

FRIEDRICH SCHILLER

POESIA INGÊNUA E
SENTIMENTAL

Estudo e tradução
Márcio Suzuki

SBD-FFLCH-ÚSP



249854

ILUMINURAS

831
S361up
e.8

d: 845572

548956

Biblioteca Pólen

Dirigida por Rubens Rodrigues Torres Filho

Copyright© Iluminuras

Composição:

Ambos Mundos

ISBN: 85-85219-45-9

DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL



21000056625

1991

Iluminuras — Projetos e Produções Editoriais Ltda.

Rua Oscar Freire, 1233 – CEP 01426

Tel.: (011) 852-8284

Fax: (011) 221-7907

São Paulo – Brasil

ÍNDICE

Apresentação	7
I. Poesia	11
II. Ingênuo	17
III. Sentimental	23
IV. E	31
Poesia ingênua e sentimental	41
Notas	111
Apêndice	137
Bibliografia	141
Autores e personalidades	147

O presente trabalho foi apresentado, em sua íntegra, como dissertação de mestrado junto ao Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, sob orientação do professor L. F. Franklin de Matos.

APRESENTAÇÃO



Uma das maiores dificuldades interpretativas que se apresenta àquele que pretenda estudar o ensaio *Poesia Ingênua e Sentimental* prende-se, sem dúvida, ao fato de que não se trata de um texto escrito segundo um delineamento previamente estabelecido ou de uma obra que prima pelo caráter sistemático. Com efeito, a intenção inicial de Schiller, tal como a expressa numa carta a seu amigo Körner em outubro de 1793, fora apenas a de escrever um “pequeno ensaio sobre o ingênuo”. Este “pequeno ensaio” — se se deixam por ora de lado as profundas mudanças ocorridas no pensamento schilleriano durante os anos de 1794 e 1795 — veio à luz apenas dois anos mais tarde, no número 11 da revista *As Horas* (*Die Horen*), com o título: *Do Ingênuo*. A esse artigo, seguiram-se dois outros, que desenvolvem questões suscitadas no primeiro, e cujos títulos eram: *Os Poetas Sentimentais* (revista *As Horas*, número 12, 1795) e *Conclusão do Ensaio sobre os Poetas Ingênuos e Sentimentais, com algumas Observações Concernentes a um a Diferença Característica entre os Homens* (revista *As Horas*, número 1, 1796).

Portanto, o que hoje se conhece sob a forma de um ensaio único foi originalmente concebido e publicado em três artigos separados. Apenas posteriormente, ao organizar a edição de seus *Escritos Menores*, em 1800, Schiller os reuniu e publicou com o título *Poesia Ingênua e Sentimental*. É nessa forma definitiva que o ensaio foi traduzido aqui. Os títulos de cada artigo, bem como as divisões constantes da revista *As Horas*, encontram-se nas notas à tradução, à exceção do subtítulo “Idílio”, que foi mantido, inexplicavelmente, na edição de 1800.

A opção de verter o ensaio sem essas divisões não repousa, porém, apenas numa escolha de ordem histórico-factual, mas também interpretativa: implica a idéia de que ele contém uma unidade e sistematicidade inesperadas numa obra dessa natureza, obra que, aliás, marca a passagem de volta à produção dramatúrgica e poética desse autor que, embora por muitos anos devotado a especulações estéticas, estava longe de considerar-se um “filósofo”.

O primeiro tópico desta apresentação visa, por isso, inserir o ensaio

Poesia Ingênua e Sentimental no âmbito das reflexões de Schiller sobre o belo e, também, numa importante vertente do pensamento estético e filosófico do século XVIII, analisando especialmente a importância do conceito de gênio em seu “sistema estético”. O segundo tópico tenta elucidar a concepção schilleriana do gênio antigo ou ingênuo, e o Ideal que representa para os modernos. O terceiro tópico busca descrever o modo de criar do gênio sentimental em sua principal característica: a atividade reflexionante. Em ambos os casos, tanto no gênio ingênuo quanto no sentimental, será imprescindível mostrar como a atividade criadora se vincula intimamente ao gosto e à fruição estética. O último tópico, enfim, tenta mostrar a articulação teórica sobre a qual se funda a ligação entre a poesia ingênua e a poesia sentimental, articulação que dá sustentação e unidade ao ensaio *como um todo*. Ainda que Schiller, confessadamente, não se tenha ocupado em demonstrá-la, essa armação pode ser reconstituída a partir de indicações do próprio texto, de outras obras (especialmente em *A Educação Estética do Homem*) e da correspondência do autor.

Numa carta a Humboldt, que havia indagado justamente sobre a diferença de tamanho entre o primeiro artigo e o segundo, bem como sobre a amarração entre os dois, Schiller afirma que ambos escritos (sobre o ingênuo e sobre os poetas sentimentais) “se relacionam entre si mais por um instinto natural em mim do que por um plano intencionalmente concebido, para o qual me faltou inteiramente o ócio” e que “uma dedução das duas maneiras poéticas de criar, a partir do conceito de poesia, e uma dedução desse conceito mesmo deter-me-iam por muito tempo no campo de minhas atuais investigações”. Tal dedução, estaria dada, segundo o conteúdo, “tanto em minhas Cartas sobre *A Educação Estética* quanto nos três presentes artigos”. Assim, a despeito da aparente falta de sistematicidade do ensaio, as indicações contidas nessa carta a Humboldt (a qual, tanto por sua importância do ponto de vista do conteúdo, quanto do ponto de vista da gênese do texto, foi traduzida em apêndice) parecem apontar a possibilidade, e até talvez a necessidade, de uma interpretação que, por assim dizer, reconstrua essa “dedução” que Schiller afirma estar dada — “segundo o conteúdo” — tanto em *A Educação Estética do Homem* quanto em *Poesia Ingênua e Sentimental*. Com isso talvez não se evidencie apenas a trama inseparável dos conceitos “ingênuo” e “sentimental”, mas também a *unidade* do ensaio.

I. POESIA

*What is poetry? is so nearly the same question with
What is a poet? that the answer to the one is involved
in the solution to the other.*

Coleridge

A educação estética é a tarefa suprema do homem e, embora factível, não pode ser inteiramente realizada. Eis aí, de modo sucinto, o resultado paradoxal a que chega a concepção schilleriana do aprimoramento do homem através do belo e da arte. A humanidade jamais será plenamente emancipada, mas o indivíduo que se cultiva e enobrece moralmente não renuncia à esperança de um dia vir a ser livre. Ao menos em indivíduos isolados, capazes de ações morais justas ou de juízos estéticos desinteressados, a humanidade *caminha* rumo ao cumprimento de sua missão mais importante e elevada.

Em *Poesia Ingênua e Sentimental*, Schiller retoma essa paradoxal conclusão de *A Educação Estética do Homem*, mas lhe dá um outro enfoque: se, tal como nas Cartas, o máximo a que se pode aspirar ainda é o belo ideal, que em sua perfeição se identifica ao Ideal de natureza humana¹, no entanto agora já não se trata apenas de educar a sensibilidade para esse supremo fim do homem, mas de criar as condições para que seja realizado no mundo. A perfectibilidade humana continua sendo a tarefa, mas agora é assumida de modo *ativo* e constitui, portanto, um *dever* que o artista, instintiva ou deliberadamente, se impõe.

Todo verdadeiro artista, ainda que inconscientemente, obedece a esse dever moral, mas no poeta, como se tentará mostrar, isso ocorre de modo ainda mais claro. Assim, o fato de que Schiller tenha escrito um ensaio sobre a criação literária, logo após as Cartas, talvez não represente tanto uma delimitação em seu projeto de educação estética, quanto a tentativa de explicitar melhor a *missão* do gênio nesse projeto.

1. SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo, Iluminuras, 1989. Carta XXII, p. 91.

Numa breve anotação, perdida em meio a outros papéis postumamente publicados, Kant de certo modo também aponta a maior afinidade do gênio com a produção poética: "O gênio tem seu verdadeiro campo na poesia, pois poetar (*dichten*) significa criar (*schaffen*)."² Tal afirmativa se torna certamente mais clara quando se lembra que, em alemão, *poesia* (*Dichtung*) não se refere apenas à obra acabada, ao *poema*, mas sobretudo também ao ato de realização, ao fazer poético em geral, quer se exprima em versos, quer em prosa. Além disso, nela a sujeição às regras também parece menor do que nas outras artes, pois, como diz mais uma vez Kant, a poesia "deve sua origem quase inteiramente ao gênio" e é a arte que "menos quer ser conduzida segundo preceitos ou exemplos".³ Já para Kant, portanto, a poesia não se apresenta apenas como um campo particular, mas talvez como o campo por excelência da atividade criadora. Neste sentido, ao privilegiar a poesia no estudo da questão do gênio, Schiller certamente não o faz de maneira arbitrária. Para ele, a criação poética é a que melhor ilustra os diferentes modos de procedimento do gênio e, por isso, nela a natureza humana encontra uma forma de expressão mais acabada.⁴

A idéia de que a poesia é o campo privilegiado da criação pressupõe, por certo, a comparação da literatura com os outros modos de criação artística. Durante o século XVIII, pode-se observar, com efeito, como o estudo da questão do gênio se desenvolve conforme o andamento das discussões sobre as analogias e diferenças entre as artes.

No plano das diferenças, era preciso mostrar principalmente em que consistia a especificidade da literatura em relação às artes plásticas, que, pelo menos aparentemente, eram as que menos fugiam aos padrões estabelecidos pelos exemplos da Antiguidade. Não era possível pensar com isenção a atividade poética e, com ela, o gênio, enquanto perdurasse o preceito de imitação da natureza e dos modelos antigos, e enquanto continuasse em vigor a regra de que aquilo que serve para a pintura também

2. KANT, I. *Reflexionen zur Anthropologie*. In: *Handschriftlicher Nachlass. Gesammelte Werke*, vol. XV, Primeira Parte, p. 361. Fragmento nº812.

3. Idem, *Crítica do Juízo*, A 212-213. In: *Werkausgabe*. Editada por Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, vol. X, p. 243.

4. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 59. Schlegel apresenta uma concepção semelhante no *Diálogo sobre a Poesia*, onde Lotário diz na "Carta sobre o Romance": "Num estado ideal da humanidade só haveria poesia; isto é, as artes e ciências então ainda seriam uma coisa só. Em nosso estado apenas o verdadeiro poeta seria um homem ideal e um artista universal." In: *Schriften zur Literatur*. Editados por Wolfdietrich Rasch. Munique, dtv, 1977, p. 308-309.

vale para a poesia, como na tão glosada proposição horaciana *ut pictura poesis*. Coube a Lessing refutar a máxima da reciprocidade entre poesia como “pintura que fala” e a pintura como “quadro mudo” — essa engenhosa comparação, essa “ofuscante antítese do Voltaire grego”.⁵

Lessing observa no *Laoconte* que, diferentemente da pintura, que expõe simultaneamente objetos no espaço, a poesia se caracteriza por sons articulados em sucessão.⁶ Em suas próprias palavras: a imitação poética *progride* no tempo.⁷ Estavam assim demarcados os limites entre a poesia e a pintura.

Para avaliar a importância desse texto de Lessing no que diz respeito à produção poética, talvez se possa evocar o testemunho de Goethe:

“É preciso ser jovem para ter presente o efeito que o *Laoconte* de Lessing causou em nós, pois, da região de uma pobre percepção, essa obra nos lançou nos livres campos do pensamento. O *ut pictura poesis*, por tanto tempo mal compreendido, foi posto de lado de uma vez por todas, a diferença entre as artes plásticas e oratórias se tomou clara, e os seus cumes apareceram separados, por mais próximos que suas bases pudessem se encontrar.”⁸

Com essas palavras, no entanto, Goethe não indica apenas o significado do *Laoconte* para a crítica e produção poética, mas deixa entrever também um outro aspecto importante do problema: se no seu topo as artes se distanciam, em sua base estão muito próximas umas das outras. Na *Carta sobre os Surdos e Mudos*, de 1751, Diderot chamou a atenção para essa proximidade, a partir da qual se pode propor a questão do belo:

“Comparar as belezas de um poeta com as de outro poeta, eis o que se fez mil vezes. Mas reunir as belezas comuns da poesia, pintura e música, mostrar as analogias, explicar como o poeta, o pintor e o

5.LESSING, G. E. *Laoconte ou Dos Limites da Poesia e Pintura*. In: *Werke*. Frankfurt am Main, Insel, 1967, p. 8.

6.Idem, *ibidem*, p. 89.

7.Idem, *ibidem*, p. 9.

8.GOETHE, *Poesia e Verdade*, 2ª Parte, livro 8. In: *Werke*, vol. IX. Hamburgo, Wegner.

músico apresentam a mesma imagem, apreender os emblemas fugazes de suas expressões, examinar se não haveria similitudes entre esses emblemas etc., eis o que resta a fazer..."⁹

A partir dessas observações, é interessante notar como a discussão sobre as analogias e diferenças entre as artes repercute no pensamento schilleriano, uma vez que, para ele, a poesia, ao se afastar da pintura, aproxima-se da música e vice-versa. Assim, o traço distintivo da poesia reside, curiosamente, no fato de que ora se inclina a uma forma de criação plástica, ora a uma forma de criação rítmica ou sonora. Diferentemente das obras literárias antigas, que eram em essência plásticas ou *ingênuas*,¹⁰ a poesia dos modernos tende em geral a se servir dos recursos musicais, o que a torna, nas palavras de Lessing, uma arte *progressiva*. Friedrich Schlegel também percebe esse caráter "sentimental" da poesia moderna. Num de seus *Fragmentos Críticos*, reclama, por isso, a necessidade de se escrever um novo Laoconte, um Laoconte *musical*, já que "para a justa apreciação de muitos escritos ainda falta uma teoria da música gramatical."¹¹

A apreciação do aspecto progressivo da poesia e música não implica, porém, a desvalorização da arte e literatura "plástica", que também devem ser julgadas naquilo que têm de específico. Se nos tempos modernos é mais marcante a presença dos elementos musicais, na Antiguidade predominavam os elementos pictóricos e figurativos. Desse modo, a poesia se forma igualmente dos ingredientes ingênuos e sentimentais, embora em cada caso particular uma das tendências sempre prevalece sobre a outra. O poeta se apresenta em geral como o mais apto a denotar o trabalho do gênio, justamente porque reflete essa diversidade, tanto incorporando materiais sonoros e rítmicos, quanto recorrendo a imagens e figuras. Esses dois aspectos também foram devidamente ressaltados por Novalis:

"Poética. No sentido rigoroso, a *poesia* (*Poesie*) parece quase ser a arte intermediária (*Mittelkunst*) entre as artes plásticas e sonoras. Música. Poesia. Poesia descritiva. — Deveria o compasso correspon-

9. DIDEROT, D. *Lettre sur les sourds et les muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. In: *Premières Oeuvres* 2. Editadas e apresentadas por Norman Rudich e Jean Varloot. Paris, Editions Sociales, 1972, p. 145-146.

10. Essa equivalência entre o plástico e o ingênuo não deve surpreender: (...) "os Ideais plásticos ainda pertencem inteiramente ao domínio ingênuo", diz Schiller numa carta a Humboldt (cf. apêndice).

11. "eine Theorie der grammatischen Tonkunst". SCHLEGEL, *Fragmentos Críticos*, ed., cit., p. 15.

der à figura — e o som à cor? música rítmica e melódica — escultura é pintura.

Elementos da poesia."¹²

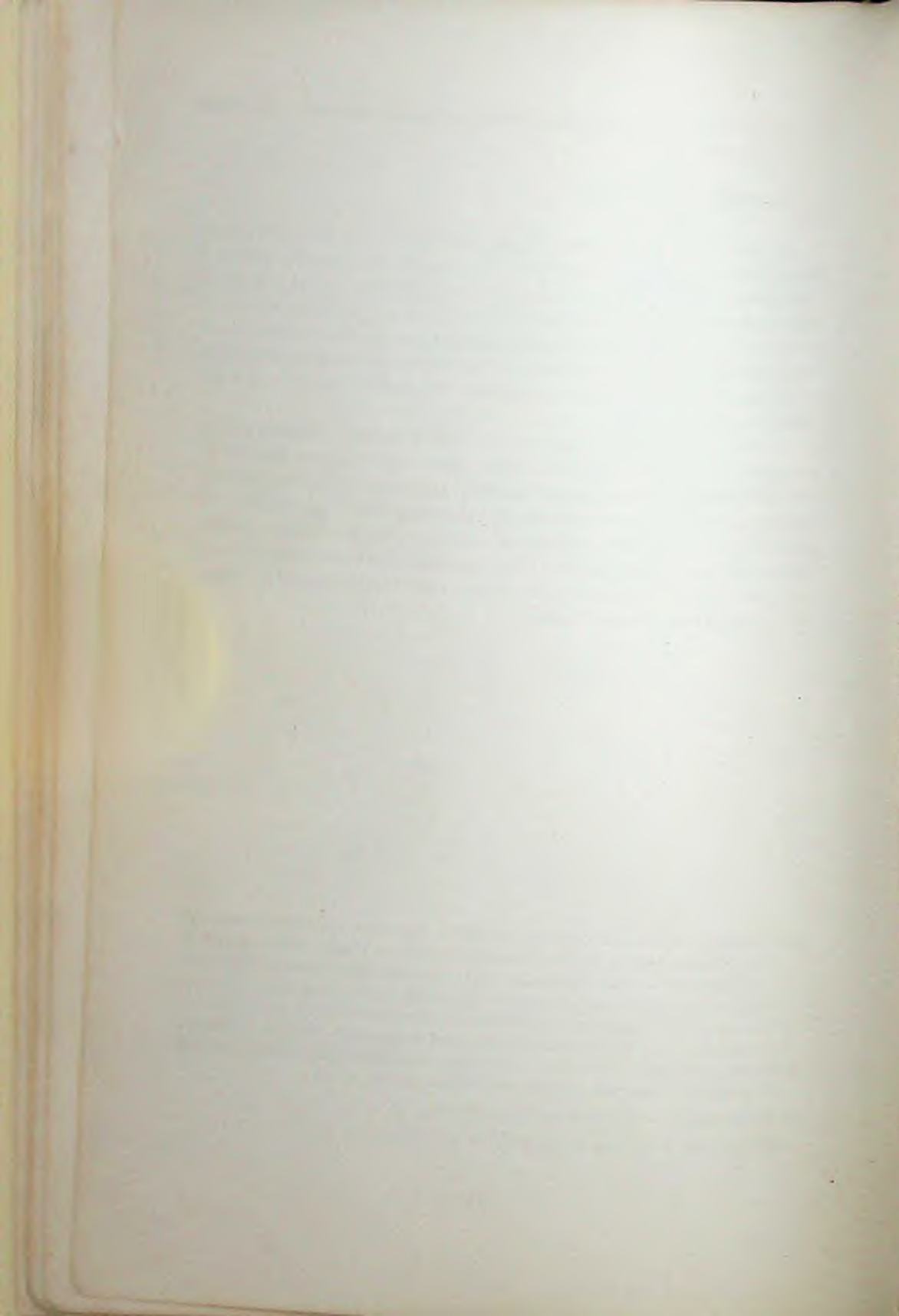
Assim, a poesia tem uma "dupla afinidade",¹³ pois ora tende para as artes plásticas, ora para a música. Mas essa dupla afinidade, que é por sua vez uma dupla diferença, tem seu fundamento na natureza humana. Há na natureza humana uma parte *sentimental*, que se empenha progressiva e infinitamente na realização mais alta que o homem pode alcançar, e uma parte *ingênua*, que sempre se exprime no interior de certos limites, como as obras de arte antigas, embora de maneira perfeita e acabada como estas.

O gênio ingênuo ou antigo tem tanto valor quanto o gênio sentimental ou moderno, pois ambos primam por apresentar a natureza humana em sua idealidade e pureza moral: aquele, de maneira inocente e ingênua, enquanto *perfeição finita*; este, de maneira deliberada e refletida, enquanto *aperfeiçoamento infinito*. E estas são, pois, para Schiller, as duas formas de obediência àquele dever de aperfeiçoamento humano, dever que, para usar a expressão schlegeliana, poderia ser chamado de "imperativo categórico da genialidade".¹⁴

12.NOVALIS, *O Borrador Universal*. In: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Editados por Hans-Joachim Mehl e Richard Samuel. Munique, Carl Hanser, 1978. Fragmento nº 234. Dentre muitos outros fragmentos, dois são especialmente elucidativos desse duplo aspecto que caracteriza o fazer poético. O primeiro também se encontra no *Borrador Universal*: "A poesia é a prosa entre as artes. Palavras são configurações acústicas do pensamento." (nº 382) O segundo é uma frase do fragmento nº 435 dos *Estudos de Fichte*, onde se lê: (...) "a poesia é... uma voz que acompanha nosso si mesmo que figura (*begleitende Stimme unseres bildenden Selbst*)." (op. cit., p. 146.)

13.SCHILLER, F. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 75.

14.SCHLEGEL, F. *Fragmentos Críticos*, ed. cit., p. 15.



II. INGÊNUO

Confissões de uma criança verdadeira, sintética — de uma criança ideal. (Uma criança é muito mais prudente e sábia do que um adulto — a criança tem de ser totalmente criança irônica.) — Os jogos da criança — Imitação do adulto.

Novalis

O que mais chama a atenção no ato de criação do artista ingênuo é, para Schiller, o modo como vence as dificuldades que se apresentam em seu trabalho. O artista ingênuo soluciona os problemas mais complexos de sua arte com a mesma naturalidade com que vive.¹ De maneira simples e desenvolta faz nascer uma obra que, pronta, parece não guardar vestígio de toda a habilidade técnica empregada em produzi-la. O efeito que causa é, por isso, comparável à impressão que se tem diante de algo gerado pela natureza, não pelo engenho do homem.

Em virtude dessa simplicidade com que se desembaraça das tarefas técnicas, o criador ingênuo, como o artista plástico na definição de Lessing, pode ser considerado muito mais um gênio de *execução* do que um gênio de *invenção*². Seu talento reside principalmente na capacidade mediante a qual, a despeito do aparato mecânico inerente à sua arte, dá vida à matéria e imprime o selo da natureza na obra. Livre das regras que norteiam o ofício do artífice, no instante da criação a mão do artista se orienta pelo instinto, obedece espontaneamente apenas à própria natureza.

Passado, no entanto, o momento da criação, o poeta ou artista, apesar de toda a mestria, não será absolutamente capaz de mostrar nem como reuniu as idéias em sua mente, nem como chegou a uma obra tão coerente e orgânica, que parece ter sido feita segundo uma intenção premeditada, embora não sirva a nenhuma finalidade específica. O próprio gênio, afirma Kant, “não pode descrever ou mostrar cientificamente como

1. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 47.

2. LESSING, G. E., op. cit., p. 74.

executa seus produtos”.³ Essa questão será retomada um pouco mais tarde por Goethe e Schiller no xênio *Genialidade*, onde se lê: (...)“Aberto para o olho./Para o entendimento, porém, [o gênio] permanece eternamente mistério.”⁴

A idéia de que o gênio constitui um enigma, “um mistério para si mesmo”, é uma das preocupações centrais de Schiller mesmo antes da publicação de *A Educação Estética do Homem*.⁵ Para ele, essa idéia não implica apenas a impossibilidade de imitar o gênio, mas também uma mudança do plano criativo para o plano da *compreensão* do processo criativo em geral. Como entender, como dissecar e analisar conceitualmente algo que é e atua de modo indissolivelmente unido, como um todo? Na famosa Carta de Aniversário a Goethe, a passagem da prática criadora à teoria e à crítica se põe nestes termos:

“Em sua intuição [de Goethe] está, e de modo ainda mais completo, tudo aquilo que a análise busca com esforço, e apenas porque isso reside como um todo em sua pessoa, é que essa riqueza lhe permanece oculta.”⁶

Enigmática, a intuição genial não pode ser explicada nem ensinada, pois, como um “tecido de hieróglifos”, na expressão de Diderot,⁷ não é possível traduzi-la em palavras ou conceitos. Abre-se, assim, uma fissura entre aquilo que a fantasia criadora é capaz de produzir e aquilo que o entendimento conceitual é capaz de compreender. Enquanto criação artística, uma “Idéia estética” é, como a define Kant, uma representação da imaginação que, unificando grande diversidade de formas, “dá muito o que pensar, sem que, todavia, nenhum pensamento, isto é, nenhum conceito lhe seja adequado e, portanto, nenhuma linguagem possa atingi-la inteiramente ou torná-la compreensível.”⁸

3.KANT, I. *Crítica do Julzo*, A 180; ed. cit., p. 242.

4.SCHILLER, F. *Sämtliche Werke*. Editadas por Gerhard Fricke e Herbert G. Göpfert. Munique, Carl Hanser, 1984, 7ª ed., vol. I, p. 211. (A seguir: SW, volume e página.)

5.Sobre sua preocupação com a questão do gênio, veja-se a carta a Körner de 03/12/1794. In: *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*. Organizadas por J. Bolten. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, p. 103.

6.GOETHE/SCHILLER, *Briefwechsel*. Frankfurt am Main, Fischer, 1961, p. 10. Interpretada à luz da questão aqui discutida, o encontro com Goethe assume, para Schiller, menos o caráter de uma experiência psicológica (como normalmente costuma ser interpretado) que o de uma oportunidade de refletir sobre o problema, eminentemente teórico, do gênio.

7.DIDEROT, D., op. cit., p. 132.

8.KANT, I. *Crítica do Julzo*, A 190; ed. cit., p. 249-250.

Constatado esse descompasso entre as faculdades do homem, é possível dizer que uma Idéia estética se deixa apreciar de dois pontos de vistas diferentes: ou o entendimento se desprende da fantasia e até entra em conflito com ela; ou os dois atuam juntos, de maneira harmônica. No primeiro caso, sem as asas da imaginação e preso à realidade apresentada por seus conceitos, o entendimento não consegue elevar-se à autonomia, à aparência estética:

“A mais alta estupidez e o mais alto entendimento têm uma certa afinidade entre si no fato de que ambos só buscam o *real* e são de todo insensíveis para a mera aparência.”⁹

No segundo caso, quando as duas faculdades se acham num jogo harmonioso, o entendimento empresta sua capacidade de intelecção à imaginação e, ao mesmo tempo, a imaginação põe o pensamento em atividade — “dá o que pensar” —, remetendo o entendimento a algo para ele inapreensível. Com isso, o entendimento se amplia e a faculdade de julgar se estende para além daquilo que é dado no mero fenômeno. Assim, ainda que não possa ser compreendido diretamente pela lógica dos conceitos, o poeta ou artista que sabe despertar um sentimento do *belo* ou do *sublime* abre o caminho para uma forma de conhecimento mais alta: o conhecimento das Idéias morais da razão. Suas obras são expressão *indireta* ou *simbólica* da pura moralidade do homem.

Por essas observações, pode-se perceber que Schiller elabora sua concepção do gênio ingênuo (que necessariamente envolve a crítica e o gosto, como se viu) a partir da dialética do Juízo estético kantiano.¹⁰ Ao mesmo tempo, percebe-se que dispõe suas reflexões segundo um movimento histórico peculiar, que poderia ser assim dividido: no *estado de natureza*, razão e sensibilidade ainda formavam um todo e, por não se ter afastado inteiramente dele, o grego podia criar e sentir de maneira intuitiva, espontânea, com entendimento e imaginação em estreito vínculo. Com o advento da cultura e a multiplicação de formas de vida social, o homem cinde-se de si mesmo e, no afã de desenvolver ao máximo suas potencialidades, separa a atividade intelectual da estética. Nesse antagonismo instaurado pela cultura, as manifestações “ingênuas” nas obras antigas, nas crianças e homens de “*intenção infantil*”, constituem os únicos fenômenos em que ainda se conserva intacta a *união das forças sensíveis e espirituais*. Podem, por isso, representar um século vindouro,

9. *A Educação Estética do Homem*, Carta XXVI, p. 134.

10. KANT, I. op. cit., parágrafo 57, Primeira Observação.

um estado ético, onde a humanidade se reencontra consigo mesma.

Se, no estado de natureza, razão e sensibilidade ainda estavam juntas, e se voltarão a se encontrar no estado ético, então só se pode rigorosamente falar do *ingênuo* num estado de antagonismo, isto é, num estado em que a harmonia está perdida e em que ocorre a corrupção da natureza primitiva. O *ingênuo* é um fenômeno que só se manifesta após o "início da corrupção moral e estética".¹¹ Está indissolivelmente ligado àquele conflito entre imaginação e entendimento na apreciação de uma bela forma, tal como se tentou mostrar acima. O *ingênuo* é uma Idéia estética que pode ser vista, de um lado, pelo mero entendimento, que se revela impotente para decifrar todo o seu sentido; de outro lado, pode ser considerada pelo entendimento e imaginação que, juntos, são capazes de perceber seu significado. O sentimento despertado pelo *ingênuo* nasce da "contradição entre o juízo da razão e o juízo do entendimento"¹² quando avaliam uma forma estética. Tal contradição pode ser melhor ilustrada pela reação que o gesto inocente de uma criança desperta nos adultos.

Ao agir de maneira simples e inocente diante dos mais velhos, a criança não costuma receber outra acolhida senão o riso. É uma reação mediante a qual se dá a conhecer a superioridade do adulto. Todavia, essa superioridade deixa de existir tão logo se observa que a criança não agiu por mera puerilidade, mas também com pureza de intenção e mesmo com grandeza moral. Se julgar essa ação de acordo apenas com seu maior conhecimento do mundo, nada vendo além da inexperiência de quem a praticou, o adulto não tirará outro proveito dela senão a diversão que lhe proporciona. Todavia, também é possível reconhecer que a criança muitas vezes age como que por *bondade natural*. Neste caso, o entendimento é, por si só, incapaz de compreender a grandeza do gesto, e apenas a razão pode medir todo o seu alcance. Reação do entendimento, o riso inicial será então mesclado com o sentimento de respeito, que é manifestação da razão.

Enquanto Idéia estética, o *ingênuo* não se encerra no mero fenômeno e nas determinações que dele faz o entendimento. Tal como o sublime, remete a algo que extrapola o imediatamente dado, a algo que acaba invertendo a relação entre aquele que se julgava superior e aquele que, por um gesto inocente, até então se via inferiorizado. É o entendimento, não a imaginação, o adulto, não a criança, a civilização moderna, não a antiga, que deve se envergonhar de seus juízos e sentimentos. Com isso, nota-se já em Schiller a presença de um tema, de inspiração kantiana,

11. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 54.

12. *Ibidem*, p. 41.

que será desenvolvido pelos românticos: a ironia. O vínculo da ironia com a maneira a um só tempo instintiva e intencional de criar própria ao gênio ingênuo não escapou certamente ao olhar atento de Friedrich Schlegel:

“Ingênuo é aquilo que, até a ironia ou até a constante alternância de autocriação e autodestruição, é ou parece natural, individual ou clássico. Se é meramente instinto, é infantil, pueril ou tolo; se é meramente intenção, surge a afetação. O ingênuo belo, poético, ideal tem de ser ao mesmo tempo intenção e instinto. A essência da intenção, nesse sentido, é a liberdade. Consciência não é, nem de longe, intenção. Há um certo apaixonado intuir da própria naturalidade ou da própria toleima, que é mesmo indizivelmente tolo. Intenção não requer exatamente cálculo ou plano profundo. Mesmo o ingênuo de Homero não é meramente instinto; há nele ao menos tanta intenção quanto na graça de crianças amáveis ou de donzelas inocentes. Ainda que ele não tivesse intenção alguma, sua poesia e a verdadeira autora dela, a natureza, teve intenção.”¹³

Ao revelar uma intenção moral pura, a ingenuidade sempre tem algo de irônico, pois inverte os valores costumeiros com que o entendimento julga. Como se disse, a vontade naturalmente boa, que se manifesta nas ações e obras do ingênuo, remete a uma esfera mais alta, simbolizando, com isso, a suprema perfeição humana. Contudo, além do riso jovial e do respeito, ainda se acha nesse sentimento contraditório uma outra impressão, pois, ao representar o elo perdido entre as forças intelectuais e sensíveis, o ingênuo também desperta uma certa melancolia com estado real em que se encontram os homens em sociedade.

Schiller não se cansa de chamar a atenção para o fato de que, ne tristeza com a situação real do mundo, corre-se frequentemente o risco de tomar pela própria coisa aquilo que é apenas *símbolo*. É assim que se confunde o ingênuo com aquilo que deveria representar, isto é, o verdadeiro Ideal de natureza humana. Tal é a confusão comum daqueles que, por exemplo, vêem no ingênuo o próprio homem natural e que, no seio do estado político, desejam voltar ao estado de natureza. O mesmo costuma ocorrer entre aqueles que consideram a suprema perfeição estética realizada nas obras ingênuas da arte e poesia grega. Entre os poetas, esse equívoco toma corpo na idéia de uma “época de ouro” perdida. Ao mostrar que aquilo que nostalgicamente se anseia não está no

13. SCHLEGEL, F. *Athenäumsfragmente*, ed. cit., p. 30.

passado, mas no futuro, Schiller retoma a lição de Fichte, que foi o primeiro a advertir para essa ilusão retrospectiva:

"Está *diante* de nós aquilo que Rousseau, sob o nome de estado de natureza, e os poetas, sob o nome de idade de ouro, colocam *atrás* de nós."¹⁴

Não se trata, portanto, de voltar à natureza, à infância definitivamente passada. Não se deve de modo algum confundir a infância com a Idéia para a qual remete, nela projetando sentimentos e noções que já fazem parte da maturidade do mundo e dos homens.

"O sentimento de que se fala aqui não é, portanto, aquele que os antigos tinham; é, antes, igual ao que *temos pelos antigos*. Eles sentiam naturalmente: nós outros sentimos o natural."¹⁵

Somente homens, adultos, poderão realizar aquilo que estava em potência na criança. Não é com revolta contra os feitos do entendimento e contra o estado em que se acha a sociedade, mas é *progreddindo* que se recupera a sensibilidade e a verdadeira natureza. A infância e a arte antiga são perfeições, mas perfeições finitas, que simbolizam algo ainda mais sublime: a plenitude infinita a que o homem moral deve aspirar. Apenas a cultura, com todo o seu antagonismo entre o coração e o entendimento, deve nos "reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade."¹⁶

14.FICHTE, J. G. *Preleções sobre a Destinação do Douto*. In: *Werke*. Berlim, Walter de Gruyter, 1965, volume VI, p. 342-343.

15.*Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 53.

16.Ibidem, p. 39.

III . SENTIMENTAL

Esqueçam por um momento o corriqueiro e mal-afado sentido do sentimental, nome sob o qual se entende quase tudo aquilo que é trivialmente comovente e lacrimoso, e na consciência do qual homens sem caráter, cheios de familiares sentimentos magnânimos, sentem-se indizivelmente felizes e grandes.

Friedrich Schlegel

O adjetivo “sentimental” parece um vocábulo já incorporado ao patrimônio de diversas línguas, remetendo quase inevitavelmente a uma constelação de termos afins, tais como “sonhador”, “apaixonado”, “sensível” e, acima de tudo, “romântico”. Ao que tudo indica, tal “lugar comum” não parece propriedade exclusiva de nossa época, mas já vem de longa data. Goethe, por exemplo, não via problemas em substituir o par “ingênuo-sentimental” por seu similar “clássico-romântico”:

“O conceito de poesia clássica e romântica, que agora corre o mundo e causa tanto conflito e divergência... provém originalmente mim e de Schiller. Na poesia, tinha eu por máxima o procedimento objetivo e pretendia que apenas este valesse. Schiller, porém, atuava de forma inteiramente subjetiva, considerava a sua maneira correta e, para defender-se de mim, escreveu o ensaio sobre poesia ingênua e sentimental. Demonstrou-me que eu próprio, contra a vontade, sou romântico e que, pelo predomínio da sensibilidade, minha Ifigênia não é assim tão clássica e tão no sentido antigo como talvez se pudesse crer. Os Schlegel aproveitaram a idéia, de modo que agora ela se difundiu pelo mundo inteiro, e todos falam de classicismo e romantismo, nos quais há cinquenta anos ninguém pensava.”¹

1. *Conversas com Eckermann*, 21 de março de 1830. Citado em: *Dichter über ihre Dichtungen*, vol. I, p. 622-623.

Assim atestada por Goethe, a identificação entre o sentimental e o romântico (bem como entre o ingênuo e o clássico) não pode ser posta sob suspeita. Cabe, porém, perguntar em que medida aquilo que hoje se entende por sentimental e por romântico corresponde à idéia visada por Goethe e sua época.

No verão de 1768 — antes, pois, do início daquilo que se convencionou chamar de *Goethezeit* —, Lessing responde a uma carta de Johann Joachim Christoph Bode, na qual este, que àquela altura estava traduzindo a *Sentimental Journey through France and Italy*, de Laurence Sterne, Em seu sentido usual (o técnico só será consagrado com o ensaio de Schiller), o adjetivo existe no século XVIII como sinônimo de *empfindsam* ou de *sentimental* (este último grafado como em inglês). pergunta-lhe como deveria verter para o alemão a palavra *sentimental* do título do livro. Para solucionar a questão, Lessing propõe um neologismo:

“É importante traduzir palavra por palavra, não parafrasear uma por meio de outras. Note o senhor que *sentimental* é uma palavra nova. Se foi permitido a Sterne formar uma palavra nova, isso também tem de ser permitido ao tradutor. Os ingleses não tinham nenhum adjetivo para *sentiment*; nós temos mais de um para *Empfindung*. *Empfindlich*, *empfindbar*, *empfindungsreich*: mas todos esses dizem outra coisa. Ouse dizer *empfindsam*!”²

Bode não apenas acatou o conselho de Lessing, como também registrou o episódio no prefácio à sua tradução, intitulada *Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien* (publicada em Hamburgo e Bremen, em 1768-1769). O neologismo, porém, ganharia uma amplitude inesperada para seu criador, passando em breve a designar toda obra literária (sobretudo dramas burgueses e romances de viagem) que se caracterizasse pelo apelo emotivo. Do adjetivo proposto por Lessing, derivou-se o termo *Empfindsamkeit*.

Diante disso, é curioso notar que, embora em língua alemã já houvesse uma palavra mais ou menos consagrada para designar essa corrente “sentimental” (a despeito, é verdade, do criador do neologismo), Schiller recorre a um outro adjetivo, também encontrado em alemão, embora construído a partir do mesmo *sentimental* inglês, a saber: o adjetivo

2. LESSING, G. E. *Briefe*. In: *Gesammelte Werke*. Munique, Carl Hanser, 1969, vol. II, p. 1101.

*sentimentalisch*³ Nisso há, certamente, um zelo de Schiller em distinguir seu conceito de uma tendência literária muito forte em sua época, designada com o nome *Empfindsamkeit*.

É certo que o sentimentalismo inclui-se para Schiller no número de predicados do poeta moderno, quando é comparado, por exemplo, com o poeta antigo.⁴ Não obstante, cabe registrar que nenhuma criação poética pode deixar-se guiar apenas pelo caráter sentimental, sob o risco de cair na extravagância e exaltação (*Schwärmerei*). Nas *Cartas a Augustenburg*, faz-se uma referência inequívoca a esse respeito:

“O coração sozinho é, porém, um guia por demais inseguro, e o sentimentalismo mais terno torna-se apenas uma presa tanto mais fácil da exaltação (*Schwärmerei*), se um entendimento claro não o conduz.”⁵

Para Schiller, é indispensável que se marque rigorosamente o limite entre o universo poético (certamente muito mais amplo) que pretende descrever com o adjetivo *sentimental* e a *Empfindsamkeit* histórica, adstrita na Alemanha à época do *Sturm und Drang*, movimento do qual ele fora, ao lado de Goethe, um dos expoentes. Entende-se, nesse sentido, sua condenação daquele “mal da *sentimentalidade* e dos *tipos choramingas* que, pela má interpretação ou arremedo de algumas obras excelentes, começou a predominar há dezoitos anos na Alemanha”(…) ⁶

Portanto, ao optar pelo vocábulo *sentimentalisch*, Schiller parece fazer uma escolha consciente, pondo seu conceito ao abrigo de confusões com o sentimentalismo dominante sobretudo na época de sua juventude. Ora, não há um problema aqui? Não provieram ambos, o *empfindsam* forjado por Lessing e o *sentimentalisch* de Schiller, da mesma fonte inglesa que deu origem a expressões tais como “romance” ou “viagem sentimental”? Como poderia Schiller livrar o conceito de sua conotação “emotiva”?

Antes de mais nada, deve-se notar que, embora Lessing afirme não haver adjetivo para *sentiment* em inglês e que, por isso, Sterne se viu na contingência de criar o *sentimental*, este último já tinha não apenas

3. Em seu sentido usual (o técnico só será consagrado com o ensaio de Schiller), o adjetivo existe no século XVIII como sinônimo de *empfindsam* ou de *sentimental* (este último grafado como em inglês).

4. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 52.

5. *Cartas a Augustenburg*. In: *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, p. 44.

6. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 79.

ocorrências na língua inglesa, mas acima de tudo designava algo inteiramente diverso daquilo que hoje se entende, mesmo em inglês, por sentimental. Num trecho em que discute com sua leitora a "amizade que pode subsistir entre os dois sexos", o narrador Tristram Shandy (no romance de Sterne anterior à *Sentimental Journey*) suplica para que ela examine "as partes puras e *sentimentais* dos melhores Romances Franceses".⁷ Numa nota a essa passagem, o editor G. Petrie faz a seguinte observação:

"Este adjetivo, naquela época, não tinha algumas das conotações algo depreciativas de hoje; no texto, significa 'elevado' ou 'preocupado com a análise de sentimentos e pensamentos refinados'."⁸

Dessa forma, a preocupação de Schiller em separar o seu "sentimental" das significações que o termo ganhou em sua época fica plenamente justificada. Em sua origem, o adjetivo nada comporta das conotações emotivas a que vem normalmente associado, mas prende-se à "análise de pensamentos e sentimentos refinados". No sentido técnico que Schiller lhe empresta, o conceito está ligado à *atividade reflexiva* ou *reflexionante*. Esta vem a ser, para ele, a instância em que se funda a própria emoção:

"[o poeta sentimental] reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta."⁹

Como se torna claro por essa passagem, a comoção não é de modo algum excluída da esfera sentimental; é, porém, fundamentada na reflexão do próprio poeta. A maneira de criar do gênio moderno é essencialmente reflexiva, mesmo quando reclame para si o sentimentalismo. Essa adesão à reflexão faz a diferença do tipo sentimental em relação ao poeta impulsivo do *Sturm und Drang*, filiando-o à filosofia de Kant e

7. STERNE, L. *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 88. Tradução de José Paulo Paes. (Coleção: Grandes Romances.) Grifo nosso.

8. Idem *The Life & Opinions of Tristram Shandy Gentleman*. Editado por G. Petrie. Harmondsworth, Penguin, 1793, p. 620. A nota também se encontra na tradução brasileira de José Paulo Paes, de onde é citada.

9. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 62.

Fichte.¹⁰ Em outras palavras: para Schiller, é apenas a partir da crítica transcendental, da “virada copernicana”, que se pode compreender esse fenômeno novo da literatura moderna — a “egoidade” (*Ichheit*) — e os princípios segundo os quais procede:

“Involuntariamente, a fantasia se antecipa à intuição, o pensamento à sensação, e fecham-se olhos e ouvidos para se imergir contemplativamente em si. A mente não pode suportar nenhuma impressão sem ao mesmo tempo assistir a seu próprio jogo e pôr diante e fora de si, mediante reflexão, aquilo que tem em si. Desta maneira, jamais alcançamos o objeto, mas apenas o que o entendimento reflexionante do poeta fez do objeto, e mesmo quando o próprio poeta é esse objeto, quando quer nos exprimir suas sensações, não experimentamos imediatamente e em primeira mão o seu estado, mas como se reflete em sua mente, aquilo que pensou sobre tal estado como espectador de si mesmo.”¹¹

A atividade reflexionante é, pois, a marca do poeta sentimental. Mas vê-se, além disso, que a própria experiência do leitor moderno é mediada pela reflexividade, uma vez que ele não é “capaz de entender a natureza em primeira mão” e só pode “suportar sua imagem refletida pelo entendimento”.¹² O poeta sentimental não apenas reflete, mas também convida o leitor a percorrer o mesmo fio de raciocínio em relação ao objeto. As mesmas operações do espírito do criador têm de ser desencadeadas no espírito do leitor, sem o que não há comunicação. Com essa explicitação do vínculo entre o “produtor” e o “fruidor”, Schiller retoma também um tema fundamental da filosofia fichtiana, a saber, o de que a doutrina-da-ciência só é compreensível na medida que se refaz, pela imaginação, o caminho trilhado pelo seu autor.¹³ Na reflexão, de resto, também está a diferença essencial entre o poeta ingênuo e o sentimental. Mera virtua-

10. Sobre a reflexão, veja-se *A Educação Estética do Homem*, Carta XXV, ed. cit., p. 131. Que a reflexão seja aspecto central também no romantismo alemão, mostra-o Walter Benjamin em *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, I — 1. Organizados e editados por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser.

11. *Poesia Ingênuo e Sentimental*, p. 72.

12. *Ibidem*, p. 55.

13. FICHTE, J. G. *A Doutrina-da Ciência de 1794 e Outros Escritos*. São Paulo, Abril, 1980, 2ª ed., p. 152. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Fº. O papel da imaginação na exposição filosófica é analisado por Rubens Rodrigues Torres Fº no 3º capítulo de *O Espírito e a Letra*: “Deixar as Palavras serem Palavras”. São Paulo, Ática, 1975.

lidade no homem ingênuo ou natural, a reflexão é apanágio exclusivo do indivíduo sentimental ou “civilizado”:

“Chamei a poesia ingênuo de um *favor da natureza* para lembrar que a reflexão não tem participação alguma nela.”¹⁴

A reflexão insere-se entre aqueles atributos que, como a sociabilidade, põem o homem na rota de sua *perfectibilidade*, da aproximação do Ideal de natureza humana. De certo modo, pode-se dizer que a reflexão é a condição de todo avanço e de toda progressão, como se mostra neste trecho de Novalis:

“Onde o genuíno pendor ao refletir, não meramente o pensar deste ou daquele pensamento, é dominante — aí há também progredibilidade.”¹⁵

É só a partir da reflexibilidade, isto é, da possibilidade de refletir indefinidamente sobre o refletir,¹⁶ que se pode avançar em direção à realização do gênero humano pleno. Contudo, Schiller sabe, uma vez mais a partir da lição de Fichte, que esta é uma “tarefa infinita”, só exequível numa “aproximação finda do infinito, que é em si impossível”.¹⁷ O homem sentimental encontra-se, por isso, num dilema. Preso à finitude, ele aspira, não obstante, à infinitude:

“O eu esforça-se para preencher a infinitude; ao mesmo tempo, tem a lei e a tendência de refletir sobre si mesmo... O eu delimita, pois, a si mesmo, e é posto em ação recíproca consigo mesmo; pelo impulso ele é impelido mais além, pela reflexão é detido e detém a si mesmo.”¹⁸

Com isso torna-se claro que, se de um lado a reflexão pode progredir

14. *Poesia Ingênuo e Sentimental*, p. 91. Como se sabe, Rousseau também nega a reflexão ao homem natural, o que não o impede de concebê-la como uma potencialidade nele. Sobre isso, veja-se *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*. São Paulo, Abril, 1973, p. 247. Tradução de Lourdes Santos Machado.

15. NOVALIS, op. cit., p. 63.

16. Ou ainda daquilo que Walter Benjamin, falando de Friedrich Schlegel e Novalis, chamou de “inacababilidade” (*Unabschliessbarkeit*) do pensamento reflexionante. Op. cit., p. 21.

17. FICHTE, op. cit., p. 58.

18. Idem, ibidem, p. 155.

indefinidamente, de outro ela é o próprio sinal de nossa limitação. Entende-se, assim, porque não há nenhuma estranheza em chamar o homem reflexivo com o nome de "sentimental": como mostra Fichte, o *sentimento* (*Gefühl*) consiste justamente na unificação entre esforço para a infinitude e reflexão, não sendo, pois, outra coisa senão a "exteriorização do não-poder no eu".¹⁹ Assim, a poesia sentimental parece provir do esforço de querer ir além, sem contudo jamais poder chegar a sua meta suprema, pois não é somente empenho infinito, mas também reflexão e sentimento. Empenhando-se pelo Ideal, é, paradoxalmente, a condição e a impossibilidade de alcançá-lo. E precisamente nisso consiste a atividade poética sentimental: "é a *conditio sine qua non* do Ideal poético, mas é também um eterno impedimento para ele."²⁰

19. Idem, ibidem, p. 155.

20. Carta a Humboldt. Cf. apêndice.

IV. e

Outra coisa que não posso ouvir é um famigerado “e”: os alemães dizem “Goethe e Schiller”, — eu temo que digam “Schiller e Goethe” ... Ainda não se conhece esse Schiller?

Friedrich Nietzsche

Seria preciso jamais ter tocado o universo de pensamento daquele clássico e amplo ensaio dos alemães, que contém em si todos os outros e os torna supérfluos — penso no tratado de Schiller sobre Poesia Ingênua e Sentimental —, para não sentir esse E como profundamente antitético.

Thomas Mann

O ingênuo e o sentimental, como se tentou mostrar, distinguem-se pelo fato de o primeiro referir-se a uma maneira natural ou instintiva de criar, ao passo que o segundo se destaca por um procedimento eminentemente reflexivo. Todavia, apesar dessa tipologia bem definida da natureza humana, o conceito “sentimental” nem sempre parece identificar-se ao termo “reflexivo” e opor-se ao conceito “ingênuo”, como observa Peter Szondi em seu estudo sobre a “dialética conceitual” em *Poesia Ingênua e Sentimental*.¹ Com efeito, numa nota endereçada ao “leitor que examina cientificamente”, Schiller diz:

“Para o leitor que examina cientificamente observo que, pensadas em seu conceito supremo, ambas as maneiras de sentir relacionam-se entre

1. SZONDI, P. “L’ingenuo è il sentimentale — Dialletica concettuale del saggio schilleriano”. In: *Poetica dell’Idealismo Tedesco*. Torino, Einaudi, 1974. Tradução de Renata Buzzo Margari. Cf. também as conferências de Szondi sobre Schiller reunidas no volume *Poetik und Geschichtsphilosophie I: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974. Editado por Senta Metz e Hans-Hagen Hildebrandt.

si como a primeira e a terceira categorias, de modo que a última sempre surge quando se liga a primeira ao que lhe é diretamente contrário. Ou seja, o contrário da sensibilidade ingênua é o entendimento reflexionante, e a disposição sentimental é o resultado do empenho em restabelecer a sensibilidade ingênua segundo o conteúdo, *mesmo sob as condições da reflexão*. Isso ocorreria mediante o Ideal acabado, no qual a arte reencontra a natureza.”²

Chamando a atenção para o fato de Schiller ter inserido essa passagem fundamental apenas numa nota, Szondi afirma que “aqui não é o sentimental que surge como a antítese, mas o entendimento reflexionante, enquanto o *sentimental* é concebido como restabelecimento da *sensibilidade ingênua*” e, portanto, “como síntese”.³

Para Szondi, o sentimental não aparece no trecho da nota como oposto ao ingênuo, mas é, ele mesmo, o ingênuo — retomado na terceira categoria, conforme a explicação de Schiller na continuação da nota:

“Quando se percorrerem, segundo as categorias, aqueles três conceitos, sempre se encontrará na primeira categoria a *natureza* e a disposição ingênua que lhe corresponde; na segunda, a *arte* como supressão da natureza pelo entendimento atuando livremente; e, finalmente, na terceira, o Ideal, no qual a arte acabada retorna à natureza.”⁴

Assim, o sentimental pode ser visto, para Szondi, não apenas como oposto ao ingênuo, mas como sendo, ele mesmo, o ingênuo, vale dizer, o próprio *Ideal* poético. Ora, essa maneira de pensar a relação entre os conceitos — estabelecendo o terceiro a partir da oposição entre o primeiro e o segundo — remete, como indica também Szondi, a uma observação de Kant à tábua transcendental das categorias na *Crítica da Razão Pura*, onde se lê:

“O fato de que haja sempre um igual número de categorias em cada classe, a saber, três, induz à reflexão, uma vez que de resto toda divisão a priori mediante conceitos tem de ser uma dicotomia. Acrescente-se a isso que a terceira categoria sempre surge da ligação da segunda com a primeira de sua classe.”⁵

2. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 90.

3. SZONDI, P. *Poetik und Geschichtsphilosophie*, p. 174-175.

4. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 90.

5. KANT, I. *Crítica da Razão Pura*, B 110.

Kant chama atenção para o fato de que toda divisão a priori mediante conceitos é necessariamente dicotômica, e de que, da ligação de dois contrários, surge sinteticamente o terceiro. Se é, portanto, plausível que essa indicação metodológica permite compreender a articulação entre os conceitos “ingênuo” e “sentimental”, torna-se indispensável acompanhar o modo como ela é incorporada à estrutura do ensaio de Schiller. Esse é também o ponto de vista do ensaio de Szondi, embora sua conclusão seja diferente da nossa.⁶

Schiller não parece, no entanto, recorrer apenas à indicação da Analítica dos Conceitos: ao que tudo indica, sua utilização da observação de Kant não pode ser compreendida em toda a sua amplitude se não se recorre à dialética característica da doutrina-da-ciência de Fichte. Em outras palavras: é só a partir da compreensão do remanejamento no arranjo das categorias, operado na *Doutrina-da-Ciência de 1794*, que se torna possível traçar o paralelo entre o procedimento sintético kantiano e a trama dos conceitos “ingênuo” e “sentimental” no ensaio de Schiller. Eis, pois, a nossa hipótese.

Referindo-se ao terceiro princípio fundamental da doutrina-da-ciência, Fichte afirma o seguinte sobre sua relação com os dois precedentes:

“O terceiro é quase completamente suscetível de prova, pois não é, como o segundo, determinado segundo o conteúdo mas, pelo contrário, segundo a forma, e não, como aquele, por uma proposição, mas por duas.”

E acrescenta:

“É determinado segundo a forma e incondicionado segundo o conteúdo — significa: a tarefa (*Aufgabe*) da ação a ser estabelecida por ele está precisamente dada pelas duas proposições precedentes, mas não a solução dessa tarefa.”⁷

O terceiro princípio deve, portanto, fazer frente a esta tarefa: dados os princípios contraditórios (realidade e negação), como é possível descobrir um terceiro no qual não se suprimam mutuamente? Ou, para fazer uso da terminologia kantiana: uma vez que toda divisão a priori por conceitos é dicotômica, como encontrar a terceira categoria que surge da ligação da primeira com a segunda?

6.SZONDI, P. *Poetica dell' Idealismo Tedesco*, p. 76.

7.FICHTE, op. cit., p. 52.

Dados, portanto, o primeiro e o segundo princípios (absolutamente incondicionado e incondicionado segundo a forma, respectivamente), quer-se encontrar o terceiro, incondicionado segundo o conteúdo. Para Fichte, pelo princípio da divisibilidade (também por ele chamado de "princípio de razão")⁸, é possível pensar a unificação dos opostos sem contradição: algo é oposto a outro *em parte*, *em parte* não lhe é oposto (ao eu se opõe em parte um não-eu, em parte não se lhe opõe). Esse princípio ou ação sintética fundamental, que se dá originariamente na consciência, "unifica" os termos contraditórios sem que seja suprimida a identidade da consciência. Pensados dessa maneira, os opostos não se anulam, porque a reflexão originária põe *limites* entre eles, de modo que ambos podem subsistir na mesma consciência.

Contudo, embora assegure a possibilidade de *pensar* os opostos, essa ação sintética fundamental não fornece aquele *conteúdo incondicionado* que se busca como resposta ao problema proposto, permanecendo uma solução no plano da *forma*.⁹ Assim, com essa síntese não se alcança a resolução da tarefa determinada pelos dois princípios precedentes, resolução que, como tal, "só ocorre incondicionada, e pura e simplesmente, através de um decreto (*Machtspruch*) da razão."¹⁰ O terceiro princípio não deixa, porém, de apresentar uma solução, ainda que provisória,¹¹ do problema. Pois, se de um lado ele não obtém o conteúdo incondicionado que se almeja, de outro, no entanto, ganha-se a partir dele um ponto de apoio indispensável para a reflexão. É mediante essa síntese originária do terceiro princípio que se podem desenvolver todas as outras sínteses,¹² porque é nela que se estabelece "um conteúdo para todas as sínteses futuras."¹³ Pode-se afirmar, então, que o princípio da divisibilidade — mera *forma* do ponto de vista do problema proposto — passa a valer como *conteúdo* para toda unificação ulterior entre opostos.

Com isso, delineia-se o próprio método a ser seguido. Fornecendo um conteúdo (x) para todas as sínteses futuras, a síntese originária

8. Idem, *ibidem*, p. 55.

9. Sobre essa solução no plano formal, isto é, provisória, e sobre a "defasagem" que se instaura entre conteúdo e forma no segundo e terceiro princípios, defasagem que garante o espaço de jogo da reflexão, mas inibe a solução do problema proposto, veja-se *O Espírito e a Letra*, de Rubens Rodrigues Torres F^o, p. 190-215, no qual se baseiam estas observações.

10. FICHTE, J. G., *op. cit.*, p. 52.

11. TORRES F^o, *op. cit.*, p. 198.

12. FICHTE, J. G., *op. cit.*, p. 57.

13. Idem, *ibidem*, p. 63.

antecipa-se à reflexão e torna possível que esta opere a análise de um “conceito desconhecido”:

(...)“a reflexão analisa um conceito que ainda não está dado e que só pela análise será encontrado; o conceito analisado, até que se perfaça a análise é = X. Surge a pergunta: como pode ser analisado um conceito desconhecido?”¹⁴

Mas aqui se pressupõe, também, “uma ação antitética, originariamente necessária, do eu”, vale dizer, a reflexão é “em primeiro lugar analítica”.¹⁵ Assim, buscar um conceito sintético desconhecido significa, nessa interpretação fichtiana da tábua transcendental das categorias, analisar conceitos opostos, isto é, “elevant por reflexão à consciência clara, *como* opostos, índices opostos que estão contidos em um determinado conceito.”¹⁶ É mediante a análise dos opostos que se chega ao conceito buscado; todavia, este já é como que pressuposto para os fins da análise. Assim, pode-se dizer que “nenhuma síntese é possível sem uma antítese prévia” e que “nenhuma ação antitética, como pressuposta para a possibilidade da análise em geral, é possível sem uma ação sintética”: ambas “estão intimamente unificadas, são uma e mesma ação e apenas na reflexão são distinguidas.”¹⁷

A hipótese que se tenta sugerir aqui como leitura do ensaio de Schiller é, pois, a de que, para compreender o procedimento sintético pelo qual se engendra o terceiro conceito a partir do ingênuo e do sentimental, e reciprocamente, não basta simplesmente traçar o paralelo entre a nota endereçada “ao leitor que examina cientificamente” e a segunda observação de Kant à tábua transcendental dos conceitos; além disso, parece necessário —ou pelo menos profícuo — recorrer a esse “método paradoxal”¹⁸ prescrito por Fichte, mediante o qual se torna possível analisar um conceito sintético desconhecido, partindo de conceitos opostos. Sigamos, portanto, esse fio condutor. Comparemos os conceitos ingênuo e sentimental sob a pressuposição desse “conceito mais alto comum aos

14. Idem, *ibidem*, p. 63.

15. Idem, *ibidem*, p. 64.

16. Idem, *ibidem*, p. 62.

17. Idem, *ibidem*, p. 57, 63 e 64. Na exposição de 1804, Fichte dirá, por isso, que, ao proceder à unificação dos contrários, a doutrina-da-ciência é a um só tempo sintética e analítica, isto é, *viva e genética*. Cf. *Die Wissenschaftslehre. Zweiter Vortrag im Jahre 1804*. Editada por R. Lauth e Joachim Widmann. Hamburgo, Felix Meiner, 1986, p. 88.

18. TORRES F^o, *op. cit.*, Conclusão.

dois", já que um tal conceito, por ora desconhecido, "realmente existe".¹⁹

Estabelecidos os termos opostos que devem ser unificados, é preciso buscar então a *razão de referência*²⁰ entre eles:

"Já por seu conceito os poetas são em toda parte os *guardiães* da natureza. Onde já não o possam ser completamente, onde já tenham experimentado em si mesmos a influência de formas arbitrárias e artificiais ou tenham tido de combatê-la, surgirão como *testemunhas* ou como *vingadores* da natureza. *Serão* natureza ou *buscarão* a natureza perdida. Daí nascem duas maneiras poéticas de criar completamente distintas, mediante as quais se esgota e mede todo o domínio da poesia."²¹

Os poetas dividem-se naqueles que são natureza e naqueles que a buscam. Tem-se aí uma indicação de como se pode referir um ao outro, a saber, por meio do conceito de natureza. E com razão, visto que:

"A natureza também agora é a única chama de que se alimenta o espírito poético; somente dela extrai todo o seu poder e somente para ela fala, mesmo no homem artificial inserido na cultura. Toda outra maneira de atuar é estranha ao espírito poético"(...) ²²

Ora, quando se toma a natureza como critério de julgamento do caráter poético, não há dúvida de que, *sendo natureza*, o ingênuo levará enorme vantagem sobre o sentimental:

"Caso se chame poesia apenas àquilo que em todos os tempos atuou uniformemente sobre a natureza simples, tal só poderá ocorrer se se recusar aos poetas modernos, precisamente em sua beleza mais própria e sublime, o nome de poetas, uma vez que aqui eles só falam ao pupilo da arte e nada têm a dizer à natureza simples."²³

Se aqui a natureza é a razão de referência entre os tipos opostos de poesia, não há absolutamente como recusar a primazia do ingênuo sobre o sentimental. Explicam-se, nesse sentido, as frases de Schiller que

19. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 60.

20. FICHTE, J. G., op. cit., p. 55.

21. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 54.

22. *Ibidem*, p. 58.

23. *Ibidem*, p. 60.

fazem inclinar à opinião de que a poesia ingênua constituiria o tipo genérico, universal, e a poesia sentimental, o particular, específico:

“Todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio. Apenas sua ingenuidade o torna gênio, e ele não pode negar no plano moral aquilo que é no plano intelectual e estético.”²⁴

Tomada literalmente, essa afirmação leva a pensar que o gênio sentimental encontra-se, se não excluído, ao menos numa posição de inferioridade em relação ao ingênuo. Mas importa destacar, por outro lado, que a *mesma* qualidade — ser natureza — não caracteriza apenas *uma*, mas simultaneamente a *ambas* as partes opostas, ainda que isso signifique a apreciação positiva de uma e a constatação de uma negatividade na outra. Que o ingênuo seja natureza, não determina apenas sua superioridade, mas, além disso, uma *privação* no sentimental. Esta, por sua vez, possibilitará uma nova determinação no ingênuo.²⁵

Se a ingenuidade é a condição do gênio — conforme afirma o texto —, isso implica, todavia, que o *ser* natureza do poeta ingênuo representa um *dever ser* para os poetas sentimentais.²⁶ Impossibilitados (pela “época em que florescem” ou por “condições acidentais”) de ser ingênuos, de criar naturalmente segundo a maneira grega, os poetas modernos têm ali, na natureza ingênua, um objeto a ser buscado, um Ideal de beleza.

Ora, é paradoxalmente nessa inferioridade para com o modelo inatingível dos antigos que reside a maior virtude dos modernos. Quando se estabelece como referência entre os dois tipos de gênio não mais a *natureza*, mas o *Ideal* que ela representa, estes últimos afirmam toda a sua vantagem sobre aqueles. Presos ao círculo não-problemático da realidade que os circundava e não se espantando sequer com o fenômeno do ingênuo, os antigos simplesmente desconheciam o fato de que a natureza pudesse vir a ser consagrada como um Ideal. Ora, é justamente nesse ponto — a busca consciente de um Ideal do gênero humano — que reside a “superioridade” do sentimental em face do ingênuo:

24. Ibidem, p. 47.

25. A determinação é, portanto, recíproca: “Posso partir de qual dos opostos quiser, e de cada vez, por uma ação de determinar, terei determinado, ao mesmo tempo, o outro.” FICHTE, J. G., op. cit., p. 67.

26. “Daquilo que os modernos querem, é preciso aprender o que a poesia *deve vir a ser*; daquilo que os antigos fazem, o que ela *tem de ser*.” SCHLEGEL, F. *Fragmentos Críticos*, ed. cit., p. 17. Grifo nosso.

“Se, ao contrário, se comparam, uma com a outra, as próprias espécies, fica patente que a meta pela qual o homem se *empenha* mediante a cultura é infinitamente preferível àquela que ele *alcança* mediante a natureza.”²⁷

Diferentemente do que ocorre quando se põe a natureza ou a realidade como medida, aqui, onde o índice de comparação é o Ideal, a superioridade tem de ser conferida ao poeta moderno. A despeito da primazia em tudo o que concerne à natureza (ou talvez precisamente por isso), o poeta ingênuo não pode estabelecer com ela nenhuma relação como com um Ideal. A natureza só vem a ser idealizada para e por quem a não possui. O homem moderno tem, portanto, uma maneira de senti-la que não se conhecia na civilização helênica, e é isso que o distingue. A homenagem à natureza é o que o põe em vantagem, nesse ponto, sobre o ingênuo:

“Como é que, sendo em tudo o que é natureza infinitamente suplantados pelos antigos, podemos justamente aqui homenagear a natureza num grau mais elevado, apegar-nos a ela com afeição e mesmo abraçar o mundo inanimado com a mais calorosa sensação?”²⁸

Apenas ao poeta sentimental é dado buscar o Ideal de conciliar arte e natureza. Só ele pode, por conseguinte, empenhar-se na realização dessa tarefa, que é infinita.²⁹ Portanto, nem o ingênuo nem o sentimental goza de uma primazia absoluta, o que pressupõe, como se disse, um dado importante: cada determinação de um deles representa uma determinação no termo oposto, e vice-versa.³⁰ Estabelece-se uma “determinação recíproca” (*Wechselbestimmung*) entre eles, a partir da qual toda atribuição positiva conferida a um implica uma negatividade no outro, mas esta é, por sua vez, fundamento de uma nova determinação daquele. Enfim, nem o ingênuo subordina-se ao sentimental, nem este àquele, mas ambos estão numa relação de “subordinação coordenada”. Como diz Schiller numa carta a Humboldt (21 de março de 1796), não se deve subordinar, um ao outro, o ingênuo e o sentimental, mas “coordená-los um com o

27. *Poesia Ingênuo e Sentimental*, p. 60.

28. *Ibidem*, p. 52.

29. *Ibidem*, p. 91.

30. O que pode ser expresso na fórmula algébrica de Novalis: “Signo da antítese

$$\begin{array}{cc} + & - \\ - & + \end{array}$$

NOVALIS, *Fragmentos I*, nº 93. In: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Munique. Carl Hanser, 1978, p. 140. Editadas por Hans-Joachim Mehl e Richard Samuel.

outro sob um conceito genérico ideal mais alto.”³¹ Assim, a mesma dialética que se estabelece entre o impulso sensível e o racional n’*A Educação Estética do Homem* vale para a relação entre o ingênuo e o sentimental. (Não é demais lembrar que Schiller, ao observar numa nota à Carta XIII que nenhum dos impulsos do homem podia subjugar o outro, remete ao conceito fichtiano de “determinação recíproca”).³²

Encontrados e fixados os índices de comparação — “visto que o verdadeiramente belo tem de estar em harmonia, de um lado, com a natureza e, de outro, com o Ideal”³³ —, torna-se então possível estabelecer aquele terceiro conceito sintético que surge da ligação dos opostos. Ora, quando se lê com atenção o ensaio de Schiller, verifica-se que esse termo de unificação constitui, na verdade, um conceito que permite pensar os opostos, mas não tem de fato nenhuma classe de objetos, uma vez que as espécies poéticas estão esgotadas no ingênuo e no sentimental.³⁴ Enquanto princípio que permite pensar a oposição, o terceiro conceito fornece unicamente uma *escala* a partir da qual os poetas antigos e modernos podem ser comparados sem que se recorra a um referencial extraído unilateralmente de um padrão poético ou de outro:

“Por isso, ou não se deveria de maneira alguma comparar poetas antigos e modernos — ingênuos e sentimentais —, ou só se deveria compará-los sob um conceito mais amplo comum aos dois (um tal conceito *realmente* existe).”³⁵

Nesse sentido, o ensaio de Schiller pode certamente ser lido como uma réplica à célebre Querela dos Antigos e dos Modernos³⁶ que tomou

31. Citada em SW, vol. V, p. 1184.

32. *A Educação Estética do Homem*, carta XIII, ed. cit., p. 71. Ainda que discorde a doutrina schilleriana dos impulsos (veja-se as cartas nº 243 e 244 da *Briefwechsel*, organizada por Hans Schulz), Fichte dirá um pouco mais tarde que quem melhor compreendeu a “determinação recíproca” foi “o Conselheiro Schiller nas Cartas sobre *A Educação Estética* [publicada] nas Horas.” In: *Wissenschaftslehre nova methodo*. Editada por Erich Fuchs. Hamburgo, Felix Meiner, 1982, p. 62.

33. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 80.

34. “Todos os que realmente são poetas pertencerão ou aos ingênuos ou aos sentimentais (...)” Ibidem, p. 54.

35. Ibidem, p. 60. Grifo nosso. É preciso, dirá Schiller numa carta a Humboldt, “separar cuidadosamente a realidade e o conceito absoluto.” In: *Dichter über ihre Dichtungen*, p. 611.

36. Como o lê, por exemplo, Hans Robert Jauss em seu estudo “Fr. Schlegels und Fr. Schillers Replik auf die ‘Querelle des Anciens et des Modernes’”. In: *Europäische Aufklärung*. Munique, 1967, p. 117-140.

conta da Academia Francesa nos últimos decênios do século XVII, ou também como uma defesa do representante da poesia moderna (Schiller) diante do representante da Antiguidade (Goethe).³⁷ Mas, a bem da verdade, em nenhum dos dois casos se pode afirmar quem tem a primazia, se os antigos ou os modernos, o que é explicável pelo fato de que, preso à condição finita da natureza humana, o poeta pode no máximo aspirar a ampliá-la ao infinito, sem contudo jamais chegar a essa meta.

Como a humanidade ideal n'A *Educação Estética do Homem*, a terceira espécie de poesia constitui uma idealidade inalcançável; exatamente por isso, no entanto, apresenta-se como tarefa e parâmetro de toda criação poética. É, por assim dizer, o princípio que possibilita pensar toda a produção poética sem nenhum critério *exclusivo* e sem valorização unilateral da maneira grega ou romântica.³⁸

Para Schiller, o terceiro princípio responde a uma Idéia reguladora³⁹ de unidade entre os opostos. Por seu intermédio, portanto, a poesia pode ser apreendida em todos os seus aspectos, mesmo os mais paradoxais, visto ser uma arte a um só tempo plástica e musical, bela e sublime, ingênua e sentimental. Ainda que sempre se manifeste de um modo predominantemente ingênuo ou sentimental, *a poesia se faz das duas maneiras ao mesmo tempo*. Assim, pensada enquanto atividade que torna possível unificar opostos, a criação poética pode ser explicada segundo aquele princípio que Fichte define como "um e transcendental, que transpõe opostos até se interpenetrarem um no outro".⁴⁰

37. *Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 59. Deve-se lembrar que Goethe não é sequer descrito com traços ingênuos, mas em sua caracterização se ressaltam os aspectos sentimentais. Veja-se p. 78. Cf. também em Goethe a *Conversa com Eckermann*, citada à p. 19.

38. Em sua *Filosofia da Arte*, Schelling faz uma leitura interessante dessa questão, mostrando que, do ponto de vista da "identidade absoluta", a poesia não pode ser nem ingênua nem sentimental. Para ele, a oposição entre essas duas espécies é "uma oposição meramente subjetiva, aparente", pois "em sua absolutez a poesia não é em si nem ingênua nem sentimental. Não é ingênua, pois essa é uma determinação feita apenas mediante a oposição (o absoluto só parece ingênuo para o sentimental); mas o sentimental é, em e para si mesmo, uma não-absolutez." SCHELLING, *Philosophie der Kunst*. In: *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, vol. II, p. 301.

39. Sobre essa Idéia reguladora, cf. o trecho da primeira versão do ensaio citado à nota 63 da tradução.

40. FICHTE, J. G. *Wissenschaftslehre* 1805. Editada por Hans Gliwitzky. Hamburgo, Felix Meiner, 1984, p. 20. Sobre o "e", veja-se TORRES F^o, *O Espírito e a Letra*, p. 195. Hegel, por outro lado, lembra que o finito e o infinito podem ser "tomados *sem referência*, de forma que estejam ligados apenas pelo E, estando um em face do outro, cada um sendo apenas nele mesmo." HEGEL, G. W. F. *Wissenschaft der Logik*. In: *Werke*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1986, vol. V, p. 157.

POESIA INGÊNUA E
SENTIMENTAL¹

THE HISTORY OF THE
CITY OF BOSTON
FROM THE FIRST SETTLEMENT
TO THE PRESENT TIME
BY
JOSEPH NEALE
OF THE BOSTON BAR
IN TWO VOLUMES
VOL. II.

BOSTON

1790

THE CITY OF BOSTON, IN THE YEAR 1790, WAS IN THE HEIGHT OF ITS PROSPERITY. THE TRADE WAS INCREASING, AND THE POPULATION WAS RISING. THE CITY WAS BECOMING A MORE IMPORTANT PART OF THE EMPIRE.

THE CITY OF BOSTON, IN THE YEAR 1790, WAS IN THE HEIGHT OF ITS PROSPERITY. THE TRADE WAS INCREASING, AND THE POPULATION WAS RISING. THE CITY WAS BECOMING A MORE IMPORTANT PART OF THE EMPIRE.

THE CITY OF BOSTON, IN THE YEAR 1790, WAS IN THE HEIGHT OF ITS PROSPERITY. THE TRADE WAS INCREASING, AND THE POPULATION WAS RISING. THE CITY WAS BECOMING A MORE IMPORTANT PART OF THE EMPIRE.

Há momentos na nossa vida em que consagramos uma espécie de amor e de comovente respeito à natureza em plantas, minerais, animais, paisagens, assim como à natureza humana em crianças, nos costumes da gente do campo e do mundo primitivo, não porque ela faça bem a nossos sentidos, nem porque satisfaça nosso entendimento ou gosto (de ambos pode muitas vezes ocorrer o contrário), mas simplesmente porque é natureza. Todo homem algo refinado, ao qual não falte sensibilidade, experimenta isso quando caminha ao ar livre, quando vive no campo ou detém-se ante os monumentos dos tempos antigos, em suma, quando é surpreendido pela visão da natureza simples em meio a relações e situações artificiais. Esse interesse, que não raro se torna necessidade, é aquilo que está no fundamento de muitas de nossas predileções por flores e animais, por jardins simples, por passeios, pelo campo e seus habitantes, por muitos produtos da Antiguidade remota etc., pressupondo-se que não haja nem afetação nem, de resto, um interesse contingente em jogo. Essa espécie de interesse pela natureza, no entanto, só ocorre sob duas condições. Em primeiro lugar, é de todo necessário que o objeto que o inspira seja *natureza* ou ao menos assim considerado por nós;² em segundo lugar, que seja (no significado mais amplo da palavra) *ingênuo*, isto é, que a natureza esteja em contraste com a arte³ e a *envergonhe*. Só quando esta condição se junta à primeira, e não antes, é que a natureza vem a ser o ingênuo.

Natureza, considerada deste modo, não é para nós senão o ser espontâneo, a subsistência das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis.

Essa representação é absolutamente necessária, caso devamos tomar interesse por tais fenômenos. Fosse possível, com a mais perfeita ilusão, dar a aparência da natureza a uma flor artificial; fosse possível levar à máxima ilusão a imitação do ingênuo nos costumes, a descoberta de que se trata de imitação aniquilaria totalmente o sentimento de que se fala

aqui.* A partir daí torna-se claro que essa espécie de satisfação com a natureza não é estética, mas moral;⁵ pois é mediada por uma Idéia, não imediatamente engendrada pela observação; também de modo algum se orienta pela beleza das formas. O que teriam por si mesmos de tão aprazível para nós uma flor singela, uma fonte, uma rocha musgosa, o gorjeio dos pássaros, o zumbido das abelhas etc.? O que, pois, poderia dar-lhes um direito ao nosso amor? O que neles amamos não são esses objetos, é uma Idéia exposta por seu intermédio.⁶ Neles amamos a vida silenciosamente geradora, o tranqüilo atuar por si mesmos, o ser segundo leis próprias, a necessidade interna, a eterna unidade consigo mesmos.

São o que nós *fomos*; são o que *devemos vir a ser* de novo.⁷ Fomos natureza como eles, e nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade. São, portanto, expressão de nossa infância perdida, que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso; por isso, encham-nos de uma certa melancolia. Ao mesmo tempo, são expressões de nossa suprema completude no Ideal,⁸ transportando-nos, por isso, a uma sublime comoção.

Mas essa perfeição não é mérito seu, porque não é obra de sua escolha. Concedem-nos, pois, o prazer todo próprio de ser nossos modelos sem nos envergonhar. Envolvem-nos numa constante teofania, que, porém, mais revigora do que turva. O que constitui o seu caráter é exatamente aquilo de que precisamos para a completude do nosso; o que deles nos distingue é exatamente aquilo que lhes falta para a divindade. Somos livres e eles, necessários; mudamos, eles permanecem iguais. Mas apenas quando se ligam uns aos outros — quando a vontade segue livremente a lei da necessidade e a razão afirma sua regra em toda alternância da fantasia —, é que surge o divino ou o Ideal. Assim, *neles* observamos eternamente aquilo que não temos, aquilo pelo que, no entanto, somos desafiados a lutar e do que ao menos podemos esperar nos aproximar num progresso infinito,⁹ ainda que jamais o alcancemos. Observamos *em nós* uma prerrogativa que lhes falta, da qual porém jamais podem partilhar enquanto irracionais, ou só podem partilhar caso

(*) Kant, que eu saiba o primeiro a ter começado a refletir propriamente sobre esse fenômeno, lembra que, se ouvíssemos o canto do rouxinol imitado com a máxima ilusão por um homem e se nos entregássemos com inteira comoção à impressão por ele provocada, todo o nosso prazer desapareceria com a destruição dessa ilusão. Veja-se na "Crítica do Juízo Estético" o capítulo sobre o interesse intelectual pelo belo.⁴ Quem aprendeu a admirar o autor apenas como um grande pensador, se alegrará de ali encontrar uma pista de seu coração e, por meio dessa descoberta, se convencerá da elevada vocação filosófica (que exige as duas qualidades absolutamente unidas) desse homem.

trilhem, como a infância, o *nosso* caminho. Proporcionam-nos, por isso, a mais doce fruição de nossa humanidade como Idéia, embora tenham necessariamente de nos humilhar em face de cada *estado determinado* de nossa humanidade.

Visto que se funda numa Idéia, esse interesse pela natureza só pode se mostrar em mentes receptivas a Idéias,¹⁰ ou seja, em mentes morais. A grande maioria dos homens apenas afeta tal interesse, e a universalidade do gosto sentimental em nossa época, que se manifesta, especialmente após a publicação de certos escritos, em viagens, jardins e passeios sentimentais, bem como em outras predileções dessa espécie, ainda não é absolutamente uma prova da universalidade dessa maneira de sentir. Todavia, mesmo no mais insensível a natureza sempre manifestará algo desse efeito, porque para tanto já basta a *predisposição* moral¹¹ comum a todos os homens, e por maior que seja a distância entre nossas *ações* e a simplicidade e verdade da natureza, todos nós, sem distinção, somos levados, em *Idéia*, a esse efeito. Tal sentimentalidade em relação à natureza se manifesta com especial força e da maneira a mais geral pela intervenção daqueles objetos que, como as crianças e os povos infantis,¹² estão em mais estreita ligação conosco e sugerem o olhar retrospectivo em nós mesmos e naquilo que é, em nós, *inatural*. É erro acreditar que a mera representação do desamparo seja aquilo que, em certos momentos, nos detém com tanta comoção junto às crianças. Este pode ser talvez o caso daqueles que, diante da fraqueza, não costumam sentir senão a própria superioridade. Mas o sentimento de que falo (que só ocorre em disposições morais de todo próprias e não deve ser confundido com aquele que a alegre atividade das crianças desperta em nós) é antes humilhante que favorável ao amor-próprio; e se aqui entra em conta algum privilégio, ele ao menos não está do nosso lado. Não ficamos comovidos porque olhamos para a criança do alto de nossa força e perfeição, mas porque da *limitação* de nosso estado, que é inseparável da *determinação* uma vez atingida por nós, *elevamos o olhar* para a *determinabilidade* ilimitada e para a inocência pura da criança, e em tal instante nosso sentimento está muito visivelmente mesclado a uma certa melancolia para que se possa desconhecer a sua fonte. Na criança se expõem a *predisposição* e a *destinação*;¹³ em nós, o *acabamento*, que sempre permanece infinitamente aquém destas. Por isso, a criança torna presente para nós o Ideal, não certamente o acabado, mas o proposto como tarefa,¹⁴ e o que nos comove não é de modo algum a representação de sua privação e de seus limites, é, muito ao contrário, a representação de sua força pura e livre, de sua integridade, de sua infinitude. Para o homem de costumes¹⁵ e de sensibilidade, a criança será, pois, um objeto *sagrado*, ou seja, um objeto que aniquila toda grandeza da experiência

mediante a grandeza de uma Idéia, e que ganha de novo, em abundância, no juízo da razão, o que quer que possa perder no juízo do entendimento.

Precisamente dessa contradição entre o juízo da razão e o do entendimento provém o fenômeno todo próprio do sentimento misto que o *ingênuo* na maneira de pensar desperta em nós. Ele liga a simplicidade *infantil* à *pueril*; por meio desta última, desnuda-se ao entendimento e provoca aquele sorriso mediante o qual damos a conhecer nossa superioridade (*teórica*). No entanto, esse triunfo do entendimento desaparece e o escárnio daquilo que é simplório se converte na admiração da singeleza, tão logo temos motivo para crer que a simplicidade pueril é ao mesmo tempo uma simplicidade infantil, que, portanto, não é nem ignorância nem incapacidade a fonte daquilo que, por grandeza interior, desdenhou o auxílio da arte, mas uma força (*prática*) mais elevada, um coração cheio de inocência e verdade. Sentimo-nos constrangidos a respeitar o objeto que antes nos fez sorrir e, lançando ao mesmo tempo um olhar em nós mesmos, a nos lastimar por não lhe sermos semelhantes. Surge assim o fenômeno todo próprio de um sentimento no qual convergem escárnio jovial, veneração e melancolia.^{*} No *ingênuo* se

(*) Numa observação à Analítica do Sublime ("Crítica do Juízo Estético", p. 225 da primeira edição),¹⁶ Kant distingue igualmente esses três ingredientes no sentimento do ingênuo, mas fornece para isso uma outra explicação. "Algo composto de ambos (do sentimento animal de contentamento e do sentimento espiritual de respeito)"¹⁷ encontra-se na ingenuidade, que é a irrupção da sinceridade originariamente natural da humanidade contra a arte da dissimulação tornada uma outra natureza. Ri-se da simplicidade que ainda não sabe dissimular-se e, todavia, também se fica alegre com a simplicidade da natureza que prega uma peça nessa arte. Quando se contava com o costume cotidiano da expressão artificializada e cuidadosamente voltada para a bela aparência, eis que surge a natureza não-corrompida, inocente, que de modo algum se esperava encontrar, e que aquele que a deixou transparecer também não visava desnudar. Que a bela, mas falsa aparência, que geralmente muito importa em nosso juízo, seja aqui de súbito transformada em nada; que o galhofeiro em nós seja como que posto a nu, isso produz em duas direções sucessivamente opostas aquele movimento da mente que, ao mesmo tempo, agita o corpo de maneira salutar. Mas que uma coisa que é infinitamente melhor do que todo costume aceito, a franqueza na maneira de pensar (pelo menos a predisposição para ela), não esteja de toda extinta na natureza humana, isso mistura seriedade e estima a esse jogo do Juízo. Visto, porém, que este é um fenômeno de curta duração e que a cortina da arte da dissimulação de novo logo se fecha, a ele também se junta um pesar, que é uma comoção de ternura, a qual, como jogo, pode muito bem ligar-se, e de fato geralmente se liga, a um riso benévolo, ao mesmo tempo que costuma reparar o embaraço daquele que forneceu a matéria para tanto por não estar ainda habituado aos modos dos homens." — Confesso que essa forma de explicar não me satisfaz inteiramente, sobretudo porque afirma do ingênuo em geral algo que é verdadeiro, no máximo, para uma espécie dele, o ingênuo da

exige que a natureza alcance a vitória sobre a arte,* que isso ocorra à revelia e contra a vontade ou com plena consciência da pessoa. No primeiro caso, ele é o ingênuo da *surpresa*, e diverte; no segundo, é o ingênuo da *intenção*, e comove.¹⁹

No ingênuo da surpresa, é preciso que a pessoa seja *moralmente* capaz de negar a natureza; no ingênuo da intenção, não é permitido que o seja, embora não possamos pensá-la como *fisicamente* incapaz disso, se o ingênuo deve atuar sobre nós como ingênuo. As ações e falas das crianças nos dão, por isso, a pura impressão do ingênuo apenas enquanto não nos lembramos de sua incapacidade para a arte e levamos em consideração apenas o contraste de sua naturalidade com a artificialidade que há em nós. O ingênuo é *uma infantilidade, ali onde já não é esperada* e, por isso, não pode ser atribuída à infância real no sentido mais estrito.²⁰

Mas em ambos os casos, tanto no ingênuo da surpresa quanto no da intenção, a natureza tem de estar certa, e a arte, errada.

O conceito de ingênuo se completa apenas mediante essa última determinação. Também o afeto é natureza, e a regra do decoro, algo artificial; no entanto, a vitória do afeto sobre o decoro é tudo menos ingênua. Se, em contrapartida, o mesmo afeto vence a artificialidade, o falso decoro, a dissimulação, não temos nenhuma dúvida em chamá-lo ingênuo.** Não é,

surpresa, de que falarei adiante. Sem dúvida, provoca *riso* se alguém *se desnuda* por ingenuidade e, em muitos casos, esse riso pode provir de uma expectativa anterior que não deu em nada.¹⁸ Contudo, o ingênuo da espécie mais nobre, o ingênuo da intenção, sempre provoca um *sorriso* que dificilmente tem como fundamento uma expectativa que não deu em nada, mas em geral só é explicável a partir do contraste entre uma certa conduta e formas uma vez admitidas e esperadas. Também tenho dúvidas se o pesar, que se mistura à nossa sensação no ingênuo da segunda espécie, vale para a pessoa ingênua ou antes para nós mesmos e para a humanidade em geral, de cuja queda nos lembramos em tal ocasião. Ele é muito manifestamente uma tristeza moral, que tem de possuir um objeto mais nobre que os males físicos pelos quais a sinceridade é ameaçada no curso regular do mundo, e esse objeto não pode ser outro senão a perda da verdade e simplicidade entre os homens.

(*) Talvez devesse dizer de maneira bem concisa: a vitória da *verdade sobre a dissimulação*; mas o conceito de ingênuo ainda me parece encerrar algo mais, pois a simplicidade em geral, que vence a artificialidade, e a liberdade, que vence a rigidez e o constrangimento, despertam em nós um sentimento semelhante.

(**) Uma criança é *mal-educada*, se age contra os preceitos de uma boa educação por avarice, imprudência, precipitação, mas é *ingênua*, se por natureza livre e sadia dispensa o amaneiramento de uma educação insensata, as posições rígidas do mestre de dança etc. O mesmo ocorre no ingênuo, em sentido de todo impróprio, que surge mediante a projeção do homem naquilo que é irracional. Ninguém achará ingênua a vista de um jardim malcuidado, do qual as ervas daninhas tomaram conta, mas há decerto algo de

portanto, mediante sua cega violência enquanto grandeza *dinâmica*, mas mediante sua forma enquanto grandeza *moral*, em suma, não enquanto *escassez*, mas enquanto *necessidade interna* que se exige que a natureza triunfe sobre a arte. Foi preciso atribuir a vitória àquela, não porque esta última seja insuficiente, mas porque é *inaceitável*; pois é privação, e nada que nasce da privação pode inspirar respeito. De fato, no ingênuo da surpresa são sempre a preponderância do afeto e uma *privação* de consciência que fazem confessar a natureza; tal privação e preponderância, porém, não perfazem ainda o ingênuo, mas apenas dão oportunidade para que a natureza *siga sem entraves sua índole moral*, isto é, a lei da harmonia.

O ingênuo da surpresa pode concernir tão-só ao homem, e a este apenas se, nesse momento, já não for natureza pura e inocente. Pressupõe uma vontade que não se harmoniza com aquilo que a natureza faz por si mesma. Uma tal pessoa ficará assustada, se alguém a fizer cair em si; a de *intenção* ingênua, ao contrário, admirar-se-á dos homens e de seu espanto. Assim, visto que ali apenas o caráter natural liberado pelo afeto confessa a verdade, mas não o caráter pessoal e moral, não fazemos dessa sinceridade um mérito do homem, e nosso riso é escárnio merecido, que não se refreia com nenhuma estima pessoal por ele. Mas porque ali também há a sinceridade da natureza, que irrompe através do véu da falsidade, à malícia de ter pilhado alguém junta-se uma satisfação de espécie mais elevada, pois a natureza em oposição à artificialidade e a verdade em oposição ao engano sempre têm de despertar respeito. Portanto, com o ingênuo da surpresa também sentimos um contentamento moral, embora não com um caráter moral.*

No ingênuo da surpresa, sempre respeitamos a *natureza*, porque temos de respeitar a verdade; no ingênuo da intenção, ao contrário,

ingênuo se o livre crescimento de galhos salientes destrói a obra penosa da poda num jardim francês. Assim, não há absolutamente nada de ingênuo se, por deselegância natural, um cavalo adestrado executa mal sua lição, mas há algo de ingênuo se a esquece por liberdade natural.

(*) Uma vez que o ingênuo reside meramente na forma de como se faz ou diz algo, essa qualidade nos desaparece dos olhos tão logo a própria coisa provoque uma impressão preponderante ou até contrária, quer por suas causas, quer por seus efeitos. Através de uma ingenuidade desse tipo, pode-se até descobrir um crime, mas então não temos nem calma nem tempo para dirigir nossa atenção à forma da descoberta, e a aversão ao caráter da pessoa consome a satisfação com o caráter natural. Assim como o sentimento indignado nos rouba a alegria moral com a sinceridade da natureza, tão logo sabemos de um crime por meio de uma ingenuidade, assim também a compaixão despertada sufoca nossa malícia, tão logo vemos alguém posto em perigo por sua ingenuidade.

respeitamos a *pessoa*²¹ e desfrutamos, por isso, não apenas um contentamento moral, mas também um contentamento com um objeto moral. Num caso como noutro, a natureza está *certa* por dizer a verdade; no segundo caso, porém, a natureza não apenas está certa, mas a pessoa também tem *honra*. No primeiro caso, a sinceridade da natureza sempre é vergonhosa para a pessoa, porque não é espontânea; no segundo, sempre lhe traz mérito, mesmo supondo que aquilo que exprima implique vergonha para ela.

Atribuímos a um homem uma intenção ingênua se em seus juízos não repara nas artificiais e rebuscadas relações das coisas e atém-se unicamente à natureza simples. Dele exigimos tudo o que sobre elas se possa pronunciar no âmbito da natureza sadia, isentando-o tão-só daquilo que pressuponha, se não um distanciamento da natureza, pelo menos um conhecimento deste no pensar ou no agir.

Se um pai conta ao filho que certo homem definha de pobreza, e o filho vai ao pobre homem e lhe entrega a bolsa do pai, tal ação é ingênua: pois a natureza sadia agiu a partir da criança, e num mundo em que a natureza sadia dominasse, ela estaria perfeitamente certa em assim proceder. Ela vê simplesmente a carência e o meio mais próximo de satisfazê-la: uma tal extensão do direito de propriedade, em que uma parte dos homens pode ser levada à ruína, não é fundada na mera natureza. A ação da criança é, pois, uma vergonha para o mundo real, e nosso coração também o admite mediante a satisfação que sente com tal ação.

Achamos ingênuo se um homem sem conhecimento do mundo, mas de resto de bom entendimento, confessa seus segredos a um outro e por sua própria sinceridade fornece os meios para que este, que o engana mas sabe dissimular com habilidade, o prejudique. Rimo-nos dele, embora não possamos resistir a tê-lo em alta estima. Pois sua confiança no outro provém da honestidade de suas próprias intenções; ao menos enquanto este for o caso, ele é ingênuo.

O ingênuo na maneira de pensar jamais pode, por isso, ser uma qualidade de homens corrompidos, mas concerne apenas a crianças e homens de intenção infantil. Muitas vezes estes últimos agem e pensam ingenuamente em meio às relações artificializadas do grande mundo: esquecem-se, por própria e bela humanidade, de que têm de lidar com um mundo corrompido e conduzem-se mesmo nas cortes reais com uma ingenuidade e inocência só encontradas num mundo bucólico.

De resto, nem sempre é assim tão fácil distinguir corretamente a inocência pueril da inocência infantil,²² pois existem ações que oscilam no limite extremo entre ambas e nas quais ficamos em completa dúvida se devemos rir do que é simplório ou estimar a nobre simplicidade.²³ Um

exemplo deveras curioso dessa espécie encontra-se na história do papado de Adriano VI, que nos foi descrita pelo senhor Schröckh com a solidez e verdade pragmática que lhe são peculiares. Holandês de nascimento, exerceu esse Papa o pontificado num dos momentos mais críticos para a hierarquia, quando um partido implacável punha a nu, sem nenhuma indulgência, os pontos fracos da Igreja romana, estando o partido oposto sumamente interessado em encobri-los. Não se trata de perguntar o que o caráter verdadeiramente ingênuo, se é que algum chegou mesmo ao trono de São Pedro, deveria fazer nesse caso, mas sim até que ponto uma tal ingenuidade de intenção poderia ser compatível com o papel de um Papa. Isso, aliás, não pôs o menor embaraço aos antecessores e sucessores de Adriano. Com uniformidade, seguiam o sistema romano aceito, de nada ceder em ponto algum. Adriano, porém, possuía realmente o caráter reto de sua nação e a inocência de sua antiga condição. Da estreita esfera do erudito ascendera a seu elevado posto e, mesmo no alto da nova dignidade, não se tornara infiel àquele caráter simples. Os abusos da Igreja comoviam-no e era por demais honesto para dissimular em público o que a si mesmo, em silêncio, confessava. Conforme a essa maneira de pensar, na *instrução* que entregou ao núncio enviado à Alemanha, foi levado a confissões antes jamais ouvidas de um Papa, e que contrariavam frontalmente os princípios daquela corte. “Bem sabemos”, diz-se entre outras coisas, “que há anos muita torpeza vem ocorrendo nesta Santa Sé; não espanta que o estado doentio tenha passado da cabeça aos membros, do Papa aos prelados. Todos nos desviamos e desde muito tempo não há ninguém, nem sequer um de nós, que tenha feito algo de bom.” Em outra passagem, ordena ao núncio que esclareça em seu nome que ele, Adriano, não podia ser censurado por aquilo que os Papas haviam feito antes dele, e que semelhantes excessos, mesmo quando ainda vivia numa condição mais baixa, sempre lhe desagradaram etc. É fácil pensar como essa ingenuidade do Papa pôde ser acolhida pela confraria romana; o mínimo de que o inculparam foi ter delatado a Igreja aos hereges. Da mais alta imprudência, esse passo do Papa seria, no entanto, merecedor de todo o nosso respeito e admiração, se pudéssemos apenas vencer-nos de que fora realmente ingênuo, isto é, de que fora levado a tal passo meramente pela verdade natural de seu caráter, sem nenhuma consideração pelas possíveis consequências, e de que o teria dado mesmo se entrevisse, em toda a sua dimensão, a inconveniência cometida. Temos, contudo, alguns motivos para crer que não o considerava um passo tão apolítico assim, e que em sua inocência chegou a esperar alcançar algo de muito importante em prol de sua Igreja, através da condescendência para com os adversários. Não imaginava apenas ter de dar esse passo como homem honesto, mas também poder responsabilizar-se por ele como Papa e, esquecendo-

se de que o mais artificial dos edifícios só poderia ser mantido mediante uma negação contínua da verdade, cometeu o erro imperdoável de seguir regras de conduta, que puderam ser comprovadas em situações naturais, numa ocasião de todo oposta. Isso, sem dúvida, muda por demais o nosso juízo; e embora à honestidade do coração, do qual aquela ação proveio, não possamos recusar nosso respeito, este é não menos enfraquecido pela consideração de que natureza e coração tiveram adversários muito fracos, aquela na arte, e este no intelecto.

Todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio.²⁴ Apenas sua ingenuidade o torna gênio, e ele não pode negar no plano moral aquilo que é no plano intelectual e estético. Ignorando as regras, essas muletas da fraqueza e mentoras do erro, e orientado apenas pela natureza ou pelo instinto, o seu anjo da guarda, caminha com tranquilidade e segurança por todas as ciladas do falso gosto, nas quais o não-gênio é infalivelmente envolvido, se não for bastante prudente para evitá-las já de longe. Apenas ao gênio é dado estar sempre em casa fora do que é conhecido e *ampliar* a natureza sem *ir além* dela.²⁵ Decerto, mesmo os maiores gênios por vezes vão além dela, mas apenas porque também têm seus momentos fantasiosos, em que a natureza protetora os abandona, quer porque o poder do exemplo os arrebatava, quer porque o gosto corrompido do tempo os desencaminha.

O gênio tem de solucionar as tarefas mais complexas com despretenhiosa simplicidade e desembaraço; o ovo de Colombo²⁶ vale para toda decisão genial. Legitima-se como gênio somente por *triumfar com simplicidade sobre a arte complexa*. Não procede segundo princípios conhecidos, mas segundo *inspirações e sentimentos*; suas inspirações, porém, são estros de um deus (tudo o que a natureza sadia faz é divino), e seus sentimentos são leis para todos os tempos e todas as estirpes humanas.

Na vida privada e nos costumes, o gênio também mostra o caráter infantil que imprime em suas obras. É *pudico*, porque a natureza sempre o é; mas não *decente*, porque só a corrupção é decente. É *sensato*, pois a natureza jamais pode ser o contrário; mas não *astuto*, pois só a arte pode sê-lo. É *fiel* a seu caráter e a suas inclinações, não tanto porque tem princípios, mas porque, a despeito de toda inconstância, a natureza sempre retorna à posição anterior, sempre traz de volta a antiga carência. É *modesto* e mesmo tímido, porque o gênio sempre permanece um mistério para si mesmo;²⁷ mas não é temeroso, porque desconhece os perigos do caminho que trilha. Pouco sabemos da vida privada dos maiores gênios, mas mesmo este pouco que nos foi conservado, por exemplo, sobre Sófocles, Arquimedes, Hipócrates e, nos tempos modernos, sobre Ariosto, Dante, Tasso, sobre Rafael, Albrecht Dürer, Cervantes, Shakespeare, sobre Fielding, Sterne etc., corrobora tal afirmação.

Por certo, o que parece conter muito mais dificuldade é que mesmo o grande homem de Estado e o grande comandante mostrarão um caráter ingênuo, tão logo sejam grandes por seu gênio. Quero lembrar aqui, entre os antigos, apenas Epaminondas e Júlio César; entre os modernos, apenas Henrique IV da França, Gustavo Adolfo da Suécia, e o czar Pedro, o Grande. Os duques de Marlborough, Turenne e Vendôme nos mostram, todos, esse caráter. Ao outro sexo, a natureza reservou a suprema perfeição no caráter ingênuo. Não há nada por que lute tanto o coquetismo feminino quanto pela *aparência do ingênuo*; prova suficiente, se não se dispusesse de nenhuma outra, de que o maior poder desse sexo reside em tal qualidade. Visto, porém, que os princípios dominantes na educação feminina estão em eterno conflito com esse caráter, é igualmente difícil para a mulher no plano moral, como para o homem no intelectual, conservar incólume esse magnífico presente da natureza juntamente com as vantagens da boa educação; e a *mulher*²⁸ que alia esse ingênuo dos costumes a um comportamento adequado ao grande mundo é tão digna de apreço quanto o douto que une liberdade genial de pensamento a todo o rigor da escola.

/ Do ingênuo na maneira de pensar decorre também, necessariamente, uma expressão ingênua tanto em palavras quanto em gestos, e este é o componente mais importante da *graça*.²⁹ Com essa graça ingênua, o gênio exprime seus pensamentos mais sublimes e profundos; são oráculos divinos na boca de uma criança. Enquanto, sempre receoso do erro, o entendimento escolar prega suas palavras e conceitos na cruz da gramática e da lógica; é duro e inflexível para não ser impreciso; é prolixo para não dizer demais, e de preferência diminui a força e a agudeza de seu pensamento para não ferir o desavisado, o gênio empresta ao seu, com uma única e bem-sucedida pincelada, um contorno eternamente determinado, firme e, não obstante, totalmente livre. Se lá o signo permanece eternamente heterogêneo e estranho ao designado, *aqui* a linguagem brota do pensamento como por necessidade interna e *lhe* está tão unida, que o espírito aparece como que despido, mesmo sob o véu corpóreo. Esta espécie de expressão, onde o signo desaparece por inteiro no designado, e onde de certo modo a linguagem põe a nu o pensamento que exprime, lá onde a outra espécie nunca pode expô-lo sem ao mesmo tempo velá-lo, é aquilo que acima de tudo se chama genial e cheio de espírito no estilo.³⁰

A inocência do coração se exprime livre e naturalmente nas relações da vida, assim como o gênio nas obras de seu espírito. Na vida social, notoriamente se desviou da simplicidade e da rigorosa verdade da expressão na mesma medida que da simplicidade das intenções, e a culpa fácil de melindrar bem como a imaginação fácil de seduzir tornaram

necessário um escrupuloso decoro. Sem ser falso, amiúde se fala de maneira diferente da que se pensa; é preciso fazer desvios para dizer coisas que só causam pesar a um amor-próprio enfermo, que só podem trazer perigo a uma fantasia corrompida. Um desconhecimento dessas leis convencionais, aliado à sinceridade natural que despreza todo rodeio e todo brilho da falsidade (mas não rudeza, que, por aquelas lhez serer importunas, não as toma em consideração), gera no relacionamento um ingênuo da expressão,³¹ que consiste em chamar, pelo próprio nome e pelo caminho mais curto, coisas que de maneira alguma ou só artificialmente se permitem designar. Dessa espécie são as expressões usuais das crianças. Provocam riso por seu contraste com os costumes, mas no coração sempre se reconhecerá que a criança está certa.

Em sentido próprio, o ingênuo da intenção pode ser atribuído tão-só ao homem, como um ser não absolutamente subjugado à natureza, mas apenas se a natureza pura ainda continua realmente agindo nele; por um efeito da imaginação poetizante, porém, muitas vezes ele é transferido do racional para o irracional. Assim, freqüentemente atribuímos um caráter ingênuo a um animal, a uma paisagem, a um edifício e mesmo à natureza em geral, por oposição ao arbítrio e aos conceitos fantasiosos do homem. Mas isso sempre exige que, em nossos pensamentos, empretemos uma vontade ao desprovido de vontade e observemos sua orientação rigorosa segundo a lei da necessidade. O descontentamento com o mau uso de nossa própria liberdade e com a falta de harmonia ética que sentimos em nosso agir leva facilmente a uma tal disposição em que dirigimos a palavra ao irracional, como a uma pessoa, e, tomando sua eterna uniformidade mérito seu, invejamo-lhe o comportamento tranquilo, como se realmente tivesse tido de lutar com uma tentação em contrário. Num tal instante, condiz bem conosco que consideremos a prerrogativa de nossa razão como uma maldição e um infortúnio e que, ante o vivo sentimento da imperfeição de nosso desempenho real, deixemos de render justiça à nossa predisposição e destinação.

Vemos, então, na natureza irracional apenas uma irmã mais feliz que permaneceu no lar materno, de onde, no excesso de nossa liberdade, precipitamo-nos no desconhecido. Com doloroso anseio, desejamos para lá voltar tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, no país longínquo da arte, a comovente voz materna.³² Enquanto meros filhos da natureza, fomos felizes e perfeitos; tornamo-nos livres, e perdemos as duas coisas. Surge daí uma dupla nostalgia, e bastante desigual, em relação à natureza: uma nostalgia de sua *felicidade* e uma nostalgia de sua *perfeição*. O homem sensível só lamenta a perda da primeira; apenas o homem moral pode entristecer-se pela perda da segunda.

Pergunta-te, pois, amigo sentimental da natureza, se tua preguiça suspira por seu repouso ou se tua moralidade ofendida suspira por sua harmonia.³³ Pergunta-te, quando a arte te repugna e és impelido à solidão da natureza inanimada pelos abusos da sociedade, se o que nesta abominações são as espoliações, os encargos, as dificuldades ou a anarquia moral, o arbítrio, as desordens. Tua coragem tem de arremeter com alegria contra aqueles abusos e tua compensação tem de ser a própria liberdade de onde eles provêm. Podes muito bem ter remotamente por alvo a tranqüila felicidade da natureza, mas apenas se ela é o prêmio de tua dignidade. Portanto, nada de queixas contra a complicação da vida, contra a desigualdade das condições, contra a pressão das circunstâncias, contra a incerteza da posse, contra ingratidão, opressão, perseguição; tens de submeter-te, com livre resignação, a todos os *males* da cultura, tens de respeitá-los como as condições naturais do Bem único; tens de queixar-te apenas de sua *maldade*, mas não somente com lágrimas de langor. Cuida antes para que tu próprio ajas com pureza sob aquelas ignomínias, com liberdade sob aquela servidão, com constância sob aquela alternância de humor, com respeito à lei sob aquela anarquia. Não temas a confusão fora de ti, mas a confusão em ti; empenha-te pela tranqüilidade, mas mediante o equilíbrio, não mediante a inércia de tua atividade. Aquela natureza que invejas no irracional não é digna de nenhum respeito nem de nenhuma nostalgia. Ela permanece atrás de ti, tem de permanecer eternamente atrás de ti. Sem o amparo da escada que te sustentava, já não te resta nenhuma escolha senão agarrar, com consciência e vontade livres, a lei, ou cair, irremediavelmente, num abismo sem fundo.

Mas se estás consolado da perda da *felicidade* da natureza, deixa que a *perfeição* desta sirva de modelo para teu coração. Se ao buscá-la saís fora de teu círculo artificial, se ela está diante de ti em sua grande quietude, em sua beleza ingênua, em sua inocência e simplicidade, infantis — detém-te perante esse quadro, cultiva esse sentimento, ele é digno de tua mais esplêndida humanidade. Deixa de pensar em querer *estar no lugar* dela, mas toma-a em ti e empenha-te em esposar seu privilégio infinito, com tua própria prerrogativa infinita, e em gerar, de ambos, o divino. Que ela te envolva como um amável *idílio*, no qual sempre te reencontres das confusões da arte, e junto ao qual reúnas coragem e renovada confiança para o percurso, acendendo de novo em teu coração a chama do *Ideal*, que tão facilmente se apaga sob as tomentas da vida.

Quando se recorda a bela *natureza* que envolvia os gregos antigos; quando se reflete sobre quão intimamente esse povo podia viver com a natureza livre sob seu céu feliz; quão mais próximos estavam da natureza

simples seu modo de representar, sua maneira de sentir, seus costumes, e que reprodução fiel dela são suas obras poéticas, é de estranhar a constatação de que nesse povo se encontrem tão poucos vestígios do interesse *sentimental* com que nós outros modernos podemos apegar-nos a cenas e caracteres naturais.³⁴ Com efeito, o grego é sumamente exato, fiel e minucioso na descrição deles, embora não tanto e nem com mais participação do coração do que na descrição de um traje, de um escudo, de uma arma, de um utensílio doméstico ou de qualquer outro produto mecânico. Em seu amor pelo objeto, parece não fazer nenhuma diferença entre o que é por si mesmo e o que é pela arte e vontade humana. A natureza parece interessar mais seu entendimento e sua avidez de saber do que seu sentimento moral; não se apegam a ela com afeição, com sentimentalismo, com doce melancolia, como nós outros modernos. Ao personificá-la e deificá-la em suas manifestações isoladas e ao expor seus efeitos como ações de seres livres, suprime nela a tranqüila necessidade mediante a qual justamente é para nós tão atraente. Sua fantasia impaciente o leva, para além dela, ao drama da vida humana. Apenas o que é vivo e livre, apenas caracteres, ações, destinos e costumes o satisfazem, e se em certas disposições da mente *nós outros* podemos desejar, pela necessidade sem escolha, porém tranqüila, do irracional, abrir mão do privilégio da liberdade de nossa vontade, que nos abandona a tantos conflitos com nós próprios, a tantas inquietações e confusões, a fantasia do grego, exatamente ao contrário, aplica-se em iniciar a natureza humana já no mundo inanimado e em conceder influência à vontade a onde impera uma cega necessidade.

Donde, pois, esse espírito diverso? Como é que, sendo em tudo o que é natureza infinitamente suplantados pelos antigos, podemos justamente aqui homenagear a natureza num grau mais elevado, apegar-nos a ela com afeição e mesmo abraçar o mundo inanimado com a mais calorosa sensação? Isso decorre de que, entre nós, a natureza *desapareceu* da humanidade, e de que só a reencontramos em sua verdade fora desta, no mundo inanimado. Não é nossa maior *conformidade*, mas, muito ao contrário, é a *contrariedade com a natureza*³⁵ de nossas relações, estados e costumes que nos impele a alcançar no mundo físico, uma vez que não pode ser esperada no moral, uma satisfação para o crescente impulso de verdade e simplicidade, que, como a predisposição moral de onde emana, reside incorruptível e indelevelmente no coração de todos os homens.³⁶ Por isso, o sentimento com que nos apegamos à natureza é tão aparentado àquele com que lastimamos a época passada da infância e da inocência infantil. Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo vestígio da natureza fora de nós leve-nos de volta a nossa infância.¹

Com os gregos antigos foi muito diferente.* Entre eles, a cultura não degenerou tanto a ponto de se abandonar a natureza. Todo o edifício de sua vida social estava erigido em sensações, não num trabalho de arte mal acabado; mesmo sua mitologia era o estro de um sentimento ingênuo, o rebento de uma imaginação jovial, não da razão meditabunda, como a fé eclesiástica das nações modernas; portanto, já que não perdera a natureza na humanidade, também fora dela o grego não podia ser por ela surpreendido e nem ter uma necessidade tão premente de objetos nos quais a reencontrasse. [Uno consigo mesmo e feliz no sentimento de sua humanidade, esta era o máximo no qual precisava deter-se e do qual tinha de empenhar-se em aproximar todo o resto; ao passo que *nós outros*, cindidos de nós mesmos e infelizes em nossas experiências da humanidade, não temos nenhum interesse mais premente do que dela fugir e afastar de nossos olhos uma forma tão malograda.]

O sentimento de que se fala aqui não é, portanto, aquele que os antigos tinham; é, antes, igual ao que *temos pelos antigos*.³⁷ Eles sentiam naturalmente; nós outros sentimos o natural. Foi, sem dúvida, um sentimento de todo diferente o que encheu a alma de Homero quando fez o divino guardador de porcos hospedar Ulisses, e o que emocionou a alma do jovem Werther ao ler esse canto após uma reunião social enfadonha.³⁸ Nosso sentimento pela natureza assemelha-se à sensação do doente em relação à saúde.

A medida que a natureza foi, pouco a pouco, desaparecendo da vida humana como *experiência* e como *sujeito* (agente e paciente), nós a vemos assomar no mundo poético como *Idéia* e como *objeto*. Aquela nação que a um só tempo foi mais longe no inatural e na reflexão sobre ele deve ter sido a primeira a ser o mais fortemente comovida pelo fenômeno do *ingênuo* e a dar-lhe um nome. Esta nação foi, tanto quanto sei, a dos franceses.³⁹ Mas a sensação do ingênuo e o interesse por ele

(*) Mas também apenas entre os gregos; pois era preciso justamente um intenso movimento e uma grande profusão de vida humana, tais como os que envolviam os gregos, para dar vida também ao inanimado e perseguir com tal zelo a imagem da humanidade. O mundo humano de Ossian, por exemplo, era escasso e uniforme; o inanimado ao seu redor era grande, colossal, poderoso, impondo-se e afirmando seus direitos sobre o homem. Por isso, nas canções desse poeta, a natureza inanimada (em oposição ao homem) sobressai ainda muito mais como objeto da sensibilidade. Entretanto, também Ossian já se queixa de uma decadência da humanidade, e por menores que fossem a esfera e as corrupções da cultura em seu povo, a experiência destas era, contudo, suficientemente viva e penetrante para afugentar de novo ao inanimado o bardo moral cheio de sentimentos, e verter em suas canções aquele tom elegíaco que as torna para nós tão comoventes e atraentes.

são, naturalmente, muito mais antigos e datam já do início da corrupção moral e estética. Essa mudança na maneira de sentir já é extremamente visível, por exemplo, em Eurípedes, quando comparado a seus predecessores, sobretudo a Ésquilo, ainda que aquele poeta fosse o favorito de seu tempo. Revolução semelhante também pode ser mostrada entre os *historiadores* antigos. Horácio, o poeta de uma época do mundo cultivada e corrompida, exalta a tranqüila felicidade em sua Tíbure, e poder-se-ia chamá-lo o verdadeiro fundador do gênero poético sentimental, nele também sendo um modelo ainda não suplantado. Em Propércio, Virgílio e outros, também se encontram traços dessa maneira de sentir; em menor medida em Ovídio, para quem faltava a abundância do coração e que, em seu exílio em Tomos, almejava dolorosamente a felicidade que Horácio de bom grado dispensava em sua Tíbure.⁴⁰

Já por seu conceito os poetas são em toda parte os *guardiães* da natureza. Onde já não o possam ser completamente, onde já tenham experimentado em si mesmos a influência de formas arbitrárias e artificiais ou tenham tido de combatê-la, surgirão como *testemunhas* ou *vingadores* da natureza. *Serão* natureza ou *buscarão* a natureza perdida. Daí nascem duas maneiras poéticas de criar completamente distintas,⁴¹ mediante as quais se esgota e mede todo o domínio da poesia. Todos os que realmente são poetas pertencerão ou aos *ingênuos* ou aos *sentimentais*, conforme seja constituída a época em que florescem ou conforme condições acidentais exerçam influência sobre a formação geral ou sobre a disposição momentânea de suas mentes.

O poeta de um mundo juvenil *ingênuo* e cheio de espírito, bem como o que dele mais se aproxima nas épocas de cultura artificial, é severo e retraído, como em seus bosques a virgem Diana; sem nenhuma intimidade, foge do coração que o busca, do desejo que quer envolvê-lo.⁴² A seca verdade com que trata o objeto aparece não raro como insensibilidade. O objeto o possui por inteiro; seu coração não jaz, como um metal ruim, logo abaixo da superfície, mas quer, como o ouro, ser procurado na profundidade. Está por detrás da obra, assim como a divindade está por detrás do edifício do mundo; ele é a obra, e a obra, ele; é preciso não ser digno, não estar à altura ou já estar dela enfastiado para perguntar tão-só por ele.

É assim que se mostram, por exemplo, Homero entre os antigos e Shakespeare entre os modernos: duas naturezas sumamente distintas e separadas pela imensurável distância entre as épocas, mas de todo iguais nesse traço de caráter. Quando pela primeira vez, ainda em muito tenra idade, travei contato com este último poeta,⁴³ indignou-me sua frieza, sua insensibilidade, que lhe permitia gracejar em meio ao pathos mais elevado, interrompendo as cenas lacerantes do *Hamlet*, do *Rei Lear*, do

Macheth etc. mediante um bufão, e que ora o detinha, ali onde minha sensação se apressava, ora o arrastava friamente, ali onde o coração ficaria de bom grado em repouso. Induzido pelo contato com poetas modernos a procurar na obra primeiramente o poeta, a encontrar *seu* coração, a refletir junto *com ele* sobre seu objeto, em suma, a intuir o objeto no sujeito, era-me insuportável que, ali, o poeta não se deixasse apreender em parte alguma e, em parte alguma, quisesse prestar-me contas. Já há muitos anos tinha toda a minha admiração e para ele se voltava meu estudo, antes que aprendesse a afeiçoar-me pelo indivíduo. Ainda não era capaz de entender a natureza em primeira mão. Só podia suportar sua imagem refletida pelo entendimento e ajustada pela regra, e para isso os poetas sentimentais franceses e mesmo alemães dos anos de 1750 a cerca de 1780⁴⁴ eram justamente os sujeitos apropriados. Não me envergonho, de resto, desse juízo infantil, pois a crítica mais experimentada emitia um juízo semelhante e era ingênua o bastante para inscrevê-lo no mundo.⁴⁵

O mesmo sucedeu-me com Homero, com quem travei contato num período posterior.⁴⁶ Lembro-me ainda agora da extraordinária passagem do livro sexto da *Iliada*, em que Glauco e Diomedes vão de encontro um ao outro em meio ao combate e, reconhecendo-se como hóspedes, trocam presentes. A esse quadro comovente da piedade, com a qual mesmo na guerra se observavam as leis da *hospitalidade*, pode-se equiparar uma descrição da *nobreza cavalleiresca* em Ariosto, onde dois cavaleiros rivais, Ferraú e Rinaldo, este um cristão, aquele um sarraceno, fazem as pazes depois de um violento combate e, cobertos de ferimentos, montam o mesmo cavalo para buscar a fugitiva Angélica. Os dois exemplos, por mais diferentes que de resto possam ser, quase se igualam no efeito sobre nosso coração, porque ambos pintam a bela vitória dos costumes sobre a paixão e nos comovem pela ingenuidade das intenções. Cidadão de um mundo posterior que se desviou da simplicidade dos costumes, Ariosto não pode ocultar o próprio assombro, a própria comoção, ao narrar esse episódio. Subjuga-o o sentimento da distância entre aqueles costumes e os que caracterizam sua época. De súbito, abandona o quadro do objeto e aparece em pessoa. É conhecida e, sobretudo, sempre admirada a bela estança:

“O Edelmüt der alten Rittersitten!
Die Nebenbuhler waren, die entzweit
Im Glauben waren, bitterm Schmerz noch litten
Am ganzen Leib vom feindlich wilden Streit,
Frei von Verdacht und in Gemeinschaft ritten
Sie durch des krummen Pfades Dunkelheit.

Das Ross, getrieben von vier Sporen, eilte,
Bis wo der Weg sich in zwei Strassen teilte.”*

E agora o velho Homero! Mal fica sabendo, pela narrativa do inimigo Glauco, que este é hóspede de sua estirpe desde os tempos de seus antepassados, Diomedes finca a lança na terra, conversa amistosamente com ele, combinando futuramente esquivarem-se um do outro no combate. Mas que se ouça o próprio Homero:

“Also bin ich nunmehr dein Gastfreund mitten in Argos,
Du in Lykia mir, wenn jenes Land ich besuche.
Drum mit unsern Lanzen vermeiden wir uns im Getümmel.
Viel ja sind der Troer mir selbst und der rühmlichen Helfer,
Dass ich töte, wen Gott mir gewährt und die Schenkel erreichen;
Viel auch dir der Achaier, dass, welchen du kannst, du erlegest.
Aber die Rüstungen beide vertauschen wir, dass auch die andern
Schaun, wie wir Gäste zu sein aus Väterzeiten uns rühmen.
Also, redten jene, herab von den Wagen sich schwingend,
Fassten sie beide einander die Händ' und gelobten sich
[Freundschaft.”⁴⁸

Difícilmente um poeta *moderno* (pelo menos, dificilmente um que o seja no sentido moral da palavra) poderia esperar até aqui para testemunhar sua alegria com tal ação. Nós facilmente lho perdoaríamos, tanto mais que também nosso coração faria uma pausa na leitura e de bom grado se distanciaria do objeto para olhar em si mesmo. De tudo isso, porém, nenhum vestígio em Homero; como se tivesse relatado algo corriqueiro, como se ele mesmo não tivesse no peito um coração, prossegue em sua seca veracidade:

“Doch den Glaukus erregete Zeus, dass er ohne Besinnung,
Gegen den Held Diomedes die Rüstungen, goldne mit ehrnen,
Wechselte, hundert Farren wert, neun Farren die andern.”**

Poetas desse gênero ingênuo já não estão em seu devido lugar numa época artificial do mundo. Nela também já não são quase possíveis, ao menos não são possíveis de nenhum outro modo a não ser que *andem ao arrepio* de sua época e sejam protegidos por um destino favorável contra

(*) *Orlando Furioso*, Canto I, Estança 32.⁴⁷

(**) *Ilíada*, tradução de Voss, volume I, p. 153.⁴⁹

sua influência mutilante. Jamais podem surgir da própria sociedade; por vezes ainda se mostram fora dela, porém antes como estranhos, que nos assustam, e como filhos malcriados da natureza, que nos aborrecem. Por mais que sejam aparições benéficas para o artista que os estuda e para o conhecedor genuíno que sabe honrá-los, no todo não têm muita sorte em seu século. A marca do soberano está-lhes estampada na fronte;⁵⁰ nós outros, ao contrário, queremos ser embalados e carregados pelas musas. São odiados pelos críticos, as verdadeiras sentinelas do gosto, como *destruidores de fronteiras* que de preferência se desejaria suprimir; pois o próprio Homero deve apenas à força de um testemunho mais que secular, se tais juízes do gosto o aceitam; também lhes é bastante árduo sustentar suas regras contra o exemplo dele, e o prestígio dele contra suas regras.⁵¹

O poeta, digo,⁵² ou é natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental.

O espírito poético é imortal e inamissível na humanidade; não pode se perder senão juntamente com ela e com a predisposição para ela. Pois, se mediante a liberdade de sua fantasia e de seu entendimento o homem se afasta da simplicidade, verdade e necessidade da natureza, o caminho para esta, no entanto, não apenas sempre lhe permanece aberto, mas também um poderoso e inextinguível impulso, o impulso moral, ininterruptamente o impele de volta para ela e é justamente com esse impulso que está na mais estreita afinidade a faculdade poética.⁵³ Esta, portanto, não se perde juntamente com a simplicidade natural, mas apenas atua numa outra direção.

A natureza também agora é a única chama de que se alimenta o espírito poético; somente dela extrai todo o seu poder e somente para ela fala, mesmo no homem artificial inserido na cultura. Qualquer outra maneira de atuar é estranha ao espírito poético; por isso, diga-se de passagem, todas as chamadas obras engenhosas⁵⁴ são bem incorretamente denominadas obras poéticas, embora por muito tempo as tenhamos confundido com estas, induzidos pelo prestígio da literatura francesa. A natureza, digo, é ainda agora, no estado artificial da cultura, aquilo mediante o que o espírito poético é poderoso, ainda que agora esteja numa relação de todo diferente com ela.

Enquanto ainda é natureza pura, quer dizer, não é natureza rude, o homem atua como indivisa unidade sensível e como todo harmonizante. Sentidos e razão, faculdade receptiva e espontânea ainda não se cindiram e muito menos estão em desacordo. Suas sensações não são o jogo informe do acaso, nem seus pensamentos o jogo sem conteúdo da faculdade de representação; aquelas provêm da lei da *necessidade*; estes, da *realidade*. Se o homem entrou no estado de cultura e a arte nele pousou

a mão, suprime-se a harmonia *sensível*, e ele ainda pode se manifestar apenas como unidade *moral*, ou seja, empenhando-se pela unidade. A harmonia entre seu sentir e pensar, que no primeiro estado ocorria *realmente*, agora existe apenas *idealmente*; já não está nele, mas fora, como um pensamento que deve primeiramente ser realizado, não mais como um fato de sua vida. Aplicando-se, então, àqueles dois estados o conceito de poesia, que não é outro senão o de *dar à humanidade a sua expressão mais completa possível*,⁵⁵ resulta que, no estado de simplicidade natural, onde o homem ainda atua simultaneamente com todas as suas forças como uma unidade harmônica, onde, por conseguinte, o todo de sua natureza se exprime plenamente na realidade, *o que tem de constituir o poeta é a imitação mais completa possível do real* — que no estado de cultura, ao contrário, onde o atuar em conjunto harmônico de toda a natureza é apenas uma Idéia, *o que tem de constituir o poeta é a elevação da realidade ao Ideal ou, o que dá no mesmo, é a exposição do Ideal*. E estas são também as duas únicas maneiras possíveis nas quais em geral pode se manifestar o gênio poético. São, como se vê, extremamente diferentes uma da outra, mas há um conceito mais alto que abarca as duas, e não é de estranhar que esse conceito coincide com a idéia da humanidade.

Aqui não é lugar de dar seqüência a esse pensamento, que só uma apresentação própria pode iluminar plenamente.⁵⁶ No entanto, poderá facilmente se convencer de sua verdade quem for capaz de estabelecer uma comparação qualquer, segundo o espírito e não meramente segundo formas contingentes, entre poetas antigos e modernos.* Aqueles nos comovem pela natureza, pela verdade sensível, pela presença viva; estes nos comovem pelas Idéias.

Este caminho que os poetas modernos seguem é, de resto, o mesmo que o homem em geral tem de trilhar, tanto individualmente quanto no todo. A natureza o faz uno consigo; a arte o cinde e desune; pelo Ideal, ele retorna à unidade. Visto, porém, que o Ideal é um infinito que nunca alcança, o homem cultivado jamais pode se tornar perfeito em *sua* espécie, tal como o homem natural pode se tornar na sua. Teria de ficar

(*) Talvez não seja supérfluo lembrar que, se aqui os poetas modernos são opostos aos antigos, a diferença não deve ser entendida apenas como diferença de época, mas também como diferença de maneira. Também nos tempos modernos temos poesias ingênuas em todas as classes, embora não mais de espécie inteiramente pura, e não faltam poetas sentimentais entre os antigos poetas latinos, e mesmo entre os poetas gregos. Não apenas no mesmo poeta, também na mesma obra amiúde se encontram ambos os gêneros unidos, como, por exemplo, nos *Sofrimentos de Werther*, e tais produtos sempre causarão o maior efeito.

infinitamente aquém deste em perfeição, caso se atentasse unicamente para a relação em que ambos se encontram com sua espécie e com seu ponto máximo. Se, ao contrário, se comparam, uma com a outra, as próprias espécies, fica patente que a meta pela qual o homem *se empenha* mediante a cultura é infinitamente preferível àquela que *alcança* mediante a natureza. Um obtém, portanto, seu valor pelo alcance absoluto de uma grandeza finita; o outro o atinge por aproximação de uma grandeza infinita. Mas como só a última possui *graus* e um *progresso*, o valor relativo do homem inserido na cultura jamais é determinado enquanto todo, embora, considerado individualmente, encontre-se numa desvantagem necessária em relação àquele no qual a natureza atua em toda a sua perfeição.⁵⁷ No entanto, como a meta suprema da humanidade não é alcançável senão por progressão, e como aquele não pode progredir senão à medida que se cultiva e, por conseguinte, se converte neste, não cabe perguntar a qual dos dois compete a vantagem no que diz respeito à meta suprema.

O mesmo que se disse aqui das duas formas diferentes da humanidade também pode ser aplicado àquelas duas formas de poetas que lhes são correspondentes.

Por isso, ou não se deveria de modo algum comparar poetas antigos e modernos — ingênuos e sentimentais —, ou só se deveria compará-los sob um conceito mais alto comum aos dois (um tal conceito realmente existe).⁵⁸ Pois, decerto, abstraindo-se prévia e unilateralmente o conceito genérico de poesia dos poetas antigos, nada mais fácil, mas também nada mais trivial, do que rebaixar perante estes os poetas modernos.⁵⁹ Caso se chame poesia apenas àquilo que em todos os tempos atuou uniformemente sobre a natureza simples, tal só poderá ocorrer se se recusar aos poetas modernos, precisamente em sua beleza mais própria e sublime, o nome de poetas, uma vez que aqui só falam ao pupilo da arte e nada têm a dizer à natureza simples.* Para aquele cuja mente não esteja desde logo preparada para ir, além da realidade, ao reino das Idéias, o mais rico

(*) Como poeta ingênuo, Molière podia, se fosse preciso, deixar à sua criada a decisão do que devia permanecer ou ser eliminado em suas comédias; também teria sido desejável que os mestres do coturno⁶⁰ francês por vezes tivessem feito essa prova com suas tragédias. Mas não aconselharia que se fizesse uma prova semelhante com as odes de Klopstock, com as mais belas passagens do *Messias*, do *Paraíso Perdido*, do *Natã*, o *Sábio*, e de muitas outras peças. Mas que digo eu? Essa prova já foi realmente feita, e a *criada de Molière* raciocina extensamente sobre poesia, arte e similares em nossas bibliotecas críticas, em anais filosóficos e literários, e em descrições de viagens, embora, como é justo em solo alemão, de uma maneira um pouco mais insípida do que em solo francês, e tal como convém ao quarto de criadas⁶¹ da literatura alemã.

conteúdo será aparência vazia e o mais alto ímpeto poético, extravagância. A ninguém razoável pode ocorrer o pensamento de querer colocar algum moderno ao lado de Homero naquilo em que este é grande, e é bastante ridículo ver um Milton ou Klopstock honrado com o nome de um Homero moderno. Mas tampouco um poeta antigo, e menos ainda Homero, poderá resistir à comparação com o poeta moderno naquilo que o distingue caracteristicamente. Aquele, se assim pudesse expressar-me, é poderoso pela arte da limitação; este o é pela arte do infinito.

A grande vantagem que as artes plásticas da Antiguidade afirmam sobre as dos tempos modernos e, acima de tudo, a relação desigual de valor em que estão a poesia e as artes plásticas modernas em face desses dois gêneros artísticos na Antiguidade explicam-se justamente pelo fato de a força do artista antigo residir na limitação (e o que foi dito aqui do poeta pode, sob as restrições que se impõem por si, ser estendido ao artista em geral). Uma obra para o olho só encontra sua perfeição na limitação; uma obra para a imaginação pode alcançá-la também pelo ilimitado. Por isso, a superioridade do moderno em idéias pouco o ajuda em obras plásticas; aqui, ele é constrangido a *determinar* com a maior precisão no *espaço* a imagem de sua imaginação e, por conseguinte, a medir-se com o artista antigo exatamente naquela qualidade em que este tem sua incontestável vantagem.⁶² Em obras poéticas, isso é diferente, e se aqui os poetas antigos também vencem na simplicidade das formas, naquilo que se pode expor sensivelmente e é *corpóreo*, o moderno, por sua vez, pode deixá-los para trás na riqueza da matéria, naquilo que não se pode expor e é inefável, em suma, naquilo que nas obras de arte se chama *espírito*.⁶³

Visto que segue apenas a natureza simples e a sensibilidade, e que se limita à mera imitação da realidade, o poeta ingênuo também só pode ter um único vínculo com seu objeto e não há para ele, *nesse* aspecto, nenhuma escolha de tratamento. A impressão diversa despertada por poesias ingênuas reside (supondo-se que se abstraia tudo o que nelas pertença ao conteúdo e se considere essa impressão apenas como obra pura do tratamento poético) reside, digo, apenas no *grau* diverso de uma única e mesma maneira de sentir; a própria diversidade nas formas exteriores não pode produzir nenhuma mudança na qualidade dessa impressão estética. Seja a forma lírica ou épica, dramática ou descritiva: podemos, decerto, ser comovidos com menos ou mais força, mas nunca (tão logo se abstraia a matéria) de maneira diversa. Nosso sentimento é, sem exceção, o mesmo, inteiramente de *um único* elemento, de modo que nada podemos nele distinguir. A própria diferença de línguas e épocas nada muda aqui, pois essa unidade pura de sua causa e de seu efeito é justamente um dos caracteres da poesia ingênu.

Algo de todo diverso ocorre com o poeta sentimental. Este *reflete*⁶⁴ sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta. O objeto, aqui, é referido a uma Idéia, e sua força poética reside apenas nessa referência. Por isso, o poeta sentimental sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Idéia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte.* Visto, portanto, que aqui ocorre uma dualidade de princípios, depende de qual dos dois *predominará* na sensação e na expressão do poeta, sendo possível, conseqüentemente, uma diversidade no tratamento. Surge, pois, a questão de saber se pretende deter-se mais na realidade ou mais no Ideal — se pretende apresentar aquela como um objeto de aversão ou este como um objeto de propensão. Sua expressão será, portanto, ou *satírica* ou *elegíaca* (num sentido mais amplo dessa palavra, que posteriormente se esclarecerá); todo poeta sentimental observará uma dessas duas maneiras de sentir.

O poeta é *satírico*,⁶⁵ se toma como objeto o afastamento em relação à natureza e a contradição da realidade com o Ideal (ambos são idênticos no efeito sobre a mente). Isso ele pode executar tanto seriamente e com afeto, quanto jocosamente e com jovialidade, conforme se detenha no domínio da vontade ou no do entendimento. O primeiro caso ocorre mediante a *sátira punitiva* ou *patética*; o segundo, mediante a *sátira jocosa*.

Na verdade, tomado rigorosamente, o fim do poeta não suporta nem o tom da punição nem o do divertimento. Aquele é muito sério para o jogo que a poesia sempre deve ser; este, muito frívolo para a seriedade

(*) Alguém que observe em si a impressão causada por poesias ingênuas e seja capaz de nela separar a porção que cabe ao conteúdo, achará essa impressão sempre jovial, sempre pura, sempre calma, mesmo em objetos bastante patéticos; em objetos sentimentais, será sempre algo séria e tensa. Isso se dá porque nas formas de expressão ingênuas, seja qual for o seu assunto, sempre nos alegamos com a verdade, com a presença viva do objeto em nossa imaginação e não buscamos nada mais além desta; nas formas de expressão sentimental, ao contrário, temos de unir a representação da imaginação a uma Idéia da razão e, assim, sempre vacilamos entre dois estados diferentes.

que deve servir de fundamento a todo jogo poético.⁶⁶ Contradições morais interessam necessariamente nosso coração e, por isso, roubam a liberdade à mente; e, não obstante, todo interesse pessoal, ou seja, toda referência a uma necessidade deve ser banida de comoções poéticas. Contradições do entendimento, em contrapartida, deixam indiferente o coração; e, não obstante, o poeta tem de lidar com o anseio supremo do coração, com a natureza e o Ideal. Por isso, não é para ele pequena tarefa não ferir, na sátira patética, a forma poética, que consiste na liberdade do jogo, nem faltar, na sátira jocosa, ao conteúdo poético, que sempre tem de ser o infinito. Essa tarefa só pode ser solucionada de uma única maneira. A sátira punitiva obtém liberdade poética ao converter-se no sublime; a sátira burlesca consegue conteúdo poético ao tratar com beleza seu objeto.⁶⁷

Na sátira, a realidade, como falta, é contraposta ao Ideal, como realidade suprema. De resto, não é de modo algum necessário que este último seja expresso, se o poeta for capaz de suscitá-lo na mente; mas é absolutamente necessário que o seja, ou não atuará poeticamente. A realidade, portanto, é aqui um objeto necessário de aversão, mas tudo o que importa é que essa própria aversão tem de nascer, de novo necessariamente, do Ideal que se opõe à realidade. Ou seja, também poderia ter uma fonte meramente sensível e ser fundada apenas na carência com a qual a realidade conflita; e com muita freqüência acreditamos sentir uma indignação moral com o mundo, quando o que nos exaspera é o mero conflito entre ele e nossa inclinação. É esse interesse material que o satírico vulgar põe em jogo e, como não deixa de nos transportar ao afeto por essa via, acredita ter nosso coração em seu poder e ser mestre no patético. Mas todo pathos dessa fonte é indigno da poesia, que só pode nos comover através de Idéias e tomar o caminho de nosso coração através da razão. Esse pathos impuro e material, ademais, sempre se revelará por uma preponderância da paixão e por um constrangimento penoso da mente, ao passo que o pathos verdadeiramente poético é reconhecível por uma preponderância da espontaneidade e por uma liberdade da mente que subsiste mesmo durante o afeto. Ou seja, se a comoção nasce do Ideal que se contrapõe à realidade, todo sentimento constrangedor desaparece na sublimidade deste último, e a grandeza da Idéia da qual somos imbuídos eleva-nos acima de todas as limitações da experiência. Por isso, ao expor a realidade revoltante, tudo depende de que o necessário seja o fundamento sobre o qual o poeta ou o narrador colocam o real, de que saibam dispor nossa mente para Idéias. Quando julgamos, não é de nenhuma importância que o objeto permaneça profundamente abaixo de nós, contanto que ao menos *nós* estejamos eleva-

dos. Quando o historiógrafo Tácito nos descreve o profundo declínio dos romanos do primeiro século, é um espírito elevado que do alto olha para aquilo que é baixo, e nossa disposição é verdadeiramente poética, pois apenas a altura em que ele mesmo se encontra, e à qual soube alçar-nos, tornou baixo o seu objeto.

Assim, a sátira patética sempre tem de provir de uma mente vivamente penetrada pelo Ideal. Apenas um dominante impulso para a harmonia pode e permite gerar aquele sentimento profundo das contradições morais e aquela vívida indignação com a perversão moral, que se torna entusiasmo num Juvenal, num Swift, num Rousseau, num Haller e em outros.⁶⁸ Se desde cedo causas contingentes não tivessem dado tal direção determinada a suas mentes, esses poetas teriam poetizado, deveriam ter poetizado com o mesmo êxito nos gêneros comoventes e delicados; embora em parte realmente o tenham feito. Todos os mencionados ou viveram numa época degenerada, tendo diante dos olhos uma experiência aterradora da decadência moral, ou o destino pessoal semeou a amargura em suas almas. Também o espírito filosófico, ao separar, com rigor implacável, a aparência da essência e penetrar nas profundezas das coisas, inclina a mente para a dureza e a austeridade com que Rousseau, Haller e outros pintam a realidade. Mas essas influências externas e contingentes, que sempre atuam de modo restritivo, podem no máximo determinar a direção, jamais fornecer o conteúdo do entusiasmo. Este tem de ser o mesmo em todos e provir, puro de toda carência externa, de um vívido impulso para o Ideal, impulso que é a única e verdadeira vocação do poeta satírico, bem como, em geral, do poeta sentimental.

Se a sátira patética só assenta bem em almas *sublimes*, a sátira escarnecedora só tem êxito para um coração *belo*. Porque aquela já está a salvo da frivolidade mediante seu objeto sério, mas esta, que só pode tratar de um objeto moralmente indiferente, nela cairia inevitavelmente e perderia toda a dignidade poética, se o tratamento não enobrecesse o conteúdo e o *sujeito* do poeta não substituísse o seu objeto. Contudo, só ao belo coração é dado imprimir em todas as suas manifestações uma completa imagem de si mesmo, independentemente do objeto de seu agir. O caráter sublime pode se revelar apenas em vitórias isoladas sobre a resistência dos sentidos, em certos instantes de ímpeto e de esforço momentâneo; na bela alma, ao contrário, o Ideal atua como natureza, uniformemente portanto, e com isso também pode se mostrar num estado de tranqüilidade. O mar profundo aparece do modo mais sublime em seu movimento; o riacho claro aparece do modo mais belo em seu fluxo tranqüilo.

Muitas vezes debateu-se sobre qual das duas, tragédia ou comédia, teria primazia sobre a outra. Se com isso apenas se pergunta qual das duas trata do objeto mais importante, não há dúvida de que a primeira afirma sua vantagem; se, porém, se quer saber qual delas exige o sujeito mais importante, o veredicto poderia ser pronunciado antes em favor da segunda. — Na tragédia, muita coisa já ocorre por meio do objeto; na comédia, porém, tudo ocorre por meio do poeta, e nada mediante o objeto.⁶⁹ Ora, uma vez que nos juízos de gosto jamais se leva em conta a matéria, o valor estético desses dois gêneros artísticos, naturalmente, tem de estar numa relação inversa à de sua importância material. O objeto sustenta o poeta trágico; o cômico, ao contrário, tem de manter o objeto em elevação estética mediante seu sujeito. Aquele pode tomar um impulso para o qual não é preciso muito; este tem de permanecer igual a si mesmo, já tem, pois, de *estar* ali, de estar em casa, onde aquele não chega sem um estímulo. E nisso, precisamente, o caráter belo se diferencia do caráter sublime.⁷⁰ No primeiro já está contida toda a grandeza, que emana sem constrangimento e sem esforço de sua natureza; é, segundo a potencialidade, um infinito em cada um dos pontos de sua trajetória; o segundo pode tensionar-se e elevar-se a toda grandeza, pode arrancar-se de todo estado de limitação mediante a força de sua vontade. Este é, portanto, livre apenas em intervalos e apenas com esforço; aquele o é com facilidade, e sempre.

A bela tarefa da comédia é produzir e alimentar em nós essa liberdade da mente, assim como a tragédia se destina a ajudar a restabelecê-la pela via estética, se tiver sido violentamente suprimida pelo afeto. Assim, na tragédia, a liberdade da mente tem de ser suprimida de modo artificial e como experimento, porque aquela demonstra sua força poética no restabelecimento desta; na comédia, ao contrário, é preciso evitar que se chegue à supressão de tal liberdade. Por isso, o poeta trágico sempre trata seu objeto de maneira prática, enquanto o poeta cômico sempre trata o seu de maneira teórica, mesmo quando aquele tenha o capricho (como Lessing em seu *Natā*) de trabalhar com uma matéria teórica, e este, com uma matéria prática. O que torna o poeta trágico ou cômico não é o domínio de onde extraiu o objeto, mas o foro ante o qual o apresenta. O trágico tem de acautelar-se contra o raciocínio tranqüilo, sempre interessando o coração; o cômico tem de proteger-se do pathos, sempre entretendo o entendimento. Aquele mostra, pois, sua arte mediante uma excitação constante da paixão, este, mediante um desarmamento constante dela; e em ambos os lados essa arte é naturalmente tanto maior, quanto mais o objeto de um seja de natureza abstrata, e o objeto do outro incline ao

patética*. Assim, se a tragédia parte de um ponto de vista mais importante, por outro lado é preciso conceder que a comédia vai ao encontro de um alvo mais importante, e se o alcançasse, tornaria toda tragédia supérflua e impossível. Seu alvo é idêntico àquilo pelo que de mais elevado o homem tem de lutar: ser livre de paixão, sempre olhar com clareza e tranquilidade à sua volta e em si, encontrar em toda parte mais acaso que destino, e antes rir do disparate que enfurecer-se com a maldade ou por ela chorar.⁷¹

Tal como na vida ativa, também nas formas de expressão poética amiúde se costuma confundir a mera desenvoltura, o talento agradável, a bonomia jovial com beleza de alma, e, uma vez que o gosto vulgar jamais se eleva acima do agradável, é fácil para tais espíritos *amáveis* usurpar essa glória tão difícil de merecer. Mas há uma prova infalível por meio da qual se pode distinguir entre a desenvoltura do natural e a desenvoltura do Ideal, bem como entre a virtude do temperamento e a verdadeira moralidade do caráter, e essa prova se dá quando são testados num objeto difícil e grande. Neste caso, o gênio amável infalivelmente se converte em algo trivial, assim como a virtude do temperamento, em algo material; com igual certeza, porém, a alma verdadeiramente bela se converte na sublime.

Enquanto apenas fustiga o disparate, como nos *Votos*, nos *Lápitás*, no *Júpiter Trágico*, entre outros, Luciano permanece escarnekedor, regalando-nos com seu humor jovial; mas se torna um homem de todo diferente em muitas passagens do *Nigrinus*, do *Timão*, do *Alexandre*, nas quais sua sátira também acerta a corrupção moral. “Infeliz!”, assim inicia no *Nigrinus*⁷² o quadro revoltante da Roma de então, “por que deixaste a luz do sol, a Grécia, e vieste para cá, para esse alvoroço de suntuosa subserviência, de visitas e banquetes, de sicofantas, adúladores, envenenadores, papa-heranças e falsos amigos? etc.” Em ocasiões como esta, é preciso que se revele a elevada seriedade do sentimento, que tem de estar

(*) Isso não ocorreu no *Natã, o Sábio*: aqui, a natureza glacial da matéria esfriou toda a obra. Mas o próprio Lessing sabia que não estava escrevendo uma tragédia e, humanamente, apenas esqueceu em seu próprio trabalho a doutrina, apresentada na *Dramaturgia*, de que o poeta não está autorizado a utilizar a forma trágica senão para um fim trágico. Sem alterações bem substanciais quase não teria sido possível transformar esse poema dramático numa boa tragédia; mas com alterações meramente acessórias, ele poderia ter dado uma boa comédia. Ou seja, para esse último fim, ter-se-ia de sacrificar o patético; para aquele, o raciocínio; e não cabe perguntar em qual dos dois reside principalmente a beleza desse poema.

na base de todo jogo, caso deva ser poético. Mesmo através do gracejo maligno com que tanto Luciano quanto Aristófanes destratam Sócrates, deixa-se entrever uma razão severa, que vinga a verdade contra o sofista e sempre luta por um Ideal, embora nem sempre o exprima. Sem dúvida alguma, em seu Diógenes e em seu Demonax,⁷³ o primeiro também fez jus a esse caráter; entre os modernos, que grande e belo caráter não expressa Cervantes em toda ocasião digna no seu *Dom Quixote*; que magnífico Ideal não devia viver na alma do poeta que criou um Tom Jones e uma Sofia;⁷⁴ com que grandeza e força pode emocionar nossa mente o risonho Yorick,⁷⁵ tão logo o queira! Também em nosso Wieland reconheço essa seriedade da sensação; a graça do coração anima e enobrece mesmo os jogos caprichosos de seu humor, imprime a marca até no ritmo de seu canto, e nunca lhe falta a força de enlevo para, tão logo seja preciso, alçar-nos àquilo que é mais alto.

Sobre a sátira de Voltaire não se pode emitir um juízo semelhante. Decerto, é também unicamente por meio da verdade e simplicidade da natureza que, por vezes, esse escritor nos comove de modo poético, quer realmente a alcance num caráter ingênuo, como freqüentemente em seu *Ingênuo*, quer a busque e vingue, como, entre outros, em seu *Cândido*. Quando nenhum destes é o caso, pode nos divertir como homem engenhoso, mas não certamente nos emocionar como poeta. Em toda parte, aliás, muito pouca seriedade serve de fundamento a seu escárnio, e isso torna suspeita, com justiça, a sua vocação poética. Sempre deparamos apenas com seu entendimento, não com seu sentimento. Nenhum Ideal se mostra sob aquele invólucro de ar e quase nada de absolutamente firme naquele moto-contínuo. Sua maravilhosa diversidade em formas exteriores, longe de demonstrar algo da profusão interior de seu espírito, presta antes um testemunho que faz pensar no contrário, pois, a despeito de todas aquelas formas, não encontrou *uma* na qual tivesse podido imprimir um coração. Por isso, é quase de temer que, na riqueza desse gênio, foi tão-só a pobreza de coração que determinou sua vocação para a sátira. Fosse diferente, deveria ter saído dessa trilha estreita em algum lugar de seu longo caminho. Contudo, apesar de tão grande alternância da matéria e da forma exterior, vemos a forma interior retornar numa perpétua, numa parca uniformidade, e a despeito de sua vasta carreira, não cumpriu em si mesmo o ciclo da humanidade, que se encontra alegremente percorrido nos satíricos acima mencionados.

Chamo de elegíaco⁷⁶ o poeta, se opõe a natureza à arte e o Ideal à realidade, de modo que a exposição dos primeiros predomine e a satisfação com eles se torne sensação preponderante. Como a sátira, esse gênero também abrange duas classes. Ou a natureza e o Ideal são um objeto de tristeza, quando se expõe aquela como perdida e este como

inatingível. Ou ambos são um objeto de alegria, se representados como reais. No primeiro caso, tem-se a elegia em significado mais restrito; no segundo, o idílio, em significado mais amplo.*

Assim como a indignação na sátira patética e o escárnio na sátira jocosa, a tristeza na elegia só pode provir de um entusiasmo despertado pelo Ideal. Apenas por seu intermédio a elegia obtém conteúdo poético, e qualquer outra fonte está inteiramente abaixo da dignidade da poesia. O poeta elegíaco busca a natureza, mas naquilo em que é bela, não apenas naquilo em que é agradável; em sua harmonia com Idéias, não apenas em sua transigência para com a privação. A tristeza com alegrias perdidas, com o desaparecimento da época de ouro do mundo, com a ventura que se deixou escapar na juventude, no amor etc., só pode vir a ser matéria de uma poesia elegíaca se tais estados de paz sensível puderem

(*)Para os leitores que penetrem mais profundamente na questão, não precisarei quase justificar-me por utilizar as denominações de sátira, elegia e idílio num sentido mais amplo do que comumente ocorre. Meu propósito aqui não é de maneira alguma deslocar os limites que o uso até agora impôs, com bom fundamento, tanto à sátira e à elegia quanto ao idílio; tenho em vista simplesmente a maneira de sentir dominante nessas espécies de poesia, e sabe-se muito bem que ela não se deixa de forma alguma encerrar naqueles estreitos limites. A elegia, assim chamada de modo exclusivo, não é a única que nos comove elegiacamente; o poeta dramático e o poeta épico também podem emocionar-nos de maneira elegíaca. Na *Messíada*, nas *Estações* de Thomson, no *Paraíso Perdido*, na *Jerusalém Libertada*, encontramos diversos quadros que, de resto, só são próprios do idílio, da elegia, da sátira. Assim também, em maior ou menor grau, em quase todo poema patético. Mas que eu inclua o próprio idílio no gênero elegíaco, parece precisar de uma justificativa. Lembre-se, todavia, que aqui só se fala daquele idílio que é uma espécie da poesia sentimental, de cuja essência faz parte que a natureza seja oposta à arte, e o Ideal à realidade. Ainda que isso ocorra de modo não expresso pelo poeta, e ainda que este ponha pura e autonomamente diante de nossos olhos o quadro da natureza não-corrompida ou do Ideal acabado, essa oposição está em seu coração e se revelará, mesmo involuntariamente, a cada pincelada. E ainda que assim não fosse, a linguagem de que tem de servir-se, pois ela carrega em si o espírito do tempo e experimenta a influência da arte, já traria à lembrança a realidade com suas limitações e a cultura com sua artificialidade; nosso próprio coração contraporá a experiência da corrupção àquela imagem da natureza pura, e tornaria em nós elegíaca a maneira de sentir, mesmo que o poeta não o tivesse pretendido. Isso é tão inevitável, que mesmo a fruição suprema que as mais belas obras do gênero ingênuo de tempos antigos e modernos proporcionam ao homem cultivado não pode permanecer pura por muito tempo, mas será, cedo ou tarde, acompanhada de uma sensação elegíaca. Por fim, observo ainda que, precisamente por fundar-se na mera diferença da maneira de sentir, a divisão aqui pretendida não deve determinar absolutamente nada na divisão dos próprios poemas e na dedução dos gêneros poéticos; pois não pode ser derivada destes últimos, mas deve sê-lo da forma de expressão, visto que o poeta não se prende de modo algum, nem sequer numa mesma obra, à mesma maneira de sentir.

ser ao mesmo tempo representados como objetos de harmonia moral. Por isso, não posso considerar inteiramente como obra poética as canções de lamento que Ovídio entoava de seu exílio em Euxino,⁷⁷ por mais comoventes que sejam e por mais que algumas passagens isoladas tenham muito de poético. Há muito pouca energia, muito pouco espírito e nobreza em sua dor. A privação, não o entusiasmo, externava aqueles lamentos; ali respira, se não uma alma vulgar, ao menos a disposição vulgar de um espírito mais nobre, a quem o destino pôs por terra. Certamente perdoamos a dor ao filho da alegria, quando nos lembramos de que é Roma, e a Roma de Augusto, aquela pela qual se entristece; mas se a imaginação não a enobrecer previamente, mesmo a magnífica Roma, com todas as suas felicidades, será apenas uma grandeza finita, um objeto, pois, indigno da poesia, que, sublime acima de tudo o que a realidade apresenta, tem apenas o direito de entristecer-se pelo infinito.

Portanto, o conteúdo do lamento poético só pode ser, sempre, um objeto interno ideal, jamais um objeto externo; mesmo quando se entristece por uma perda real, tem de transformá-la numa perda ideal. O tratamento poético reside propriamente nessa conversão do limitado num infinito. A matéria exterior sempre é indiferente em si mesma, porque a poesia jamais pode utilizá-la tal como a encontra, dando-lhe dignidade poética apenas mediante aquilo que dela faz. O poeta elegíaco busca a natureza, porém enquanto Idéia e numa perfeição em que jamais existiu, ainda que a chore como algo passado e agora perdido. Quando Ossian nos fala dos dias que já não existem e dos heróis desaparecidos, sua força poética há muito tempo transfigurou, em Ideais, aquelas imagens da recordação e, em deuses, aqueles heróis. As experiências de uma perda determinada se generalizaram na Idéia do perecimento de todas as coisas, e o bardo comovido, a quem a imagem da ruína onipresente persegue, arroja-se ao céu para encontrar, na eclíptica, um símbolo do imperecível.*

Volto-me agora para os poetas modernos no gênero elegíaco. Tanto como filósofo quanto como poeta, Rousseau não tem outra tendência senão a de buscar a natureza ou a de vingá-la da arte. Conforme seu sentimento se detenha numa ou noutra, encontramos-lo ora comovido elegiacamente, ora entusiasmado pela sátira juvenaliana, ora, como em sua *Julie*,⁷⁸ enlevado no campo do idílio. Visto que tratam de um Ideal, suas poesias têm, irrefutavelmente, um conteúdo poético, embora não saiba utilizá-lo de maneira poética. Por certo, seu caráter sério jamais o deixa descer à frivolidade, mas também não lhe permite elevar-se ao jogo

(*) Leia-se, por exemplo, o extraordinário poema intitulado *Carthou*.

poético. Tensionado ora pela paixão ora pela abstração, raramente, ou nunca, chega à liberdade estética que o poeta tem de afirmar em relação a sua matéria e comunicar a seu leitor. Ou é a sensibilidade doentia que o domina e impele seus sentimentos para aquilo que é penoso; ou é seu pensamento que lhe põe em algemas a imaginação e destrói a graça do quadro mediante o rigor do conceito. As duas qualidades, cuja íntima unificação e ação recíproca constituem propriamente o poeta, encontram-se nesse escritor num grau extraordinariamente alto, e nada lhe falta, a não ser que se manifestem realmente unificadas uma à outra, que sua espontaneidade se misture mais ao seu sentir, e sua receptividade ao seu pensar. Eis por que, mesmo no Ideal que apresenta da humanidade, consideram-se demasiadamente os limites e muito pouco a potencialidade dela, e em toda parte é mais visível uma necessidade de repouso físico que de harmonia moral. À sua sensibilidade apaixonada se deve que, apenas para livrar-se logo do conflito na humanidade, tenha preferido conduzi-la de volta à uniformidade sem espírito do primeiro estado, a ver aquele conflito findo na harmonia cheia de espírito de uma cultura completamente realizada; que tenha preferido não deixar iniciar a arte, a querer esperar por seu acabamento; em suma, que tenha preferido rebaixar a meta, reduzindo o Ideal apenas para alcançá-lo tanto mais rápida e seguramente.

Entre os poetas da Alemanha nesse gênero, quero mencionar aqui apenas Haller, Kleist e Klopstock. O caráter de sua poesia é sentimental; comovem-nos mediante Idéias, não mediante verdade sensível, e não tanto porque eles próprios sejam natureza, quanto porque sabem nos entusiasmar pela natureza. No entanto, o que *no geral* é verdadeiro sobre o caráter, tanto destes quanto de todos os poetas sentimentais, de modo algum exclui a capacidade de nos comover, *no particular*, mediante a beleza ingênua: sem isso, em parte alguma seriam poetas. Seu caráter mais próprio e dominante não é, porém, o de acolher com sentido tranquilo, simples e desenvolto, e de expor de novo, da mesma maneira, o que foi acolhido. Involuntariamente, a fantasia se antecipa à intuição, o pensamento à sensação, e fecham-se olhos e ouvidos para se imergir contemplativamente em si. A mente não pode suportar nenhuma impressão sem ao mesmo tempo assistir a seu próprio jogo e pôr diante e fora de si, mediante reflexão, aquilo que tem em si. Desta maneira, jamais alcançamos o objeto, mas apenas o que fez do objeto o entendimento reflexionante do poeta, e mesmo quando o próprio poeta é esse objeto, quando quer nos exprimir suas sensações, não experimentamos imediatamente e em primeira mão o seu estado, mas como se reflete em sua mente, aquilo que pensou sobre tal estado como espectador de si mesmo. Quando Haller se entristece com a morte da esposa (é conhecida a bela

canção) e inicia da seguinte maneira:

“Soll ich von deinem Tode singen,
O Mariane, welch ein Lied!
Wann Seufzer mit den Worten ringen
Und ein Begriff den andern flieht” etc..⁷⁹

achamos essa descrição de uma justa verdade; no entanto, também sentimos que o poeta não nos comunica propriamente suas sensações, mas seus pensamentos sobre elas. Também nos comove de modo muito mais fraco, pois era preciso que ele mesmo já estivesse bastante frio para ser um espectador de sua comoção.

Supra-sensível em sua maior porção, a matéria das poesias de Haller e, em parte também a das poesias de Klopstock, já as exclui do gênero ingênuo; por isso, para ser elaborada poeticamente, era preciso transportar tal matéria ao infinito e elevá-la a objeto da intuição espiritual, uma vez que não podia tomar uma natureza corpórea e, assim, vir a ser objeto da intuição sensível. Apenas neste sentido pode-se pensar uma poesia didática sem contradição interna; pois, para repeti-lo ainda uma vez, a poesia possui apenas estes dois campos: tem de deter-se no mundo dos sentidos ou no mundo das Idéias, visto que de forma alguma pode florescer no reino dos conceitos ou no mundo do entendimento. Confesso, ademais, não conhecer, nem na literatura mais antiga nem na mais moderna, nenhum poema desse gênero que, de maneira pura e completa, trouxesse até a individualidade ou alçasse até a Idéia o conceito que elabora. O caso habitual, quando ainda ocorre que se alterne entre as duas, é aquele em que o conceito abstrato domina, e à imaginação, que deve ter a voz de comando no campo poético, só é permitido servir ao entendimento. Ainda se espera pelo poema didático em que o próprio pensamento seja e permaneça poético.⁸⁰

O que se diz aqui de todo poema didático em geral, vale também para os de Haller em particular. O pensamento não é, ele mesmo, um pensamento poético, embora, por vezes, a execução venha a sê-lo, quer pelo uso das imagens, quer pela ascensão a Idéias. Apenas nesta última qualidade cabem aqui. Força e profundidade e uma seriedade patética caracterizam esse poeta. Sua alma é inflamada por um Ideal, e seu ardente sentimento de verdade busca, em meio aos vales tranqüilos dos Alpes,⁸¹ a inocência não mais encontrada neste mundo. Seu lamento é profundamente comovedor; com sátira enérgica, quase amarga, desenha os descaminhos do entendimento e do coração e, com amor, a bela simplicidade da natureza. Por toda parte, porém, o conceito predomina demasiadamente em seus quadros, como se nele próprio o entendimento fizesse as

vezes de mestre da sensibilidade. Por isso, geralmente mais *ensina* do que *expõe*, e *expõe* geralmente com traços mais fortes do que amáveis. É grande, audaz, fogoso, sublime; porém, raramente ou jamais se elevou à beleza.

Quanto ao conteúdo das Idéias e à profundidade do espírito, Kleist está bem aquém desse poeta; poderia superá-lo em graça se, como às vezes ocorre, não descontássemos um defeito de um lado mediante uma virtude do outro. A alma cheia de sentimentos de Kleist regala-se de preferência com a vista de cenas e costumes campestres. De bom grado, foge da vã balbúrdia da sociedade e encontra no seio da natureza inanimada a harmonia e a paz, cuja falta sente no mundo moral. Quão comovente é sua nostalgia de tranquilidade!* Quão verdadeiro e sentido quando canta:

“O Welt, du bist des wahren Lebens Grab.
Oft reizet mich ein heisser Trieb zur Tugend,
Vor Wehmut rollt ein Bach die Wang herab,
Das Beispiel siegt, und du, o Feuer der Jugend,
Ihr trocknet bald die edlen Tränen ein.
Ein wahrer Mensch muss fern von Menschen sein.”⁸²

Contudo, se o impulso poético o conduziu, fora do seu constrangedor círculo de relações, à solidão cheia de espírito da natureza, ainda assim até lá o perseguem a imagem medonha de sua época e, infelizmente, também os grilhões desta. Aquilo de que foge está nele; aquilo que busca está eternamente fora; jamais pode sobrepujar a má influência de seu século. Se seu coração já é caloroso, se sua fantasia já é enérgica o bastante para animar pela expressão as formações mortas do entendimento, o pensamento frio debilita de novo, com igual freqüência, a criação viva da força poética, e a reflexão estorva a obra secreta da sensibilidade. Sua poesia é, decerto, resplandecente e colorida como a primavera que ele canta; sua fantasia é excitada e ativa, mas poder-se-ia chamá-la antes mutável que rica, antes lúdica que criativa e, inquieta, mais avança do que combina e plasma. Rápida e copiosamente, alternam-se traços e mais traços, sem que todavia se concentrem no indivíduo, sem que se encham de vida e dêem contorno à figura. Enquanto apenas poetiza de maneira lírica e detém-se nos quadros de paisagem, em parte a maior liberdade da forma lírica, em parte a índole mais arbitrária de sua matéria nos fazem

(*)Veja-se em suas obras o poema com este nome.

não enxergar esse defeito, pois desejamos que aqui sejam expressos mais os sentimentos do poeta que o próprio objeto. O erro, porém, se torna por demais notório quando se atreve a expor homens e ações humanas, como em seu *Cissides e Paches* e em seu *Sêneca*; pois aqui a imaginação vê-se encerrada em limites fixos e necessários, e o efeito poético só pode provir do *objeto*. Aqui ele se torna pobre, entendiente, parco e insuportavelmente glacial: um exemplo de advertência para todos aqueles que, sem vocação interior, aventuram-se, desde o campo da poesia musical, no campo da poesia plástica. A mesma fraqueza humana venceu um gênio afim, Thomson.

Entre os poetas modernos, e mesmo entre os antigos, poucos poderiam ser comparáveis ao nosso Klopstock no gênero sentimental, especialmente na parte elegíaca desse gênero. O que quer que seja alcançável fora dos limites da forma viva⁸³ e do domínio da individualidade, no campo da idealidade, foi produzido por esse poeta musical.* Por certo, cometer-se-ia grande injustiça caso se pretendesse recusar-lhe toda a verdade e vivacidade individual com que o poeta ingênuo descreve seu objeto. Muitas de suas odes, vários traços isolados nos dramas e no *Messias* expõem o objeto com acertada verdade e em bela circunscrição; especialmente ali onde o objeto é seu próprio coração, ele demonstrou não raro uma grande natureza, uma atraente ingenuidade. Sua força, porém, não reside nisso; essa qualidade não poderia deixar-se realizar no todo de sua esfera poética. Por mais que seja uma criação magnífica sob o ponto de vista da poesia musical, conforme a definição acima fornecida, a *Messíada* deixa muito a desejar sob o ponto de vista da poesia plástica, onde se esperam formas determinadas, e *determinadas para a intuição*. Nesse poema, talvez as figuras ainda possam ser suficientemente determinadas, mas não para a intuição; apenas a abstração as criou, apenas a abstração pode distingui-las. São bons exemplos de conceitos, mas não indivíduos nem formas vivas. À imaginação, à qual o poeta deve-se voltar e dominar mediante a determinação completa de

(*) Digo *musical* para lembrar aqui a dupla afinidade da poesia, com a arte do som e com as artes plásticas. Ou seja, conforme imite um *objeto* determinado, como o fazem as artes plásticas, ou conforme produza apenas um determinado *estado da mente*, como a arte do som, sem ter para isso necessidade de um objeto determinado, a poesia pode ser chamada de plasmadora (*plástica*) ou de musical. Portanto, a última expressão não se refere apenas àquilo que na poesia é, realmente e segundo a matéria, música, mas a todos aqueles efeitos que em geral ela pode produzir sem dominar a imaginação por meio de um objeto determinado; e, neste sentido, chamo a Klopstock um poeta musical acima de tudo.⁸⁴

suas formas, dá-se demasiada liberdade para escolher como quer apresentar aos sentidos⁸⁵ esses homens e anjos, esses deuses e satãs, esse céu e inferno. Está dado um contorno no interior do qual o entendimento necessariamente tem de pensá-los, mas não está posto nenhum limite fixo dentro do qual a fantasia necessariamente tivesse de expô-los. O que digo aqui sobre os caracteres, vale para tudo o que nesse poema é ou deve ser vida; e não apenas nessa epopéia, mas também nas poesias dramáticas de nosso poeta. Para o entendimento, tudo é primorosamente determinado e delimitado (quero lembrar apenas seu Judas, seu Pilatus, seu Filo,⁸⁶ seu Salomão, na tragédia de mesmo título), mas há muito de informe para a imaginação, e aqui, concedo-o livremente, de modo algum considero tal poeta em sua esfera própria.

Sua esfera é sempre o reino das Idéias, e sabe transplantar para o infinito tudo aquilo que elabora. Poder-se-ia dizer que descorporifica tudo o que toca, a fim de tomá-lo espírito, da mesma maneira que outros poetas vestem com um corpo tudo o que é espiritual. Quase toda fruição proporcionada por suas poesias tem de ser obtida por meio de um exercício da faculdade de pensar; todos os sentimentos que sabe despertar em nós, e mesmo de um modo tão íntimo e poderoso, jorram de fontes supra-sensíveis. Daí essa seriedade, essa força, esse ímpeto, essa profundidade que caracterizam tudo o que dele provém; daí também essa contínua tensão da mente, na qual somos mantidos durante sua leitura. Nenhum poeta (à exceção talvez de Young, que neste aspecto exige mais do que ele, sem todavia recompensar por isso, como este o faz) poderia ser menos conveniente para amigo e para companheiro durante a vida do que justamente Klopstock, que sempre nos leva apenas para fora da vida, convoca apenas o espírito às armas, sem reconfortar o sentido com a presença tranqüila de um objeto. Sua musa poética é casta, celestial, incorpórea, sagrada, como sua religião, e é preciso admitir, com admiração, que, embora por vezes extraviado nessas alturas, delas jamais tenha caído. Por isso, confesso francamente que tenho um certo receio pela mente daquele que, realmente e sem afetação, possa fazer desse poeta sua leitura preferida, vale dizer, uma leitura com a qual se possa estar de acordo em qualquer situação e para a qual de qualquer situação se possa retornar; também já se viram, penso, frutos suficientes de sua perigosa dominação na Alemanha.⁸⁷ Ele pode ser buscado e sentido apenas em certas disposições exaltadas da mente; por isso, é também o ídolo da juventude, embora de longe não sua escolha mais feliz. A juventude, que sempre se empenha para além da vida, que foge de toda forma e acha todo limite demasiado estreito, desfaz-se em amor e prazer nos espaços infinitos que lhe são abertos por esse poeta. Quando, então, o jovem se

torna homem e do reino das Idéias regressa aos limites da experiência, muito se perde desse amor entusiasta, mas nada do respeito que é devido, especialmente pelo alemão, a um fenômeno tão singular, a um gênio tão extraordinário, a um sentimento tão enobrecido, a uma dignidade tão elevada.

Chamei de grande a esse poeta sobretudo no gênero elegíaco, e quase não será necessário justificar esse juízo isoladamente. Capaz de toda energia e mestre em todo o campo da poesia sentimental, pode ora tocar-nos através do pathos supremo, ora embalar-nos em sensações celestialmente doces; seu coração, porém, se inclina predominantemente a uma melancolia elevada, cheia de espírito, e por mais sublimes que soem sua harpa, sua lira, os tons langorosos de seu alaúde sempre vibrarão de modo mais verdadeiro e profundo e emotivo. Pergunto aqui a todo aquele que for capaz de uma disposição pura de sentimento se não trocaria tudo o que é audacioso e forte, todas as ficções, todas as descrições pomposas, todos os modelos de eloquência oratória do *Messias*, todas as alegorias cintilantes em que nosso poeta é tão primorosamente feliz, pelas sensações ternas que exalam da elegia *A Ebert*, do magnífico poema *Bardale*, dos *Túmulos Prematuros*, da *Noite de Verão*, do *Lago de Zurique* e de vários outros nesse gênero. Deste modo, o *Messias* é para mim precioso como um tesouro de sentimentos elegíacos e descrições ideais, embora pouco me satisfaça como exposição de uma ação e como obra épica.

Antes de deixar esse domínio, talvez deva lembrar ainda os méritos de um Uz, Denis, Gessner (em sua *Morte de Abel*), Jacobi, von Gerstenberg, Hölty, von Göckingk e muitos outros nesse gênero, que nos comovem mediante Idéias, tendo criado⁸⁸ sentimentalmente no sentido da palavra acima estabelecido. Meu fim não é, porém, escrever uma história da poesia alemã, mas tornar claro o que acima se disse através de alguns exemplos de nossa literatura.⁸⁹ Quis mostrar a diferença do caminho pelo qual poetas antigos e modernos, ingênuos e sentimentais, rumam para a mesma meta — quis mostrar que se aqueles nos comovem pela natureza, individualidade e viva *sensibilidade*, estes demonstram, pelas Idéias e pela *espiritualidade*, um poder igualmente grande, embora não tão amplo, sobre nossa mente.

Nos exemplos precedentes viu-se como o espírito do poeta sentimental trata uma matéria natural; mas também poderia haver interesse em saber como o espírito do poeta ingênuo procede com uma matéria sentimental. Essa tarefa parece inteiramente nova e de uma dificuldade toda particular, uma vez que no mundo antigo e ingênuo não se encontrava uma tal *matéria*, mas no mundo moderno poderia faltar o *poeta*

para ela. Não obstante, o gênio também se impôs tal tarefa e solucionou-a de maneira admiravelmente feliz. Um caráter que, com ardente sensibilidade, abraça um Ideal e foge da realidade para lutar por um infinito sem essência, que busca ininterruptamente fora de si aquilo que ininterruptamente em si destrói; para o qual apenas seus sonhos são o real, suas experiências, eternamente, apenas limitações; que, enfim, só vê uma limitação em sua própria existência e, como é justo, também a rompe para penetrar na verdadeira realidade — tal perigoso extremo do caráter sentimental tornou-se matéria de um poeta no qual a natureza atua de maneira mais fiel e pura do que em qualquer outro, e talvez seja, entre os poetas modernos, o que menos se afasta da verdade sensível das coisas.⁹⁰

É interessante ver com que instinto feliz mescla-se no *Werther* tudo o que dá alimento ao caráter sentimental: amor exaltado, infeliz, sentimentalismo pela natureza, sentimentos religiosos, espírito de contemplação filosófica e, por fim, para nada esquecer, o mundo ossiânico sombrio, informe, melancólico. Além disso, se se considera como a realidade é apresentada de modo pouco recomendável, e mesmo hostil, e como tudo se unifica do exterior para pressionar o atormentado de volta a seu mundo ideal, não se vê então nenhuma possibilidade através da qual um tal caráter pudesse salvar-se de semelhante círculo. No *Tasso*, do mesmo poeta, a mesma oposição retorna, embora em caracteres diferentes; também em seu *romance* mais recente, tal como no primeiro,⁹¹ o espírito poetizante opõe-se ao sóbrio senso comum, o Ideal ao real, e o modo de representação subjetivo ao objetivo — mas com que diferença! Também no *Fausto* encontramos de novo a mesma oposição, embora, como o exigia o tema, de uma maneira bastante grosseira e materializada nos dois lados; talvez valesse a pena tentar um desenvolvimento psicológico desse caráter, especificado em quatro tipos tão distintos.

Observou-se acima⁹² que o temperamento meramente desvolto e jovial, se não tiver por fundamento uma profusão interna de Idéias, de forma alguma constituirá a vocação para a sátira jocosa, mesmo que generosamente como tal o considerem no juízo comum; tampouco a brandura e melancolia temas despertam a vocação para a poesia elegíaca. Para o verdadeiro talento poético falta-lhes o princípio enérgico,⁹³ que tem de vivificar a matéria a fim de gerar o verdadeiramente belo. Por isso, produtos desse gênero temo podem apenas nos enervar e adular a sensibilidade, sem revigorar o coração e ocupar o espírito. Um prolongado pendor para essa maneira de sentir tem, enfim, de afrouxar necessariamente o caráter, imergindo-o num estado de passividade do qual não pode provir realidade alguma, nem para a vida externa nem para a

interna. Por isso, fez-se muito bem em perseguir, com escárnio implacável, aquele mal da *sentimentalidade** e dos *tipos choramingas* que, pela má interpretação ou arremedo de algumas excelentes obras, começou a predominar há cerca de dezoito anos na Alemanha;⁹⁵ embora a condescendência que se é tentado a mostrar com a contrapartida não muito melhor daquela caricatura elegíaca, com o burlesco, com a sátira sem coração e com o humor sem espírito,** ponha à luz com bastante clareza que não se combateu aquela por motivos de todo puros. Na balança do gosto genuíno, nem aquela nem estes podem valer algo, porque lhes falta o conteúdo estético, que se encontra apenas na íntima união do espírito com a matéria e na referência simultânea de um produto à faculdade de sentimento e à faculdade de Idéias.

Zombou-se de Siegwart e de sua história no mosteiro, e as *Viagens à França Meridional* são admiradas;⁹⁷ as duas produções, no entanto, têm igualmente grande pretensão a certo grau de apreciação, e igualmente pequena pretensão ao elogio incondicional. Uma sensibilidade verdadeira, embora extravagante, torna o primeiro romance apreciável; um humor leve e um entendimento desperto e fino, o segundo; mas assim como a um falta de todo a adequada sobriedade do entendimento, ao outro falta dignidade estética. O primeiro se torna um pouco ridículo perante a experiência; o segundo, quase desprezível perante o Ideal. Ora, visto que o verdadeiramente belo tem de estar em harmonia, de um lado, com a natureza e, de outro, com o Ideal, nem um nem outro pode pretender o nome de obra bela. No entanto, é natural e lícito, e o sei por experiência própria, que o romance de Thümmel seja lido com grande contentamento. Visto que fere apenas as exigências que nascem do Ideal, as quais, por conseguinte, de maneira alguma são feitas pela maioria dos leitores, ou mesmo pelos melhores, nos momentos em que lêem romances; e visto que preenche, num grau não ordinário, as demais exigências do espírito — e do corpo —, tem de permanecer, e permanecerá com direito, um

(*)Ou, como o senhor Adelung a define, “o pendor para sensações comoventes, afáveis, sem propósito racional e para além da medida conveniente”. — O senhor Adelung é bastante feliz, pois sente apenas com propósito e mesmo propósito racional.⁹⁴

(**)Não se deve, certamente, diminuir a minguada fruição de alguns leitores, e o que afinal importa para a crítica se há pessoas que podem edificar-se e comprazer-se com a pilhéria sórdida do senhor Blumauer? Mas ao menos os críticos de arte deveriam abster-se de falar com certo respeito de produtos cuja existência deveria justamente permanecer um segredo para o bom gosto. Decerto, não há como desconhecer neles nem talento nem humor, mas por isso é tanto mais de lastimar que já não estejam purificados. De nossas comédias alemãs, nada digo; os poetas pintam o tempo em que vivem.⁹⁶

dos livros prediletos de nossa e de todas as épocas em que se escrevem obras estéticas apenas para dar prazer, e em que se lê apenas para desfrutar um contentamento.

Contudo, não apresenta a literatura poética até mesmo obras clássicas que parecem ferir, de maneira semelhante, a elevada pureza do Ideal e afastar-se em demasia, pela materialidade de seu conteúdo, da espiritualidade aqui exigida de toda obra de arte estética? Aquilo que o próprio poeta, o casto discípulo da musa, pode permitir-se, não deveria ser consentido ao romancista, que é apenas seu meio-irmão e ainda toca demasiadamente a terra?⁹⁸ Aqui posso esquivar-me tanto menos dessa questão, quanto há no gênero elegíaco, assim como no satírico, obras-primas⁹⁹ que aparentam buscar e recomendar uma natureza de todo diferente daquela de que fala este ensaio, e defendê-la não tanto contra os maus costumes quanto contra os bons. Portanto, ou aquelas obras teriam de ser rejeitadas, ou o conceito de poesia elegíaca aqui apresentado teria de ser admitido de modo demasiadamente arbitrário.

O que o poeta pode se permitir, dizia-se, não poderia ser desculpado ao narrador em prosa? A resposta já está contida na pergunta: o que se concede ao poeta nada pode provar em relação àquele que o não é. No próprio conceito de poesia, e apenas nele, está o fundamento daquela liberdade, que é uma licença meramente desprezível, se não pode ser deduzida do mais elevado e nobre que o constitui.

— As leis do decoro são estranhas à natureza inocente; apenas a experiência da corrupção deu origem a elas. Mas, uma vez que se tenha feito essa experiência e que a inocência natural tenha desaparecido dos costumes, são leis sagradas que um sentimento moral não pode ferir. Valem num mundo artificial com o mesmo direito que as leis da natureza governam no mundo da inocência. No entanto, o que constitui o poeta é precisamente o fato de suprimir em si próprio tudo o que lembre um mundo artificial, de saber novamente produzir em si mesmo a natureza em sua simplicidade original. Mas se fez isso, também está livre de todas as leis mediante as quais um coração desencaminhado se protege contra si mesmo. É puro, inocente, e o que é permitido à natureza inocente, também o é para ele; se tu que o lês ou ouves já não és imaculado e nem podes sê-lo sequer momentaneamente mediante sua presença purificadora, a infelicidade é tua, não dele; deixa-o, pois, não cantou para ti.

A propósito de liberdades dessa espécie pode-se, portanto, estabelecer o seguinte.

Primeiro: apenas a natureza pode justificá-las. Não podem, conseqüentemente, ser obra de escolha e de uma imitação proposital, pois jamais podemos perdoar a vontade, que sempre se orienta segundo leis

morais, se ela favorece a sensibilidade. Têm, pois, de ser *ingenuidade*. No entanto, para que possamos nos convencer de que realmente o sejam, temos de vê-las apoiadas e acompanhadas por tudo aquilo que é igualmente fundado na natureza, porque a natureza só é cognoscível na seqüência rigorosa, na unidade e uniformidade de seus efeitos. Apenas a um coração que abomina todo artifício, mesmo onde tenha utilidade, permitimos que dele se liberte, ali onde pressiona e limita; apenas a um coração que se submete a todos os grilhões da natureza permitimos que faça uso das liberdades desta. Todas as demais sensações de um tal homem têm, por conseguinte, de trazer em si o cunho da naturalidade; ele tem de ser verdadeiro, simples, livre, aberto, sensível, reto: é preciso banir de seu caráter toda dissimulação, toda astúcia, todo arbítrio, todo egoísmo mesquinho, é preciso banir de sua obra todos os vestígios disso.

Segundo: apenas a *bela* natureza pode justificar tais liberdades. Não podem, conseqüentemente, ser uma irrupção unilateral do desejo, pois tudo o que nasce da mera carência é *desprezível*. Essas energias sensíveis também têm de provir do todo, da plenitude da natureza humana. Têm de ser *humanidade*. No entanto, para que possamos julgar se aquilo que as exige é o todo da natureza humana, e não apenas uma unilateral e vulgar carência da sensibilidade, precisamos ver exposto o todo do qual constituem um traço isolado. A maneira sensual de sentir é, em si mesma, algo inocente e indiferente. Desagrada-nos num homem apenas porque é animal e porque nele testemunha uma falta de verdadeira e perfeita humanidade; molesta-nos numa obra poética apenas porque tal obra tem pretensão a nos satisfazer e, assim, também *nos* julga capazes de tal falta. Se, contudo, vemos a humanidade atuar em todo o resto de sua amplitude num homem assim surpreendido; se encontramos todas as realidades da humanidade expressas na obra em que foram tomadas liberdades dessa espécie, o fundamento de nosso desprazer é afastado, e podemos nos deleitar, com incontaminada alegria, na expressão ingênua da natureza verdadeira e bela. Portanto, o mesmo poeta que pode permitir-se que participemos de sentimentos humanos tão baixos tem, por outro lado, de saber nos reerguer a tudo o que é humanamente grande e belo e sublime.

E assim teríamos encontrado o critério ao qual podemos com segurança submeter todo poeta que de alguma forma se atreva contra o decoro e que, ao expor a natureza, leve sua liberdade até esse limite. Seu produto é vulgar, baixo, inteiramente reprovável, tão logo seja *frio*, tão logo seja *vazio*, porque isso atesta uma origem num propósito e numa carência vulgar, bem como um golpe deplorável contra nossos desejos. Pelo contrário, é belo, nobre e, sem nenhuma consideração das objeções de uma decência fria, digno de aplauso, tão logo seja ingênuo e junte espírito

e coração.*

Caso se me diga que a maioria das narrativas francesas nesse gênero e suas imitações mais felizes na Alemanha dificilmente seriam aprovadas pelo critério aqui proposto — e que este também poderia ser em parte o caso de muitos produtos, sem excetuar as obras-primas, de nosso poeta de maior graça e espírito¹⁰⁰ —, nada tenho a responder. O próprio veredicto é tudo menos novo, e aqui indico apenas os fundamentos de um juízo há muito emitido sobre essas questões por qualquer sentimento mais fino. Mas justamente esses princípios que talvez pareçam demasiado rigoristas¹⁰¹ em relação àqueles escritos, poderiam ser considerados muito liberais em relação a algumas outras obras, pois não nego que os mesmos fundamentos pelos quais reputo de todo indesculpáveis os quadros sedutores do Ovídio romano e do Ovídio alemão,¹⁰² bem como os de um Crébillon, Voltaire, Marmontel (que chamava a si mesmo um narrador moral), Laclos e muitos outros, reconciliam-me com as elegias do Propércio romano e do Propércio alemão,¹⁰³ e mesmo com alguns produtos mal-afamados de Diderot;¹⁰⁴ porque aqueles são apenas espirituosos, prosaicos, lascivos; estes, humanos e ingênuos.**

(*)E *coração*: pois o mero ardor sensível do quadro e a profusão copiosa da imaginação nem de longe o constituem. Por isso, a despeito de toda energia sensível e de todo fulgor do colorido, o *Ardinghello* permanece tão-só uma caricatura sensível, sem verdade nem dignidade estética. No entanto, essa produção singular sempre permanecerá, curiosamente, um exemplo do enlevo quase poético que o *mero desejo* foi capaz de alcançar.

(**)Se menciono o autor imortal do *Agatão*, do *Oheron*¹⁰⁵ etc. em meio a essa companhia, tenho de esclarecer expressamente que de forma alguma pretendo confundi-lo com ela. Suas descrições, mesmo as mais duvidosas sob esse aspecto, não têm nenhuma tendência material (como se permitiu afirmar há pouco um crítico mais recente e um tanto afoito); o autor de *Amor por Amor* e de tantas outras obras ingênuas e geniais, em todas as quais se retrata com traços inconfundíveis uma alma bela e nobre, não pode ter absolutamente uma tal tendência. Mas parece-me ser perseguido pelo infortúnio todo próprio de que tais descrições se tornam necessárias pelo plano de suas poesias. O frio entendimento que esboçou o plano as exige dele, e seu sentimento me parece tão longe de favorecê-las com predileção — que creio reconhecer o frio entendimento ainda na execução. E essa mesma frieza na exposição lhes é prejudicial no julgamento, porque apenas a sensibilidade ingênua pode justificar, tanto estética quanto moralmente, tais descrições. Mas que seja permitido ao poeta expor-se a tal perigo na execução do plano esboçado, e que se possa chamar poético apenas um plano que, como concedo desta vez, não pode ser executado sem revoltar a casta sensibilidade do poeta, bem como a de seu leitor, e sem fazê-los deter-se em objetos dos quais um sentimento enobrecido de bom grado se afasta — eis algo de que tenho dúvida e acerca de que gostaria de ouvir um juízo sensato.

*Idílio*¹⁰⁶

Resta-me ainda dizer algumas palavras sobre essa terceira espécie de poesia sentimental; poucas palavras apenas, pois um desenvolvimento pormenorizado, de que sobretudo ela precisa, fica reservado para uma outra ocasião.*

Expressar poeticamente a humanidade inocente e feliz é o conceito geral desse gênero poético. Visto que tal inocência e felicidade pareciam incompatíveis com as relações artificiais de uma sociedade mais alta e com um certo grau de formação e refinamento, os poetas transportaram o palco do idílio para o simples estado bucólico, longe da azáfama da vida citadina, assinalando seu lugar *antes do início da cultura* na idade infantil da humanidade. Compreende-se, no entanto, que essas determinações são apenas contingentes, que não entram em conta como o fim do idílio, mas somente como o meio mais natural para ele. Em toda parte, o fim é o de expressar o homem no estado de inocência, isto é, num estado de harmonia e de paz consigo mesmo e com o mundo exterior.

Um tal estado, porém, não se dá apenas antes do início da cultura, mas é também aquele que a cultura propõe como meta suprema, se tiver em toda parte uma tendência determinada.¹¹⁰ Apenas a Idéia desse estado e a crença em sua possível realidade podem reconciliar o homem com todos os males aos quais é submetido a caminho da cultura, e se fossem

(*)Tenho de lembrar, uma vez mais, que sátira, elegia e idílio, aqui apresentados como as três únicas espécies possíveis de poesia sentimental,¹⁰⁷ nada têm em comum com as três espécies particulares de poema conhecidas sob esses nomes a não ser a *maneira de sentir*, que é própria tanto daqueles quanto destas. Mas que fora dos limites da poesia ingênua possa haver apenas essas três maneiras de sentir e criar, que o campo da poesia sentimental seja, por conseguinte, inteiramente medido por essa divisão, isso pode facilmente ser deduzido do conceito desta última.

A poesia sentimental distingue-se, pois, da ingênua por referir a Idéias o estado real em que esta última permanece e por aplicar Idéias à realidade. Por isso, como já se observou acima, sempre tem de lidar simultaneamente com dois objetos conflitantes, ou seja, com o Ideal e com a experiência, entre os quais não podem ser pensadas nem mais nem menos que as três relações seguintes. Ou é a *contradição* ou a *concordância* do estado real com o Ideal que acima de tudo ocupa a mente; ou esta se encontra dividida entre ambos.¹⁰⁸ No primeiro caso, satisfaz-se pela força do conflito interno, *pelo movimento enérgico*; no segundo, pela harmonia da vida interior, *pelo repouso enérgico*; no terceiro, o conflito *alterna* com a harmonia, o repouso com o movimento. Esses três estados da sensibilidade dão nascimento a três espécies de poesia, às quais as denominações utilizadas de *sátira*, *idílio* e *elegia* são perfeitamente correspondentes, tão logo se lembre apenas da disposição para a qual transportam a mente as espécies de poema¹⁰⁹ encontradas sob esses nomes, abstraindo-se os meios pelos quais a produzam.

apenas quimera, estariam perfeitamente fundamentados os lamentos daqueles que difamam uma sociedade mais alta e o cultivo do entendimento meramente como um mal, fazendo passar aquele estado de natureza que se abandonou pelo verdadeiro fim do homem. Para o homem inserido na cultura, portanto, importa infinitamente obter uma confirmação sensível da exeqüibilidade dessa Idéia no mundo dos sentidos, da realidade possível desse estado, e uma vez que a experiência real, longe de alimentar essa crença, antes a contesta continuamente, aqui, como em tantos outros pontos, a faculdade poética vem em auxílio da razão, a fim de trazer essa Idéia à intuição e realizá-la num caso particular.

// Decerto, essa inocência do estado bucólico também é uma representação poética e, por isso, já aqui era preciso que a imaginação se mostrasse criadora;¹¹¹ mas, além de a tarefa ser aqui incomparavelmente mais simples de solucionar, já na própria experiência encontravam-se os traços isolados que a imaginação só precisava escolher e vincular num todo. A natureza facilmente se satisfaz sob um céu feliz, em meio às relações simples do primeiro estado e na limitação de seu saber, e o homem não se torna selvagem senão quando o aflige a necessidade. Todos os povos que têm uma história possuem um paraíso, um estado de inocência, uma época de ouro; todo homem isolado também possui seu paraíso, sua época de ouro, da qual se lembra com maior ou menor entusiasmo, conforme sua natureza seja mais ou menos poética. A própria experiência oferece, assim, traços suficientes para o quadro de que trata o idílio bucólico. Mas, por isso, este sempre permanece uma bela, arrebatadora ficção e, ao expressá-lo, a força poética realmente

Por isso, não me teria absolutamente entendido quem ainda pudesse perguntar em qual dos três gêneros incluo a epopéia, o romance, a tragédia e outros. Porque o conceito destes últimos, enquanto *espécies particulares de poema*, ou não é de modo algum determinado pela maneira de sentir, ou não o é exclusivamente por ela; sabe-se, antes, que estes podem ser exercitados em mais de uma maneira de sentir, por conseguinte, também em mais de uma das espécies de poesia por mim apresentadas.

Por fim, aqui noto ainda que na determinação dos gêneros poéticos, bem como em toda a legislação poética, que sempre se funda unilateralmente na observância dos poetas antigos e ingênuos, é preciso ter em certa conta a poesia sentimental, se, como é justo, se for inclinado a considerá-la um gênero genuíno (não meramente uma degeneração) e uma ampliação da verdadeira poesia. O poeta sentimental se afasta do ingênuo em aspectos demasiado essenciais para que as formas que este introduziu pudessem convir-lhe, em toda parte, sem constrangimento. Decerto, aqui sempre é difícil distinguir corretamente as exceções, requeridas pela diferença de gênero, dos subterfúgios a que a incapacidade se permite, mas, tanto quanto ensina a experiência, nenhuma espécie de poema permaneceu de todo a mesma que fora entre os antigos e, sob nomes antigos, amiúde se exercem gêneros bastante novos.

trabalhou pelo Ideal. Para o homem um dia desviado da simplicidade da natureza e entregue à perigosa direção de sua razão, é pois de infinita importância poder novamente intuir a legislação da natureza num exemplar puro, e novamente purificar-se das corrupções da arte nesse espelho fiel. Todavia, acha-se aí uma circunstância que muito diminui o valor estético de tais poesias. Situadas *antes do início da cultura*, simultaneamente excluem, com as desvantagens, todas as vantagens desta, estando por essência num conflito necessário com ela. Conduzem-nos, pois, para trás *teoricamente*, enquanto nos conduzem para frente e nos enobrecem *praticamente*. Põem, infelizmente, *atrás* de nós a meta *ao encontro* da qual no entanto deveriam nos conduzir e, por isso, podem apenas nos inspirar o triste sentimento de uma perda, não o alegre sentimento da esperança. Visto que executam seu *fim* apenas mediante supressão de toda arte e simplificação da natureza humana, possuem, a despeito do supremo conteúdo para o *coração*, muito pouco para o *espírito*, e seu ciclo uniforme muito rapidamente se encerra. Podemos, por isso, amá-las e buscá-las apenas quando estamos precisando de repouso, não quando nossas forças se empenham por movimento e atividade. Podem proporcionar apenas *cura* à mente enferma, não *alimento* à mente sadia: não podem vivificar, mas apenas acalmar. Nem toda a arte dos poetas pôde reparar essa falha fundada na essência do idílio bucólico. A essa espécie poética certamente não faltam admiradores entusiastas, e há bastante leitores que podem preferir um *Aminta* e um *Dáfnis*¹¹² às maiores obras-primas da musa épica e dramática; em tais leitores, todavia, não é tanto o gosto quanto a carência individual que julga as obras de arte, e aqui, conseqüentemente, seu juízo não pode ser levado em conta. O leitor de *espírito* e sensibilidade não desconhece, por certo, o valor de tais poesias, porém mais raramente se sente atraído por elas do que logo delas saciado. No exato momento da carência, atuam tanto mais poderosamente; o belo verdadeiro, porém, jamais deve precisar esperar por um tal momento, mas deve, ao contrário, gerá-lo.

O que aqui censuro no idílio bucólico vale, de resto, apenas para o idílio sentimental; pois ao idílio ingênuo jamais pode faltar conteúdo, uma vez que este já se encontra *na própria forma*. Ou seja, toda poesia, que apenas por isto é poesia, tem de possuir um conteúdo infinito; pode, no entanto, cumprir essa exigência de duas maneiras diferentes. Pode ser um infinito segundo a forma, se expõe seu objeto *com todos os seus limites*, se o individualiza; ou pode ser um infinito segundo a matéria, se *afasta todos os limites* de seu objeto, se o idealiza; portanto, ou mediante uma exposição absoluta ou mediante a exposição de um absoluto. O poeta ingênuo trilha o primeiro caminho; o poeta sentimental, o segundo. Aquele, pois, não pode malograr em seu conteúdo desde que permaneça

fiel à natureza, que em toda parte é sempre limitada, ou seja, infinita segundo a forma. A este, ao contrário, por toda parte a natureza obstrui o caminho com sua limitação, visto que ele deve pôr no objeto um conteúdo absoluto. O poeta sentimental, portanto, não se aproveita de sua vantagem *se toma de empréstimo* ao poeta ingênuo *os objetos*, que são de todo indiferentes em si mesmos e apenas por meio do tratamento vêm a ser ingênuos. Como aquele, põe-se assim, de modo absolutamente desnecessário, alguns limites sem, contudo, poder levar plenamente a termo a limitação e rivalizar com aquele na determinação absoluta da exposição; deveria, ao contrário, afastar-se do poeta ingênuo justamente no objeto, pois apenas pelo objeto pode recuperar a vantagem que aquele leva sobre ele na forma.

/ Explica-se assim, fazendo aplicação disso ao idílio bucólico dos poetas sentimentais, porque essas poesias não são inteiramente satisfatórias nem para o coração nem para o espírito, apesar de todo o emprego de gênio e de arte. Apresentaram um Ideal, conservando, todavia, um estreito e pobre mundo bucólico, quando deveriam simplesmente ter escolhido um outro mundo para o Ideal ou outra forma de expor o mundo bucólico. São suficientemente ideais para que a expressão perca em verdade individual, e são, por sua vez, suficientemente individuais para que disso se ressinta o conteúdo ideal. Um pastor de Gessner, por exemplo, não pode nos arrebatara como natureza, mediante a verdade da imitação, pois para tanto é um ser demasiadamente ideal; tampouco pode nos satisfazer como um Ideal, mediante o infinito do pensamento, pois para tanto é uma criatura demasiadamente pobre. *Até certo ponto*, portanto, satisfará *sem exceção a todas* as classes de leitores, pois se empenha em unificar o ingênuo e o sentimental, e, conseqüentemente, contenta em certa medida as duas exigências opostas que podem ser feitas a um poema; mas como no esforço de unificar os dois *não faz inteira justiça* a nenhum deles, não sendo de toda natureza nem de todo Ideal, o poeta, por isso mesmo, não é capaz de se afirmar completamente perante um gosto rigoroso, que não pode perdoar nenhum meio-termo em questões estéticas. É curioso que essa meia medida também atinja a linguagem do mencionado poeta, linguagem que vacila indecisa entre poesia e prosa, como se o poeta temesse afastar-se demais da natureza real no discurso em verso e perder o ímpeto poético no discurso em prosa. A magnífica descrição de Milton do primeiro casal humano e do estado de inocência no Paraíso proporciona uma satisfação mais elevada: o mais belo idílio que conheço no gênero sentimental. Aqui, a natureza é nobre, cheia de espírito, dotada a um só tempo de superfície e profundidade; o conteúdo supremo da humanidade é revestido pela mais graciosa das formas.

Portanto, também aqui, no idílio, como em todos os gêneros poéticos, é preciso fazer de uma vez por todas uma escolha entre a individualidade e a idealidade, pois querer contentar simultaneamente as duas exigências é, enquanto não se chega à meta da perfeição, o caminho mais seguro para malograr simultaneamente em ambas. Se o moderno sente em si suficiente espírito grego para, a despeito de toda resistência da matéria, lutar com os gregos no próprio terreno destes, ou seja, no terreno da poesia ingênua, que o faça por completo e o faça exclusivamente, pondo-se para além de toda exigência do gosto sentimental da época. Decerto, dificilmente poderia alcançar seu modelo; entre o original e o imitador mais feliz sempre restará uma notável distância, mas por essa via ao menos estará certo de gerar uma obra genuinamente poética.* Se, ao contrário, o impulso poético sentimental o impele para o Ideal, que o siga em tudo, em toda a pureza, e não se detenha senão no mais elevado, sem olhar para trás a fim de ver se também a realidade pode segui-lo. Que despreze o caminho indigno de degradar o conteúdo do Ideal para adequá-lo à carência humana, e de excluir o espírito para ter um jogo mais fácil com o coração. Que não nos reconduza à nossa infância para que, com as aquisições mais preciosas do entendimento, possamos comprar um repouso que não pode durar mais que o sono de nossas forças espirituais; mas que nos conduza adiante, para nossa maioridade, a fim de nos dar a sentir a harmonia mais elevada, que recompensa o combatente e torna feliz o vencedor. Que se imponha como tarefa um idílio que realize a inocência bucólica mesmo nos indivíduos de cultura e mesmo em meio a todas as mais vigorosas e ardentes condições de vida, ao pensar mais amplo, à arte mais refinada, ao refinamento social mais elevado; numa palavra, um idílio que conduza ao *Elísio* o homem que já não pode retornar à *Arcádia*.

O conceito desse idílio é o de uma luta inteiramente apaziguada tanto no homem isolado quanto na sociedade, de uma livre união das inclinações com a lei, de uma natureza depurada até a suprema dignidade ética, em suma, não é outro senão o Ideal de beleza aplicado à vida real. Seu caráter reside, portanto, no fato de que nele é completamente

(*) Ainda recentemente, com uma obra assim, o senhor Voss não só enriqueceu, mas também ampliou nossa literatura alemã em sua *Luise*.¹¹³ Esse idílio, embora não de todo livre de influências sentimentais, pertence totalmente ao gênero ingênuo e, mediante a verdade individual e a natureza autêntica, com raro sucesso se equipara aos melhores modelos gregos. Por isso, não pode ser comparado com nenhum poema moderno de sua classe, fato que o cobre de muita glória, mas tem de sê-lo com modelos gregos, com os quais também partilha o privilégio tão raro de nos conceder uma fruição pura, determinada e sempre igual.

suprimida *toda oposição da realidade ao Ideal*, que fornecera a matéria da poesia satírica e elegíaca, e com tal matéria cessa também todo conflito das sensações. *Repouso* seria, por isso, a impressão dominante nessa espécie de poesia, mas repouso da completude, não da preguiça; um repouso que provém do equilíbrio, não da paralisação das forças, que provém da profusão, não do vazio, e que é acompanhado pelo sentimento de uma capacidade infinita. Mas precisamente porque toda resistência desaparece, produzir o *movimento*, sem o qual todavia não se pode pensar em parte alguma um efeito poético, é aqui incomparavelmente mais difícil do que nos dois gêneros poéticos anteriores. É preciso que haja a unidade mais elevada, mas esta nada pode tomar à multiplicidade; é preciso que a mente seja satisfeita, sem que o empenho cesse. A solução dessa questão é propriamente aquilo que a teoria do idílio precisa alcançar.¹¹⁴

Sobre a relação das duas espécies de poesia consigo mesmas e com o Ideal poético estabeleceu-se o seguinte.¹¹⁵

Ao poeta *ingênuo*, a natureza concedeu o favor de sempre atuar como uma *unidade indivisa*, de ser a cada momento um *todo autônomo e acabado*, e de expor a humanidade na realidade segundo seu conteúdo inteiro. Ao *sentimental*, emprestou o poder ou, antes, dotou-o de um vivo impulso para restabelecer por si mesmo aquela unidade nele suprimida por abstração, a fim de tornar a humanidade completa em si mesmo, passando de um estado limitado a um infinito.* Dar expressão plena à natureza humana é, no entanto, a tarefa comum a ambos e, sem isso, de forma alguma poderiam se chamar poetas; contudo, o poeta *ingênuo* sempre tem a realidade sensível como vantagem sobre o *sentimental*, pois apresenta como um fato real aquilo que este apenas se empenha em alcançar. E isso é também o que experimenta cada um quando se observa a fruir poesias *ingênuas*. Nesse momento, sente ativadas todas as forças de sua humanidade, de nada carece, sendo um todo em si mesmo; sem

(*)Para o leitor que examina cientificamente observo que, pensadas em seu conceito supremo, ambas as maneiras de sentir relacionam-se entre si com a primeira e a terceira categoria, de modo que a última sempre surge quando se liga a primeira ao que lhe é diretamente contrário. Ou seja, o contrário da sensibilidade *ingênuo* é o entendimento reflexionante, e a disposição *sentimental* é o resultado do empenho em restabelecer a sensibilidade *ingênuo* segundo o conteúdo, *mesmo sob as condições da reflexão*. Isso ocorreria mediante o Ideal acabado, no qual a arte reencontra a natureza. Quando se percorrem, segundo as categorias, aqueles três conceitos, sempre se encontrará na primeira categoria a *natureza* e a disposição *ingênuo* que lhe corresponde; na segunda, a *arte* como supressão da natureza pelo entendimento que atua livremente; e, finalmente, na terceira, o Ideal, no qual a arte acabada retorna à natureza.¹¹⁶

nada distinguir em seu sentimento, alegra-se simultaneamente com sua atividade espiritual e com sua vida sensível. O poeta sentimental o transporta a uma disposição de todo diferente. Aqui, sente apenas um vivo *impulso* para engendrar em si a harmonia que lá encontrava realmente, para fazer de si um todo, para dar à humanidade em si mesmo uma expressão acabada. Por isso, a mente aqui está em movimento, tensionada, vacilando entre sentimentos conflitantes, ao passo que lá está em repouso, distendida, unida consigo mesma e completamente satisfeita.

No entanto, se o poeta ingênuo excede o sentimental em realidade e traz à existência real aquilo para o qual o último só pode despertar um vivo impulso, este, por sua vez, tem sobre o primeiro a grande vantagem de ser capaz de dar ao impulso um *objeto maior* do que aquele que foi e pôde ser produzido pelo primeiro. Toda realidade, sabemos, permanece aquém do Ideal; todo existente tem seus limites, mas o pensamento é ilimitado. O poeta ingênuo, portanto, também padece dessa limitação à qual todo o sensível está sujeito, ao passo que a liberdade incondicionada da faculdade de Idéias vem em auxílio do poeta sentimental. Assim, aquele cumpre, decerto, sua tarefa, mas a própria tarefa é algo limitado; este, decerto, não cumpre de todo a sua, mas a tarefa é um infinito. Também sobre isso cada um pode ser instruído por experiência própria. Do poeta ingênuo, volta-se com desenvoltura e prazer ao presente vivo; o poeta sentimental sempre destoará da vida real em certos momentos. Isso porque, nossa mente tendo sido como que estendida para além de seu diâmetro natural mediante o infinito da Idéia, nada mais de subistente pode preenchê-la. Preferimos mergulhar contemplativamente em nós mesmos, onde encontramos alimento para o impulso despertado no mundo das Idéias, a empenharmo-nos para fora, em direção a objetos sensíveis. A poesia sentimental é o fruto do retraimento e do silêncio, e também a eles convida; a poesia ingênua é a criança da vida, também conduzindo de volta à vida.

Chamei a poesia ingênua de um *favor da natureza* para lembrar que a reflexão não tem participação alguma nela.¹¹⁷ É um lance de sorte: se bem-sucedida, não precisa de aprimoramento algum, não sendo, porém, capaz de nenhuma melhora, se malograr.¹¹⁸ A obra do gênio ingênuo se encerra por inteiro na sensibilidade; aqui reside sua força e seu limite. Portanto, se já não *sentiu* de maneira imediatamente poética, isto é, de maneira perfeitamente humana, essa falta já não pode ser corrigida por arte alguma. A crítica pode apenas ajudá-lo na compreensão do erro, mas com beleza alguma pode repará-lo. O gênio ingênuo precisa fazer tudo mediante sua natureza, pouco conseguindo mediante sua liberdade; e completará seu conceito, tão logo a natureza nele atue segundo uma necessidade interna. Ora, tudo o que ocorre por natureza é necessário,

incluindo-se também todo produto, mesmo infeliz, do gênio ingênuo, de quem nada está mais distante que a arbitrariedade; mas uma coisa é a urgência do instante, outra a necessidade interna do todo. Considerada como um todo, a natureza é autônoma e infinita; em cada efeito isolado, porém, é deficiente e limitada. Isso também vale para a natureza do poeta. Mesmo o instante mais feliz em que este possa se achar depende de um instante anterior; por isso, só lhe pode ser atribuída uma necessidade condicionada. Mas a tarefa impõe ao poeta que torne um estado isolado igual ao todo humano, por conseguinte, que o fundamente absoluta e necessariamente em si mesmo. Assim, no momento do entusiasmo todo traço de carência temporal tem de permanecer afastado, e o próprio objeto, por mais limitado que seja, não pode limitar o poeta. Compreende-se bem que isso é possível somente se o poeta já empresta ao objeto uma liberdade absoluta e uma plenitude de capacidade, e se é hábil para tudo abarcar com toda a sua humanidade. Mas só pode adquirir tal habilidade mediante o mundo em que vive e pelo qual é imediatamente tocado. O gênio ingênuo, portanto, se acha numa dependência da experiência que o sentimental desconhece. Este, sabemos, inicia sua operação apenas ali onde aquele conclui a sua; a força dele consiste em completar ou si mesmo um objeto defeituoso, e em transportar-se por seu próprio poder de um estado limitado a um estado de liberdade. O gênio poético parece, pois, de um auxílio externo, enquanto o sentimental se nutre e purifica em si mesmo; aquele precisa divisar ao seu redor uma natureza rica em formas, um mundo poético, uma humanidade ingênua, porque já completou sua obra na receptividade dos sentidos. Ora, se lhe falta esse auxílio externo, se se vê envolvido por uma matéria sem espírito, apenas duas coisas podem acontecer. Se nele o gênero é preponderante, o gênio poético ingênuo deixa sua *espécie* e torna-se sentimental apenas para ser poético ou, se o caráter da espécie conserva a supremacia, ele deixa seu gênero e torna-se natureza vulgar apenas para permanecer natureza. *O primeiro caso* é provavelmente o dos poetas sentimentais mais excelentes no antigo mundo romano e nos tempos modernos. Nascidos numa outra época do mundo, transplantados sob outro céu, teriam encantado pela verdade individual e pela beleza ingênua, eles que agora nos comovem pelas Idéias. *Do segundo caso*, dificilmente poderia proteger-se por inteiro um poeta que, num mundo vulgar, não pode abandonar a natureza.

Vale dizer, a natureza *real*; mas todo o cuidado é pouco para distinguir esta última da natureza *verdadeira*, que é o *sujeito* das poesias ingênuas. Por todo lado há natureza real, mas natureza verdadeira é muito mais rara, pois dela faz parte uma necessidade interna da existência. Por mais vulgar que seja, toda irrupção da paixão é natureza real e também pode

ser natureza verdadeira, mas não natureza *humana* verdadeira; pois esta exige, em cada manifestação, uma participação da faculdade autônoma,¹¹⁹ cuja expressão é sempre dignidade. Toda baixeza moral é natureza humana real, mas, espera-se, não natureza humana verdadeira; pois esta jamais pode ser senão nobre. Não se pode deixar de observar a que sensaborias deu origem, tanto na crítica quanto no uso, a confusão entre natureza humana real e natureza humana verdadeira: que trivialidades são concedidas e mesmo prezadas em poesia, porque — infelizmente! — são natureza real; quanto não se alegra ao ver cuidadosamente conservadas no mundo poético e retratadas, segundo a vida, caricaturas que assustam já no mundo real. Certamente, o poeta também pode imitar a natureza ruim, e isso já está implícito no próprio conceito de poeta satírico: mas nesse caso sua própria bela natureza tem de exceder¹²⁰ o objeto, e a matéria vulgar não pode arrastar consigo o imitador. Contanto que ele próprio, ao menos no momento em que descreve, seja natureza humana verdadeira, o que nos descreve nada importa: mas também apenas de alguém assim podemos suportar um quadro fiel da realidade. Ai de nós, leitores, se a careta se espelha na careta, se o açoite da sátira cai nas mãos daquele a quem a natureza destina um chicote ainda mais severo; se homens que, desprovidos de tudo o que se chama espírito poético e possuindo somente o talento simiesco da imitação vulgar, exercitam-no cruel e terrivelmente à custa de nosso gosto!

Mas a natureza vulgar pode ser perigosa mesmo para o poeta verdadeiramente ingênuo, disse eu; pois, afinal, aquela bela consonância entre sentir e pensar, que constitui o seu caráter, é apenas uma *Idéia* jamais inteiramente alcançada na realidade, e a receptividade sempre excederá em algo a espontaneidade, mesmo nos gênios mais felizes dessa classe. A receptividade, porém, é sempre mais ou menos dependente da impressão externa, e só uma agitação contínua da faculdade produtiva, agitação que não se deve esperar na natureza humana, poderia impedir que a matéria não exercesse por vezes uma cega violência sobre a receptividade. Mas sempre que este for o caso, de um sentimento poético surgirá um sentimento vulgar.*

Nenhum gênio da classe ingênua, de Homero a Bodmer, evitou inteiramente esse escolho; mas é sem dúvida o mais perigoso para aqueles que exteriormente têm de defender-se de uma natureza vulgar e,

(*)A poesia antiga pode nos fornecer as melhores provas de quanto o poeta ingênuo se prende a seu objeto, e de como muita coisa, se não tudo, depende de seu sentir. Enquanto a natureza dentro e fora deles é bela, as poesias dos antigos também o são; se, ao contrário, a natureza se torna vulgar, também o espírito desaparece de suas poesias. Em suas descrições, por exemplo, da natureza feminina, da relação entre os sexos e

por falta de disciplina, tomaram-se interiormente selvagens. Ao primeiro aspecto se deve o fato de que mesmo escritores cultivados nem sempre permanecem livres de trivialidades, e o segundo impediu que alguns primorosos talentos ocupassem o lugar que a natureza lhes reservara. O poeta cômico, cujo gênio é o que mais se alimenta da vida real, está, precisamente por isso, mais sujeito à trivialidade, como ensina o exemplo de Aristófanes, de Plauto e de quase todos os poetas posteriores que lhes seguiram os passos. A que baixeiras por vezes não nos faz cair o sublime Shakespeare, com que trivialidades não nos atormentam Lope de Vega, Molière, Regnard, Goldoni, a que lama não nos lança Holberg? Schlegel, um dos poetas mais cheios de espírito de nossa pátria, cujo gênio não foi a causa pela qual deixou de brilhar entre os primeiros nesse gênero; Gellert, um poeta verdadeiramente ingênuo, assim como Rabener e o próprio Lessing, se me é permitido citá-lo aqui, Lessing, o cultivado discípulo da crítica e um tão vigilante juiz de si mesmo — quanto não expiam todos eles, em maior ou menor medida, o caráter sem espírito da natureza que escolheram para matéria de sua sátira? Entre os escritores *mais modernos* nesse gênero não cito nenhum, visto que não posso excetuar nenhum.

E o gênio poético ingênuo não corre apenas perigo de se aproximar em demasia de uma realidade vulgar — mediante a facilidade com que se exprime, mediante justamente essa maior aproximação da vida real,

particularmente do amor,¹²¹ todo leitor de fino sentimento tem de sentir um certo vazio e um certo fastio, que nem toda verdade e ingenuidade da expressão podem afastar. Sem depor a favor da exaltação, que certamente não enobrece a natureza, mas a abandona, talvez seja permitido admitir que, em vista daquela relação dos sexos e do afeto amoroso, a natureza é capaz de um caráter mais nobre do que aquele que os antigos lhe emprestaram; também são conhecidas as circunstâncias *contingentes* que lhes obstruíram o caminho do enobrecimento de tais sensações. O exemplo de poetas modernos que foram muito mais longe do que seus predecessores sem, todavia, transgredir a natureza, ensina que foi limitação, não necessidade interna, que nesse ponto reteve os antigos num grau inferior. Não importa aqui o que os poetas sentimentais souberam fazer do objeto, pois vão, para além da natureza, ao Ideal, e seu exemplo, portanto, nada prova contra os antigos; aqui importa apenas como o mesmo objeto é tratado por poetas verdadeiramente ingênuos, por exemplo, no *Xakuntalá*, nos *Minnesänger*,¹²² em muitos romances e epopéias de cavalaria; como é tratado por Shakespeare, Fielding e tantos outros poetas, inclusive alemães. Para os antigos, aqui teria sido o caso de espiritualizar interiormente, mediante o sujeito, uma matéria exterior demasiado grosseira, de reparar, pela reflexão, o conteúdo poético que faltou à sensação externa, de completar a natureza pela Idéia; numa palavra: de fazer, mediante uma operação sentimental, de um objeto limitado um objeto infinito. Mas eram gênios poéticos ingênuos, não sentimentais; sua obra estava, pois, concluída com a sensação externa.

ainda encoraja o imitador vulgar a aventurar-se no campo poético. Embora suficientemente perigosa sob outro aspecto, como mostrarei a seguir, a poesia sentimental ao menos mantém à distância *essa* plebe, porque elevar-se a Idéias não é para qualquer um; a poesia ingênua, porém, a faz crer que a mera sensação, o mero humor, a mera imitação da natureza já constituem o poeta. No entanto, nada mais repulsivo do que quando ocorre ao caráter trivial querer ser amável e ingênuo — ele, que deveria esconder-se atrás de todos os véus da arte a fim de ocultar sua natureza repugnante. Daí também as indizíveis trivialidades que os alemães permitem sejam entoadas sob o título de canções ingênuas e jocosas, com as quais costumam divertir-se infinitamente ao redor de uma mesa bem servida. Suportam-se tais mesquinhas sob o salvo-conduto do humor, da sensibilidade — mas de um humor, de uma sensibilidade, que nem todo o cuidado poderia ser bastante para proscrevê-los. As Musas do Pleisse formam aqui um coro particularmente lamentável, e são secundadas em não melhores acordes pelas Musas do Leine e do Elba.¹²³ Se tais gracejos são tão insípidos, o afeto que se deixa ouvir em nossos palcos trágicos é lastimável, afeto que, em vez de imitar a natureza verdadeira, apenas alcança a expressão ignóbil e sem espírito da natureza real, de modo que, após semelhante banquete de lágrimas, sentimo-nos exatamente como se tivéssemos feito uma visita a hospitais ou lido *A Miséria Humana* de Salzmann. Algo ainda pior sucede à poesia satírica e, em particular, ao romance cômico, que, já por sua natureza, estão muito próximos da vida vulgar e, justamente por isso, deveriam estar nas melhores mãos, como todo posto de fronteira. Ninguém possui, de veras, menos vocação para se tornar o *pintor* de seu tempo do que aquele que é a *criatura* e a *caricatura* dele; mas como é muito fácil de desencavar algum caráter divertido no círculo de conhecidos, ainda que seja apenas *um homem obeso*,¹²⁶ e rabiscar sua careta no papel com uma pena grosseira, por vezes mesmo os inimigos jurados de todo espírito

(*)Esses bons amigos acolheram muito mal o que há alguns anos um resenhista censurou nos poemas de Bürger no *A.L.Z.*,¹²⁴ e a ira com que recalcitram à aguilhada parece dar a conhecer que, com a causa desse poeta, acreditam combater também em causa própria. Mas estão muito enganados. Aquela admoestação vale apenas para um verdadeiro gênio poético, que fora copiosamente dotado pela natureza, mas que se descuidara de desenvolver esse raro dom mediante a própria cultura. Podia-se e devia-se colocar um tal indivíduo sob o critério supremo da arte, pois, tão logo o quisesse, tinha em si bastante força para satisfazê-lo; seria, porém, a um só tempo ridículo e cruel proceder da mesma maneira com pessoas nas quais a natureza não pensou, e que a cada produto que trazem ao mercado apresentam um cabal *Testimonium pauperitatis*.¹²⁵

poético sentem o prurido de enxovalhar também esse ofício, deleitando uma roda de amigos com o belo rebento. Uma pura disposição de sentimento, por certo, jamais correrá perigo de confundir os produtos de uma natureza vulgar com os frutos de espírito do gênio ingênuo; o que falta, porém, é justamente essa pura disposição de sentimento, e no mais das vezes se quer apenas satisfazer uma necessidade, sem que o espírito tenha feito uma só exigência. O conceito, tão erroneamente entendido, embora em si verdadeiro, de que *se recreia*¹²⁷ em belas obras do espírito, contribui honestamente com sua parte para tal indulgência, se é que se pode falar em indulgência, ali onde nada se pressente de mais elevado e onde tanto o leitor quanto o escritor igualmente encontram sua compensação. De fato, quando tensionada, a natureza vulgar só pode recrear-se no *vazio*, e mesmo um grau elevado de entendimento, se não é apoiado por uma cultura proporcional das sensações, repousa de seus afazeres apenas num gozo sensível e sem espírito.

Se para alcançar a natureza em sua capacidade absoluta é necessário que o gênio poetizante possa alçar-se, com livre espontaneidade, para além de todos os limites *contingentes* que são inseparáveis de cada situação *determinada*, por outro lado não pode se pôr para além de todos os limites *necessários* que o conceito de uma natureza humana implica; pois o *absoluto*, mas apenas no âmbito da humanidade, é sua tarefa e sua esfera. Vimos que o gênio ingênuo não corre certamente perigo de transgredir essa esfera, mas talvez de *não preenchê-la totalmente*, se dá demasiado espaço a uma necessidade exterior e a uma carência contingente do momento, à custa da necessidade interna. Empenhando-se em dela afastar todos os limites, o gênio sentimental, ao contrário, expõe-se ao perigo de suprimir totalmente a natureza humana e não apenas, coisa que pode e deve, ao de alçar-se acima de toda realidade determinada e delimitada rumo à possibilidade absoluta, ou seja, não se expõe apenas ao perigo de *idealizar*, mas também ao de ir além da própria possibilidade ou *exaltar*.¹²⁸ Esse erro da *extravagância* é fundado na propriedade específica de seu proceder, tanto quanto o erro oposto, a *indolência*, na maneira própria de agir do gênio ingênuo. O gênio ingênuo deixa, pois, a natureza imperar irrestritamente em si, e uma vez que a natureza é sempre dependente e necessitada em suas manifestações temporais isoladas, o sentimento ingênuo nem sempre permanecerá suficientemente *exaltado* para poder resistir às determinações contingentes do momento. O gênio sentimental, ao contrário, deixa a realidade para ascender a Idéias e dominar sua matéria com livre espontaneidade; no entanto, visto que a razão, segundo sua lei, sempre se empenha pelo incondicionado, o gênio sentimental nem sempre permanecerá suficientemente *sóbrio* para manter-se de maneira constante e uniforme no

interior das condições que o conceito de uma natureza humana implica, e às quais a razão tem de permanecer ligada, mesmo em seu mais livre atuar. Isso poderia ocorrer apenas mediante um grau proporcional de receptividade, que, porém, é suplantada pela espontaneidade no gênio poético sentimental, como igualmente suplanta a espontaneidade no gênio poético ingênuo. Por isso, se às vezes se sente a falta do *espírito* nas criações do gênio ingênuo, também amiúde em vão se pergunta pelo *objeto* nos frutos do gênio sentimental. Ambos, pois, embora de modo inteiramente oposto, cairão no *vazio*; porque ambos, um objeto sem espírito e um jogo do espírito sem objeto, nada são no juízo estético.

Todos os poetas que extraem sua matéria demasiado unilateralmente do mundo do pensamento, e que são impelidos a plasmar poeticamente antes pela profusão interior de Idéias do que pela pressão da sensibilidade, correm mais ou menos perigo de se extraviar nesse caminho. Em suas criações, a razão se orienta muito pouco pelos limites do mundo sensível, e o pensamento sempre é impelido mais além do que a experiência pode segui-lo. No entanto, se é impelido tão longe que não apenas já não lhe possa corresponder nenhuma experiência determinada (pois até aí o belo ideal pode e deve ir), mas ainda conflite com as condições de toda experiência possível em geral; e se, portanto, para torná-lo real, a natureza humana tem de ser abandonada, então já não é um pensamento poético, mas um pensamento extravagante: isso, pressupondo-se que se tenha anunciado como algo que possa vir a ser expresso,¹²⁹ como poético, pois caso não o tenha feito, já é suficiente que não se contradiga. Se se contradiz, já não é extravagância, mas *disparate*, porque aquilo que absolutamente não é, também não pode transgredir sua medida. Mas tampouco é extravagância se de modo algum não se anuncia como um objeto para a imaginação; porque o puro pensar é ilimitado, e o que não tem limite também não pode transgredi-lo. Portanto, só se pode chamar de exaltado àquilo que fere não a verdade lógica, mas a sensível e, não obstante, tem pretensão a esta. Se um poeta tiver, por isso, a infeliz idéia de escolher, para matéria de sua descrição, naturezas que são pura e simplesmente *supra-humanas* e que também não *se deixam* representar de outra maneira, poderá pôr-se a salvo do extravagante apenas se abrir mão do poético e não tentar de modo algum fazer com que seu objeto seja apresentado pela imaginação. Porque, se o fizer, esta transferirá seus limites para o objeto e transformará um objeto absoluto num objeto *humano* limitado (o que, por exemplo, todas as divindades gregas são e devem ser); ou o objeto arrebatará os limites à imaginação, isto é, a suprimirá, e precisamente nisso reside o extravagante.

É preciso distinguir a sensação extravagante do extravagante na expressão; aqui se trata apenas da primeira. O objeto da sensação pode

ser inatural, mas ela mesma é natureza e, por isso, também precisa falar a sua língua. Se o extravagante na sensação pode, portanto, provir do calor do coração e de uma predisposição verdadeiramente poética, aquilo que o é na expressão testemunha sempre um coração frio e, com muita freqüência, uma incapacidade poética. Assim, não é um erro contra o qual o gênio poético sentimental tenha de ser prevenido, mas ameaça apenas seu imitador sem vocação, porque este também não despreza a companhia daquilo que é trivial, sem espírito e mesmo vulgar. A sensação extravagante não é completamente desprovida de verdade e, enquanto sensação real, também precisa possuir um objeto real. Porque é natureza, também admite uma expressão simples e, provindo do coração, também não desapontará o coração. Visto, no entanto, que não é tirado da natureza, mas produzido de modo unilateral e artificial pelo entendimento, seu objeto também possui realidade meramente lógica, e a sensação não é, por isso, puramente humana. Não é ilusão o que Heloísa sente por Abelardo, Petrarca por sua Laura, S. Preux por sua Julie, Werther por sua Lotte, e o que Agatão, Fânias, Peregrinus Proteus (refiro-me ao de Wieland)¹³⁰ sentem por seus ideais; a sensação é verdadeira, apenas o objeto é artificial, situando-se fora da natureza humana. Seu sentimento não poderia ter alcançado esse ímpeto atendo-se apenas à verdade sensível dos objetos; por outro lado, um mero jogo arbitrário da fantasia, sem nenhum conteúdo interno, também não teria sido capaz de comover o coração, pois o coração só é comovido pela razão. Portanto, essa extravagância merece reprimenda, não desprezo, e quem dela escarnece, que examine se não é tão astuto por falta de coração, e tão razoável por falta de razão. Assim, mesmo a ternura extravagante em matéria de galanteria e honra que caracteriza os romances de cavalaria, sobretudo os espanhóis, e mesmo a delicadeza escrupulosa, levada à preciosidade, nos romances sentimentais franceses e ingleses (do melhor gênero) não são apenas subjetivamente verdadeiras, mas também não desprovidas de conteúdo do ponto de vista objetivo; são sensações genuínas que têm realmente uma fonte moral, sendo censuráveis apenas porque transgridem os limites da verdade humana. Sem aquela realidade moral — como seria possível que pudessem ser comunicadas com a força e a intimidade que a experiência ensina? O mesmo vale para a exaltação moral e religiosa, e para o amor exaltado pela liberdade e pela pátria. Visto que os objetos dessas sensações são sempre Idéias e que não aparecem na experiência externa (pois o que emociona, por exemplo, o entusiasta político não é aquilo que vê, mas aquilo que pensa), a imaginação espontânea tem uma perigosa liberdade e não pode, como em outros casos, ser reconduzida a seus limites mediante a presença sensível de seu objeto. Contudo, nem o homem em geral nem o poeta em particular

podem furtar-se à legislação da natureza, a não ser para entregar-se à legislação oposta, a da razão; podem deixar a realidade apenas pelo Ideal, pois a liberdade *tem de* estar sobre uma dessas duas âncoras. O caminho da experiência ao Ideal é, porém, muito longo, e entre ambos está a fantasia, com seu arbítrio desenfreado. Por isso, é inevitável que tanto o homem em geral quanto o poeta em particular *sejam sem lei* e, por conseguinte, estejam entregues ao assalto do fantasioso, se escapam ao domínio dos sentidos mediante a liberdade de seu entendimento, sem serem levados a isso por leis da razão, isto é, se deixam a natureza por mera liberdade.

A experiência ensina que este é realmente o caso de povos inteiros e de homens isolados que se furtaram à direção segura da natureza, e também oferece muitos exemplos de semelhante confusão na poesia. Visto que, para alcançar-se ao Ideal, o genuíno impulso poético sentimental tem de ir além dos limites da natureza real, o impulso não-genuíno vai além de todos os limites em geral e se persuade de que o jogo selvagem da imaginação já constitui o entusiasmo poético. Com o gênio poético verdadeiro, que deixa a realidade apenas pela Idéia, isso jamais pode ocorrer a não ser em momentos em que ele mesmo se perca, pois por sua própria natureza pode ser desencaminhado para uma maneira extravagante de sentir. Mediante seu exemplo, contudo, pode desencaminhar outros para o fantasioso, porque leitores de fantasia excitada e fraco entendimento podem dele aprender apenas as liberdades que toma contra a natureza real, sem poder segui-lo até sua elevada necessidade interna. Aqui sucede ao gênio sentimental algo que vimos no gênio ingênuo. Uma vez que este realizou mediante sua natureza tudo o que faz, o imitador vulgar também não quer ter um pior guia em sua própria natureza. Por isso, as obras-primas do gênero ingênuo normalmente têm por séquito as mais triviais e sórdidas cópias da natureza vulgar, e as obras principais do gênero sentimental, um numeroso exército de produções fantasiosas, como é facilmente demonstrável na literatura de qualquer povo.

Em relação à poesia há dois princípios usuais que, em si, são inteiramente corretos, mas se suprimem diretamente um ao outro na significação em que de hábito são tomados. Sobre o primeiro, de acordo com o qual “a poesia serve ao contentamento e à recreação”, já se disse acima que não é menos favorável ao vazio e à trivialidade nas descrições poéticas; mediante o outro princípio, de acordo com o qual “serve ao enobrecimento moral do homem”, dá-se abrigo ao extravagante. Não é supérfluo iluminar mais de perto esses dois princípios que são mencionados com tanta freqüência, interpretados muitas vezes de modo inteiramente errôneo e aplicados de maneira tão inepta.¹³¹

Chamamos recreação à passagem de um estado violento àquele que nos é natural. Por conseguinte, aqui tudo depende de onde colocamos

nosso estado natural, e do que entendemos por estado violento. Se o colocamos pura e simplesmente num jogo desenvolto de nossas forças físicas e numa liberação de todo constrangimento, então toda atividade da razão, já que exerce resistência à sensibilidade, é uma violência para conosco, e o repouso do espírito, ligado ao movimento sensível, é o Ideal próprio da recreação. Se, ao contrário, colocamos nosso estado natural numa faculdade ilimitada de manifestação humana e na capacidade de poder dispor com igual liberdade de todas as nossas forças, qualquer separação e isolamento dessas forças é um estado violento, e o Ideal de recreação é o restabelecimento do todo de nossa natureza após tensões unilaterais. O primeiro Ideal é posto como tarefa apenas pela carência da *natureza sensível*; o segundo, apenas pela autonomia da *natureza humana*. Qual dessas duas espécies de recreação a poesia pode e deve proporcionar, não poderia sequer ser questão na teoria; pois de bom grado ninguém desejará dar a impressão de estar inclinado a preterir o Ideal da humanidade pelo Ideal da animalidade. Não obstante, as exigências que costumam ser feitas às obras poéticas na vida real são extraídas principalmente do Ideal sensível, e ainda que por meio deste no mais das vezes não se determine o *respeito* que se tem por essas obras, ao menos a *inclinação* se decide e o *autor predileto* é escolhido. O estado de espírito da maioria dos homens é, de um lado, *trabalho* intenso e desgastante; de outro, *fruição relaxante*. Mas o trabalho, sabemos, torna a necessidade sensível de repouso espiritual e de suspensão do agir incomparavelmente mais urgente do que a necessidade moral de harmonia e de uma liberdade absoluta no agir, porque, acima de todas as coisas, é a natureza que tem de ser satisfeita, antes que o espírito possa fazer uma exigência; ¹³² a fruição ata e paralisa os próprios impulsos morais que tinham de apresentar tal exigência. Por isso, nada mais prejudicial para a receptividade do belo verdadeiro que essas duas disposições da mente tão comuns entre os homens, e daí se explica por que tão poucos, mesmo entre os melhores, têm um juízo correto em questões estéticas. A beleza é o produto da consonância entre o espírito e os sentidos, produto que fala simultaneamente a todas as faculdades do homem e, por isso, só pode ser sentido e dignificado desde que se pressuponha um uso pleno e livre de todas as suas forças. ¹³³ Além disso, é preciso ter os sentidos abertos, um vasto coração, um espírito jovial e não enfraquecido; é preciso ter toda a natureza unida, e este não é de modo algum o caso daqueles que se cindiram de si mesmos pelo pensar abstrato, estreitaram-se pelas fórmulas mesquinhas do ofício, extenuaram-se pelo esforço de atenção. Estes certamente não desejam uma matéria sensível para dar prosseguimento ao jogo das faculdades de pensamento, mas para interrompê-lo. Querem ser livres, mas apenas de um fardo que lhes

cansava a inércia, não de um limite que lhes obstruía a atividade.

Pode-se ainda admirar o êxito da mediocridade e do vazio em questões estéticas, e a vingança dos espíritos fracos contra o belo verdadeiro e enérgico? Deste, tais espíritos esperavam recreação, mas uma recreação segundo sua necessidade e seu pobre conceito, e descobrem que aqui primeiramente se exige deles uma demonstração de força da qual poderiam não ser capazes mesmo em seu melhor momento. Fora daí, ao contrário, são bem-vindos tais como são, pois por menos força que tragam em si, precisam de ainda menos para absorver o espírito de seu escritor. Estão de uma vez por todas dispensados do fardo do pensar e, sobre a almofada macia da *trivialidade*, a natureza enlanguescida pode se entregar à ditosa fruição do nada. No templo de Talia e Melpômene,¹³⁴ tal como ornamentado entre nós, a deusa amada ocupa o trono, acolhe em seu largo regaço o douto obtuso e o fatigado homem de negócios, e embala o espírito num sono magnético, enquanto aquece os sentidos enrijecidos e balança a imaginação em doce movimento.

E por que não se permitiria às mentes vulgares aquilo que com muita freqüência costuma suceder mesmo às melhores? O relaxamento que a natureza exige após toda tensão contínua, e ao qual se entrega, mesmo quando não é dela exigido (apenas para tais momentos costuma-se reservar a fruição de obras belas), é tão pouco favorável ao Juízo estético que, entre as classes propriamente ativas, haverá pouquíssimos que podem julgar com segurança e, o que muito importa aqui, com uniformidade em questões do gosto. Nada mais comum que, em seus juízos sobre a beleza, os doutos se desnudem ridiculamente perante as pessoas cultivadas do mundo e, sobretudo, que os críticos por ofício sejam o escárnio de todos os que são versados nas artes. Seu sentimento desamparado, ora exaltado, ora grosseiro, no mais das vezes os guia erroneamente, e mesmo se na teoria colheram algo em defesa dele, podem formar com isso apenas juízos *técnicos* (concernentes à finalidade de uma obra), mas não juízos *estéticos*, que sempre têm de abarcar o todo e nos quais, portanto, a sensibilidade tem de decidir.¹³⁵ Enfim, se renunciassessem de bom grado a estes últimos e se dessem por contentes com os primeiros, ainda poderiam ser de muita utilidade, uma vez que o poeta em seu entusiasmo e o leitor sensitivo no momento da fruição facilmente negligenciam o individual. O espetáculo é, porém, muito mais ridículo quando essas naturezas grosseiras, que com todo o penoso trabalho junto a si mesmas chegam no máximo ao desenvolvimento de uma habilidade isolada, apresentam seu mínguao indivíduo como representante do sentimento geral e, com o suor no rosto, decidem acerca do belo.

Como vimos, em geral se põem limites muito estreitos ao conceito segundo o qual a poesia tem de proporcionar *recreação*, pois se costuma

referi-lo demasiado unilateralmente à mera carência da sensibilidade. Exatamente ao inverso, dá-se uma dimensão muito ampla ao conceito segundo o qual o poeta deve ter como propósito o *enobrecimento*, pois é determinado demasiado unilateralmente conforme a mera Idéia.

Conforme a Idéia, o *enobrecimento* sempre avança rumo ao infinito, porque em suas exigências a razão não se prende às limitações necessárias do mundo sensível e não pára senão no absolutamente perfeito. Nada sobre o qual se possa pensar ainda algo mais elevado pode lhe ser suficiente; nenhuma carência da natureza finita é absolvida perante seu severo tribunal: ela não reconhece outros limites senão os do pensamento, e sabemos que este se arroja para além de todos os limites do tempo e do espaço. O poeta, portanto, não pode ter por fim um tal Ideal de *enobrecimento* que a razão traça em sua legislação pura, e tampouco aquele baixo Ideal de recreação que a sensibilidade estabelece, visto que deve libertar a humanidade de todas as limitações contingentes sem, todavia, suprimir o seu conceito e remover os seus limites necessários. O que ele se permite para além dessas linhas é extravagância, e com muita facilidade é para ela desviado por um conceito de *enobrecimento* equivocadamente entendido. Mas o grave é que não pode se elevar ao verdadeiro Ideal de *enobrecimento* humano sem cair alguns passos além dele. Ou seja, tem de deixar a realidade para chegar até ele, pois pode sorvê-lo, como a qualquer Ideal, apenas em fontes internas e morais. Não é no mundo que o cerca, na azáfama da vida ativa, é apenas no coração que o encontra, e apenas no silêncio da contemplação solitária encontra seu coração. Mas esse retraimento em relação à vida nem sempre afastará de seus olhos apenas as limitações contingentes — amiúde afastará também as limitações necessárias e intransponíveis da humanidade e, ao buscar a forma pura, correrá perigo de perder todo o conteúdo. A razão levará adiante sua empresa demasiadamente isolada da experiência, e o que o espírito contemplativo encontrou pela via tranqüila do pensar, o homem ativo não poderá cumprir pela via conturbada da vida. Assim, justamente aquilo que foi capaz de formar o sábio, é o que habitualmente produz o exaltado, e a superioridade daquele poderia residir menos talvez em não se ter tornado este do que em não ter permanecido como ele.

Visto, portanto, que não se pode deixar que a parte laboriosa da humanidade determine o conceito de recreação segundo sua necessidade, nem que a parte contemplativa determine o conceito de *enobrecimento* segundo suas especulações, caso aquele não deva redundar num conceito demasiado físico e indigno da poesia, e este num conceito demasiado transcendente e que exceda a poesia; mas visto que, como ensina a experiência, esses dois conceitos regem o juízo universal sobre a poesia e sobre as obras poéticas, para poder explicá-los temos de procurar uma

classe de homens que seja ativa sem trabalhar, e que possa idealizar sem exaltar; que unifique em si todas as realidades da vida com o menor número possível de limitações, e que seja levada pela corrente dos acontecimentos sem se tornar sua presa. Somente uma tal classe pode conservar o belo todo da natureza humana, que é intermitentemente destruído a cada trabalho, e continuamente por uma vida laboriosa; somente ela pode estabelecer leis para o juízo universal mediante seus *sentimentos*. Se uma classe assim realmente existe ou, antes, se a que realmente existe sob semelhantes relações externas também corresponde internamente a esse conceito, eis uma outra questão da qual não tenho absolutamente de ocupar-me aqui. Se não lhe corresponde, tem de acusar apenas a si mesma, uma vez que a classe oposta, a laboriosa, tem ao menos a compensação de considerar-se uma vítima de seu ofício. Numa tal classe do povo (que apresento aqui, todavia, meramente como uma Idéia, e que não pretendo de maneira alguma ter caracterizado como um fato)¹³⁶ unificar-se-iam, pois, o caráter ingênuo e o sentimental, de modo que cada um preservaria o outro de seu extremo, e se o primeiro protegesse a mente contra a extravagância, o segundo a salvaguardaria do esmorecimento. Porque, enfim, temos de admitir que, considerados unicamente por si, nem o caráter ingênuo nem o sentimental esgotam por completo o Ideal da bela humanidade, que pode provir apenas da íntima união de ambos.

Decerto, quando se consideram esses dois caracteres *elevados ao caráter poético*, tal como também os consideramos até aqui, perdem-se muitas das limitações que lhes são inerentes, e sua oposição também se torna tanto menos patente, quanto em mais alto grau venham a ser poéticos, pois a disposição poética é um todo autônomo, no qual desaparecem todas as diferenças e todos os defeitos. Mas precisamente porque é apenas no conceito do poético que as duas maneiras de sentir podem encontrar-se, sua diferença e carência mútua se tornam mais patentes no mesmo grau em que se privem do caráter poético; e este é o caso na vida comum. Quanto mais desçam até esta, tanto mais perdem seu caráter genérico, que as aproxima uma da outra, até que em suas caricaturas reste por fim apenas o caráter específico, que opõe uma à outra.

Isso me leva a um assaz curioso antagonismo psicológico entre os homens num século que se cultiva: um antagonismo que, sendo radical e fundado na forma interna da mente, instaura entre os homens uma cisão pior do que aquela que o conflito contingente dos interesses poderia algum dia produzir; antagonismo que retira do artista e do poeta toda a esperança de contentar e comover universalmente, o que, no entanto, é tarefa sua; que torna impossível para o filósofo, ainda que já tenha feito de tudo, convencer universalmente, o que, no entanto, o conceito de toda

filosofia implica: que, enfim, jamais permitirá que o homem veja sua maneira de agir universalmente aprovada na vida prática: em suma, uma oposição devido à qual nenhuma obra do espírito e nenhuma ação do coração podem ter êxito decisivo numa classe sem, precisamente por isso, colher sentença condenatória na outra. Essa oposição é, sem dúvida, tão antiga quanto o início da cultura e dificilmente poderia ser suprimida antes do seu fim, a não ser em sujeitos raros e isolados, que oxalá sempre tenham existido e sempre existam; mas, ainda que entre os seus efeitos também se inclua o de que frustrar qualquer tentativa de suprimi-la, já que nenhuma das partes pode ser levada a admitir, de seu lado, uma privação e, do outro, uma realidade, no entanto há sempre bastante proveito em seguir até sua fonte última uma cisão tão importante, reduzindo com isso ao menos o próprio ponto de conflito a uma fórmula mais simples.

A melhor maneira de chegar ao verdadeiro conceito dessa oposição, como observei há pouco, é separar tanto do caráter ingênuo quanto do sentimental aquilo que ambos têm de poético. Então nada mais resta do primeiro, no que concerne ao plano teórico, senão um sóbrio espírito de observação e um firme apego ao testemunho uniforme dos sentidos; no que concerne ao plano prático, uma submissão resignada à necessidade (não porém à cega coerção) da natureza: uma capitulação, pois, ante aquilo que é e tem de ser. Do caráter sentimental, nada mais resta (no plano teórico) senão um irrequieto espírito de especulação, que em todos os conhecimentos se aferra ao incondicionado; no plano prático, um rigorismo moral¹³⁷ que em todas as ações da vontade se atém ao incondicionado. Quem se inclui na primeira classe pode ser chamado de *realista*; quem se inclui na segunda, de *idealista*;¹³⁸ com esses nomes, porém, não se deve lembrar nem do bom nem do mau sentido aos quais estão ligados na metafísica.*

Visto que o realista se deixa determinar pela necessidade da natureza, e que o idealista se determina pela necessidade da razão, é preciso haver

(*)Para prevenir qualquer mal-entendido, observo que nessa divisão de modo algum se visa ensinar uma escolha entre ambos, conseqüentemente o favorecimento de um por exclusão do outro. O que combate é justamente essa *exclusão* encontrada na experiência, e o resultado das presentes observações será a prova de que se pode satisfazer o conceito racional da humanidade apenas mediante a *inclusão* perfeitamente igual de ambos. De resto, tomo a ambos em seu sentido mais digno e em toda a *plenitude* de seu conceito, que pode subsistir apenas em sua pureza e conservando a diferença específica entre eles. Também se mostrará que um alto grau de verdade humana condiz com ambos, e que em suas discrepâncias certamente acarretam uma modificação no caso isolado, não no todo, segundo a forma, não segundo o conteúdo.

entre ambos a mesma relação encontrada entre os efeitos da natureza e as ações da razão. A natureza, sabemos, embora grandeza infinita no todo, mostra-se dependente e precária em cada efeito isolado; apenas no todo de seus fenômenos exprime um caráter autônomo e grande. Nela, tudo o que é individual existe apenas porque uma outra coisa existe; nada surge de si mesmo, e tudo surge apenas de um momento precedente para conduzir a um momento seguinte. Mas precisamente essa relação recíproca entre os fenômenos, uns após os outros, garante a existência de cada um pela existência dos outros, e a constância e necessidade deles é inseparável da dependência entre seus efeitos. Nada é livre na natureza, ainda que também nada seja arbitrário.

E o realista se mostra exatamente assim tanto em seu *saber* quanto em seu *agir*. A esfera de seu saber e atuar se estende a tudo o que existe de modo condicional, mas ele jamais vai além de conhecimentos condicionados, e as regras que forma para si a partir de experiências isoladas valem, tomadas em todo o seu rigor, apenas uma vez; se elevar a regra do instante a uma lei geral, cairá inevitavelmente em erro. Por isso, se em seu saber o realista quer chegar a algo incondicionado, tem de tentá-lo pela mesma via através da qual a natureza se torna um infinito, ou seja, pela via do todo e na totalidade da experiência. Como, porém, a soma da experiência jamais é inteiramente concluída, uma totalidade comparativa é o máximo que o realista alcança em seu saber. Ele constrói seu conhecimento pela reincidência de casos semelhantes e, por isso, julgará corretamente tudo o que esteja na ordem; mas em tudo o que se mostre pela primeira vez, sua sabedoria retomarão ao início.

O que vale para o saber do realista, vale também para seu agir (moral). Seu caráter tem moralidade, porém esta, segundo o conceito puro, não reside em nenhuma ação isolada, mas apenas na soma total de sua vida. Ele será determinado por causas e fins externos em cada caso particular; tais causas, contudo, não são contingentes nem tais fins momentâneos, mas emanam subjetivamente do todo da natureza e objetivamente a ele se referem. Assim, os motivos de sua vontade não são, em sentido rigorista, nem o bastante livres nem o bastante puros moralmente, porque têm como causa algo diferente da mera vontade e, como objeto, algo diferente da mera lei; mas tampouco são motivos cegos e materialistas, porque esse algo diferente é o todo absoluto da natureza e, por conseguinte, algo autônomo e necessário. É assim que em geral se mostra no pensamento e na conduta o senso comum do homem, o principal apanágio do realista. Do caso isolado, extrai a regra de seu juízo; do sentido interno, a regra de seu agir; com instinto feliz sabe, porém, separar de ambos tudo o que é momentâneo e contingente. Por esse método, avança

de maneira excelente no todo e dificilmente terá de censurar-se por um grave erro; apenas não poderia ter pretensão à grandeza e à dignidade em nenhum caso particular. Elas são tão-somente o prêmio da autonomia e da liberdade,¹³⁹ e destas vemos muito poucos vestígios em suas ações isoladas.

Algo de todo diferente sucede ao idealista, que extrai seus conhecimentos e motivos de si mesmo e da mera razão. Se a natureza sempre se mostra dependente e limitada em seus efeitos isolados, a razão prontamente insere o caráter da autonomia e da completude em cada ação isolada. Extrai tudo de si mesma e a si mesma tudo refere. O que ocorre por seu intermédio, ocorre apenas em função dela; cada conceito que apresenta e cada decisão que toma é uma grandeza absoluta. E o idealista, se a esse nome tiver direito, também assim se apresentará tanto em seu saber quanto em seu agir. Descontente com conhecimentos que são válidos apenas segundo certos pressupostos, busca penetrar em verdades que nada mais pressupõem e que são o pressuposto de todo o resto. Só o satisfaz o conhecimento filosófico que remete todo saber condicionado a um saber incondicionado e firma toda experiência no necessário do espírito humano; as coisas às quais o realista submete seu pensar, o idealista tem de submetê-las a si mesmo, à sua faculdade de pensar. E aqui procede com plena competência, pois se as leis do espírito humano não fossem ao mesmo tempo as leis do universo, se a própria razão, enfim, estivesse subsumida à experiência, nenhuma experiência seria sequer possível.

Contudo, pode ter chegado a verdades absolutas e, ainda assim, não ter avançado muito em seus conhecimentos. Porque, sem dúvida, tudo está por fim sujeito a leis necessárias e universais, mas tudo o que é individual é governado segundo regras contingentes e particulares; e na natureza tudo é individual. Assim, pode dominar o todo com seu saber filosófico, e nada lograr através dele, nem para o particular nem para a aplicação: atendo-se em toda parte aos fundamentos *mais altos*, mediante os quais tudo é possível, pode facilmente negligenciar os fundamentos *mais próximos*, mediante os quais tudo se torna real; em toda parte voltando o olhar para o universal, que iguala entre si os casos mais diversos, pode facilmente descurar do singular, mediante o qual aqueles se diferenciam uns dos outros. Assim, poderá *abarc*ar muita coisa com seu saber e, talvez por isso mesmo, pouco *captar*, perdendo amiúde em compreensão o que ganha em extensão. Daí resulta que, se o entendimento especulativo despreza o entendimento comum por sua *limitação*, este se ri do entendimento especulativo por seu *vazio*; pois os conhecimentos sempre perdem em conteúdo determinado aquilo que ganham em amplitude.

No julgamento moral, encontrar-se-á no idealista uma moralidade mais pura no caso isolado, porém muito menos uniformidade moral no todo. Visto que só se chamará idealista se buscar na razão pura os motivos de suas decisões, mas visto que a razão se mostra absolutamente em cada uma de suas manifestações, as ações isoladas daquele, se forem apenas e tão-somente morais, já conterão *todo* o caráter da autonomia e liberdade moral, e se houver na vida real uma única ação verdadeiramente ética, e que assim permaneça mesmo perante um juízo rigorista, esta só poderá ser exercida pelo idealista.¹⁴⁰ Todavia, quanto mais pura a moralidade de suas ações isoladas, tanto mais contingente ela será; pois constância e necessidade são o caráter da natureza, não o da liberdade. Não que o idealismo pudesse algum dia entrar em conflito com a moralidade, o que é contraditório; mas a natureza humana não é de modo algum capaz de um idealismo conseqüente. Se em seu agir moral o realista se submete de modo tranqüilo e uniforme a uma necessidade física, o idealista tem de tomar um impulso, tem de exaltar momentaneamente sua natureza, e nada logra a não ser quando está entusiasmado. Então, sem dúvida, logra muito mais, e sua conduta mostrará um caráter de elevação e grandeza, que em vão se busca nas ações do realista. Mas a vida real de forma alguma é apropriada para nele despertar tal entusiasmo e, muito menos, alimentá-lo uniformemente. Em relação ao absolutamente grande de onde sempre parte, está a enorme distância o absolutamente pequeno do caso particular a que tem de aplicá-lo. Visto que sua vontade é sempre direcionada, segundo a forma, para o todo, do mesmo modo não quer direcioná-la, segundo a matéria, para fragmentos, e todavia freqüentemente é apenas através de produções ínfimas que pode demonstrar sua intenção moral. Assim, por causa do Ideal ilimitado, não raro acontece que deixe de ver o caso limitado de aplicação e que, imbuído por um máximo, despreze o mínimo a partir do qual, no entanto, nasce tudo aquilo é grande na realidade.

Se se quiser fazer justiça ao realista, será preciso, pois, julgá-lo pela inteira coerência de sua vida; se se quiser administrá-la ao idealista, será preciso ater-se às suas manifestações isoladas, mas selecionando-as primeiro. O juízo comum, que de bom grado decide segundo o caso isolado, se calará, indiferente, sobre o realista, porque os atos isolados da vida deste fornecem pouca matéria tanto para o elogio quanto para a censura; em relação ao idealista, pelo contrário, sempre tomará partido e se dividirá entre repreensão e admiração, pois o defeito e a virtude deste residem no caso isolado.

Não se pode evitar que, diante de tão grande divergência nos princípios, ambos os partidos não sejam amiúde frontalmente opostos um ao outro em seus juízos e, embora coincidentes nos objetos e nos resultados,

não sejam discordantes nos fundamentos. O realista perguntará *para que* algo é bom, e saberá classificar as coisas conforme aquilo que valham; o idealista perguntará *se esse algo é bom*, e classificará as coisas conforme sejam dignas. O realista ignora e não leva muito em conta aquilo que tem seu valor e fim em si mesmo (excluindo-se, como sempre, o todo); nas questões de gosto, depõe a favor do deleite e, nas questões de moral, a favor da felicidade, se é que já não a torna condição do agir ético; também na religião de bom grado não esquece sua *recompensa*, só que a enobrece e santifica no Ideal do *soberano bem*. Procurará *tornar feliz* aquilo que ama; o idealista procurará enobrecê-lo. Portanto, se o realista tem o *bem-estar* como fim em suas tendências políticas, mesmo pressupondo-se que isso deva custar algo à autonomia moral do povo, o idealista terá em mira a *liberdade*, mesmo arriscando o bem-estar. Para aquele, a meta suprema é a independência *do estado*, para este, a independência *em relação ao estado*, e essa diferença característica pode ser seguida através do pensar e agir de ambos. Por isso, o realista demonstrará sua afeição ao *dar*, e o idealista ao *receber*: através daquilo que sacrifica, cada qual revela em sua generosidade aquilo que mais estima. O idealista paga os defeitos de seu sistema com sua individualidade e com sua condição temporal, mas não preza esse sacrifício; o realista paga os defeitos do seu com sua dignidade pessoal, mas nada experimenta desse sacrifício. Seu sistema é corroborado em tudo aquilo de que tem notícia e de que sente uma necessidade — que lhe importam bens de que não faz nenhuma idéia e nos quais não tem fé? Basta-lhe estar de posse de alguma coisa, a terra ser sua, para que haja luz em seu entendimento e para que o contentamento moral lhe habite o peito. O idealista está longe de ter um destino tão bom. Frequentemente, não apenas se descontenta com a sorte, pois descuida de fazer do momento o seu amigo; também se descontenta consigo mesmo: nem seu saber nem seu agir pode ser-lhe suficiente. O que exige de si é um infinito, mas tudo o que produz é limitado. Esse rigor que demonstra consigo mesmo, também não o nega em sua conduta para com os outros. É, sem dúvida, generoso, pois se lembra menos de seu indivíduo frente a outros, mas às vezes é injusto, pois também descarta facilmente do indivíduo nos outros. O realista, ao contrário, é menos generoso, porém mais justo, visto que julga todas as coisas antes na *limitação destas*. Pode perdoar o que é vulgar e mesmo o que é baixo no pensar e no agir, mas não o que é arbitrário, excêntrico; o idealista, ao contrário, é um inimigo jurado de tudo o que é mesquinho e trivial, e se conciliará com o que é extravagante e desmedido, tão logo testemunhe uma grande capacidade. Aquele se revela um filantropo, mesmo sem ter um conceito muito elevado dos homens e da humanidade; este pensa algo tão grande sobre a humanidade

que, como isso, corre o risco de desprezar os homens.

O realista jamais teria, por si só, ampliado o círculo da humanidade para além dos limites do mundo sensível, jamais teria feito o espírito humano conhecer sua grandeza autônoma e sua liberdade; para ele, todo absoluto na humanidade é apenas uma bela quimera e a crença em tal coisa, algo não muito melhor do que fanatismo,¹⁴¹ porque jamais observa o homem em sua pura capacidade, mas apenas num atuar determinado e, por isso mesmo, limitado. Mas tampouco o idealista teria, por si só, cultivado as forças sensíveis e desenvolvido o homem enquanto ser natural, que é, no entanto, uma parte igualmente essencial de sua destinação e condição de todo enobrecimento moral. O empenho do idealista vai demasiadamente além da vida sensível e do presente; quer semear e plantar apenas para o todo, para a eternidade, e nisso se esquece de que o todo é apenas o círculo concluído daquilo que é individual, de que a eternidade é apenas a soma de instantes. O mundo, tal como o realista gostaria de formá-lo e realmente o forma à sua volta, é um jardim bem cuidado onde tudo é útil, tudo tem seu lugar e aquilo que não dá frutos é eliminado; nas mãos do idealista, o mundo é uma natureza menos útil, mas realizada num caráter mais amplo. Àquele não ocorre que o homem possa existir para algo que não seja o viver bem e contente, e que só pode lançar raízes para impelir seu tronco para o alto. Este não considera que, antes de qualquer coisa, deve viver bem para pensar de maneira uniformemente boa e nobre, e que o tronco está perdido se faltam as raízes.

Se num sistema se omitir algo do qual no entanto há na natureza uma necessidade premente e incontornável, a natureza só poderá ser satisfeita mediante uma incoseqüência contra o sistema. Aqui, ambas as partes incorrem em tal incoseqüência, e a partir dela se torna a um só tempo claro, se é que até agora ainda poderia haver dúvidas, a unilateralidade de ambos os sistemas e o rico conteúdo da natureza humana. No que concerne ao idealista, não preciso mostrar em particular que ele tem de sair necessariamente de seu sistema tão logo vise um efeito determinado como fim; pois toda existência determinada está sujeita a condições temporais e ocorre segundo leis empíricas. No que concerne ao realista, ao contrário, poderia parecer mais duvidoso que também não possa satisfazer, já no interior de seu sistema, a todas as exigências necessárias da humanidade. Ao se perguntar ao realista: por que fazes o que é direito e sofres o que é necessário?, ele responderá no espírito de seu sistema: porque a natureza o implica, porque é assim que tem de ser. Mas com isso de forma alguma a pergunta está respondida, pois não se trata do que a natureza implica, mas do que o homem quer; pois também não pode querer aquilo que tem de ser. Pode-se, portanto, perguntar-lhe de novo: por que queres então o que tem de ser? Por que tua vontade livre se

submete a essa necessidade natural, embora também pudesse a ela se opor (ainda que sem êxito, do qual não se trata absolutamente aqui), e realmente se lhe oponha em milhões de irmãos teus? Não podes responder que todos os outros seres naturais a ela se submetem, pois apenas tu tens uma vontade e sentes que tua submissão deve ser uma submissão espontânea. Portanto, tu te submetes, se isso ocorre espontaneamente, não à própria necessidade natural, mas à sua *Idéia*: pois aquela te constrange apenas cegamente, como constrange o verme, mas nada pode fazer à tua vontade, uma vez que tu, ainda que esmagado por ela, podes ter uma outra vontade. Mas de onde tiras essa *Idéia* da necessidade natural? Não certamente da experiência, que te proporciona apenas efeitos naturais isolados, mas nenhuma natureza (como todo), e apenas realidades isoladas, mas nenhuma necessidade. Tu vais, pois, além da natureza e determina-te idealisticamente sempre que quiseses agir moralmente ou apenas não padecer cegamente. E, portanto, manifesto que o realista age mais dignamente do que o confessa em sua teoria, assim como o idealista mais pensa do que age de maneira sublime. Sem admitir para si mesmo, aquele demonstra a autonomia da natureza humana através de toda a sua conduta de vida, enquanto este demonstra a insuficiência da natureza através de ações isoladas.

Depois da descrição aqui fornecida (cujas verdade até aquele que não aceita o resultado pode admitir), não precisarei provar ao leitor atento e imparcial que o Ideal da natureza humana se divide entre os dois, mas não é plenamente alcançado por nenhum deles. Experiência e razão têm, ambas, suas prerrogativas próprias e nenhuma pode proceder a uma intervenção no domínio da outra sem provocar graves conseqüências, quer para o estado interior, quer para o estado exterior do homem. Apenas a experiência pode nos ensinar o que está sujeito a certas condições, o que se segue de determinados pressupostos, o que tem de ocorrer em vista de determinados fins. Por outro lado, apenas a razão pode nos ensinar o que vale sem nenhuma condição e o que tem de ser necessário. Se, pois, com nossa mera razão, nos atrevemos a querer constituir algo para além da existência externa das coisas, jogamos apenas um jogo vazio, e o resultado será o mesmo que nada; pois toda existência está sujeita a condições, e a razão determina incondicionalmente. Se, porém, deixamos um simples evento contingente decidir acerca daquilo que o mero conceito de nosso próprio ser já implica, então nós mesmos nos tomamos um jogo vazio do acaso, e nossa personalidade será o mesmo que nada. No primeiro caso, perde-se o *valor* (o conteúdo temporal) de nossa vida; no segundo, a sua *dignidade* (o conteúdo moral).

Na descrição feita até aqui concedemos, decerto, um valor moral ao realista e um conteúdo de experiência ao idealista, mas somente se não

procedem com toda a conseqüência, e a natureza neles atua mais poderosamente do que o sistema. Mas ainda que não correspondam inteiramente ao Ideal da humanidade perfeita, há entre ambos a diferença importante de que o realista não satisfaz o conceito de humanidade da razão em nenhum caso isolado, embora também jamais contradiga o conceito de humanidade do entendimento, ao passo que o idealista se aproxima do conceito supremo de humanidade nos casos isolados, mas não raro permanece aquém de seu conceito mais baixo. Na prática da vida, porém, é muito mais importante que o todo seja humanamente bom *com uniformidade* do que o caso isolado seja *acidentalmente* divino — e se o idealista é um sujeito mais talhado para despertar em nós um conceito daquilo que é possível para a humanidade e inspirar respeito por sua destinação, apenas o realista pode realizá-la com constância na experiência e manter o gênero em seus eternos limites. Aquele é, por certo, um ser mais nobre, porém incomparavelmente menos perfeito; este se mostra geralmente menos nobre, mas em contrapartida é muito mais perfeito, pois a nobreza já está na demonstração de uma grande capacidade, mas a perfeição está na conduta do todo e na ação real.

O que é válido acerca dos dois caracteres no melhor sentido, torna-se ainda mais patente nas *caricaturas* de ambos. O verdadeiro realista é benévolo em seus efeitos, e apenas menos nobre em sua origem; o falso realista é desprezível em sua origem e apenas um pouco menos pernicioso em seus efeitos. O verdadeiro realista se submete, decerto, à natureza e à sua necessidade, mas à natureza como um todo, à sua necessidade eterna e absoluta, não a suas *coerções* cegas e momentâneas. Com liberdade, abraça e segue sua lei, sempre subordinando o individual ao universal; por isso, pode também suceder que coincida com o idealista genuíno no resultado finito, por mais diferente que seja o caminho que ambos tomem. O empirista vulgar, ao contrário, submete-se à natureza como a um poder, numa capitulação inconsiderada e cega. Seus juízos, seus empenhos, se limitam ao caso isolado; crê e compreende apenas aquilo que toca, aprecia apenas aquilo que o aprimora no plano sensível. Não é, pois, nada além daquilo que as impressões externas queiram casualmente dele fazer; sua autonomia é subjugada e, enquanto homem, não tem absolutamente valor nem dignidade. Enquanto coisa, porém, é sempre algo, podendo ser sempre bom para algo. A própria natureza, à qual se entrega cegamente, não o deixa naufragar por completo; seus eternos limites o protegem, seus recursos inesgotáveis o salvam, tão logo renuncie sem condição alguma à sua liberdade. Ainda que nesse estado ignore as leis, estas o governam sem que as conheça, e por mais que seus empenhos isolados possam estar em conflito com o todo, este saberá se afirmar infalivelmente contra aqueles. Há muitos homens, e também

povos inteiros, que vivem nesse estado desprezível, que subsistem sem nenhuma individualidade pela mera benção da lei natural, e que também, por isso, só são bons *para alguma coisa*; mas que vivam e subsistam, já demonstra que esse estado não é de todo sem conteúdo.

Se, em contrapartida, o verdadeiro idealismo já é incerto e por vezes perigoso em seus efeitos, o falso idealismo é medonho nos seus. O verdadeiro idealista deixa a natureza e a experiência apenas porque ali não encontra o imutável e o incondicionalmente necessário, pelo qual, no entanto, a razão lhe ordena que se empenhe; o fantasista deixa a natureza por mera arbitrariedade, a fim de poder se entregar tanto mais irrefreadamente à renitência dos desejos e aos caprichos da imaginação. Não põe sua liberdade na independência em face de coerções físicas, mas na liberação em face de coerções morais. O fantasista não nega, portanto, apenas o caráter humano — nega todo caráter, é totalmente sem lei; não é, pois, nada e para nada serve. Mas precisamente porque o fantasioso não é um excesso da natureza, mas da liberdade, e, portanto, surge de uma predisposição em si digna de respeito, perfectível ao infinito, ele também leva a uma queda infinita num abismo sem fundo, e só pode terminar numa destruição total.

Montes

NOTAS

1. As indicações em asterístico referem-se às notas do autor; as demais, em algarismo arábico, são do tradutor. O título *Poesia Ingênua e Sentimental* consta apenas da edição dos *Kleinere prosaische Schriften* (Escritos menores em prosa), 2ª parte, 1800. Na primeira edição do ensaio, publicada em três artigos na revista *As Horas*, o título de cada um deles era o seguinte: *Do Ingênuo* (*As Horas*, 1795, nº 11); *Os Poetas Sentimentais* (*As Horas*, 1795, nº 12); e *Conclusão do Ensaio sobre os Poetas Ingênuos e Sentimentais, com algumas Observações concernentes a uma Diferença Característica entre os Homens* (*As Horas*, 1796, nº 1).
2. *oder doch von uns dafür gehalten werden*. Essas palavras retomam, quase textualmente, a passagem do parágrafo 42 da *Crítica do Juízo*, onde Kant afirma que o canto do rouxinol (...) “tem de ser natureza ou assim considerado por nós (*oder von uns dafür gehalten werden*) para que possamos tomar um interesse imediato pelo belo como tal”. *Crítica do Juízo*, A 171. In: *Werkausgabe*. Organizada por Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. Vol. X, p.236.
3. Além de seu significado usual, *arte* é empregada aqui, como em muitas outras passagens dos textos estéticos de Schiller, no sentido mais restrito de técnica (*techné*), artifício, artificialidade, por oposição à obra espontaneamente gerada pela natureza. Sobre o contraste entre natureza (*Natur*) e arte (*Kunst*), veja-se *A Educação Estética do Homem*, Carta I, ed. cit., p. 24, e nota 3 à tradução. Veja-se também o ensaio *Kallias ou Da Beleza*, *SW*, vol. V, p. 411.
4. O parágrafo da *Crítica do Juízo* citado por Schiller, de capital importância para sua concepção estética em geral e para sua idéia do ingênuo em particular, é o parágrafo 42 (intitulado “Do Interesse Intelectual pelo Belo”), ao qual já se fez referência acima, na nota 2. Veja-se também a nota 5.
5. A satisfação estética pura que se sente com o belo é, segundo Kant, *desinteressada*. Vale dizer: “a satisfação que determina o juízo de gosto é sem nenhum interesse” (*Crítica do Juízo*, A 5; ed. cit., p. 116.) O belo “puro” ou “natural” pode, contudo, despertar um interesse ou satisfação moral, conforme se mostra no já mencionado parágrafo 42 da Terceira Crítica: (...)

"a mente não pode refletir sobre a beleza da *natureza* sem ao mesmo tempo achar-se interessada nisso. Mas esse interesse é, segundo o parentesco, moral; aquele que toma interesse pelo belo da natureza, apenas pode tomá-lo se antes já tiver bem fundamentado o seu interesse pelo Bem moral. Tem-se, portanto, motivo para supor ao menos uma predisposição moral boa naquele a quem a beleza da natureza interessa imediatamente." *Crítica do Juízo*, A 167; ed. cit., p. 234.

6. *Idéia*: no sentido kantiano de "conceito da razão". Ao contrário dos conceitos ou categorias do entendimento, os conceitos da razão ou *Idéias* "não podem ser expostos" (*Crítica do Juízo*, A 114; ed. cit., p. 193.), isto é, não se encontra na experiência nenhum fenômeno ou objeto que lhes corresponda. Por isso, só são passíveis de exposição indiretamente, ou seja, mediante certos objetos, que despertam em nós o sentimento do belo ou do sublime. Nesse caso, tais objetos são uma forma de expressão, são representações simbólicas das *Idéias* morais. Em outras palavras: as *formas* ou *Idéias estéticas* simbolizam ou expressam as *Idéias* morais da razão.

7. A referência mais imediata dessa passagem é, sem dúvida, Fichte: "Diga-se de passagem, é em geral um fenômeno particularmente freqüente no mundo antigo que aquilo que devemos *vir a ser* seja descrito como algo que já *fomos*, e que aquilo que temos de alcançar seja representado como algo perdido." FICHTE, J. G. "Verificação das Afirmações de Rousseau". In: *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten. Sämtliche Werke*. Berlim, Walter de Gruyter, 1965. Vol. VI, 3ª seção, p. 343. (Essa preleção já foi traduzida para o português por Rubens Rodrigues Torres Filho na revista *Discurso*, nº 1.)

Que a natureza seja o modelo daquilo que devemos *vir a ser* — isto é, de nosso dever ser por livre decisão e vontade —, é expresso em várias passagens das obras de Schiller. Veja-se, a título de exemplo, o poema-filosófico *O Supremo (Das Höchste)*: "Buscas o Supremo, O Maior? A planta pode te ensiná-lo./ O que desprovida de vontade ela é, tu és querendo — e assim é!" (SW, vol. I, p. 243.)

8. O Ideal, em seu sentido forte, representa para Schiller a própria perfeição da natureza humana ou de sua expressão, o belo. É, por isso, uma *Idéia* inatingível, a não ser por aproximação. Pode-se detectar, porém, um outro sentido, no qual o conceito significa um "modelo" (como, por exemplo, a arte grega é um Ideal para os artistas modernos). Nessa segunda acepção, cabe remeter às definições de Kant: "*Idéia* quer dizer propriamente um conceito da razão, e *Ideal* a representação de um ser individual como adequado a uma *Idéia*." (*Crítica do Juízo*, A 54; ed. cit., p. 150.)

Também esclarecedor da relação entre *Idéia* e Ideal é o seguinte fragmento das *Reflexões sobre Antropologia*: "Um Ideal é a *Idéia* em imagem,

ou seja, numa representação imaginada *in concreto*. O Ideal jamais exprime toda a Idéia por causa de impedimentos *in concreto* e, no entanto, a Idéia é aquilo pelo qual o Ideal deve ser julgado." In: *Handschriftlicher Nachlass. Gesammelte Werke*. Vol. XV, 1ª parte, p. 390. Reflexão nº 892.

É preciso, também, lembrar o que já se disse na nota 6. As Idéias ou formas estéticas, embora do ponto de vista do entendimento sejam representações *inexponíveis* (o termo é de Kant), expõem indireta ou simbolicamente os conceitos morais. Diante disso, optou-se por traduzir os cognatos *Darstellung*, *darstellen*, *darstellbar* ora por *exposição* (expor, etc.) ora pelo menos convencional *expressão*. A segunda opção talvez se justifique quando se observa que Kant verte a palavra *Darstellung* por *exhibitio* (*Crítica do Juízo*, A XLVIII; ed. cit., p. 103, mas também a aproxima de *Ausdruck*, isto é, o Ideal é a "expressão visível de Idéias morais" (Ibidem, p. 154.). Sobre o termo *Darstellung*, consultar os ensaios "A Filha Natural em Berlim" e o "Simbólico em Schelling" de Rubens Rodrigues Torres Fº, publicados nos *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

9. A noção de *progresso infinito* do homem rumo à moralidade ou ao Ideal de humanidade remete à parte prática da filosofia kantiana, *Crítica da Razão Prática*, A 221. In: *Werkausgabe*. Editada por Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. Vol. VII, p. 252. Tal concepção é retomada na idéia fichtiana de *tarefa infinita*, na qual o ser racional finito é pensado numa aproximação infinda de sua meta última, em si inatingível. FICHTE, J. G. *A Doutrina-da-Ciência e Outros Escritos*. São Paulo, Abril, 1980. 2ª ed., p. 58. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Veja-se, além disso, *A Educação Estética do Homem*, Carta XIV, ed. cit., p. 77.

10. A condição que aqui se exige para que o interesse pela natureza seja possível, é a mesma que Kant estabelece para que se tenha o sentimento do sublime: "A disposição da mente para o sentimento do sublime requer sua receptividade para Idéias." (*Crítica do Juízo*, A 109; ed. cit., p. 189.) Como se vê por essas páginas iniciais do ensaio, a descrição do fenômeno "ingênuo" aproxima-o tanto da caracterização kantiana do "belo intelectual", ligado ao interesse moral, quanto do "sublime". Inspira a um só tempo *amor* (como o belo) e *respeito* (como o sublime), conforme se pode ler na primeira frase do ensaio.

De resto, o parentesco entre o "ingênuo" e o "sublime" já podia ser encontrado num texto de Moses Mendelssohn, intitulado justamente *Observações sobre o Sublime e o Ingênuo nas Belas Ciências*. Ali se traça um paralelo entre os dois que certamente teve muita influência sobre as concepções da época e sobre as de Schiller, em particular: "Algumas coisas, tais como, por exemplo, Deus, o mundo, a eternidade, o Juízo Final etc., são por natureza tão perfeitas, tão sublimes, que não podem ser alcançadas por nenhum pensamento finito, não podem ser indicadas por nenhum sinal e nem

representadas por imagem alguma. Aqui, o artista tem de se empenhar com todas as forças de seu espírito para encontrar os signos mais dignos, mediante os quais esses conceitos infinitamente sublimes possam ser despertados em nós. Ele pode fazê-lo com tanto mais segurança, quanto a coisa designada sempre deve permanecer ainda maior do que o signo de que se serve e, conseqüentemente, sua expressão é sempre ingênua em comparação com a coisa." Assim, continua Mendelssohn, (...) "*se uma coisa designada, que é ela mesma importante ou pode ser de conseqüências importantes, é indicada por um signo simples, o signo é dito ingênuo*". Pois é manifesto que, no ingênuo, a coisa designada é maior do que o signo." (In: *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*. Stuttgart, Frommann, 1971, p. 199 e p. 216.)

11. Em alemão, *Anlage zum Sittlichen*, expressão que também poderia ser traduzida por predisposição (ou, simplesmente, disposição) para o ético, para a moralidade ou para os costumes. O adjetivo *sittlich*, que aqui aparece substantivado, conserva sua referência tanto aos costumes (*Sitte*) quanto à moral. Sobre o termo, veja-se a nota de Rubens Rodrigues Torres Filho em: NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. São Paulo, Abril, 1974, p. 138. A opção pelo adjetivo "moral" na tradução se deve ao fato de Schiller usar "predisposição moral" (*moralische Anlage*) mais abaixo (p. 111) e em outros textos (por exemplo, em *Do Sublime*, SW, vol. V, p. 794). Kant também utiliza a expressão (citada acima, na nota 5).

O sentimento em relação ao ingênuo requer, para Schiller, essa "predisposição moral" pressuposta em todos os indivíduos; da mesma forma, Kant reconhece que o juízo acerca do sublime (...) "tem seu fundamento na natureza humana, e precisamente naquilo que se pode ao mesmo tempo pretender e exigir de todos, ou seja, na predisposição para o sentimento de Idéias (práticas), isto é, na predisposição para o sentimento moral." (*Crítica do Juízo*, A 110-111; ed. cit., p. 190.)

12. Recorrente no pensamento de Schiller, a comparação entre as idades da história dos povos e as idades do homem provém de Herder, principalmente em *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) e *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791). O tema da infância, contudo, diz menos respeito à própria idade infantil (não se trata da "infância real", como se afirmará adiante), do que a uma postulação feita para identificar uma natureza humana originária, ainda intocada pelas corrupções do mundo. Neste sentido, a proximidade com a investigação do homem natural em Rousseau é patente. Veja-se sobre essa questão a seguinte passagem de *A Educação Estética do Homem*: "De uma maneira artificial, ele homem recupera sua infância em sua maturidade, forma na Idéia um estado de natureza que não lhe é dado por nenhuma experiência, mas é posto como necessário por sua determinação racional, empresta-se neste estado ideal um fim último que não conheceu em seu estado de natureza real, e uma escolha

da qual outrora não seria capaz, procedendo então como se começasse pelo início e, por claro saber e livre decisão, trocasse o estado de independência pelo dos contratos.” (Carta III, trad. cit., p. 28.)

13. Schiller faz uso dos conceitos fichtianos de *Bestimmung* (determinação, destinação) e *Bestimmbarkeit* (determinabilidade). A amarração conceitual entre eles é exposta nas Cartas de XIX a XXII de *A Educação Estética do Homem*. Note-se, por outro lado, que há, novamente, analogia entre o sentimento do ingênuo em Schiller e o sentimento do sublime em Kant: assim como a criança simboliza nossa destinação como seres humanos perfeitos, Kant fala do “sentimento do sublime na natureza” como sendo um sentimento de “respeito por nossa própria destinação” (*Achtung für unsere eigene Bestimmung*). *Crítica do Juízo*, A 96; ed. cit., p. 180.
14. O Ideal da humanidade é uma tarefa infinita, ou seja, só pode ser alcançado por aproximação (cf. nota 8). Na tradução optou-se por traduzir o particípio *aufgegeben* (“proposto como tarefa”) preservando sua relação com o cognato *Aufgabe*, isto é, *tarefa*.
15. “Costumes” traduz aqui o termo *Sittlichkeit* (também moralidade, “eticidade” etc.), por sua afinidade com o termo *Sitte*. Como no latim *mos, moris*, a palavra *Sitte* em alemão guarda sua referência tanto à moral quanto à ética e aos costumes. Cf. nota 11.
16. A passagem a que alude Schiller encontra-se no parágrafo 54 da *Crítica do Juízo* na edição *Akademie*, e numa observação ao parágrafo 53 das demais edições. De qualquer modo, num caso como noutro, trata-se na verdade de uma passagem da “Dedução dos Juízos Estéticos Puros”. Que Schiller a insira na “Analítica do Sublime”, apenas reforça a suspeita de que há uma relação importante entre sua análise do ingênuo e a concepção do sublime em Kant. Cf. supra, notas 10, 11 e 13.
17. O acréscimo entre parênteses é de Schiller.
18. A definição é de Kant: “O riso é um afeto a partir da súbita mudança de uma expectativa tensa em nada.” *Crítica do Juízo*, A 222; ed. cit., p. 273.
19. Numa de suas notas ao texto da *Säkular-Ausgabe*, Oskar Walzel lembra que essa diferença entre o ingênuo da surpresa e o ingênuo da intenção guarda *mutatis mutandis* semelhanças com a distinção entre “la naïveté” e “une naïveté”, estabelecida por de Jaucourt no verbete da *Encyclopédie* (cf. nota 21).
Quanto ao termo “intenção” (*Gesinnung*), seu referencial mais próximo é, de novo, a moral kantiana. A intenção é, para Kant, ou moralmente boa ou má, uma vez que constitui “o primeiro fundamento subjetivo da aceitação

das máximas". (KANT, I. *A Religião nos Limites da mera Razão*. In: *Akademie Ausgabe*. Berlim, Walter de Gruyter, 1968. Vol. VI, p. 25.) É, portanto, aquilo que nos leva, subjetivamente, a aceitar e cumprir a lei moral: "A intenção moral está necessariamente ligada à consciência da determinação imediata da vontade pela lei." In: *Crítica da Razão Prática*, A 210; ed. cit., p. 245.

20. Veja-se a nota 12 à tradução.

21. Na terminologia kantiana (de que Schiller se serve), *pessoa* ou *personalidade* não significa apenas o indivíduo, mas o homem enquanto ser moral. Cf. KANT, I. *Crítica da Razão Prática*, A 156; ed. cit., p. 210. SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem*, Carta XI, ed. cit., p. 63; idem, *Sobre Graça e Dignidade*, SW, vol. V, p. 444.

22. A distinção entre a ingenuidade infantil e a pueril também lembra, de certo modo, uma distinção feita no verbete "*naïveté*" da *Encyclopédie*, atribuído a de Jaucourt. É preciso, afirma-se ali, que os estrangeiros saibam a diferença que existe em francês entre "*une naïveté*" e "*la naïveté*". A primeira é "un sentiment qui nous échape malgré nous, & qui peut quelque fois nous faire tort à nous-mêmes. C'est l'expression de la vivacité, de l'imprudence, de l'ignorance des usages du monde." *Anaïveté* ou o *naïf*, ao contrário, é "cet aimable rougeur, qui tout à coup, & dans le consentement de la volonté, trahit les mouvements secrets d'une âme ingénue." *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Genebra, Pellet, 2ª ed., vol. XXII.

23. Para Winckelmann, a nobre simplicidade (*edle Einfalt*) constitui, ao lado da tranqüila grandeza (*stille Grösse*), o traço característico das obras-primas gregas. Cf. *Pensamentos sobre a Imitação das Obras Gregas em Pintura e Escultura*. Paris, Aubier, s/d, p. 42. Tradução de Léon Mis.

24. A aproximação entre o gênio (pessoal) e o ingênuo já se encontra expressa no verbete *naïveté* da *Encyclopédie*, que é atribuído a de Jaucourt, mas que certamente passou pelo crivo de Diderot: "La naïveté est le langage du beau génie, & de la simplicité pleine de lumières; elle fait les charmes du discours, & est le chef-d'œuvre de l'art dans ceux à qui elle n'est pas naturelle." Mais adiante, afirma-se: "Le naïf échappe à la beauté du génie, sans que l'art l'ait produit; il ne peut être commandé, ni retenu."

25. Nessa mesma linha, veja-se o xênio de Schiller e Goethe intitulado *O Gênio* (*Der Genius*): "O entendimento pode decerto repetir o que aí já está./ O que a natureza construiu, ele copia selecionando./ Para além da natureza a razão constrói, mas no vazio./ Apenas tu, Gênio, amplias na natureza a natureza." (*Tabulae Votivae*. In: SW, vol. I, p., 311.)

26. A comparação entre o gênio e o navegador Cristóvão Colombo também é feita num poema filosófico intitulado *Kolumbus*, de 1795, cujos dois versos finais dizem: "Com o gênio a natureza está em eterna união./O que aquele promete, esta com certeza cumpre." ("Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bund./Was der eine verspricht, leistet die andre gewiss.") In: SW, vol. I, p. 247.
27. Sobre o gênio como "um mistério para si mesmo", veja-se a Apresentação, tópico II.
28. A palavra usada por Schiller é *Frau*, que serve, como se sabe, para designar a mulher, isto é, a senhora, a esposa, e que no século XVIII substitui gradativamente o pejorativo *Weib*. Sobre a questão, cf. a carta a Humbolt traduzida em apêndice e a nota 118 à tradução.
29. Em seu ensaio sobre *Graça e Dignidade*, Schiller descreve a expressão graciosa como um movimento involuntário de uma pessoa capaz de ações voluntárias, isto é, como um gesto espontâneo que revela uma bela *alma* (na qual não há cisão entre razão e sensibilidade): "É numa bela alma, portanto, que sensibilidade e razão, dever e inclinação, se harmonizam, e graça é sua expressão no fenômeno." (SW, vol. V, p. 468-469.)
30. Os adjetivos em alemão são *genialisch* e *geistreich*. É de notar que quase se equivalem, se se lembra que na *Crítica do Juízo* se mostra que o espírito (*Geist*) é uma capacidade do gênio (*Genie*). (Op. cit., A 190 e A 195-196; ed. cit., p. 249 e 253.)
31. Em alemão: *ein Naives des Ausdrucks*.
32. Nesse mesmo sentido, a última estrofe do poema-pensamento intitulado *O Poder do Canto* (*Die Macht des Gesanges*), de 1795: "E assim como após o desejar sem esperança./Após a dor amarga pela longa separação./Uma criança, com cálidas lágrimas de remorso./Atira-se ao peito materno./Também o canto traz o fugitivo/De volta ao país distante dos costumes estranhos/Para o abrigo da juventude./Para a pura felicidade de sua inocência./Aquecendo-o das frias regras/Nos braços fiéis da natureza." In: SW, vol. I, p. 205.
33. Como se pode observar a partir de uma passagem análoga da resenha de Schiller sobre os poemas de Friedrich von Matthisson (SW, vol. V, p. 1009-1010), essa evocação do "poeta sentimental da natureza" (bem como as referências à "solidão da natureza", à "desigualdade das condições", aos "males da cultura" neste parágrafo) não diz respeito apenas a Rousseau, mas principalmente também ao rousseaunismo de inúmeros poetas alemães do *Sturm und Drang*.

34. A esse respeito, veja-se a apresentação, tópico IV.
35. Conformidade e contrariedade com a natureza traduzem *Naturmässigkeit* e *Naturwidrigkeit*, respectivamente.
36. Sobre a predisposição moral que se pode pressupor em todos os homens, veja-se a nota 11 à tradução.
37. A esse respeito, veja-se a apresentação, tópico II.
38. As passagens encontram-se em Homero: *Odisséia*, Canto XIV; e em Goethe: *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, Livro II, Carta de 15 de março de 1772.
39. Aqui talvez seja o lugar de notar a dificuldade que os alemães tinham em relação as nuances implicadas pelo termo francês: como adverte de Jaucourt no verbete da *Encyclopédie*, é preciso que o estrangeiro entenda a diferença entre *une naïveté* e *la naïveté* (cf. nota 21). Também alerta para o fato de que é preciso não confundir o *naïf* com o *naturel*: (...) "*le naturel est opposé au recherché & au forcé; le naïf est opposé au réfléchi & n'appartient qu'au sentiment.*" Cabe lembrar, além disso, a existência de um termo muito próximo ao *naïf* no francês, qual seja: *ingénu*.
O adjetivo *naïf* foi, como se sabe, incorporado à língua alemã, que o adota com uma grafia própria: *naiv*. A esse respeito, há uma observação interessante de Moses Mendelssohn, em seu ensaio já citado: "Não se tem nenhuma palavra alemã para designar essa qualidade da expressão. *Natural*, *inartificial* diz muito pouco, uma vez que na vida comum frequentemente se expressa de maneira natural e sem ornamento, sem que por isso se seja ingênuo. *Nobre singeleza*, em contrapartida, diz demais e designa somente uma certa espécie do ingênuo, pois amiúde também se diz de certas expressões cômicas que são ingênuas, embora sejam tudo menos nobres. Teremos, portanto, de nos contentar com essa palavra estrangeira (...)" MENDELSSOHN, M. *Observações sobre o Sublime e o Ingênuo nas Belas Ciências*, ed. cit., p. 214.
40. No ano 3 d. C., Ovídio foi exilado pelo imperador Augusto em Tomos, cidade banhada pelo Mar Negro; Tíbure era a *villa* de Horácio (onde hoje se situa Tivoli).
41. A expressão em alemão é *zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen*.
42. Ligeira alteração na primeira edição: "O poeta de um mundo juvenil ingênuo e cheio de espírito, bem como o que dele mais se aproxima nas épocas de cultura artificial, é frio, indiferente, fechado, sem nenhuma intimidade. Severo e retraído, como em seus bosques a virgem Diana, foge do coração

que o busca, do desejo que quer envolvê-lo. Nada retribui, nada pode suavizá-lo ou soltar-lhe o severo cinto de castidade."

43. Schiller leu Shakespeare pela primeira vez em 1775 e 1776, na época da Academia Militar em Stuttgart, estimulado por seu professor Jakob Friedrich von Abel.
44. Os romances sentimentais franceses, como se sabe, têm sua fonte de inspiração nas obras *Pamela ou a Virtude Recompensada* (1740) e *Clarissa Harlowe* (1747-1748), de Samuel Richardson, traduzidas para o francês por Prévost. Entre os muitos romances sentimentais franceses e alemães, destacam-se *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761), de Jean Jacques Rousseau, e *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), de Goethe.
45. "Crítica mais experimentada" (*bejahrte Kritik*): a condenação do teatro shakespeariano por Voltaire enfatizava os mesmos traços desse juízo "juvenil" de Schiller: a mescla de patético e sátira, de baixeza e grandeza na ação. Entre os alemães, os defensores dessa opinião não poderiam ser outros senão aqueles a quem Lessing chama de "um conhecido partido antibritânico de críticos de arte", isto é, Gottsched e seus seguidores. LESSING, G. E. *Prefácio às Tragédias do Senhor Thomson*. In: *Werke*. Frankfurt am Main, Insel, 1967, vol. II, p. 117.
- A condenação de Shakespeare teve, porém, um representante mais ilustre, Frederico, o Grande, que, partidário de Voltaire e da cena francesa, diz o seguinte em *De la littérature allemande*: "Vous y verrez représenter les abominables pièces de Schakespear, traduites en notre langue et tout l'Auditoire se pâmer en entendant ces farces ridicules et dignes des Sauvages du Canada... Voilà des Crocheteurs et de Fossoyeurs qui paroissent et qui tiennent de propos dignes d'eux; ensuite viennent des Princes et Reines. Comment ce mélange bizarre de bassesse et de grandeur, de bouffonnerie et de tragique peut-il toucher et plaire?" (Apud ELIAS, Norbert, "Das Schicksal der deutschen Barocklyrik. Zwischen höfischer und bürgerlicher Tradition." In: *Merkur*. 41. Ano, junho de 1987, nº 460, p. 455.)
46. Schiller leu Homero nas traduções de Voss e Johann J. Eschenburg durante sua estadia em Rudolstadt, em 1788, ao lado das irmãs Caroline e Charlotte Lengfeld (esta última, aliás, pouco depois viria a ser sua esposa).
47. A tradução é do próprio Schiller. A estança é a de número 22. Numa versão literal:
- " ó nobreza dos antigos costumes cavalheirescos!
Os rivais que desunidos
Na fé eram, dores amargas ainda sofreram

Em todo o corpo do selvagem combate com o inimigo,
 Livres da suspeita e em comunhão, cavalgaram
 Pela escuridão da vereda tortuosa.
 O corcel, impelido por quatro esporas, correu,
 Até onde em dois o caminho se dividia.”
 Para cotejo com o original:

“O gran bontà de'cavalieri antiqui!
 Eran rivali, eran di fe'diversi,
 e si sentian degli aspri colpi iniqui
 per tutta la persona anco dolersi;
 e pur per selve oscure e calli obliqui
 insieme van, senza sospetto aversi.
 Da quattro sproni il destrier punto arriva
 dove una strada in due si dipartiva.”

48. *Iliada*, VI, 224-233. Numa versão literal:

“A partir de agora, sou pois teu hóspede em Argos.
 Tu és meu em Lícia, quando eu visitar aquele país.
 Por isso, nossas lanças evitemos no tumulto.
 Muitos são dos troianos e dos famosos ajudantes,
 Que matarei, a quem deus me reservar e as pernas alcançarem;
 Outros tantos os aqueus que podes abater.
 Mas troquemos ambos as armas, para que também os outros
 Vejam como nos gabamos de ser hóspedes desde os tempos de nossos
 [antepassados.
 Assim falavam eles, saltando de seus carros,
 Apertaram-se as mãos e prometeram-se amizade.”

49. *Iliada*, VI, 234-236. Numa versão literal:

“Todavia, Zeus excitou Glauco para que, sem pensar,
 Com o herói Diomedes as armas de outro com as de ferro
 Trocasse, cem bezerros o valor de umas, nove bezerros as outras.”

50. Sobre a “marca do soberano”, veja-se o poema *Der Genius* (O Gênio), cujos versos finais dizem: “Apenas tu não vês o Deus que comanda em teu peito/Nem a marca do poder que faz todos os espíritos curvarem diante de ti/Tu caminhas simples e silenciosamente pelo mundo conquistado.” In: *SW*, vol. I, p. 238.

51. A importância de Homero para as reflexões sobre o gênio na Alemanha (e, em particular, no pensamento de Schiller) pode ser aferida por essa passagem de Pierre Grappin: “O culto de Homero é um traço constante dos grandes

escritores do século XVIII; todos admiram nele o verdadeiro gênio, a um só tempo simples e grande como a própria natureza. Os clássicos franceses o conheciam mal, pois de modo algum deixavam os trágicos. Na Alemanha, Homero foi de longe o mais lido de todos os autores antigos. Vista através dos trágicos, a Antiguidade sempre guarda alguma coisa de forçado; tem a grandeza um pouco compassada das personagens do teatro antigo. Com ou sem razão, os alemães terão, em Homero, uma outra representação da Antiguidade, muito mais simples e 'ingênuo'; a maioria dos traços dessa Hélade de sonhos, onde a natureza alcança sem esforço os pináculos da arte, onde a ingenuidade do sentimento se alia tão bem à profundidade e à grandeza, funda-se em reminiscências de Homero." (*La Théorie du Génie dans le Préclassicisme Allemand*. Paris, Puf, 1952, p.33.)

52. Aqui se iniciava, com o título *Os Poetas Sentimentais*, o segundo artigo de Schiller na revista *As Horas*. O primeiro artigo tinha como desfecho: "No próximo número, algumas palavras sobre os poetas sentimentais."

A retomada da argumentação ("digo") é, portanto, uma remissão ao artigo anterior. Em lugar deste parágrafo, podia-se ler na revista *As Horas* (1795, nº 12): "O poeta, afirmou-se no ensaio precedente sobre o ingênuo nota: veja-se o número 11 de *As Horas* ou é natureza ou a buscará. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o sentimental. O presente artigo se ocupará da explicação dessa proposição."

53. O "espírito poético" não desaparece no homem, assim como nele não se perde a predisposição moral para realizar o Bem, com a qual aquele tem "uma mais estreita afinidade". Veja-se acima nota 11.

54. O texto marca, deliberadamente, a oposição entre "espírito" (*Geist*) e "obras engenhosas" (*Werke des Witzes*), chamando a atenção para duas correntes de pensamentos distintas no que concerne à questão do gênio, quais sejam: a que desenvolve a idéia do gênio como criação e a que o vê como submetido à imitação das regras. Na primeira, o gênio é pensado como talento natural, como "princípio vivificante" (*Crítica do Juízo*, A 150), capaz de instilar espírito (*Geist*) em suas criações. Na segunda, o artista é visto como um mero imitador que deve seguir a natureza de acordo com os preceitos recebidos dos antigos. Nesse caso, deve fazer uso de sua "capacidade de perceber a semelhança entre as coisas" (*Witz*).

Na Alemanha, a defesa do trabalho artístico como princípio mimético estava ligada em grande parte à escola de Gottsched, que, como se sabe, não elegia apenas as tragédias antigas, mas principalmente as tragédias do classicismo francês como modelos a ser imitados. Em meados do século XVIII, não por acaso o período de ascendência da escola gottschediana sobre a literatura alemã, o *Witz* chega a designar as letras em geral, o "mundo do espírito" (*Reich des Witzes*), entendido como tradução do *esprit* ou *bel esprit* francês.

Seguindo a crítica lessingiana, Schiller contesta que o prestígio das obras do teatro clássico francês possa emprestar valor a suas imitações alemãs, uma vez que estas, tolhidas em seu natural, guardariam apenas a artificialidade das convenções. Seriam obra da mera engenhosidade. Na Carta VI de *A Educação Estética do Homem* (ed. cit., p. 40), também reprova os galanteios da poesia com o *Witz*, como sinal de corrupção da natureza humana.

Talvez não seja supérfluo lembrar também que o termo *Witz* não tinha na época o significado de “chiste” que, com muito estudo, Schlegel e Novalis lhe emprestaram. Era ainda uma faculdade da mente apta a apreender semelhanças entre as coisas (tal como o “ingenio” dos espanhóis, o “wit” dos ingleses e o “esprit” dos franceses). Um bom exemplo de definição do “engenho” como faculdade de combinação e, portanto, como capacidade mimética se encontra na *Poesia Crítica* de Gottsched: “O engenho (*Witz*) é uma capacidade da mente que pode facilmente perceber a semelhança das coisas e, por isso, estabelecer comparação entre elas. Tem como base a sagacidade, que mostra uma capacidade da alma de perceber em algo muita coisa que não seria observada por uma pessoa que tenha, por assim dizer, um sentido embotado e um entendimento obtuso. Quanto maior for esta sagacidade num jovem; quanto mais desperta for sua mente, tanto se costuma dizer, tanto maior poderá ser também seu engenho (*Witz*), tanto mais significativos os seus pensamentos. Pois, onde se notam muitas qualidades das coisas e se presta atenção em todas as particularidades de um indivíduo, ação, acontecimento etc., ali se pode mais facilmente perceber a semelhança de tal indivíduo, ação, acontecimento ou objeto com outras coisas parecidas. Na presença de tais sensações, a imaginação produz bem facilmente, por sua vez, as idéias que já possuímos; basta que tenham o mínimo de semelhança com aquelas. Ora, todas essas capacidades da mente devem fazer parte, num grau não ordinário, mas bastante alto, daquele que imita com habilidade; e, dessa forma, um poeta, bem como um pintor, um escultor etc., deve possuir já de natureza uma forte imaginação, muita sagacidade e um grande engenho, caso queira fazer jus ao nome de poeta.” GOTTSCHED, J. C. *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Parte II, parágrafo 11. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962, p. 102-103.

55. Esta é, como se sabe, a questão central de *A Educação Estética do Homem*: a arte como expressão da natureza humana plena, a um só tempo racional e sensível.
56. De certa forma essa apresentação própria se encontra, como Schiller sugere numa carta a Wilhelm von Humboldt de 25 de dezembro de 1795 (ver apêndice), em *A Educação Estética do Homem*, onde se procura mostrar que a poesia (e a arte em geral) coincide com o Ideal da natureza humana, pensada como desenvolvimento de todas as suas potencialidades.

57. Cf. *A Educação Estética do Homem*, Carta VI, ed. cit., p. 40.
58. Sobre esse "conceito mais alto", veja-se o tópico IV da apresentação.
59. Tal parecer recebe a aprovação de Friedrich Schlegel na introdução a *Do Estudo da Poesia Grega* (onde enaltece Schiller, pois "além de ampliar minha visão do caráter da poesia interessante, proporcionou-me uma nova luz sobre os limites do domínio da poesia clássica"): "Se há leis puras da beleza e da arte, elas têm de ser válidas sem exceção. Se, porém, se tomam essas leis puras sem nenhuma determinação mais detalhada e sem nenhuma norma de aplicação, o juízo não pode ser proferido senão da seguinte maneira: a poesia moderna, que contradiz quase sem exceção aquelas leis puras, não tem absolutamente nenhum valor." (Ed. cit., p. 85.)
60. *Coturno* serve para designar a tragédia. Os atores trágicos gregos usavam um calçado de salto alto e cano que lhes vinha quase ao joelho.
61. "Quarto de criados" (*Gesindestube*): possível alusão aos círculos literários em voga na Alemanha, sobretudo os de Göttingen e Leipzig, aos quais Schiller se referirá abaixo. Uma indicação nesse sentido pode ser encontrada no xênio *Jeremiadas da Gazeta do Império* (*Jeremiaden aus dem Reichsanzeiger*) que escarnece da situação literária na Alemanha, e em cujo nono verso se fala da "bela ingenuidade das criadas de Leipzig" (*Schöne Naivität der Stubenmädchen zu Leipzig*).
62. A distinção baseia-se no *Laoconte ou dos Limites da Pintura e da Poesia*, de Lessing. Veja-se sobre isso o tópico I da Apresentação.
63. Sobre o "espírito" (*Geist*), cf. notas 30 e 54. No final do parágrafo, Schiller abria uma nota importante na revista *As Horas*, que não foi mantida na edição de 1800: "Individualidade é, numa palavra, o caráter do antigo, e idealidade, a força do moderno. É, portanto, natural que o primeiro obtenha a vitória sobre o segundo em tudo aquilo que tenha de vir até a intuição sensível e atuar como indivíduo. Por outro lado, é igualmente natural que, ali onde se dependa de intuições espirituais (*geistige Anschauungen*) e o mundo sensível deva e possa ser ultrapassado, o primeiro tem necessariamente de padecer pelas limitações da matéria e, exatamente porque se prende de modo estrito a esta, tem de permanecer aquém daquele que dela se liberta."
- "Aqui surge naturalmente a questão (a mais importante que em geral se pode pôr numa filosofia da arte) de saber se e em que medida a individualidade é conciliável com a idealidade na mesma obra de arte — se portanto (o que vem a dar no mesmo) pode ser pensada uma fusão do caráter poético antigo com o moderno, fusão que, se ocorresse realmente, teria de ser considerada o ápice de toda arte. Conhecedores do assunto afirmam que, em

relação às artes plásticas, isso já foi de certa maneira atingido pelos antigos, uma vez que ali o indivíduo é ideal e o Ideal *aparece* num indivíduo. Também é certo, todavia, que esse ápice ainda não foi atingido na poesia; pois aqui ainda falta muito para que a obra mais perfeita, segundo a forma, também o seja segundo o conteúdo, que seja não apenas um verdadeiro e belo *todo*, mas também o *mais abundante* possível. Ora, que este seja alcançável — alcançado ou não —, ao menos na poesia a tarefa é a de individualizar o Ideal e a de idealizar o individual. O poeta moderno *precisa* pôr-se essa tarefa, caso deva pensar em toda parte apenas uma meta suprema e última de seu empenho. Pois, visto que, de um lado, é impelido para além da realidade pela faculdade de Idéias, mas visto que, de outro, é constrangido de volta a ela pelo impulso expressivo, entra numa discordância consigo mesmo, que não pode ser dirimida senão pelo fato de aceitar de maneira reguladora (*regulativ*) a possibilidade de expressão do Ideal.” In: *SW*, vol. V, p. 1171-1172.)

64. O poeta sentimental não pode apreender o objeto senão reflexivamente, e a “comoção” que é capaz de despertar também só pode fundar-se na atividade reflexiva do leitor ou espectador (cf. apresentação, tópico III). Esse tema da “livre reflexão própria”, que deve ser produzida pelo leitor ou ouvinte, provém da doutrina-da-ciência de Fichte, onde é a própria condição de compreensão dessa ciência: (...) “todo escritor filosófico exige com razão que o leitor acompanhe os fios do raciocínio e não tenha esquecido nada do que precedeu quando estiver no que segue.” FICHTE, J. G. *A doutrina-da-ciência de 1794*, trad. cit., p. 40. Tal idéia também será, como se sabe, retomada por Schlegel e Novalis sob a fórmula da *Symphilosophie* (“sinfilosofia” ou “filosofia-em-conjunto”) e da *Sympoesie* (“simpoesia” ou “poesia-em-conjunto”): “O escritor analítico observa o leitor tal como este é; depois disso, faz seu cálculo, aciona as máquinas para nele causar o efeito adequado. O escritor sintético constrói e cria para si mesmo um leitor tal como este deve ser; não o imagina em repouso ou morto, mas vivo e reagindo. Faz com que aquilo que descobriu venha a ser, passo a passo, diante dos olhos dele ou instiga-o a descobrir por si mesmo. Não pretende exercer nenhum efeito determinado sobre ele, mas com ele entra no sagrado vínculo da mais íntima sinfilosofia ou simpoesia.” (SCHLEGEL, op. cit., p. 22.)
65. Na edição das revista *As Horas* constava, antes do início desse parágrafo, o subtítulo: “Poesia Satírica”
66. Sobre o conceito de jogo, um dos mais importantes da estética de Schiller, veja-se *A Educação Estética do Homem*, Carta XV, ed. cit., p. 83-84.
67. O belo e o sublime, dois temas fundamentais da estética do século XVIII, mereceram especial atenção de Schiller. Cf. *A Educação Estética do Homem*, ed. cit., p. 89 e 120, notas 58 e 79 à tradução. Veja-se também acima, notas

- 10 e 11. Schiller ainda escreveu dois importantes estudos sobre o sublime.
68. Na revista *As Horas*, mencionavam-se ainda Luciano, Dante e Young.
69. Essa questão foi abordada de maneira semelhante por Diderot: "Mas entre o plano da tragédia e o plano de uma comédia, tem-se perguntado, qual o mais difícil?"
- "Há três ordens de coisas. A história, onde o fato é dado; a tragédia, onde o poeta acrescenta à história aquilo que imagina aumentar-lhe o interesse; e a comédia, onde o poeta inventa tudo."
- "Donde se pode concluir que o poeta cômico é o poeta por excelência. É ele quem faz tudo. É, na sua esfera, o que o Ser todo-poderoso é na natureza." (*Discurso sobre a Poesia Dramática*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 59. Tradução, apresentação e notas de L. F. Franklin de Matos.)
70. "Em minha opinião, a *tragédia* distingue-se da *comédia* sobretudo pelo fato de que na primeira é o sentimento do *sublime* que se estimula, na segunda, o sentimento do *belo*." KANT, I. *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*, ed. Akademie, vol. I, p. 210.
71. A relação entre tragédia e comédia reproduz na questão dos gêneros a mesma dialética que se opera entre os conceitos ingênuo e sentimental (Apresentação, tópico IV). Sobre a determinação recíproca aplicada à teoria dos gêneros, veja-se também, por exemplo, o *Diálogo sobre a Poesia de Schlegel*, ed. cit., p. 328, e a Carta de Novalis a August Wilhelm Schlegel, traduzida em *Pólen*, p. 125 e segs, e nota do tradutor.
72. As palavras são extraídas do monólogo da personagem principal, Nigrinus, ao retornar de Atenas para Roma. A tradução usada por Schiller é a da edição das obras de Luciano vertidas por Wieland (1788, vol. I, p. 35).
73. Diógenes: personagem de alguns *Diálogos dos Mortos*, de Luciano; Demónax: herói de um romance atribuído a Luciano.
74. Tom Jones e Sofia, personagens do romance *Tom Jones*, de Fielding.
75. Yorick: personagem da *Viagem Sentimental pela França e Itália*, de Lawrence Sterne.
76. Na revista *As Horas*, iniciava-se aqui a parte cujo subtítulo era "Poesia Elegíaca".
77. Euxino: Ponto Euxino (Mar Negro). Cf. nota 40.

78. *Julie ou La Nouvelle Heloïse*.

79. Trecho da *Ode Fúnebre à Morte de sua Querida Mariana*. Numa versão literal:

“Devo tua morte cantar,
Mariana, que canção!
Quando soluços lutam com as palavras
E um pensamento foge ao outro”...

80. Embora proponha uma “educação estética do homem”, Schiller enfatiza que ela só ocorre por meio da autonomia do belo. Daí sua rejeição da arte didática e moralizante: “Não menos contraditório é o conceito de bela arte como ensinamento (didática) ou corretiva (moral), pois nada é tão oposto ao conceito de beleza quanto dar à mente uma tendência determinada.” (*A Educação Estética do Homem*, Carta XXII, ed. cit., p. 116.)

81. Albrecht Haller compôs um poema intitulado *Os Alpes* (*Die Alpen*, 1724).

82. Versos de 115 a 120 do poema *Nostalgia de Tranqüilidade*, de Edwald von Kleist, citados de maneira um pouco livre por Schiller. Numa tradução literal:

“ Ó mundo, és da verdadeira vida o túmulo.
Muitas vezes assalta-me um ardente ímpeto de virtude,
De melancolia um regato corre-me face abaixo,
O exemplo vence, e também tu, ó fogo da juventude,
Secai ambos as nobres lágrimas.
Um homem verdadeiro precisa estar longe dos homens.”

83. Sobre o conceito de “forma viva”, veja-se *A Educação Estética do Homem*, Carta XV, ed. cit., p. 81.

84. A poesia pode ser *plástica* (qualidade predominante nos antigos) ou *musical* (qualidade predominante nos modernos). Cf. Apresentação, tópico I.

85. “Apresentar aos sentidos”: *versinnlichen*.

86. Judas, Pilatus e Filo: personagens de *O Messias*, de Klopstock.

87. Trata-se dos inúmeros jovens poetas seguidores de Klopstock durante o período do *Sturm und Drang*, dentre os quais se destaca o círculo de poetas denominado *Bosque de Göttingen* (*Göttinger Hain*), fundado em 1772.

88. O verbo em alemão é *dichten*.

89. Ao enviar, através de Herder, essa parte do ensaio a Goethe, Schiller lhe escreve (em 23 de novembro de 1795): "Creio que esse Juízo Final sobre a maior parte dos poetas alemães surtirá um bom efeito e dará muito o que pensar, principalmente a nossos senhores críticos, neste fim de ano. Meu tom é sincero e firme, embora, como espero, em toda parte com a devida deferência. No caminho, naturalmente debastei tanto quanto possível, e são poucos os que saem ilesos do embate." (In: *Dichter über ihre Dichtung*, p. 606). É importante lembrar também que esse esforço no sentido de fazer um balanço da produção poética alemã norteará muito da atividade de Goethe e de Schiller nos "xênios".
90. Deve-se observar aqui que no ensaio, a produção poética de Goethe é discutida do ponto de vista de sua tendência sentimental. Peter Szondi também chama a atenção para esse fato. Op. cit., p. 153-154.
91. O primeiro romance é o *Werther*, comentado acima. O romance mais recente é *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, que Schiller leu na forma de manuscrito (à medida que Goethe ia escrevendo os capítulos) e comentou em cartas de 23 de agosto de 1794 a 28 de novembro de 1796.
92. À página 67.
93. Sobre o princípio enérgico e o princípio suavizante, que devem igualmente compor a satisfação estética pura, veja-se *A Educação Estética do Homem*, Carta XVI, ed. cit., p. 87-89.
94. O verbete se encontra no então bastante conhecido *Dicionário Gramático-Crítico do Dialeto Alto-Alemão* (1774-1786), do filólogo Johann Christoph Adelung.
95. Trata-se de uma referência às peças de humor "grosseiro e seco" (cf. o xênio *Sombras de Shakespeare*), que, como as de Kotzebue, parodiavam os dramas burgueses e comédias comoventes (*rührende Lustspiele*), que eram depreciativamente chamadas de "choramingas" (*weinerlich*). Também é preciso lembrar que *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, e as inúmeras imitações e reações emocionais que despertou (a "febre wertherina"), foram motivo de paródias, dentre as quais a mais conhecida é o romance *As Alegrias do Jovem Werther* (1775), de Christoph Friedrich Nicolai, romance no qual o herói apenas simula o suicídio e, no final, se casa com Lotte.
96. No manuscrito, Schiller fazia aqui uma alusão crítica ao poeta Matthias Claudius. A pedido de amigos deste, Schiller retirou a menção antes de publicar o ensaio na revista *As Horas*.

97. Siegwart. Uma História no Mosteiro (Siegwart. Eine Klostersgeschichte – 1776), romance escrito nos moldes do *Werther* por Johann Martin Miller. *Viagens às Províncias Meridionais da França nos Anos de 1785/1786*, de Moritz August von Thümmel, é uma imitação da *Sentimental Journey*, de Sterne.
98. O juízo de Schiller sobre o romance oscila um pouco nas diversas obras, mas em geral o considera um gênero menor (como é o caso aqui). Isso não exclui o fato de, também neste ensaio, enaltecer romancistas como Cervantes, Fielding e o próprio Goethe. Uma boa visão das concepções de Schiller a respeito do romance pode ser lida na correspondência com Goethe, quando comentava *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (cf. acima, nota 91).
Dessa forma, é contra quase uma unanimidade entre os pensadores pós-kantianos em relação à prosa que Schiller escreverá a Herder, em 4 de novembro de 1795: “O predomínio da prosa no todo de nossa condição é, parece-me, tão grande e decisivo que o espírito poético, ao invés de dominá-la, teria de ser por ela contagiado e arruinado. [Herder havia sugerido que deveria haver uma unidade entre o real e a poesia.] Por isso, não conheço outra cura para o gênio poético senão a de se retirar do domínio do mundo real e, ao invés daquela fusão que lhe poderia ser perigosa, a de orientar seu empenho para a mais rigorosa separação. Parece-me, assim, ser justamente um ganho para ele, se forma seu próprio mundo e se, mediante os mitos gregos, permanece tendo parentesco com uma época longínqua, estranha e ideal, visto que a realidade apenas conspurcá-lo-ia. Talvez consiga, neste ensaio sobre *Os Poetas Sentimentais* que agora estou escrevendo, tornar-lhe mais claro e agradável meu modo de ver. Pois, neste ensaio, discuto justamente a questão: “que caminho o espírito poético deve tomar numa época e em condições tais como as nossas?”” (SW, vol. V, p. 1165.)
99. *Obras-primas*: tanto Oskar Walzel quanto Fricke e Göpfert apontam que aqui Schiller tem em vista as *Elegias Romanas* de Goethe, que haviam sido publicadas no número 6, de 1795, da revista *As Horas*. Ao enviar um exemplar deste número ao príncipe Augustenburg, Schiller o adverte: “As elegias... foram talvez escritas num tom demasiado livre e o objeto de que tratam talvez as devesse excluir das *Horas*. Contudo, arrebatou-me a elevada beleza poética com que foram escritas, e confesso que nelas penso ver certamente ferida uma decência convencional, mas não a decência verdadeira e natural. Num próximo número da publicação, tomarei a liberdade de testemunhar minuciosamente meu credo sobre aquilo que é e não é permitido ao poeta em relação ao decoro.” (Carta de 5 de julho de 1795.) Para Walzel, a ocasião de tratar do decoro se apresenta aqui.
100. O “nosso poeta de maior graça e espírito” é Wieland.
101. Rigoristas: em Schiller, o termo serve para designar, em primeiro lugar,

aqueles que se atêm unicamente à letra do imperativo categórico kantiano. Em segundo lugar, para designar os "rigoristas estéticos" que, como Platão e Rousseau, rejeitam a "bela aparência" na República. Cf. *A Educação Estética do Homem*, Carta XXVI, ed. cit., p. 138. Aqui, o rigorismo designa a afirmação incondicional da regra do decoro.

102. "Ovídio alemão": J. K. F. Manso, autor de uma *Arte de Amar*. Sobre ele, o xênio de Schiller e Goethe: "Pobre *Naso*, se tivesses escrito como *Manso*,/Jamais, ó caro amigo, terias visto Tomos." In: *SW*, vol. I, p. 261.
103. "Propércio alemão": Goethe, como autor das *Elegias Romanas*.
104. Produtos mal-afamados de Diderot: *Les Bijoux Indiscrets* e *La Religieuse*.
105. "O autor imortal do Agatão, Oberon etc." é Wieland. Numa carta a Goethe, de 23 de novembro de 1795 (cf. nota 89), Schiller afirma que, ao tratar da naturalidade e seus direitos em relação à elegia, "Wieland leva um tiro de raspão".
106. O subtítulo "Idílio" foi o único conservado na edição dos *Escritos Menores em Prosa*, de 1800.
107. Schiller parece oscilar entre duas idéias contraditórias a respeito do idílio: este foi descrito acima como uma classe do gênero elegíaco (p. 28-29 e nota do autor). Agora o idílio surge como uma "terceira espécie da poesia sentimental", ao lado, portanto, da sátira e da elegia. A ambivalência parece provir do fato de a elegia ser concebida em duas significações: num sentido mais amplo, como gênero sentimental (ao lado da sátira), e, num sentido mais restrito, como espécie desse gênero (ao lado do idílio). Note-se que, analogamente, a sátira é subdividida em duas espécies: a sátira patética (punitiva) e burlesca. Tal ambivalência talvez decorra também do fato de, na época de Schiller, ainda não estar definitivamente fixada em alemão a terminologia referente aos gêneros, como se nota no uso muitas vezes *promísquo* das palavras *Gattung* e *Art* (gênero e espécie). Cf. nota 109.
108. Na introdução a *Do Estudo da Poesia Grega*, Schlegel comenta a relação entre o Ideal e o real nas três espécies da poesia sentimental: "Notável e comprovador para mim foi o fato de que, na acertada caracterização que Schiller faz das três espécies de poesia sentimental, tacitamente se pressupõe ou claramente se indica o sinal de um interesse pela realidade do Ideal no conceito de cada uma delas." (Ed. cit., p. 88) Num fragmento do *Athenäum*, Schlegel define essa relação entre o Ideal e o real como "poesia transcendental": "Há uma poesia, cujo um e todo é a relação entre o Ideal e o real, e que, de acordo com a linguagem técnica filosófica, deveria chamar-se, portanto, poesia transcendental. Ela começa, como sátira, com a diferença absoluta do

Ideal e real: oscila, como elegia, no meio e termina, como idílio, com a identidade absoluta de ambos." (Ibidem, p. 50)

109. Espécies de poema (*Gedichtarten*): distinguir de "espécies poéticas" ou "de poesia" (*Dichtungsarten*). As primeiras referem-se a obras acabadas (*poemata*), tais como a epopéia, o romance, a tragédia. As outras referem-se à maneira de poetizar (*poiésis*) que é característica de cada gênero.
110. Essa "mudança de vetor" na trajetória a ser seguida é analisada no tópico II da Apresentação.
111. A imaginação "criadora" ou "produtiva" é, em Kant, a faculdade que opera nos juízos estéticos e na atividade artística. Em Fichte, é a faculdade indispensável para a elaboração e compreensão da própria doutrina-da-ciência (cf. tópico III, p. 55).
112. *Aminta*: referência à peça de Tasso, publicada em 1573, e traduzida para o alemão em 1794 por F. G. Walter com o título *Amynt, ein Schäfergedicht* (*Aminta, um Poema Bucólico*). O poeta e pintor austríaco Salomon Gessner, de que Schiller falará logo abaixo, também compôs um de seus *Idílios* (1770) com o título *Aminta*.
Dáfnis: da pastoral *Dáfnis e Cloé*, do retórico Longo. É também uma história dos *Idílios* de Gessner.
113. Sobre a Luise dizem Schiller e Goethe num de seus xênios: "Realmente, enche o coração de júbilo ouvir o canto/Que o cantor, dos sons da Antiguidade, imita."
114. Sobre essa questão, bem como sobre o idílio em geral, há uma passagem esclarecedora na carta de Schiller a Humboldt de 30 de novembro de 1795, onde tenta explicar a este o que seria um idílio ideal, tomando como referência sua elegia *O Ideal e a Vida* (*Das Ideal und das Leben*), que em sua primeira versão na revista *As Horas* foi publicada com o título *O Reino das Sombras* (*Das Reich der Schatten*): (...) "Na poesia sentimental (e desta não posso sair) o idílio é o problema máximo, e mesmo o mais difícil. É que se propõe como tarefa produzir um efeito elevado, e mesmo o efeito supremo, sem o auxílio do pathos. Meu *Reino das Sombras* contém somente as regras para isso: sua utilização num caso particular engendraria o idílio de que falo. Tenho sério propósito de continuar onde o *Reino das Sombras* parou, mas expondo (*darstellend*), não instruindo (*lehrend*). O último poema termina quando Hércules entra no Olimpo. O casamento de Hércules com Hebe seria o conteúdo de meu idílio. Além desta, já não há nenhuma matéria para o poeta, pois ele não pode deixar a natureza humana, e tal idílio trataria justamente da passagem do homem a deus. As personagens principais já

seriam, decerto, deuses, mas por meio de Hércules ainda posso vinculá-las à humanidade e emprestar um *movimento* ao quadro. Se tiver êxito nessa empreitada, poderei então esperar triunfar com a poesia sentimental sobre a própria poesia ingênua.”

“Um tal idílio seria propriamente a contrapartida da comédia elevada e a tocaria de muito perto por um lado (na forma), sendo por outro, na matéria, aquilo que lhe é diretamente oposto. Pois a comédia exclui, igualmente, todo pathos elevado, mas sua matéria é a realidade. A matéria desse idílio é o Ideal... Se ficasse evidente que esse tratamento do idílio é inexecutável — que o Ideal não se deixa individualizar —, então a comédia seria a obra poética suprema por que sempre a tomei até começar a acreditar na possibilidade de um tal idílio.”

“Imagine, prezado amigo, a fruição de uma expressão poética de pura luz, pura liberdade, pura potencialidade, onde tudo o que é perecível esteja extinto — onde já não se veja nenhuma sombra, nenhum limite, nada de semelhante. Dá-me verdadeira vertigem pensar nessa tarefa, pensar na possibilidade de sua resolução. Expor uma cena no Olimpo, que fruição suprema!...” (SW, vol. V, p. 1180.)

115. Com esse parágrafo se iniciava, na revista *As Horas*, o terceiro artigo, cujo título era: *Conclusão do Ensaio sobre os Poetas Ingênuos e Sentimentais, com algumas Observações concernentes a uma Diferença Característica entre os Homens*.
116. Sobre essa nota, onde Schiller mostra a relação das três categorias, veja-se a Apresentação, tópico IV.
117. Sobre a concepção, em linhas gerais rousseuniana, de que a reflexão é apanágio do homem político, isto é, sentimental, mas não do homem ingênuo (embora se encontre como virtualidade neste), veja-se a Apresentação, tópico III, p. 56; veja-se também *A Educação Estética do Homem*, ed. cit., p. 124 e nota 83 à tradução.

Nesta mesma frase, *favor* traduz *Gunst*. O vocábulo *Gunst* serve para caracterizar, em Kant, a única satisfação estética pura (*Crítica do Juízo*, ed. cit., p. 123). Da mesma forma, Kant também dirá que o gênio é um favorito (*Günstling*) ou favorecido da natureza (Ibidem, p. 255). A importância desse termo na concepção schilleriana da passagem do mundo meramente sensível ao mundo racional, do sentimento à razão, do estado de natureza ao estético, é mostrada na Carta XXVI de *A Educação Estética do Homem* (ed. cit., p. 133): “Já que a disposição estética da mente, como desenvolvi nas cartas anteriores, dá antes o nascimento à liberdade, fica fácil ver que ela não pode resultar da liberdade e, conseqüentemente, ter uma origem moral. Ela tem de ser um presente da natureza; somente o favor dos acasos pode soltar as correntes do estado físico e conduzir o selvagem à beleza.”

118. A proximidade com o verbete naïveté da Encyclopédie é notória: "Le naïf échappe à la beauté du génie, sans que l'art l'ait produit; il ne peut être ni commandé, ni retenu."
119. A faculdade autônoma é, na terminologia kantiana, a razão ou a vontade capaz de praticar, com liberdade, isto é, sem motivação externa, o que a lei moral exige.
120. Os editores da *Sämtliche Werke*, edição Hanser, dão como plausível um erro de impressão aqui: em lugar de *übertragen* (transferir, transportar) deve-se ler *übertagen* (exceder, ultrapassar), sugestão que é seguida na tradução.
121. A discussão sobre o caráter feminino e sobre a relação entre os sexos nas obras dos antigos é um tema em voga na época em que Schiller escreve o ensaio, sobretudo devido ao trabalho de Friedrich Schlegel, *Dos Caracteres Femininos nos Poetas Gregos* (1794). Numa carta a Humboldt, de 17 de dezembro de 1795, Schiller diz a esse respeito: "O caráter feminino grego e a relação entre os sexos nesse povo, tal como aparecem nos poetas, sempre são muito pouco estéticos e, no conjunto, bem desprovidos de espírito (é natural que haja exceções, embora muito poucas). Não conheço nenhum belo caráter feminino em Homero, pois a mera ingenuidade na expressão ainda não chega a constituí-lo. Sua Nausica é apenas uma camponesa ingênua; sua Penélope, uma senhora prudente e fiel; sua Helena, apenas uma mulher leviana que, sem ternura de coração, passava de um Menelau a um Páris e, a não ser pelo temor da punição, pouco caso fazia em trocar um pelo outro. E que dizer de Circe, de Calipso! As mulheres olímpicas em Homero ainda me são menos femininamente belas. O fato de que as artes plásticas produzissem mulheres belas nada prova em relação a um caráter feminino, interior e exteriormente belo, na natureza... Também nos trágicos não encontro nenhum belo caráter feminino e tampouco um belo amor... Qualquer que possa ser a verdade dessa minha observação, há-de convir que não existe em toda a Antiguidade grega nenhuma expressão poética do belo caráter feminino ou do belo amor que apenas de longe se aproxime do *Xakuntalá* e de alguns quadros modernos nesse gênero. A Ifigênia de Goethe, sua Elisabeth no *Götz*, se aproximam das mulheres gregas, mas nenhuma de suas nobres figuras femininas, nem sua bela alma, me é preferível. Também a Juliete de Shakespeare, a Sophie Western de Fielding e outras superam de longe todo belo caráter feminino da Antiguidade..." In: *SW*, vol. V, p. 1181-1182.
122. *Xakuntalá*: drama em sete atos do poeta hindu Kalidasa (século IV d. C.), traduzido para o alemão por Johann Georg Forster em 1791; *Minnesänger*: são os cantores (*Sänger*) de amor (*Minne*) medievais alemães.
123. *Musas do Pleisse*: designação do círculo de escritores que editava o *Almanaque das Musas de Leipzig* e a *Nova Biblioteca das Belas Ciências* (cf. nota

61). *Musas do Leine*: designação do círculo de poetas que editava o *Almanaque das Musas de Göttingen*. *Musas do Elba*: círculo de escritores que editava o *Almanaque das Musas*, em Hamburgo.

124. O resenhista que condena a “poesia de ocasião” (*Gelegenheitsdichtung*) de Bürger no *A.L.Z. (Allgemeine Literatur Zeitung)* é o próprio Schiller. O artigo se encontra nas *Sämtliche Werke*, vol. V, p. 970 a 992, sob o título *Sobre a Poesia de Bürger*. Bürger travou contato com os poetas do famoso círculo do “Bosque de Göttingen” (*Göttinger Hain*) em 1773, e mais tarde viria a colaborar no *Almanaque das Musas de Göttingen*.
125. Atestado de pobreza. Em latim no original.
126. Alusão à *História de um Homem Obeso*. (*Geschichte eines dicken Mannes*), de Christoph Friedrich Nicolai, publicada em 1794. Veja-se o xênio com esse título, *SW*, vol. I, p. 272.
127. O verbo alemão traduzido por “recrear-se” é *sich erholen*, assim como *Erholung* será vertida por “recreação”, embora contenha também a idéia de repouso, de restabelecimento. A opção se deve ao fato de que, num sentido positivo, a obra de arte pode, como jogo (recreio), *refazer, restabelecer*, a verdadeira natureza do homem, isto é, também *recríá-lo* (no sentido do latim *recreare*).
128. Exaltar (*schwärmen*): desse verbo provém o substantivo *Schwärmerei* (exaltação, fanatismo), que é, para Schiller, o risco que pode correr a faculdade poetizante se extrapola todos os limites da natureza humana. Kant, para quem essa ilusão de ver algo além dos limites da sensibilidade (*Crítica do Juízo*, ed. cit., p. 202) representa a “morte da filosofia” (*Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie*, ed. *Akademie*, vol. VIII, p. 405), descreve os perigos que cercam o gênio quando se inclina à exaltação: “O andamento das coisas é mais ou menos este. Primeiro, o gênio se compraz imenso em seu salto arrojado, visto que se desprende do fio pelo qual orientava a razão. Logo também encanta a outros por meio de decisões de autoridade e grandes expectativas, e parece ter posto a si mesmo num trono em que a lenta, pesada razão adorna muito mal; em que ele como que fala a língua desta. Nós, homens comuns, chamamos de *exaltação* (*Schwärmerei*) a máxima uma vez aceita de não admitir o valor de uma razão legisladora; aqueles favorecidos da natureza a chamam, porém, de *iluminação* (*Erleuchtung*).” (*Was heisst: Sich im Denken orientiren?* Ed. *Akademie*, vol. VIII, p. 144.)
129. “Algo que possa vir a ser expresso” traduz *darstellbar*. Sobre o termo *Darstellung*, veja-se a nota 8.

130. Heloísa e Abelardo: trata-se do amor entre o teólogo Abelardo e sua pupila Heloísa, que é retomado no livro de Pope *Epistle from Eloisa to Abelard* e no de Rousseau *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (que mostra o amor entre Julie e seu preceptor St. Preux). Petrarca escreveu sonetos a Laura. Agatão é o herói do romance de formação *História de Agatão*, de Wieland. Fânias: personagem do *Musarion*, de Wieland. Peregrinus Proteus: personagem do um romance epistolar de Luciano, cuja história foi retomada por Wieland.
131. Esses dois princípios correspondem, como notam os comentadores, à proposição de Horácio, segundo a qual os poetas querem "ser úteis" ou "deleitar" (*Arte Poética*, 333).
132. A satisfação estética desinteressada e livre pode ocorrer apenas se o homem já se desincumbiu de suas tarefas e necessidades básicas, conforme ensina Kant: "Apenas quando a necessidade é satisfeita pode-se distinguir quem entre os muitos tem ou não tem gosto." *Crítica do Juízo*, A 16; ed. cit., p. 123. A mesma idéia é usada por Schiller em *A Educação Estética do Homem*, Carta XXVI.
133. Idéia capital das Cartas sobre *A Educação Estética do Homem* (cf. Carta XV, ed. cit., p. 81-85).
134. Talia: musa da comédia; Melpômene: musa da tragédia.
135. Para Kant, embora aparentemente práticos, os juízos técnicos (ou de habilidade) pertencem em última análise à filosofia teórica e, por se orientarem segundo conceitos *determinantes*, distinguem-se dos juízos estéticos, que são *reflexionantes*. *Crítica do Juízo*, Introdução, A XIII; ed. cit., p. 79.
136. Sobre o fato de a humanidade ideal não se encontrar em nenhuma classe do povo, de o "Estado estético" não se achar plenamente realizado entre os homens, diz Schiller nas páginas finais de *A Educação Estética do Homem*: "Existe, entretanto, tal Estado da bela aparência, e onde encontrá-lo? Como carência, ele existe em todas as almas de disposição refinada; quanto aos fatos, iremos encontrá-lo, assim como a pura igreja e a pura república, somente em alguns poucos círculos eleitos, onde não é a parva imitação de costumes alheios, mas a natureza bela e própria que governa o comportamento, onde o homem enfrenta as mais intrincadas situações com simplicidade audaz e inocência tranqüila, não necessitando ofender a liberdade alheia para afirmar a sua, nem desprezar a dignidade para mostrar graça." (Ed. cit., p. 145-146.)
137. Sobre o "rigorismo", veja-se nota 101. Kant discute a diferença entre os "rigoristas" e os "latitudinários" morais (isto é, entre aqueles que se atêm a um único

princípio moral e aqueles que são ecléticos na escolha de tal princípio) em *A Religião nos Limites da Simples Razão*. Ed. Akademie, vol. VI, p. 25.

138. A oposição entre o realismo e o idealismo, em seu encadeamento no interior do ensaio, é explicitada numa carta de Schiller a Humboldt, de 9 de janeiro de 1796. "O terceiro artigo também despertará interesse. Após ter ali deduzido e determinado os dois desvios da poesia ingênua e sentimental a partir do conceito de cada uma delas, e após ter examinado os dois princípios dominantes que favorecem o trivial e o extravagante (um é o de que a poesia serve à recreação, e o outro, de que serve ao enobrecimento), separo dos dois caracteres dos poetas o poético que os une, e obtenho, com isso, dois caracteres humanos de todo opostos, a que chamo de realismo e idealismo, os quais correspondem àquelas duas espécies poéticas e são apenas a contrapartida prosaica delas. Desenvolvo circunstanciadamente esse antagonismo através dos planos teórico e prático, mostro o real de ambos, assim como aquilo que lhes falta. Passo daí a suas caricaturas, isto é, à tosca experiência e ao fantasioso, com os quais termina a dissertação. São apresentadas, portanto, três gradações de cada caráter e se mostra que a cisão entre eles se torna tanto maior, quanto mais baixo desçam.

Espírito poético ingênuo

Espírito poético sentimental

que coincidem no fato de fazerem um todo do homem, embora de maneiras bem diversas.

Realismo

Idealismo

que coincidem no fato de que se atêm ao todo e procedem segundo uma necessidade absoluta; por isso, podem ser iguais nos resultados.

Empirismo

Fantasiioso

que coincidem no desregramento, que no empirismo consiste numa cega necessidade natural; no fantasioso, no cego arbítrio. Espero que encontre apresentadas com cuidadoso rigor essas idéias aqui grosseiramente esboçadas.

Visto que eu mesmo sou um idealista, tive de me fazer bastante objetivo para ter um juízo decisivo nesta matéria; estou, porém, convencido de que nenhuma fraqueza humana me tocou nesse ponto. Goethe, que é um realista de todo rígido, pôde me acompanhar e também me compreender." In: SW, vol. V, p. 1183.

139. Autonomia e liberdade que cabem, de acordo com a filosofia prática kantiana, à razão ao seguir a prescrição da pura moralidade na ação, sem levar em conta outros motivos ou interesses contingentes.
140. "A única ação verdadeiramente ética", ou moralmente pura, pode não existir *de fato*, mas é um postulado da razão segundo o qual se deve, a despeito de

B I B L I O T E C A P Ó L E N

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

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

Rubens Rodrigues Torres Filho