

# CURSOS DE ESTÉTICA

Volume IV

G. W. F. Hegel

Tradução

Marco Aurélio Werle / Oliver Tolle

Consultoria

Victor Knoll

**SBD-FFLCH-USP**



280848

---

**edusp**

193.5

H462vP

v. 4  
e. 2

1478710

Título do original:

*Vorlesungen über die Ästhetik*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831.

Cursos de Estética, volume IV / G. W. F. Hegel; tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. – (Clássicos ; 26)

Título original: *Vorlesungen über die ästhetik*  
ISBN 85-314-0760-5

1. Arte - Filosofia 2. Arte - História 3. Estética 4. Filosofia  
Alemã I. Título. II. Série.

03-0693  
CDD-701.17

Índices para catálogo sistemático:

1. Estética : Artes 701.17

Direitos em língua portuguesa reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo  
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374  
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária  
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil – Fax (0xx11) 3091-4151  
SAC (0XX11) 3091-2911 – Fax (0XX11) 3091-4151  
www.usp.br/edusp – e-mail: edusp@edu.usp.br

Printed in Brazil 2004

Foi feito o depósito legal

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900019544

## SUMÁRIO

<i>Terceiro Capítulo: A POESIA</i> .....	11
A. A OBRA DE ARTE POÉTICA À DIFERENÇA DA PROSAICA .....	22
1. <i>A concepção poética e prosaica</i> .....	23
a. Conteúdo de ambas as concepções .....	23
b. Diferença entre a representação poética e a prosaica.....	24
c. Particularização da intuição poética.....	28
2. <i>A obra de arte poética e a prosaica</i> .....	29
a. A obra de arte poética em geral.....	30
b. Diferença em relação à historiografia e à oratória.....	36
c. A obra de arte poética livre.....	43
3. <i>A subjetividade poetizadora</i> .....	46
B. A EXPRESSÃO POÉTICA .....	49
1. <i>A representação poética</i> .....	50
a. A representação poética originária.....	50
b. A representação prosaica .....	53
c. A representação poética que se constitui a partir da prosa .....	54

2. A expressão lingüística .....	55
a. A linguagem poética em geral.....	55
b. Os meios da linguagem poética.....	56
c. Diferenças no emprego dos meios .....	57
3. A versificação .....	60
a. A versificação rítmica.....	63
b. A rima .....	71
c. Unificação da versificação rítmica e da rima .....	79
C. AS DIFERENÇAS DE GÊNERO DA POESIA .....	82
I. A poesia épica .....	87
1. <i>Caráter universal do épico</i> .....	87
a. Epigramas, gnomas e poesias didáticas.....	87
<b>b</b> Poemas didático-filosóficos, cosmogonias e teogonias.....	89
<b>c</b> A epopéia propriamente dita.....	91
2. <i>Determinações particulares da epopéia propriamente dita</i> .....	97
a. O estado de mundo épico universal .....	98
b. A ação épica individual.....	109
c. A épica como totalidade plena de unidade ..	123
3. <i>A história do desenvolvimento da poesia épica</i> .....	138
<b>a</b> A epopéia oriental.....	140
b. A epopéia clássica dos gregos e dos romanos .....	143
c. A epopéia romântica .....	145
II. A poesia lírica .....	155
1. <i>Caráter universal da lírica</i> .....	157
a. O conteúdo da obra de arte lírica.....	157
b. A Forma da obra de arte lírica.....	159
c. O ponto de vista da formação a partir da qual nasce a obra.....	167

SUMÁRIO

2. Aspectos particulares da poesia lírica .....	172
a. O poeta lírico.....	173
b. A obra de arte lírica.....	176
c. As espécies da lírica propriamente dita.....	182
3. Desenvolvimento histórico da lírica.....	190
a) A lírica oriental.....	191
b. A lírica dos gregos e dos romanos.....	193
c. A lírica romântica.....	195
III. A poesia dramática .....	200
1. O drama como obra de arte poética.....	201
a. O princípio da poesia dramática.....	201
b. A obra de arte dramática.....	205
c. A relação da obra de arte dramática com o público .....	216
2. A execução exterior da obra de arte dramática .....	223
a. A leitura e a recitação das obras dramáticas.....	224
b. A arte do ator.....	227
c. A arte teatral mais independente da poesia	231
3. As espécies da poesia dramática e seus momentos históricos principais .....	234
a. O princípio da tragédia, da comédia e do drama.....	234
b) A diferença entre a poesia dramática antiga e a moderna .....	245
c. O desenvolvimento concreto da poesia dramática e suas espécies.....	248
GLOSSÁRIO .....	277
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	279

## Terceiro Capítulo

### A POESIA

1. O templo da *arquitetura* clássica reclama por um deus que habite em seu interior; a *escultura* apresenta o mesmo em beleza plástica e fornece ao material, que emprega para isso, Formas [*Formen*] que permanecem exteriores ao espiritual segundo sua natureza, mas são forma [*Gestalt*] imanente ao conteúdo determinado mesmo. Mas a corporalidade e a sensibilidade, bem como a universalidade ideal da forma escultórica, têm, diante de si, em parte, o interior subjetivo, em parte a particularidade [*Partikularität*] do particular [*Besonderen*], em cujos elementos [223] tanto o Conteúdo da vida religiosa quanto o da vida mundana devem ganhar efetividade por meio de uma nova arte. Este modo de expressão tanto subjetivo quanto particular-característico é introduzido pela *pintura* no princípio das artes plásticas mesmas, na medida em que ela rebaixa a exterioridade real da forma ao fenômeno mais ideal da cor e faz da expressão da alma interior o centro da exposição. A esfera universal, todavia, em que se movem estas artes – uma no tipo simbólico, a outra no plástico-ideal, a terceira no romântico<sup>1</sup> – é a *forma exterior* sensível do espírito e das coisas naturais.

Como essencialmente pertencente ao interior da consciência, o conteúdo espiritual tem então no mero elemento da aparição exterior e no intuir – ao qual se oferece a forma exterior – uma existência ao mesmo tempo estranha para o interior, a partir da qual a arte deve novamente extrair as suas concep-

1. A arquitetura, a escultura e a pintura, respectivamente (N. da T.).

ções a fim de transpô-las para um âmbito que é, tanto segundo o material quanto a espécie da expressão, para si mesmo de espécie mais interior e mais ideal [*ideeller*]. Este é o passo que vimos ser posteriormente dado pela *música*, na medida em que ela tornou o interior enquanto tal e o sentimento subjetivo algo de interior, em vez das formas intuíveis, nas figurações do soar em si mesmo vibrante. Contudo, ela passou, com isso, para um outro extremo, para a concentração subjetiva não explicitada, cujo conteúdo encontrou novamente nos sons uma exteriorização ela mesma apenas simbólica. Pois o som tomado por si mesmo é destituído de conteúdo e encontra a sua determinidade em relações numéricas, de modo que o elemento qualitativo do Conteúdo espiritual certamente corresponde em geral a estas relações quantitativas, as quais se estabelecem como diferenças essenciais, oposições e mediação, mas em sua determinidade qualitativa não pode ser marcado completamente por meio do som. Se este aspecto não deve faltar de todo, então a música deve, por causa de sua unilateralidade, buscar ajuda na designação mais exata da palavra [224] e requer, para referência mais firme à particularidade e à expressão característica do conteúdo, um texto que forneça primeiro o preenchimento mais preciso em relação ao subjetivo, o qual é vertido por meio dos sons. Por meio deste proferimento de representações e sentimentos evidencia-se certamente a interioridade abstrata da música como uma explicação mais clara e mais firme; mas o que é configurado por ela não é em parte o lado da sua representação e Forma adequada à arte, e sim apenas a interioridade que acompanha<sup>2</sup> enquanto tal, em parte a música se livra geralmente da ligação com a palavra, a fim de se movimentar desimpedidamente em seu próprio círculo do soar. Desse modo, separa-se o âmbito da representação, que não permanece na interioridade mais abstrata como tal, mas que configura o seu mundo como uma efetividade concreta, também livre por seu lado da música, e se dá para si mesma na arte da poesia<sup>3</sup> uma existência adequada à arte.

A *poesia*, a arte discursiva, é o terceiro, a totalidade que unifica em si mesma os extremos das artes *plásticas* e da *música* em um estágio superior, no âmbito da interioridade espiritual mesma. Pois, por um lado, a arte da poesia, tal como a música, contém o princípio do perceber-se a si do interior enquanto interior, o qual escapa à arquitetura, à escultura e à pintura; por outro

2. *Die begleitende Innerlichkeit*. Hegel joga aqui com a noção de música de acompanhamento (N. da T.).

3. *Dichtkunst*. *Dichtung* designa, em alemão, todo o tipo de escritura poética. *Dichter* é quase sinônimo de escritor (N. da T.).

lado, expande-se no campo do representar interior, do intuir e do sentir para um mundo objetivo que não perde inteiramente a determinidade da escultura e da pintura e é capaz de desdobrar mais completamente do que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, de uma seqüência, de uma alternância de movimentos do ânimo, de paixões, de representações e o decurso fechado de uma ação.

2. A poesia constitui, mais precisamente, ao lado da *pintura* e da *música*, o terceiro aspecto das artes *românticas*.

a) Em parte, a saber, o seu princípio é em geral o da *espiritualidade*, que não se volta mais para fora para a matéria pesada como tal, a fim de formá-la simbolicamente, como a arquitetura, em um entorno análogo [225] do interior, ou, tal como a escultura, configurar a forma natural pertencente ao espírito na matéria real como exterioridade espacial, mas expressa imediatamente para o espírito o espírito com todas as suas concepções da fantasia e da arte, sem ressaltá-las visível e corporalmente para a intuição exterior. Em parte, a poesia não é apenas capaz de concentrar o interior subjetivo, mas sim o particular [*Besondere*] e o particular [*Partikuläre*] da existência exterior em um grau ainda mais rico que a música e a pintura na Forma da interioridade, bem como é capaz de detalhá-lo na amplitude de traços singulares e peculiaridades casuais.

b) Como totalidade, no entanto, a poesia também deve ser, mais uma vez essencialmente diferenciada das artes determinadas, cujo caráter ela reúne em si mesma.

c) Nesse sentido, no que diz respeito à *pintura*, onde for o caso de levar um conteúdo diante da intuição também segundo sua aparição exterior, ela permanece sempre em vantagem. Pois a poesia certamente é capaz de tornar inteiramente intuível do mesmo modo por diversos meios, tal como na fantasia reside, em geral, o princípio do por para fora para a intuição; mas na medida em que a representação, em cujos elementos a poesia se move principalmente, é de natureza espiritual e, por conseguinte, a universalidade do pensamento lhe vem em proveito, ela é incapaz de alcançar a determinidade da intuição sensível. Por outro lado, na poesia os diversos traços que ela provoca para tornar intuível a forma concreta de um conteúdo não coincidem, como na pintura, enquanto uma única e mesma totalidade, que está à nossa frente completamente como um algo de simultâneo de todas as suas singularidades, mas separam-se, já que a representação só pode fornecer como sucessão o diverso que contém. Mas esta é uma carência apenas pelo lado sensível, que o espírito está novamente em condição de repor. Na medida em que o discurso não [226] se volta – também ali onde se esforça para suscitar uma intuição concreta – para a

recepção sensível de uma exterioridade dada, mas sempre para o interior, para a intuição espiritual, então os traços singulares, mesmo quando apenas se sucedem uns aos outros, são deslocados para o elemento do espírito unido em si mesmo, o qual sabe eliminar a sucessão, unir a seqüência variegada em uma *única* imagem e reter esta imagem na representação e gozá-la. Além disso, em relação à pintura, na poesia esta carência em realidade sensível e determinada exterior se converte igualmente em um excesso incalculável. Pois na medida em que a arte da poesia se liberta da limitação pictórica a um espaço determinado e mais ainda a um momento determinado de uma situação ou ação, é-lhe oferecida desse modo a possibilidade de expor um objeto em toda a sua profundidade interior, bem como na amplitude de seu desdobramento temporal. O verídico é pura e simplesmente concreto no sentido de que apreende em si mesmo uma unidade de determinações essenciais. Como aparições, todavia, elas se desenvolvem não apenas na justaposição do espaço, mas em uma seqüência temporal, como uma história cujo decurso a pintura é capaz de presentificar apenas de modo indevido. Cada talo, cada árvore tem, nesse sentido, sua história, uma mudança, uma seqüência e uma totalidade fechada de estados diferentes. Mais ainda este é o caso no âmbito do espírito, o qual só pode ser exposto exaustivamente como espírito efetivo que aparece quando vem diante de nossa representação como um tal decurso.

β) Como vimos, a poesia tem em comum com a *música* o ressoar como material exterior. A matéria inteiramente exterior, objetiva no mau sentido da palavra, dissipa-se por fim na seqüência de estágios das artes particulares, no elemento subjetivo do som, o qual se subtrai da visibilidade e torna o interior perceptível apenas para o interior. Para a música, no entanto, a configuração deste ressoar como *ressoar* é a finalidade essencial. Pois embora a alma [227] leve ao sentimento o interior dos objetos ou o seu próprio interior no andamento e curso da melodia e suas relações harmônicas fundamentais, este não é, todavia, o interior enquanto tal, mas a alma enredada do modo o mais íntimo com o seu *ressoar*, a configuração desta expressão *musical*, o que confere à música o seu caráter propriamente dito. Este é de tal maneira o caso, que a música, quanto mais predomina nela a familiarização do interior no âmbito dos sons em vez de no âmbito espiritual enquanto tal, tanto mais ela se torna música e arte autônoma. Por isso, ela também é capaz de acolher apenas de modo relativo em si mesma a multiplicidade de representações e intuições espirituais, a expansão ampla da consciência preenchida em si mesma, e permanece em sua expressão na universalidade mais abstrata daquilo que apreende como conteúdo e na intimidade mais indeterminada do ânimo. Pois no

mesmo grau em que o espírito desenvolve para si a universalidade mais abstrata em uma totalidade concreta das representações, fins, ações, acontecimentos, e para cuja configuração também se junta a intuição singularizadora, ele abandona não só a interioridade que meramente sente e elabora a mesma até um mundo de efetividade objetiva, desdobrado igualmente no interior da fantasia mesma, mas deve também renunciar a isso justamente por causa deste aperfeiçoamento, a fim de querer expressar o novo reino do espírito assim conquistado inteira e exclusivamente por meio de relações sonoras. Assim como o material da escultura é pobre demais para poder expor em si mesmo as aparições mais plenas que a pintura tem a tarefa de chamar à vida, agora também as relações sonoras e a expressão melódica não estão mais em condições de realizar completamente as imagens de fantasia da poesia. Pois estas possuem, em parte, a determinidade consciente mais exata de representações, em parte, a forma da aparição exterior destacada para a intuição interior. O espírito retira, por isso, o seu conteúdo do som enquanto tal e se manifesta por meio de palavras que certamente não abandonam inteiramente o [228] elemento sonoro, mas se rebaixam ao mero signo exterior da comunicação. Por meio deste preenchimento, a saber, com representações espirituais, o som se torna fonema [*Wortlaut*] e a palavra, por sua vez, se torna, de uma finalidade por si mesma [*Selbstzweck*], um meio destituído de autonomia da exteriorização espiritual. Isso produz, segundo aquilo que já estabelecemos anteriormente, a diferença essencial entre a música e a poesia. O conteúdo da arte discursiva é todo o mundo das representações configuradas ricamente em fantasia, o espiritual que existe junto a si mesmo que permanece neste elemento espiritual e, quando sai para uma exterioridade, usa-a apenas como um signo diferente deste conteúdo mesmo. Com a música, a arte renuncia à imersão do espiritual numa *forma* presente também sensivelmente visível; na poesia ela também abandona o elemento oposto do *ressoar* e da percepção, pelo menos na medida em que este ressoar não é mais transfigurado para a exterioridade adequada e a expressão tão-somente do conteúdo. O interior certamente se exterioriza, mas não quer encontrar na sensibilidade, mesmo que também mais ideal [*ideelleren*], do som sua existência efetiva, já que ele a procura tão-somente em si mesmo, a fim de expressar o conteúdo do espírito tal como ele está no interior da fantasia enquanto fantasia.

c) Se nos voltarmos, *em terceiro lugar*, para o caráter peculiar da poesia nesta diferença em relação à música e à pintura, bem como em relação às artes plásticas restantes, a mesma reside simplesmente no rebaixamento indicado há pouco do modo sensível de aparição e da configuração-para-fora [*Ausges-*

*taltung*] de todo o conteúdo poético. Quando, a saber, não acolhe e expõe mais em si mesmo o conteúdo inteiro, como o som na música, ou como a cor na pintura, então é aqui necessariamente excluído o tratamento musical do mesmo pelo lado do compasso, bem como da harmonia e da melodia, e sobra ainda em geral apenas a figuração do andamento das sílabas e das palavras, bem como do ritmo, da eufonia etc., e na verdade não como o elemento propriamente dito para o conteúdo, mas [229] como exterioridade mais accidental, a qual apenas ainda assume uma Forma de arte pelo fato de que a arte não pode, a seu próprio bel-prazer, deixar livre lado exterior algum pura e simplesmente casual ``.

α) Diante desta retirada do conteúdo espiritual do material sensível cabe imediatamente a pergunta: se não pode ser o som, o quê constituirá agora na poesia a exterioridade e a objetividade propriamente ditas? Podemos responder simplesmente: o *representar* e o *intuir interiores* mesmos. São as Formas *espirituais* que se colocam no lugar do sensível e que fornecem o material a ser configurado, como anteriormente o mármore, o cobre, a cor e os sons musicais. Pois não devemos nos deixar confundir aqui pelo fato de que se pode dizer que as representações e as intuições são o *conteúdo* da poesia. Certamente isso é verdadeiro, tal como ainda será mostrado mais adiante de modo pormenorizado; igualmente essencial é afirmar que a representação, a intuição, o sentimento etc. são as Formas específicas em que cada conteúdo da poesia é apreendido e conduzido à exposição, de modo que estas Formas – já que o lado sensível da comunicação permanece apenas em segundo plano – fornecem o material propriamente dito que o artista tem de tratar artisticamente. A coisa [*Sache*], o conteúdo, devem, na verdade, alcançar na poesia a objetualidade [*Gegenständlichkeit*] para o espírito; todavia, a objetividade [*Objektivität*] confunde a sua realidade até agora exterior com a interior e alcança uma existência apenas na consciência mesma como algo representado e intuído meramente de modo espiritual. O espírito se torna assim objetual [*gegenständlich*] em seu próprio solo e possui o elemento da língua apenas como meio, em parte da comunicação, em parte da exterioridade imediata a partir da qual ele retornou em si mesmo originariamente desde um mero signo. Por isso permanece também indiferente para o poético propriamente dito se uma obra de poesia é lida ou ouvida, podendo inclusive ser traduzida para outras línguas<sup>4</sup> sem um comprometimento essencial do seu valor, ser vertida do verso para a prosa e com isso [230] ser levada a relações inteiramente diferentes do ressoar.

4. Na época de Hegel, as traduções de Shakespeare, feitas por August Schlegel, eram tidas como melhores que o original (N. da T.).

β) Além disso, *em segundo lugar*, cabe a pergunta: *para o quê* o representar interior é empregado como material e Forma na poesia? Para o verdadeiro em si e para si dos interesses espirituais em geral, mas não apenas para o substancial dos mesmos em sua universalidade de indicação simbólica ou particularização clássica, porém igualmente também para todo o específico e particular que reside neste substancial e, desse modo, para quase tudo aquilo que, de alguma maneira, interessa ao espírito e o ocupa. A arte discursiva tem, por isso, em vista de seu conteúdo e de sua maneira de expô-lo [*exponieren*], um campo imensurável e mais amplo que o das artes restantes. A poesia envolve e permite que sejam configurados por ela todo o conteúdo, todas as coisas espirituais e naturais, as ocorrências, as histórias, os atos, as atividades, os estados interiores e exteriores.

γ) Esta matéria a mais diversa não se torna, todavia, já poética pelo fato de ter sido acolhida na representação, pois também a consciência mais usual pode configurar de modo completo para si o mesmo Conteúdo em representações e singularizar em intuições, sem que se realize algo de poético. Foi nesse sentido que denominamos anteriormente a representação apenas o *material* e o elemento, o qual se torna primeiro uma Forma adequada à poesia, na medida em que assume uma nova forma por meio da arte, assim como também a cor e o som não são como cor e som imediatamente já pictóricos e musicais. Podemos compreender esta diferença de um modo geral pelo fato de que não é a *representação como tal*, mas sim a *fantasia* artística que torna um conteúdo poético, quando, a saber, a fantasia apreende o mesmo de tal modo que ele, em vez de estar aí como forma arquitetônica, escultórica-plástica e pictórica ou ressoar como os sons musicais, se deixa comunicar no discurso, em palavras e na bela combinação lingüística delas.

A próxima exigência que se torna necessária por meio disso [231] limita-se, por um lado, ao fato de que o conteúdo não é apreendido nem nas relações do *pensamento* racional ou especulativo, nem na Forma do *sentimento* mudo [*wortloser*] ou da mera *clareza* e exatidão sensível exterior e, por outro lado, ao fato de que ele, na contingência, no estilhamento e na relatividade da efetividade *finita*, não entra em geral na representação. A fantasia poética, de um lado, tem de manter, nesse sentido, o centro entre a universalidade abstrata do pensamento e a corporeidade sensível concreta, tanto quanto temos de conhecer esta última nas exposições das artes plásticas; de outro lado, ela tem, em geral, de satisfazer as exigências que já colocamos na primeira parte para toda configuração artística, isto é, ela deve ser, em seu conteúdo, finalidade por si mesma e configurar tudo aquilo que quer alcançar em interesse teórico puro

como um mundo autônomo em si mesmo, fechado em si mesmo. Pois apenas neste caso, tal como a arte o espera, o conteúdo é, por meio da espécie da sua representação, um todo orgânico que, em suas partes, fornece o aspecto de uma conexão e coesão estreitas e está aí livre por si mesmo, apenas por causa de si mesmo, frente ao mundo de dependências relativas.

3. Finalmente, o último ponto que temos ainda de comentar a propósito da diferença entre a poesia e as artes restantes diz respeito, igualmente, à relação modificada em que a fantasia poética leva as suas configurações ao material exterior da exposição.

As artes consideradas até agora levaram plenamente a sério o elemento sensível em que se moviam, na medida em que forneciam ao conteúdo uma só forma, a qual podia ser assumida e marcada pelas massas pesadas sobrepostas, pelo bronze, pelo mármore, pela madeira, pelas cores e pelos sons. Em certo sentido, também a poesia tem uma obrigação semelhante a cumprir. Pois ela, ao poetizar, tem de estar sempre atenta para que suas configurações sejam manifestas ao espírito apenas mediante a comunicação lingüística. [232] Apesar disso, a relação inteira é aqui modificada.

a) A saber, na importância que o lado sensível alcança nas artes plásticas e na música, corresponde também apenas um círculo *limitado* de exposições, – por causa da *determinidade* específica deste material – completamente à existência particular, real na pedra, na cor ou no som, de maneira que o conteúdo e o modo de concepção artístico das artes consideradas até agora é encerrado em certos limites. Esse foi o motivo pelo qual colocamos em conexão estreita cada uma das artes determinadas apenas com uma das Formas de arte *particulares*, para cuja expressão adequada esta e não aquela arte se mostrou como a mais capaz: a arquitetura em conexão com o simbólico, a escultura em conexão com o clássico, a pintura e a música em conexão com a Forma romântica. Certamente as artes particulares [*besonderen Künste*], aquém e além de seu âmbito próprio, também penetraram nas outras Formas de arte, motivo pelo qual podemos falar de arquitetura clássica e romântica, de escultura simbólica e cristã e também tivemos de mencionar a pintura e a música clássicas; estas ramificações, todavia, em vez de alcançarem o apogeu propriamente dito, eram, em parte, apenas tentativas preparatórias de inícios subordinados, ou mostravam um ultrapassar inicial de uma arte, no qual a mesma apreendeu um conteúdo e um modo de tratamento do material, cuja configuração completa do tipo foi permitida apenas a uma arte ulterior. – A mais pobre na expressão de seu conteúdo é em geral a arquitetura, mais rica é já a escultura, enquanto a abrangência da pintura e da música se amplia ao máximo. Pois com a idealidade

crecente e a particularização multifacetada do material exterior, aumenta a variedade tanto do conteúdo quanto das Formas que o mesmo assume. A poesia se livra de tal importância do material em geral de *tal* modo, que a determinidade da sua [233] espécie sensível de exteriorização não pode fornecer mais qualquer motivo para a limitação a um conteúdo específico e um círculo delimitado da concepção e exposição. Portanto, ela não está ligada exclusivamente a Forma de arte determinada alguma, mas se torna a arte *universal* que pode configurar e expressar em toda Forma todo conteúdo que, em geral, é capaz de entrar na fantasia, já que o seu material autêntico permanece a fantasia mesma, esta base comum universal de todas as Formas de arte particulares [*besonderen*] e artes particulares [*einzelnen*].

Algo semelhante já foi visto em um outro âmbito na conclusão das Formas de arte particulares, cujo ponto de vista último procuramos no fato de que a arte se fez independente do modo de exposição específico em *uma* de suas Formas e estava acima do círculo desta totalidade de particularidades. A possibilidade de um tal desenvolvimento de todos os lados reside, entre as artes determinadas, desde sempre unicamente na essência da poesia e se ativa, por conseguinte, no decurso da produção poética, em parte mediante a configuração efetiva de cada Forma particular, em parte por meio da liberação da prisão do tipo fechado por si do caráter simbólico, clássico ou romântico da concepção e do conteúdo.

b) A partir disso se justifica, ao mesmo tempo, também a posição que demos à arte da poesia no desenvolvimento científico. Pois, já que a poesia se ocupa mais com o universal da arte como tal do que pode ocorrer em algum dos outros modos de produção de obras de arte, poderia parecer que a discussão científica tem de começar com ela, para então entrar primeiro na particularização, para a qual o material sensível específico deixa as artes restantes se separarem. Mas, segundo o que já vimos nas Formas de arte particulares, o desdobramento filosófico consiste, por um lado, em um aprofundamento [234] do Conteúdo espiritual, por outro lado, na demonstração de que a arte primeiro apenas procura o seu conteúdo adequado, então o encontra e finalmente o ultrapassa. Este conceito do belo e da *arte* deve se fazer válido também nas *artes* mesmas. Começamos, portanto, com a arquitetura, a qual apenas ansia pela exposição completa do espiritual no elemento sensível, de modo que a arte chega à configuração-em-um autêntica apenas mediante a escultura; e mediante a pintura e a música, por causa da interioridade e subjetividade de seu Conteúdo, ela começa novamente a se dissolver, tanto pelo lado da concepção quanto do da execução sensível. A poesia produz do modo o mais agudo este

último caráter, na medida em que ela deve ser apreendida em sua encarnação artística essencialmente como um sair-para-fora da sensibilidade real e como um rebaixamento da mesma, mas não como um produzir que ainda não tenciona entrar na corporificação e no movimento no exterior. A fim de poder explicitar cientificamente essa liberação, já é necessário, porém, ter sido discutido anteriormente aquilo do que a arte pensa em se libertar. O mesmo se dá com a circunstância de que a poesia está em condição de assumir em si mesma a totalidade do conteúdo e das Formas de arte. Também isso devemos ver como a conquista de uma totalidade, que cientificamente pode ser apresentada apenas como superação [*Aufheben*] da limitação no particular, donde a consideração pressuposta pertence às unilateralidades, cuja validade única é negada por meio da totalidade.

Apenas seguindo este andamento da consideração, a poesia resulta então também como aquela arte particular [*besondere*] na qual, ao mesmo tempo, a arte mesma começa a se dissolver e alcança para o conhecimento filosófico o seu ponto de transição para a representação religiosa como tal, bem como para a prosa do pensamento científico. Os âmbitos limítrofes do mundo do belo são, como vimos anteriormente, de um lado, a prosa da finitude e da consciência habitual, a partir da qual [235] a arte se liberta para a verdade; do outro lado, são as esferas mais elevadas da religião e da ciência, nas quais ela passa para uma apreensão menos sensível do absoluto.

c) Por conseguinte, por mais que a poesia também produza completamente a totalidade inteira do belo mais uma vez em um modo espiritual, a espiritualidade constitui, todavia, ao mesmo tempo a deficiência deste último âmbito da arte. Podemos, nesse sentido, contrapor no interior do sistema das artes a arte da poesia diretamente à arquitetura. A arquitetura, a saber, não é capaz de submeter o material objetivo ao Conteúdo espiritual de tal modo que ela fosse capaz de formar [*formieren*] o mesmo para a forma adequada do espírito; a poesia, inversamente, avança tanto no tratamento negativo de seu elemento sensível, que ela, em vez de configurar o oposto da matéria pesada espacial, o som, tal como a arquitetura faz com o seu material, em um símbolo alusivo, o reduz muito mais a um signo destituído de significado. Desse modo, ela dissolve, todavia, a fusão da interioridade espiritual e da existência exterior em um grau que começa a não mais corresponder ao conceito originário da arte, de sorte que a poesia corre o risco de se perder da região do sensível inteiramente no espiritual. O belo meio termo entre estes extremos da arquitetura e da poesia é conservado pela escultura, pela pintura e pela música, na medida em que cada uma destas artes trabalha o Conteúdo espiritual ainda inteiramente em um ele-

mento natural e o torna apreensível igualmente aos sentidos e ao espírito. Pois embora a pintura e a música apreendam, como as artes românticas, um material já idealizado [*ideelleres*], elas substituem, contudo, a imediatez da existência que começa a se diluir nesta idealidade aumentada, de outro lado por meio da plenitude da particularidade e da formabilidade [*Gestaltbarkeit*] mais variada, das quais se mostram capazes a cor e o som de um modo mais rico do que é requerido ao material da escultura.

[236] A poesia procura, certamente, por seu lado, igualmente por um substituto, na medida em que ela coloca diante da vista o mundo objetivo em uma amplitude e multilateralidade que mesmo a pintura, pelo menos em uma única e mesma obra, não sabe alcançar; ele permanece todavia sempre apenas uma realidade da consciência *interior*, e se a poesia, na necessidade da encarnação artística, parte também para uma impressão sensível fortalecida, ela é capaz de realizar a mesma, em parte, apenas mediante o meio emprestado da música e da pintura, mas estranho a ela mesma; em parte, ela deve, a fim de se conservar a si mesma como poesia autêntica [*echte*], deixar entrar estas artes irmãs sempre apenas como servis e, ao contrário, ressaltar a representação espiritual, a fantasia, a qual fala para a fantasia interior, como a questão principal propriamente dita de que se trata.

É isso o que tínhamos em geral de dizer sobre a relação, conforme ao conceito, da poesia com as artes restantes. No que diz respeito à consideração mais precisa da arte da poesia mesma, devemos ordená-la segundo os seguintes pontos de vista.

Vimos que na poesia o representar interno mesmo fornece tanto o conteúdo quanto o material. Contudo, na medida em que o representar também fora da arte já é o modo mais corrente da consciência, devemos nos submeter à tarefa de separar a representação *poética* da *prosaica*. A arte da poesia não pode, todavia, permanecer presa unicamente a este representar poético interior, mas deve confiar as suas configurações à expressão *lingüística*. De acordo com isso, ela tem de assumir, por sua vez, uma obrigação dupla. Por um lado, a saber, ela deve já dispor o seu configurar interior de tal modo, que ele possa se submeter completamente à comunicação lingüística; por outro lado, ela não pode deixar este elemento lingüístico mesmo como ele é usado pela consciência comum, porém deve tratá-lo poeticamente, a fim de se diferenciar do modo de expressão prosaico tanto na escolha e na posição quanto no som das palavras.

[237] Já que ela, desconsiderando-se a sua exteriorização lingüística, é a mais livre das condições e limitações que a particularidade do material impõe

às artes restantes, a poesia conserva a mais extensa possibilidade de configurar completamente todos os diversos gêneros que a obra de arte pode assumir independentemente da unilateralidade de uma arte particular [*besonderen Kunst*] e mostra, portanto, a mais consumada articulação de diferentes gêneros da poesia.

De acordo com isso, temos de falar no decurso ulterior:

*Em primeiro lugar*, do poético em geral e da obra de arte poética;

*Em segundo lugar*, da expressão poética;

*Em terceiro lugar*, da divisão da arte da poesia em poesias *épica*, *lírica* e *dramática*.

#### A. A OBRA DE ARTE POÉTICA À DIFERENÇA DA PROSAICA

Definir o poético [*Poetische*] enquanto tal ou fornecer uma descrição daquilo que é poético [*dichterisch*] aborrece a quase todos aqueles que escreveram sobre a poesia. E de fato, quando se começa a falar da poesia [*Poesie*] como arte da poesia [*Dichtkunst*] e não se tratou anteriormente do que seja em geral o conteúdo e o modo de exposição da arte, torna-se sumamente difícil determinar onde se deve procurar a essência propriamente dita do poético. Mas a precariedade de tal tarefa aumenta principalmente quando se parte da constituição de produtos singulares e, então, a partir dessa familiaridade, se quer afirmar algo de universal que deve conter uma validade para os mais diversos gêneros e espécies. Assim, por exemplo, as obras as mais heterogêneas valem como poesia. Se se pressupõe tal hipótese e então se pergunta segundo qual direito semelhantes produções devem ser reconhecidas como poemas, surge imediatamente a dificuldade há pouco mencionada. [238] Felizmente, podemos nos desviar dela neste ponto. Por um lado, não alcançamos de modo algum, a partir das aparições singulares, o conceito universal da coisa [*Sache*] mas, inversamente, procuramos desenvolver a partir do conceito a realidade da mesma; donde não é de se esperar que em nosso âmbito atual, por exemplo, tudo aquilo que é denominado geralmente de poema possa ser subsumido sob este conceito, na medida em que a decisão de se algo é ou não efetivamente um produto poético deve ser tomada primeiramente do conceito mesmo. Por outro lado, não precisamos mais aqui satisfazer a exigência de fornecer o conceito do poético, pois para que possamos levar a cabo esta tarefa, teríamos de repetir tudo aquilo que já dissemos na primeira parte sobre o belo e o ideal em geral. Pois a natureza do poético coincide geralmente com o conceito do belo artístico e da obra de arte em geral, na medida em que a fantasia poética

[*dichterische Phantasie*] não é restringida em todos os aspectos e fragmentada em todas as direções como nas artes plásticas e na música por meio da espécie do material em que ela tenciona expor, porém tem apenas de se submeter às exigências de uma exposição ideal e adequada à arte. Quero, portanto, ressaltar, dos múltiplos pontos de vista que aqui serão aplicados, apenas o que é mais importante, na verdade,

*Em primeiro lugar*, no que diz respeito à diferença entre *os modos de concepção* [*Auffassungsweise*] poético e prosaico e,

*Em segundo lugar*, no que se refere às obras de arte poética e prosaica;

Ao que queremos acrescentar ainda, *em terceiro lugar*, algumas observações sobre a subjetividade criadora, sobre o *poeta*.

[239] 1. A concepção poética e prosaica

a. Conteúdo [*Inhalt*] de ambas as concepções

No que diz respeito, em primeiro lugar, ao *conteúdo* adequado à concepção poética, podemos, ao menos relativamente, excluir imediatamente o exterior enquanto tal, as coisas naturais; a poesia não tem sol, montanhas, floresta, paisagens ou a forma humana exterior, sangue, nervos, músculos etc., mas interesses espirituais como o seu tema [*Gegestande*] propriamente dito. Pois por mais que ela traga em si mesma também o elemento da intuição e da intuitibilidade [*Veranschaulichung*], ela permanece então também, nesse sentido, atividade espiritual e trabalha apenas para a intuição inteior que está próxima do espírito e é mais adequada do que as coisas exteriores em sua aparição concreta sensível. Este círculo inteiro entra, portanto, na poesia, apenas na medida em que o espírito encontra nele um estímulo ou um material para a sua atividade, portanto, como entorno do homem, como seu mundo exterior, que tem valor essencial apenas em relação ao interior da consciência, mas não pode ter pretensão pela dignidade de se tornar por si mesmo o tema [*Gegestand*] exclusivo da poesia. O seu objeto [*Objekt*] correspondente, ao contrário, é o reino infinito do espírito. Pois a palavra – este material o mais plástico [*bildsamste*] que pertence imediatamente ao espírito e é o mais capaz de apreender os interesses e os movimentos do mesmo em sua vitalidade interior – deve, tal como ocorre nas artes restantes com a pedra, a cor, o som, ser empregado preferencialmente para *aquela* expressão que se mostre a mais adequada. Segundo este lado, a tarefa principal da poesia é trazer à consciência as

potências da vida espiritual – e aquilo que em geral oscila para cima e para baixo na paixão e no sentimento humanos ou passa calmamente diante da consideração –, o reino da representação humana que tudo abarca, os atos, as atividades, os destinos, os mecanismos deste mundo e o governo divino no mundo. Assim, ela foi desde sempre aquela que mais universal e amplamente ensinou o gênero humano e ainda o é. Pois ensinar e aprender é saber e experimentar aquilo que é. Estrelas, animais, plantas não sabem e percebem a sua lei; o homem, todavia, existe adequadamente à lei de sua existência apenas quando ele sabe o que ele mesmo é e aquilo que está ao seu redor; ele deve conhecer as potências que o movem e o dirigem, e um tal saber é o que a poesia fornece em sua Forma substancial primeira.

#### b. Diferença entre a representação poética e a prosaica

O mesmo conteúdo, todavia, é apreendido também pela consciência *prosaica* e tanto ela ensina as leis universais quanto sabe diferenciar, ordenar e indicar o mundo variegado das aparições singulares; pergunta-se, portanto, como já foi dito, em tal igualdade possível do conteúdo, pelas diferenças universais do modo poético da representação.

α) A *poesia* é mais antiga que o falar prosaico desenvolvido com riqueza de arte. Ela é o representar originário do verdadeiro, um saber que ainda não separa o universal de sua existência viva em singularidades, que ainda não contrapõe, um ao outro, a lei e a aparição, a finalidade e o meio, e então os relaciona novamente um ao outro de modo intelectual, mas apreende um apenas no outro e por meio do outro. Por isso, ela não expressa de modo imagético [*bildlich*] um Conteúdo já reconhecido por si mesmo em sua universalidade; ao contrário, ela demora, adequadamente ao seu conceito imediato, na unidade substancial que ainda não realizou tal separação e mera relação.

αα) Neste modo de intuição ela apresenta, pois, tudo o que apreende como uma totalidade fechada em si mesma e desse modo autônoma, a qual certamente pode ser abundante e ter uma ampla expansão de relações, indivíduos, atividades, ocorrências, sentimentos e espécies de representação, mas ela tem de mostrar este complexo amplo como encerrado em si mesmo, como |241| produzido, movido pelo único elemento cuja exteriorização é esta ou aquela singularidade. Assim, o universal, o racional, na poesia não são expressos em universalidade abstrata e numa conexão filosoficamente comprovada ou numa relação intelectual de seus lados, mas como vivificados, aparecendo, animados,

determinando a tudo e, todavia, ao mesmo tempo, expressos em um modo que deixa atuar apenas secretamente de dentro para fora a unidade que tudo abarca, a alma propriamente dita da vivificação.

ββ) Este apreender, configurar e proferir permanecem puramente *teóricos* na poesia. Não a coisa [*Sache*] e sua existência prática, mas o tornar imagem [*bilden*] e o falar são a finalidade da poesia. Ela teve início quando o homem empreendeu expressar-se *a si*; o que é dito existe apenas para ser expresso. Quando o homem mesmo no interior da atividade e necessidade práticas, passa uma vez para a reunião teórica e se comunica, então surge imediatamente uma expressão formada, uma ressonância ao poético. Para isso o dístico conservado por Heródoto fornece um exemplo, para mencionar apenas um, o qual relata a morte dos gregos que foram derrotados nas Termópilas<sup>5</sup>. O conteúdo foi mantido inteiramente simples: a notícia seca de que quatro mil peloponeses lutaram o massacre com trezentas miríades; o interesse, todavia, é realizar um epitáfio, expressar o ato para o mundo atual e futuro, apenas por causa desse dizer, e assim a expressão se torna poética, isto é, ela quer se demonstrar como um *ποιεῖν* que conserva o conteúdo em sua simplicidade, todavia forma intencionalmente o proferir. A palavra que a representação apreende é para si de uma dignidade tão elevada, que ela procura se diferenciar de um outro modo de falar e se torna um dístico.

γγ) Desse modo, a poesia é determinada também segundo o lado da linguagem como um âmbito próprio, e para se separar do falar habitual, a formação da expressão tem um valor mais alto do que o mero proferimento. [242] Todavia, devemos, nesse sentido, bem como em consideração ao modo de intuição universal, diferenciar essencialmente entre uma poesia originária, a qual está *antes* da formação da prosa habitual e plena de arte, e a apreensão e linguagem poéticas que se desenvolvem no seio de um estado de vida e expressão prosaicos completamente acabados. A primeira é poética não intencionalmente no representar e no falar; a última, ao contrário, sabe do âmbito do qual precisa se livrar a fim de se colocar no solo livre da arte, e se constitui a si, portanto, em diferença consciente diante do prosaico.

β) A consciência *prosaica*, *em segundo lugar*, que a poesia deve separar de si, necessita de um modo inteiramente diferente de representar e de discursar.

5. Trata-se, sem dúvida, da inscrição "Viajante! Diga a Esparta que estamos todos mortos aqui por obedecer às suas leis", que celebra o sacrifício heróico dos espartanos na batalha das Termópilas (ou "portas quentes"), que viu a derrota dos gregos contra Xerxes em 480 a.C. Uma miríade equivale a dez mil unidades, que no texto soma três milhões (N. da T.).

αα) Por um lado, a saber, a mesma considera a matéria ampla da efetividade segundo a relação *intelectual*<sup>6</sup> de causa e efeito, finalidade e meio e outras categorias do pensar limitado, em geral segundo as relações da exterioridade e finitude. Desse modo, cada particular surge, num certo momento, como autônomo, de modo errado, num outro momento, é trazido a uma mera *relação* com um outro e com isso é apreendido apenas em sua relatividade e dependência, sem que cada unidade livre se realize, a qual permanece em si mesma [*in sich selbst*] um todo total e livre [*ein totales und freies Ganzes*] em todas as suas ramificações e desdobramentos, na medida em que os lados particulares são apenas a explicação e a aparição próprias do conteúdo *único* que constitui o centro e a alma unificadora e se torna também efetivamente ativo como a vivificação penetrante. Esta espécie do representar intelectual conduz, portanto, apenas a leis particulares das aparições e tanto permanece na separação e mera relação da existência particular e da lei universal quanto para ela as leis se fragmentam em particularidades firmes, cuja relação |243| igualmente apenas é representada sob a Forma da exterioridade e da finitude.

ββ) Por outro lado, a consciência *comum* não se envolve de modo algum com a relação interior, com o essencial das coisas, com motivos, causas, fins etc., mas se satisfaz em assumir aquilo que é e que ocorre como mero singular, isto é, segundo sua contingência destituída de significado<sup>7</sup>. Neste caso, a unidade viva – na qual a intuição poética mantém unida a razão interior da coisa [*Sache*] e sua exteriorização e existência – não é certamente suprimida [*aufgehoben*] por separação intelectual alguma; mas o que falta é justamente a visão desta racionalidade e o significado das coisas [*Dinge*], as quais, portanto, se tornam destituídas de essência e não podem ter mais qualquer direito ulterior ao interesse da razão. O compreender de um mundo unido intelectualmente e suas relações é então confundido apenas com a visão da coexistência e confusão de algo indiferente, o qual certamente pode ter uma grande amplitude de vitalidade exterior, mas deixa a necessidade mais profunda simplesmente insatisfeita. Pois a intuição autêntica e o ânimo sólido encontram satisfação apenas onde olham e sentem nas aparições a realidade correspondente do essencial e do verídico mesmo. O vivo exterior permanece morto para o sentido mais profundo quando não transparece por ele nada de interior e de rico em si mesmo [*an sich selbst*], rico de significado como a alma propriamente dita.

6. *Verständig*: que se refere sobretudo ao entendimento [*Verstand*] (N. da T.).

7. *Wesenslos*: tanto algo desprovido de significado, inconsistente, quanto desprovido de essência (N. da T.).

yy) Essa deficiência do representar intelectual e do intuir habitual é eliminada pois, em terceiro lugar, pelo pensar *especulativo* e encontra-se, desse modo, segundo um dos lados, em parentesco com a fantasia poética. O conhecimento racional, a saber, não se ocupa nem com a singularidade contingente nem vê no que aparece a essência do mesmo, nem se satisfaz com aquelas separações e meras relações da representação e da reflexão intelectuais, mas une à totalidade livre o que, para a consideração finita, em parte se separa como autônomo, [244] em parte é colocado em relação destituída de unidade. O pensamento, porém, tem apenas pensamentos como seu resultado; ele volatiliza a Forma da realidade na Forma do conceito puro, e quando ele também apreende e reconhece as coisas efetivas em sua particularidade essencial e sua existência efetiva, então ele eleva também este particular para o elemento universal ideal, no qual o pensamento sozinho está consigo mesmo. Desse modo surge um novo reino em oposição ao mundo fenomênico, que certamente é a verdade do efetivo, mas uma verdade que não se torna novamente evidente no *efetivo* mesmo como potência configuradora e alma própria do mesmo. O pensamento é apenas uma reconciliação do verdadeiro e da realidade no *pensamento*, porém, o criar e tornar imagético, são reconciliação na Forma, mesmo se também representada apenas de maneira espiritual, da *aparição real*.

y) Desse modo, obtemos duas esferas distintas da consciência: poesia e prosa. Em tempos remotos – em que uma determinada concepção de mundo, segundo a sua crença religiosa ou outro saber qualquer, nem se desenvolveu para o representar e reconhecer racionalmente ordenado, nem a efetividade dos estados humanos se regulou a si, de acordo com um tal saber – a poesia conserva um jogo mais fácil. A ela então a prosa não se contrapõe como um campo por si mesmo autônomo da existência interior e exterior, a qual ela primeiro deve transpor, mas sua tarefa se limita apenas mais a um aprofundamento dos significados e ao esclarecimento das formas da outra consciência. Se, ao contrário, a prosa já introduziu o conteúdo inteiro do espírito em seu modo de apreensão e a tudo imprime o selo do mesmo, então a poesia deve assumir a tarefa de uma refusão e conversão plenas e na aspereza da prosa se vê enredada em múltiplas dificuldades por todos os lados. Pois ela não tem de se livrar apenas do apego da intuição comum ao indiferente e contingente e elevar a consideração da conexão intelectual das [245] coisas para a racionalidade ou corporificar o pensamento especulativo para a fantasia, por assim dizer, novamente no espírito mesmo, mas deve igualmente transformar completamente, também nesse sentido múltiplo, o *modo de expressão* comum da consciência prosaica em consciência poética e em toda a intencionalidade, a qual suscita

necessariamente uma tal oposição, contudo também conservar a aparência da ausência de intenção e liberdade originária de que necessita a arte.

c. Particularização [*Partikularisation*]  
da intuição poética

Tanto indicamos agora do modo o mais geral o conteúdo do poético, quanto separamos a Forma poética da prosaica. Finalmente, o *terceiro ponto* que ainda devemos mencionar diz respeito à particularização [*Partikularisation*], para a qual progride a poesia ainda mais do que as demais artes, as quais têm um desenvolvimento menos rico. Certamente, vemos a arquitetura surgir de igual modo nos mais diversos povos e no decurso inteiro dos séculos, todavia já a escultura alcança o seu ponto culminante no mundo antigo com os gregos e os romanos, tal como a pintura e a música em tempo recente com os povos cristãos. A poesia, contudo, festeja quase em todas as nações e em todas as épocas, que geralmente são produtivas na arte, épocas de brilho e de florescimento. Pois ela abrange todo o espírito humano, e a humanidade é particularizada [*partikularisiert*] multiplamente.

α) Já que a poesia não tem como seu tema [*Gegenstande*] o universal em abstração científica, mas conduz o racional individualizado à exposição, então ela necessita completamente da determinidade do caráter nacional, do qual ela deriva e cujo Conteúdo e modo da intuição também constitui o seu conteúdo e o seu modo de exposição, e progide portanto para uma plenitude da particularização [*Besonderung*] e peculiaridade. A poesia oriental, italiana, espanhola, inglesa, romana, grega, alemã, [246] todas elas são completamente diferentes em espírito, sentimento, concepção de mundo, expressão etc.

A mesma diferenciação múltipla se torna também válida em consideração às épocas em que são compostos poemas [*gedichtet wird*]. O que, por exemplo, a poesia alemã é agora, não o pôde ser na Idade Média ou na época da Guerra dos Trinta Anos. As determinações que despertam agora o nosso maior interesse pertencem a todo o desenvolvimento temporal atual inteiro, e assim cada época tem seu modo de exposição mais amplo ou mais limitado, mais elevado e mais livre ou menos afinado, em geral sua concepção de mundo particular, a qual conduz a si justamente por meio da poesia – na medida em que a palavra é capaz de proferir todo o espírito humano – à consciência adequada à arte do modo o mais claro e completo.

β) Dentre estes caracteres nacionais, mentalidades de época e concepções de mundo, uns são então novamente mais poéticos do que os outros. Assim, por exemplo, a Forma oriental da consciência é, no todo, mais poética do que

a ocidental, excluindo-se a Grécia. O não fragmentado, firme, uno, permanece no Oriente sempre a questão principal, e uma tal intuição é desde sempre a mais sólida, mesmo que ela também não atinja a liberdade do ideal. O Ocidente, ao contrário, particulamente a época recente, parte da dispersão e da particularização [*Partikularisation*] infinitas do infinito, por meio do qual, na pontualização de todas as coisas, também o finito alcança autonomia para a representação e, todavia, deve ser novamente desviado para a relatividade, enquanto para os orientais nada permanece propriamente autônomo, porém tudo aparece como o acidental, o qual encontra no único e no absoluto, para o qual é reconduzido, sua constante concentração e execução última.

y) Por meio desta multiplicidade de diferenças entre os povos e por meio do decurso do desenvolvimento através dos séculos atravessam enquanto o que é comum e, portanto, também compreensível e desfrutável por outras [247] nações e mentalidades de outras épocas, por um lado o humano universal, por outro lado o artístico. Nesta relação dupla, a poesia grega é particularmente admirada e imitada pelas diversas nações, já que nela o puramente humano alcançou o desdobramento mais belo tanto segundo o conteúdo quanto segundo a Forma artística. Pois mesmo o elemento indiano, por exemplo, apesar de toda a distância da concepção de mundo e do modo de exposição, não é inteiramente estranho para nós e podemos enaltecer como um mérito da época atual, que nela o sentido para a abundância inteira da arte e do espírito humano começou mais e mais a se abrir.

Mas se devemos neste impulso para a individualização, o qual a poesia segue completamente segundo os aspectos indicados, tratar aqui *em geral* da arte da poesia, então este universal, o qual poderia ser determinado como tal, permanece muito abstrato e insípido, e devemos, portanto, quando quisermos falar da poesia propriamente dita, apreender as configurações do espírito representador sempre em peculiaridade nacional e temporal e não descuidar mesmo da individualidade subjetiva que produz poesias. — Estes são os pontos de vista que eu queria enunciar antes de mais nada no que concerne à concepção poética em geral.

## 2. A obra de arte poética e a prosaica

A poesia não pode, todavia, permanecer presa ao representar interior enquanto tal, mas deve se articular e se aprimorar para a *obra de arte* poética.

As diversas considerações exigidas por este novo tema, podemos reunir e ordenar quando,

*Em primeiro lugar*, ressaltamos o mais importante, aquilo que diz respeito à *obra de arte poética em geral*, e depois,

[248] *Em segundo lugar*, separá-lo dos principais gêneros da *exposição prosaica*, na medida em que a mesma ainda permanece capaz de um tratamento artístico. Disso apenas,

*Em terceiro lugar*, resultará completamente o conceito da obra de arte *livre*.

#### a. A obra de arte poética em geral

No que diz respeito à *obra de arte poética em geral*, precisamos repetir apenas a exigência de que ela, tal como todo outro produto da fantasia livre, deve ser configurada e acabada em uma totalidade orgânica. Tal reivindicação só pode ser satisfeita da seguinte maneira.

α) *Em primeiro lugar*, aquilo que constitui o conteúdo predominantemente seja ele uma finalidade determinada do agir e do acontecer ou um sentimento e paixão determinados — deve ter sobretudo uma unidade em si mesmo.

αα) Todo o restante deve então se referir a este um e com isso estar em conexão concreta livre. Isso é apenas possível pelo fato de que o conteúdo escolhido não é apreendido como *universal* abstrato, mas como agir e sentir humanos, como finalidade e paixão que pertencem ao espírito, ao ânimo, ao querer de *indivíduos* determinados e que nascem do próprio solo desta natureza individual.

ββ) O universal, que deve chegar até a exposição, e os indivíduos, em cujo caráter, ocorrências e ações ele sai para a aparição poética, não podem por isso desfazer-se ou estarem de tal modo relacionados que os indivíduos tenham serventia apenas para universalidades abstratas, mas ambos os lados devem permanecer vivamente entretecidos um em relação ao outro. Assim, por exemplo, na *Iliada* a luta dos gregos e dos troianos e a vitória dos helenos estão relacionadas à ira de Aquiles, o qual, desse modo, fornece o ponto central que mantém o todo coeso. Além disso, encontramos também obras poéticas nas quais o conteúdo fundamental é, em geral, em parte [249] de espécie mais universal, em parte também executado por si mesmo em universalidade mais significativa, tal como, por exemplo, no grande poema épico de Dante que atravessa todo o mundo divino e expõe os indivíduos os mais diversos em relação às punições do Inferno, ao Purgatório<sup>8</sup> e às bençãos do Paraíso. Mas aqui também não está dado qualquer desfazer-se abstrato destes lados e qualquer mera servilidade dos sujeitos singulares. Pois no mundo cristão o sujeito

8. *Fegefeuer*: o termo designa em si, em alemão, o “fogo purificador” (N. da T.).

não deve ser apreendido como mero acidente da divindade, mas como finalidade infinita em si mesma, de tal modo que aqui a finalidade universal, a justiça divina no condenar e no beatificar, podem aparecer ao mesmo tempo como a coisa [*Sache*] imanente, o interesse eterno e o ser do singular mesmo. Neste mundo divino trata-se pura e simplesmente do indivíduo: no Estado ele pode certamente ser sacrificado para salvar o universal, o Estado; no que diz respeito a Deus, todavia, e no reino de Deus, ele é em si e para si uma finalidade autônoma.

γγ) *Em terceiro lugar*, contudo, o universal que fornece o conteúdo para o sentimento e a atividade humanos deve, enquanto autônomo, estar aí em si mesmo pronto e acabado e constituir para si um mundo fechado. Se ouvimos falar, por exemplo, em nossos dias, de um oficial, de um general, de um funcionário público, de um professor etc. e nos representamos o que semelhantes figuras e caracteres são capazes de querer e de acabar em seus estados e entornos, então temos diante de nós apenas um conteúdo do interesse e da atividade, que em parte não é nada de aprimorado e autônomo por si mesmo, mas se encontra em conexões, relações e dependências exteriores infinitamente múltiplas, em parte – tomado como totalidade abstrata – pode assumir novamente a Forma de um universal arrancado da individualidade do caráter de outra maneira total, por exemplo, o dever. – Inversamente, existe um conteúdo de espécie mais sólida, que forma uma totalidade fechada em si mesma, mas que sem um desenvolvimento e movimento ulterior já está acabado e pronto em *uma só* sentença. [250] Sobre um tal Conteúdo não se pode propriamente dizer se é poesia ou prosa. A grande palavra, por exemplo, do Antigo Testamento: “Deus disse: faça-se luz e houve luz” é, em sua solidez e concepção, convincente por si mesma tanto para a poesia mais elevada quanto para a prosa. De igual maneira o Mandamento: “Eu sou Deus, teu Senhor, outros deuses ao lado de mim não debes ter”, ou “debes honrar teu pai e tua mãe”. Também as regras de ouro de Pitágoras, os provérbios e a sabedoria de Salomão etc. encontram o seu lugar aqui. Essas são sentenças plenas de Conteúdo, que, por assim dizer, ainda se encontram antes da diferença entre o prosaico e o poético. Mas elas dificilmente podem ser denominadas de uma obra de arte poética em composições maiores, pois o acabamento e o aprimoramento temos de tomar na poesia ao mesmo tempo como *desenvolvimento*, articulação e, portanto, como uma unidade que sai essencialmente de si para uma particularização efetiva de seus lados e partes diferenciados. Esta exigência, que se entende por si mesma à arte plástica, pelo menos pelo lado da forma, é também da maior importância para a obra de arte poética.

β) Somos conduzidos desse modo para um *segundo* ponto que pertence à articulação orgânica, a saber, para a particularização da obra de arte em si mesma em partes singulares, as quais, para poderem entrar em uma unidade orgânica, devem aparecer como configuradas por si mesmas.

αα) A próxima determinação que se revela aqui encontra o seu motivo no fato de que a arte em geral gosta de permanecer no particular. O entendimento se apressa, na medida em que ele ou concentra o múltiplo imediatamente, de modo teórico, desde pontos de vista universais e o volatiliza em reflexões e categorias, ou o submete, praticamente, a fins determinados, de modo que o particular e o singular não chegam ao seu direito completo. Deter-se naquilo que segundo esta posição pode conservar apenas um valor relativo, aparece ao entendimento desse modo como inútil [251] e entediante. Para a concepção e a configuração poética, todavia, cada parte, cada momento, deve ser interessante e vivo por si mesmo, e ela se demora com prazer no singular, pinta-no com amor e o trata como uma totalidade por si mesma. Portanto, por maior que sejam também o interesse, o Conteúdo, o qual a poesia constitui como o ponto central de uma obra de arte, ela o organiza igualmente em grau menor, – tal como já no organismo humano cada membro, cada dedo, está acabado do modo o mais adornado em um todo e geralmente encerra para si na efetividade cada existência particular como um mundo em si mesmo. O progredir da poesia é, por conseguinte, mais lento que os juízos e conclusões do entendimento, o qual se interessa, tanto em suas considerações teóricas quanto em seus fins e intenções, principalmente pelo resultado final e, ao contrário, depende menos do caminho que percorre. – Mas no que diz respeito ao grau no qual a poesia pode ceder à sua inclinação para aquele pintar demorado [*zu jenem verweilenden Ausmalen*], então já vimos que não é o seu ofício expor extensamente o exterior enquanto tal na Forma de sua aparição sensível. Se ela faz, por conseguinte, de semelhantes descrições [*Schilderungen*] sua tarefa principal, sem deixar que reflitam nela relações e interesses espirituais, então ela se torna pesada e tediosa. Particularmente, ela tem de se resguardar de querer disputar, no que concerne a um detalhar mais exato, com a completude particular da existência real. Já a pintura deve, nesse sentido, ser cuidadosa e saber se limitar. Na poesia importa, nesse sentido, ainda o ponto de vista duplo de que, por um lado, ela só pode ter efeito sobre a intuição interior e, por outro lado, só é capaz de trazer sucessivamente diante da representação em traços singularizados aquilo que pode ser visto e apreendido de um só golpe na efetividade e, assim, não pode se expandir tão amplamente na execução do singular de modo que nisso necessariamente se turve, se confunda ou se perca a intuição total. [252] Ela tem então, principalmente, de vencer dificuldades particulares, quando quer colocar diante dos nossos

olhos um agir ou um acontecer diferentes que se consumam segundo a efetividade no mesmo tempo e se encontram essencialmente na conexão estreita desta simultaneidade, enquanto ela permanece capaz de apresentá-los todavia apenas como uma seqüência. – Em vista deste ponto, bem como da espécie do durar, do progredir etc., resultam de resto exigências muito diferentes a partir da diferença dos gêneros particulares da poesia. A poesia épica, por exemplo, deve se deter ao singular e ao exterior em um grau inteiramente diverso que a dramática, que se impele num andamento mais rápido, ou a lírica, que tem de se haver apenas com o interior.

ββ) Por meio de uma tal formação *autonomizam-se, em segundo lugar*, as partes particulares da obra de arte. Isso parece certamente contradizer pura e simplesmente a unidade que estabelecemos como a primeira condição, mas esta contradição é, de fato, apenas uma aparência falsa. Pois a autonomia não deve se fixar *de tal* modo que cada parte particular se separe absolutamente da outra, mas deve se fazer válida apenas na medida em que, desse modo, os diferentes lados e elos mostram ter chegado por causa de si mesmos à exposição em vitalidade peculiar e se encontram sobre os seus próprios pés. Se, ao contrário, falta às partes singulares a vitalidade individual, então a obra de arte – a qual, tal como a arte em geral, pode dar ao universal uma existência apenas na Forma da particularidade efetiva – se torna nua e morta.

γγ) Apesar dessa autonomia, tais partes singulares devem, todavia, permanecer igualmente em conexão, na medida em que esta *uma* determinação fundamental, a qual se explicita e se expõe nelas, se dá a conhecer como unidade penetrante e que mantém unida a totalidade do particular e se retrai em si mesma. A poesia pode facilmente fracassar principalmente nesta exigência, quando não se encontra [253] no seu apogeu, e deslocar a obra de arte desde o elemento da fantasia livre de volta para o âmbito da prosa. A conexão, a saber, a que são levadas as partes, não pode ser qualquer mera *conformidade a fins*. Pois na relação teleológica a finalidade é a universalidade representada e querida por si mesma, a qual certamente sabe se fazer adequada aos lados particulares por meio dos quais e nos quais ela ganha existência, mas emprega os mesmos apenas como meio e rouba delas, a esse respeito, toda a duração livre por si mesma e desse modo toda espécie de vitalidade. As partes entram então apenas em relação intencional com *uma* única finalidade, a qual deve somente sobressair como válida e toma e submete abstratamente o resto em seu serviço. A beleza livre da arte opõe-se a esta relação racional não livre.

γ) Por isso, a unidade que há de se reproduzir nas partes particulares da obra de arte deve ser de outra espécie. A determinação dupla que reside nela pode ser apreendida da seguinte maneira:

α) *Em primeiro lugar*, em cada parte deve ser preservada a vitalidade peculiar exigida. Se olharmos, todavia, para o direito segundo o qual o particular pode, em geral, ser introduzido na obra de arte, então partimos do fato de que ele é *uma* única idéia fundamental para cuja exposição é empreendida em geral a obra de arte. A partir dela todo o determinado e singular deve, por conseguinte, emanar a sua origem propriamente dita. O conteúdo, a saber, de uma obra poética, não pode ser em si mesmo [*an sich selbst*] de natureza abstrata, mas deve ser de natureza concreta e, desse modo, conduzir, por meio de si mesmo, a um desdobramento abundante de diversos lados. Se esta diferença – caso ela se desfaça aparentemente em contradições diretas em sua efetivação – estiver fundamentada segundo a coisa naquele Conteúdo pleno de unidade em si mesmo, então este caso não pode ser diferente de quando o conteúdo, mesmo conforme o seu conceito e essência, contém uma totalidade fechada e coincidente em si mesma [254] de particularidades, as quais são as suas e em cujo desdobramento primeiro se explicita verdadeiramente aquilo que ele mesmo é por causa de seu significado propriamente dito. Apenas *estas* partes particulares, que pertencem originariamente ao conteúdo, podem, portanto, se expandir na obra de arte na Forma da existência efetiva, válida por si mesma e viva e tem, nesse sentido, por mais que pareçam defrontar-se mutuamente na realização de sua peculiaridade *particular*, desde sempre uma concordância secreta que encontra por si mesma o seu fundamento em sua própria natureza.

β) *Em segundo lugar*, já que a obra de arte expõe na Forma de aparição [*Erscheinung*] *real*, a unidade deve, para não ameaçar o reflexo vivo do efetivo, ser ela mesma apenas o vínculo *interior* que, aparentemente sem intenção, mantém unidas as partes e as encerra em uma totalidade orgânica. Esta unidade plena de alma do orgânico é aquela que sozinha é capaz de produzir o poético propriamente dito em oposição à conformidade a fins prosaica. Onde, a saber, o particular aparece apenas como meio para uma finalidade determinada, não tem e não deve ter em si mesmo [*an sich selbst*] qualquer valer e viver próprio, mas, ao contrário, pôr em evidência em sua existência inteira que ele existe apenas por causa de um outro, isto é, de uma finalidade determinada. A conformidade a fins dá a conhecer manifestamente o seu domínio sobre a objetividade em que a finalidade se realiza. A obra de arte, todavia, pode e deve atribuir a aparência de liberdade autônoma às particularidades, em cujo desdobramento se decompõe para o conteúdo fundamental escolhido como ponto central, pois este particular não é nada diverso do que justamente aquele conteúdo mesmo na Forma de sua realidade efetiva, que lhe é correspondente. Desse modo, podemos nos recordar do ofício do pensamento espe-

culativo, o qual igualmente deve desenvolver, por um lado, o particular a partir da universalidade primeiramente indeterminada para a autonomia, mas por outro lado tem de mostrar como no interior desta totalidade do particular, no qual se explicita apenas aquilo que reside no universal, [255] reproduziu para si por este motivo a unidade e apenas então é unidade efetiva concreta, mostrada por meio de suas próprias diferenças e a mediação delas. A filosofia especulativa produz, por meio deste modo de consideração, igualmente obras que, aqui, de modo semelhante ao poético, têm uma identidade fechada em si mesma por meio do conteúdo mesmo e um desdobramento articulado; na comparação de ambas as atividades, todavia, devemos ressaltar, além das diferenças do puro desenvolvimento do pensamento e da arte expositiva, uma outra diferença essencial. A dedução filosófica, a saber, manifesta certamente a necessidade e a realidade do particular, contudo, demonstra expressamente por meio do superar dialético do mesmo, novamente, em cada particular, que ele encontra apenas em sua unidade concreta primeiro a sua verdade e a sua consistência. A poesia, ao contrário, não prossegue para um tal indicar intencional; a unidade concordante tem certamente de estar dada completamente em cada uma de suas obras e ser ativa como o que anima o todo também em todo o singular, mas esta atualidade permanece o em-si não ressaltado expressamente por meio da arte, porém o em-si interior, tal como a alma é imediatamente viva em todos os elos, sem tomar deles a aparência de uma existência autônoma. Com isso se dá como com sons e cores. Amarelo, azul, verde, vermelho, são cores diversas que se impelem até os opostos mais completos e, todavia, já que residem como totalidade na essência das cores mesmas, podem permanecer em harmonia, sem que a sua unidade enquanto tal seja nelas expressamente ressaltado. De igual modo, o som fundamental, a terça e a quinta permanecem sons particulares e fornecem todavia a concordância do trítono; sim, elas formam esta harmonia apenas quando cada som por si mesmo é abandonado ao seu ressoar peculiar livre.

γγ) No que concerne à unidade e articulação orgânicas da obra de arte, tanto a *Forma de arte particular*, a partir da qual a obra de arte tem a sua origem, [256] quanto o *gênero* determinado *da poesia*, em cujo caráter específico a obra de arte se configura, acarretam diferenças essenciais. A poesia da arte simbólica, por exemplo, não pode em significados mais abstratos, mais indeterminados, os quais fornecem o conteúdo fundamental, alcançar a configuração orgânica autêntica no grau da pureza que é possível em obras da Forma de arte clássica. Tal como vimos na primeira parte, no simbólico a conexão do significado universal e do aparecer efetivo, nos quais a arte incorpora

o conteúdo, é em geral de espécie mais despreendida, de modo que aqui as particularidades conservam ora uma autonomia maior, ora *apenas* se superam, tal como no sublime, a fim de tornar apreensível este *um* poder e substância únicos, ou levá-los apenas para uma junção enigmática de traços e lados particulares, tanto heterogêneos quanto aparentados, da existência natural e espiritual. Inversamente, a Forma de arte romântica – em que o interior, como retirando-se em si mesmo, se manifesta apenas ao ânimo – fornece à realidade exterior particular um espaço igualmente amplo de desdobramento autônomo, de modo que também aqui a conexão e a unidade de todas as partes certamente devem estar dados, mas não podem ser formados tão clara e fixamente quanto nos produtos da Forma de arte clássica.

De maneira semelhante a epopéia permite uma descrição pictórica mais ampla do exterior bem como um permanecer nos eventos e atos episódicos, por meio de que a unidade do todo aparece como menos penetrante na autonomia aumentada das partes. O drama, ao contrário, requer um recolhimento mais rígido, embora a poesia romântica se permita também no dramático uma multiplicidade rica de episódios e uma particularidade executada na caracterização tanto do interior como do exterior. A lírica, segundo a medida de suas diferentes espécies, assume igualmente o modo de exposição multifacetado, na medida em que ora narra, ora diz apenas sentimentos e |257| considerações, ora observa em um progredir calmo uma unidade que une estreitamente, ora gira sem unidade em paixão desimpedida aparentemente em representações e sentimentos. – Isso no que diz respeito à obra de arte poética em geral.

#### b. Diferença em relação à historiografia e à oratória

Para ressaltar de modo mais determinado, *em segundo lugar*, a diferença entre o poema e a exposição *prosaica* organizado desse modo, queremos nos voltar para aqueles gêneros da prosa que são, no interior dos seus limites, capazes, na maioria das vezes, de participarem da arte. Este é principalmente o caso na arte da historiografia e da eloquência.

α) Nesse sentido, no que diz respeito à *historiografia*, ela deixa sobretudo espaço livre suficiente para *um* lado da atividade artística.

αα) O desenvolvimento da existência humana na religião e no Estado, os acontecimentos e os destinos dos indivíduos e povos mais proeminentes, os quais são nestes âmbitos de atividade viva, executam grandes finalidades ou vêem a sua empreitada arruinar-se, – este objeto e conteúdo da narrativa histórica podem ser, por si mesmos, importantes, sólidos e interessantes, e por

mais que o historiador deva se esforçar em reproduzir aquilo que efetivamente aconteceu, ele tem, todavia, de acolher este conteúdo variegado dos acontecimentos e dos caracteres na representação e, a partir do espírito, recriá-lo e expô-lo para a representação. Em uma tal reprodução, ele não pode se satisfazer depois com a mera exatidão do singular, mas deve ordenar e configurar ao mesmo tempo o que foi apreendido e reunir e agrupar os traços, acontecimentos e atos singulares de tal modo que desperte em nós, por um lado, a partir deles, uma imagem nítida da nação, da época, das circunstâncias exteriores e da grandeza ou fraqueza interior dos [258] indivíduos agentes em uma vitalidade plena de caracteres, por outro lado, que seja produzido a partir de todas as partes a sua conexão, na qual ele se encontra com o significado histórico interior de um povo, de um acontecimento etc. Nesse sentido, falamos ainda agora da arte de Heródoto, Tucídides, Xenofonte, Tácito e poucos outros e admiraremos suas narrativas sempre como obras clássicas da arte discursiva.

ββ) Estes belos produtos da historiografia não pertencem contudo à arte livre. Sim, mesmo se quiséssemos introduzir ainda o tratamento poético exterior da dicção, da métrica dos versos etc., não surgiria daí poesia alguma. Pois não apenas o modo em que a história é *escrita*, mas a natureza de seu *conteúdo* é aquilo que a faz prosaica. Queremos lançar sobre isso um olhar mais atento.

O histórico propriamente dito, segundo o objeto e a coisa, toma o seu início apenas ali onde termina a época heróica – que deve ser vindicada originariamente à poesia e à arte: ali, portanto, onde a determinidade e a prosa da vida está dada tanto nos estados efetivos quanto na concepção e na exposição dos mesmos. Assim descreve Heródoto, por exemplo, não a expedição dos gregos contra Tróia, mas as guerras persas, e se esforçou reiteradamente com pesquisa aplicada e observação prudente pelo conhecimento exato daquilo que pensa em narrar. Os indianos, ao contrário, sim, os orientais em geral, quase que apenas com a exceção dos chineses, não têm sentido prosaico suficiente para fornecer uma historiografia efetiva, na medida em que se desviam para interpretações e transfigurações do dado ou puramente religiosas ou fantásticas. – O prosaico da época histórica de um povo reside de modo breve no que se segue.

À história pertence, *em primeiro lugar*, uma comunidade [*Gemeinwesen*], seja pelo lado religioso ou pelo lado mundano do Estado – com leis, instituições etc., as quais são fixadas por si mesmas [259] e já valem como leis universais ou devem ser tornadas válidas.

De tais comunidades provêm, *em segundo lugar*, ações determinadas para a conservação e alteração das mesmas, as quais podem ser de natureza mais geral e constituir a questão principal de que se trata e para cuja delimitação e execução requer necessariamente indivíduos correspondentes. Estes são grandes e eminentes se se mostram adequados com a sua individualidade à finalidade comum que reside no conceito interior dos estados existentes; pequenos se não cresceram na execução; ruins se, em vez de defenderem a questão da época, apenas deixam dominar a sua individualidade separada disso e com isso contingente. Se surgir um ou outro de tais casos, então não está dado nunca aquilo que já exigimos na primeira parte do conteúdo e estado de mundo autenticamente poéticos. Também em grandes indivíduos, a saber, a finalidade substancial, à qual eles se voltam, está dada em maior ou menor grau, prescrita, imposta, e a unidade individual não se realiza nesse ponto; na qual o universal e a individualidade inteira devem ser pura e simplesmente idênticos, uma finalidade autônoma por si mesma, um todo fechado. Pois mesmo que os indivíduos tenham delineado o seu objetivo a partir de si mesmos, então não é contudo a liberdade ou não liberdade de seu espírito e ânimo, esta configuração individual viva mesma, mas sim a finalidade executada que constitui seu efeito sobre a efetividade inventada, independente por si do indivíduo, a partir do objeto da história. — Do outro lado, o jogo da contingência se volta para fora em estados históricos, o rompimento entre o substancial em si mesmo e a relatividade dos acontecimentos e eventos singulares, bem como da subjetividade particular dos caracteres em paixões, intenções, destinos peculiares, os quais têm, nesta prosa, muito mais de estranho e diferente do que [260] as maravilhas da poesia, que sempre deve se ater ainda ao válido universalmente.

No que diz respeito, finalmente, *em terceiro lugar*, à *execução* das ações históricas, se inserem aqui também novamente como prosaicas, à diferença do poético propriamente dito, em parte a discórdia da peculiaridade subjetiva e da consciência necessária para a questão universal das leis, dos princípios fundamentais, das máximas etc., em parte a realização dos fins propostos mesmos de muitas comemorações e preparativos, cujo meio exterior tem uma grande extensão e uma grande dependência e relação e que pelo lado do empreendimento intentado devem ser preparados e empregados conforme a fins também com entendimento, inteligência e visão geral prosaica. Não põe imediatamente mãos à obra, mas em grande parte após preparações extensas, de modo que as execuções singulares, que ocorrem para esta *uma* única finalidade, ou permanecem segundo o seu conteúdo muitas vezes de modo inteiramente casual e sem unidade interior, ou na Forma da utilidade prática provêm do entendimento relacionado segundo fins, mas não de vitalidade autônoma imediatamente livre.

yy) O historiador não tem pois o direito de apagar estes traços característicos *prosaicos* de seu conteúdo ou de transformá-los em outros, *poéticos*; ele deve narrar *o que se apresenta e como se apresenta*, sem interpretá-lo ou configurá-lo poeticamente. Por isso, por mais esforçado que ele possa ser em tornar o sentido e espírito interiores da época, do povo, da ocorrência determinada, que ele ilustra, o centro interior e o singular do laço reunidor de sua narrativa, ele não tem todavia a liberdade de submeter as circunstâncias, os caracteres e os eventos encontrados a esta tarefa [*Behuf*], mesmo que ele coloque também de lado o inteiramente contingente e destituído de significado em si mesmo, porém deve deixá-la agir livremente segundo sua contingência exterior, dependência e arbitrariedade confusa. Na biografia, parece certamente possível uma vitalidade individual e [261] uma unidade autônoma, já que o indivíduo, bem como aquilo que deriva do mesmo e retroaje sobre esta uma forma, permanece o centro da exposição, mas um caráter histórico é também apenas um de dois extremos diferentes. Pois embora o mesmo forneça uma unidade subjetiva, destacam-se contudo por outro lado ocorrências, acontecimentos múltiplos etc., que em parte são por si mesmos sem uma conexão interior, em parte afetam o indivíduo sem uma ajuda livre do mesmo e, nesta exterioridade, o atraem para dentro. Assim, por exemplo, Alexandre é sobretudo este um indivíduo que se encontra no topo de sua época e se decide também a partir de sua própria individualidade, a qual coincide com suas relações exteriores, pela marcha contra a monarquia da Pérsia; a Ásia, todavia, que ele derrota, é na arbitrariedade múltipla de seus povos singulares apenas um todo contingente, e o que ocorre, passa diante de si segundo a aparição exterior imediata. – Se o historiador desce finalmente, também segundo seu conhecimento subjetivo, ao fundamento absoluto para o acontecer e à essência divina, diante do qual as contingências desaparecem e se revela a necessidade superior, então ele não pode contudo, no que concerne à forma real das ocorrências, se permitir a prerrogativa da arte da poesia, para a qual este substancial deve ser a questão principal, na medida em que à poesia cabe apenas a liberdade de dispor desimpedidamente da matéria dada, para que com isso ela seja adequada também exteriormente à verdade interior.

β) A *eloqüência, em segundo lugar*, parece já estar mais próxima da arte livre.

αα) Pois embora o orador tome para si igualmente da efetividade dada, de circunstâncias e intenções reais determinadas a oportunidade e o conteúdo para a sua obra de arte, permanece, todavia, *em primeiro lugar*, o que ele ex-

pressa, o seu juízo livre, o seu modo de pensar próprio, sua finalidade subjetiva, imanente, junto aos quais ele pode estar vivamente com o seu si-mesmo [*Selbst*] inteiro. De igual maneira, *em segundo lugar*, é-lhe [262] permitido livre e completamente o desenvolvimento deste conteúdo, o modo de tratamento em geral, de modo que ele ganha a aparência [*Anschein*] de como se na fala tivéssemos diante de nós um produto completamente autônomo do espírito. *Em terceiro lugar*, finalmente, ele não deve se voltar apenas ao nosso pensamento científico ou de outra maneira racional, mas deve nos mover para alguma convicção e pode, a fim de alcançar este jogo, ter efeito sobre o homem inteiro, o sentimento, a intuição etc. O seu conteúdo, a saber, não é apenas o lado abstrato do mero conceito da coisa, à qual ele pensa em nós causar interesse, e da finalidade, para cuja execução ele pensa em nós convidar, mas em grande parte também uma realidade e efetividade determinadas, de modo que a exposição do orador, por um lado, certamente deve apreender o substancial em si mesmo, porém, captar este universal igualmente na Forma da aparição e conduzi-lo à nossa consciência concreta. Ele não tem de satisfazer, por conseguinte, apenas o entendimento por meio do rigor das conseqüências e conclusões, mas pode de igual maneira se voltar para o nosso ânimo, estimular e arrebatá-lo consigo a paixão, preencher a intuição e assim comover e convencer o ouvinte segundo todas as Formas do espírito.

ββ) Vista sob luz correta, esta liberdade aparente se encontra todavia na oratória na maioria das vezes sob a lei da *conformidade a fins* prática.

O que, *em primeiro lugar*, empresta à fala a sua força motora propriamente dita não reside na finalidade particular para a qual é falada, mas no universal, nas leis, regras, princípios, aos quais se deixa reconduzir o caso singularizado e os quais estão dados por si mesmos já nesta Forma da universalidade, em parte como leis efetivas do Estado, em parte como máximas, sentimentos [*Gefühle*], dogmas morais, jurídicos, religiosos etc. A circunstância e a finalidade determinadas, que fornecem aqui o ponto de partida, e este universal são, por conseguinte, separados desde sempre, e esta cisão é conservada como a relação permanente. Sem dúvida, o [263] orador tem a *intenção* de unificar ambos os lados; mas o que se mostra no poético, enquanto ele é em geral poético, já como consumado originariamente, se encontra na oratória apenas como a meta subjetiva do orador, cuja obtenção reside do lado de fora da fala mesma. Nada mais resta nesse ponto do mesmo livremente em unidade imediata com o universal, mas se torne válida apenas por meio da subordinação de princípios e por meio da relação com legalidades, costumes, usos etc., os quais, por seu lado, subsistem igualmente por

si mesmos. Não é a vida livre da coisa em sua aparição concreta, mas a separação prosaica de conceito e realidade, a mera relação de ambos e a exigência de sua unidade, que fornecem o tipo fundamental. — Desse modo, por exemplo, o orador espiritual deve ir constantemente para a obra; pois para ele as doutrinas religiosas universais e os princípios e regras de conduta morais, políticos e outros que seguem daí são aquilo a que devem reconduzir os casos os mais diversos, já que estas doutrinas devem ser experimentadas, acreditadas e reconhecidas na consciência religiosa também por si mesmas como a substância de todo o singular. O pregador pode nisso apelar ao nosso coração, deixar que as leis divinas se desenvolvam a partir da fonte do ânimo e conduzi-las para esta fonte também nos ouvintes; mas não é em forma pura e simplesmente individual que elas devem ser expostas e ressaltadas, porém a sua universalidade penetrante deve justamente chegar à consciência como mandamentos, prescrições, regras de fé etc. — Este é o caso mais ainda na eloquência jurídica. Nela entra então, além disso, o duplicado, o qual, por um lado, é principalmente um caso determinado de que se trata, inversamente a subsunção do mesmo sob pontos de vista e leis universais. No que diz respeito ao primeiro ponto, [264] o prosaico já reside na descoberta necessária do que efetivamente aconteceu e na leitura conjunta e no combinar habilidoso de todas as circunstâncias e casualidades singulares, das quais deriva pois a poesia de livre criação igualmente diante da carência no que diz respeito ao conhecimento do caso efetivo e diante da dificuldade de alcançar e comunicar o mesmo. Mais adiante, o fato concreto deve ser analisado e não apenas decomposto segundo seus lados singulares, mas cada um destes lados necessita tanto quanto o caso inteiro de uma recondução a si mesmo já nas leis previamente estabelecidas. — Todavia, também nesta tarefa resta ainda um espaço de jogo para a comoção do coração e o estímulo do sentimento. Pois a justiça ou injustiça do caso examinado deve ser tornada representável de tal modo que ela não deve se dar por satisfeita mais com a mera intelecção e a convicção universal; ao contrário, o todo pode se tornar para o ouvinte, por meio da espécie da exposição, tão peculiar e subjetivo que, por assim dizer, ninguém mais deve se deter, mas encontrar nisso todo o seu próprio interesse, sua própria questão.

*Em segundo lugar*, na oratória em geral a exposição e a consumação artísticas não são aquilo que constitui o último e mais elevado interesse do orador, mas ele tem, para além da arte, ainda uma finalidade ulterior de que a Forma inteira e a formação do discurso é empregada muito mais apenas como o meio mais eficaz para executar um interesse que reside fora da arte. Por

esse lado, os ouvintes não devem também ser movidos por si mesmos, mas o seu movimento e a sua convicção são igualmente empregados apenas como um meio para a obtenção da intenção, a cuja execução o orador se propôs, de modo que também para o ouvinte a exposição não está aí como fim em si mesmo [*Selbstzweck*], mas se mostra apenas como um meio de levá-lo a esta ou àquela convicção ou provocar decisões, atividades determinadas etc.

[265] A oratória perde, desse modo, também por esse lado, a sua forma livre e se torna uma intencionalidade, um dever [*Sollen*], o qual também, *em terceiro lugar*, no que concerne ao *êxito* no discurso mesmo e no seu tratamento artístico, não encontra a sua realização. A obra de arte poética não tem como finalidade senão a produção e o deleite do belo; finalidade e consumação residem aqui imediatamente na obra desse modo finalizada autonomamente em si mesma, e a atividade artística não é um meio para um resultado que cai fora dela, mas uma finalidade que se une em sua execução imediatamente consigo mesma. Na eloquência, todavia, a arte alcança apenas a posição de uma obra secundária convocada como ajuda; a finalidade propriamente dita, ao contrário, não diz respeito em nada à arte como tal, mas é de espécie prática, instrução, edificação, decisão de questões jurídicas, relações de Estado etc., e com isso uma intenção para uma coisa que primeiro deve ocorrer, para uma decisão que primeiro deve ser alcançada, mas que por meio daquele efeito da oratória ainda não é nada de finalizado e consumado, porém deve recair primeiro muitas vezes sobre outras atividades. Pois um discurso pode muitas vezes ser encerrado com uma dissonância, a qual o ouvinte tem, como juiz, de solucionar primeiro e então agir de acordo com esta solução; tal como a eloquência religiosa, por exemplo, que muitas vezes começa com o ânimo não reconciliado e torna o ouvinte por fim um juiz de si mesmo e da condição de seu interior. Aqui o melhoramento religioso é a finalidade do orador; mas se em toda a instrução e excelência de sua exortação eloquente ocorre o melhoramento e assim a finalidade discursiva alcançada é um aspecto que não se refere mais ao discurso mesmo e deve ser deixado para outras circunstâncias.

γγ) Segundo todas essas direções, a eloquência tem de procurar o seu conceito muito mais na mera conformidade a fins, antes que na organização poética livre da obra de arte. O orador, a saber, deve se voltar para o intento principal [*Hauptaugenmerk*], [266] submeter tanto o todo como as partes singulares à intenção subjetiva de que parte a sua obra, por meio de que a liberdade autônoma da exposição é suprimida e para isso é colocado no lugar a serventia para uma finalidade determinada, não mais artística. Mas principalmente, já que visa a efeito vivo, prático, tem de levar em conta completamente

te o lugar em que fala, o grau da cultura, a compreensão, o caráter dos ouvintes, a fim de não perder o sucesso prático desejado errando o tom conveniente para esta hora, pessoas e localidade. Nesta subordinação a relações e condições exteriores, nem o todo, nem as partes singulares podem mais nascer no ânimo artístico livre, mas em tudo se destacará uma conexão meramente conforme a fins, que permanece sob o domínio de causa e efeito, fundamento e consequência e outras categorias do entendimento.

c. A obra de arte poética livre

A partir desta diferença entre o poético propriamente dito e os produtos da historiografia e da oratória podemos estabelecer para nós, *em terceiro lugar*, ainda os seguintes pontos de vista sobre a obra de arte poética como tal.

α) Na historiografia, o prosaico residia principalmente no fato de que – mesmo se o seu Conteúdo pudesse ser interiormente substancial e de eficácia sólida – a forma efetiva do mesmo deveria aparecer todavia acompanhada múltiplamente de circunstâncias relativas, sobrecarregada de contingências e contaminada por arbitrariedades, sem que o historiador tivesse o direito de transformar esta Forma da realidade pura e simplesmente pertencente à efetividade imediata.

αα) O ofício desta transformação é pois uma tarefa principal da arte da poesia, quando ela, segundo a sua matéria [*Stoffe*], adentra ao terreno da historiografia. Neste caso, ela tem de descobrir o núcleo e o sentido mais íntimos [*innersten*] de uma ocorrência, de uma ação, [267] de um caráter nacional, de uma individualidade histórica que se destaca, porém remover as contingências circundantes e as obras secundárias indiferentes do acontecer, as circunstâncias e os traços característicos apenas relativos e para isso colocar no seu lugar elementos por meio dos quais a substância interna da coisa possa transparecer claramente, de modo que a mesma encontre nessa forma exterior transformada a sua existência adequada de tal maneira que o razoável em si e para si se desenvolva e se revele na sua efetividade correspondente a ele em si e para si. Desse modo, somente a poesia é capaz, para a obra determinada, de delimitar ao mesmo tempo para si o seu conteúdo como um centro mais firme em si mesmo, o qual então igualmente pode se desdobrar para uma totalidade aperfeiçoada, já que ele, por um lado, une de modo mais rígido as partes particulares, por outro lado, sem ameaçar a unidade do todo, pode garantir também a cada singularidade o direito que lhe pertence à expressão autônoma.

ββ) Ela pode ainda ir mais adiante a esse respeito se ela não faz do Conteúdo e do significado do acontecimento histórico efetivo o seu conteúdo

principal, mas sim algum pensamento fundamental em maior ou menor grau aparentado com ele, em geral uma colisão humana, e usa os fatos e caracteres históricos, o local etc. mais apenas como uma vestimenta individualizadora. Aqui se insere então a dupla dificuldade de que ou os dados conhecidos historicamente, quando eles são acolhidos na exposição, não podem ser inteiramente adequados àqueles pensamentos fundamentais ou, inversamente, quando o poeta em parte conserva estes elementos conhecidos, em parte, todavia, os altera em aspectos importantes para os seus fins, se dá uma contradição do já firme em nossa representação e do elemento novo produzido pela poesia. Resolver esta discordância e contradição e realizar a ressonância correta destituída de interferências é difícil, todavia necessário, pois também a efetividade é um direito indiscutível em suas aparições essenciais.

[268] γγ) Semelhante exigência deve se fazer valer para a poesia ainda em seu círculo mais amplo. O que a arte da poesia, a saber, expõe no local exterior, nos caracteres, nas paixões, nas situações, nos conflitos, nas ocorrências, nas ações, nos destinos, tudo isso se encontra ademais também já na efetividade da vida, mais do que se quer acreditar costumeiramente. Também aqui a poesia pisa, portanto, por assim dizer, em um solo histórico, e seus distanciamentos e alterações devem advir neste campo de igual maneira da razão da coisa e da necessidade de encontrar para este interior a aparição viva mais adequada, mas não da carência em conhecimento mais fundamental e da vivificação do efetivo ou do humor, arbítrio e ânsia por peculiaridades barrocas de uma originalidade obstinada.

β) A oratória pertence, *em segundo lugar*, à prosa por causa da finalidade [Endzwecks] prática que reside em sua intenção e para cuja execução prática ela tem o dever de cumprir completamente com a conformidade a fins.

αα) Nesse sentido, a poesia deve, para não recair igualmente no prosaico, se proteger de toda finalidade exterior à arte e ao puro deleite artístico. Pois se nela depende-se essencialmente de semelhantes intenções, as quais neste caso transparecem a partir da concepção e da espécie de exposição inteiras, então a obra poética é imediatamente rebaixada da altura livre – em cuja região ela, apenas por causa de si mesma, se mostra [a si] existir – para o âmbito do relativo, e surge ou uma ruptura entre aquilo que a arte espera e aquilo que as demais intenções exigem, ou a arte é consumida, contra o seu conceito, apenas como um meio e com isso é rebaixada à serventia a fins. De tal espécie é, por exemplo, o caráter edificante de muitos hinos religiosos, nos quais ganham lugar representações determinadas apenas por causa do efeito religioso e alcançam uma espécie da intuitibilidade que é contrária à beleza

poética. [269] Em geral, a poesia como poesia não deve querer ser construída de modo religioso e *apenas religioso* e nos conduzir desse modo para um âmbito que certamente tem parentesco com a poesia e a arte, mas é igualmente diferente dela. O mesmo vale para o doutrinar, para o aperfeiçoamento moral, para o estimular político ou para o mero passatempo e deleite superficial. Pois tudo isso são fins para cuja obtenção a poesia, dentre todas as artes, pode ser, sem dúvida, a mais útil na maioria das vezes, mas esta ajuda, se ela deve se mover livremente apenas em seu próprio círculo, não pode ser empreendida enquanto na força poética apenas o poético deve reagir como finalidade determinante e realizada, mas não aquilo que reside fora da poesia, e aqueles outros fins puderem de fato ser conduzidos por outros meios ao objetivo de modo ainda mais completo.

ββ) Todavia, a arte da poesia não deve, inversamente, querer afirmar qualquer posição absolutamente isolada na efetividade concreta, mas deve, ela mesma viva, adentrar no seio da vida. Já na primeira parte vimos em quantas conexões a arte se encontra com o resto da existência, cujo Conteúdo e modo de aparição ela também faz para o seu conteúdo e a sua Forma. Na poesia, a relação viva com a existência dada e suas ocorrências singulares, oportunidades privadas e públicas se mostra do modo o mais rico nos assim denominados *poemas de improviso*. No sentido mais amplo da palavra poder-se-ia designar a maioria das obras poéticas com este nome; no significado mais estrito, mais próprio, todavia, devemos restringir o mesmo a tais produções que devem a sua origem no presente mesmo a algum acontecimento, para cuja elevação, adornação, comemoração etc. elas estão dirigidas também expressamente. Por meio de tal entrelaçamento vivo, a poesia parece contudo se tornar novamente dependente, e se quis atribuir também constantemente a este círculo inteiro apenas um mundo subordinado, embora, em parte, [270] as obras mais famosas façam parte dele, particularmente na lírica.

γγ) Pergunta-se, portanto, por meio de quê a poesia também neste conflito ainda está em condição de manter a sua autonomia. Simplesmente pelo fato de que ela não considera e coloca como um simples meio e oportunidade exterior encontrada como a finalidade essencial, e sim inversamente acolhe em si mesma a matéria [*Stoff*] daquela efetividade e a forma e configura com o direito e a liberdade da fantasia. Então, a saber, a poesia não é o ocasional e o secundário, mas aquela matéria [*Stoff*] é a oportunidade exterior a cujo impulso o poeta abandona a sua penetração mais profunda e o seu configurar mais puro e, desse modo, gera primeiro a partir de si aquilo que sem ele neste caso imediatamente efetivo não teria chegado à consciência neste modo livre.

y) Assim toda obra de arte verdadeiramente poética é um organismo em si mesmo infinito: pleno de Conteúdo e desdobrando esse conteúdo em aparição correspondente; pleno de unidade, mas não em Forma e conformidade a fins que submetem de modo abstrato o particular, mas no singular da mesma autonomia viva, na qual o todo se fecha em si mesmo sem intenção aparente para um acabamento consumado; preenchido com a matéria [*Stoffe*] da efetividade, mas não para este conteúdo e a sua existência, nem para algum âmbito da vida em relação de dependência, mas criando livremente a partir de si, a fim de configurar para fora o conceito das coisas para a sua aparição autêntica e colocar em ressonância reconciliadora o existente exterior com o seu ser mais íntimo.

### 3. A subjetividade poetizadora

Já falei extensamente sobre o talento e o gênio [*Genius*] artísticos, sobre o entusiasmo e a originalidade etc., na primeira parte e quero, portanto, no que se refere aqui [271] à poesia, apenas apontar algo que é de importância para a atividade subjetiva frente ao círculo das artes plásticas e à música.

a) A arquiteto, o escultor, o pintor, o músico, estão dedicados a um material inteiramente concreto, sensível, no qual ele deve introduzir completamente o seu conteúdo. A restrição deste material condiciona a Forma determinada para este modo de concepção inteiro e para o tratamento artístico. Por conseguinte, quanto mais específica for a determinidade para a qual o artista deve se concentrar, tanto mais específica se torna também o talento justamente exigido para este e nenhum outro modo de exposição e, com isso, a habilidade paralela a isso da execução técnica. O talento para a arte da poesia, na medida em que o mesmo se desobriga da corporificação inteira de suas imagens em um material particular, está menos submetido a tais determinações determinadas e desse modo é mais universal e mais independente. Ele carece apenas do dom da configuração rica de fantasia em geral e é limitado apenas pelo fato de que a poesia, já que ela se exterioriza em palavras, nem pode querer alcançar, por um lado, a completude sensível na qual o artista plástico tem de apreender o seu conteúdo como forma exterior, nem pode permanecer, por outro lado, na interioridade destituída de palavras, cujos sons da alma constituem o âmbito da música. Nesse sentido, a tarefa do poeta, em comparação com os demais artistas, pode ser vista como *mais fácil e mais difícil*. Como mais fácil, porque o poeta, embora o tratamento poético da linguagem

careça de uma habilidade elaborada, todavia o isenta da superação relativamente multifacetada de dificuldades técnicas; como mais difícil, porque a poesia, quanto menos ela for capaz de levar a uma corporificação exterior, tanto mais tem de procurar o substituto para esta carência sensível no núcleo interior propriamente dito da arte, na profundidade da fantasia e na concepção artística autêntica enquanto tal.

b) Desse modo, *em segundo lugar*, o poeta é capacitado a penetrar em todas as [272] profundidades do Conteúdo espiritual e a trazer aquilo que se encontra oculto nelas diante da luz da consciência. Pois por mais que em outras artes também o interior deve transparecer desde a sua Forma corpórea e efetivamente transparece, também a palavra é o meio de comunicação mais compreensível e mais adequado ao espírito, que é capaz de apreender e dar a conhecer tudo o que, de alguma maneira, se move através das alturas e profundezas da consciência e interiormente se torna presente. Aqui, todavia, o poeta se vê enredado em dificuldades, e são colocadas tarefas a ele que as artes restantes são obrigadas em um grau muito menor a ultrapassar e a satisfazer. Na medida em que a poesia, a saber, se mantém puramente no âmbito do representar interior e não pode ser atenta a criar para as suas imagens uma existência exterior independente desta interioridade, então ela permanece desse modo num elemento no qual são ativas também a consciência religiosa, científica, e outras consciências prosaicas, e deve se proteger então de se aproximar daqueles âmbitos e de seus modos de concepção ou de se misturar com eles. Semelhante estar reunido ocorre certamente no que se refere a cada arte, já que toda a produção artística deriva do espírito único, que abarca em si mesmo todas as esferas da vida autoconsciente; nas artes restantes, todavia, diferencia-se a espécie inteira da concepção, pois ela permanece em seu criar interior já em relação constante com a execução de suas imagens em um material sensível determinado, desde sempre tanto das Formas da representação religiosa quanto do pensamento científico e do entendimento prosaico. A poesia, ao contrário, serve-se também no que se refere à comunicação exterior do mesmo meio que estes âmbitos restantes, a saber, da linguagem, com a qual não se encontra, portanto, tal como a artes plásticas e a música, em um outro solo do representar e da exteriorização.

c) Finalmente, *em terceiro lugar*, também pode ser exigida pelo poeta, porque a poesia [273] é capaz de esgotar o mais profundamente a abundância inteira do Conteúdo espiritual, a vivificação interior mais profunda e mais rica da matéria que ele leva à exposição. O artista plástico tem de se voltar, por assim dizer, principalmente para a penetração da expressão espiritual na

*forma exterior* [Außengestalt] das Formas [Formen] arquitetônicas, plásticas [plastischen] e pictóricas, o músico para a alma *interior* do sentimento e paixão concentrados e sua efusão em melodias, embora tanto aquelas quanto esta devem ser preenchidas igualmente pelo sentido mais interior e pela substância do seu conteúdo. O círculo daquilo que o poeta tem de percorrer em si mesmo é de maior alcance, porque ele tem de configurar para si não apenas um mundo interior do ânimo e da representação autoconsciente, mas tem de encontrar para este interior também uma aparição exterior correspondente, por meio da qual entrevê aquela totalidade ideal [ideelle] em completude mais minuciosa do que nas configurações artísticas restantes. O poeta deve conhecer a existência humana por dentro e por fora e ter acolhido em seu interior a amplitude do mundo e de suas aparições e ali as ter preenchido, penetrado, aprofundado e tornado claras. – A fim de poder criar a partir de sua subjetividade, mesmo na limitação a um círculo inteiramente estreito e particular, um todo livre que não aparece determinado a partir de fora, ele tem de ter se livrado do aprisionamento *prático* ou de outro tipo em tal matéria [Stoffe] e elevar-se acima dela com o olhar livre que abarca a existência interior e exterior. Pelo lado da índole [Naturells] podemos louvar a esse respeito particularmente os poetas orientais, maometanos. Eles entram desde sempre nesta liberdade, a qual permanece na paixão mesma independente da paixão e conserva em toda a variedade dos interesses como núcleo propriamente dito todavia apenas sempre a *uma* única substância, contra a qual o restante aparece pequeno e passageiro e para a paixão e o desejo não resta nada de último. Isso é uma [274] concepção de mundo teórica, uma relação do espírito para as coisas deste mundo que estão mais próximas do homem velho do que do jovem. Pois com a idade certamente os interesses da vida ainda existem, mas não na violência juvenil impulsiva da paixão, mas muito mais na Forma de sombras, de modo que eles se configuram mais fácil e adequadamente às relações teóricas que a arte requer. Contra a opinião usual de que a juventude em seu calor e ardor é a idade mais bela para a produção poética, pode ser afirmado, por conseguinte, segundo este lado, justamente o oposto e a velhice, quando ainda sabe conservar apenas a energia da intuição e do sentimento, pode ser colocada como a época mais madura. Apenas ao *ancião* Homero cego são atribuídos os poemas maravilhosos que chegaram a nós levando o seu nome, e também pode se dizer de Goethe de que apenas na velhice alcançou o supremo, depois que conseguiu se livrar de todas as particularidades limitantes.

## B. A EXPRESSÃO POÉTICA

O primeiro círculo, diante de cujo âmbito infinito tivemos de nos satisfazer com poucas determinações universais, concerniu ao poético em geral, ao conteúdo bem como à apresentação e organização do mesmo em obra de arte poética. O *segundo* lado, ao contrário, é formado pela *expressão* poética, a representação em sua objetividade interior mesma da palavra como signo da representação e a música da palavra.

Qual seja a relação, pois, que a expressão poética tem em geral para com a espécie de exposição das artes restantes, podemos abstrair daquilo que já foi mencionado anteriormente no que diz respeito ao poético em geral. A palavra e o som da palavra não são nem um símbolo de representações espirituais, nem uma exterioridade espacial adequada do interior, tal como as Formas corporais da escultura e da pintura, tampouco um [275] soar musical da alma inteira, e sim um mero *signo*. Todavia, como comunicação do representar *poético*, também este lado deve, à diferença do modo de expressão prosaico, ser tornado uma finalidade no plano teórico e aparecer configurado.

Nesse sentido, três pontos principais podem ser distinguidos de modo mais determinado. *Em primeiro lugar*, a saber, a expressão poética certamente parece residir completamente apenas em palavras e se referir, por isso, puramente ao elemento da linguagem; mas, na medida em que as palavras são elas mesmas apenas signos para *representações*, a origem propriamente dita da linguagem poética não reside nem na escolha das palavras isoladas e na espécie da sua composição em orações e períodos formados, nem na eufonia, no ritmo, na rima etc., mas sim no modo da *representação*. O ponto de partida para a expressão formada temos de procurar, por conseguinte, na *representação* formada e dirigir nossa primeira indagação para a Forma que o representar deve assumir para se tornar uma expressão poética.

*Em segundo lugar*, todavia, a representação em si mesma poética se torna objetiva apenas em *palavras*, e temos portanto de considerar igualmente, no que diz respeito à expressão *lingüística*, seu lado puramente lingüístico, segundo o qual as palavras poéticas de uso poético ou prosaico se distinguem daquelas da vida comum e do pensamento prosaico, se também abstraímos inicialmente da audibilidade das mesmas.

*Em terceiro lugar*, por fim, a poesia é o *falar* efetivo, a palavra que ressoa, que deve ser configurada tanto segundo sua duração temporal quanto segundo seu ressoar real e torna necessários compasso, ritmo, eufonia, rima etc.

### 1. A representação poética

O que nas artes plásticas é a *forma* sensível visível expressa por meio da pedra e da cor, na música a [276] harmonia e a melodia animadas, a saber, o modo exterior em que um conteúdo *aparece* conforme à arte, isso pode ser para a expressão poética, devemos sempre retornar a esse ponto, apenas a representação mesma. A força do formar poético consiste, por isso, no fato de que a poesia configura para si um conteúdo interiormente, sem sair para formas exteriores e andamentos melódicos efetivos, e com isso faz da objetividade exterior das artes restantes uma objetividade interior, a qual o espírito exterioriza para o representar mesmo, tal como ela é no espírito e deve permanecer nele.

Se nós tínhamos de constatar, no que se refere ao poético, já uma diferença entre o poético originário e uma reconstrução mais tardia da poesia a partir do prosaico, então aqui reencontramos novamente a mesma diferença.

#### a. A representação poética originária

A poesia *originária* do representar ainda não se separa nos extremos da consciência comum, a qual, por um lado, traz tudo diante de si na Forma de singularidade imediata e, com isso, contingente, sem apreender nela o essencial interior e a aparição do essencial; por outro lado, em parte desmembra a existência concreta nas suas diferenças e eleva-a na Forma de universalidade abstrata, em parte progride para relações e sínteses intelectuais deste abstrato; mas a representação é poética apenas pelo fato de que ela ainda mantém estes extremos em mediação inseparada e, desse modo, é capaz de permanecer no centro sólido entre a intuição comum e o pensar.

Em geral, podemos designar o representar poético como *imagético*, na medida em que ele conduz diante dos olhos, em vez da essência abstrata, a efetividade concreta da mesma, em vez da existência contingente, uma aparição tal em que reconhecemos imediatamente o substancial por meio do exterior mesmo e da sua individualidade inseparada dele e, [277] com isso, temos diante de nós o conceito da coisa mesma, bem como a sua existência, como uma única e mesma totalidade no interior da representação. Nesse sentido, existe uma grande diferença entre aquilo que a representação imagética nos fornece e aquilo que se torna claro para nós por meio de outros modos de expressão. Algo semelhante ocorre na leitura. Se vemos as letras que são signos para fonemas, entendemos na sua consideração imediatamente o lido, sem que se fizesse ne-

cessário ouvir os sons; e apenas leitores pouco habituados devem pronunciar para si primeiro os sons isolados, a fim de poder entender as palavras. O que aqui é uma falta de prática, torna-se na poesia, todavia, o belo e o excelente, na medida em que ela não se satisfaz com o entendimento abstrato e só evoca os objetos em nós, tal como eles são em geral em nossa recordação na Forma do pensamento e da universalidade destituída de imagens, mas deixa chegar a nós o conceito em sua existência, o gênero em individualidade determinada. Segundo a consciência comum, intelectual, entendo, ao ouvir e ao ler, com a palavra imediatamente o significado, sem tê-lo, isto é, sem ter a sua imagem diante da representação. Quando dizemos, por exemplo, “o sol” ou “amanhã”, então nos é claro o que se quer dizer com isso, todavia, a manhã ou o sol mesmo não são tornados intuíveis [*veranschaulicht*] para nós. Quando, ao contrário, se lê no poeta: “quando pois o Eos crepuscular se ergueu com dedos róseos”, então é certamente expresso o mesmo segundo a coisa; a expressão poética nos fornece todavia *mais*, já que ela acrescenta ao entender ainda uma intuição do objeto compreendido ou muito mais afasta o mero entender abstrato e coloca no lugar a determinidade real. De igual maneira, quando é dito: “Alexandre venceu o império persa”, então isso é, sem dúvida, uma representação concreta segundo o conteúdo; todavia, a determinidade múltipla do mesmo, expressa como “vitória”, é concentrada em uma abstração simples destituída de imagem, a qual não conduz nada [278] diante da nossa intuição sobre a aparição e a realidade daquilo que Alexandre realizou de grande. E assim se dá com tudo que é expresso de modo semelhante; nós o entendemos, mas permanece pálido, cinza e, pelo lado da existência individual, indeterminado e abstrato. A representação poética assume em si mesma a plenitude da aparição real e sabe elaborar imediatamente em unidade, para um todo originário, a mesma com o interior e o essencial da coisa.

A próxima coisa que se segue daqui é o interesse da representação poética em *perdurar* no exterior, na medida em que expressa a coisa em sua efetividade, em dar valor a ela por si mesma para a consideração e dar importância a ela. A poesia é, por isso, em geral *perifrástica* na sua expressão: todavia, perífrase não é a palavra certa; pois somos, em comparação com as determinações abstratas, nas quais um conteúdo é de outro modo familiar ao nosso entendimento, habituados a denominar como perífrase muito daquilo que o poeta não quis dizer dessa maneira, de modo que a partir do ponto de vista prosaico a representação poética pode ser vista como um desvio e excesso inútil. O poeta, todavia, tem de se empenhar em se manter de preferência com o seu representar na expansão do aparecer real, em cuja descrição [*Schilderung*] ele se demora. Nesse sentido, por exemplo, Homero atri-

bui a cada herói um epíteto e diz: “Aquiles, o de pés céleres; Aqueu, o esplendoroso; Heitor, o de elmo adejado; Agamenom, o príncipe dos povos” etc. O nome certamente designa um indivíduo, mas como mero nome ainda não traz diante da representação nenhum conteúdo ulterior, de modo que ainda carece de outras indicações para a intuitibilidade [*Veranschaulichung*] determinada. Também em outros objetos, os quais já pertencem em si e por si à intuição, tal como o mar, os navios, a espada etc. existe um epíteto semelhante, que apreende e apresenta alguma qualidade essencial do objeto determinado, uma imagem mais determinada e exige de nós colocar a coisa à nossa frente em aparição concreta.

[279] De tal tornar imagem *propriamente dito* se distingue então, *em segundo lugar, o não propriamente dito*, que já produz uma outra diferença. Pois a imagem propriamente dita expõe apenas a coisa na realidade que lhe pertence; a expressão não propriamente dita, ao contrário, não perdura imediatamente no objeto mesmo, mas passa para a descrição de um outro, de um segundo objeto, por meio do qual o significado do primeiro deve se tornar claro e intuível para nós. Metáforas, imagens, símiles etc. pertencem a este modo da representação poética. Aqui é acrescentado ao conteúdo, do qual se trata, um invólucro diferente dele, o qual em parte serve apenas como adereço, em parte também não pode ser empregado completamente para uma explicação mais precisa, já que ele pertence apenas segundo um aspecto determinado àquele conteúdo primeiro; tal como quando Homero compara Ajax, que se recusa a fugir, a uma mula teimosa. Particularmente, todavia, a poesia oriental tem este esplendor e plenitude em imagens e comparações, já que o seu ponto de vista simbólico torna necessário, por um lado, um procurar por coisas aparentadas e na universalidade dos significados oferece uma grande amplitude de aparições concretas semelhantes, por outro lado, na sublimidade do intuir conduz para o emprego da multiplicidade variegada inteira do mais esplendoroso e excelso somente para o adorno do Um, o qual existe para a consciência como o único a ser louvado. Estas configurações da representação não valem então, ao mesmo tempo, como algo de que sabemos que é apenas um fazer e comparar subjetivos e que não é nada de real e dado por si mesmo; mas a transformação de toda a existência para a existência da Idéia aprendida e configurada pela fantasia é, ao contrário, vista de tal modo, que nada de outro está dado por si mesmo e pode ter um direito a uma realidade autônoma. A crença no mundo, tal como nós a consideramos racionalmente com olho prosaico, se torna uma crença na fantasia, para a qual apenas o mundo existe, que criou para si a consciência poética. Inversamente, a fantasia romântica, que se expressa de preferência [280] metaforicamente, pois nela o exterior vale para

a subjetividade recolhida em si mesma apenas como um acessório e não como a efetividade adequada mesma. Configurar este exterior desse modo, por assim dizer, impróprio com grande sentimento, com plenitude particular da aparição ou com o humor da combinação é um impulso que a poesia romântica torna capaz e estimula para invenções poéticas sempre novas. Nela não se trata, portanto, de representar para si a coisa apenas de modo determinado e intuível; ao contrário, o uso metafórico destas aparições mais distantes umas das outras se torna por si mesmo uma finalidade; o sentimento se constitui como ponto central, dá brilho ao seu ambiente rico, o atrai para si, o emprega espirituosa e chistosamente como seu adereço, o vivifica e se deleita neste vai-e-vem, neste familiarizar-se e neste demorar-se<sup>9</sup> de si em seu expor.

#### b. A representação prosaica

Ao modo de representação poético se contrapõe, *em segundo lugar*, o *prosaico*. Neste não se depende do imagético, mas do significado enquanto tal, o qual ele toma como conteúdo; donde o representar se torna um mero meio para conduzir à consciência o conteúdo. Por isso, ele não tem nem a necessidade de colocar diante dos nossos olhos a realidade mais precisa de seus objetos, nem – tal como é o caso na expressão não propriamente dita – de suscitar em nós uma outra representação, a qual ultrapassa aquilo que deve ser expresso. Certamente também pode ser necessário na prosa designar firme e agudamente o exterior dos objetos; mas isso não ocorre por causa do imagético, e sim devido a qualquer finalidade prática particular. Em geral, podemos, por conseguinte, estabelecer como lei para a representação prosaica, por um lado, a *exatidão*, por outro lado, a *determinidade* distinta e a *inteligibilidade* [*Verständlichkeit*] clara, ao passo que o metafórico e o imagético são, em geral, sempre relativamente indistintos e inexatos. Pois na expressão propriamente dita, tal como a poesia o fornece em seu caráter imagético, a coisa simples é apresentada a partir de sua inteligibilidade imediata na aparição real, a partir da qual ela deve ser reconhecida; na expressão não propriamente dita, todavia, é empregada uma aparição inclusive distante do significado, apenas aparentada, de modo que os comentadores prosaicos dos poetas muito têm a fazer antes que consigam separar por meio de suas análises intelectuais imagem e

9. *Ergehen*. Várias metáforas atuam nesta passagem de Hegel, a qual remonta principalmente à poesia de Goethe, particularmente quanto à relação do interior com o exterior que marca a poesia romântica no sentido que Hegel dá ao termo. A poesia romântica significa aqui toda a poesia moderna, desde Petrarca e Dante até Goethe e Schiller (N. da T.).

significado, retirar da forma viva o conteúdo abstrato e, desse modo, poder abrir à consciência prosaica o entendimento dos modos poéticos de representação. Na poesia, ao contrário, a lei essencial não é apenas a exatidão e a adequação imediatamente coincidente com o conteúdo simples. Ao contrário, quando a prosa tem de se manter com as suas representações no mesmo âmbito do seu conteúdo e na exatidão abstrata, então a poesia tem de se introduzir em um outro elemento, na *aparição* do Conteúdo mesmo ou em outras aparições aparentadas. Pois justamente esta realidade é a que deve surgir por si mesma e, por um lado, certamente expor o conteúdo, por outro lado, todavia, também livrá-lo do mero conteúdo, na medida em que a atenção é conduzida justamente para a existência que aparece e a forma viva é tornada finalidade essencial para o interesse teórico.

c. A representação poética que se constitui a partir da prosa

Se estas exigências poéticas se evidenciam em uma época em que a mera exatidão da representação poética já se tornou uma norma costumeira, a poesia tem uma posição mais difícil, também no que se refere ao seu caráter imagético. Em tais dias, a saber, o modo penetrante da consciência é, em geral, a separação do sentimento e da intuição do pensamento intelectual, o qual se torna à matéria interior e exterior so para o saber e querer ou o material funcional para as considerações e ações. Aqui, a poesia necessita de uma energia mais intencional, a fim de se introduzir a partir da abstração comum do representar na vitalidade concreta. Mas se ela alcança esta meta, então se desprende não só daquela separação do pensamento, que se dirige ao universal, e da intuição e do sentimento, que apreendem o singular, e sim livra ao mesmo tempo estas últimas Formas, bem como a sua matéria e conteúdo, da sua mera serventia e as conduz vitoriosamente para a reconciliação com o universal em si mesmo. Mas já que os modos de representação e a concepção de mundo prosaicos e poéticos são ligados em uma única consciência, então é possível aqui um obstáculo e distúrbio, sim, inclusive uma luta de ambos, a qual, como demonstra, por exemplo, a nossa poesia atual, só a suprema genialidade é capaz de apaziguar. Além disso, ainda surgem outras dificuldades, das quais quero ressaltar apenas algo mais determinado no que se refere ao imagético. Quando, a saber, o entendimento prosaico já entrou no lugar da representação poética originária, o redespertar do poético, tanto no que diz respeito à expressão propriamente dita quanto ao metafórico, alcança facilmente algo procura-

do, o qual, justamente ali onde não aparece como intencionalidade efetiva, quase não é capaz de se recolocar novamente na verdade imediatamente acertada. Pois muito daquilo que era fresco em épocas mais remotas se torna ele mesmo sucessivamente costumeiro por meio do uso repetido e do costume daí originado e passa para a prosa. Se a poesia quer se evidenciar com novas invenções, então ela cai muitas vezes a contragosto em epítetos descritivos, perífrases etc., quando não também no exagerado e sobrecarregado, no artificioso, no ornamental, na procura do picante e do precioso, que não sai da intuição e sentimento simples e saudáveis, mas olha os objetos sob uma luz [283] produzida, calculada para o efeito e não deixa para eles a sua cor e iluminação naturais. Mais ainda é este o caso segundo o aspecto de que com o modo de representação propriamente dito é em geral confundido o metafórico, o qual se vê então forçado a sobrepujar a prosa e, para ser inusual, chega rápido demais ao refinado e ao tentar apanhar os efeitos que ainda não foram empregados.

## 2. A expressão lingüística<sup>10</sup>

Na medida em que a fantasia poética se distingue da espécie de invenção de todo outro artista pelo fato de que ela deve revestir as suas configurações de palavras e, desse modo, comunicar por meio da linguagem, ela tem a obrigação de, desde o início, dispor todas as suas representações de tal maneira, que ela se dê a conhecer completamente também através dos meios que estão à disposição da linguagem. O poético é, em geral, apenas poético no sentido estrito quando ele se incorpora efetivamente em palavras e se dá acabamento nelas.

Este lado lingüístico da arte da poesia poderia nos oferecer matéria para considerações infinitamente extensas e complexas, as quais eu, todavia, devo ignorar para dar espaço aos temas mais importantes que se encontram diante de nós, e, portanto, pretendo me dirigir aos pontos de vista mais essenciais apenas de modo inteiramente breve.

### a. A linguagem poética em geral

A arte, em todas as relações, deve nos colocar em um outro terreno que aquele que ocupamos em nossa vida costumeira, bem como em nosso repre-

10. Traduzimos aqui "*sprachlichen*" por "lingüístico" no sentido de "pertencente à linguagem" e não no sentido de "ciência da linguagem" (N. da T.).

sentar e agir religiosos e nas especulações da ciência. No que concerne à expressão lingüística, ela é capaz disso desde que se sirva também de uma outra linguagem que aquela à qual já estávamos acostumados nestas outras esferas. Ela tem, por conseguinte, não apenas de evitar, de um lado, no seu modo de expressão, [284] aquilo que nos rebaixaria ao mero cotidiano e ao trivial da prosa, mas não pode, de outro lado, cair no tom e no gênero do discurso da edificação religiosa ou da especulação científica. Sobretudo, ela deve se manter distante das separações e relações do entendimento, das categorias do pensamento – se elas se despiram de toda a intuitibilidade [*Anschaulichkeit*] – das Formas filosóficas dos juízos e das conclusões etc., pois estas Formas nos transportam imediatamente do âmbito da fantasia para um outro campo. Todavia, em todos esses aspectos só pode ser traçada com muita dificuldade a linha limítrofe em que cessa a poesia e começa o prosaico, e em geral ela não pode ser indicada com exatidão firme.

#### b. Os meios da linguagem poética

Se passarmos, por conseguinte, para os meios particulares de que a linguagem poética pode se servir para o cumprimento de sua tarefa, os seguintes pontos podem ser ressaltados:

α) *Em primeiro lugar*, existem *palavras* e designações singulares, peculiares principalmente à poesia, tanto pelo lado do enobrecimento quanto pelo do aviltamento e do exagero cômicos. O mesmo ocorre no que se refere à composição de palavras diversas, a Formas determinadas de flexão e a coisas semelhantes mais. Aqui a poesia pode, em parte, se prender ao arcaico e, desse modo, inútil na vida comum, em parte, se mostrar principalmente como formadora progressista da língua e ser nisso de grande ousadia inventiva, desde que não aja contra o gênio da língua<sup>11</sup>.

β) Um outro ponto, *em segundo lugar*, concerne à *posição das palavras*. A este campo pertencem as assim chamadas figuras do discurso [*Redefiguren*], na medida em que as mesmas, a saber, se referem ao revestimento lingüístico como tal. O seu uso, todavia, conduz facilmente para o retórico e declamatório no mau sentido da palavra e destrói a vitalidade individual, se estas Formas [284] colocam um modo de expressão universal, realizado segundo regras, no lugar da efusão peculiar do sentimento e da paixão e, desse modo, formam

11. Hegel pensa aqui principalmente nas línguas antigas e no alemão, cuja plasticidade sintática é muito maior do que, por exemplo, a do francês, a do espanhol e a do português (N. da T.).

particularmente o contrário daquela exteriorização íntima [*innigen*], lacônica, fragmentária, cuja profundidade do ânimo não sabe bem fazer discursos e, desse modo, é de grande eficácia particularmente na poesia romântica para a descrição [*Schilderung*] de estados da alma concentrados em si mesmos. Em geral, todavia, a posição das palavras permanece um dos meios exteriores mais abundantes da poesia.

g) *Em terceiro lugar*, por fim, seria ainda necessário mencionar a *construção do período*, a qual abrange em si mesma os outros aspectos e pode contribuir em muito para a expressão da situação, do modo do sentimento e da paixão momentâneos por meio da espécie de seu decurso simples ou complicado, de sua incoerência e fragmentação inquietas ou de seu fluir silencioso, transbordar e tempestuar. Pois, segundo todos estes lados, o interior deve transparecer na exposição lingüística exterior e determinar o caráter dela.

### c. Diferenças no emprego dos meios

No *emprego* dos meios mencionados podem ser diferenciados, *em terceiro lugar*, os estágios semelhantes que já fizemos notar no que concerne à representação poética.

α) A dicção poética, a saber, pode, por um lado, se tornar viva para um povo em uma época na qual a linguagem ainda não se formou, mas alcança somente por meio da poesia mesma o seu desenvolvimento propriamente dito. Então o discurso do poeta, enquanto expressão do interior, é em geral já algo de novo, que desperta maravilhamento por si mesmo, na medida em que revela por meio da linguagem aquilo que até agora estava oculto. Este novo criar aparece como o prodígio [*Wunder*] de um dom e força cujo costume ainda não se estabeleceu, mas, para espanto dos homens, deixa que se desdobre pela primeira vez o que está profundamente encerrado no peito humano. |285| – Nesse caso, a questão principal é o poder da exteriorização, o fazer da linguagem – e não a formação e o desenvolvimento multifacetados da mesma – e a dicção permanece, por seu lado, inteiramente simples. Pois em dias tão primevos não pode estar dada nem uma habilidade do representar nem uma direção muito variada da expressão; mas o que deve ser exposto se dá a conhecer na imediatez destituída de arte da designação, a qual ainda não progrediu para as suas nuances, passagens e mediações e vantagens restantes de uma habilidade artística mais tardia, já que aqui o poeta é de fato o primeiro, por assim dizer, a abrir a boca da nação, o que ajuda a representação chegar à linguagem e, por meio desta, a repre-

sentações. Falar ainda não é então, por assim dizer, vida comum, e a poesia não pode ainda servir para o efeito fresco de tudo aquilo que mais tarde é progressivamente retirado da arte, como linguagem da vida comum. Nesse sentido, o modo de expressão de Homero, por exemplo, pode parecer inteiramente habitual para a nossa época; para cada representação está aí a palavra propriamente dita, encontram-se poucas expressões não propriamente ditas, e mesmo se a exposição é realizada com grande minúcia, a linguagem mesma permanece todavia sumamente simples. De modo semelhante, Dante soube criar para o seu povo uma linguagem viva da poesia e deu a conhecer também, nesse sentido, a energia ousada de seu gênio inventivo.

β) Se, *em segundo lugar*, o círculo das representações se expande com a introdução da reflexão, os modos de ligação se multiplicam, se cresce a facilidade de progredir em tal curso de representação e também a expressão lingüística se desenvolve para a habilidade completa, então a poesia alcança uma posição completamente alterada segundo o lado da dicção. Então, a saber, um povo já possui uma linguagem prosaica destacada da vida comum, e a expressão poética deve, a fim de despertar interesse, se distanciar daquela linguagem comum [287] e ser elevada para algo de novo e ser realizada com plenitude de espírito. Na existência cotidiana, a contingência do momento é a base do falar; mas se uma obra de arte deve surgir, então deve entrar a reflexão em vez de sensação [*Empfindung*] momentânea e mesmo o entusiasmo da inspiração não deve se abandonar, mas o produto do espírito deve se desenvolver a partir do repouso artístico e se configurar na disposição de um meditar claro e de visão ampla. Em épocas mais primevas da poesia, este recolhimento e repouso foi revelado já pelo poetizar e falar mesmo; em dias mais tardios, ao contrário, o formar e o fazer têm de se evidenciar na diferença que a expressão poética alcança em relação à prosaica. Nesse sentido, os poemas de épocas também já desenvolvidas prosaicamente são essencialmente diferentes das épocas e dos povos poéticos originários.

Nisso a produção poética pode ir tão longe que para ela este fazer da expressão se torna a questão principal e tem em vista muito menos a verdade interior do que a formação, o brilho, a elegância e o efeito do lado lingüístico. Este é então o lugar onde o retórico e o declamatório, os quais eu já mencionei anteriormente, se desenvolvem em um modo que destrói a vitalidade interior da poesia, na medida em que a reflexão configuradora se dá a conhecer como *intencionalidade* e uma arte regulada autoconsciente faz com que defina o efeito verdadeiro, o qual deve ser e parecer sem intenção e inocente. Nações inteiras não souberam produzir quase nada além de tais obras retóricas

da poesia. Assim, por exemplo, o latim soa mesmo em Cícero ainda suficientemente ingênuo e espontâneo; nos poetas romanos, todavia, em Virgílio, Horácio, por exemplo, tem-se imediatamente a impressão de que a arte é algo apenas produzido, configurado intencionalmente; reconhecemos um conteúdo prosaico, que foi adicionado apenas com adornos exteriores, e um poeta, que em sua carência de gênio originário no âmbito da [288] habilidade lingüística e efeitos retóricos procura por um substituto para aquilo que lhe falta em força e efeito propriamente ditos da invenção e do acabamento. Também os franceses no assim denominado período clássico de sua literatura possuem uma poesia semelhante, para a qual se mostram então como particularmente apropriados os poemas didáticos e as sátiras. Aqui, as muitas figuras retóricas encontram o seu lugar principal, a apresentação, não obstante, permanece, apesar delas, no todo prosaica, e a linguagem se torna sumamente rica em imagens e mais adornada: tal como a dicção de Schiller ou de Herder. Estes últimos escritores voltaram a um tal modo de expressão principalmente para a finalidade da exposição prosaica e souberam tornar aceitável e suportável o mesmo pela gravidade dos pensamentos e pelas expressões felizes. Também os espanhóis não podem ser inteiramente isentos da pompa de uma arte intencional da dicção. Em geral, as nações meridionais, os espanhóis e os italianos, por exemplo, e antes deles já os árabes e persas maometanos, possuem uma grande amplitude e prolixidade em imagens e comparações. Nos antigos, particularmente em Homero, a expressão progride sempre fluida e serenamente; nestes povos, ao contrário, é uma intuição efervescente, cuja plenitude no repouso ulterior do ânimo aspira expandir-se e neste trabalho teórico é submetida a um entendimento que distingue rigorosamente, que ora classifica agudamente, ora reúne chistosa, espirituosa e ludicamente.

γ) A expressão verdadeiramente poética se mantém distante tanto daquela retórica meramente declamatória quanto daquela pompa e jogo chistoso da dicção, embora possa se manifestar nisso de modo belo o desejo livre do fazer, na medida em que desse modo é ameaçada a verdade natural interior e é esquecido o direito do conteúdo na formação do falar e do expressar. Pois a dicção não pode se autonomizar por si mesma e querer se fazer como *a* parte da poesia de que se trata própria e [289] exclusivamente. Em geral, também no que diz respeito à linguagem, o que foi configurado mediante reflexão não pode nunca perder a impressão da espontaneidade, e sim deve sempre dar a aparência de ter, por assim dizer, nascido por si mesmo do embrião interior da coisa.

## 3. A versificação

O terceiro lado, finalmente, do modo de expressão poético se torna necessário pelo fato de que a representação poética não se reveste apenas de palavras, mas progride para o falar efetivo e, com isso, se eleva para o elemento sensível do ressoar dos fonemas e das palavras. Isso nos conduz para o âmbito da versificação. Prosa versificada ainda não resulta certamente em poesia alguma, mas apenas em versos, tal como a expressão meramente poética possibilita apenas uma prosa poética em tratamento prosaico ulterior; não obstante, todavia, o metro ou a rima são pura e simplesmente necessários como o primeiro e único aroma sensível para a poesia, sim, mais necessários que uma assim denominada bela dicção rica em imagens.

O desenvolvimento artístico pleno deste elemento sensível nos revela imediatamente – tal como a poesia requer – um outro âmbito, um outro terreno, no qual podemos pisar apenas abandonamos a prosa prática e teórica da vida e consciência comuns, e requer do poeta que se mova para além dos limites do falar comum e que configure suas exposições [*Expositionen*] apenas conforme às leis e exigências da arte. Por isso, apenas uma teoria inteiramente superficial poderia querer desterrar a versificação pelo motivo de que atenta contra a naturalidade. Certamente, Lessing, na sua oposição contra o *pathos* falso dos alexandrinos franceses, procurou introduzir principalmente na tragédia o modo do discurso prosaico como o mais apropriado, e Schiller e Goethe, em suas primeiras obras tumultuadas, o seguiram [290] neste princípio no ímpeto natural de um poetizar mais substancial [stoffartigen]. Mas o próprio Lessing se voltou em seu *Natan*, por fim, novamente para o verso jâmbico, Schiller abandonou já com o *Don Carlos* o caminho seguido até agora, e também para Goethe foi tão pouco satisfatório o tratamento prosaico primevo de sua *Ifigênia* e do *Tasso*, que ele, no terreno mesmo da arte, tanto segundo a expressão quanto segundo o lado prosódico, refundiu estas obras completamente para aquela Forma mais pura, por meio da qual elas nos arrebatam sempre de novo para o maravilhamento.

A artificialidade da métrica ou da disposição das rimas parece ser, sem dúvida, um elo rígido das representações interiores com os elementos do sensível, mais forte do que são as cores na pintura. Pois as coisas exteriores e a figura [*Gestalt*] humana são coloridas segundo sua natureza e o incolor é uma abstração forçada; a representação, ao contrário, possui uma conexão apenas muito distante ou mesmo nenhuma conexão interior com os fonemas, os quais são empregados para mero signos arbitrários da comunicação, de modo que as

duras e rudes exigências das leis prosódicas podem aparecer facilmente como um grilhão da fantasia, por meio do qual não é mais possível ao poeta comunicar inteiramente as suas representações, tal como elas pairam diante dele no seu interior. Se também o fluxo rítmico e o ressoar melódico da rima exercem um encanto indiscutível, seria todavia esperar muito encontrar os melhores sentimentos e representações sacrificados em função deste estímulo sensível. Mas também esta objeção não se mantém. Por um lado, a saber, já se demonstra como não verdadeiro que a versificação é apenas um impedimento para a efusão livre. O autêntico talento artístico se move em geral no seu material sensível como em seu elemento familiar o mais próprio, o qual, em vez de ser um impedimento e uma opressão para ele, ao contrário, o eleva e o sustenta. Assim, vemos de fato todos os grandes poetas entrarem livremente e autoconfiantes na cadência, no ritmo e na rima criadas por elas mesmas, e apenas nas traduções [291] o respeito à mesma métrica, assonâncias etc. se torna constantemente uma coerção e uma angústia artificial. Na poesia livre, todavia, existe, além disso, a necessidade de empregar variadamente, de contrair, de expandir a expressão das representações, ao poeta igualmente pensamentos, ocorrências e invenções *novas*, os quais não ocorreriam a ele sem um tal impulso. Mas, não se levando em conta esta vantagem relativa, pertence desde sempre à arte a existência sensível – na poesia o ressoar das palavras – e não pode permanecer tão informe e indeterminada, tal como ela está dada na contingência imediata do falar, porém deve aparecer configurada vivamente e, se meramente ressoa também na poesia apenas como meio exterior, há de ser tratada como finalidade para ela e, desse modo, tornada uma forma limitada harmônica em si mesma. Este cuidado que é dispensado ao sensível acrescenta, tal como em toda a arte, para a seriedade do conteúdo, ainda um outro aspecto, por meio do qual esta seriedade é ao mesmo tempo também distanciada, o poeta e o ouvinte livrados dela e justamente com isso elevado a uma esfera que se encontra acima dela em elegância alegre. Pois na escultura e na pintura é fornecida ao artista, para o desenho e o colorimento dos membros humanos, das rochas, das árvores, das nuvens, das flores, a Forma como limitação sensível e espacial; e também na arquitetura as necessidades e os fins para os quais é construído, os muros, as paredes, os telhados etc. prescrevem uma norma em maior ou menor grau determinada. Semelhantes determinações firmes tem a música nas leis fundamentais necessárias em si e para si da harmonia. Na arte da poesia, todavia, o ressoar sensível das palavras é primeiramente não ligado na sua composição, e o poeta obtém a tarefa de ordenar esta ausência de regras em uma demarcação sensível e, com isso, desenhar para si, por as-

sim dizer, uma espécie de contorno firme e quadro sonoro para suas concepções e a estrutura e beleza sensível delas.

[292] Tal como na declamação musical, o ritmo e a melodia têm de acolher em si mesmos o caráter do conteúdo e ser adequado ao mesmo, também a versificação é uma música, a qual, embora de modo mais distanciado, deixa ressoar em si mesma aquela direção já obscura, mas ao mesmo tempo determinada, do curso e do caráter das representações. Segundo este lado, a métrica deve fornecer o tom universal e o aroma espiritual de um poema inteiro; e não é indiferente se são empregados para a Forma exterior, por exemplo, jambos, troquéus, estâncias, estrofes alcáicas ou outras.

No que diz respeito à divisão mais precisa, são principalmente *dois* sistemas cujas diferenças recíprocas temos de iluminar.

O *primeiro* é o da versificação *rítmica*, a qual repousa no comprimento e na brevidade determinados das sílabas das palavras, bem como em sua composição diversamente figurada e nos deslocamentos temporais.

O *segundo* lado, ao contrário, é constituído pelo ressaltar do som como tal, tanto no que diz respeito a letras isoladas, consoantes e vogais, quanto no que se refere a sílabas e palavras inteiras, cuja figuração é ordenada em parte segundo as leis da repetição conforme a fins do mesmo ou semelhante som, em parte segundo a regra da alternância simétrica. Aqui se situam a aliteração, a assonância e a rima<sup>12</sup>.

Ambos os sistemas se encontram em estreita relação com a prosódia da língua, seja no fato de que a mesma encontre mais o seu motivo no maior ou menor comprimento natural das sílabas, seja no fato de que repousa no acento do entendimento que produz a significação das sílabas.

*Em terceiro lugar*, finalmente, o progresso rítmico e o ressoar configurado por si mesmo podem também ser *unidos*; na medida em que, todavia, o eco sonoro concentrado ressaltado da rima chega forte ao ouvido e, desse modo, se faz valer [293] com predominância sobre o mero instante temporal da duração e progressão, então o aspecto rítmico deve se retrair em tal ligação e ocupar menos a atenção por si mesma.

12. Na versificação alemã, a aliteração designa a repetição de uma mesma consoante no início de uma sílaba acentuada, a assonância a repetição de uma mesma vogal (em geral, do "fim") de uma sílaba acentuada: a rima é a síntese dos dois efeitos. A importância da inicial (certas sílabas começam por uma vogal e terminam por uma consoante) reenvia à tradição do *Stabreim* (rima aliterante interior) nos primeiros poemas da literatura alemã (N. da T.).

## a. A versificação rítmica

No que diz respeito ao sistema *rítmico* destituído de rima, os seguintes pontos são os mais importantes:

*Em primeiro lugar*, a medida temporal fixa das sílabas na diferença simples entre as *longas* e as *breves*, bem como sua composição diversa em relações e métricas determinadas;

*Em segundo lugar*, a *vivificação* rítmica por meio do acento, da cesura e da repercussão do acento do verso e da palavra;

*Em terceiro lugar*, o aspecto da *eufonia*, a qual pode se originar, no interior deste movimento, por meio do soar das palavras, sem se contrair em rimas.

α) Para o rítmico, que não é constituído pelo ressoar ressaltado isoladamente como tal, e sim pela duração *temporal* e pelo movimento para a questão principal,

αα) o ponto de partida simples é constituído pelo comprimento e brevidade *natural* das sílabas, para cujas diferenças os fonemas mesmos, as letras, as consoantes e as vogais a serem expressas, fornecem os elementos.

Naturalmente-*longos* são sobretudo os ditongos ai, oi, ae etc., pois, independentemente do que querem dizer os mestres de escola de hoje, eles são em si mesmos um soar concreto<sup>13</sup>, duplicado, que se contrai como o verde dentre as cores. De igual maneira ocorre com as vogais que reverberam longamente. A elas se junta, como terceiro princípio, a posição já peculiar ao sânscrito, bem como ao grego e ao latim. A saber, se se encontram entre duas vogais duas ou mais consoantes, então elas constituem claramente uma passagem muito difícil para o falar; o órgão precisa para a articulação, a fim de dar conta das consoantes, de um período maior e produz um perdurar que, apesar da vogal breve, torna a sílaba ritmicamente longa, embora não longa na sua extensão. [294] Se eu digo, por exemplo, *mentem nec secus*<sup>14</sup>, então o progredir de uma vogal para a outra em *mentem* e *nec* não é tão fácil e simples como em *secus*. As línguas mais recentes não se prendem a esta diferença, mas tornam válidos outros critérios ao medirem os comprimentos e as brevidades. Desse modo, todavia, desprezando a posição, as sílabas empregadas de modo breve são pelo menos consideradas muitas vezes suficientemente duras, já que impedem o movimento mais rápido que é requerido.

À diferença daqueles comprimentos devido a ditongos, a vogais longas e à posição, ao contrário, se mostram como breves segundo a natureza as sílabas

13. No sentido da concreção e da síncrese (N. da T.).

14. Horácio, *Odes*, II, iii (N. da T.).

que são formadas por vogais breves, sem que entre a vogal anterior e a posterior estejam duas ou mais consoantes.

ββ) Já que as palavras em parte como multisilábicas são em si mesmas uma multiplicidade de comprimentos e brevidades, em parte, embora unissilábicas, estão todavia em associação com outras palavras, surge então desse modo, primeiramente, um alternância contigente, não determinada por qualquer medida fixa, de sílabas e palavras de espécie diversa. Regular esta contingência é de igual maneira inteiramente o dever da poesia, tal como era tarefa da música determinar exatamente a duração desordenada dos sons isolados por meio da unidade da medida temporal. A poesia instaura, por isso, composições particulares de comprimentos e brevidades como a lei, segundo a qual deve se guiar a seqüência das sílabas no que concerne à duração temporal. O que obtemos, por meio disso, primeiramente, são as diversas *relações temporais*. O mais simples é aqui a relação dos iguais entre si, como, por exemplo, o dátilo e o anapesto, nos quais então as sílabas breves podem se reunir novamente, segundo leis determinadas, em longas (espondeu)<sup>15</sup>. Em segundo lugar, então, uma sílaba longa pode se colocar ao lado de uma breve, de modo que se evidencia já uma diferença mais profunda da duração, embora também na forma mais simples, tal como no verso jâmbico e troqueu<sup>16</sup>. Mais complexa se torna uma composição quando entre duas sílabas longas se insere [295] uma breve ou quando uma sílaba breve precede duas longas como no crético ou baquíaco<sup>17</sup>.

γγ) Semelhantes relações temporais singulares, todavia, iriam novamente abrir todas as portas ao acaso desregrado, se pudessem se dispor sucessivamente de modo arbitrário em sua diversidade variegada. Pois, por um lado, desse modo a finalidade da conformidade a leis seria de fato destruída em suas relações, a saber, a seqüência regrada das sílabas longas e breves; por outro lado, falta completamente também em uma determinidade para o começo, o fim e o meio, de modo que o arbítrio que por meio disso de novo sobressai se voltaria inteiramente contra aquilo que já determinamos anteriormente por ocasião da consideração da me-

15. O dátilo é um pé de verso de uma sílaba longa seguida de duas breves. O anapesto, por seu lado, é composto de duas sílabas breves e uma longa. O espondeu, por fim, consiste de duas sílabas longas (N. da T.).

16. O jâmbico se compõe de uma breve seguida de uma longa, o troqueu, inversamente, de uma longa seguida de uma breve. Como em alemão a noção do que é longo se confunde muitas vezes com o nível da entonação, pode-se dizer que o ritmo jâmbico é ascendente e que o ritmo troqueu é descendente (N. da T.).

17. Crético, ou anámacro, é o pé de verso composto de uma sílaba breve entre duas longas. Nascido em Creta, o crético foi utilizado nos cantos em louvor a Apolo. O baquíaco, por seu lado, utilizado em certos cantos dionisíacos, é constituído de uma sílaba breve seguida de duas longas (N. da T.).

dida temporal musical e do compasso sobre a relação do eu que percebe com a duração temporal dos sons. O eu requer uma reunião em si mesmo, um regresso do constante fluir no tempo, e percebe o mesmo apenas por meio de determinadas unidades temporais e sua elevação igualmente marcada como seqüência e término conforme a leis. Este é o motivo pelo qual também a poesia, *em terceiro lugar*, enfileira as relações temporais singulares em *versos*, os quais obtêm as suas regras a partir daquilo que diz respeito à espécie e ao número de pés e ao começo, progredir e término. O trímetro jâmbico, por exemplo, consiste de seis pés jâmbicos, dos quais cada dois formam novamente uma dipodia jâmbica; o hexâmetro de seis dâctilos, os quais podem se contrair em determinadas passagens novamente em espondeus etc. Na medida, todavia, em que é permitido a tais versos se repetir novamente de modo igual ou semelhante, então se destaca, no que concerne a esta seqüência, de novo, em parte, uma indeterminidade no que se refere ao término último firme, em parte, uma monotonia e, desse modo, uma carência perceptível em estrutura interior diversa. A fim de remediar este inconveniente, a poesia progrediu, por fim, para a invenção de estrofes e a organização diversificada delas, particularmente para a expressão lírica. Aqui pertence, por exemplo, já a [296] métrica elegíaca dos gregos, mais adiante a estrofe alcáica e sáfica, bem como aquilo que Píndaro e os famosos poetas dramáticos configuraram com riqueza artística nas efusões líricas e nas considerações dos coros.

No que diz respeito à medida temporal, por mais que a música e a poesia satisfaçam necessidades semelhantes, não podemos, todavia, deixar de mencionar a diferença entre elas. A variação mais importante é produzida aqui pelo *compasso*. Discutiu-se, por conseguinte, muitas vezes, se deve ser tomada ou não uma repetição propriamente dita conforme ao compasso dos mesmos intervalos temporais para a métrica dos antigos. Em geral, pode se afirmar que a poesia, a qual faz da palavra mero meio de comunicação, não pode se submeter, no que diz respeito ao tempo desta comunicação, de modo tão abstrato a uma medida absolutamente fixa para o progredir, como é o caso no compasso musical. Na música o som é aquilo que ressoa, o inconstante, que pura e simplesmente carece de uma firmeza, tal qual é introduzida pelo compasso; o discurso, todavia, não precisa deste elemento firme, pois ele, por um lado, tem em si mesmo em geral na representação o seu ponto de apoio e, por outro lado, não se introduz em geral completamente no exterior do soar e ressoar, mas conserva justamente a representação interior como seu elemento artístico essencial. Por isso, a poesia encontra de fato, imediatamente, nas representações e sentimentos, que ela expressa claramente em palavras, a deter-

minação mais substancial para a medida do deter-se, do progredir, do perdurar, do hesitar etc., tal como a música mesma começa então também a livrar-se no recitativo já da igualdade imóvel do compasso. Se, por conseguinte, o metro queria se curvar inteiramente à legislação do compasso, então a diferença entre música e poesia, pelo menos nesta esfera, seria completamente apagada, e o elemento temporal se faria válido de maneira mais predominante do que a poesia pode se permitir segundo sua natureza inteira. Isso pode ser dado como o motivo para a exigência de que, [297] na poesia, certamente deve predominar uma *medida temporal*, mas nenhum *compasso*, porém, deve permanecer para o sentido e o significado das palavras o poder relativamente penetrante sobre este aspecto. Se considerarmos, nesta relação, de mais perto as métricas particulares dos antigos, o hexâmetro parece o mais das vezes se submeter a um progredir rígido segundo o compasso, tal como era requerida pelo velho Voss<sup>18</sup>; no entanto, uma tal hipótese já é evitada no hexâmetro por meio da catalexe<sup>19</sup> do último pé. Se Voss quis ver a estrofe alcáica e sáfica em intervalos temporais tão abstratamente uniformes; então isso é apenas um arbítrio caprichoso e significa que os versos são violentados. A exigência inteira deriva em geral do hábito de ver o nosso jambo alemão ser tratado sempre com igual ritmo silábico e medida temporal. Mas já o trímetro jâmbico antigo alcança a sua beleza principalmente pelo fato de que ele não consiste de seis pés jâmbicos iguais no tempo, porém, inversamente, permite espondeus justamente em cada posição primeira das dipodias ou, como dissolução, permite também dáctilos e anapestos e, desse modo, suprime a repetição igual da mesma medida temporal e, com isso, o que é da espécie do compasso. Muito mais variadas, aliás, são ainda as estrofes líricas, de modo que deveria ser mostrado *a priori* que o compasso seria necessário em si e para si, pois *a posteriori* não pode ser visto.

β) Todavia, o *vivificador* propriamente dito para a medida temporal rítmica é produzido primeiro pelo *acento* e pela *cesura*, os quais andam paralelamente com aquilo que aprendemos a conhecer na música como ritmo do compasso.

αα) Também na poesia, a saber, cada relação temporal determinada tem primeiro o seu acento particular, isto é, são ressaltadas passagens determinadas conforme a leis, as quais então atraem as outras e assim se dão primeiro

18. Johann Heinrich Voss (1751-1826), especialista em métrica antiga, às vezes consultado por Goethe, amigo dos poetas do grupo de Göttingen, grande inimigo dos poetas românticos ditos "de Heidelberg" (Bentrano, Arnim). Autor de uma tradução exemplar de Homero. Seu "classicismo" foi julgado muito excessivo: a crítica de Hegel se inscreve no espírito de seu tempo (N. da T.).

19. Terminação de verso por um pé incompleto, reduzido à sílaba inicial (N. da T.).

acabamento como um todo. Desse modo, está aberto imediatamente um grande espaço de jogo para a *diversidade* do valor das sílabas. Pois, por um lado, as sílabas longas aparecerão já destacadas em comparação [298] com as breves, de modo que elas, quando sobre elas está o ictó, se mostram como duplamente importantes diante das breves e ressaltam a si mesmas em oposição às não acentuadas. Por outro lado, todavia, pode também acontecer que sílabas breves levem o ictó<sup>20</sup>, de modo que se verifica novamente semelhante relação de modo inverso.

Mas, acima de tudo, tal como já mencionei anteriormente, o começo e o fim dos pés isolados não deve coincidir abstratamente com o início e o término das palavras isoladas; pois, em primeiro lugar, o transbordamento da palavra fechada em si mesma sobre o fim do pé do verso causa a ligação dos ritmos que de outro modo se dispersariam; e se, em segundo lugar, o acento do verso reside sobre o som final de uma palavra que transborda de tal maneira, então surge desse modo, além disso, um corte temporal notável, na medida em que o final de uma palavra em geral necessita se deter em algo, de modo que é este deter-se aquilo que é tornado perceptível por meio do acento unido com isso intencionalmente como corte no tempo que de outro modo flui ininterruptamente. Semelhantes cesuras são indispensáveis a cada verso. Pois embora o acento determinado fornece aos pés isolados já uma diferenciação mais precisa em si mesma e, desse modo, uma certa multiplicidade, então esta espécie de vivificação – particularmente em versos nos quais os mesmos pés se repetem uniformemente, como, por exemplo, em nosso jambo – permanece novamente em parte inteiramente monótona e abstrata, em parte deixa que os pés isolados se desmembrem destituídos de um liame. A cesura impede e esta monotonia rasa conduz a cesura e introduz no fluir débil por meio de sua regularidade indiferenciada uma conexão e uma vida mais elevada, a qual se torna igualmente múltipla pela diversidade das passagens em que a cesura pode ser introduzida, bem como permite que não recaia por meio da determinidade regulada da mesma em um arbítrio destituído de leis.

Ao acento do verso e à cesura se acrescenta então, por fim, [299] ainda um terceiro acento, pois as palavras têm já em si e para si externamente ao seu emprego métrico e, desse modo, deixam surgir uma diversidade novamente aumentada para a espécie e o grau de elevação e diminuição das sílabas isoladas. Pois este acento da palavra pode, por um lado, certamente aparecer liga-

20. O ictó (literalmente: a pancada) é a batida da medida, e por extensão finita, para designar o tempo forte (N. da T.).

do com o acento do verso e da cesura e fortalecer assim a ambos em tal junção, por outro lado, todavia, independentemente delas, se apoiar apenas nas sílabas, as quais não são favorecidas por qualquer outra elevação e, na medida em que elas requerem uma acentuação por causa do seu valor peculiar como sílaba, por assim dizer, produzem uma repercussão em relação ao ritmo do verso que fornece ao todo uma vida nova peculiar.

No que concerne a todos os aspectos mencionados, é de grande dificuldade para o nosso ouvido atual perceber a beleza do ritmo, já que em nossas línguas os elementos – que devem coincidir em tal espécie de preferências métricas – em parte não estão mais dados na agudeza e firmeza que tinham para os antigos, mas colocam no lugar outros meios para a satisfação de outras necessidades artísticas.

ββ) Além disso, todavia, acima de toda a validade das sílabas e das palavras, no que concerne à posição métrica, paira, *em segundo lugar*, o valor daquilo que elas significam pelo lado da *representação poética*. Por meio desse sentido que lhe é imanente, elas são por isso de igual maneira relativamente ressaltadas ou devem recuar como destituídas de significado, por meio de que é inserido no verso primeiro o último apogeu espiritual da vitalidade. Todavia, a poesia não pode oportunamente ir aqui tão longe a ponto de se opor, nesse sentido, diretamente às regras rítmicas do metro.

γγ) Ao caráter inteiro de uma métrica corresponde, particularmente segundo o lado do movimento rítmico, também um modo *determinado* do *conteúdo*; sobretudo a espécie particular no movimento de nossos sentimentos. Assim, por exemplo, |300| o hexâmetro é adequado, em seu fluir ondulante calmo, ao fluxo mais homogêneo da narrativa épica; diante do que ele se torna na ligação com o pentâmetro e seus cortes simetricamente firmes já mais da espécie da estrofe, mas na regularidade simples se mostra apropriado para o elegíaco. O jambo, por seu lado, avança rapidamente e é conforme a fins particularmente ao diálogo dramático; o anapesto designa um avanço rápido compassado, jubiloso, e outros traços característicos estão facilmente à disposição também para as demais métricas.

γ) *Em terceiro lugar*, todavia, este primeiro âmbito da versificação rítmica não permanece preso à mera figuração e vivificação da duração temporal, mas progride também novamente para o *ressoar* efetivo das sílabas e das palavras. No que se refere a este ressoar, todas as línguas antigas, nas quais o ritmo é mantido no modo indicado como o aspecto principal, mostram todavia uma diferença essencial diante das línguas modernas restantes, as quais se inclinam preferencialmente para a rima. \

α) No grego e no latim, por exemplo, são constituídos por meio das formas de flexão da declinação e da conjugação os radicais para uma riqueza de sílabas sonoras de espécies diferentes, as quais certamente também têm um significado por si mesmas, mas apenas como modificação do radical, de modo que ele se faz valer certamente como o *significado* substancial fundamental daquele som multiplamente expandido, porém – no que diz respeito ao seu soar – não se coloca como o elemento predominante preferencial ou único. Se ouvimos, por exemplo, *amaverunt*, então se juntam três sílabas ao radical<sup>21</sup>, e o acento se separa já por meio do número e da extensão destas sílabas, mesmo que não houvessem dentre elas quaisquer sílabas longas naturais, imediatamente de modo material a partir do radical, donde o *significado* principal e o *acento* tônico são *separados* um do outro. Por conseguinte, o ouvido pode aqui, na medida em que a acentuação não atinge a sílaba *principal*, mas qualquer outra que expresse apenas uma determinação *secundária*, [301] escutar por esse motivo o soar das diversas sílabas e seguir o seu movimento, na medida em que conserva a plena liberdade de ouvir a prosódia *natural*, e se sente estimulado apenas para configurar ritmicamente estas sílabas naturais longas e breves.

β) De modo inteiramente diferente, ao contrário, se dá, por exemplo, com a língua alemã moderna. O que é expresso no grego e no latim no modo anteriormente mencionado por meio de prefixos e sufixos e modificações de outra ordem, desprende-se do radical nas línguas modernas, particularmente no verbo, de modo que as sílabas de flexão, até agora desdobradas em uma única e mesma palavra com múltiplos significados secundários, se fragmentam e se singularizam em palavras autônomas. Pertencem aqui, por exemplo, o emprego constante dos muitos verbos auxiliares, a designação autônoma do optativo por meio de verbos próprios etc., a separação dos pronomes e assim por diante. Desse modo, por um lado a palavra – que se expandiu no caso anteriormente indicado para o som múltiplo de um caráter polissilábico, dentre os quais é destruído aquele acento da raiz, do sentido principal – se concentra em si mesma como um todo simples, sem aparecer como uma consequência de sons, os quais, enquanto, por assim dizer, meras modificações, não ocupam por si mesmos a atenção por meio de seu *sentido* de tal modo que o ouvido não pudesse ouvir o seu *soar* livre e o movimento temporal dele. Por outro lado, por meio desta contração, o significado principal se torna mais adiante

21. *Stamm*: a palavra alemã recorre à metáfora do tronco, ao toco, mais do que à noção de raiz (N. da T.).

de tal importância, que ele transfere inteira e unicamente para si mesmo a ênfase do acento; e já que a acentuação está ligada ao sentido principal, este coincidir de ambos não deixa mais aflorarem o comprimento e a brevidade naturais das sílabas restantes, mas as reprime. As raízes da maioria das palavras são, sem dúvida, em geral inteiramente curtas, comprimidas, com uma ou duas sílabas. Se, como é o caso em plena medida, por exemplo, em nossa língua materna moderna, estas raízes reivindicam quase que exclusivamente para si o acento, então isso é [302] um acento inteiramente predominante do sentido, do *significado*, mas não uma determinação segundo a qual o material, o soar, seriam livres e poderiam se dar uma relação do comprimento, da brevidade e acentuação das sílabas independente do conteúdo da representação. Uma figuração rítmica do movimento temporal e da acentuação, desvincilhada do radical e de seu significado, não pode mais ocorrer aqui por causa disso, e, à diferença do escutar acima mencionado do som rico e da duração de tais longas e breves em sua composição variegada, resta apenas um ouvir em geral que está inteiramente aprisionado pela sílaba principal acentuada e importante para o sentido. Pois, além disso, se autonomiza também, como vimos, a ramificação alterada das sílabas da raiz em palavras particulares, as quais desse modo são tornadas importantes por si mesmas, na medida em que alcançam o seu significado próprio, deixam ouvir igualmente o mesmo coincidir do sentido e do acento, coincidir que consideramos há pouco na palavra fundamental, por causa do qual elas se produzem. Isso faz com que seja necessário para nós, por assim dizer, que permaneçamos presos ao sentido de cada palavra e, em vez de nos ocuparmos com o comprimento e a brevidade naturais e com o seu movimento temporal e acentuação sensível, que ouçamos apenas o acento que o significado fundamental produz.

γγ) O rítmico tem em tais línguas pouco espaço ou a alma pouca liberdade mais para se desfazer nele, pois o tempo e o ressoar das sílabas que se verte uniformemente por meio de seu movimento são ultrapassados por uma relação mais ideal [*ideelleren*], pelo sentido e pelo significado das palavras, e desse modo é oprimido o poder da configuração para fora ritmicamente autônoma.

Nesse sentido, podemos comparar o princípio da versificação rítmica com a *plástica* [*Plastik*]. Pois o significado espiritual ainda não se ressalta por si mesmo e não determina o comprimento e o acento, mas funde inteiramente o sentido das palavras com o elemento sensível [303] da duração temporal e do som, para conceder em jovialidade serena um direito pleno a este exterior e para se ocupar com a forma e movimento ideais do mesmo.

Mas se este princípio é rejeitado e, todavia, tal como a arte faz necessário, deve ser atribuído ao sensível ainda um contrapeso diante da mera espiritualização, então, a fim de forçar o ouvido para a atenção, não pode ser apreendido na destruição daquele primeiro momento plástico dos comprimentos e brevidades naturais e dos sons inseparados do rítmico, não ressaltados por si mesmos, nenhum outro material que o som capturado e figurado expressa e isoladamente dos sons verbais como tais.

Isso nos conduz para a segunda espécie principal da versificação, à *rima*.

#### b. A rima

Pode-se querer explicar externamente a necessidade de um novo tratamento da língua segundo o seu lado sensível a partir da degeneração que as línguas antigas sofreram por causa de povos estranhos; este processo reside todavia na natureza da coisa mesma. A próxima coisa que a poesia, em seu lado exterior, torna adequada ao interior é o comprimento e a brevidade independente do significado das sílabas, para cujas composições, cortes etc. a poesia configura leis que certamente devem coincidir em geral com o caráter do conteúdo a ser a cada vez exposto, mas que no particular e no singular não deixam que sejam determinados nem os comprimentos e as brevidades nem a acentuação somente pelo sentido espiritual, nem deixam que o mesmo seja abstratamente submetido a este lado. Por mais interior e espiritual, todavia, que torne a representação, tanto mais ela se retira deste lado natural, o qual ela não pode mais idealizar de modo plástico, e se concentra tanto em si mesma, que ela, em parte, remove em geral o por assim dizer corporal da [304] linguagem, em parte ressalta no que resta apenas aquilo em que se introduz o *significado* espiritual para a sua comunicação, ao passo que deixa o restante ter um papel secundário insignificante. Tal como a arte romântica, a qual, no que se refere à espécie inteira de seu apreender e expor, faz uma passagem semelhante para a reunião em si mesma concentrada do espiritual, procura no som o material correspondente para este elemento subjetivo, assim se aprofunda também a poesia *romântica* – já que atinge, em geral, de modo fortalecido, o som anímico do sentimento – no jogo com as pronúncias e sons autonomizados das letras, das sílabas e das palavras e progride para esta auto-satisfação de si em seus ressoamentos, os quais ela aprende a particularizar, a relacionar reciprocamente e a enredar uns nos outros em parte com a intimidade [*Innigkeit*], em parte com a perspicácia arquitetonicamente inteligível da música. Segundo este lado, a rima não se configurou casualmente apenas na poesia romântica,

mas se tornou necessária para ela. A necessidade da alma de se perceber a si mesma sobressai plenamente e se satisfaz na consonância da rima, que se torna indiferente diante da medida temporal firmemente regrada e trabalha apenas para nos reconduzir a nós mesmos por meio do retorno dos sons semelhantes. A versificação é, desse modo, aproximada do musical como tal, isto é, do soar do interior, e é livrada por assim dizer do elemento material da linguagem, a saber, daquela medida natural das longas e das breves.

No que se refere aos pontos mais determinados, os quais são de importância para este círculo, quero acrescentar apenas algumas observações gerais sobre o que se segue:

*Em primeiro lugar*, sobre a origem da rima;

*Em segundo lugar*, sobre as diferenças mais precisas entre este âmbito e a versificação rítmica;

*Em terceiro lugar*, sobre as espécies em que o âmbito se desdobrou.

[305] α) Já vimos que a rima pertence à Forma da arte da poesia romântica, a qual requer um tal pronunciar mais intenso do ressoar configurado por si mesmo, na medida em que aqui a subjetividade interior quer ouvir a si mesma no material do som. Onde isso ressalta a sua necessidade, se encontra desde sempre em parte uma língua, tal como indiquei anteriormente no que concerne à necessidade da rima, em parte ela emprega a língua antiga dada, por exemplo, o latim, a qual tem outra constituição e carece de uma versificação rítmica, todavia no caráter do novo princípio<sup>22</sup> ou transforma a mesma em uma nova língua a ponto de que perde nisso o rítmico e a rima pode constituir a questão principal, como é, por exemplo, o caso na língua italiana e na francesa.

αα) Nesse sentido, vemos a rima ser introduzida muito cedo com violência por meio do cristianismo na versificação latina, embora a mesma se apóie em outros princípios. Estes princípios foram, todavia, introduzidos nela mesma mais a partir da língua grega, e em vez de se mostrarem como derivados originariamente dela, mostram-se, ao contrário, na espécie da modificação que sofreram, uma tendência que se aproxima do caráter romano. A versificação romana<sup>23</sup>, a saber, não encontrou por um lado na época a mais remota o seu fundamento no comprimento e brevidade naturais, mas mediu o valor das sílabas segundo o acento, de modo que primeiro por meio do conhecimento e da cópia mais exata da poesia grega foi acolhido e seguido o princípio prosódico

22. Grande parte dos poetas barrocos alemães (no século XVII) compuseram em latim (N. da T.).

23. Hegel não distingue o latim do que é romano, o que indica que pensa aqui sobretudo no momento romano da história (N. da T.).

dos mesmos; por outro lado, os romanos endureceram a sensibilidade móvel, serena, dos metros gregos, particularmente por meio de cortes mais firmes da cesura tanto no hexâmetro quanto na métrica das estrofes alcáicas e sáficas etc., para uma estrutura agudamente mais pronunciada e regularidade mais rígida. Além disso, mesmo nos dias de florescimento da literatura romana, nos poetas mais instruídos, [306] aparecem já rimas suficientes. Lê-se assim, por exemplo, em Horácio na sua *Arte Poética*, versos 99 e 100:

Non satis est, pulchra esse poemata: dulcia *sunt*o,  
Et quocunque volent, animum auditoris *agunt*o<sup>24</sup>.

Se isso ocorreu também por parte do poeta inteiramente sem intenção, pode ser considerado todavia como um acaso incomum que justamente nesta passagem, no qual Horácio exige *dulcia poemata*, se apresente a rima. Em Ovídio, além disso, semelhantes rimas são evitadas menos ainda. Se isso é casual, como foi dito, então não parece que as rimas foram desagradáveis para os ouvidos romanos instruídos de tal modo que, embora singularizados e sem exceção, pudessem ser introduzidos furtivamente. Falta, contudo, a este jogo com sons a significação mais profunda da rima romântica, a qual ressalta não o som como tal, mas no mesmo o interior, o significado. Justamente isso constitui a diferença característica entre a rima indiana já muito antiga e a moderna.

Depois da invasão dos povos bárbaros, no que concerne às línguas antigas, o antigo sistema rítmico da versificação passou para o da rima com a corrupção da acentuação e o afloramento do momento subjetivo do sentimento por meio do cristianismo. Assim, a prosódia se dirige, no hino de Santo Ambrósio, já inteiramente segundo o acento da pronúncia e deixa a rima irromper; a primeira obra de Santo Agostinho contra os donatistas<sup>25</sup> é de igual maneira um canto rimado, e também os assim denominados versos leoninos<sup>26</sup> devem ser muito bem diferenciados como hexâmetros e pentâmetros expressamente rimados daquelas rimas singulares anteriormente mencionadas. Estas e semelhantes aparições indicam o surgimento da rima a partir do sistema rítmico mesmo.

24. No latim no original: "Não basta que os poemas sejam belos: devem ser doces e conduzir o espírito do ouvinte aonde queiram" (N. da T.).

25. Discípulos do bispado cismático Donat de Cartago, que agitava a igreja da África no início do século IV (N. da T.).

26. Verso latino cuja última sílaba rima com a que termina o primeiro membro (sua invenção é atribuída a Léon, cônego de Saint-Victor no século XII). A seguir, o termo qualifica grupos de versos que compoortam rimas interiores (N. da T.).

[307] ββ) Certamente procurou-se, por outro lado, a origem do novo princípio para a versificação nos *árabes*; todavia, a formação de seus grandes poetas é, em parte, mais tardia do que o aparecimento da rima no Ocidente cristão, ao passo que o círculo da arte pré-maometana não tem um contato influente com o Ocidente, em parte já reside desde sempre na poesia árabe uma ressonância do princípio romântico, no qual os cavaleiros do Ocidente, na época das cruzadas, descobriram logo a mesma disposição do ânimo, de modo que no parentesco exteriormente independente do solo espiritual – a partir do qual a poesia se eleva no Oriente maometano, bem como no Ocidente cristão – se deixa representar também um primeiro surgimento independente de uma nova espécie de versificação.

γγ) Um *terceiro* elemento, no qual pode ser descoberto de novo o nascimento da rima – sem a influência nem das línguas antigas nem do árabe – e daquilo que se liga a esse âmbito, são as línguas germânicas, tal como as encontramos nos povos escandinavos em sua formação mais primeva. As canções do Edda antigo, por exemplo, fornecem um exemplo disso, o qual, não obstante reunido e composto apenas mais tardiamente, não desmentem uma origem mais antiga. Aqui certamente, como ainda veremos, não é o som da rima propriamente dito que se formou em sua completude, mas sim um ressaltamento essencial de pronúncias singulares e uma regularidade legal na repetição determinada das mesmas.

β) Mais importante que a origem é, *em segundo lugar*, a *diferença* característica entre o novo e o antigo sistema. O ponto principal de que se trata aqui já mencionei anteriormente, e resta ainda apenas detalhá-lo mais precisamente.

A versificação rítmica alcançou o seu estágio de desenvolvimento mais belo e mais rico na poesia grega, [308] a partir da qual podemos, por conseguinte, abstrair os traços característicos mais próprios deste campo inteiro. Eles são, de modo breve, os seguintes.

*Em primeiro lugar*, ela não faz para si do som como tal, das letras, sílabas ou palavras o seu material, e sim do som da sílaba em sua *duração*, de modo que a atenção não deve se dirigir exclusivamente nem a sílabas ou letras isoladas nem à mera semelhança ou igualdade qualitativas de seu soar. Ao contrário, o soar permanece ainda em unidade inseparada com a medida temporal firme de sua duração determinada, e no avançar de ambos o ouvido tem de perseguir uniformemente o valor de cada sílaba singular, bem como a lei no andamento rítmico de todas as sílabas. *Em segundo lugar*, a medida do comprimento e da brevidade, bem como da elevação e da diminuição rítmicos e da vivificação múltipla, repousa por meio de cortes e pausas mais incisi-

vos no elemento natural da linguagem, sem se deixar conduzir por aquela acentuação, por meio da qual o sentido *espiritual* da palavra dá primeiramente sua ênfase a uma sílaba ou a uma palavra. A versificação se mostra, nesse sentido, na sua composição dos pés, no seu acento do verso, nas suas cesuras etc. de igual maneira independente como a língua mesma, a qual toma para além da poesia já a acentuação igualmente a partir dos comprimentos e brevidades naturais e sua seqüência e não a partir da significação do radical. Desse modo, *em terceiro lugar*, para a ênfase vivificante de determinadas sílabas se encontra, de um lado, o acento do verso e o ritmo, de outro lado, a outra acentuação, lados que se entrelaçam em uma multiplicidade duplicada do todo sem perturbação ou opressão recíproca e concedendo de igual maneira também à representação poética o direito de não retirar das palavras – as quais são de maior importância para ela do que para as outras segundo o significado espiritual – a ênfase adequada por meio da espécie da posição das palavras e do movimento.

[309] α) A próxima coisa que altera a versificação rimada neste sistema é o valor intocado da *quantidade natural*. Se, por isso, deve ainda restar em geral uma medida temporal, então a mesma deve procurar em um outro âmbito o motivo para o permanecer e o avançar que ela não quer mais encontrar no comprimento e na brevidade naturais. Este âmbito, todavia, como vimos, pode ser apenas o elemento espiritual, o sentido das sílabas e das palavras. A *significação* é aquilo que determina, enquanto última instância da medida quantitativa das sílabas, se for considerada ainda em geral como essencial, e desse modo transfere o critério a partir da existência exterior e da sua condição natural para o interior.

β) A isso se liga ainda uma outra consequência, que se coloca como ainda mais importante. Pois, como já indiquei anteriormente, esta reunião da ênfase no radical significativo fragmenta aquela expansão independente em Formas múltiplas, as quais ainda não se vêem necessitadas a preterir diante do radical o sistema rítmico, já que ele não toma nem a medida do comprimento e da brevidade, nem o acento de realce do significado espiritual. Mas se é suprimido no pé do verso tal desdobramento e sua ordem conforme à natureza segundo a quantidade fixa das sílabas, então é perdido com isso necessariamente também o sistema inteiro que repousa na medida temporal e suas regras. Desta espécie são, por exemplo, os versos franceses e italianos, aos quais falta inteiramente o metro e o ritmo no sentido dado pelos antigos, de modo que se depende apenas ainda de um número determinado de sílabas.

γ) Como único substituto possível para esta perda surge aqui a *rima*. A saber, não é por um lado mais a duração temporal que é configurada e por

meio da qual o som das sílabas se verte com validade uniforme e natural, ao passo que, por outro lado, o significado espiritual se apodera dos radicais e se coloca em uma unidade forçada com os mesmos sem uma expansão orgânica ulterior; [310] resta ainda então como último material sensível, o qual pode se manter livre tanto da medida temporal quanto desta acentuação dos radicais, apenas o soar das sílabas.

Este ressoar, todavia, a fim de poder despertar por si mesmo a atenção, deve, *em primeiro lugar*, ser muito mais intenso do que a alternância de diversos sons, tal como os encontramos nas métricas antigas, e tem de proceder com muito mais violência predominante do que pode pretender o soar das sílabas no falar outro, na medida em que não deve substituir agora sozinha a medida temporal articulada, porém, também obtém a tarefa de ressaltar o elemento sensível à diferença daquele domínio do significado a ser acentuado e que tudo sobrevoa. Pois, por um lado, se a representação chegou à interioridade e ao aprofundamento do espírito em si mesmo, para as quais o lado sensível é indiferente no falar, então o soar deve se emitir de modo mais material a partir desta interioridade e ser mais rude para poder ser notado. Diante dos movimentos suaves da eufonia rítmica, a rima é, por conseguinte, um ressoar grosseiro que não carece de um ouvido instruído de modo tão refinado quanto torna necessário a versificação grega.

*Em segundo lugar*, a rima certamente não se separa aqui da significação espiritual tanto dos radicais como tais quanto das representações em geral, mas procura, ao mesmo tempo, o ressoar sensível para uma validade relativamente autônoma. É possível alcançar esta meta apenas se o soar de palavras determinadas se separa por si mesmo do ressoar das outras palavras e ganha uma existência independente neste isolamento, a fim de conduzir novamente o sensível em batidas materiais fortes ao seu direito. A rima é, nessa medida, um soar singularizadamente ressaltado diante de toda a eufonia rítmica.

Vimos, *em terceiro lugar*, que é a interioridade subjetiva que deveria se entregar e se satisfazer em sua [311] concentração ideal [*ideellen*] nestes sons. Mas se esses meios considerados até agora, da versificação e da sua rica multiplicidade, se eliminam, então resta, pelo lado sensível, para esta autopercepção, apenas o princípio mais formal [*formellere*] da repetição de sons inteiramente iguais ou semelhantes, donde então, pelo lado do espírito, o ressaltar-se e relacionar-se de significados aparentados pode se ligar no som da rima de palavras que o designam. O metro da versificação rítmica mostrou-se como uma relação diversamente articulada de comprimentos e brevidades diferenciados; a rima, ao contrário, é por um lado certamente mais material, por outro lado,

mais abstrata neste aspecto material mesmo: a mera recordação do espírito e do ouvido do retorno de sons e significados iguais ou aparentados, um retorno em que o sujeito se torna consciente de si mesmo e se reconhece e se satisfaz nele como a atividade ponente e perceptente.

γ) À guisa de conclusão, no que diz respeito às espécies particulares em que se desdobra este novo sistema da poesia preferencialmente romântica, quero fazer menção ainda, de modo inteiramente breve, ao que é mais importante no que se refere à aliteração, à assonância e à rima propriamente dita.

αα) Em primeiro lugar, encontramos a *aliteração* configurada do modo o mais desenvolvido na poesia escandinava a mais antiga, na qual ela fornece uma base fundamental, ao passo que aparecem apenas em certas espécies de versos a assonância e a rima final, embora estes não desempenhem um papel insignificante. O princípio do *stabreim*<sup>27</sup>, da aliteração das letras, é o rimar mais incompleto, pois ele não requer o retorno de sílabas inteiras, mas impele apenas para a repetição de uma única e mesma letra, e inclusive da letra inicial. Na fraqueza desta consonância é, por isso, necessário, por um lado, que apenas tais palavras sejam empregadas com este fim, as quais já têm em si e para si o acento de realce em sua sílaba inicial; por outro lado, estas palavras não devem estar distantes umas das outras, se [312] a igualdade do seu começo deve se tornar ainda essencialmente perceptível ao ouvido. De resto, a letra aliterante pode ser tanto uma consoante dupla ou simples quanto uma vogal, todavia, as consoantes constituem a questão principal conforme à natureza da coisa, na qual predomina a aliteração. A partir destas condições, a poesia islandesa (*A Métrica dos Islandeses*; [Rasmus Christian] Rask, vertida para o alemão por Mohrike, Berlim, 1830, pp. 14-17) estabeleceu a regra principal de que todas as letras rítmicas carecem de sílabas *acentuadas*, cujas letras iniciais não podem aparecer nas mesmas linhas também em outras palavras principais que carreguem em sua primeira sílaba o acento, ao passo que das três palavras, cuja primeira letra constitui a rima, duas devem se encontrar no início da primeira linha e a terceira palavra, que fornece a regra para a aliteração, deve estar no início da segunda linha. Além disso, na abstração desta consonância de meras letras iniciais devem ser empregadas como *stabreime* principalmente as palavras mais importantes segundo o seu significado, de modo que não falta aqui também inteiramente uma relação do soar e do sentido das palavras. Todavia, não devo me demorar no que é mais preciso a esse respeito.

27. Palavra alemã que designa a identidade do som no início das palavras seguidas, sendo uma espécie de aliteração (N. da T.).

ββ) Em segundo lugar, a assonância não se refere à letra inicial, mas já vem de encontro à rima, na medida em que é uma repetição consonante das mesmas letras no centro ou no fim de palavras diversas. Estas palavras assonantes não precisam certamente constituir pura e simplesmente a conclusão de um verso, mas podem também aparecer em outros lugares; as sílabas de conclusão das linhas, no entanto, surgem principalmente por meio da igualdade de letras isoladas – à diferença da aliteração, que coloca a letra aliterante no começo do verso – em uma relação recíproca assonante. Segundo a sua formação mais rica, esta assonância aponta para os povos românicos, principalmente para os espanhóis, cuja língua plenamente sonora se mostra particularmente apropriada para o retorno das mesmas vogais. Em geral, a assonância é certamente |313| limitada às vogais; não obstante, ela pode deixar ressoar em parte vogais iguais, em parte também consoantes iguais e em parte ainda consoantes em ligação com uma vogal.

γγ) O que dessa maneira a aliteração e a assonância estão capacitados a produzir apenas incompletamente, a *rima* conduz, por fim, à aparição mais madura. Pois nela surge conhecidamente, com exceção das letras iniciais, a consonância completa de radicais inteiros, os quais, por causa desta igualdade, são conduzidos a uma relação expressa do seu soar. Não se trata aqui do número de sílabas; tanto palavras com uma, duas ou mais sílabas podem e devem ser rimadas, donde surge por um lado a rima masculina, que se limita a palavras unissilábicas, e por outro lado a rima feminina, que progride para palavras com duas sílabas, bem como, em terceiro lugar, a rima denominada *es-corregadia* [*gleitende Reim*]<sup>28</sup>, que se estende sobre três ou mais sílabas. À primeira rima se inclinam particularmente as línguas nórdicas, à segunda as mediterrâneas, como a italiana e a espanhola; o alemão e o francês estão mais ou menos no centro; rimas com mais de três sílabas são encontradas em grande quantidade apenas em umas poucas línguas.

A rima tem a sua posição no fim dos versos, nas quais a palavra rimada, embora não tenha como necessário concentrar em si mesma a cada vez a ênfase do significado, atrai todavia a atenção para si no que diz respeito ao ressoar e, ou deixa que os versos singulares se sucedam segundo a lei de um retorno igual inteiramente abstrato ou os reúne, separa e relaciona por meio da Forma mais artística de alternância regular e entrelaçamentos simétricos múltiplos de diversas rimas em relações mais diversas, ora mais próximas, ora mais distantes. Em tal relação, as rimas singulares parecem, por assim dizer, se encontrar ou fugir uma da outra e, todavia, se procuram, de modo que elas, desse modo,

28. Expressão alemã que designa a rima proparoxítona, exdrúxula ou dactílica (N. da T.).

[314] ora satisfazem sem mais também a expectativa atenta do ouvido, ora alegram, enganam, emocionam o mesmo por meio da maior demora, mas sempre satisfazem de novo por meio da ordem e do retorno regulares.

Dentre as *espécies* particulares da arte da poesia é principalmente a poesia lírica que, por causa de sua interioridade e modo de expressão subjetivo, se serve com maior preferência da rima, e faz desse modo do falar mesmo já uma música do sentimento e simetria melódica, não da medida temporal e do movimento rítmico, mas do ressoar, a partir do qual o interior soa principalmente percebendo-se a si mesmo. Por isso constitui-se também esta maneira de empregar a rima em uma articulação mais simples ou mais diversa de estrofes, as quais se dão acabamento, cada uma por si, em um todo fechado; tal como, por exemplo, os sonetos e o *canzone*, o madrigal e o triolé são um jogo em parte rico de sentimento, em parte perspicaz com sons. A poesia épica, ao contrário, se ela mistura pouco o seu caráter com elementos líricos, retém muito mais um andamento uniforme em seus entrelaçamentos, sem se fechar em estrofes: motivo pelo qual as *terzina*<sup>29</sup> de Dante em sua *Divina Comédia* podem fornecer de imediato um exemplo à diferença de suas *canzone* e sonetos líricos. Mas não quero me perder no singular.

### c. Unificação da versificação rítmica e da rima

Se *separamos* no modo indicado a versificação rítmica da rima e *opomos* uma à outra, então cabe aqui a pergunta, *em terceiro lugar*, se é não é concebível também uma *união* de ambas e que ela tenha se dado efetivamente. No que concerne a isso, principalmente algumas línguas modernas são importantes. Nelas, a saber, não se pode negar pura e simplesmente nem uma retomada do sistema rítmico nem, em certo grau, uma ligação do mesmo com [315] a rima. Se nos detivermos, por exemplo, na nossa língua materna, então preciso mencionar apenas Klopstock, o qual pouco se interessava pela rima e, ao contrário, seguiu os antigos com grande seriedade e labor incansável tanto na poesia épica quanto na lírica. Voß e outros o seguiram e procuraram por leis sempre mais firmes para este tratamento rítmico de nossa língua. Goethe, ao contrário, não se sentia seguro em suas medidas silábicas antigas, e perguntou, não sem razão:

Stehn uns diese weite Falten  
Zu Gesichte wie die Alten?<sup>30</sup>

29. Vocábulo italiano que corresponde a "terceto" em português (N. da T.).

30. "Estão essas vastas dobras/ diante do nosso olhar como para os antigos?" (N. da T.).

α) Nesse sentido, quero me reportar apenas àquilo que já disse anteriormente sobre a diferença entre as línguas antigas e modernas. A versificação rítmica repousa no comprimento e brevidade *naturais* das sílabas e possui desde sempre a partir disso um critério de medida que não pode nem alterar nem fazer vacilar a ênfase espiritual. As línguas modernas, ao contrário, não carecem de uma tal medida natural, na medida em que nelas, primeiramente, *o acento da palavra* do significado pode alongar de uma sílaba em relação àquelas outras a que falta tal significação. Ora, o princípio da acentuação não oferece para as breves e longas naturais significado algum apropriado, porque deixa novamente oscilar as breves e as longas mesmas. Pois a significação mais enfática de uma palavra pode de igual maneira rebaixar uma outra que tomou para si um acento novamente à brevidade, de modo que o critério de medida dado se torne em geral relativo. “Tu amas”, por exemplo, pode ser um espondeu, um jambo ou troquéu, segundo a diferença da ênfase que deve ser atribuída por causa do sentido a ambas as palavras ou a cada uma delas. Procurou-se certamente retornar, também em nossa língua, à quantidade *natural* das sílabas e estabelecer regras para elas, todavia tais determinações não podem ser realizadas devido à predominância que ganharam [316] o significado espiritual e o acento a ser ressaltado. E isso de fato reside também na natureza da coisa mesma. Pois se a medida natural deve formar o fundamento, então a língua não deve ter ainda se espiritualizado de tal modo como é necessariamente o caso hoje em dia. Se ela se elevou, todavia, já no seu desenvolvimento para um tal predomínio do significado espiritual sobre o material sensível, o motivo da determinação do valor das sílabas não foi tomado da quantidade sensível, mas daquilo para o que as palavras são o meio designante. À liberdade perceptível do espírito se contrapõe o fato de que o momento temporal da língua se deixa estabelecer e configurar autonomamente por si mesmo em sua realidade objetiva.

β) Com isso não deve, todavia, ser dito que não deveríamos expulsar de todo da nossa língua o tratamento rítmico destituído de rima das medidas temporais; mas é essencial apontar para o fato de que, conforme a natureza da formação lingüística atual, não é mais possível alcançar o plástico [*Plastische*] do metro na maneira sólida dos antigos. Deve, portanto, se introduzir e se formar como substituto um outro elemento, o qual já é em si e por si de outra espécie mais espiritual que a quantidade natural firme das sílabas. Este elemento é o acento do verso bem como da cesura, as quais agora coincidem com o mesmo, em vez de se distanciarem independentemente do acento da palavra, e desse modo alcançam uma ênfase mais significativa, embora também mais abstrata, já que a multiplicidade daquela acentuação tríplice que en-

contramos na rítmica antiga se perde necessariamente por meio deste coincidir recíproco. Pelo mesmo motivo podem, para um êxito favorável, serem copiados apenas os ritmos dos antigos que incidem agudamente no ouvido, na medida em que falta às diferenças mais sutis e relações mais múltiplas o fundamento quantitativo firme e a acentuação por assim dizer pesada, a qual entra para isso como o elemento determinante, não possui em si mesma substituto algum.

[317] γ) No que diz respeito, por fim, à *ligação* efetiva do ritmo e da rima, ela também é permitida, embora em um grau mais limitado que o acolhimento da métrica antiga na versificação moderna.

αα) Pois a diferença predominante das longas e das breves por meio do acento da palavra não é inteiramente um princípio *material* suficiente e não ocupa o ouvido, pelo lado sensível, em todos os lugares de tal maneira que não se tornasse necessário na predominância do lado espiritual da poesia chamar como complemento o soar e o ressoar das sílabas e das palavras.

ββ) No que se refere à métrica do som da rima e sua força, deve ser ao mesmo tempo oposto um *contrapeso* igualmente forte. Na medida em que não é a diferença natural quantitativa das sílabas e a sua *multiplicidade* que deve se desdobrar e predominar, então, no que se refere a esta relação temporal, pode chegar apenas até a repetição *igual* da mesma medida temporal, donde o *compasso* começa a se fazer valer de uma maneira de longe mais forte do que é permitido no sistema rítmico. Desta espécie são, por exemplo, os nossos jambos e troquéus rimados alemães, os quais cuidamos de escandir, na recitação, de modo mais compassado do que os jambos destituídos de rima dos antigos, embora o deter-se na cesura, a ênfase de palavras singulares, a serem acentuadas principalmente por meio do sentido, e o permanecer nelas possa produzir novamente uma reação contra a igualdade abstrata e desse modo uma multiplicidade vivificante. Tal como também em geral na poesia o deter-se no compasso não pode ser praticado de modo tão rígido como é necessário na música na maioria dos casos.

γγ) Se, todavia, a rima em geral já tem de se ligar apenas com tais métricas, as quais não configuram nas línguas modernas tratadas ritmicamente, de maneira suficientemente forte o elemento sensível por causa da sua alternância simples de longas e breves e do retorno constante de pés iguais tomados [318] por si mesmos, então o emprego da rima apareceria nas medidas das sílabas mais ricas, copiadas dos antigos tal como, por exemplo, para mencionar apenas um, nas estrofes alcáicas e sáficas – não apenas como um excesso, mas também como uma contradição insolúvel. Pois ambos os sistemas repousam sobre princípios opostos, e a tentativa de unificá-los da manei-

ra indicada poderia ligá-las apenas nesta *oposição*, o que não produziria nada mais do que uma contradição não suprimível e, por isso, inadmissível. Nesse sentido, o emprego das rimas é permitido apenas onde o princípio da versificação antiga deve se fazer válido apenas em ecos mais longínquos e segundo transformações essenciais, derivadas do sistema da rima.

Estes são os pontos mais essenciais que podem ser estabelecidos em geral no que se refere à expressão poética à diferença da prosa.

### C. AS DIFERENÇAS DE GÊNERO DA POESIA

1. Os dois momentos principais, segundo os quais consideramos até agora a arte da poesia, eram, por um lado, *o poético em geral*, no que concerne ao modo da intuição, da organização da obra de arte poética e da atividade subjetiva poetizadora; por outro lado, a *expressão* poética, tanto no que se refere às representações, que devem ser apreendidas em *palavras*, quanto à expressão *lingüística* mesma e à *versificação*.

O que nós, sobretudo, tínhamos de fazer valer a este respeito consistia no fato de que a poesia deve apreender como o seu conteúdo o espiritual; porém, na elaboração artística do mesmo, não pode ficar nem presa ao caráter de configuração [*Gestaltbarkeit*] para a intuição sensível, tal como as demais artes plásticas, nem fazer da mera interioridade, a qual [319] ressoa sozinha para o ânimo, do pensamento e das relações do pensamento reflexionante sua Forma, mas tem de manter-se no centro, entre os extremos da intuitibilidade imediatamente sensível e a subjetividade do sentimento ou do pensamento. Por isso, este elemento intermediário da representação pertence a um e a outro terreno. Do pensamento ele possui o lado da *universalidade* espiritual, que reúne a singularização imediatamente sensível em determinidade mais simples; da arte plástica permanece para o representar o um-ao-lado-do-outro espacial, indiferente. Pois a representação se distingue, por seu lado, essencialmente do pensar, pelo fato de deixar as representações particulares subsistir, destituídas de relação, umas ao lado das outras, segundo o modo da intuição sensível, da qual ela toma o seu ponto de partida, ao passo que o pensar, em contrapartida, exige e introduz dependência das determinações entre si, relação recíproca, conseqüência dos juízos, das conclusões etc. Se, por isso, em seus produtos artísticos, o representar *poético* torna necessária uma unidade [*Einheit*] interior de tudo o que é particular, então esta união [*Einigung*], contudo, devido à soltura da qual o elemento da representação não pode em geral se des-

vencilhar, pode permanecer oculta e, desse modo, justamente capacitar a poesia a expor um conteúdo em configuração organicamente viva dos lados e partes isolados, com autonomia aparente dos mesmos. Assim torna-se possível à poesia [*Poesie*] conduzir o conteúdo eleito ora mais para o lado do pensamento, ora mais para o lado exterior da aparição e, por isso, nem excluir de si os pensamentos especulativos mais sublimes da filosofia nem a existência natural exterior, contanto que aqueles não sejam apresentados no modo do raciocínio ou da dedução científica ou esta nos seja mostrada em sua existência destituída de significado; já que a poesia [*Dichtung*] também tem de nos oferecer um mundo completo, cuja essência substancial justamente se desdobra do modo o mais rico em sua efetividade exterior [320] de ações humanas, acontecimentos e efusões do sentimento.

2. Esta explicitação [*Explikation*], porém, como vimos, não obtém sua existência sensível na madeira, na pedra e na cor, e sim somente na linguagem, cuja versificação, acentuação etc. se tornam, por assim dizer, os gestos do discurso, mediante os quais o Conteúdo espiritual conquista uma existência exterior. Se questionarmos onde temos de procurar, por assim dizer, a *subsistência material* deste modo de exteriorização, então temos que o falar não existe por si mesmo como uma obra da arte plástica, independentemente do sujeito artístico, mas o *homem vivo* mesmo, apenas o indivíduo falante, é o portador para a presença e efetividade sensíveis de um produto poético. As obras da poesia devem ser faladas, cantadas, recitadas, serem expostas por meio de sujeitos vivos mesmos, assim como as obras da música. Estamos certamente acostumados a ler poemas épicos e líricos e a ouvir somente poemas dramáticos acompanhados por gestos; mas a poesia, segundo o seu conceito, é essencialmente *sonora*, e este ressoar pode tampouco faltar a ela – caso ela deva se apresentar completamente como arte – quanto constitui seu único lado segundo o qual ela entra em conexão real com a existência exterior. Pois letras impressas ou escritas estão sem dúvida ainda presentes externamente, todavia apenas como signos indiferentes para sílabas e palavras. Se, na verdade, anteriormente já consideramos as palavras igualmente como meros meios de designação de representações, então a poesia pelo menos configura o elemento temporal e o ressoar destes signos, elevando-os, desse modo, a um material penetrado pela vitalidade espiritual daquilo para o que eles são signos, ao passo que a impressão também transforma esta animação em uma visibilidade para o olho, a qual, tomada por si mesma, é inteiramente indiferente, não mais conectada com o Conteúdo espiritual, e deixa para o nosso hábito a transformação do que é visto em elemento de duração temporal e do ressoar, em vez de nos fornecer efetivamente a palavra [321] sonora e sua existência temporal.

Se, por isso, nos contentamos como a mera leitura, isso ocorre em parte devido à familiaridade com a qual representamos para nós como falado o que lemos, em parte devido ao motivo de que a poesia sozinha, entre todas as artes, já está pronta no elemento do espírito, segundo seus lados mais essenciais, e não leva à consciência nem a questão principal por meio da intuição sensível nem por meio do ouvir. Todavia, justamente por causa desta espiritualidade, ela não deve como arte afastar inteiramente de si o lado de sua exteriorização efetiva, se ela não quer chegar a uma incompletude semelhante à que ocorre, por exemplo, quando uma mera designação deve substituir a pintura dos grandes coloristas<sup>31</sup>.

3. Como totalidade da arte, que não está mais referida exclusivamente por unilateralidade alguma de seu material à uma espécie particular de execução, a arte da poesia faz dos modos diversificados da produção artística em geral sua Forma determinada e tem, por isso, de retirar o *fundamento de divisão* para a articulação das *espécies de poesia* somente do conceito *universal* da exposição artística.

A. A este respeito, *em primeiro lugar*, é na Forma da realidade exterior que a poesia, por um lado, apresenta a totalidade desenvolvida do mundo espiritual diante da representação interior e, desse modo, retoma em si mesma o princípio da arte plástica, que torna intuível o assunto objetivo mesmo. Estas imagens escultóricas da representação, a poesia desdobra, por outro lado, enquanto determinadas por meio do agir dos homens e dos deuses, de modo que tudo o que acontece procede em parte de potências divinas e humanas eticamente autônomas, em parte experimenta uma reação por meio de obstáculos exteriores, e em seu modo de aparição exterior torna-se um *acontecimento*, no qual a coisa progride livre por si mesma e o poeta retrocede. É tarefa da poesia *épica* tornar acabados tais eventos, na medida em que ela relata poeticamente uma ação em si mesma total, bem como caracteres a partir dos quais a mesma decorre em dignidade substancial ou em |322| entrelaçamento aventureiro com contingências exteriores, na Forma do amplo acontecer autônomo e, com isso, apresenta o *objetivo* mesmo em sua objetividade. – O *cantor* [*Sänger*] não recita este mundo objetivado para a intuição e o sentimento espirituais *de modo que* pudesse anunciar-se como sua própria representação e paixão viva, e sim o declamador [*Absänger*], o rapsodo, canta mecanicamente, de cor em uma única medida de verso, que igualmente é uniforme e se aproxima mais do mecânico, decorre e

31. Nesta observação ressoa uma crítica à técnica demasiadamente rude de reprodução das obras famosas dos séculos XVIII e XIX. Os quadros dos grandes mestres somente eram visíveis no próprio lugar onde estavam ou na forma de gravuras muito sumárias (N. da T.).

desliza calmamente por si mesma. Pois o que ele narra deve parecer uma efetividade por si mesma acabada, separada dele enquanto sujeito tanto segundo o conteúdo quanto a exposição, com a qual ele não deve ter entrado em uma unificação completamente subjetiva, nem quanto à questão mesma nem no que diz respeito à recitação.

B. O outro lado inverso da poesia épica, *em segundo lugar*, é configurado pela *lírica*. Seu conteúdo é o subjetivo, o mundo interior, o ânimo que considera, sente, que, em vez de prosseguir para ações, permanece muito mais preso junto a si mesmo como interioridade, e por isso, pode também tomar o *auto-expressar* do sujeito como sua única Forma e último alvo. Aqui não é, portanto, nenhuma totalidade substancial que se desenvolve como acontecer exterior; e sim a intuição, o sentimento e a consideração isolados da subjetividade que entra em si mesma compartilham o que é o mais substancial e objetivo mesmo como sendo o que é *seu*, como sua paixão, disposição ou reflexão e como testemunho presente das mesmas. Este preenchimento e movimento interior não pode ser, em sua recitação *exterior*, nenhum falar mecânico tal como é suficiente e tem de ser exigido para o recitar épico. Pelo contrário, o cantor deve dar a conhecer as representações e as considerações da obra de arte lírica como um preenchimento subjetivo de si mesmo, como algo que ele mesmo sentiu. E uma vez que é a *interioridade* que deve animar a recitação, a expressão da mesma irá voltar-se especialmente [323] para o lado musical e, em parte permitir em parte tornar necessária, uma modulação multilateral da voz, do canto, do acompanhamento de instrumentos e de outras coisas do gênero.

C. O *terceiro* modo de exposição liga por fim os dois anteriores a uma nova totalidade, na qual vemos diante de nós tanto um desdobramento objetivo quanto sua origem do interior dos indivíduos, de modo que o *objetivo* se expõe como pertencente ao *sujeito*; inversamente, contudo, o subjetivo é levado diante da intuição – por um lado em sua transição para a exteriorização real, por outro lado em sua soltura – e produz a paixão como resultado necessário de seu próprio atuar. Aqui, portanto, assim como no *épico*, é desdobrada diante de nós uma ação em sua luta e desenlace, potências espirituais se expressam e entram em conflito, surgem contingências no enredo, e o atuar humano se comporta como o atuar de um fato [*Fatum*] que tudo determina ou uma providência condutora, que dirige o mundo: a ação, porém, não passa por nosso olhar interior, na Forma apenas exterior de seu acontecer real, como um evento do passado, vivificado apenas por meio da mera narrativa; e sim a vemos surgir no presente desde a vontade particular, desde a eticidade ou a não-eticidade dos caracteres individuais que, desse modo, se tornam o ponto

central no princípio *lírico*. Ao mesmo tempo, porém, os indivíduos não se expõem apenas segundo seu *interior* como tal, e sim aparecem na execução de sua paixão que progride para fins e, desse modo, segundo a espécie da poesia épica que ressalta o substancial em sua consistência, medem o valor daquelas paixões e fins nas relações objetivas e leis racionais da efetividade concreta, a fim de aceitar seu destino segundo a medida deste valor e das circunstâncias sob as quais o indivíduo permanece decidido a se impor. Esta objetividade, que procede do sujeito, assim como este subjetivo, que chega à exposição em sua realização [324] e validade objetiva, é o espírito em sua totalidade e fornece como *ação* a Forma e o conteúdo da poesia *dramática*. – Na medida em que este todo concreto é em si mesmo igualmente subjetivo, como também se leva à aparição em sua realidade exterior, então aqui, no que concerne à exposição efetiva, além de tornar o local visível de modo pictórico etc., é reivindicado para o poético propriamente dito *toda* a pessoa daquele que declama, de modo que o homem *vivo* é ele mesmo o material da exteriorização. Pois no drama, por um lado, o caráter deve expressar o que ele carrega no interior como sendo seu, tal como na lírica<sup>32</sup>; por outro lado, porém, ele se dá a conhecer atuante em sua existência efetiva como sujeito total diante de outros, e assim é ativo para o exterior, com o que se liga imediatamente o gesto, que, assim como o falar, é igualmente uma linguagem do interior e exige um tratamento artístico. À poesia lírica já é peculiar distribuir os diferentes sentimentos em cantores diversos e se desdobrar em cenas. No dramático o sentimento subjetivo passa, ao mesmo tempo, para a exteriorização da ação e, por isso, torna necessária a intuitibilidade da mímica, a qual concentra mais precisamente a universalidade da palavra para a personalidade da expressão e a individualiza e completa de modo mais determinado por meio da posição, dos gestos faciais, da gesticulação etc. Se o gesto é conduzido artisticamente até o nível da expressão, de modo que possa dispensar a linguagem, então nasce a pantomima, que assim permite que se transforme o movimento rítmico da *poesia* em um movimento rítmico e pictórico dos *membros* e, nesta música plástica da posição corporal e movimento, anima com plenitude de alma para a dança a obra escultural fria e repousante, para deste modo reunir em si mesma a música e a plástica.

32. Na 2ª edição: "lógica". Certamente um defeito de impressão.

## |325| I. A poesia épica

A epopéia [*Epos*], a palavra, a lenda [*Sage*], diz em geral o que é a coisa [*Sache*], a qual é transformada em palavra, e exige um conteúdo em si mesmo substancial, a fim de expressar *que* ele é e *como* ele é<sup>33</sup>. O objeto como objeto, em suas relações e acontecimentos, na amplitude das circunstâncias e de seu desenvolvimento, o objeto em sua existência inteira, deve chegar à consciência.

A este respeito, pretendemos, *em primeiro lugar*, designar o caráter *universal* do épico;

*Em segundo lugar*, indicar os pontos *particulares* que são de especial importância na epopéia propriamente dita; e,

*Em terceiro lugar*, nomear alguns modos de tratamento particulares que se efetivaram em obras épicas *singulares* no interior do desenvolvimento histórico deste gênero.

## 1. Caráter universal do épico

## a. Epigramas, gnomas e poesias didáticas

A espécie mais simples de exposição épica, todavia, em sua concentração abstrata ainda unilateral e incompleta, consiste em ressaltar, a partir do mundo concreto e da riqueza de fenômenos mutáveis, o que é fundamentado e necessário em si mesmo e expressá-lo por si mesmo, concentrado em palavra épica.

α) A consideração desta espécie podemos começar inicialmente com o *epigrama*, na medida em que efetivamente ainda permanece um *epigrama*, uma *ins-crição* [*Auf-schrift*] sobre<sup>34</sup> colunas, utensílios, monumentos, presentes etc. e, por assim dizer, aponta para algo como uma mão espiritual, ao esclarecer mediante a palavra, que é escrita sobre o objeto, algo que de outro modo é plástico [*Plastisches*], referente a um lugar, presente no exterior do discurso. Aqui o epigrama diz simplesmente o que é *esta* coisa. O homem ainda não expressa o seu si-mesmo [*Selbst*] concreto, e sim observa o que está em torno dele e acrescenta ao objeto |326|, ao lugar, que ele tem sensivelmente diante de si mesmo e que reivindica o seu interesse, uma explicação concentrada que se refere ao núcleo da coisa mesma.

33. Quer dizer: o *quod* e o *quid*, a *quodidade* e a *quididade*, segundo as categorias arcaicas da filosofia ocidental (N. da T.).

34. Hegel joga com a etimologia da palavra *epigrama*, que significa literalmente: "o que é gravado [*grama*] sobre alguma coisa [*epi*]" — (N. da T.).

β) O passo posterior podemos então procurar no fato de que é eliminada a duplicidade do objeto em sua realidade exterior e na inscrição, na medida em que a poesia, sem a presença sensível do objeto, exprime sua representação acerca da coisa [*Sache*]. Aqui se situam, por exemplo, os *gnomas* dos antigos, os enunciados éticos, os quais concentram condensadamente o que é mais forte do que a coisa sensível, mais permanente, universal do que o monumento para um feito determinado, mais duradouro do que oferendas, colunas, templos: os deveres na existência humana, a sabedoria da vida, a intuição daquilo que no espiritual constitui as bases firmes e o vínculo sustentador para os homens no agir e no saber. Neste modo de apreensão, o caráter épico reside no fato de que tais sentenças não se dão a conhecer como sentimento subjetivo e reflexão meramente individual e, no que diz respeito à sua impressão, tampouco também se dirigem ao sentimento com a finalidade da comoção ou no interesse do coração, e sim evocam à consciência do homem o que é pleno de Conteúdo, como dever, como o que é pleno de honra e o que lhe convém. A antiga elegia grega tem em parte este tom épico; tal como, por exemplo, nos foi conservado de Sólon alguma coisa desta espécie, que facilmente se encaminha para o tom e estilo parenéticos<sup>35</sup>: reprimendas, advertências no que diz respeito à vida coletiva no Estado, leis, eticidade etc. Também os ditos dourados atribuídos a Pitágoras podem ser aqui situados. Tudo isso, todavia, são espécies híbridas, que nascem do fato de que se fica na verdade preso em geral ao tom de um determinado gênero; contudo, na incompletude do objeto não se pode chegar ao desenvolvimento completo, e sim corre-se o perigo de também introduzir o tom de um outro gênero, aqui, por exemplo, do lírico.

[327] γ) Tais enunciados, assim como os referi há pouco, podem, *em terceiro lugar*, a partir de sua particularização fragmentária e isolamento autônomo, colocar-se numa série para um todo maior e se tornar acabados em uma totalidade, que é pura e simplesmente de espécie *épica*, uma vez que nem uma mera disposição lírica nem uma ação dramática fornecem a unidade de coesão e o autêntico ponto central, e sim um círculo da vida efetivo e determinado, cuja natureza essencial deve ser levada à consciência igualmente em termos gerais bem como no que se refere às direções, lados, eventos, deveres particulares etc. De acordo com o caráter de todo este estágio épico, que institui o que é permanente e universal como tal, como uma finalidade no mais das vezes ética de advertência, de doutrina e de exortação para uma vida em

35. *Parenético* é relativo a *parênese*, do grego *paraínesis*: discurso moral, exortação à virtude (N. da T.).

si mesma eticamente consistente, tais produtos alcançam um tom *didático*; contudo, devido à novidade dos enunciados de sabedoria, devido à intuição sobre a vida e à ingenuidade frescas das considerações, tais produtos permanecem ainda muito distantes da sobriedade dos poemas doutrinários posteriores e, uma vez que permitem ao elemento descritivo o espaço de jogo requerido, fornecem a prova acabada de que o todo da doutrina, assim como a descrição, são imediatamente hauridos da efetividade mesma, vivida e apreendida segundo sua substância. Como exemplo mais preciso quero apenas indicar *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo, cuja sabedoria originária da doutrina e do descrever alegre pelo lado do poético, de um modo inteiramente diferente do que a elegância mais fria, a erudição e a seqüência sistemática do poema de Virgílio sobre a agricultura<sup>36</sup>.

b. Poemas didático-filosóficos,  
cosmogonias e teogonias

Se as espécies até agora designadas em epigramas, gnomas e poemas didáticos tomam para si, como matéria, âmbitos *particulares* da natureza ou da existência humana, a fim de colocar diante da representação, em palavras concisas de modo mais singularizado ou abrangente, o que é atemporalmente pleno em Conteúdo e o verdadeiramente existente [*Seiende*] neste ou naquele objeto, [328] estado ou campo, e a fim de também atuar de modo prático, no entrelaçamento ainda mais estreito da poesia e da efetividade, por meio do órgão da poesia, então um *segundo* círculo é em parte mais profundo, em parte tem menos a finalidade didática e do melhoramento. Esta posição podemos atribuir às cosmogonias e às teogonias, bem como àqueles produtos mais antigos da filosofia, que ainda não foram capazes de se libertar inteiramente da Forma poética.

α) Assim, por exemplo, ainda permanece sendo de espécie poética a apresentação da filosofia eleata nos poemas de Xenófanes e Parmênides, particularmente em Parmênides, no preâmbulo de sua obra filosófica. O conteúdo é aqui o Um [*das Eine*] que, diante do devir e do que veio a ser, diante dos fenômenos particulares e singulares, é o intransitório e o eterno. Nada do que é particular deve mais dar satisfação ao espírito, o qual aspira por verdade e coloca a mesma inicialmente em sua unidade e consistência a mais abstrata diante da consciência

36. Trata-se do poema *As Geórgicas*, cuja referência inicial é Hesíodo, menos no que diz respeito ao conteúdo, mas mais quanto ao elogio da agricultura, no livro I, como uma *res antiquae laudis et artis* (N. da T.).

pensante. Expandido pela grandiosidade deste objeto e lutando com a potência do mesmo, a elevação da alma alcança ao mesmo tempo uma inflexão para o lírico, embora toda a explicitação das verdades que penetram no pensamento traga em si mesma um caráter puramente objetivo e, desse modo, épico.

β) Nas cosmogonias, *em segundo lugar*, é o *dever* das coisas, sobretudo da natureza, o ímpeto e a luta das atividades que nela imperam, que fornece o conteúdo e conduz a fantasia poética a expor já mais concretamente e com mais consistência um acontecimento na Forma de feitos e eventos, na medida em que a imaginação personifica para si, de modo mais indeterminado ou firme, as forças naturais que se elaboram em diferentes círculos e configurações e, simbolizando, as veste na Forma de acontecimentos e ações humanos. Esta espécie de conteúdo e de exposição épicas pertence principalmente às religiões orientais da natureza e, sobretudo, a poesia indiana foi sumamente [329] fértil na invenção e descrição de tais modos de representação muitas vezes selvagens e divagadores acerca do nascimento do mundo e das potências que nele continuam atuando.

γ) Algo semelhante ocorre, *em terceiro lugar*, nas teogonias, que encontram sua posição correta particularmente quando, por um lado, nem os muitos deuses isolados devem ter de modo exclusivo a vida natural por conteúdo mais preciso de sua potência e produção, nem inversamente, por outro lado, *um* deus cria o mundo a partir do pensamento e do espírito e, num monoteísmo zeloso, não tolera qualquer outro deus ao lado de si. Este belo centro é mantido unicamente pela intuição religiosa grega e encontra uma matéria intransitória para as teogonias na vitória da estirpe divina de Zeus sobre a selvageria das primeiras forças naturais, bem como na luta contra estes ancestrais naturais: um *dever* e uma disputa, que é, com efeito, a história do surgimento apropriado dos deuses eternos da poesia mesma. O exemplo conhecido de tal espécie de representação épica temos na *Teogonia*, que chegou até nós como sendo de Hesíodo. Aqui todo o acontecimento já assume completamente a Forma de eventos humanos e permanece tanto menos apenas simbólico quanto mais os deuses invocados para o domínio espiritual também se libertam para a forma correspondente à sua essência da individualidade espiritual e, por isso, tal como os homens, estão legitimados a agirem e serem representados [*dargestellt*].

Mas o que ainda falta a esta espécie do épico é, por um lado, o *acabamento* autenticamente poético. Pois os atos e os acontecimentos que tais poemas podem descrever são certamente uma sucessão em si mesma necessária de incidentes e acontecimentos, mas nenhuma ação individual que procede de *um* único ponto central e nele procura sua unidade e fechamento. Por outro lado,

o conteúdo, segundo sua natureza, não oferece a intuição de uma *totalidade* em si mesma completa, na medida em que ele em essência dispensa a efetividade autenticamente humana que, em primeiro lugar, [330] deve fornecer a matéria verdadeiramente concreta para o imperar das potências divinas. Por isso, se a poesia épica deve alcançar sua forma consumada, ela também ainda tem de se desvincular destas deficiências.

### c. A epopéia propriamente dita

Isso ocorre naqueles âmbitos que podemos designar com o nome da *epopéia*<sup>37</sup> propriamente dita. Nas espécies vistas até agora, que costumeiramente deixamos de lado, está presente sem dúvida o tom épico; seu conteúdo, todavia, ainda não é concretamente poético. Pois enunciados éticos particulares e filosofemas, no que diz respeito à sua matéria determinada, permanecem presos ao universal; o autenticamente poético, porém, é o espiritual concreto na forma individual; e a epopéia, na medida em que tem por assunto [*Gegenstande*] o que é, alcança como objeto [*Objekt*] o acontecer de uma ação, que deve chegar à intuição em toda a amplitude das circunstâncias e das relações como um acontecimento rico, na conexão com o mundo em si mesmo total de uma nação e de uma época. A visão de mundo [*Weltanschauung*] e a objetividade totais de um espírito do povo, apresentadas em sua forma que se objetiva a si mesma como evento efetivo, constitui, por isso, o conteúdo e a Forma do épico propriamente dito. A esta totalidade pertence, por um lado, a consciência religiosa de todas as profundidades do espírito humano, por outro lado, a existência [*Dasein*] concreta, a vida política e doméstica, descendo até os modos, as carências e os meios de satisfação da existência [*Existenz*] exterior; e tudo isso a epopéia anima por meio de um estreito amalgamento com os indivíduos, uma vez que para a poesia o universal e o substancial existem apenas na presença viva do espírito. Este mundo total e, contudo, igualmente inteira e individualmente concentrado, deve então, em sua realização, prosseguir calmamente, sem se apressar prática e dramaticamente na direção da meta e do resultado dos fins, de modo que nos demoramos junto àquilo que ocorre, nos

37. *Epopöe*: Hegel distingue, com este termo, muito comum em alemão, a epopéia clássica de suas figuras anteriores, às quais se poderia aplicar também o termo "*epos*". Etimologicamente, o termo "*poiein*", acrescentado a "*epos*", remete ao processo propriamente poético da fabricação da narrativa épica. Poder-se-ia dizer, no espírito do texto hegeliano, que o "*epos*" anterior à "*epopéia*" constitui uma mera narrativa ainda não propriamente poética, no sentido de um acabamento poético, o qual apenas é alcançado pela "*epopéia*" (N. da T.).

aprofundamos nas pinturas singulares do percurso e podemos desfrutar delas em sua minúcia. [331] Desse modo, todo o percurso da exposição alcança em sua objetividade real a forma de uma seqüência exterior, cujo fundamento e limite, porém, deve estar contido no interior e no essencial da matéria épica determinada e não ser expressamente ressaltado. Se, por isso, o poema épico também se torna mais abrangente e, devido à autonomia relativamente maior das partes, solto em sua conexão, não devemos, todavia, acreditar que deve ser cantado indefinidamente, e sim, como qualquer outra obra de arte, ele tem de se tornar acabado poeticamente como um todo em si mesmo orgânico, mas o qual se move com calma objetiva, para que possamos nos interessar pelo singular mesmo e pelas imagens da efetividade viva.

α) A obra épica, como uma tal totalidade originária, é a lenda [*Sage*], o livro, a Bíblia de um povo, e toda nação grande e significativa tem tais livros absolutamente primeiros, nos quais é expressado para eles o que é seu espírito originário. Nesta medida, tais monumentos nada mais são do que as bases propriamente ditas para a consciência de um povo, e seria interessante organizar uma coletânea de tais Bíblias épicas. Pois a série das epopéias, quando não são alguma obra artificial tardia, nos mostraria uma galeria dos espíritos dos povos [*Volksgeister*]. Entretanto, nem todas as Bíblias possuem a Forma poética de epopéias e nem todos os povos – que revestiram o que tem de mais sagrado, no que concerne à religião e à vida mundana, na forma de obras de arte abrangentes e épicas – possuem livros fundamentais religiosos. O Antigo Testamento, por exemplo, contém, na verdade, muitas narrativas lendárias e histórias efetivas, bem como peças poéticas esparsas, mas o todo não é uma obra de arte. Igualmente o nosso Novo Testamento, assim como o Alcorão, se restringem principalmente ao lado religioso, do qual então o mundo restante dos povos é uma seqüência posterior. Inversamente, falta aos gregos, que possuem nos poemas de Homero uma Bíblia poética, livros fundamentais religiosos, tais como os encontramos nos indianos e nos parses. Mas onde nos deparamos com epopéias originárias [332], temos aí de distinguir essencialmente os livros fundamentais poéticos das obras de arte clássicas posteriores de uma nação, as quais não mais fornecem uma intuição total de todo o espírito do povo, mas espelham o mesmo mais abstratamente apenas em direções determinadas. Assim, por exemplo, a poesia dramática dos indianos ou as tragédias de Sófocles não nos fornecem uma tal imagem total como o fornecem o *Ramajana* e o *Mahabarata* ou a *Ilíada* e a *Odisséia*.

β) Na medida em que na epopéia propriamente dita se exprime pela primeira vez, de modo poético, a consciência ingênua de uma nação, então o poema

autenticamente épico recai essencialmente na época intermediária, na qual um povo certamente acordou do embotamento e o espírito já se tornou forte em si mesmo para produzir seu próprio mundo e nele se sentir [*föhlen*] familiar, mas onde, inversamente, tudo o que mais tarde se torna dogma religioso firme ou lei burguesa e moral, permanece ainda inteiramente uma mentalidade viva, não dissociada do indivíduo singular como tal, e também a vontade e o sentimento ainda não se separaram um do outro.

αα) Pois, mediante este desligamento do si-mesmo [*Selbst*] individual do todo substancial da nação e de seus estados, dos modos de pensar, dos feitos e dos destinos, assim como mediante a separação do homem em sentimento e vontade, chega a seu mais maduro desenvolvimento não a poesia épica, e sim, por um lado, a poesia lírica, por outro lado, a poesia dramática. Isso ocorre de modo completo nos dias tardios da vida de um povo, nos quais as determinações universais, que têm de conduzir o homem quanto ao seu agir, não pertencem mais ao ânimo em si mesmo total e à mentalidade, e sim aparecem já autonomamente como um estado jurídico e legal tornado por si mesmo firme, como uma ordem prosaica das coisas, como constituição política, como prescrições morais e de outra natureza, de modo que as obrigações substanciais surgem ao homem como uma necessidade exterior, não imanente a ele mesmo, que o força a deixar que elas tenham validade. Diante de tal [333] efetividade já por si mesma pronta, o ânimo então se torna ora igualmente um mundo por si mesmo existente da intuição, da reflexão e do sentimento subjetivos, que não progride para a ação e exprime *liricamente* seu demorar-se em si mesmo, a ocupação com o interior individual; ora a paixão prática se eleva à questão principal e procura se autonomizar pela ação, na medida em que rouba das circunstâncias exteriores, do acontecimento e do evento o direito da autonomia épica. Esta firmeza individual, em si mesma fortalecida dos caracteres e dos fins, no que diz respeito ao agir, conduz então inversamente para a poesia *dramática*. A epopéia, porém, ainda exige aquela unidade imediata do sentimento e da ação, entre os fins interiores que se executam conseqüentemente e as contingências e eventos exteriores – uma unidade que em sua originalidade inseparável apenas existe nos primeiros períodos da vida nacional, assim como da poesia.

ββ) Neste caso, não devemos nos representar a coisa como se um povo em sua época heróica como tal, na pátria de sua epopéia, já possuísse a arte de se descrever a si mesmo poeticamente; pois uma coisa é uma nacionalidade em si mesma poética em sua existência efetiva, outra é a poesia como a consciência representadora de matérias poéticas e como exposição artísti-

ca de um tal mundo. A necessidade de se manifestar como *representação*, a formação da arte, surge necessariamente mais tarde do que a vida e o espírito mesmo, o qual, desenvolvido, se encontra em casa em sua existência poética imediata. Homero e os poemas que levam o seu nome são séculos mais tardios do que a guerra troiana, que igualmente vale como um fato efetivo, assim como Homero é para mim uma pessoa histórica. De modo semelhante, Ossian, caso os poemas a ele atribuídos de fato provenham dele, canta um passado de heróis, cujo brilho decaído evoca a necessidade da recordação e da configuração poéticas.

[334] γγ) Não obstante esta separação, ainda deve, todavia, restar ao mesmo tempo uma conexão estreita entre o poeta e sua matéria. O poeta ainda deve estar inteiramente nestas relações, nestes modos de intuição, nesta crença, e apenas ter necessidade de acrescentar ao objeto, que ainda constitui sua efetividade substancial, a consciência poética, a arte da exposição. Se, ao contrário, falta o parentesco com a crença, com a vida efetivas e com o representar habitual, que a própria presença impõe ao poeta, e com os acontecimentos que ele descreve epicamente, então seu poema torna-se, de modo necessário, em si mesmo cindido e desigual. Pois ambos os lados, o conteúdo, o mundo épico que deve chegar à exposição, e o outro mundo independente disso, a saber, da consciência e do representar poéticos, são de espécie espiritual, e possuem um princípio determinado em si mesmo, o qual lhes fornece traços característicos particulares. Se, pois, o espírito artístico é essencialmente diferente daquele por meio do qual a efetividade nacional e o feito descritos alcançam sua existência, então nasce, desse modo, a separação que aparece para nós imediatamente como inadequada e aborrecedora. Pois, de um lado, vemos então cenas de um estado de mundo do passado, de outro lado Formas, modos de pensar, espécies de consideração de um presente distinto disso, por meio do qual as configurações da crença anterior, nesta reflexão mais desenvolvida, tornam-se uma questão fria, uma superstição e adorno vazio de uma maquinaria meramente poética, à qual falta toda a alma originária de uma vitalidade própria.

γ) Isso nos conduz para a posição que, em geral, o sujeito poético tem de assumir na poesia épica propriamente dita.

αα) Por mais que a epopéia também deva ser de espécie objetiva [*sachlicher*], a exposição objetiva [*objektive*] de um mundo em si mesmo fundamentado e realizado devido à sua necessidade, do qual o poeta, com seu modo próprio de representar, ainda está próximo e se sabe idêntico com ele, a obra de arte, que expõe tal mundo, é e permanece [335] todavia o *produto livre* do indivíduo. A este respeito, podemos mais uma vez recordar o grande enunciado de Heródoto, a saber, que Homero e Hesíodo teriam feito para os gregos os

seus deuses. Já esta audácia livre do criar, que Heródoto atribui aos poetas épicos mencionados, nos dá um exemplo do fato de que as epopéias certamente têm de ser antigas em um povo, mas que não têm de descrever o estado o mais antigo. Quase todo povo, a saber, tinha diante de si, em maior ou menor grau, em seus inícios primeiros, alguma cultura estranha, um culto religioso estrangeiro e, desse modo, foi por eles influenciado; pois justamente nisso reside o aprisionamento, a superstição, o barbarismo do espírito: em vez de ser familiar no que é supremo, tomá-lo como algo estranho de si mesmo, que não surgiu da consciência nacional e individual própria. Assim, por exemplo, os indianos, antes da época de suas grandes epopéias, tiveram com certeza de passar por muitas grandes revoluções de suas representações religiosas e de outros estados; também os gregos tiveram de transformar elementos egípcios, frígios, da Ásia Menor, tal como já vimos anteriormente; os romanos encontraram diante de si elementos gregos, os bárbaros da migração dos povos elementos romanos e cristãos etc. Apenas quando o poeta com espírito livre abandona um tal jugo, olha para suas próprias mãos, considera seu próprio espírito digno e, com isso, desapareceu o turvamento da consciência, pode irromper a época para a epopéia propriamente dita; pois, do outro lado, as épocas de um culto tornado abstrato, de dogmas elaborados, de fundamentos políticos e morais estabelecidos, já ultrapassaram novamente o que é concretamente autóctone. Ao contrário, o poeta autenticamente épico permanece, não obstante, inteiramente familiar em seu mundo, tanto no que se refere às potências, às paixões e fins universais, que se mostram eficazes no interior dos indivíduos, quanto no que se refere a todos os lados exteriores da autonomia do criar. Assim, por exemplo, Homero falou com familiaridade de seu mundo, e onde há familiaridade para os outros, também somos [336] familiares, pois então observamos a verdade, o espírito que vive em seu mundo e se tem a *si* nele, e nos sentimos bem e alegres, pois o poeta mesmo está nisso envolvido com todo o sentido e o espírito. Tal mundo pode estar num estágio mais baixo de *desenvolvimento* e acabamento, mas ele permanece no estágio da poesia e da beleza imediata, de modo que podemos reconhecer, entender, segundo o Conteúdo, tudo o que exige a necessidade mais elevada, o humano propriamente dito – a honra, o modo de pensar, o sentimento, o aconselhamento, os feitos de cada herói – e desfrutar estas formas, na minuciosidade de suas descrições, como elevadas e ricas de vida.

ββ) Devido à objetividade do todo, porém, o poeta como *sujeito* deve retroceder diante de seu *objeto* e desaparecer no mesmo. Apenas o produto, mas não o poeta aparece e, todavia, o que se expressa no poema é algo seu;

ele o configurou em sua intuição, introduziu sua alma nele, seu espírito pleno. Mas que ele o tenha feito, isso não se apresenta explicitamente. Assim vemos na *Ilíada*, por exemplo, ora Calcas ora Nestor interpretar os acontecimentos e, todavia, estes esclarecimentos são fornecidos pelo poeta; inclusive, o que se passa no interior dos heróis, ele esclarece objetivamente como uma intervenção dos deuses; tal como surge Atenas para Aquiles irado, advertindo para que tenha prudência. Foi o poeta que fez isso; mas porque a epopéia não apresenta o mundo interior do sujeito que poetiza, e sim a questão [*Sache*], o subjetivo da produção deve igualmente estar de modo completo colocado em segundo plano, assim como o poeta mesmo mergulha totalmente no mundo que ele desdobra diante de nossos olhos. – Segundo este lado, o grande estilo épico consiste no fato de que a obra parece cantar-se por si mesma e surge de modo autônomo, sem ter um autor no topo.

γγ) O poema épico, porém, como obra de arte efetiva, apenas pode decorrer de um *único* indivíduo. Por mais que uma epopéia também expresse a questão de toda a nação, [337] não é um povo como coletividade que poetiza, e sim apenas indivíduos singulares. O espírito de uma época, de uma nação, é, certamente, a causa substancial, eficiente, mas que surge ela mesma apenas para a efetividade como obra de arte quando se concentra no gênio individual *de um* poeta, o qual então leva à consciência e executa este espírito universal e seu Conteúdo como sua própria intuição e sua própria obra. Pois poetizar é uma produção espiritual, e o espírito existe apenas como consciência e autoconsciência efetivas singulares. Se uma obra já existe em um tom determinado, então isso se torna certamente algo dado, de modo que também outros são capazes de dar o tom semelhante ou igual, assim como ainda hoje ouvimos serem cantados centenas de cantos segundo o modo goetheano. Muitas peças, cantadas no mesmo tom, ainda não constituem obra alguma plena de unidade, que apenas pode decorrer de um *único* espírito. Este é um ponto que se torna especialmente importante no que concerne aos poemas homéricos, bem como à *Canção dos Nibelungos*, na medida em que para a última não pode ser apontado com certeza histórica um autor determinado e, quanto à *Ilíada* e à *Odisseia*, como é conhecida, foi tornada válida a opinião de que Homero enquanto poeta único do todo nunca existiu, e sim indivíduos singulares teriam produzido as peças isoladas, que então teriam sido compiladas para aquelas duas obras maiores. Nesta suposição pergunta-se sobretudo se aqueles poemas são cada um por si mesmos um todo épico orgânico ou, tal como é agora difundida a opinião, são sem início e fim necessários e, por isso, poderiam ter sido continuados ao infinito. Sem dúvida, os cantos homéricos, em vez de serem

de conexão condensada, tal como as obras de arte dramáticas são, segundo a sua natureza, de uma unidade mais solta, de tal sorte que cada parte pode ser e aparecer autônoma, e muitas intervenções e outras modificações permaneceram abertas; eles compõem, contudo, inteiramente uma totalidade épica veraz [338], internamente orgânica, e um tal todo apenas um *único* pode fazer. A representação da falta de unidade e da mera composição de diferentes rapsódias, poetizadas em tom semelhante, é uma representação bárbara que se opõe à arte. Se esta visão deve apenas significar que o poeta como sujeito desaparece diante de sua obra, então ela é o supremo elogio; ela então não significa nada mais do que o fato de que não se pode reconhecer qualquer maneira [*Manier*] subjetiva do representar e do sentir. E isso ocorre nos cantos homéricos. A questão, o modo da intuição objetiva do povo, somente, é que se expõe. Mas mesmo o canto popular necessita de uma boca que o cante a partir do interior preenchido pelo sentimento nacional, e mais ainda uma obra de arte em si mesma *unificada* torna necessário o espírito em si mesmo unificado de *um* único indivíduo.

## 2. Determinações particulares da epopéia propriamente dita

Até agora indicamos, breve e inicialmente, no que diz respeito ao caráter em *geral* da poesia épica, as espécies incompletas, as quais, embora sejam de tom épico, todavia não são epopéia alguma total, na medida em que não expõem nem um estado nacional nem um acontecimento concreto no interior de um tal mundo inteiro. É este último aspecto que, porém, fornece primeiramente o conteúdo adequado para a epopéia completa, cujos traços fundamentais e condições indiquei anteriormente.

De acordo com estas recordações prévias, temos de tratar agora das exigências *particulares* que podem ser deduzidas da natureza da obra de arte épica mesma. Aqui imediatamente se nos depara a dificuldade de que em geral pouco pode ser dito acerca deste aspecto mais específico, de modo que logo deveríamos entrar no que é histórico e considerar as obras épicas singulares dos povos, as quais, na grande diversidade das épocas e nações, pouca esperança dão para resultados concordantes. Esta dificuldade encontra, todavia, a sua solução no fato de que das [339] muitas Bíblias épicas uma pode ser ressaltada, na qual encontramos a prova para o que pode ser estabelecido como o caráter fundamental veraz da epopéia propriamente dita. Estes são os cantos *homéricos*. A partir deles, principalmente, pretendo retirar os traços que, como me parece, constituem

para a epopéia, segundo a natureza da questão mesma, as determinações principais. Podemos resumir as mesmas nos seguintes pontos de vista.

*Em primeiro lugar*, surge a questão sobre que tipo de constituição deve ser o estado de mundo *universal* sobre cujo terreno o evento épico pode chegar a uma exposição adequada.

*Em segundo lugar*, é a espécie deste acontecimento ele mesmo individual, cuja qualidade temos de investigar.

*Em terceiro lugar*, por fim, devemos lançar um olhar sobre a Forma segundo a qual estes dois lados se entrelaçam na unidade de uma obra de arte e se tornam epicamente acabados.

#### a. O estado de mundo épico universal

Vimos logo no início que no evento verdadeiramente épico não se realiza um ato arbitrário singular e, com isso, é relatado um acontecimento meramente contingente, e sim é relatada uma ação ramificada na totalidade de sua época e estados nacionais, a qual, por isso, pode apenas chegar à intuição no interior de um mundo desdobrado e que exige a exposição desta efetividade inteira. – No que diz respeito à forma autenticamente poética deste terreno universal, posso ser breve, na medida em que já mencionei os pontos principais na primeira parte, por ocasião do exame do estado de mundo universal para a ação ideal (vol. I, pp. 189-205). Neste lugar pretendo apenas indicar o que é de importância para a epopéia.

α) O mais apropriado para todo o estado da vida, que a epopéia transforma em pano de fundo, consiste no fato de que o mesmo tem para os indivíduos a Forma da efetividade dada [340], todavia ainda permanece com eles na conexão a mais estreita da vitalidade originária. Pois se os heróis, que estão colocados no topo, primeiramente têm de fundar um estado inteiro, então a determinação do que é ou deve vir à existência recai, mais do que convém à epopéia, no caráter subjetivo, sem poder aparecer como realidade objetiva.

αα) As relações da vida ética, a coesão da família, bem como do povo como nação inteira na guerra e na paz, devem ter se encontrado, feito e desenvolvido, mas inversamente ainda não devem ter se consolidado, também sem a particularidade subjetiva viva dos indivíduos, na forma de regulamentos, deveres e leis universais, válidos por si mesmos, os quais também possuem a força de se manter contra o querer individual. O *sentido* do direito e da equidade, os costumes, o ânimo, o caráter, devem, ao contrário, aparecer como sua única origem e seu apoio, de tal forma que nenhum entendimento seja capaz de opô-los ao coração,

ao modo de pensar e à paixão individuais na Forma da efetividade prosaica e torná-los firmes. Uma constituição já muito organizada do estado de mundo desenvolvido, com leis elaboradas, jurisdição penetrante, administração bem organizada, ministérios, chancelarias de Estado, polícia etc. temos de rejeitar como terreno de uma ação autenticamente épica. As relações da eticidade objetiva devem certamente já serem queridas e se efetivar, porém apenas por meio dos indivíduos atuantes mesmos e seu caráter, mas não podem alcançar a sua existência já na Forma universalmente válida e por si mesma justificada. Assim, encontramos na epopéia certamente a comunidade substancial da vida e do agir objetivos, mas igualmente também a liberdade neste agir e nesta vida, que parecem surgir inteiramente da vontade subjetiva dos indivíduos.

ββ) O mesmo vale para a relação do homem com a *natureza* que o cerca, da qual ele retira os meios para a [341] satisfação de suas *carências*, bem como para a espécie desta *satisfação*. Também a este respeito devo remeter para o que anteriormente já abordei amplamente por ocasião da determinidade exterior do ideal (vol. I, pp. 260-266). O que o homem precisa para a vida exterior, a casa e o pátio, a tenda, o sofá, a cama, a espada e a lança, o navio com o qual singra os mares, o carro que o conduz para a luta, o modo como prepara seus alimentos, a caça, sua comida e bebida: tudo isso para ele não deve ter-se tornado apenas um meio morto, e sim nisso ele ainda deve sentir-se [*fühlen*] vivo com todo o sentido e si mesmo [*Sinn und Selbst*] e, desse modo, dar ao que é em si mesmo exterior, por meio da conexão estreita com o indivíduo humano, uma configuração individual ela mesma humanamente animada. Nossa maquinaria e indústria atual, com os produtos que provêm delas, bem como, em geral, o modo de satisfazer nossas carências exteriores da vida, seriam, segundo este lado, igualmente como a organização estatal moderna, inadequados para o pano de fundo da vida que exige a epopéia originária. Pois tal como o entendimento, com suas universalidades e o domínio destas que se impõe independentemente do modo de pensar individual, ainda não deve ter se feito valer nos estados da visão de mundo [*Weltanschauung*] propriamente épica, do mesmo modo aqui o homem também não deve aparecer desligado da conexão viva com a natureza e da comunidade forte e fresca, em parte amigável em parte em luta, com ela.

γγ) Este é o estado de mundo que, à diferença do idílico, eu já denominei em outro lugar como sendo o *heróico*. Em Homero, nós o encontramos descrito na mais bela poesia e na riqueza dos traços de caráter autenticamente humanos. Aqui, temos diante de nós, na vida doméstica e pública, tampouco uma efetividade bárbara como uma mera prosa do entendimento de uma vida

familiar e estatal ordenada, e sim aquele centro originariamente poético, tal como o designei acima. [342] Mas, um ponto principal concerne a este respeito à individualidade livre de todas as figuras [*Gestalten*]. Na *Iliada*, por exemplo, Agamenon é certamente o rei dos reis, os demais príncipes estão sob o seu cetro, mas seu domínio superior não se torna uma conexão árida do comando e da obediência, do senhor e de seus servos. Pelo contrário, Agamenon deve ter muito cuidado e saber ceder com prudência, pois os chefes singulares não são homens de Estado [*Staatshalter*] ou generais, e sim autônomos como ele mesmo; livremente eles se reuniram em torno dele ou foram conduzidos ao cortejo através de uma série de meios, ele deve aconselhar-se com eles e, se não lhes agrada, eles se mantêm distantes da luta, tal como fez Aquiles. A livre participação, assim como o desligamento igualmente teimoso, por meio dos quais a independência da individualidade se conserva incólume, dá à relação inteira sua forma poética. Algo semelhante encontramos nos poemas de Ossian, bem como na relação do Cid com os príncipes, a quem serve este herói poético da cavalaria romântica nacional. Também em Ariosto e em Tasso esta livre relação ainda não foi colocada em perigo e, particularmente em Ariosto, os heróis isolados partem para aventuras próprias, em autonomia quase destituída de conexão. Assim como se colocam os príncipes diante de Agamenon, também se coloca o povo diante de seus chefes. Livremente ele os seguiu; não há aí ainda uma lei constrangedora que subjugasse o povo; honra, atenção, sentimento de vergonha diante de quem é mais poderoso, que sempre necessitaria de violência, a imposição do caráter do herói etc. constituem o fundamento da obediência. E assim também impera ordem no interior da casa, mas não como regulamento firme da criadagem, e sim como modo de pensar e costume. Tudo parece como se tivesse se tornado imediatamente assim. Dos gregos, por exemplo, relata Homero por ocasião de uma luta com os troianos, que eles também perderam muitos combatentes vigorosos, mas menos que os troianos, pois (diz Homero) eles sempre pensavam em aplacar a dura necessidade uns dos outros. Eles, portanto, se auxiliavam mutuamente. Se quiséssemos [343] hoje em dia estabelecer uma diferença entre um exército bem treinado e um não civilizado, então teríamos de procurar o essencial de exércitos cultivados também nesta coesão e consciência, de apenas ter validade na unidade com o outro. Bárbaros são apenas um agrupamento onde ninguém pode confiar no outro. Mas o que entre nós aparece como apenas o resultado de uma disciplina militar rígida e árdua, como treinamento, comando e domínio de uma ordem firme, isso em Homero é apenas um costume, que se faz por si mesmo e habita vivamente no interior dos indivíduos como indivíduos.

As múltiplas descrições de coisas e estados exteriores também têm o mesmo fundamento em Homero. Ele, na verdade, não se detém muito em cenas da natureza, tais como são apreciadas em nossos romances; ao contrário, é sumamente circunstanciado na descrição de um cajado, cetro, cama, das armas, vestimentas e umbrais, e não se esquece nem de mencionar os gonzos nos quais se dobra a porta. Entre nós tais coisas iriam parecer muito exteriores e indiferentes, aliás, segundo a nossa formação, somos de uma distinção sumamente refratária diante de uma série de objetos, coisas e expressões, e temos uma ordem hierárquica ampla nos diversos estágios da vestimenta, dos utensílios e assim por diante. Além disso, hoje em dia toda produção e preparo de qualquer meio de satisfação de nossas carências se fragmenta em tal variedade de ocupações da atividade de fabricação e oficina, que todos os lados particulares desta ampla ramificação estão rebaixados a algo de subordinado, que nós não devemos observar e relatar. Mas a existência dos heróis possui uma simplicidade desigualmente mais originária dos objetos e das invenções, e pode se deter em sua descrição, porque todas estas coisas ainda se mantêm num mesmo nível e valem como algo, onde o homem, na medida em que sua vida inteira não o desvia disso e o conduz a uma esfera apenas intelectual, ainda tem uma honra de sua habilidade, de sua [344] riqueza e de seu interesse positivo. Abater bois, prepará-los, servir vinho etc. é uma ocupação dos heróis mesmos, que eles executam como sendo finalidade e prazer, ao passo que entre nós o almoço, quando não deve ser algo cotidiano, tem de produzir não apenas coisas delicadas e raras, e sim, além disso, também exige discursos primorosos. As descrições circunstanciadas de Homero neste círculo de objetos não nos devem, por isso, parecer um acréscimo poético a uma questão mais rasa, e sim esta atenção minuciosa é o espírito dos homens e estados mesmos descritos; assim como, por exemplo, entre nós os camponeses falam sobre coisas exteriores com muitos detalhes ou também nossos cavaleiros sabem falar sobre seus estábulos, cavalos, botas, esporas, trajes etc. com amplitude semelhante, o que, pois, parece certamente trivial, em contraste com uma vida intelectual mais digna.

Este mundo não deve abranger meramente em si mesmo o universal *limitado* do acontecimento *particular*, que ocorre sobre um tal terreno pressuposto, e sim deve ampliar-se para a *totalidade* da intuição nacional [*Nationalanschauung*]. Encontramos o mais belo exemplo disso na *Odisséia*, que nos introduz não apenas na vida doméstica dos príncipes gregos e seus criados e subordinados, como também desdobra ricamente diante de nós as representações de povos estranhos, os perigos do mar, a morada dos mortos etc. Mas também na *Iliada*, onde o palco dos feitos, adequados à natureza do objeto,

teve de ser mais limitado e, no centro da luta de guerra, as cenas de paz pouco lugar puderam encontrar. Homero, por exemplo, com plenitude de arte, indicou com intuição digna de admiração no escudo de Aquiles toda a esfera terrestre e da vida humana, os casamentos, as ações de tribunais, a agricultura, os rebanhos e assim por diante, as guerras privadas das cidades umas contra as outras, cuja descrição não deve ser vista como uma obra acessória. Ao contrário, nos poemas que levam o nome de Ossian, [345] o mundo no todo é muito limitado e indeterminado e tem justamente por isso já um caráter lírico, ao passo que também os anjos e diabos de Dante não são algum mundo por si mesmo, que nos interessasse mais de perto, e sim apenas servem para recompensar ou punir os homens. Mas, sobretudo, falta à *Canção dos Nibelungos*<sup>38</sup> a efetividade determinada de um fundamento e solo intuitivos, de modo que a narrativa já tende a este respeito para o tom dos saltimbancos. Esta narrativa certamente é bastante ampla, mas de tal maneira como se operários tivessem ouvido de longe algo sobre ela e quisessem relatar a questão a seu modo. Nós não conseguimos ver a questão, e sim apenas notamos a incapacidade e o esforço do poeta. No *Livro dos Heróis*<sup>39</sup> esta amplitude entediante da fraqueza é certamente ainda mais irritante, até que por fim ela apenas foi superada pelos operários efetivos que foram mestres cantores<sup>40</sup>.

β) Na medida em que, todavia, a epopéia tem de configurar para a arte um mundo especificamente determinado segundo todos os lados da particularização e, por isso, deve ser em si mesmo individual, então é o mundo de um povo *determinado* que nele se espelha.

αα) Todas as epopéias verdadeiramente originárias nos fornecem a este respeito a intuição de um espírito nacional em sua vida familiar ética, em estados públicos da guerra e da paz, em suas carências, artes, usos, interesses;

38. *Das Nibelungenlied* (por volta de 1200 d. C.). A *Canção dos Nibelungos* é um dos textos mais célebres da literatura alemã. O autor das 2.379 estrofes de quatro versos longos é desconhecido, embora alguns elementos permitam identificá-lo como um clérigo cultivado da corte do bispo de Passau, do fim do século XII, que teria empreendido – talvez por ordem do último – uma espécie de síntese dos vários materiais escritos e orais tirados da cultura europeia. Estes têm por núcleo a história do fim dos burgúndios, do século V e VI d. C., e a lenda da morte de Siegfried. O autor tornou anacrônicos estes materiais ao introduzir elementos históricos e sociais de seu tempo e de seu meio (N. da T.).

39. *Das Heldenbuch*. Hegel se refere à forma da poesia heróica chamada *Heldenlied*, uma canção menor e mais antiga da poesia heróica germânica. O *Livro dos Heróis* é mais conhecido sob o nome de *Ciclo de Dietrich*, posterior a 1250 d.C., obra que reagrupa um certo número de poemas lendários que tratam das façanhas de Dietrich von Bern (Teodorico de Verona, rei dos ostrogodos), cuja qualidade é notoriamente medíocre (N. da T.).

40. Além de sua origem social e organização interna de sua corporação, os mestres cantores possuíam uma ligação mais prática com o artesanato das cidades: eles praticavam sua arte como um artesanato, segundo certas regras e medidas (N. da T.).

em geral fornecem uma imagem de todo o estágio e modo da consciência. Louvar os poemas épicos, observá-los mais atentamente, explicá-los, significa, por conseguinte, tal como já vimos acima, nada mais senão deixar que desfilem diante de nosso olhar espiritual os espíritos individuais das nações. Reunidos, eles mesmos expõem a história mundial, na sua mais bela, mais livre, mais determinada vitalidade, produção e feito. O espírito grego, por exemplo, e a história grega, ou pelo menos o princípio do que o povo em seu ponto de partida era e o que legou para vencer a luta de sua história mais própria, não se aprende [346] a conhecer a partir de qualquer outra fonte de modo tão vivo, tão simples do que a partir de Homero.

ββ) Existem, porém, *duas* espécies de efetividade nacional: em primeiro lugar um mundo inteiramente *positivo* dos usos os mais específicos justamente deste povo singular, nesta época determinada, junto a esta situação geográfica e climática, a estes rios, montanhas, florestas e ambiente natural em geral; em segundo lugar, a *substância* nacional da consciência espiritual, no que se refere à religião, família, comunidade etc. Se uma epopéia originária, tal como a exigimos, deve ser e permanecer a Bíblia duradoura e válida, o livro do povo, então o positivo da efetividade passada apenas poderá reivindicar um interesse vivo e eficaz quando os traços de caráter positivos estiverem em uma conexão interior com aqueles lados e direções propriamente substanciais da existência nacional. De outro modo, pois, o positivo torna-se inteiramente contingente e indiferente. Assim, por exemplo, uma geografia autóctone pertence à nacionalidade, mas se ela não dá ao povo seu caráter específico, então um outro ambiente natural distante, se o mesmo apenas não contradiz a peculiaridade nacional, não é incômodo algum e pode até possuir algo de atrativo para a imaginação. À presença imediata de montanhas e rios familiares se ligam, na verdade, as recordações sensíveis da juventude; mas se falta o elo mais profundo de todo o modo de intuir e pensar, então esta conexão decai em maior ou menor grau para algo exterior. Além disso, em empreendimentos de guerra como, por exemplo, na *Iliada*, não é possível manter o local pátrio; aliás, aqui o ambiente natural estranho possui inclusive algo de estimulante e atrativo. — Mais difícil, porém, é com a vitalidade duradoura de uma epopéia, quando, no decorrer de séculos, a consciência e a vida espiritual se transformaram de tal modo que os elos deste passado posterior e aquele ponto de partida estão inteiramente dilacerados. Assim, por exemplo, ocorreu com Klopstock em outros ambientes da poesia, [347] com sua constituição de uma doutrina nacional de deuses [*Götterlehre*] e em seu cortejo com Hermann e Thusnelda. O mesmo tem de ser dito da *Canção dos Nibelungos*. Os burgúndios, a vingança de

Cremilda, os feitos de Siegfried, todo o estado da vida, o destino do conjunto da estirpe decadente, o ser nórdico, o rei Átila etc., tudo isso não tem mais conexão viva alguma com nossa vida doméstica, civil, jurídica, com nossas instituições e constituições. A história de Cristo, Jerusalém, Belém, o direito romano, mesmo a guerra troiana, possuem muito mais atualidade para nós do que os acontecimentos dos Nibelungos, que para a consciência nacional apenas são uma história do passado, como se fosse varrida completamente. Quer fazer agora de tais coisas ainda algo de nacional e inclusive um livro do povo foi a idéia a mais trivial e rasa. Nos tempos do entusiasmo juvenil, aparentemente de novo inflamado, tal idéia constituiu um signo da idade avançada de uma época que, ao se aproximar da morte, tornou-se novamente infantil, se deliciou com o que estava morto, e também pôde encorajar outros a terem nisso o seu sentimento [*Gefühl*], sua presença<sup>41</sup>.

γγ) Se uma epopéia nacional deve também conquistar para povos e épocas *estranhos* um interesse permanente, então é preciso que o mundo, que ele descreve, não seja apenas de nacionalidade *particular*, e sim *da* espécie que no povo específico e seu heroísmo e feitos ao mesmo tempo se destaque de modo penetrante o *humano universal*. Assim, por exemplo, a matéria divina e ética em si mesma imediata, a magnificência dos caracteres e da existência inteira, a efetividade intuitiva, na qual o poeta sabe trazer diante de nós o que é supremo e menor, têm nos poemas homéricos atualidade eterna imortal. Predomina entre as nações, a este respeito, uma grande diferença. Ao *Ramajana* não pode ser negado que ele traz em si mesmo, de modo o mais vivo, o espírito do povo indiano, particularmente pelo lado religioso; mas o caráter [348] de toda a vida indiana é tão predominantemente de espécie peculiar que o humano propriamente dito e verdadeiro não é capaz de romper os limites desta particularidade. De modo inteiramente diferente, ao contrário, todo o mundo cristão se encontrou desde muito cedo familiar em exposições épicas – tais como as contém especialmente o Antigo Testamento em pinturas dos estados patriarcais – e sempre desfrutou de modo renovado estes eventos, ressaltados em tal intuitibilidade enérgica; tal como Goethe, por exemplo, que já em sua infância, “junto à sua vida dispersa e em seu aprendizado desigual, reunia, porém, seu espírito, seus sentimentos, neste *único* ponto, para um efeito silencioso”<sup>42</sup> e, mesmo em idade avançada, ainda disse acerca deles que, em todas

41. A virulência desta polêmica é destinada aos românticos (N. da T.).

42. *Poesia e Verdade*, primeira parte, quarto livro. Cf. na tradução brasileira de Leonel Vallandro, *Memórias: Poesia e Verdade*, Brasília/São Paulo, Ed. da UnB/Hucitec, 1986, 2 ed., p.116. A citação de Hegel tem em mente sobretudo o caráter educativo e formador desempenhado pelas Antigas Escrituras na infância de Goethe, assunto do quarto livro de *Poesia e Verdade* (N. da T.).

as suas peregrinações pelo Oriente, sempre retornou a estes escritos, que são “como a água da fonte a mais agradável que, embora aqui e ali turva, se escondendo na terra, novamente brota para fora pura e fresca”<sup>43</sup>.

γ) *Em terceiro lugar*, por fim, o estado universal de um povo particular não deve fornecer, nesta universalidade calma de sua individualidade, o objeto propriamente dito da epopéia e ser descrito por si mesmo, mas pode apenas aparecer como a *base* sobre cujo terreno se dá um acontecimento que se desenvolve a si mesmo, que toca todos os lados da efetividade do povo e faz os mesmos penetrarem nela mesma. Um tal acontecimento não deve ser qualquer ocorrência meramente exterior, e sim uma finalidade substancial, espiritual, que se executa por meio da vontade. Mas se ambos os lados, o estado universal do povo e o feito individual, não podem se separar, então o acontecimento determinado deve ter seu motivo no fundamento e no terreno mesmos sobre os quais ele se move. Isso nada mais significa senão que o mundo épico apresentado deve ser concebido em uma tal situação concreta, singular, que dela [349] necessariamente procedam os fins determinados, cuja realização a epopéia é convocada a relatar. Vimos, porém, na primeira parte, por ocasião da ação ideal em geral (vol. I, pp. 266-283), que a mesma pressupõe, para si mesma, tais situações e circunstâncias que levam a conflitos, ações violadoras e a reações desse modo necessárias. A situação determinada, na qual o estado do mundo épico de um povo se abre diante nós, deve, por isso, ser em si mesma de espécie *colidente*. Desse modo, a poesia épica ocupa um e mesmo campo juntamente com a poesia dramática e, por conseguinte, temos de estabelecer aqui, desde o princípio, a diferença entre as colisões épicas e dramáticas.

αα) O conflito do *estado da guerra* pode ser indicado, de modo o mais geral, como a situação a mais apropriada à epopéia. Pois na guerra é justamente toda a nação que é colocada em movimento, e em seus estados totais experimenta uma mobilidade e atividade frescas, na medida em que aqui a totalidade como tal encontra um motivo para ser responsável por si mesma. A este princípio, mesmo quando ele também é confirmado pela maior parte das grandes epopéias, certamente parece contradizer tanto a *Odisséia* de Homero quanto muitas matérias de poemas épicos religiosos. Mas a colisão de cujos eventos a *Odisséia* nos fornece um relato encontra igualmente na campanha troiana seu fundamento e é uma consequência imediata da guerra, tanto pelo lado dos estados domésticos em Ítaca, quanto pelo lado de Odisseu que aspira voltar ao lar, embora não seja uma exposição efetiva das lutas entre os gregos

43. *Divan oriental ocidental*, Notas e Observações “do Antigo Testamento”.

e os troianos; inclusive, é uma espécie de guerra, pois muitos heróis principais devem novamente, por assim dizer, conquistar sua pátria, que eles reencontram em estados modificados, depois de uma década de ausência. – No que se refere às epopéias religiosas, temos diante de nós principalmente a *Divina Comédia* de Dante. Todavia, também aqui a colisão fundamental se deduz daquela queda<sup>44</sup> originária do diabólico diante de Deus, que no interior da efetividade humana provoca a constante guerra interior e exterior [350] de Deus contra o agir que o combate e que o agrada, e se eterniza na danação, na purificação e na beatificação no inferno, no purgatório e no paraíso. Também no *Messias*<sup>45</sup> é a guerra direta contra o filho de Deus, que pode sozinha fornecer o ponto central. O mais vivo, contudo, e o mais adequado serão sempre a exposição de uma guerra efetiva mesma, tal como já a encontramos no *Ramajana*, de modo o mais rico na *Ilíada*, a seguir, porém, também no *Ossian*, em Tasso e Ariosto, bem como nos famosos poemas de Camões. Na guerra, a saber, a *coragem* permanece o interesse principal, e a coragem é um estado da alma e uma atividade que não é nem apropriada para a expressão lírica nem para o agir dramático, e sim, de preferência, para a descrição épica. Pois no dramático a força ou a fraqueza *espirituais* interiores, o *pathos* eticamente legitimado ou repreensível, são a questão principal; no épico, ao contrário, o *lado natural* do caráter. Por isso, a coragem encontra seu devido lugar em empreendimentos nacionais de guerra, uma vez que ela não é uma eticidade para a qual a vontade se determina por si mesma como consciência e vontade espirituais, mas repousa sobre o lado natural e se funde com o lado espiritual para um equilíbrio imediato, a fim de executar fins práticos, que se deixam descrever de modo mais adequado do que poderiam ser concebidos em sentimentos e reflexões líricos. Tal como ocorre com a coragem na guerra, ocorre também com os próprios feitos e seu sucesso. As obras da vontade e as contingências do acontecimento exterior mantêm-se igualmente em equilíbrio mútuo. Do drama, ao contrário, está excluído o mero acontecimento com seus obstáculos apenas exteriores, na medida em que aqui o exterior não pode conservar direito autônomo algum, e sim deve provir da finalidade e dos propósitos interiores dos indivíduos, de modo que as contingências, quando elas de fato surgem e parecem determinar o sucesso, têm de encontrar, contudo, seu verdadeiro fundamento e sua legitimação na natureza interior dos [351] caracteres e fins, bem como das colisões e da necessária solução das mesmas.

44. *Abfall* também significa: “apostasia” (N. da T.).

45. Longo poema épico e religioso de Klopstock (1748-1773) (N. da T.).

ββ) Mediante tais estados de guerra como base da ação épica parece abrir-se para a epopéia uma multiplicidade ampla da matéria; pois podem ser representados uma quantidade de feitos e eventos interessantes, nos quais a coragem desempenha um papel principal, e resta igualmente um direito não diminuído para a potência exterior das circunstâncias e ocorrências. Não obstante, também aqui não pode ser desconsiderada uma restrição essencial para a epopéia. De espécie autenticamente épica são, a saber, apenas as guerras de nações *estrangeiras* umas contra as outras; lutas entre dinastias, ao contrário, guerras intestinas, a inquietação civil, são mais adequadas para a exposição dramática. Assim, por exemplo, Aristóteles já recomenda aos trágicos (*Poética*, cap. XIV) escolherem matérias que têm por conteúdo a luta de um irmão contra outro<sup>46</sup>. Desta espécie é a guerra de *Sete contra Tebas*. O filho de Tebas ataca ele mesmo a cidade e quem a defende, seu inimigo, é o próprio irmão. Aqui a inimizade não existe em-si-e-para-si, mas repousa, ao contrário, sobre a individualidade particular dos irmãos que se digladiam. A paz e o acordo somente iriam fornecer a relação substancial, e apenas o ânimo individual, com a sua pretensa legitimidade, separa a necessária unidade. Um grande número das tragédias históricas de Shakespeare podem ser particularmente indicadas como exemplos semelhantes, nas quais todas as vezes a concordância dos indivíduos seria o que é propriamente legítimo, porém, motivos interiores da paixão e dos caracteres, que apenas querem e respeitam *a si* mesmos, provocam colisões e guerras. Pelo lado de uma ação épica semelhante e, por isso, deficiente, quero recordar apenas a *Farsália* de Luciano. Por maiores que possam parecer neste poema os fins que se enfrentam, os indivíduos que se contrapõem, contudo, são muito próximos de si, demasiadamente aparentados, por meio do terreno da mesma pátria, para que sua luta não pudesse ser, [352] em vez de uma guerra de totalidades nacionais, um mero conflito de partidos, o qual todas as vezes, na medida em que despedaça a unidade substancial do povo, conduz subjetivamente, ao mesmo tempo, para a culpa trágica e a perdição e, além disso, não deixa claros e simples os eventos objetivos, mas os entrelaça de modo confuso. De maneira semelhante ocorre também com a *Henriada* de Voltaire. – A inimizade de nações *estranhas*, ao contrário, é algo de substancial. Cada povo constitui por si mesmo uma totalidade distinta e oposta à outra. Se estas totalidades se opõem mutuamente em inimizade, então, desse modo, nenhum elo ético é

46. A referência corresponde ao seguinte trecho da *Poética*: “Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos – como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais – eis os casos a discutir” (1453, 18-21), trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987 (N. da T.).

rompido, nada em si e por si válido é violado, nenhum todo necessário é despedaçado; ao contrário, trata-se de uma luta pela manutenção incólume de tal totalidade e de seu direito à existência. Que haja tal inimizade, isso é pura e simplesmente adequado ao caráter substancial da poesia épica.

γγ) Ao mesmo tempo, porém, nem toda guerra comum entre nações inimigas pode, apenas por isso, ser tida de preferência como épica. Deve ainda acrescentar-se um *terceiro* lado; a legitimidade *universal histórica*, a saber, que impele um povo contra outro. Apenas então o quadro de um novo empreendimento mais elevado é desenrolado diante de nós, que não pode aparecer como nada de subjetivo, como nenhuma arbitrariedade da subjugação, e sim é absoluto em si mesmo por meio da fundamentação de uma necessidade mais elevada – bem como a ocasião exterior próxima, por um lado, pode assumir o caráter de uma ofensa singular, por outro lado, da vingança. Um caso análogo desta relação já encontramos no *Ramajana*; ele surge, porém, principalmente na *Ilíada*, onde os gregos partem contra os asiáticos e, com isso, travam as primeiras lutas lendárias da terrível oposição, cujas guerras constituem a guinada histórica mundial da história grega. De modo semelhante, o Cid disputa contra os mouros, em Tasso e Ariosto os cristãos lutam contra os sarracenos, em Camões os portugueses contra os [353] indianos; e assim vemos em quase todas as grandes epopéias povos, em costumes, religião, linguagem, em geral distintos no interior e no exterior, surgirem uns contra os outros, e nos tranquilizamos completamente por meio da vitória, legitimada pela história mundial, do princípio mais elevado sobre o subordinado, que conquista uma coragem que não deixa nada sobrar aos que são dominados. Neste sentido, se diante das epopéias do passado, que descrevem o triunfo do Ocidente sobre o Oriente, da medida européia, da beleza individual, da razão que se limita sobre o brilho asiático, sobre o luxo de uma unidade patriarcal que não alcança a articulação consumada ou a ligação abstrata que se separa, quiséssemos também pensar em epopéias que talvez surgirão no futuro, então estas terão de expor apenas a vitória da futura racionalidade americana viva sobre o encarceramento de uma medida e particularização que prosseguem ao infinito. Pois na Europa agora cada povo é limitado por outro e não pode, a partir de si, iniciar uma guerra contra uma outra nação européia<sup>47</sup>; se quisermos agora remeter para além da Europa, então apenas poderemos remeter à América.

47. Os *Cursos de Estética*, pronunciados entre 1820 e 1830 em Berlim, situam-se num período de pacificação "metternichiana" da Europa, após as guerras européias anteriores a 1815. O prognóstico vale até a guerra austro-prussiana de 1854 (N. da T.).

## b. A ação épica individual

O acontecimento épico, *em segundo lugar*, ocorre sobre um tal terreno aberto em si mesmo para conflitos de nações inteiras, para o qual temos de procurar agora as determinações gerais. Pretendemos dividir esta consideração segundo os seguintes pontos de vista.

A *primeira coisa* que se mostrará consiste no fato de que a finalidade da ação épica, por mais que ela também repouse sobre uma base universal, deve, contudo, ser *individualmente* viva e determinada.

Mas na medida em que, *em segundo lugar*, as ações apenas podem proceder de indivíduos, surge a questão da natureza geral dos *caracteres épicos*.

[354] *Em terceiro lugar*, no acontecimento épico a objetividade não chega à exposição meramente no sentido do aparecer exterior, e sim igualmente no significado do que é em si mesmo necessário e substancial, de modo que temos, portanto, de estabelecer a Forma na qual esta substancialidade do acontecimento se revela eficaz ora como necessidade interior oculta, ora como direção manifesta de potências eternas e de uma providência.

α) Anteriormente exigimos como fundamento do mundo épico um empreendimento nacional, no qual a totalidade de um espírito do povo pudesse se destacar no primeiro frescor de seus estados heróicos. Desta base como tal deve, porém, separar-se uma finalidade *particular*, em cuja realização, uma vez que a mesma está estreitamente entrelaçada com a uma efetividade total, também se revelam todos os lados do caráter, da crença e do agir nacionais.

αα) A finalidade, vivificada para a individualidade, em cuja particularização se move o todo, tem de assumir na epopéia, como já sabemos, a forma [*Gestalt*] de um acontecimento [*Begebnis*], e assim devemos neste lugar, primeiramente, recordar a Forma [*Form*] mais precisa por meio da qual o querer e o agir em geral se tornam *acontecimento* [*Begebenheit*]. Ação e acontecimento partem ambos do interior do espírito, cujo Conteúdo não dão a conhecer apenas em exteriorização teórica de sentimentos, reflexões, pensamentos etc., e sim também o executam praticamente. Nesta realização residem, pois, dois lados: *em primeiro lugar*, o lado interior da finalidade proposta e intencionada, cuja natureza e consequência gerais o indivíduo deve conhecer, querer, atribuir a si e aceitar; *em segundo lugar*, a realidade exterior do mundo espiritual e natural que está em volta, no interior do qual o homem unicamente é capaz de agir, e cujas contingências surgem diante dele ora o impedindo ora o estimulando, de modo que ele ou é conduzido felizmente ao alvo por meio de seu favor ou, se ele não quer se submeter a eles de modo imediato,

tem de vencê-los com a energia de sua individualidade. [355] Se o mundo da vontade é apreendido na unificação inseparada destes dois lados duplos, de modo que a ambos convém igual legitimidade, então o mais íntimo imediatamente também alcança ele mesmo a Forma do acontecer [*Form des Geschehens*], que fornece a todo agir – na medida em que o querer interior com seus propósitos, motivos subjetivos das paixões, princípios e fins não pode mais aparecer como a questão principal – a forma de *acontecimentos* [*Gestalt von Begegnissen*]<sup>48</sup>. Na *ação* tudo é reconduzido ao caráter interior, ao dever, ao modo de pensar, ao propósito etc.; nos *acontecimentos*, ao contrário, também o lado exterior adquire o seu direito indiviso, na medida em que é a realidade objetiva que, por um lado, constitui a Forma do todo, por outro lado, porém, constitui uma parte principal do conteúdo mesmo. Nesse sentido, eu disse anteriormente que é tarefa da poesia épica expor o *acontecer* de uma ação e, por isso, não apenas apreender o lado exterior da execução de fins, e sim também conceder às circunstâncias exteriores, eventos naturais e outras contingências o mesmo direito, que na ação como tal o interior reivindica exclusivamente para si.

ββ) No que se refere à natureza da finalidade *particular*, cuja execução a epopéia narra na Forma do acontecimento, a mesma, segundo o que já dissemos, não deve ser *algo abstrato*, e sim, ao contrário, ser de determinidade inteiramente *concreta*, sem, contudo, pertencer à mera arbitrariedade, uma vez que a mesma se efetiva no interior da existência total nacional e substancial. O Estado como tal, por exemplo, a pátria ou a história de um Estado e país é, como Estado e país, algo universal que, tomado nesta universalidade, não aparece como existência subjetiva individual, isto é, não em fechamento inseparado com um indivíduo vivo determinado. Assim, na verdade, a história de um país, o desenvolvimento de uma vida política, de sua constituição e destino, também se deixam narrar como acontecimento; mas se, porém, o que [356] acontece não é apresentado como o feito concreto, a finalidade interior, a paixão, o sofrimento e a execução de determinados heróis, cuja individualidade fornece a Forma e o conteúdo para toda esta efetividade, então o acontecimento apenas existe em seu Conteúdo rígido, que se desenrola por si mesmo como história de um povo, reino etc. A este respeito, a suprema ação do espírito seria, na verdade, a própria história mundial mesma, e poderíamos querer elaborar em epopéia absoluta este feito universal sobre o campo de batalha do

48. *Geschehen* remete a uma ocorrência qualquer, genérica, ao passo que a *Begebenheit* implica algo que ocorre de modo determinado, constituindo uma configuração coesa, amarrada pela interioridade e exterioridade. Essa distinção será aprofundada mais adiante no item: "A epopéia como totalidade plena de unidade", p. 123 (N. da T.).

espírito universal, cujo herói seria o espírito humano, o *humanus* que se educa e se eleva desde a ignorância da consciência para a história mundial; todavia, justamente devido à sua universalidade, esta matéria seria muito pouco passível de individualização para a arte. Pois, por um lado, faltaria a esta epopéia desde sempre um pano de fundo firmemente determinado e um estado do mundo tanto no que se refere ao local exterior bem como aos costumes, usos etc. A base unicamente passível de ser pressuposta, a saber, poderia apenas ser o espírito universal do mundo, que não pode chegar à intuição como estado particular e tem como seu local a terra toda. Igualmente, a única finalidade realizada nesta epopéia seria a finalidade do espírito do mundo, que apenas pode ser apreendida no pensamento e, em seu significado verdadeiro, tem de ser explicada de modo determinado. Mas se ela tiver de surgir em forma poética, em todos os casos – para dar ao todo seu sentido e conexão adequados – teria de ser ressaltado como o que age autonomamente a partir de si mesmo. Isto seria poeticamente apenas possível se o mestre-de-obras interior da história, a Idéia absoluta eterna, que se realiza na humanidade, chegasse à aparição ou como indivíduo executor, ativo, condutor, ou se fizesse valer como necessidade que faz efeito de modo oculto. No primeiro caso, porém, a infinitude deste Conteúdo teria de explodir o recipiente artístico sempre restrito da individualidade determinada ou, para enfrentar esta desvantagem, decair a uma alegoria rasa da reflexão universal sobre a [357] determinação do gênero humano e sua educação, sobre o alvo da humanidade, sobre a completude moral, ou seja, como se fosse estabelecido de outro modo a finalidade da história mundial. No outro caso, teriam de ser novamente expostos, como os heróis particulares, os diferentes espíritos do povo, para cuja existência lutadora se desdobra a história e se move em desenvolvimento progressivo. Se, porém, o espírito das nações deve aparecer poeticamente em sua efetividade, então isso poderia apenas ocorrer se as figuras [*Gestalten*] histórico-mundiais efetivas desfilassem diante de nós em seus feitos. Mas então teríamos apenas uma série de figuras particulares, que em seqüência meramente exterior emergiriam e novamente sucumbiriam, de modo que faltaria a eles uma unidade e ligação individuais, uma vez que o espírito mundial governante não poderia se colocar no topo como indivíduo que age ele mesmo. E se quiséssemos também apreender os espíritos do povo em sua universalidade e deixar agir nesta substancialidade, então também isso apenas forneceria uma série semelhante, cujos indivíduos, semelhantes a encarnações indianas, teriam, além disso, apenas uma aparência de existência, cuja invenção teria de empalidecer diante da verdade do espírito mundial que se realizou na história efetiva.

γγ) A partir disso pode-se abstrair a regra universal de que o acontecimento épico particular apenas pode chegar à vitalidade poética se é possível ser amalgamado de modo o mais estreito com um *único* indivíduo. Assim como um *único* poeta inventa [ersinnt] e executa o todo, assim também um *único* indivíduo deve estar no cume, a quem se liga o acontecimento e no qual se orienta e se torna acabada uma *única* figura [Gestalt]. Todavia, também a este respeito ainda se acrescentam essencialmente exigências mais precisas. Pois assim como anteriormente o tratamento histórico mundial, poderia agora inversamente o tratamento *biográfico*-poético de uma história determinada de vida aparecer como a matéria a mais completa e propriamente épica. Mas este não é o caso. Na biografia, a saber, o indivíduo permanece [358] certamente um único e o mesmo, mas os acontecimentos nos quais é envolvido podem pura e simplesmente se separar de modo independente e conservar o sujeito apenas como o seu ponto de ligação completamente exterior e contingente. Mas se a epopéia deve ser uma em si mesma, então também o acontecimento, em cuja Forma expõe o seu conteúdo, deve ter em si mesmo unidade. Ambos, a unidade do sujeito e do acontecimento objetivo em si mesmo, devem se encontrar e se unir. Na vida e nos feitos do Cid sobre terreno pátrio certamente apenas um *único* grande indivíduo constitui o interesse, que permanece em todos os lugares fiel a si mesmo, em seu desenvolvimento, heroísmo e término; seus feitos passam por ele como por um deus da escultura, e ele mesmo por fim passou diante de nós, diante dele mesmo; mas os poemas do Cid também não são como crônica rimada uma epopéia propriamente dita e, em sendo romances tardios, tal como este gênero o requer, apenas um despedaçamento em situações isoladas desta existência heróica nacional, que não tem a necessidade de se fechar na unidade de um *único* acontecimento particular. De modo o mais belo, ao contrário, vemos satisfeita a exigência há pouco estabelecida na *Iliada* e na *Odisséia*, onde Aquiles e Odisseu se sobressaem como figuras principais [Hauptgestalten]. Também no *Ramajana* ocorre algo semelhante. Uma posição particularmente peculiar, porém, assume a este respeito a *Divina Comédia* de Dante. Aqui, a saber, o poeta épico é ele mesmo o único indivíduo, em cujo passeio pelo Inferno, Purgatório e Paraíso se liga toda e qualquer coisa, de modo que ele pode narrar as configurações de sua fantasia como vivência própria e, por isso, alcança também o direito de introduzir na obra objetiva, mais do que é permitido a outras épicas, seus próprios sentimentos e reflexões.

β) Por mais que a poesia épica em geral, portanto, relate o que é e o que ocorre e, com isso, tenha o objetivo como o seu conteúdo e sua Forma, são justamente os indivíduos e sua ação e sofrimento, por outro lado, o que propria-

mente se ressalta, uma vez que é o acontecer de uma *ação* [359] que se move diante de nós. Pois, apenas indivíduos, sejam eles homens ou deuses, podem efetivamente agir, e quanto mais eles devem estar entretidos vivamente com aquilo que ocorre, tanto mais ricamente terão a legitimidade de atrair o interesse principal sobre si mesmos. Segundo este lado, a poesia épica está sobre terreno idêntico tanto com a lírica quanto com a arte da poesia dramática e, por isso, deve ser para nós importante ressaltar de modo mais determinado onde reside o que é especificamente *épico* na exposição dos indivíduos.

αα) À objetividade de um caráter épico pertence de início, particularmente às figuras principais [*Hauptgestalten*], que elas sejam em si mesmas uma totalidade de traços, homens totais e, por isso, mostrem desenvolvidos nelas mesmas todos os lados do ânimo em geral e mais precisamente do modo de pensar nacional e da espécie do agir. A este respeito já chamei a atenção, na primeira parte (vol. I, pp. 242-243), para as figuras heróicas homéricas, principalmente para a multiplicidade de qualidades puramente humanas e nacionais que Aquiles reúne vivamente em si mesmo, para as quais o herói da *Odisséia* fornece o exemplo o mais rico. Em semelhante variedade de traços de caráter e situações também se expõe o Cid: como filho, herói, amante, esposo, senhor da casa, pai, na relação com seu rei, seus devotos, seus inimigos. Outras epopéias medievais, ao contrário, permanecem muito mais abstratas nesta espécie de caracterização, particularmente quando seus heróis apenas defendem os interesses da cavalaria como tal e se afastam do círculo do Conteúdo popular propriamente substancial.

O desdobrar-se como totalidade nos mais diversos estados e situações é um lado principal na exposição dos caracteres épicos. As figuras trágicas e cômicas da poesia dramática podem, na verdade, também ser de plenitude interior idêntica; mas uma vez que neles [360] o conflito agudo de um *pathos* sempre unilateral com uma paixão oposta no interior de âmbitos e fins inteiramente determinados constitui a questão principal, então tal variedade é em parte – mesmo se não supérflua, todavia mais ocasionalmente – uma riqueza, em parte predomina sobre a mesma uma *única* paixão e seus fundamentos, pontos de vista éticos etc. e ela é reprimida na exposição. Na totalidade do épico, porém, todos os lados mantêm a autoridade de se desenvolver em uma amplitude mais autônoma. Pois, por um lado, isto reside no princípio da Forma épica em geral, por outro lado, o indivíduo épico, segundo todo o estado do mundo, já tem um direito de ser e de fazer valer como ele é e o que ele é, uma vez que vive em épocas em que justamente este *ser* pertence à individualidade imediata. Sem dúvida podemos estabelecer, no que se refere à cóle-

ra de Aquiles, por exemplo, a consideração moralmente sábia acerca da desgraça que esta cólera provocou e os prejuízos que causou, e extrair disso uma conseqüência contra a excelência e grandiosidade de Aquiles mesmo, que não poderia ser um herói e homem completo, uma vez que ele não teve nem força e autodomínio suficientes para se controlar na cólera. Mas Aquiles não tem de ser repreendido, e não precisamos, apenas por causa de sua cólera, desprezar as demais grandes qualidades, e sim Aquiles *é* aquele que ele *é*, e com isso a questão está terminada na perspectiva épica. O mesmo também ocorre com o seu orgulho e seu desejo de fama. Pois o direito principal destes grandes caracteres reside em sua energia, de *se* imporem, uma vez que trazem em sua particularidade, ao mesmo tempo, a universalidade; ao passo que, inversamente, a moralidade comum consiste no desprezo da própria personalidade e na concentração de toda a energia neste desprezo. Que sentimento de si monstruoso não elevou Alexandre acima de seus amigos e a vida de outros tantos milhares. – O ódio de si mesmo – aliás, um traço de crueldade – é a energia semelhante em tempos heróicos, e também [361] nesta relação Aquiles, como caráter épico, não pode ser repreendido.

ββ) Justamente pelo fato de serem indivíduos totais que reúnem brilhantemente o que de outro modo está disperso no caráter nacional, e nisso permanecem caracteres humanamente belos, grandes, livres, estas figuras principais [*Hauptgestalten*] conquistam o direito de serem colocadas no topo e de terem o acontecimento principal ligado à sua individualidade. A nação se concentra neles para o sujeito singular vivo, e assim eles lutam pelo empreendimento principal e suportam os destinos dos acontecimentos. A este respeito, por exemplo, Godofredo de Bouillon, na *Jerusalém Libertada* de Tasso – embora ele, como o mais honesto de todos os cavaleiros da Cruzada, o mais sábio, o mais corajoso, seja escolhido como líder de todo o exército – não é uma figura tão destacada como Aquiles, este sangue juvenil como tal de todo o espírito grego, ou como Odisseu. Os aqueus não podem vencer se Aquiles se mantém longe da luta; ele sozinho, por meio da vitória sobre Heitor, também vence Tróia; e o regresso de Tróia de *todos* os gregos se espelha na viagem de volta isolada de Odisseu, apenas com a diferença de que justamente naquilo que lhe é imposto suportar chega esgotada à exposição a totalidade dos sofrimentos, intuições de vida e estados, que residem nesta matéria. Caracteres dramáticos, em contrapartida, não surgem assim como pontos culminantes em si mesmos totais de um todo, que neles se faz objetivo, e sim existem mais para si mesmos em seus fins, que eles retiram de seu caráter ou de princípios determinados, amalgamados com a sua individualidade mais solitária.

yy) Um *terceiro* lado no que se refere aos indivíduos épicos pode ser deduzido do fato de que a epopéia não tem de descrever uma ação como ação, e sim um acontecimento. No dramático trata-se do fato de que o indivíduo se revela eficaz para a sua finalidade e é justamente exposto nesta atividade e suas conseqüências. Esta preocupação irremovível [362] pela realização de uma finalidade fica fora do épico. Aqui os heróis podem, na verdade, também ter desejos e fins, mas a questão principal é o que vem ao encontro deles nesta ocasião, e não a eficácia somente para a sua finalidade. As circunstâncias são igualmente ativas e com freqüência mais ativas do que eles. Assim, por exemplo, o regresso para Ítaca é o propósito efetivo de Odisseu. A *Odisséia* mostra-nos este caráter não apenas na execução ativa de sua finalidade determinada, e sim narra em amplo desdobramento tudo o que vem ao encontro em sua viagem errante, o que ele suporta, os obstáculos que se colocam em seu caminho, os perigos que ele deve enfrentar e o que o preocupou. Todas estas vivências [*Erlebnisse*] não decorreram, como seria necessário no dramático, de sua ação, e sim por ocasião da viagem, em geral sem a participação própria do herói. Depois das aventuras com os lotofagos, com o Polifemo, com os lastrigonos, a divina Circe o mantém por um ano preso consigo; então, depois de visitar o mundo subterrâneo, ter sofrido naufrágio, ele permanece com a Calipso, até que a ninfa não mais o agradou por tristeza pela pátria e ele observa com o olhar em lágrimas o mar deserto. Então, por fim, Calipso, ela mesma, lhe fornece os materiais para a embarcação que ele constrói, ela o abastece de alimentos, vinho e vestimentas; por fim, depois da estada com os feácios, sem saber, ele é levado em sono para a margem de sua ilha. Esta espécie de execução de uma finalidade não seria dramática. – Na *Iliada* novamente, a cólera de Aquiles – que, com tudo de ulterior que resulta desta ocasião, constitui o objeto particular da narração – não é nem sequer uma finalidade, mas um estado; Aquiles, ofendido, revolta-se; e em seguida ele não intervém dramaticamente; pelo contrário, ele se retrai sem atividade, permanece com Pátroclo, com raiva pelo fato de que o príncipe dos povos não deu qualquer atenção a ele, junto aos navios na praia [363]; então se mostram as conseqüências deste distanciamento, e apenas quando o amigo é morto por Heitor Aquiles se vê envolvido ativamente na ação. De um outro modo novamente é prescrito a Enéas a finalidade que ele deve executar, e Virgílio narra todos os acontecimentos que tão variadamente retardam esta realização.

y) No que diz respeito à Forma do evento na epopéia, temos agora de mencionar apenas ainda um *terceiro* lado importante. Anteriormente eu já havia

dito que no drama a vontade interior, o que a mesma exige e deve ser, é o que é essencialmente determinante e constitui a base permanente de tudo o que ocorre. Os atos que acontecem, aparecem postos pura e simplesmente por meio do caráter e seus fins, e o interesse principal, nesse sentido, gira de preferência em torno da legitimidade ou ausência de legitimidade do agir no interior das situações pressupostas e dos conflitos provocados. Se, por conseguinte, também no drama as circunstâncias exteriores têm eficácia, assim elas alcançam, todavia, apenas validade por meio do que o ânimo e a vontade fazem delas, e o modo segundo o qual o caráter reage contra elas. Na epopéia, porém, valem as circunstâncias e as contingências exteriores na mesma medida que a vontade subjetiva, e o que o homem realiza passa por nós assim como o que ocorre a partir de fora, de modo que o feito humano também efetivamente deve revelar-se igualmente condicionado e provocado por meio do enredo das circunstâncias. Pois epicamente age o indivíduo singular não apenas livremente a partir de si e por si mesmo, e sim se encontra em meio a uma coletividade, cuja finalidade e existência, na ampla conexão de um mundo interior e exterior em si mesmo total, fornecem o fundamento efetivo irremovível para cada indivíduo particular. Este tipo deve ser conservado na epopéia para todas as paixões, resoluções e execuções. Entretanto, junto ao mesmo valor do exterior em suas ocorrências independentes parece, na verdade, ser dado a cada capricho da contingência um espaço de jogo inquestionável, [364] e, todavia, a epopéia deve, inversamente, levar justamente à exposição o que é verdadeiramente objetivo, a existência em si mesma substancial. Esta contradição tem de ser imediatamente atacada pelo fato de que é introduzida, em geral, a *necessidade* nos eventos e no acontecer.

αα) Neste sentido, podemos supor que na epopéia domina o *destino*, não, porém, como costumeiramente consideramos, no drama. O caráter dramático constitui *ele mesmo* seu destino por meio da espécie de sua finalidade, que ele quer executar com plenitude de colisões sob circunstâncias dadas e sabidas; ao épico, pelo contrário, o destino *é* feito, e esta potência das circunstâncias que impõe ao feito sua forma individual, concede ao homem o seu destino, determina o desenlace de suas ações, é o imperar propriamente dito do destino. O que ocorre pertence a si mesmo, é assim e ocorre necessariamente. Na lírica podem ser ouvidos o sentimento, a reflexão, o interesse próprio, a nostalgia; o drama apresenta objetivamente no exterior o direito interior da ação; a poesia épica, porém, expõe no elemento da existência total em si mesma necessária, e para o indivíduo nada sobra além deste estado substancial de seguir o ente, ser ou não adequado a ele e, então, sofrer como pode e deve. O des-

tino determina o que deve ocorrer e o que ocorre, e assim como os indivíduos são eles mesmos plásticos, assim também as conseqüências, os sucessos e os fracassos, a vida e a morte. Pois o que propriamente se mostra diante de nós é um grande estado universal, no qual as ações e os destinos dos homens aparecem como algo singular e passageiro. Esta fatalidade [*Verhängnis*] é a grande justiça e não se torna trágica no sentido dramático da palavra, no qual o indivíduo como *pessoa* aparece dirigido, e sim no sentido épico, no qual o homem aparece dirigido em sua *questão* e a Nêmesis trágica reside no fato de que a grandeza da questão é muito grande para os indivíduos. Assim, paira um tom de tristeza sobre o todo; vemos o magnífico rapidamente desaparecer; já na [365] vida Aquiles está de luto por sua morte, e no fim da *Odisséia* vemos ele mesmo e Agamenon como tendo passado, como sombras com a consciência de serem sombras; também Tróia cai, no altar doméstico o velho Príamo é morto, as mulheres, as meninas são transformadas em escravas; Enéias, por recomendação divina, viaja para o Lácio a fim de fundar um novo reino, e os heróis vencedores voltam para a pátria para um fim feliz ou amargo apenas depois de sofrimentos múltiplos.

ββ) Mas o modo e a espécie segundo os quais a necessidade dos eventos é levada à exposição pode ser muito distinta.

O que está mais próximo, não desenvolvido, é o mero apresentar dos eventos, sem que o poeta, por meio do acréscimo de um mundo de deuses condutor, esclareça o necessário nas ocorrências isoladas e o resultado universal mais precisamente por meio da resolução, interferência e agir conjunto de potências eternas. Neste caso deve então, porém, a partir do tom inteiro da recitação impor-se o sentimento de que nos ocupamos nos acontecimentos narrados e nos grandes destinos de vida dos indivíduos isolados e de gerações inteiras não com o que é passageiro e contingente na existência humana, e sim com destinos em si mesmos fundamentados, cuja necessidade, contudo, permanece o atuar obscuro de uma potência, que não é nem ela mesma individualizada mais determinadamente enquanto esta potência em seu domínio divino nem representada poeticamente em sua atividade. Este tom é conservado, por exemplo, pela *Canção dos Nibelungos*, na medida em que não prescreve a direção do último desenlace sangrento de todos os feitos nem à providência cristã nem a um mundo de deuses pagão. Pois no que diz respeito ao cristianismo, apenas se fala do trajeto da igreja e da missa, também o bispo de Speyer, quando os heróis querem ir para o país do rei Átila, diz para a bela Ute: “Deus deve salvaguardá-la”. Além disso, surgem então para Hagen sonhos de advertência, a profecia das mulheres do Danúbio e outras coisas mais, todavia [366] ne-

nhum Deus condutor que intervém propriamente. Isso confere à exposição algo de rígido, não aberto, uma tristeza por assim dizer objetiva e, por isso, sumamente épica, completamente em oposição aos poemas de Ossian, nos quais, por um lado, igualmente não surgem deuses, por outro lado, porém, o lamento pela morte e decadência de toda a estirpe dos heróis se dá a conhecer como dor subjetiva do velho cantor e como o enlevo da recordação melancólica.

Desta espécie de concepção se distingue essencialmente o entrelaçamento completo de todos os destinos humanos e eventos naturais com o aconselhamento, a vontade e o agir de um mundo de deuses multiforme, tal como, por exemplo, o encontramos nas grandes epopéias indianas, em Homero, em Virgílio etc. Anteriormente (vol. II, pp. 211-212.) observei e tentei tornar intuitivo por meio de exemplos da *Iliada* e da *Odisséia* a alusão poética, feita pelo poeta, ela mesma variada de eventos aparentemente contingentes por meio da colaboração e aparição dos deuses. Aqui surge particularmente a exigência de conservar no agir dos deuses e dos homens a relação poética da autonomia recíproca, de modo que nem os deuses podem ser rebaixados a meras abstrações sem vida nem os indivíduos humanos a meros servos obedientes. Eu igualmente já indiquei amplamente em outro lugar (vol. I, pp. 230-238) como é possível evitar esse perigo. A epopéia indiana, a esse respeito, não penetrou na relação propriamente ideal dos deuses e dos homens, na medida em que neste estágio da fantasia simbólica o lado humano em sua efetividade livre ainda permanece reprimido e a atividade individual dos homens em parte aparece como encarnação dos deuses em parte desaparece, em geral, como o que é mais secundário ou é descrito como elevação ascética ao estado e à potência dos deuses. — Inversamente, no cristianismo as potências personificadas particulares, as paixões, os gênios dos homens, os anjos etc. têm novamente, [367] em grande parte, muito pouca autonomia individual e se tornam, desse modo, facilmente algo frio e abstrato. Algo semelhante também ocorre no maometanismo. Na desdivinização da natureza e do mundo humano e na consciência da ordenação prosaica das coisas é mais difícil, no interior desta visão de mundo, particularmente quando ela penetra no que é lendário, evitar o perigo de que seja dada sem sustentação e fundamento uma interpretação miraculosa ao que é em si e para si contingente e indiferente nas circunstâncias exteriores, que apenas existem como ocasião para o agir humano e a conservação e desenvolvimento do caráter individual. Aqui, sem dúvida, é quebrada a conexão, que progride ao infinito, do efeito e da causa, e os muitos elos nesta cadeia prosaica de circunstâncias, que não podem ser tornados todos claros, são de uma só vez reunidos; mas se isso ocorre sem necessidade e racionalidade in-

terna, então tal modo de explicação se apresenta apenas como um mero jogo da fantasia, como, por exemplo, ocorre com freqüência nas narrativas das *Mil e uma Noites*, que por meio de semelhantes invenções motiva como possível e efetivo o que de resto é inacreditável.

O mais belo centro, ao contrário, a poesia grega também foi capaz de conservar a este respeito, de modo que ela pode dar tanto a seus deuses como a seus heróis e homens, segundo toda a intuição fundamental, uma força e liberdade reciprocamente imperturbadas da individualidade autônoma.

yy) Todavia, surge, particularmente na epopéia, no que concerne ao mundo inteiro dos deuses, um lado que eu já indiquei acima num outro contexto: a oposição, a saber, entre as epopéias *originárias* e as que foram *feitas artificialmente* em época posterior. Esta diferença é mais evidente em Homero e Virgílio. O estágio da formação, do qual surgiram os poemas homéricos, permanece com a matéria mesma ainda em bela harmonia; em Virgílio, ao contrário, cada hexâmetro nos recorda que [368] o modo de intuir do poeta é inteiramente distinto do mundo que ele nos quer expor, e especialmente os deuses não possuem o frescor da vitalidade própria. Em vez de viverem eles mesmos e testemunhar a crença em sua existência, eles se mostram como meras invenções e meios exteriores, que não podem ser nem sérios ao poeta nem ao ouvinte, embora seja introduzida a aparência de que há efetivamente grande seriedade com eles. Em toda a epopéia de Virgílio aparece, em geral, o dia-a-dia comum, e a tradição, a lenda, a magia da poesia, entram em claridade prosaica no quadro do entendimento determinado; na *Eneida*, as coisas se passam como na história romana de Lívio, na qual os antigos reis e cônsules fazem discursos tal como na época de Lívio um orador no *forum*<sup>49</sup> de Roma ou nas escolas dos retores; ao contrário, o que se conservou da tradição, como a fábula de Menenius de Agrippa sobre o Mago (Tito Lívio, II, 32), se afasta enquanto arte da oratória enormemente da época antiga. Em Homero, porém, os deuses pairam em uma luz mágica entre a poesia e a efetividade; eles não são tão aproximados da representação de modo que sua aparição pudesse vir ao nosso encontro em completude cotidiana e, todavia, são tampouco deixados assim indeterminados a ponto de não poderem ter mais realidade viva alguma para a nossa intuição. O que eles fazem pode ser bem esclarecido a partir do interior dos homens que agem, e o motivo de fazerem com que acreditemos neles se deve ao substancial, ao Conteúdo que está à base deles. Segundo este lado, há também seriedade para o poeta com eles, sua forma, porém, e efeti-

49. *Auf dem Markte*, literalmente: "no mercado" (N. da T.).

vidade exterior, ele mesmo trata com ironia. Assim, ao que parece, também os antigos acreditavam nesta Forma exterior da aparição apenas como em obras da arte, que alcançavam por meio do poeta sua conservação e seu sentido. Este frescor humano sereno da intuitibilidade, por meio da qual os deuses surgem eles mesmos humanos e naturais, é um mérito principal dos poemas homéricos, ao passo que as divindades [369] de Virgílio sobem e descem como milagres inventados friamente e como maquinarias artificiais no interior do curso efetivo das coisas. Apesar de sua seriedade, aliás, justamente devido a este gesto sério, Virgílio não escapou da paródia<sup>50</sup>, e o *Mercúrio* de Blumauer<sup>51</sup>, em sendo mensageiro em botas com esporas e chicote, tem sua boa razão. Os deuses homéricos ninguém necessita levar ao cômico; a própria exposição de Homero os torna cômicos o suficiente; pois nele os deuses eles mesmos têm de rir do coxo Hefesto e sobre a rede artificial na qual Marte está deitado com Vênus; além disso, Vênus enrubesce e Marte grita e cai. Por meio desta serenidade alegre por natureza o poeta nos liberta igualmente da forma exterior, concebida por ele, e suspende todavia, novamente, apenas esta existência humana que ele dispensa, e deixa, ao contrário, subsistir a potência por si mesma necessariamente substancial e a fé neles. Para indicar alguns exemplos mais precisos, o episódio trágico de Dido é de feição tão moderna que ele pôde inflamar Tasso à imitação, aliás, em parte à tradução textual e ainda agora constitui o deleite dos franceses. E, todavia, como completamente diferente, humanamente ingênuo, não artificial e veraz é tudo isso na história de Circe e Calipso! De espécie semelhante é em Homero a descida de Odisseu ao Hades. Essa estadia escura ocidental das sombras surge em uma névoa cinzenta, em uma mistura de fantasia e efetividade, que nos toca com magia encantadora. Homero não deixa seus heróis descerem em um mundo subterrâneo pronto, e sim Odisseu mesmo prepara para si uma cova, e nela lança o sangue do bode que ele matou, então cita as sombras que têm de se aproximar dele com esforço, e conclama algumas a beberem o sangue animado, para que falem a ele e possam dar-lhe o relato, [370] e outras, que se aproximam dele na sede pela vida, afasta com a espada. Tudo acontece aqui vivamente por meio do herói mesmo, que não se comporta humildemente como Enéias e Dante. Em Virgílio, ao contrário, Enéias

50. Em alemão: *Travestie*, que significa um gênero literário de comédia satírica, que conduz ao cômico matérias conhecidas da poesia, na medida em que as transpõe em uma forma a elas não adequada. Este gênero se aproxima do pastiche, mas com uma conotação menos pejorativa (N. da T.).

51. Aloys Blumauer, 1760-1835, filólogo da Antigüidade; parodiou a *Eneida* de Virgílio em *Vergils Aeneis travestiert*, 3 vols. Viena, 1784, obra hostil à Cúria Romana e aos jesuítas (N. da T.).

desce ordenadamente, e a escada, o Cérbero, o Tântalo e o restante também conquistam a forma de uma casa determinadamente arrumada como em um rígido compêndio de mitologia.

O que foi feito pelo poeta se mostra ainda mais aos nossos olhos como algo não haurido da coisa mesma, e sim como uma obra elaborada artificialmente, quando a história, que é narrada, já nos é de resto conhecida e corrente em sua Forma propriamente fresca ou efetividade histórica. Desta espécie, por exemplo, são *O Paraíso Perdido* de Milton, a *Noaquida* de Bodmer, o *Messias* de Klopstock, a *Henriada* de Voltaire e ainda outros. Em todos estes poemas, não se pode negar a cisão entre o conteúdo e a reflexão do poeta, a partir da qual ele descreve os acontecimentos, as pessoas e os estados. Em Milton, por exemplo, encontramos inteiramente os sentimentos [*Gefühle*], as considerações de uma fantasia moderna e de representações morais de sua época. Igualmente temos em Klopstock, por um lado, Deus Pai, a história de Cristo, dos patriarcas, dos anjos etc., por outro lado, a cultura [*Bildung*] alemã do século XVIII e os conceitos da metafísica de Wolff. E esta duplicidade reconhece-se em cada período. Sem dúvida o conteúdo mesmo coloca aqui muitas dificuldades no caminho. Pois Deus Pai, o céu, os exércitos celestes não são tão apropriados para a individualização de uma fantasia livre como os deuses homéricos, os quais, tal como as invenções em parte fantásticas no Ariosto, em seu aparecer exterior, quando não surgem como momentos de ações humanas, e sim por si mesmos como indivíduos uns contra os outros, ao mesmo tempo conquistam o divertimento sobre este aparecer. Klopstock, no que diz respeito à intuição religiosa, recai num mundo sem base, que ele mune com o brilho de uma fantasia prolixa, |371| e nisso requer de nós que devemos acolher tudo o que *ele* imagina seriamente igualmente também de modo sério. Isso é particularmente grave com os seus anjos e demônios. Tais ficções ainda possuem algo pleno de conteúdo e individualmente familiar quando, tal como nos deuses homéricos, a matéria de suas ações está fundamentada no ânimo humano ou em uma outra realidade, quando, por exemplo, conquistam valor como os próprios gênios e anjos protetores de homens determinados, como patronos de uma cidade etc.; afora tal significado concreto, porém, eles se dão tanto mais como um mero vazio da imaginação quanto mais é prescrito a eles uma existência séria. Abbadona, por exemplo, o demônio arrependido (*Messias*, 2º canto, versos 627-850), não possui nem qualquer sentido alegórico justo – pois nesta abstração fixa, no demônio, não há justamente inconseqüência alguma do vício que se transforma em virtude – nem tal forma é algo em si mesmo efetivamente concreto. Se Abbadona fosse um homem, então esta dedicação a Deus apareceria

justificada, mas no mal por si mesmo, que não é um mal humano singular, ela permanece apenas uma trivialidade moral plena de sentimento [*gefühlvoll*]. Klopstock se deleita sobretudo com tais invenções irrealistas de pessoas, estados e acontecimentos que não são algo tirado do mundo existente e de seu Conteúdo poético. Pois também com seu juízo universal e moral da corrupção das cortes etc. as coisas não melhoram, particularmente diante de Dante, que condena no inferno os indivíduos conhecidos de sua época com uma efetividade inteiramente diferente. De idêntica ausência de realidade poética em Klopstock, ao contrário, é a alegria pela ressurreição das almas de Adão, Noé, Sam e Jafé etc. que já se juntaram em Deus no 11º canto do *Messias*, sob a ordem do anjo Gabriel, novamente visitam seus túmulos. Isso não é nada de razoável e em si mesmo sustentável. As almas viveram na contemplação [*Anschauung*] de Deus, vêem a terra, mas não entram em nova relação alguma; se elas [372] aparecessem aos homens, ainda seria o que de melhor poderia ocorrer, mas nem isso se dá. Certamente não faltam aqui belos sentimentos, situações amáveis, e particularmente o momento em que a alma novamente toma corpo é de descrição atraente, mas o *conteúdo* permanece, para nós, uma invenção na qual não acreditamos. Em oposição a tais representações abstratas, o beber sangue dos espectros [*Schemen*] em Homero, sua revitalização para a recordação e fala tem infinitamente mais verdade e realidade poéticas interiores. – Estes quadros de Klopstock certamente são ricamente adornados pela fantasia, o essencial permanece, todavia, sempre a retórica lírica dos anjos, que aparecem apenas como meros meios e servos, ou também o patriarca e outras figuras bíblicas, cujos discursos e expectações então concordam muito mal com a forma histórica na qual nós, de resto, os conhecemos. Marte, Apolo, a guerra, o saber etc., estas potências não são nem segundo o seu Conteúdo algo meramente inventado, como os anjos, nem personagens meramente históricas de fundo histórico, como o patriarca, e sim forças permanentes, cuja *Forma* e aparição apenas são feitas *poeticamente*. No *Messias*, porém, por mais que também contenha coisas excelentes – um ânimo puro e imaginação brilhante – entra, todavia, por meio da espécie da fantasia, infinitamente muito mais coisas vazias, provenientes do entendimento abstrato e elementos emprestados para um uso intencional. Assim, na quebra do conteúdo e do modo da representação do mesmo, todo o poema é tornado muito rapidamente algo do passado. Pois apenas vive e se conserva o que expõe em si mesmo de modo não quebrado e originariamente a vida e o atuar originários. Por isso, devemos nos ater às epopéias originárias e se libertar igualmente dos pontos de vista opostos sobre sua presença válida e efetiva, bem como, sobretudo, das teorias estéticas e dos enunciados falsos, quan-

do se pretende apreciar e estudar a visão de mundo originária dos povos, esta grande [373] história espiritual da natureza. Podemos desejar felicidade à nossa época mais recente e à nossa nação alemã, por terem rompido, para atingir esta finalidade, com o antigo estreitamento do entendimento, e por terem tornado o espírito receptivo, por meio da libertação das opiniões estreitas, a tais intuições que se tem de acolher como indivíduo. Estas estão capacitadas a serem assim como eram, como os espíritos legitimados dos povos, cujo sentido e feito em suas epopéias estão abertos diante de nossos olhos.

### c. A épica como totalidade plena de unidade

Até o momento, no que diz respeito às exigências particulares da épica propriamente dita, falamos, por um lado, do pano de fundo mundial *geral e*, por outro lado, do acontecimento individual, que ocorre sobre este solo, bem como dos indivíduos agentes sob o comando dos deuses e do destino. Estes dois momentos principais devem, *em terceiro lugar*, concentrar-se em um e mesmo todo épico, em relação ao qual apenas pretendo tocar nos seguintes pontos:

*Em primeiro lugar*, a saber, na totalidade dos *objetos*, que devem chegar à exposição em vista da conexão da ação particular com seu solo substancial;

*Em segundo lugar*, no caráter do *modo de desdobramento* épico, diverso da lírica e da poesia dramática;

*Em terceiro lugar*, na unidade concreta, para a qual a obra épica, independentemente de seu desdobramento amplo, deve se tornar acabada em si mesma.

α) Conforme vimos, o conteúdo da épica é o todo de um mundo no qual ocorre uma ação individual. Aqui intervêm, por isso, os objetos os mais variados, que pertencem às intuições, feitos e estados de um mundo.

αα) A arte da poesia lírica avança certamente para situações determinadas, no interior das quais permanece facultado ao sujeito lírico introduzir uma grande multiplicidade do conteúdo em seu [374] sentimento e reflexão; todavia, neste gênero, é sempre a Forma do interior que fornece o tipo fundamental e já desse modo exclui de si a ampla intuitibilidade da realidade exterior. Inversamente, a obra de arte dramática nos apresenta os caracteres e o acontecer da ação mesma em vitalidade efetiva, de modo que aqui é excluída a descrição do local, da forma exterior das personagens agentes e do acontecer como tal e em geral devem vir mais à linguagem os motivos interiores e fins do que a conexão de mundo e a condição contextual real dos indivíduos. Na epopéia, porém, afora a efetividade nacional abrangente, sobre a qual a ação se baseia, igualmente conquistam um lugar o interior bem como o exterior, e assim se desdobra aqui

a totalidade inteira daquilo que deve ser considerado como a poesia da existência humana. Nisso podemos incluir, de um lado, o ambiente natural, e na verdade não somente como o caráter de lugar cada vez determinado, no qual a ação se passa, e sim também como a intuição do todo da natureza; tal como, por exemplo, já mencionei anteriormente que a *Odisséia* nos ensina de que modo os gregos da época de Homero representavam a Forma da terra, do mar em torno etc. Mas estes momentos naturais não são o objeto principal, e sim a mera base; pois do outro lado se desdobra como mais essencial a representação de todo o mundo dos deuses em sua existência, atuar, agir e, entre os dois, em terceiro lugar, surge o humano como tal em sua totalidade de situações domésticas e públicas, de paz e de guerra, de costumes, de usos, de caracteres e de eventos; e na verdade sempre em duas direções, tanto segundo o evento individual quanto segundo o único estado universal no interior da efetividade nacional<sup>52</sup> e de outra ordem. No que se refere a este conteúdo espiritual, por fim, não se expõe somente o acontecimento exterior, e sim na mesma medida [375] devem também vir à nossa consciência os sentimentos interiores, os fins e as intenções, a apresentação da ação individual legítima ou ilegítima. A matéria propriamente dita do lírico e do dramático, portanto, não se exclui igualmente, embora no épico estes lados, em vez de fornecerem a forma fundamental de toda a exposição épica, apenas se fazem valer como momentos e não podem retirar do épico seu caráter peculiar. Por conseguinte, não se pode considerar como verdadeiramente épico se as expressões líricas, tal como, por exemplo, se dá em *Ossian*, determinam o tom e o colorido ou se elas, como já ocorre parcialmente em Tasso e depois principalmente em Milton e Klopstock, se destacam como aquelas partes nas quais o poeta alcança o melhor do que é capaz de realizar; e sim os sentimentos e as reflexões devem igualmente, assim como o exterior, serem relatadas como algo acontecido, dito, pensado e não interromper o tom épico que progride calmamente. O grito que irrompe do sentimento, em geral a manifestação plena da alma interior, que apenas chega a uma efusão a fim de se fazer valer *a si mesma*, não possui, por conseguinte, espaço de jogo na epopéia. Não menos a poesia épica também afasta de si a vitalidade do diálogo dramático, no qual os indivíduos conduzem uma conversa segundo a sua presença imediata, e o traço principal sempre permanece a contra-resposta característica das personagens, que querem convencer um ao outro, ordenar, se impor ou com a paixão de suas razões igualmente derrubar um ao outro.

52. *Nationell*: conceito original que se coloca a meio caminho entre o político-nacional e o antropológico, também presente em Hölderlin, amigo de juventude de Hegel (N. da T.).

ββ) A epopéia, porém, *em segundo lugar*, não tem de nos colocar diante dos olhos o conteúdo multifacetado há pouco evocado em sua objetividade que apenas existe por si mesma; e sim a Forma, por meio da qual ele se torna epopéia autêntica, é, tal como eu já mencionei várias vezes, um evento *individual*. Se esta ação em si mesma limitada deve permanecer ligada à matéria, que ainda deve ser acrescentada de outro modo, então este círculo mais amplo deve ser colocado em constante relação com o acontecimento do [376] evento individual e não ser excluído de modo autônomo do mesmo. A *Odisséia* fornece para tal entrelaçamento o mais belo modelo. Os estados domésticos de paz dos gregos, por exemplo, assim como as representações de povos e países bárbaros estrangeiros, do reino das sombras e assim por diante, estão de tal modo estreitamente entretrecidos com a odisséia de Ulisses retornando ao lar e de Telêmaco que saiu atrás do pai, que nenhum destes lados se desliga abstratamente do acontecimento propriamente dito e se autonomiza por si mesmo ou, como o coro na tragédia, o qual não age e tem apenas diante de si o universal, pode tranqüilamente se recolher em si mesmo, e sim interfere conjuntamente no avanço dos acontecimentos. De modo análogo, também a natureza e o mundo dos deuses alcança, não por causa deles mesmos e sim em relação com a ação particular, cuja direção é obrigação dos deuses, uma exposição desse modo primeiramente individual e rica de vida. Neste caso isolado, o narrar não pode de modo algum aparecer como mera descrição de objetos independentes, já que relata em todos os lugares o acontecimento que progride do evento, o qual o poeta escolheu como a matéria unificadora do todo. Inversamente, porém, o evento particular não deve querer, por seu lado, acolher e consumir demasiadamente em si mesmo a base nacional e a totalidade substanciais, para as quais ele se move, de modo que as mesmas devam se desfazer de toda existência autônoma e se mostrar apenas servis. Nesse sentido, por exemplo, a expedição de Alexandre para o Oriente não seria uma matéria adequada para uma autêntica epopéia. Pois esse feito heróico repousa, tanto segundo a sua resolução quanto segundo a sua execução, de tal modo apenas sobre si como este *único* indivíduo, seu espírito e caráter individuais são de tal modo seu suporte isolado, que faltam inteiramente à base nacional, ao exército e ao comandante do mesmo a existência e a posição autônomas, que acima designamos como necessárias. O exército de Alexandre é seu povo, pura e simplesmente ligado a ele e ao seu comando, que *apenas* [377] está submetido a ele, mas não o seguiu voluntariamente; entretanto, a vitalidade propriamente épica reside no fato de que os dois lados principais, a ação particular com seus indivíduos e o estado do mundo universal, permaneçam certamente em

constante mediação, mas nesta relação recíproca conservem, ao mesmo tempo, a autonomia necessária para se fazer valer como uma única existência [Existenz], a qual também conquiste e tenha por si mesma existência [Dasein]<sup>53</sup>.

yy) Se anteriormente já colocamos para o terreno épico substancial a exigência de que ele, a fim de deixar surgir a partir de si uma ação individual, deve ser pleno de colisão e, em segundo lugar, vimos que esta base universal não deve surgir por si mesma, mas apenas na Forma de um acontecimento determinado e em relação a este, então neste evento épico individual também tem de ser procurado o *ponto de partida* para todo o poema épico. Isso é particularmente importante para as situações iniciais. Também neste caso podemos designar a *Ilíada* e a *Odisséia* como modelos. Na primeira obra a guerra de Tróia é o pano de fundo geral, que intervém vivamente, mas que surge apenas diante de nossos olhos no interior de um acontecimento determinado, que se liga à cólera de Aquiles e, assim, o poema começa na mais bela clareza com as situações que instigam o herói principal para a paixão contra Agamenon. Na *Odisséia* são dois estados distintos que podem fornecer a matéria para o início: a viagem errante de Odisseu e as ocorrências domésticas em Ítaca. Homero aproxima ambos estreitamente, ao narrar, inicialmente apenas de modo breve, o retorno do herói, que Calipso o reteve, e imediatamente passa para os sofrimentos de Penélope e a viagem de Telêmaco. O que torna possível o regresso impedido e o que ele faz necessário da parte dos que permaneceram no lar, as duas coisas abrangemos numa única visão.

β) A partir de um tal início, a obra épica tem de avançar, *em segundo lugar*, de um modo inteiramente diferente do que o poema épico e dramático.

[378] αα) A primeira questão a ser examinada no que se refere a isso concerne à *amplitude*, para a qual se desdobra a epopéia. Ela encontra seu fundamento tanto no conteúdo quanto na Forma. Vimos há pouco a multiplicidade dos objetos que pertencem a um mundo épico, desenvolvido completamente segundo suas forças, impulsos e aspirações interiores do espírito bem como segundo sua situação e ambiente exteriores. Na medida em que todos estes aspectos assumem a Forma da objetividade e da aparição real, cada um deles se configura numa forma interior e exterior em si mesma autônoma, junto à qual o poeta épico pode se demorar, descrevendo ou expondo, e permitir a ela que se desenvolva em sua exterioridade, ao passo que a lírica concentra tudo o que apreende na intimidade do sentimento ou dilui na universalidade concentrada da reflexão. Com a objetividade está imediatamente dada a sepa-

53. Alusão a *Alexanderlied*, composta em torno de 1150 por Lamprecht e outros autores alemães do século XII d.C. (N. da T.).

ração recíproca e a plenitude variegada de traços múltiplos. Já a este respeito, em nenhum outro gênero, tal como na epopéia, o episódico tem tanto direito de se emancipar até quase à aparência da autonomia não confinada. O prazer no que está dado e na Forma da realidade efetiva não deve, contudo, tal como eu já disse, ir tão longe de também acolher no poema estados e fenômenos que não estão em conexão alguma com a ação particular ou seu fundamento, e sim até mesmo os episódios devem se mostrar ativos, no que se refere à progressão do acontecimento, mesmo que seja como obstáculo ou acontecimento intermediário retentor. Ainda assim, por causa da Forma da objetividade, na epopéia a união das partes singulares somente pode ser de espécie mais solta. Pois no objetivo [*Objektiven*] a mediação permanece o em-si interior; o que, ao contrário, se volta para o exterior, é a existência independente dos lados particulares. Esta deficiência de unidade rigorosa e de relação destacada dos membros singulares do poema épico que, segundo sua forma originária tem, além disso, uma época primitiva [379] de nascimento, torna-se então o fundamento para que, de um lado, ele permita mais facilmente acréscimos ou supressões, do que em obras líricas e dramáticas, ao passo que, por outro lado, ele introduz até mesmo lendas isoladas, enquanto lados particulares, no novo todo concentrado, já previamente configuradas até um certo nível artístico.

ββ) Se nos voltarmos, *em segundo lugar*, para o modo segundo o qual a poesia épica pode ser apta a *motivar* a progressão e o decurso dos acontecimentos, então ela não deve tomar o fundamento do que ocorre apenas da disposição subjetiva nem da mera individualidade do caráter e, desse modo, entrar no âmbito mais próprio do lírico e do dramático, e sim deve se ater a este respeito também à Forma da objetividade que constitui o tipo fundamental épico. De um lado, a saber, já vimos mais de uma vez que as circunstâncias exteriores não são de importância menor, para a exposição narrativa, do que as determinações do interior [*Innern*] do caráter. Pois na epopéia o caráter e a necessidade do exterior estão lado a lado com a mesma força; e o indivíduo épico pode, por isso, parecer ceder às circunstâncias exteriores, sem prejuízo para a sua individualidade poética, e ser em seu agir o resultado das relações, de modo que estas se coloquem como o que é potente no lugar do caráter, que no drama atua exclusivamente. Particularmente na *Odisséia* a progressão dos acontecimentos é quase totalmente motivada deste modo. Igualmente nas aventuras de Ariosto e em outras epopéias que cantam um assunto [*Stoff*] da Idade Média. Também a ordem dos deuses, que determina Enéias como fundador de Roma, assim como as múltiplas ocorrências que postergam a execução, seriam uma espécie de motivação pura e simplesmente não dramática. Um caso semelhante surge na *Jerusalém Li-*

*bertada* de Tasso, na qual, afora a resistência corajosa dos sarracenos, ainda se opõem variados acontecimentos naturais do exército cristão. [380] Muitos exemplos deste tipo poderiam ainda ser referidos de quase todas as epopéias famosas. Pois o poeta épico tem de escolher justamente matérias nas quais este modo de exposição se torna possível e necessário.

O mesmo ocorre quando o resultado deve advir da resolução efetiva dos indivíduos. Também aqui não é preciso que seja retirado e expressado o que o caráter, no sentido dramático da palavra, faz a partir das circunstâncias e das relações, segundo sua finalidade e paixão individual, que o anima unilateralmente, a fim de afirmar o seu caráter tanto diante do que é exterior quanto diante de outros indivíduos; e sim o indivíduo épico exclui este puro agir, segundo seu caráter subjetivo, assim como a efusão de disposições meramente subjetivas e de sentimentos contingentes, e se além, inversamente, por um lado, nas circunstâncias e sua realidade, bem como, por outro lado, deve ser aquilo por meio do qual é movido, o em si e para si válido, universal, ético etc. Particularmente, Homero oferece sobre isso motivo para inesgotáveis considerações. Por exemplo, os lamentos de Hécuba sobre Heitor, de Aquiles sobre a morte de Pátroclo, que poderiam, segundo o conteúdo, serem tratados inteiramente de modo lírico, não saem todavia do tom épico; e tampouco Homero recai em situações que seriam apropriadas para exposições dramáticas; como, por exemplo, no conflito de Agamenon e Aquiles no conselho dos príncipes ou na despedida de Heitor e Andrômaca, de modo algum cai no estilo dramático. Se tomarmos, por exemplo, esta última cena, então ela pertence ao que há de mais belo que a poesia épica é capaz de oferecer. Mesmo no canto alternado entre Amália e Karl, em *Os Bandidos* de Schiller, onde o mesmo objeto deve ser tratado inteiramente de modo lírico, ainda ressoa um tom épico da *Iliada*. Mas em que efeito épico Homero não descreve, no sexto canto da *Iliada*, como Heitor procura em vão Andrômaca em casa e então somente a encontra no caminho para o portão de Scaia<sup>54</sup>, a maneira como ela se apressa em sua direção, se põe ao seu lado [381] e diz para ele que, com um sorriso silencioso, observa seu filhinho sobre o braço da guardiã:

Ó maravilhoso, sua ousadia o levará à ruína, e você não tem piedade nem do menino dependente nem de mim, a infeliz, que logo será viúva, pois logo os aqueus irão matá-lo, atacando em bloco: mas para mim seria melhor ser enterrada, depois de perdê-lo. Não haverá outro consolo para mim senão sofrer. Não terei mais nem o pai nem a mãe elevada<sup>55</sup>.

54. Trata-se do portão principal de Tróia (N. da T.).

55. Tradução feita do original alemão citado por Hegel, cuja versão não corresponde à famosa tradução alemã de Johann Heinrich Voss, muito utilizada na época (N. da T.).

E então ela relata a procedência de seu pai e a morte dos sete irmãos, todos eles mortos por Aquiles; igualmente relata a prisão, o resgate e o fim da mãe. Apenas então ela se dirige com um pedido penetrante a Heitor, que é seu pai e mãe, irmão e esposo próspero, e suplica a ele para que fique na torre e que não torne o menino órfão e ela, que é esposa, viúva. Inteiramente da mesma maneira responde a ela Heitor:

Também eu estou preocupado com tudo isso, ò mulher! Mas temo demais os troianos, caso eu me recuse aqui, como um covarde, a ir à batalha: também não é a excitação do momento que me impulsiona, uma vez que sempre estou acostumado a ser corajoso e a lutar entre os primeiros troianos, protegendo ao mesmo tempo a elevada reputação do pai e da minha. Eu bem sei em minha consciência e alma que chegará o dia em que a Ílion sagrada irá cair, bem como Príamo e o povo do rei que ostenta a lança. Mas eu não me preocupo tanto com o sofrimento dos troianos, nem com Hécuba mesma e com Príamo, nem com os irmãos de corpo, que cairão ao solo sob os inimigos, e sim me preocupo com você, quando um aqueu protegido de bronze raptará você chorando, o dia em que roubará a sua liberdade, e você em Argos estará fiando na roca de um outro e com muito esforço estará carregando água, contra a sua vontade, e estará pensando sobre você a necessidade potente e então alguém dirá, vendo você, a que chora: esta é a mulher de Heitor, o lutador corajoso dos troianos, quando houve a guerra de Tróia. Assim talvez se exprimirá alguém, [382] e sobre você recairá o sofrimento pelo fato de que falta a você um homem que possa tirar você da servidão. Mas, quanto a mim, que a terra me cubra antes que eu ouça o seu choro e saiba do seu rapto.

O que Heitor diz aqui é pleno de sentimento, comovente, mas não somente de modo lírico ou dramático, e sim de modo épico, porque, por um lado, a imagem dos sofrimentos que ele projeta e que doem a ele mesmo, expõe as circunstâncias, o puramente objetivo, ao passo que, por outro lado, o que o move e impulsiona não aparece como querer pessoal, como resolução subjetiva, mas como uma necessidade que, por assim dizer, não é sua própria finalidade e vontade. Semelhante comoção *épica* também possuem os pedidos que os vencidos, a favor de suas vidas, em indicações circunstanciais e com motivos, suplicam aos heróis vencedores; pois um movimento do ânimo, que apenas decorre de circunstâncias e que empreende comover apenas por meio de motivos das relações e das situações objetivas, não é dramático, embora, vez por outra, os autores mais recentes de tragédias tenham se servido desta espécie de efeito. Por exemplo, a cena do campo de batalha da *A Donzela de Orléans*<sup>56</sup> de Schiller, entre o cavaleiro inglês Montgomery e Joana (Ato II,

56. *Die Jungfrau von Orleans* é uma tragédia romântica encenada pela primeira vez em Leipzig no ano de 1801. Joana d'Arc é a personagem central da peça, a própria donzela de Orléans enviada pela Virgem Maria para o campo de batalha para proteger os franceses diante dos ingleses (N. da T.).

cena 6) é, como outros já observaram corretamente, mais épico do que dramático. O cavaleiro abandona na hora do perigo toda a sua coragem e, todavia, ele é capaz de não entrar em fuga, pressionado que estava pelo irritado Talbot, que pune a covardia com a morte. Oh, exclama ele,

Wär ich nimmer über das Meer hierher geschifft,  
 Ich Unglücksel'ger! Eitler Wahn betörte mich,  
 Wohlfeilen Ruhm zu suchen in dem Frankenkrieg,  
 Und jetzo führt mich das verderbliche Geschick  
 In diese blut'ge Mordschlacht. – Wär ich weit von hier  
 Daheim noch an der Savern' blühendem Gestad  
 Im sichern Vaterhause, wo die Mutter mir  
 In Gram zurückblieb und die zarte, süße Braut<sup>57</sup>.

[383] Estas são manifestações impróprias para um homem, que tornam toda a figura do cavaleiro tanto inadequada para a epopéia propriamente dita quanto para a tragédia, e a referem mais para a comédia. Quando então Joana avança em sua direção exclamando: “Du bist des Todes! Eine brit'sche Mutter zeugte dich – <sup>58</sup>”, ele joga para o lado sua espada e escudo e implora aos seus pés por sua vida. As razões que ele então apresenta, a fim de movê-la: sua falta de defesa; a riqueza do pai, que irá resgatá-lo com ouro; a suavidade do sexo, própria de Joana como virgem; o amor da doce noiva, que em casa estará chorando pelo retorno do amado; os pobres pais que ele abandonou em casa; o mais duro destino que consiste em morrer no estrangeiro – todos estes motivos, por um lado, já concernem a relações objetivas, que possuem valor e validade, por outro lado, a calma exposição dos mesmos é de natureza épica. Do mesmo modo, o poeta motiva a circunstância de que Joana deve escutá-lo, exteriormente devido à falta de defesa do suplicante, embora ela, em termos dramáticos, deveria matá-lo logo, sem hesitação, no primeiro instante, já que ela se apresenta como inimiga intocável de todos os ingleses e exprime com grande retórica este ódio destrutivo e, assim, legítima o fato de que ela está comprometida com o reino espiritual por meio do terrível contrato estabelecido,

57. “Tivesse eu nunca atravessado o mar e chegado até aqui./ Eu, ó infeliz! Um delírio vaidoso me entorpeciu./ Na procura do encanto da fama na guerra dos francos./ E agora o destino arruinante me conduz/ Nesta batalha de morte sangrenta. – Se eu estivesse longe daqui/ Em casa na praia próspera de Saverna/ Na casa materna segura, onde ficou minha mãe/ Aflita e a suave, doce noiva”. A expressão “francos”, no fim do século XVIII, reaparece para designar os “franceses” (N. da T.).  
 58. “Você morrerá! Uma mãe britânica lhe gerou –” (N. da T.).

Mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das mir  
Der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschickt<sup>59</sup>.

Se, para ela, apenas se tratasse do fato de que Montgomery não deveria morrer desarmado, então ele teria em suas mãos o melhor meio de permanecer vivo, já que ela o escutou tanto tempo: ele apenas não poderia novamente pegar em armas. Contudo, devido à provocação dela, ela mesma mortal, de lutar com ela pela vida do doce troféu, ele pega a espada novamente que cai de seu braço. Esta *progressão* da cena, sem as amplas explicações épicas, já seria mais adequada para o drama.

[384| yy) Em geral, podemos caracterizar, *em terceiro lugar*, a espécie do decurso poético de eventos épicos tanto em relação com a amplitude exterior, para a qual impele a intuitibilidade mais precisa, quanto no que diz respeito ao avanço para o resultado final da ação, em contraste particularmente com a poesia dramática, de modo que a exposição épica não se demora apenas em geral na figuração da realidade objetiva e dos estados interiores, e sim, além disso, opõe *obstáculos* à dissolução finita. É assim especialmente que ela desvia da execução da finalidade principal – cuja luta que se desenvolve conseqüentemente o poeta dramático nunca pode perder de vista – na direção de muitos lados e alcança com isso justamente a oportunidade para nos trazer diante dos olhos a totalidade de um mundo de estados que de outra maneira nunca poderiam vir à linguagem. Mediante uma tal barreira, começa, por exemplo, a *Ilíada*, na medida em que Homero logo relata a doença mortal que Apolo permitiu que se espalhasse pelo acampamento dos gregos, e a isso liga o conflito de Aquiles e Agamenon. Essa cólera é a segunda barreira. Mais ainda, na *Odisséia*, cada aventura que Ulisses tem de ultrapassar é um postergamento do retorno. Particularmente, porém, os episódios<sup>60</sup> servem de interrupção para a progressão imediata e são, em grande parte, da espécie do obstáculo. Assim, por exemplo, são o naufrágio de Enéias, o amor a Dido, o surgimento da Armida em Virgílio e Tasso, bem como na épica romântica em geral as muitas aventuras de amor autônomas dos heróis isolados, que em Ariosto inclusive se amontoam em uma multiplicidade variegada e se entrelaçam, de tal modo que a luta

59. “Matar com a espada tudo que estiver vivo, que/ o Deus das batalhas envia fatalmente ao meu encontro” (N. da T.).

60. *Die Episoden*. Aristóteles classifica na *Poética*, cap. XII, o *episodion* como uma das quatro partes quantitativas da tragédia, situada entre duas entradas, no sentido de “incidente acessório”. As mesmas partes da tragédia são as da épica, exceto a melopéia e o espetáculo, no que se refere às partes qualitativas. Mas os episódios épicos, além de serem diversos devido à possibilidade de serem representadas muitas ações contemporâneas, são mais extensos do que os trágicos, conforme lemos no cap. XXIV da *Poética* (N. da T.).

dos cristãos e dos sarracenos é inteiramente encoberta. Na *Divina Comédia* de Dante certamente não interfere barreira alguma expressa para a progressão, mas aqui o progredir epicamente lento reside em parte na descrição que se demora em todos os lugares e em parte nas muitas histórias menores e nas conversações episódicas com condenados isolados etc., [385] dos quais o poeta permite um relato mais exato.

A este respeito é sobretudo necessário que tais barreiras, que se colocam no caminho do curso que se apressa na direção ao alvo, não se deixem conhecer como meros meios aplicados a fins exteriores. Pois, assim como já o estado universal, em cujo solo se move o mundo épico, apenas é poético quando parece ter sido feito por si mesmo, assim também todo o decurso deve, por meio das circunstâncias e do destino originário, surgir tanto mais por si mesmo sem que se perceba os propósitos subjetivos do poeta, quanto mais justamente a Forma da objetividade, tanto segundo os lados do fenômeno real quanto no que se refere ao substancial do Conteúdo, permite ao todo, bem como aos lados particulares, existirem por meio de si e para si mesmos. Mas, se no topo está colocado um mundo de deuses condutor, cuja mão dirige os eventos, então particularmente neste caso é novamente necessário que o poeta mesmo tenha uma fé nos deuses ainda fresca, viva, uma vez que na maioria das vezes é por meio dos deuses que são invocadas tais barreiras, de modo que, portanto, onde tais potências são apenas manejadas como maquinaria destituída de vida, também aquilo que deles procede deve decair a uma mera obra artificial produzida com intenção pelo poeta.

γ) Após termos brevemente mencionado a totalidade dos objetos que a epopéia pode desdobrar por meio do entrelaçamento de um acontecimento particular com um estado de mundo nacional universal, e então termos avançado para o modo de desenvolvimento no decurso dos acontecimentos, pergunta-se apenas ainda, *em terceiro lugar*, pela *unidade e acabamento* da obra épica.

αα) Este ponto, como já indiquei anteriormente, é sobretudo importante pelo fato de que recentemente se pretendeu dar espaço à representação de que se poderia a bel-prazer terminar uma epopéia ou continuar a narração até onde se bem entendesse. Embora [386] essa visão tenha sido defendida por homens eruditos e de muito espírito como, por exemplo, por F. A. Wolf<sup>61</sup>, ela não permanece todavia menos tosca e bárbara, uma vez que ela incita de fato a negar nada mais nada menos do que o autêntico caráter de obras de arte aos mais belos poemas épicos. Pois, apenas pelo fato de que uma epopéia descreve um mundo em si mesmo fechado e, com isso, autônomo, ela é em geral

61. Friedrich August Wolf (1759-1824): colega de Hegel, professor de filologia clássica na Universidade de Berlim. Hegel se refere ao *Prolegomena ad Homerum* (1795), que levanta pela primeira vez a hipótese de que os poemas homéricos não eram obra de um único autor (N. da T.).

uma obra da arte livre, à diferença da efetividade em parte dispersa, em parte se prolongando em um decurso sem fim de dependências<sup>62</sup>, causas, efeitos e conseqüências. Certamente podemos consentir que, para a autêntica e originária epopéia, o julgamento puramente estético do plano e da organização das partes, da posição e da plenitude dos episódios, da espécie dos símiles etc. não é a questão principal, na medida em que aqui deve ser invocado, como o lado preponderante, mais do que na lírica tardia e no desenvolvimento dramático rico de espírito, a concepção de mundo, a crença nos deuses, em geral o que é pleno de Conteúdo em tais bíblias do povo. Mas, independentemente disso, os livros nacionais fundamentais, como o *Ramajana*, a *Íliada* e a *Odisséia* e mesmo *A Canção dos Nibelungos*, não podem perder, além disso, o que pode lhes dar a dignidade e a liberdade de obras de arte, no que concerne à beleza e à arte, a saber, que elas nos colocam diante da intuição um todo acabado de uma ação. Por conseguinte, trata-se, por isso, essencialmente de encontrar a espécie de tipo conceitual deste acabamento.

ββ) “Unidade”, tomada assim de modo inteiramente universal, também é para a tragédia uma palavra tornada trivial, que pode levar a muitos mal-entendidos. Pois cada acontecimento prossegue ao infinito em suas motivações e conseqüências e se impulsiona, tanto segundo o passado quanto o futuro, inteiramente de modo incalculável em um encadeamento de circunstâncias e feitos particulares, bem como não é possível determinar [387] o que deve nele intervir em termos de estados e outras singularidades e tem de ser visto em conexão com ele. Se levarmos em consideração esta *série*, então certamente uma epopéia pode sempre ser composta na direção do que veio antes e do que vem depois e oferece, além disso, sempre uma oportunidade livre para a interpolação. Mas tal série constitui justamente o prosaico. A fim de indicar um exemplo, vemos que nos gregos os poetas cíclicos compuseram toda a extensão da Guerra de Tróia e, por isso, prosseguiram onde Homero parou, e começaram novamente com o ovo de Leda; mas justamente por causa disso eles se tornaram mais prosaicos diante dos poemas homéricos. Tampouco pode um indivíduo como tal, como já indiquei acima, fornecer o ponto central único, porque deste partem os acontecimentos os mais variados e podem encontrá-lo sem estarem em conexão alguma entre si como eventos. Por isso, temos de examinar uma outra espécie de unidade. A este respeito é preciso estabelecer brevemente a diferença entre um mero *acontecimento* [*Geschehen*] e uma ação

62. Esta palavra se encontra na primeira edição dos *Cursos de Estética*, ao passo que na segunda consta: “independências”.

determinada, a qual, narrada epicamente, assume a forma de um *evento* [*Begebenheit*]<sup>63</sup>. O lado exterior e a realidade de todo fazer humano já têm de ser denominados um mero *acontecimento*, sem que nele tenha de residir a execução de uma finalidade particular, em geral de cada mudança exterior na forma e no fenômeno daquilo que é. Se o raio acerta um homem, isso é apenas um mero acontecimento, um incidente exterior; na conquista de uma cidade inimiga, porém, reside algo mais, a saber, a realização de uma finalidade decorrente de um propósito. Uma tal finalidade em si mesma determinada – tal como a libertação da Terra Santa do jugo dos sarracenos e pagãos, ou melhor ainda, a satisfação de um impulso particular, como, por exemplo, a cólera de Aquiles – deve constituir, na forma de um evento épico, a unidade coesa da epopéia, na medida em que é narrado pelo poeta apenas aquilo que é o efeito próprio desta [388] finalidade autoconsciente ou do impulso determinado e, por isso, se torna acabado com ele em uma unidade em si mesma fechada. Mas, somente o homem pode agir e se impor, de tal modo que, segundo este lado, o *indivíduo* se encontra no topo amalgamado com a finalidade e o impulso. Se, além disso, a ação e a satisfação de todo o caráter do herói, do qual decorrem a finalidade e o impulso, apenas se apresentam sob situações e motivações inteiramente determinadas, que se separam retrospectivamente em uma conexão ampla e a execução da finalidade possui de novo, prospectivamente, muitas conseqüências, então resultam disso, sem dúvida, para a ação determinada, por um lado, pressupostos variados e, por outro lado, múltiplos efeitos posteriores que, porém, não se encontram em conexão poética alguma mais precisa com a determinidade justamente deste fim exposto. Nesse sentido, por exemplo, a cólera de Aquiles tem tampouco relação com o rapto de Helena ou com o juízo de Páris, embora uma coisa tenha precedido a outra como pressuposição, como com a conquista efetiva de Tróia. Se, por conseguinte, é sustentado que a *Iliada* não possui nem um início necessário nem um término apropriado, reside nisso apenas a deficiência de uma visão determinada de que é a cólera de Aquiles que deve ser cantada na *Iliada* e, por isso, fornecer o ponto de unidade. Se, ao contrário, prestarmos atenção à figura [*Gestalt*] de Aquiles e em sua cólera, que foi suscitada por Agamenon, a estabelecermos como a coesão do todo, então não se pode encontrar um início e um fim mais belos. Pois a motivação imediata desta cólera constitui, como eu já disse, o começo, ao passo que as conseqüências da mesma estão contidas no decurso mais amplo. Nesta direção procurou-se, na verdade, fazer valer a opinião se-

63. Cf. a nota feita anteriormente para a p.110 (N. da T.).

gundo a qual os últimos cantos seriam inúteis e que poderiam muito bem ter sido excluídos. Mas esta opinião se revela diante do poema como inteiramente insustentável, pois assim como o demorar nos navios e a suspensão da luta [389] por Aquiles mesmo é apenas uma conseqüência de sua cólera involuntária e se liga a esta ausência de atividade da vantagem quase alcançada dos troianos sobre o exército dos gregos, assim como à luta e à morte de Pátroclo, então a queixa e a vingança do nobre Aquiles e sua vitória sobre Heitor estão estreitamente ligadas a este caso de seu valente amigo. Quando, porém, acreditamos que com a morte está tudo terminado e agora então poderíamos ir embora, isso nada mais significa do que uma rudeza da representação. Com a morte apenas a *natureza* está terminada, não o homem, o *costume* e a *eticidade*, que exige para os heróis mortos em combate a honra do sepultamento. Assim se acrescentam a tudo o que antecedeu, de modo reconciliador e para o mais belo desenlace, os jogos de sepultamento de Pátroclo, as súplicas de Príamo e a reconciliação de Aquiles, que devolve ao pai o cadáver do filho, para que também a este não falte a honra dos mortos.

yy) Mas, na medida em que, no modo indicado, queremos fazer de uma ação determinada, individual, decorrente de fins conscientes ou impulsos heróicos, algo no qual o todo épico deve encontrar os pontos de sustentação para a sua conexão e seu acabamento, então pode parecer que desse modo aproximamos demasiadamente a unidade *épica* da unidade *dramática*. Pois também no *drama* o ponto central é determinado por *uma única* ação particular e por seu conflito decorrentes da finalidade e do caráter autoconscientes. Por isso, a fim de não confundir, mesmo que apenas aparentemente, as duas espécies de poesia, a épica e a dramática, pretendo mais uma vez remontar expressamente para aquilo que eu já disse anteriormente sobre a diferença entre a ação e o acontecimento. Além disso, o interesse épico não se limita apenas aos caracteres, fins e situações fundamentados na ação particular como tal, cujo decurso é narrado pela epopéia, mas esta ação encontra o motivo mais amplo para a sua colisão e solução, bem como todo o seu acontecer, apenas no interior de uma coletividade nacional e sua [390] totalidade substancial, a qual, por seu lado, possui o direito pleno de permitir que entre junto na exposição uma multiplicidade de caracteres, estados e eventos. A este respeito, o acabamento e o desenvolvimento da epopéia não reside somente no conteúdo particular da ação *determinada*, mas igualmente na *totalidade* da *visão de mundo*, cuja efetividade objetiva ela empreende descrever; e a unidade épica é de fato apenas consumada quando são trazidos em plena totalidade à intuição, por um lado, a ação particular por si mesma fechada, por outro lado, porém, também em seu decurso o mundo em si mesmo

total, em cujo círculo inteiro ela se move e, todavia, ambas as esferas permanecem em mediação viva e unidade imperturbada.

Estas são as determinações essenciais que podem ser apresentadas resumidamente em relação à epopéia propriamente dita. A mesma Forma da objetividade, porém, foi aplicada a outros objetos, cujo Conteúdo não traz em si mesmo o verdadeiro significado da autêntica objetividade. Mediante tais espécies secundárias podemos colocar o teórico em apuros, caso se exija dele que deva fazer divisões nas quais coubessem todos os poemas sem diferenciação – e poemas são também todos aqueles nos quais se incluem estas espécies intermediárias. Em uma divisão verídica, contudo, apenas pode conquistar espaço o que é adequado a uma determinação conceitual; o que, ao contrário, se revela imperfeito em conteúdo ou em Forma ou em ambos ao mesmo tempo, porque justamente não é como deve ser, apenas com muitas dificuldades pode ser submetido ao conceito, isto é, à determinação de como a coisa deve ser e, segundo a verdade, é efetivamente. Por isso, sobre tais ramificações secundárias subordinadas do autêntico épico eu pretendo, por fim, apenas acrescentar algo de suplementar.

Aqui se situa sobretudo o *idílio* no moderno sentido da palavra, segundo o qual ele desvia de todos os interesses gerais profundos da vida espiritual e ética e expõe [391] o homem em sua inocência. Mas viver inocentemente significa aqui apenas: não saber nada mais senão sobre o comer e o beber e, na verdade, sobre comidas e bebidas muito simples, por exemplo, sobre o leite de cabra, de ovelha e, em caso de necessidade, no máximo de leite de vaca, de ervas, de raízes, de frutos do carvalho, de frutas, de queijo a partir de leite – o pão, acredito, já não é mais propriamente idílico – mas a carne já deve antes ser permitida, pois certamente os pastores e as pastoras idílicas não vão querer sacrificar seu gado inteiro aos deuses. Sua ocupação consiste em cuidar, durante todo o belo dia, destes animais dóceis, com o fiel cão de guarda, preocupar-se com a comida e a bebida e, ocasionalmente, com toda a sentimentalidade possível, cultivar e promover sentimentos que não incomodam tal estado de repouso e de satisfação, isto é, ser dócil e manso em sua espécie, tocar a flauta e o apito etc. ou cantarolar uma canção e principalmente fazer o bem ao próximo em grande docilidade e inocência. – Os gregos, ao contrário, tinham em suas exposições plásticas um mundo mais prazeroso: o cortejo de Baco, os sátiros, os faunos que, inocentemente empenhados por um Deus, elevam a natureza animal até a alegria humana em uma vitalidade e verdade inteiramente diferentes do que aquela inocência, piedade e vazio pretensiosos. O mesmo núcleo da intuição viva, em modelos frescos de estados nacionais, ainda pode ser reconhecido nas bucólicas gregas, por exemplo, em Teócrito,

seja quando se demora em situações efetivas da vida dos pescadores e dos pastores, seja quando também transporta o modo de expressão deste ou de semelhantes círculos a objetos mais amplos e descreve tais imagens de vida ou epicamente ou em Forma lírica e exteriormente dramática. Já Virgílio é mais raso em suas *Éclogas*, mas mais entediante é Geßner<sup>64</sup>, tanto que hoje em dia dificilmente alguém ainda o lê e é de se admirar que os franceses um dia puderam encontrar nele tanto gosto a ponto de considerá-lo como o supremo [392] poeta alemão. Certamente deve ter contribuído para esta predileção, por um lado, sua sentimentalidade, que escapou do agito e das complicações da vida e todavia ainda exigia algum movimento, por outro lado, o esvaziamento completo de todos os verdadeiros interesses, de modo que as outras relações perturbadoras de nossa cultura [*Bildung*] não intervissem.

Segundo um outro lado, podem ser incluídos nestas espécies híbridas os poemas meio descritivos meio líricos, tais como aqueles que eram apreciados entre os ingleses e, principalmente, podem ser tomados como objeto a natureza, as estações do ano etc. Também pertencem a este âmbito os variados *poemas didáticos*, os compêndios de física, de astronomia, de medicina, de xadrez, de pesca, de caça, da arte de amar, com conteúdo prosaico em concepção poeticamente adornada, tais como eram elaborados muito artisticamente, já na poesia grega tardia e, a seguir, nos romanos e, mais recentemente de modo especial nos franceses. Eles podem da mesma maneira ser facilmente levados para o tratamento lírico, independentemente de seu tom universal, épico.

Mais poéticos, todavia sem uma diferença de gênero fixa, são os *romances* [*Romanzen*] e as *baladas*, produtos da Idade Média e da época moderna, segundo o conteúdo em parte épicos, segundo o tratamento, ao contrário, geralmente líricos, de modo que os classificamos ora num ora noutro gênero.

De uma maneira inteiramente diferente se passam as coisas com o *romance*, a moderna epopéia *burguesa*. Aqui intervém novamente, de um lado, de modo pleno, a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de relações de vida, o amplo pano de fundo de um mundo total, bem como a exposição épica de eventos. O que falta, contudo, é o estado de mundo *originariamente* poético, do qual nasce a epopéia propriamente dita. O romance, no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a *prosa*, sobre cujo terreno ele novamente recupera em seu círculo da poesia – tanto no

64. Salomon Geßner (1730-1798), suíço de expressão alemã, poeta "anacreôntico", ilustrador de seus próprios poemas. Sua produção tardia é muito mais realista do que a dos textos aos quais alude Hegel (N. da T.).

que diz respeito [393] à vitalidade dos acontecimentos quanto no que se refere aos indivíduos e seu destino –, até onde é possível nesta pressuposição, seu direito perdido. Uma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance é, por isso, o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações, bem como da contingência de circunstâncias externas: uma cisão que não se soluciona nem trágica nem comicamente ou encontra a sua realização no fato de que, de um lado, os caracteres que se impulsionam inicialmente contra a ordem de mundo comum aprendem a reconhecer o autêntico e substancial nela, se reconciliam com suas relações e penetram ativamente nas mesmas, de outro lado, eliminam a forma prosaica naquilo que operam e realizam e, desse modo, colocam no lugar da prosa que se encontra diante deles uma efetividade aparentada e amiga da beleza e da arte. – No que se refere à exposição, também o romance propriamente dito, assim como a epopéia, exige a totalidade de uma intuição de mundo e de vida, cuja matéria e Conteúdo multifacetados surgem no interior do evento individual, que fornece o ponto central para o todo. Contudo, quanto ao pormenor da concepção e da execução, é necessário que aqui se deixe ao poeta um espaço de atuação tanto mais amplo quanto menos ele é capaz de evitar de também acolher, junto com suas descrições, a prosa da vida efetiva, sem, desse modo, permanecer ele mesmo preso ao prosaico e ao cotidiano.

### 3. A história do desenvolvimento da poesia épica

Se olharmos para o modo como consideramos as demais artes, vemos que apreendemos completamente os diferentes estágios do espírito artístico *construtor* em seu desenvolvimento histórico da arquitetura simbólica, clássica e romântica. Para a *escultura*, ao contrário, estabelecemos como ponto central propriamente dito a escultura grega, que pura e simplesmente coincide com o conceito desta arte *clássica*, [394] a partir de cujo ponto central desenvolvemos as determinações particulares, de modo que apenas tivemos necessidade de dar uma pequena extensão à consideração histórica mais específica. Um caso semelhante se pôs para a *pintura*, em consideração ao seu caráter *romântico* de arte, a qual, contudo, se desdobra, segundo o conceito de seu conteúdo e de sua Forma de exposição, em um desenvolvimento homogeneamente importante de diferentes povos e escolas, de tal modo que aqui foram necessárias observações históricas mais ricas. A mesma exigência poderia então também se fazer valer para a *música*; mas uma vez que para a história desta arte me faltam todavia tanto trabalhos prévios úteis, provindos de terceiros, quanto uma fa-

miliaridade própria mais precisa, não me resta mais nada senão introduzir ocasionalmente indicações históricas isoladas. No que concerne ao nosso objeto atual, a poesia *épica*, ocorre com ela algo parecido que com a escultura. O modo de exposição desta arte, na verdade, se ramifica em todos os tipos de espécies e subespécies e se estende sobre muitas épocas e povos; em sua forma completa, todavia, a conhecemos como a epopéia propriamente dita e encontramos a efetividade a mais artística deste gênero entre os gregos. Pois a epopéia em geral possui o mais interior parentesco com a plástica da escultura e sua objetividade, no sentido tanto do Conteúdo substancial quanto da exposição na Forma da aparição real, de modo que não devemos ver como acidental que também a poesia épica, assim como a escultura, surgiram justamente entre os gregos nesta completude originária insuperada. Aquém e além deste ponto culminante, porém, residem ainda estágios de desenvolvimento que não são, por assim dizer, de espécie subordinada e menor, e sim necessários para a epopéia, uma vez que o círculo da poesia compreende em si mesmo todas as nações e a epopéia justamente traz à intuição o núcleo substancial do Conteúdo do povo, de modo que aqui o desenvolvimento histórico mundial [395] se torna mais importante do que na escultura.

Por isso, para o todo da arte da poesia épica e, mais precisamente, para a epopéia, podemos distinguir essencialmente três estágios principais, os quais em geral constituem o percurso de desenvolvimento da arte:

*Em primeiro lugar*, a epopéia oriental, que tem como ponto central o tipo simbólico;

*Em segundo lugar*, a epopéia clássica dos gregos e sua reprodução entre os romanos;

*Em terceiro lugar*, por fim, o desdobramento rico e multifacetado da poesia épico-romântica no interior dos povos cristãos, os quais inicialmente, contudo, surgem em seu paganismo germânico, ao passo que, do outro lado, no exterior dos poemas propriamente ditos da cavalaria medieval, a Antigüidade novamente é empregada ora como meio de formação universal para a depuração do gosto e da exposição ora mais diretamente como modelo, até que, por último, o romance se coloca no lugar da epopéia propriamente dita.

Se passarmos para a menção das obras de arte épicas singulares, então aqui eu apenas posso ressaltar o mais importante e em geral apenas pretender dar a toda esta consideração o espaço e o valor de uma visão panorâmica esboçada rapidamente.

## a. A epopéia oriental

Entre os orientais, como já vimos, por um lado, a arte da poesia é, em geral, mais originária, porque ela ainda permanece próxima do modo substancial da intuição e da absorção da consciência singular no *único* todo, de modo que, por outro lado, no que diz respeito aos gêneros particulares da poesia, o sujeito não consegue trabalhar para a autonomia do caráter individual, dos fins e das colisões, os quais são pura e simplesmente requeridos para a configuração autêntica da poesia dramática. Por isso, o essencial que aqui encontramos [396], afora uma lírica graciosa, rica de aromas e suave ou que se eleva ao Deus *único* indizível, limita-se a poemas que têm de ser incluídos no gênero *épico*. Independentemente disso, encontramos epopéias propriamente ditas apenas nos indianos e nos persas, mas nestes também em medidas colossais.

α) Os *chineses*, ao contrário, não possuem uma epopéia nacional. Pois o traço fundamentalmente prosaico de sua intuição, a qual confere até mesmo aos primeiros inícios da história a Forma sóbria de uma efetividade histórica regulada prosaicamente, bem como as representações religiosas inacessíveis à configuração artística propriamente dita se colocam desde sempre como empecilho intransponível no caminho deste gênero épico superior. Mas o que encontramos como substituto ricamente configurado são narrativas posteriores menores e romances amplamente articulados, os quais devem nos impressionar por meio da clara intuição de todas as situações e da apresentação exata das relações privadas e públicas, por meio da multiplicidade, da fineza, aliás, frequentemente por meio da delicadeza excitante, particularmente dos caracteres femininos, bem como por meio de toda a arte destas obras em si mesmas acabadas.

β) Um mundo completamente oposto se abre para nós nas epopéias *indianas*. Já as intuições religiosas mais antigas – julgando a partir do pouco que hoje se tornou conhecido dos Vedas – contêm um germe frutífero para uma mitologia capaz de ser exposta epicamente, a qual então, ramificada com feitos heróicos humanos, já muitos séculos antes de Cristo – pois as indicações cronológicas ainda são muito oscilantes – se desenvolveu em epopéias efetivas, as quais contudo ainda estão a meio caminho entre o ponto de vista puramente religioso e o ponto de vista que é apenas da poesia e da arte livres. Os dois poemas mais famosos, o *Ramajana* e o *Mahabharata*, desenvolvem para nós, particularmente, a visão de mundo dos indianos em todo o luxo e glória, confusão, inverdade fantástica [397] e dissolução e, igualmente, de modo inverso, na graça impressionante nos traços individuais, finos do sentimento e do ânimo destas plantas espirituais. Feitos humanos lendários se ampliam em

ações dos deuses encarnados, cujo atuar oscila de modo indeterminado entre a natureza divina e humana e dispersa no desmesurado a limitação individual das formas e dos feitos; os fundamentos substanciais do todo são de tal espécie que a visão de mundo ocidental, caso não decida desistir das exigências mais elevadas da liberdade e da eticidade, não pode nem se encontrar neles nem simpatizar com eles; a unidade das partes específicas é de grande fragilidade, e os episódios muito extensos saem de tal maneira da conexão do todo – com histórias de deuses, narrativas e exercícios de penitência ascéticos e o poder desse modo alcançado, explicações urdidadas sobre doutrinas e sistemas filosóficos com um conteúdo diverso multifacetado – que muitas vezes temos de considerá-los como acréscimo posterior; mas sempre o espírito, de quem decorreram estes grandiosos poemas, é testemunho de uma fantasia que não apenas antecedeu a configuração prosaica, mas em geral é pura e simplesmente incapaz do entendimento da reflexão prosaica e de configurar em poesia originária as linhas fundamentais da consciência indiana como uma concentração de mundo em si [*an sich*] mesmo total. As epopéias posteriores, ao contrário, que se chamam *Puranas*<sup>65</sup> no sentido estrito da palavra, isto é, poemas dos primórdios, parecem unir mais prosaica e secamente, no modo semelhante ao que reencontramos em poetas cíclicos pós-homéricos, tudo o que pertence ao círculo mitológico de um determinado deus e descer em um amplo decurso, a partir do nascimento do mundo e dos deuses, até as genealogias dos heróis e príncipes humanos. Por fim, então, se dissolve finalmente, de um lado, o núcleo épico dos velhos mitos no [398] aroma e na graciosidade artificial da Forma e da dicção poética exterior, ao passo que, do outro lado, a fantasia que em sonhos se entrega aos milagres se torna uma sabedoria de fábulas, que alcança como a tarefa mais distinta ensinar a moral e a prudência na vida.

γ) Em um *terceiro* círculo da arte da poesia épica-oriental podemos situar os *hebreus*, os *árabes* e os *persas*.

αα) A sublimidade da fantasia judaica, em sua representação da criação, nas histórias dos patriarcas, na peregrinação pelo deserto, na conquista de Canaã e no decurso ulterior de eventos nacionais, tem, na verdade, junto a uma intuitibilidade vigorosa e concepção natural verídica, muitos elementos da poesia épica originária. Aqui impera, porém, de tal maneira o interesse *religioso* que, em vez de se chegar a epopéias propriamente ditas, apenas se chega ora a lendas e a histórias religioso-poéticas ora apenas a narrativas didático-religiosas.

65. Do sânscrito: *purana*. Livros das crenças bramânicas; posteriores aos *Vedas*, são o comentário destes (N. da T.).

ββ) Entretanto, são os *árabes* que desde sempre foram de natureza mais poética e muito cedo poetas efetivos. Já as canções heróicas liricamente narradas, os *Muallakat*<sup>66</sup>, que provêm em parte do último século antes dos profetas, descrevem ora em despedida audácia exuberante e em ostentosa impetuosidade, ora em repouso mais tranqüilo e doçura suave, os estados originários dos árabes ainda pagãos – a honra da estirpe, o ardor da vingança, a hospitalidade, o amor, o prazer pela aventura, a benevolência, a tristeza, a nostalgia – em força não enfraquecida e em traços que podem recordar o caráter romântico da cavalaria espanhola. É isto que primeiramente é uma poesia efetiva no oriente, sem fantasismo ou prosa, sem mitologia, sem deuses, demônios, gênios, espíritos e outros seres orientais, mas com figuras [*Gestalten*] consistentes, autônomas e, mesmo que também estranhas, miraculosas e lúdicas nas imagens e nas comparações, todavia humanamente reais e firmemente em si mesmas fechadas. A intuição de um [399] semelhante mundo heróico também nos fornecem ainda os poemas tardiamente recolhidos de *Hamasa*, bem como o ainda não editado *Divan de Hudailita*. Após as vitoriosas conquistas amplamente estendidas dos árabes moometanos apaga-se aos poucos, todavia, este caráter heróico originário e dá-se lugar, no decorrer dos séculos, no âmbito da poesia épica, ora a fábulas instrutivas e máximas alegres, ora aos contos fantásticos, tais como os encontramos em *As Mil e uma Noites*, ou aquelas aventuras, das quais Rückert<sup>67</sup> nos permitiu uma intuição sumamente digna de louvor em sua tradução dos *Maqamat* de Hariri<sup>68</sup>, os quais brincam tanto espiritual quanto artisticamente com sons e rimas, com sentido e significado.

γγ) O esplendor da poesia *persa* recai, inversamente, na época de sua linguagem e nacionalidade já transformada em uma nova formação por meio do maometanismo. Contudo, deparamos aqui, logo no início desta mais bela época de florescimento, com um poema épico que recorre, pelo menos segundo a matéria, ao passado longínquo das lendas e mitos da antiga Pérsia e conduz sua narrativa, através da época heróica, até os últimos dias dos sassânidas. Esta obra abrangente é o *Chah-Name*<sup>69</sup>, decorrente do *Basta-Name*<sup>70</sup>, do poeta

66. O *Mu'allaqa* é uma antiga poesia árabe. Os mais célebres *Mu'allaqat* são sete poemas reunidos pelo erudito Hammad al-Rawiya (N. da T.).

67. Friedrich Rückert (1788-1866), poeta, conhecido autor dos *Kindertotenlieder* musicados por Mahler, foi, sobretudo, um professor universitário renomado por suas traduções de línguas orientais (N. da T.).

68. Al-Hariri (1054-1122). Seus *Maqamat* (sessões ou conversações) em prosa rimada são um documento sobre a vida árabe de seu tempo (N. da T.).

69. O *Chah-namé* (Livro dos Reis) é um poema de 60 mil dísticos que relata a crônica dos reis. Firdusi levou 35 anos para compô-lo, e a lenda diz que ele foi mal recompensado pelo sultão Mahmud de Rhazni. Heine retomou esta história em seu *Romanzero* (N. da T.).

70. Primeiro esboço da crônica (N. da T.).

*Firdusi*, o filho de jardineiro da cidade de Tus. Entretanto, também não devemos denominar este poema uma epopéia propriamente dita, já que não constitui como ponto central ação alguma individualmente fechada. Na mudança dos séculos falta uma roupagem firme, no que se refere ao tempo e ao local, e particularmente as figuras [*Gestalten*] míticas mais antigas e tradições obscuras e confusas pairam em um mundo fantástico, em cuja exposição mais indeterminada muitas vezes não sabemos se estamos lidando com pessoas ou com castas inteiras, ao passo que, então, do outro lado, novamente surgem figuras [*Figuren*] históricas efetivas. Como maometano, o poeta era certamente mais livre no tratamento de sua matéria, mas falta-lhe justamente [400] nesta liberdade a firmeza da configuração individual, que distingue as canções heróicas originárias dos árabes e, na ampla distância entre o mundo de lendas há muito decaído, escapa-lhe ao mesmo tempo aquele sopro de vitalidade imediata, o qual é pura e simplesmente necessário à epopéia nacional. – Na seqüência ulterior, a arte épica dos persas se amplia ora para as *epopéias de amor* de grande suavidade e muita doçura, por meio dos quais particularmente *Nisami*<sup>71</sup> se tornou famoso, ora assume em sua rica experiência de vida uma direção para o *didático*, no qual era mestre o muito viajado *Saadi*<sup>72</sup>, e se aprofunda, por fim, naquela mística panteísta, ensinada e recomendada pelas histórias e contos de tipo lendário etc. de *Dschelal ed-Din Rumi*<sup>73</sup>.

Aqui devo me contentar com estas indicações breves.

#### b. A epopéia clássica dos gregos e dos romanos

A poesia dos *gregos* e dos *romanos*, em segundo lugar, nos conduz primeiramente ao mundo artístico verdadeiramente épico.

α) A tais epopéias pertencem sobretudo aquelas que acima já coloquei no topo, as *homéricas*.

αα) Cada um desses poemas – independentemente do que se queira dizer – é, em si mesmo, completo, um todo de tal maneira determinado, tão

71. Nizami (cerca de 1140-1203), representante da epopéia romanesca, autor de vários grandes poemas inspirados pelo sufismo, dentre os quais estão *Os Amores do Rei Khosro e de Chirin*, *Os Amores de Leyla e de Madjnun* (N. da T.).

72. Mucharrif al-Din Saadi (cerca de 1184 - cerca de 1290), célebre sufista e grande viajante, foi capturado pelos cruzados, mas resgatado por um rico mercador de Alep. Viveu por mais de cem anos. Autor de obras poéticas célebres: o *Golestan* (traduzido para o francês em 1634 como *O Jardim das Rosas*) e o *Bustan*. Foi grande a influência deste moralista ligeiramente cínico, mas sobretudo indulgente e com tendências místicas (N. da T.).

73. Jalal al-Din Rumi (1207-1273), poeta místico persa e célebre sufista, fundador do ritual de dança dos Mevlevis (dervixes que giram). Citado anteriormente, na seção da Forma de arte simbólica em *Cursos de Estética* II, p. 93 (N. da T.).

fino que, para mim, justamente a opinião de que ambos são apenas cantados e continuados por diversos rapsodos confere somente o elogio correto a estas obras, a saber, que elas, em todo o seu tom da exposição, são pura e simplesmente nacionais e objetivas e, mesmo em suas partes singulares, de tal maneira acabadas que cada uma delas pode aparecer por si mesma como um todo. – Se no oriente o substancial e o universal da intuição ainda consomem<sup>74</sup> simbólica e didaticamente a individualidade dos caracteres e seus fins e acontecimentos e, desse modo, ainda deixam a articulação e a unidade do [401] todo mais indeterminadas e soltas, então encontramos pela primeira vez o mundo destes poemas na bela oscilação entre as bases universais da vida da eticidade na família, no Estado e na fé religiosas e a particularidade individual do caráter, no belo equilíbrio entre o espírito e a natureza, entre a ação plena de finalidade e o acontecimento exterior, entre a base nacional dos empreendimentos e os propósitos e feitos isolados; e mesmo quando os heróis individuais parecem predominar em seu movimento livre, isso é de tal maneira novamente reduzido por meio da determinidade dos fins e da seriedade do destino que toda a exposição também para nós ainda deve valer como a suprema coisa que podemos apreciar e preferir no círculo da epopéia. Pois devemos reconhecer, segundo o seu significado, mesmo os deuses que apóiam ou se opõem a estes heróis originariamente humanos, corajosos, conscienciosos e nobres e na forma de seu aparecer devemos ficar novamente satisfeitos por meio da plena ingenuidade da arte que novamente torna serenamente risível suas próprias configurações humanas de deuses.

ββ) Os poetas *cíclicos* posteriores, contudo, afastam-se sempre mais desta exposição autenticamente épica, na medida em que, de um lado, desfazem a totalidade da visão de mundo nacional mais em suas esferas e direções particulares e, de outro lado, em vez de se prenderem ao acabamento de uma ação individual, se prendem mais apenas à completude dos eventos, desde a origem até o fim do acontecimento, ou à unidade da personagem e conduzem a poesia épica na direção de uma tendência já histórica da historiografia dos logógrafos<sup>75</sup>.

γγ) A poesia épica posterior à época de Alexandre volta-se, por fim, ora ao estreito círculo bucólico, ora produz apenas epopéias mais eruditas e artificiais do que propriamente poéticas, bem como poemas didáticos, os quais, como toda esta esfera, [402] carecem em grau crescente do frescor e da animação originariamente desenvoltos.

74. Na edição de Bassenge: “desfiguram”.

75. Escritos em prosa da literatura grega, especialmente de cronistas e historiadores anteriores a Heródoto (N. da T.).

β) Este traço de caráter, com o qual termina a epopéia grega é, *em segundo lugar*, desde sempre dominante entre os *romanos*. Aqui procuramos em vão uma bíblia épica, tal como são os poemas homéricos, por mais que tenha havido empenho, em época recente, para dissolver a história romana mais antiga em epopéias nacionais. Ao contrário, muito cedo já se faz valer, ao lado da epopéia artística propriamente dita, cujo produto mais belo permanece sendo a *Eneida*, a epopéia histórica e o poema didático como prova de que era principalmente próprio aos romanos configurarem os âmbitos da poesia já meio prosaicos, como pois também entre eles particularmente a sátira chegou à completude como gênero familiar.

### c. A epopéia romântica

Assim, pois, um novo sopro e espírito apenas podia penetrar na poesia épica por meio da visão de mundo e da fé religiosa, dos feitos e dos destinos de *novas* gerações de povos. Isso ocorreu de um modo tanto mais rico com os *germanos*, seja em sua originalidade pagã seja após sua transformação por meio do cristianismo, bem como nas nações *românicas*, quanto mais se amplia a ramificação destes grupos de povos e em seqüências de estágios tanto mais variadamente se desdobra o princípio da visão de mundo e a efetividade cristãs. Mas justamente esta expansão e entrelaçamento variados colocam grandes dificuldades para uma visão panorâmica breve. Por isso, pretendo aqui apenas mencionar as principais direções, segundo os seguintes pontos de sustentação.

α) Num *primeiro* grupo podemos incluir todos os rebentos poéticos que ainda se conservaram, em grande parte mediante tradição oral e, por isso, não incólumes, desde os tempos pré-cristãos das novas populações<sup>76</sup>.

Aqui têm de ser incluídos principalmente os poemas que costumamos atribuir a *Ossian*. Embora renomados críticos [403] ingleses como, por exemplo, Johnson<sup>77</sup> e Shaw<sup>78</sup> tenham sido cegos o suficiente para considerá-los uma obra inventada por Macpherson<sup>79</sup>, é todavia completamente impossível que qualquer

76. *Völkerschaften*: o termo designa conjuntos de pessoas que ainda não adquiriram a unidade histórica de um Estado e de uma cultura nacional (N. da T.).

77. Samuel Johnson, 1709-1784, escritor inglês (N. da T.).

78. William Shaw, 1749-1831, erudito inglês (N. da T.).

79. James Macpherson, 1736-1796, poeta escocês. Em 1760 ele publica um conjunto de poemas atribuídos ao legendário bardo escocês do século III, Ossian. Trata-se, de fato, de uma adaptação muito livre de cantos do século XII e do século XVI. A polêmica sobre a identidade do redator permanece até a época de Hegel. Hoje considera-se que a "fraude" editorial possui em grande parte uma boa fé e que a obra não está afastada do valor antropológico documentário (N. da T.).

poeta dos dias de hoje possa, a partir de si mesmo, criar tais estados de povos e acontecimentos antigos, de tal forma que aqui subjazem necessariamente poesias originárias, mesmo quando em seu tom inteiro e no modo do sentimento e da representação, que neles se expressa, no decorrer de tantos séculos muitas coisas tenham se modificado na direção do que é moderno. Pois sua idade, na verdade, não foi constatada, mas certamente devem ter permanecido vivos na boca do povo por mil ou mil e quinhentos anos. Em toda a sua postura eles são predominantemente líricos: é Ossian, o velho cantor e herói cego que, em recordação plena de lamentos, deixa que se ergam diante dele os dias de glória; pois embora suas canções procedam da melancolia e da tristeza, elas todavia, segundo o seu conteúdo, permanecem igualmente de novo épicas, pois justamente estes lamentos tratam dos dias que passaram e descrevem este mundo há pouco somente passado, seus heróis, as aventuras de amor, os feitos, as expedições sobre o mar e a terra, o amor, a felicidade guerreira, o destino e a decadência de um modo tão epicamente objetivo, mesmo que também interrompido por meio da lírica, como se em Homero, por assim dizer, os heróis, Aquiles e Odisseu ou Diomedes, falassem de seus feitos, acontecimentos e destinos. Mas o desenvolvimento espiritual do sentimento e de toda a efetividade nacional, embora o coração e o ânimo desempenhem um papel mais aprofundado, ainda não se desenvolveu tanto quanto em Homero; falta particularmente a plasticidade firme das formas e a clareza pura da intutibilidade. Pois, segundo o local, já somos referidos a uma terra nórdica de neblina e de tempestade, com o céu cinzento e nuvens pesadas, sobre as quais cavalgam os espíritos ou, em um campo deserto, revestem a forma de nuvens [404] e aparecem aos heróis. — Além disso, apenas recentemente foram descobertas ainda outras canções bardas do antigo galês, as quais não apontam para a Escócia ou a Irlanda, mas para o país de Gales na Inglaterra, onde a canção barda foi continuada de maneira ininterrupta e muitas coisas já foram bem cedo registradas pela escrita. Nestes poemas trata-se, entre outras coisas, de imigrações para a América; também César é mencionado, mas à sua expedição é colocado como fundamento o amor da filha de um rei que, após ele tê-la visto na Gália, tinha voltado para a Inglaterra. Como forma digna de nota quero apenas mencionar as tríades, uma construção própria que combina sempre em três partes três acontecimentos análogos, embora de diferentes épocas.

Mais famosos do que estes poemas são, por fim, de um lado, as canções dos heróis do mais antigo *Edda*, de outro lado, os mitos nos quais pela primeira vez encontramos neste círculo, ao lado da narrativa de destinos humanos, também histórias variadas do nascimento, dos feitos e do declínio dos

deuses. Mas, nos regozijos vazios, nas bases naturais-simbólicas que, mesmo assim, ainda chegam à exposição na forma e na fisionomia particular humana, no Thor com o seu martelo, no lobo de Fenri<sup>80</sup>, na abominável beberagem de hidromel, em geral na selvageria e na confusão obscura desta mitologia eu não pude adquirir gosto algum. Certamente todo este ser nórdico, segundo a nacionalidade, está mais próximo de nós do que, por exemplo, a poesia dos persas e do maometanismo em geral, mas querer impô-lo à nossa cultura [*Bildung*] de hoje como algo que ainda agora pudesse reivindicar nossa simpatia familiar mais profunda e que devesse ser para nós algo de nacional, esta tentativa já ousada mais de uma vez significa tanto subestimar inteiramente o valor daquelas representações, em parte desfiguradas e bárbaras, quanto desconhecer completamente o sentido e o espírito de nosso próprio presente<sup>81</sup>.

β) Se, em segundo lugar, lançarmos um olhar para a poesia épica da [405] Idade Média *cristã*, então temos de atentar inicialmente de modo especial para aquelas obras que nasceram, sem influência direta e penetrante da literatura e da cultura [*Bildung*] antigas, do espírito fresco da Idade Média e do catolicismo estabelecido. É nesse sentido que encontramos os elementos os mais variados que fornecem o conteúdo e o motivo dos poemas épicos.

αα) A primeira coisa que pretendo mencionar brevemente são aquelas matérias autenticamente épicas, segundo o Conteúdo, que ainda compreendem em si mesmas interesses, feitos e caracteres pura e simplesmente *nacionais e medievais*. Aqui tem de ser mencionado sobretudo o *Cid*<sup>82</sup>. O que esta flor do paganismo nacional medieval valia aos espanhóis, isso eles mostraram epicamente no poema<sup>83</sup> *Cid* e então, mais tarde, em excelência encantadora, em uma seqüência de romances narrativos que Herder tornou conhecidos na Alemanha. Trata-se de um colar de pérolas, cada quadro singular firmemente acabado em si mesmo e, contudo, se adaptando de tal maneira um ao outro que se colocam em série num único todo; completamente no sentido e espírito da cavalaria, mas ao mesmo tempo nacional espanhol; rico em Conteúdo e pleno de interesses multifacetados no que se refere ao amor, ao casamento, ao

80. O lobo de Fenri é um dos três filhos de Loki e de Angrboda na mitologia escandinava. Ele simboliza o fogo devorador destinado a destruir o mundo (N. da T.).

81. Hegel critica aqui o retorno romântico às mitologias germânicas, em particular Joseph Görres (N. da T.).

82. O *Poema do Cid*, escrito em 1140, conhecido por um manuscrito posterior, foi publicado em 1779. Com a *Crônica Rimada* (*Crônica Rimada*, início do século XV), ele constitui a base do *Romancero do Cid*, poema do século XV que recolhe todas as aventuras do Cid fornecidas pela tradição e inclusive constitui a base do *Cid* de Corneille (N. da T.).

83. Em espanhol no original: "*Poema*" (N. da T.).

orgulho familiar, à honra e ao domínio dos reis na luta dos cristãos contra os mouros. Tudo isso é de tal maneira épico, tão plástico, que apenas a questão [Sache] é levada diante de nós em seu conteúdo elevado puro e, contudo, em uma riqueza de cenas humanas as mais nobres em um desdobramento dos mais gloriosos dias e, ao mesmo tempo, em uma coroa tão bela e excitante que nós, modernos, podemos colocá-la ao lado do que há de mais belo na Antigüidade.

A *Canção dos Nibelungos* pode tampouco ser colocada ao lado deste mundo fragmentado do romance, mas épico segundo o seu tipo fundamental, quanto da *Ilíada* e da *Odisséia*. Pois, embora não falte a esta obra apreciável, autenticamente germânica, alemã, um Conteúdo substancial nacional, no que se refere à família, ao amor conjugal, [406] à vassalagem, à fidelidade servil, ao heroísmo, e um vigor interior, toda a colisão, porém, a despeito de toda a amplitude épica, é antes de espécie dramático-trágica do que completamente épica, e a exposição, independentemente de sua minúcia, de um lado, não sai nem para a riqueza individual nem para a intuitibilidade verdadeiramente viva, por outro lado, ela se perde muitas vezes no que é duro, selvagem e cruel, ao passo que os caracteres, mesmo quando também aparecem estáveis e em sua ação esguios, em seu rigor abstrato se parecem mais com imagens de madeira rudes e não são comparáveis à individualidade plena de espírito, humanamente elaborada, dos heróis e mulheres homéricos.

ββ) Um segundo elemento principal constituem os poemas medievais *religiosos*, que assumem como conteúdo a história de Cristo, de Maria, dos apóstolos, dos santos e dos mártires, o juízo final etc. Mas a obra em si mesma a mais consistente e rica em conteúdo, a epopéia propriamente dita da Idade Média católica cristã, a maior matéria e o maior poema é, neste âmbito, a *Divina Comédia* de Dante. Na verdade, também não podemos denominar este poema rigorosamente regulado, aliás, quase sistematicamente, como sendo uma epopéia no sentido comum da palavra, pois para tanto falta uma ação que se mova sobre a ampla base do todo, individualmente acabada; contudo, o que menos falta a esta epopéia é justamente a articulação e o acabamento os mais firmes. Em vez de ter como objeto um acontecimento particular, ela tem como objeto o agir eterno, a finalidade absoluta, o amor divino em seu acontecimento intransitório e em seu círculo imutável, como local ela tem o inferno, o purgatório, o céu e mergulha nesta existência destituída de alternância o mundo vivo do agir humano e do sofrimento e, mais precisamente, dos feitos e dos destinos individuais. Aqui desaparece tudo o que é singular e particular nos interesses e fins humanos diante da grandiosidade absoluta da finalidade última e do alvo de todas as coisas; ao mesmo tempo, porém, se apresenta com-

pletamente épico o que de resto é o mais transitório e fugaz do mundo vivo [407] fundamentado objetivamente no seu mais interior, dirigido em seu valor e desvalor por meio do conceito supremo, por meio de Deus. Pois assim como eram os indivíduos em seu agir e padecer, em seus propósitos e realizações, assim eles são representados para sempre como imagens de bronze petrificadas. Deste modo, o poema abrange a totalidade da vida a mais objetiva: o eterno estado do Inferno, do Purgatório, do Paraíso; e sobre esta base indestrutível se movem as figuras do mundo efetivo, segundo seu caráter particular, ou antes elas se *moveram*, e com seu agir e ser ficaram paralisadas na eterna justiça e são elas mesmas eternas. Assim como os heróis homéricos são duradouros para as *nossas* recordações por meio da musa, assim estes caracteres produziram o seu estado por *si mesmos*, para a sua individualidade e não são eternos em nossa representação, e sim *em si mesmos* [*an sich selber*]. A eternização por meio da Mnemosyne do poeta vale aqui objetivamente como o próprio juízo de Deus, em cujo nome o espírito o mais audacioso de seu tempo condena ou beatifica todo o presente e o passado. – Também a exposição tem de seguir este caráter do objeto por si mesmo já pronto. Ela apenas pode ser uma migração por meio dos âmbitos para sempre firmes, os quais, embora inventados, providos e povoados com a mesma liberdade da fantasia com a qual Hesíodo e Homero constituíram seus deuses, contudo devem fornecer uma pintura e um relato do que aconteceu mesmo: energicamente movida, mas plástica nos sofrimentos, rígida, iluminada assustadoramente, mas reduzida por meio da compaixão própria de Dante no inferno; mais suave, mas ainda elaborada plenamente e de modo acabado no purgatório; por fim, no paraíso clara como a luz e sempre sem forma, mais eterna em pensamentos. A Antigüidade, na verdade, penetra neste mundo do poeta católico, mas apenas como estrela guia e acompanhante da sabedoria e da formação humanas, pois onde se trata da doutrina e do dogma, apenas a escolástica da teologia e do amor cristãos tem a palavra.

[408] γγ) Como um terceiro âmbito *principal* no qual se move a poesia épica da Idade Média, podemos indicar a *cavalaria*, tanto em seu conteúdo romântico mundano do amor aventureiro e das disputas de honra quanto no entrelaçamento com fins religiosos como mística da cavalaria cristã. As ações e os acontecimentos que aqui ocorrem não concernem a interesses nacionais, e sim são atos de indivíduos que apenas conquistam como conteúdo o sujeito como tal, tal como já descrevi por ocasião da cavalaria romântica. Desse modo, os indivíduos certamente se apresentam em plena autonomia sobre seus próprios pés e constituem um novo heroísmo no interior do ambiente de mundo ainda não solidificado em uma ordem prosaica, o qual, todavia, em seus inte-

resses em parte religioso-fantásticos, em parte puramente subjetivos e inventados na direção do lado mundano, carece daquela realidade substancial sobre cujo solo os heróis gregos lutam unidos e isolados, se tornam vitoriosos ou sucumbem. Por isso, por mais que este conteúdo também tenha dado oportunidade para as exposições variadamente épicas, o caráter de aventura das situações, dos conflitos e dos enredamentos, que podem nascer de tal matéria, conduz, todavia, por um lado, mais para um tratamento de tipo do romance [*Romanzenartig*], de modo que as muitas aventuras isoladas não se costuram em uma unidade mais rígida; por outro lado, para o romance [*Romanhaft*] que aqui, contudo, ainda não se move sobre a base de uma ordem burguesa firmemente instituída e de um decurso prosaico de mundo<sup>84</sup>. A fantasia, porém, não se contenta em inventar, inteiramente no exterior da efetividade restante, figuras heróicas da cavalaria e aventuras, e sim liga os feitos das mesmas a grandes pontos centrais lendários, a personagens históricas destacadas, a lutas penetrantes da época e alcança, assim, pelo menos de modo muito geral, uma base que é indispensável à epopéia. Mas também estas bases são de novo em grande parte lançadas no que é fantástico e não conquistam aquela [409] intutibilidade objetiva claramente executada, por meio da qual a epopéia homérica se distingue diante de todas as outras. Além disso, na semelhança com a qual os franceses, os ingleses, os alemães e em parte os espanhóis elaboram as mesmas matérias, se perde, pelo menos relativamente, o que é propriamente nacional, que constituía nos indianos, nos persas, nos gregos, nos celtas etc. o núcleo épico firme do conteúdo e da exposição. – No que se refere ao detalhe, não posso aqui, porém, me dedicar a caracterizar e a julgar obras isoladas e, por isso, pretendo apenas indicar os círculos maiores nos quais se movem, segundo a matéria, as mais importantes destas epopéias de cavalaria.

Uma *primeira* forma principal é fornecida por Carlos Magno com seu pariato na luta contra os sarracenos e os pagãos. Neste círculo lendário franco a cavalaria feudal constitui uma base principal e se ramifica variadamente em poemas cuja matéria a mais distinta é constituída pelos feitos de um dos doze heróis, como, por exemplo, de Rolando ou de Doolin de Mainz e outros. Na França, particularmente, foram compostos muitos destes poemas, durante o reinado de Felipe Augusto. – Um *segundo* círculo de lendas encontra a sua origem na Inglaterra e tem como objeto os feitos do rei Arthur e [dos cavaleiros] da Távola Redonda. Histórias lendárias, a cavalaria normanda-inglesa, a

84. *Romanzenartig* remete ao romance medieval, ao passo que *Romanhaft*, ao romance, no moderado sentido da palavra (N. da T.).

servilidade feminina, a fidelidade dos vassallos se misturam aqui obscura e fantasticamente com a mística cristã alegórica, na medida em que uma finalidade principal de todos os feitos dos cavaleiros consiste na procura do Santo Graal, uma taça com o sangue sagrado de Cristo, em torno do qual se geram as tramas as mais variegadas de aventuras, até que toda a irmandade foge para o padre João na Abissínia. Ambas as matérias encontraram o seu desenvolvimento o mais rico particularmente no norte da França, na Inglaterra e na Alemanha. – Mais arbitrário, por fim, de conteúdo menor e com mais exageros do heroísmo cavaleiro, em feitiçaria e em representações fabulosas sobre o oriente, se mostra um *terceiro* círculo dos poemas dos cavaleiros, que [410] apontam, segundo o seu primeiro nascimento, para Portugal ou Espanha e possuem como heróis principais a grande família de Amadis<sup>85</sup>.

Mais prosaico e abstrato, *em segundo lugar*, são os grandes poemas alegóricos apreciados particularmente no norte da França no século XIII e dos quais quero apenas indicar o conhecido *Romance da Rosa*<sup>86</sup>. Podemos colocar ao lado dele, por oposição, as variadas anedotas e narrativas maiores, os assim denominados *fábulas e contos*<sup>87</sup>, que retiram a sua matéria mais da efetividade do cotidiano e que tratam, em parte em tom cômico em parte em tom trágico, ora em prosa ora em versos, dos cavaleiros, dos religiosos, dos cidadãos das cidades, sobretudo de poemas de rompimentos de amor e de adultérios – um gênero que Boccaccio levou à perfeição no modo o mais puro com espírito mais cultivado.

Um *último* círculo, por fim, se volta com um conhecimento aproximado para a epopéia homérica e virgiliana, para as antigas lendas e para a história dos antigos e canta, no modo imutável da epopéia dos cavaleiros, também os feitos dos heróis troianos, a fundação de Roma por Enéias, a aventura de Alexandre<sup>88</sup> e outras coisas do gênero.

Julgo que isso é o suficiente sobre a poesia épica da Idade Média.

γ) Num *terceiro* grupo principal, do qual eu ainda quero tratar, o estudo rico e influente da literatura *antiga* abre o ponto de partida para o gosto artístico mais puro de uma nova cultura [*Bildung*], em cujo aprendizado, apropriação e fusão, todavia, muitas vezes se nota a falta daquela criação originária que podemos admirar nos indianos, nos árabes, bem como em Homero e na Idade

85. *Amadis*, romance de cavalaria espanhol, derivado do ciclo bretão, surgido em 1508 em Saragoz, inspirado em uma versão portuguesa. Existe um original picardo (N. da T.).

86. Em francês no original: "*Roman de la Rose*" (N. da T.).

87. Em francês no original: "*fabliaux e contes*" (N. da T.).

88. Alusão, sem dúvida, a *Alexanderlied* de Lamprecht (meados do século XII) e à *Eneida* de Heinrich von Veldeke (fim do século XII) (N. da T.).

Média. No desenvolvimento multifacetado, segundo o qual nesta época da renovação das ciências e de sua influência sobre as literaturas nacionais se desenvolve na efetividade a religião, os estados do Estado [*Staatszuständen*], os costumes, as relações sociais etc., também a poesia épica [411] apreende tanto o conteúdo o mais variado quanto as múltiplas formas, cujo decurso histórico eu apenas posso reconduzir brevemente para os traços de caracteres os mais essenciais. A este respeito podem ser ressaltadas as seguintes diferenças essenciais.

α) *Em primeiro lugar*, é ainda a *Idade Média* que até aqui fornece as matérias para a epopéia, embora as mesmas sejam apreendidas e expostas num novo espírito penetrado pela cultura [*Bildung*] segundo os antigos. Aqui a poesia épica se mostra atuante particularmente em *duas* direções.

De um lado, a saber, a consciência que progride no tempo é necessariamente levada a tornar ridícula a arbitrariedade nas aventuras medievais, o fantástico e o exagero da cavalaria, a formalidade na autonomia e na singularização subjetiva dos heróis no interior de uma efetividade que se abriu para uma riqueza maior de estados e interesses nacionais e, com isso, traz à intuição, sob o ponto de vista do *cômico*, o mundo inteiro, por mais que o eco nele permaneça ressaltado com seriedade e predileção. Anteriormente já apresentei *Ariosto* e *Cervantes* (vol. II, pp.326-327) como os pontos culminantes desta concepção rica de espírito de todo o ser da cavalaria. Por isso, pretendo agora apenas chamar a atenção para a elegância brilhante, para o encanto e o chiste, a graciosidade e a ingenuidade vigorosa com os quais Ariosto, cujo poema ainda se move no centro das finalidades poéticas da Idade Média, deixa que se dissolva em brincadeira, de modo oculto, o fantástico por meio de coisas inacreditáveis e loucas, ao passo que o romance mais profundo de Cervantes já deixa a cavalaria como um passado atrás de si, o qual, por conseguinte, apenas pode penetrar como imaginação isolada e como loucura fantástica na prosa e no presente reais da vida, porém, segundo seus grandes e nobres lados, também igualmente desponta novamente acima do que é em parte acanhado, estúpido, em parte sem consciência [*Gesinnungslose*] e [412] subordinado nesta efetividade prosaica e coloca vivamente diante dos olhos as deficiências da mesma.

Como representante de uma *segunda* direção, que logo se tornou famoso, pretendo apenas mencionar *Tasso*. Em sua *Jerusalém Libertada* vemos escolhida como ponto central, sem nenhum ingrediente de humor cômico, à diferença de Ariosto, a grande finalidade comum da cavalaria cristã, a libertação do Santo Sepulcro, esta peregrinação das cruzadas e, segundo a predileção de Homero e Virgílio, vemos ser constituído com entusiasmo, esforço e estudo uma epopéia artística que deveria ela mesma ser colocada ao lado daqueles modelos. E sem

dúvida encontramos aqui, afora um interesse efetivo, sagrado, em parte também nacional, uma espécie de unidade, de desdobramento e de acabamento do todo tal como a exigimos acima; igualmente uma eufonia sedutora de estâncias<sup>89</sup>, cujas palavras melódicas ainda agora vivem na boca do povo; contudo, o que mais falta justamente a este poema é a originalidade que pudesse fazer dele o livro fundamental de toda uma nação. Em vez de a obra, tal como ocorria em Homero, a saber, como *epos* propriamente dito, encontrar a *palavra* para tudo o que a nação é em seus feitos, e expressar de uma vez por todas esta palavra em simplicidade imediata, esta epopéia aparece como um poema [*Poem*], isto é, como um acontecimento *feito poeticamente* [*poetisch*], e se contenta e se satisfaz especialmente com a formação artística da linguagem e da Forma em geral belas, que são em parte lírica em parte epicamente descritivas<sup>90</sup>. Por isso, por mais que Tasso, no que se refere à ordenação da matéria épica, tenha tomado Homero como modelo, é, todavia, principalmente a influência de Virgílio que reconhecemos em todo o espírito da concepção e da exposição, o que não necessariamente se põe como vantagem do poema.

Às mencionadas grandes epopéias, que têm em sua base uma formação clássica, se liga, em terceiro lugar, *Os Lusíadas* de Camões. Com esta [413] obra inteiramente nacional, segundo a matéria, na medida em que canta os audaciosos feitos marítimos dos portugueses, já saímos da Idade Média propriamente dita e somos conduzidos a interesses que anunciam uma nova era. Mas também aqui, independentemente do fogo do patriotismo bem como da unidade epicamente acabada e da vitalidade das descrições em geral extraídas da própria intuição e da experiência de vida, se faz sentir a cisão entre o objeto nacional e uma formação artística emprestada em parte dos antigos, em parte dos italianos, o que tira dela a impressão da originalidade épica.

ββ) Os fenômenos essencialmente novos, porém, na fé religiosa e na efetividade da vida moderna encontram a sua origem no princípio da *Reforma*, embora toda a direção que nasce desta intuição de vida modificada, seja mais favorável à lírica e à poesia dramática do que à epopéia propriamente dita. Mas a epopéia artística religiosa festeja também neste círculo um rebento posterior, principalmente no *Paraíso Perdido* de Milton e no *Messias*

89. Estância é uma décima que se divide em duas partes, como segue: quatro versos – seis versos – cinco versos. Os gregos denominavam-na *stasimo*. O nome português vem do italiano *stanza*, derivado de *stare*, estar, parar, findar, pois a estância deve ter um sentido completo (N. da T.).

90. Note-se, neste período, como Hegel joga com o contraste entre a característica própria da epopéia, que deriva de *epos*, que significa dizer o que a coisa é em sua objetividade, e a operação de produção, própria da poesia em geral como um *poiein*, que pode, por vezes, comportar um certo grau de artificialidade, ou seja, ser algo apenas *feito* ou *inventado* (N. da T.).

de Klopstock. No que se refere a *Milton*, também ele se apresenta, na verdade, como modelo apreciável em uma formação adquirida pelo estudo dos antigos e numa elegância correta da expressão para a sua época, mas na profundidade do Conteúdo, na energia, na invenção original e na execução e, particularmente, na objetividade épica, ele se encontra pura e simplesmente atrás de Dante. Pois, por um lado, o conflito e a catástrofe do *Paraíso Perdido* tomam uma direção para o caráter dramático, por outro lado, como já observei ocasionalmente acima, o impulso lírico e a tendência didático-moral constituem um traço fundamental peculiar, que está bastante afastado do objeto, segundo sua forma originária. — Já tratei também de uma cisão análoga entre a matéria e a formação da época, que espelha epicamente a mesma, em relação a *Klopstock*, junto ao qual, além disso, ainda se torna visível a aspiração constante de produzir para o seu objeto, por meio de [414] uma retórica elevada da sublimidade, também no leitor o mesmo reconhecimento da dignidade entusiasmada e sagrada, às quais o poeta ele mesmo havia se elevado. — Segundo um outro lado, algo semelhante ocorre também, em certa medida, de modo essencial, com a *Henriada* de Voltaire. Pelo menos também aqui a poesia permanece tanto mais algo feito quanto a matéria, tal como eu já havia dito, não se mostra apropriada para a epopéia originária.

γγ) Se procurarmos na época recente por exposições verdadeiramente épicas, temos de nos dirigir para um outro círculo do que o da epopéia propriamente dita. Pois todo o estado de mundo atual assumiu uma forma que em sua ordem prosaica se coloca diretamente contra as exigências que nós consideramos indispensáveis para a autêntica epopéia, ao passo que as revoluções, às quais estiveram submetidas as relações efetivas dos Estados e dos povos, ainda estão demasiadamente presentes na recordação como vivências efetivas para poderem suportar a Forma artística épica. Por isso, a poesia épica fugiu dos grandes eventos populares para a limitação de estados domésticos privados no campo e em pequenas cidades, a fim de encontrar aqui as matérias que pudessem se adaptar a uma exposição épica. Desse modo, particularmente entre nós alemães, a epopéia se tornou *idílica*, na medida em que deixou para trás o idílio propriamente dito em sua sentimentalidade adocicada e enfraquecimento. Como exemplo próximo de uma epopéia idílica quero apenas recordar a *Luise* de *Voss*, bem como, sobretudo, a obra prima de Goethe, *Hermann e Dorotéia*. Aqui, na verdade, nos é dada a visão do pano de fundo do maior acontecimento mundial de nosso tempo, ao qual então se ligam imediatamente os estados do taberneiro e de sua família, do pastor e do farmacêutico, de modo que, uma vez que a cidadezinha do campo não aparece

em suas relações políticas, encontramos um salto injustificado e podemos perder a [415] mediação da conexão; mas justamente por meio da exclusão deste elo de ligação o todo conserva seu caráter peculiar. Pois, magistralmente, Goethe situou a Revolução inteiramente numa distância, embora ele soubesse utilizá-la de modo muito feliz como ampliação do poema, e apenas introduziu na ação os estados da mesma que, em sua humanidade simples, se ligassem sem coação àquelas relações e situações domésticas e urbanas. Mas a questão principal é que Goethe soube, para esta obra, inventar e expor, no centro da efetividade moderna, traços, descrições, estados e enredamentos que em seu âmbito novamente tornam vivos o que pertence ao encanto intransitório nas relações humanas originárias da *Odisséia* e nos quadros patriarcais do Antigo Testamento.

Para os outros círculos da atual vida nacional e social, por fim, abriu-se no campo da poesia épica um espaço ilimitado para o *romance*, o *conto* e a *novela*, cuja ampla história de desenvolvimento, desde a sua origem entrando no nosso presente, eu aqui, contudo, não sou capaz de continuar acompanhando em seus contornos os mais gerais.

## II. A poesia lírica

Como atividade poetizante [*dichterich*], a fantasia poética [*poetische*] não nos coloca diante dos olhos, tal como o plástico [*Plastik*], a *coisa* mesma em sua realidade exterior, mesmo que ela tenha sido produzida pela arte, mas fornece apenas uma intuição e sentimento *interiores* da mesma. Já pelo lado deste modo de produção universal, é a *subjetividade* do criar e do configurar espirituais que se mostra a si mesma na exposição a mais intuível, diante das artes plásticas, como o elemento destacado. Se a poesia épica traz diante de nossa representação intuitiva o seu objeto – ou em sua universalidade substancial [416] ou em espécie adequada à escultura ou pictórica –, como aparição viva, então desaparece, pelo menos na altura desta arte, o sujeito que representa e sente em sua atividade poética diante da objetividade daquilo que ele coloca para fora a partir de si. Desta exteriorização de si mesmo pode se livrar completamente aquele elemento da subjetividade apenas pelo fato de que, por um lado, acolhe *em si mesmo* todo o mundo dos objetos e das relações e deixa que seja penetrado pelo interior da consciência singular, por outro lado, libera o ânimo concentrado em si mesmo, abre o ouvido e o olho, eleva o sentimento meramente turvo para a intuição e representação e empresta palavras e linguagem a este interior preenchido, a fim

de se expressar como interioridade. Quanto mais este modo da comunicação for excluído da coisalidade [*Sachlichkeit*] da arte épica, tanto mais a Forma subjetiva da poesia tem de se configurar por si mesma, justamente por causa desta exclusão mesma, de modo independente da epopéia em um círculo próprio. O espírito desce em si mesmo desde a objetividade do objeto, olha para a própria consciência e fornece satisfação à necessidade, em vez de tornar passível de exposição para a realidade da coisa a presença e a efetividade da mesma e, com isso, o conteúdo e a atividade da vida interior mesma no ânimo *subjetivo*, na experiência do coração e da reflexão da representação. Mas, na medida em que esta pronúncia [*Aussprechen*], a fim de não permanecer a expressão [*Ausdruck*] contingente do sujeito como tal segundo seu sentir e representar imediatos, se torna linguagem do interior *poético*, então as intuições e os sentimentos, por mais que pertençam peculiarmente ao poeta como indivíduo singular e ele as descreva [*schildert*] como sendo seus, devem conter todavia uma validade universal, isto é, eles devem ser sentimentos e considerações verdadeiros em si mesmos, para os quais a poesia também inventa e encontra vivamente a expressão adequada. Se, por conseguinte, [417] já podem desafogar o coração a dor e o prazer apreendidos, descritos e pronunciados com palavras, então a efusão poética pode certamente exercer o mesmo serviço, mas ela não se limita ao emprego deste remédio caseiro; sim, ela tem, ao contrário, um ofício mais elevado: a saber, não a tarefa de livrar o espírito *do* sentimento, mas de livrá-lo *no* mesmo. O domínio cego da paixão reside na sua unidade turva destituída de consciência com o ânimo inteiro, o qual não pode chegar desde si para a representação e a expressão de si mesmo. A poesia certamente livra o coração deste aprisionamento, na medida em que ela deixa que ele se torne objetual [*gegenständlich*], mas ela não permanece no mero expulsar do conteúdo de sua união imediata com o sujeito, porém faz disso um objeto purificado de toda a contingência das disposições, no qual o interior livrado retorna ao mesmo tempo, em autoconsciência satisfeita, livremente para si mesmo e está junto a si mesmo. Inversamente, todavia, este objetivar-se primeiro não pode progredir para tão longe que exponha a subjetividade do ânimo e da paixão como em atividade e *ação* práticas, isto é, no regresso do sujeito a si mesmo em seu ato efetivo. Pois a realidade mais próxima do interior é ainda a interioridade mesma, de modo que todo sair de si mesmo tem apenas o sentido da libertação da concentração imediata – tanto muda quanto destituída de representação – do coração, o qual se abre para a expressão de si mesmo e, portanto, apreende e exterioriza o que antes era apenas sentido na Forma de intuições e representações autoconscientes. – Com isso, a esfera e a tarefa da poesia lírica são essencialmente determinadas na sua diferença em relação à poesia épica e dramática.

Pois no que concerne à *divisão deste* novo âmbito, para chegarmos imediatamente à consideração mais precisa, podemos aqui seguir o mesmo percurso que prescrevi para a arte da poesia épica.

[418] *Em primeiro lugar*, pergunta-se sobre o caráter *universal* da lírica.

*Em segundo lugar*, devemos nos voltar para as determinações *particulares*, as quais, no que se refere ao poeta lírico, devem levar em consideração a obra de arte lírica e as espécies da mesma e,

*Em terceiro lugar*, devemos concluir com algumas observações sobre o desenvolvimento *histórico* desse gênero.

No todo, contudo, quero ser breve aqui por causa de um duplo motivo: por um lado, porque temos de conservar para nós ainda o espaço necessário para a explicação do campo dramático, por outro lado, porque devo me restringir inteiramente aos pontos de vista universais, posto que o detalhe assume mais do que na épica um papel maior na particularidade e na sua multiplicidade incalculável e poderia ser tratado com maior amplitude e completude apenas no caminho histórico<sup>91</sup>, o que não é aqui nossa tarefa.

### 1. Caráter universal da lírica

O que conduz à poesia épica é a necessidade de ouvir a coisa [*Sache*], a qual desdobra diante do sujeito a totalidade fechada por si mesma como uma totalidade objetiva em si mesma; na lírica, ao contrário, se satisfaz a necessidade inversa de se expressar a *si* e de perceber o ânimo na exteriorização de si mesmo. No que se refere a esta efusão, os pontos mais importantes de que se trata são:

*Em primeiro lugar*, o *conteúdo* em que o interior sente a *si* e se leva à representação;

*Em segundo lugar*, a Forma por meio da qual a expressão desse conteúdo se torna poesia lírica;

*Em terceiro lugar*, o estágio da consciência e da formação a partir da qual o sujeito lírico dá a conhecer seus sentimentos e representações.

#### [419] a. O conteúdo da obra de arte lírica

O *conteúdo* da obra de arte lírica não pode ser o desenvolvimento de uma ação objetiva em sua conexão que se amplia em um reino mundano, e sim

91. *Historisch*: a palavra tem aqui um sentido restritivo, próximo ao que é empírico (N. da T.).

o sujeito singular e justamente com isso a singularização da situação e dos objetos, bem como do modo em que o ânimo com seu juízo subjetivo, sua alegria, seu maravilhamento, sua dor e seu sentir leva em geral a si à consciência em tal Conteúdo. Por meio deste princípio, que reside no lírico, da particularização [*Besonderung*], da particularidade [*Partikularität*] e da singularidade, o conteúdo pode ser da maior multiplicidade e atingir todas as direções da vida nacional, todavia, com a diferença essencial de que, se a epopéia desdobra em uma única e mesma obra o espírito do povo [*Volksgeistes*] em seu ato e condicionalidade efetivos, o Conteúdo mais determinado do poema lírico se limita a algum lado particular ou pelo menos não pode chegar à completude e desdobramento explícitos que a epopéia deve possuir a fim de levar a cabo a sua tarefa. A lírica inteira de um povo pode, por conseguinte, percorrer a totalidade dos interesses, das representações e dos fins nacionais, mas não o poema lírico singular. As bíblias poéticas, tal como as encontramos na poesia épica, não têm de ser apresentadas pela lírica. Ao contrário, a lírica goza da vantagem de poder ser criada em quase todos os períodos do desenvolvimento nacional, ao passo que a epopéia autêntica permanece ligada a determinadas épocas originárias e é bem-sucedida apenas de modo deficiente em dias mais tardios do desenvolvimento prosaico.

α) No interior desta singularização se encontra, de um lado, o *universal* como tal, o elemento mais elevado e mais profundo da crença, do representar e do conhecimento humanos: o Conteúdo essencial da religião, da arte, sim, mesmo dos pensamentos científicos, na medida em que os mesmos ainda se submetem à Forma da representação e da intuição e penetram no sentimento. Pontos de vista universais, o substancial de uma visão de mundo [*Weltanschauung*], as concepções [*Auffassungen*] mais profundas das relações mais penetrantes da vida não são, por isso, excluídos da lírica, e uma grande parte do conteúdo, ao qual fiz menção por ocasião das espécies menos perfeitas da epopéia (vol. IV, pp. 87-90), coincide uniformemente com este novo gênero.

β) A esta esfera do universal em si mesmo se junta então, *em segundo lugar*, o lado da *particularidade*, a qual pode, em parte, se entrelaçar com o substancial de tal modo que qualquer situação, sentimento, representação singulares etc. são apreendidos em sua essencialidade mais profunda e, com isso, expressos eles mesmos de maneira mais substancial. Este é inteiramente o caso, por exemplo, em Schiller, tanto nos poemas líricos autênticos quanto nas baladas, a respeito das quais quero lembrar apenas a descrição grandiosa do coro das Eumênides no *Grous de Íbico*<sup>92</sup>, a qual não é nem dramática nem épica,

92. Os *Grous de Íbico* [*Die Kraniche des Ibikus*] é uma balada de 1797. O caráter lírico da descrição

mas lírica<sup>93</sup>. De outro lado, a ligação pode se realizar de tal modo, que uma multiplicidade de traços, estados, disposições, eventos particulares etc. se enfileiram como testemunhos efetivos para pontos de vista e pronúncias de amplo alcance e se entrelaçam vivamente com o universal. Na elegia e na epístola<sup>94</sup>, por exemplo, esta espécie de junção é empregada, em geral, muitas vezes na consideração reflexionante do mundo.

γ) Na medida em que na lírica, por fim, é o *sujeito* que se expressa, pode ser suficiente para o mesmo, em compensação, primeiramente o conteúdo mais fútil. Então, a saber, o ânimo mesmo, a subjetividade enquanto tal, torna-se o Conteúdo propriamente dito, de modo que se trata apenas da alma do sentimento e não do objeto mais preciso. A disposição a mais fugidia do instante, a exultação do coração, os lampejos de amenidades e gracejos despreocupados que rapidamente se apagam, a tristeza e melancolia, a lamúria, enfim, a gradação inteira do sentimento é retida em seus movimentos momentâneos ou ocorrências subjetivas singulares sobre os |421| objetos os mais diversos e é tornada duradoura por meio da expressão. Aqui no campo da poesia ocorre algo semelhante àquilo que mencionei anteriormente no que se refere à pintura de gênero (vol. II, pp. 332-333). O conteúdo, os objetos, são o que é inteiramente contingente, e trata-se apenas ainda da concepção e da exposição subjetivas, cujo encanto pode residir na poesia lírica em parte no alento suave do ânimo, em parte na novidade dos modos impressionantes da intuição e no chiste de movimentos e desfechos surpreendentes.

#### b. A Forma da obra de arte lírica

*Em segundo lugar*, no que concerne em geral à *Forma*, por meio da qual um tal conteúdo se torna obra de arte lírica, o indivíduo constitui aqui, em seu representar e perceber interior, o ponto central. O todo toma, por conseguinte, o seu começo no coração e no ânimo e, mais precisamente, na disposição e na situação particular do poeta, de modo que o Conteúdo [*Gehalt*] e a conexão dos lados particulares, para os quais o conteúdo [*Inhalt*] se desenvol-

das Eumênides ou Erínias, que surgem para vingar o assassinato do cantor Íbico, reside nos traços subjetivos, misteriosos e assustadores ressaltados por Schiller nas estrofes 13-18. Por outro lado, as Eumênides encontram nos grous, que acompanhavam Íbico em sua viagem para Corinto e testemunharam a sua morte, uma imagem objetiva de sua presença. No fim do poema, os grous, como signo da força das Eumênides, escurecem o céu de Corinto e então o assassino se entrega por si mesmo (N. da T.).

93. Hegel coloca-se aqui na direção oposta à tradição que considera sobretudo a balada épica, lírica e dramática ao mesmo tempo (N. da T.).

94. Composição poética em verso ou prosa de temática diversa, elaborada em feitiço de carta. Esse tipo de escrita se tornou modelar com a *Epistola ad Pisones* de Horácio (N. da T.).

ve, não permanecem sustentados objetivamente por si mesmos como conteúdo substancial ou pela sua aparição exterior como ocorrência individual fechada em si mesma, mas pelo sujeito. Por isso, o indivíduo deve aparecer em si mesmo de modo poético, rico em fantasia, pleno de sentimento ou grandioso e profundo em considerações e pensamentos, e sobretudo aparecer autonomamente em si mesmo como um mundo interior fechado por si mesmo, do qual estão eliminados a dependência e o mero arbítrio da prosa. – O poema lírico alcança, por meio disso, uma unidade inteiramente diferenciada da epopéia, a interioridade, a saber, da disposição ou da reflexão, a qual se desfaz em si mesma, se reflete no mundo exterior, se retrata [*schildert*], se descreve ou, aliás, se ocupa com algum objeto e, nesse interesse subjetivo, detém o direito de começar e de terminar quase onde quiser. Horácio, por exemplo, muitas vezes se encontra no final, onde se deveria supor, segundo o modo de representação e a espécie da exteriorização comuns, [422] que a coisa deveria apenas então ter corretamente o seu começo, isto é, ele descreve, por exemplo, apenas os seus sentimentos, as ordens, os preparativos para uma festa, sem que possamos experimentar o decurso e o sucesso da mesma. De igual maneira, a espécie da exposição, o estado individual do ânimo, o grau da paixão, a intensidade, a efervescência e a alternância ou o repouso da alma e a quietude da consideração que progride lentamente fornecem as normas das espécies as mais diversas para o progresso interior e para a conexão. Em geral, portanto, apenas pouco de firme e de penetrante pode ser estabelecido no que concerne a todos esses pontos, por causa da mutabilidade diversamente determinável do interior. Como as diferenças mais precisas, quero ressaltar apenas as seguintes.

α) Assim como encontramos na epopéia muitas espécies propensas ao tom lírico da expressão, também a lírica pode tomar como objeto seu e como Forma sua um *acontecimento* épico segundo o Conteúdo e a aparição exterior e, nessa medida, se aproximar do épico. Cantos heróicos, romances [*Romanzen*], baladas, por exemplo, pertencem a esse âmbito. A Forma para o todo é, nestas espécies, em parte narrativa, na medida em que o curso e o decurso de uma situação e um acontecimento, uma mudança, são narrados no destino da nação etc. Por outro lado, todavia, o tom fundamental permanece inteiramente lírico; pois a questão principal não é a descrição e a ilustração do acontecimento real, e sim, inversamente, o modo de apreensão e o sentimento do sujeito, a disposição alegre ou plangente, animada ou oprimida, que ressoa através do todo, e de igual maneira o efeito, para o qual uma tal obra é poetizada, pertence também inteiramente à esfera lírica. O que o poeta, a saber, intenciona

produzir no ouvinte é a mesma disposição do ânimo em que é colocado pela evento narrado e que ele, por conseguinte, introduziu inteiramente [423] na representação [*Darstellung*]. Ele expressa a sua melancolia, a sua tristeza, a sua serenidade, o seu fervor patriótico etc. em uma ocorrência análoga de um modo que não é o evento mesmo que constitui o ponto central, e sim a situação do ânimo que nele se reflete, donde ele então também ressalta e descreve com plenitude de sentimento preferencialmente apenas aqueles traços que são consonantes com seu movimento interior e, na medida em que eles o expressam do modo o mais vivo, são capazes no mais das vezes de despertar o mesmo sentimento [*Gefühl*] também no ouvinte. Assim certamente o conteúdo é épico, mas o tratamento lírico.

No que concerne ao que é mais preciso, situa-se aqui:

αα) Em primeiro lugar, o *epigrama*, se ele, a saber, não diz apenas de modo inteiramente breve e objetivo como inscrição o que é a coisa, mas se se junta a esta sentença algum sentimento e o conteúdo, desse modo, é retirado de sua realidade objetiva [*sachlichen*] e introduzido no interior. Então, a saber, o sujeito não renuncia mais diante do objeto, e sim faz valer inversamente justamente a si mesmo no mesmo, seus desejos no que concernem a ele mesmo, seus gracejos subjetivos, suas associações perspicazes e idéias subjetivas [*Einfälle*] inesperadas. Já a antologia grega contém muitos epigramas chistosos semelhantes que não retêm mais o tom épico; e também em época recente encontramos, o que deve ser aqui acrescentado, coisas semelhantes nos franceses, nas *Couplets*<sup>95</sup> pican-tes, como por exemplo ocorrem de maneira tão constante nos seus *Vaudevilles*<sup>96</sup> e em nós alemães nos epigramas<sup>97</sup>, nos xênios<sup>98</sup> etc. Também epítáfios podem assumir este caráter lírico no que concerne ao sentimento predominante.

ββ) *Em segundo lugar*, de igual modo a lírica se expande também para a narrativa descritiva. Como a Forma mais próxima e simples quero neste

95. Em francês no original: versos destinados a serem cantados, que se intercalam nas cenas cômicas, nos atos dos *vaudevilles* (N. da T.).

96. *Vaudeville* é uma expressão feita a partir do francês: *voix de ville* (vozes da cidade). Designação para canções estróficas populares que constitui uma tradição especificamente francesa de comédias musicais e do teatro de comédia (*Comédie en vaudevilles* ou apenas *Vaudevilles*) e se tornou um dos mais importantes precursores da *Ópera-comique* e das operetas (que em Offenbach se tornou a ópera buffa). Nesse sentido, *Vaudeville* também se refere à forma do final na ópera cômica e no *Singspiel*, quando todos os participantes em conjunto resumem a moral da peça em uma estrofe, como, por exemplo, ocorre no *Rapto do Serralho* (1782) de Mozart (N. da T.).

97. *Sinngedichte* literalmente: “poemas de sentido”. Trata-se de uma palavra criada por poetas barrocos para designar epigramas que tomam por vezes a forma de dísticos, mas podem também ser mais longos (N. da T.).

98. Xênios são epigramas escritos em comum por Goethe e Schiller. O termo – que significa “presente” – é tirado de um dos livros de epigramas do poeta Marcial (N. da T.).

círculo mencionar apenas os *romances* [*Romanzen*]<sup>99</sup>, na medida em que eles expõem singularmente as cenas as mais diversas de um acontecimento e então progressivamente cada uma por si mesma em plena afinidade com a descrição, de modo rápido, em traços principais comprimidos. [424] Esta apreensão firme e determinada do característico propriamente dito de uma situação e a ênfase aguda na participação plenamente subjetiva ocorrem particularmente nos espanhóis de maneira nobre e emprestam a seus romances narrativos um grande efeito. Nestas pinturas líricas dissemina-se uma certa claridade que pertence mais à exatidão claramente separadora da intuição do que da interioridade do ânimo.

γγ) As *baladas*, ao contrário, mesmo que numa medida menor do que na poesia épica propriamente dita, abrangem, no mais das vezes, a totalidade de um evento fechado em si mesmo, cuja imagem elas projetam geralmente também apenas nos momentos mais decisivos. Ao mesmo tempo, deixam que se imponham de modo mais pleno e todavia mais concentrado e íntimo a profundidade do coração, o qual se entretetece inteiramente com isso, e o tom do ânimo da lamúria, da tristeza, da alegria etc. Os ingleses possuem, principalmente desde a época originária a mais primeva de sua poesia, muitos desses poemas; em geral, a poesia popular gosta de contar semelhantes histórias e colisões na maioria das vezes infortunadas no tom do sentimento horrível que oprime o peito com medo e sufoca a voz. Todavia, também em tempo recente conquistaram em meio a nós uma maestria neste campo *Bürger*<sup>100</sup> e então sobretudo *Goethe* e *Schiller*: *Bürger*, por meio de sua ingenuidade familiar; *Goethe* em toda a clareza intuitiva, por meio da alma mais íntima, a qual perpassa o todo líricamente, e *Schiller*, novamente, por meio da elevação e do sentimento grandiosos pelos pensamentos fundamentais, os quais ele quer dizer na Forma de um evento todavia completamente lírico, a fim de colocar o coração do ouvinte, desse modo, em um movimento igualmente lírico do ânimo e da consideração.

β) De modo mais explícito ressalta-se então, *em segundo lugar*, já o elemento subjetivo da poesia lírica, se alguma ocorrência, como situação efetiva, se torna para o poeta mera ocasião de exteriorizar *a si* nisso ou a partir disso. Este é o caso nos assim chamados *poemas de ocasião*. Assim [425] cantaram,

99. O termo romance é aqui referido aos poemas líricos ou narrativos, elaborados na Alta Idade Média. Ou seja, não se refere ao sentido moderno da palavra "romance", em alemão: "Roman" (N. da T.).

100. Gottfried August Bürger, 1747 - 1794, poeta alemão que compôs baladas de inspiração popular. Autor de *Leonore* (1773), dentre outros (N. da T.).

por exemplo, já Calinos<sup>101</sup> e Tirteu<sup>102</sup> suas elegias de guerra de estados efêvos, dos quais tomaram o seu ponto de partida e para os quais queriam entusiasmar, embora a sua individualidade subjetiva, o seu próprio coração e ânimo ainda apareçam pouco. Também os cantos de louvor [*Preisgesänge*] pindáricos encontraram em disputas e vitórias determinadas nas relações particulares dos mesmos a sua oportunidade mais precisa; e mais ainda se vê em muitas odes de Horácio um motivo especial, sim, a intenção e os pensamentos: também eu quero fazer a partir disso um poema como este homem instruído e famoso. Todavia, foi Goethe que teve no mais das vezes em tempo recente uma predileção por este gênero, pois de fato cada ocorrência da vida se tornava para ele imediatamente um poema.

α) Se a obra de arte lírica não deve, todavia, se tornar dependente da oportunidade exterior e dos fins, os quais residem na mesma, mas estar aí como um todo autônomo por si mesmo, então pertence a isso essencialmente que o poeta utilize a ocasião apenas como oportunidade, a fim de expressar em geral a si mesmo, sua disposição, sua alegria, sua tristeza ou modo de pensar e ponto de vista sobre a vida. A principal condição para a subjetividade lírica consiste, por conseguinte, no fato de assumir em *si* mesma inteiramente o conteúdo real e torná-lo seu. Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer – por mais diversamente que ele também funda seu interior com o mundo dado e seus estados, enredamentos e destinos – na exposição desta matéria [*Stoffs*] apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações. Quando, por exemplo, Píndaro era convidado a cantar um vitorioso nas disputas, ou quando o fazia por impulso próprio, ele apoderava-se de tal maneira do seu objeto que a sua obra não era um poema *sobre* o vitorioso, mas uma efusão que ele cantara a partir de si mesmo.

|426| β) No que diz respeito à espécie de exposição mais precisa de um tal poema de ocasião, a mesma pode sem dúvida tomar, por um lado, a sua matéria [*Stoff*] e caráter mais determinados, bem como a organização interior da obra de arte, a partir da efetividade real do acontecimento ou do sujeito assumidos como conteúdo. Pois justamente este conteúdo é aquilo a partir do que o ânimo poetizante se quer mostrar movido. Como exemplo mais distinto, embora também extremo, preciso lembrar apenas o *Canto do Sino* de

101. Calinos de Éfeso, poeta grego da Antigüidade, provavelmente do século VII a.C. Embora tenham sido conservados apenas alguns fragmentos de sua obra, é atribuído a ele a forma dos versos elegíacos (N. da T.).

102. Escritor grego do século VIII a.C. Autor de cantos de guerra e de elegias (N. da T.).

Schiller, o qual coloca as etapas exteriores no ofício da fundição de sinos como os pontos de sustentação essenciais para o curso do desenvolvimento de todo o poema e apenas então permite que se ligue a ele primeiro as efusões correspondentes do sentimento bem como as considerações diversas sobre a vida e outras descrições de estados humanos<sup>103</sup>. De outro modo também Píndaro toma emprestado do local de nascimento do vitorioso, dos atos da estirpe a que o mesmo pertence ou de outras relações da vida a ocasião mais precisa para honrar estes deuses e não quaisquer outros, para mencionar apenas estes atos e destinos, para entremear tais ditos de sabedoria etc. Por outro lado, todavia, o poeta lírico é aqui de novo inteiramente livre, na medida em que não é a ocasião exterior como tal, mas ele *mesmo*, com o seu interior, que se torna objeto e, por isso, torna dependente, a partir de um ponto de vista subjetivo particular e da disposição do ânimo poético, quais lados do objeto e em que seqüência e enredamento eles devem chegar à representação [*Darstellung*]. O grau, pois, em que a oportunidade objetiva com o seu conteúdo objetual [*sachlichen*] ou a própria subjetividade do poeta podem predominar ou ambos os lados se interpenetrarem, não pode ser indicado *a priori* segundo um critério fixo.

yy) A *unidade* lírica propriamente dita, todavia, não é fornecida pelo motivo e a realidade dele, mas pelo movimento e o modo de apreensão interiores subjetivos. Pois a disposição |427| singular ou a consideração universal a que a ocasião estimula poeticamente constitui o ponto central a partir do qual é determinado não apenas o colorido do todo, mas também a abrangência dos aspectos particulares passíveis de desdobramento, a espécie da execução e associação e assim a coesão e a conexão do poema como obra de arte. Assim, por exemplo, Píndaro tem nas mencionadas relações de vida objetivas de seus vencedores, os quais ele canta, um núcleo real para a articulação e o desdobramento; nos poemas isolados, todavia, são sempre outros pontos de vista, uma outra disposição do ânimo – por exemplo, da advertência, do consolo, da elevação – que ele faz predominar e os quais, embora pertençam unicamente ao poeta como sujeito poético, inspiram a ele justamente a abrangência daquilo que ele quer indicar, executar e negligenciar nos acontecimentos, bem como a espécie do elucidação e da associação de que ele deve se servir para o efeito lírico intencionado.

103. *Das Lied von der Glocke*. Trata-se de um longo poema de Schiller de 31 estrofes, do ano de 1799. Hegel refere-se aos dois âmbitos interrelacionados do poema: a constituição ou a fabricação de um sino, desde as várias etapas exigidas, e a vida de uma coletividade ou comunidade, em cujo centro se coloca o sino como instrumento religioso. Os seguintes versos da estrofe trinta exprimem bem essa relação: “Apenas a coisas sérias e eternas/ Seja consagrada a sua boca de metal/ De hora em hora em movimentos rápidos/ Ele toca em vôo o tempo”. (N. da T.)

γ) *Em terceiro lugar*, contudo, o poeta lírico autêntico não precisa tomar como ponto de partida acontecimentos exteriores – que ele narra com plenitude de sentimento – ou circunstâncias e ocasiões reais de outro tipo – que lhe servem de impulso para a efusão –, mas ele é por si mesmo um mundo subjetivo fechado, de modo que pode procurar *em si mesmo* o estímulo e o conteúdo e, por conseguinte, pode se ater ao seu próprio coração e espírito nas situações, estados, eventos e paixões interiores. Aqui o homem se torna em sua interioridade subjetiva ele mesmo obra de arte, ao passo que ao poeta épico serve de conteúdo o herói estranho e seus feitos e acontecimentos.

αα) Mas também neste campo pode ainda surgir um elemento narrativo, tal como, por exemplo, nos muitos cantos denominados anacreônticos<sup>104</sup>, os quais fornecem em acabamento amável pequenas imagens serenas de ocorrências com Eros etc. Tal ocorrência deve então ser muito mais apenas, por assim dizer, o esclarecimento de uma situação interior do ânimo. De igual maneira, [428] também Horácio em seu *Integer Vitae* emprega novamente, de outro modo, o fato de que se defronta com um lobo, mas não de modo que pudéssemos denominar o todo de poema de ocasião, porém como prova da sentença com que ele começa e da imperturbabilidade do sentimento de amor com que termina.

ββ) Em geral, a situação em que o poeta se expõe não precisa se limitar pura e simplesmente ao *interior* como tal, mas pode se mostrar como totalidade concreta e com isso também exterior, na medida em que o poeta se coloca na existência tanto subjetiva quanto real. Por exemplo, nos cantos anacreônticos há pouco mencionados, o poeta se descreve entre rosas, belas raparigas e belos rapazes, junto ao vinho e à dança no deleite sereno, sem exigências ou nostalgia, sem dever ou omissão de fins superiores, que não estão de modo algum dados aqui, tal como um herói que é desprendido e livre e, por isso, sem limitação ou carência, é apenas aquilo que ele mesmo é: um homem segundo o seu tipo próprio enquanto obra de arte subjetiva.

Também nos poemas de amor de Hafis vê-se a individualidade viva inteira do poeta, oscilando no conteúdo, na posição, na expressão, de modo que ele quase progride para o humor. Todavia, ele não possui tema particular algum para os seus poemas, imagem objetiva alguma, deus algum, mitologia alguma – sim, quando se lê esta efusão livre, sente-se que os orientais não poderiam ter pinturas e arte plástica de espécie alguma; ele avança de um objeto para o outro, transita por todos os lados, mas é sempre numa cena que o homem inteiro é colocado diante de nós, olho no olho, alma na alma, com o seu vinho, sua taberna, suas

104. Hegel se refere aqui provavelmente às *Odes*, obra apócrifa de 62 poemas de diversos autores que imitaram o estilo de Anacreonte, poeta hedonista do séc. V a.C., do qual só chegaram aos dias de hoje poucos fragmentos (N. da T.).

raparigas, sua corte etc. em bela franqueza, em puro deleite sem desejo e egoísmo. – Provas desta espécie de exposição de uma situação não só interior como também exterior podem ser indicadas do modo o mais variado. Se o poeta se coloca desse modo em seus estados subjetivos, então não estamos inclinados a conhecer as imaginações particulares, as paixões, os eventos domésticos, as histórias |429| dos primos e das primas, tal como é o caso inclusive no *Cidli* e no *Fanny* de Klopstock<sup>105</sup>; mas queremos ter diante dos olhos algo de humanamente universal, para que possamos compartilhá-los pelos sentimentos de maneira poética. Segundo este lado, a lírica pode facilmente progredir para a pretensão falsa de que o subjetivo e o particular já são de interesse em si e por si mesmos. Contra isso, podemos denominar muitos dos cantos de Goethe de cantos *de sociedade*<sup>106</sup>, embora Goethe não os tenha apresentado sob esta rubrica<sup>107</sup>. Em sociedade não nos damos a nós mesmos; ao contrário, coloca-se em segundo plano a sua particularidade e conversa-se por meio de um terceiro, de uma história, de uma anedota, por meio dos traços característicos de outros, que apreende-se com humor particular e realizados conforme o próprio tom. Neste caso, o poeta é ele mesmo e também não o é; ele não se dá a si mesmo, mas *algo* de melhor e é, por assim dizer, um ator que desempenha infinitos papéis, que se detém aqui e acolá, que retém por um instante aqui uma cena e depois ali um agrupamento; porém, seja o que ele expuser, está ao mesmo tempo sempre enredado vivamente nisso o seu próprio interior artístico, o que ele mesmo sentiu e vivenciou.

yy) Mas se a subjetividade interior é a fonte propriamente dita da lírica, também lhe é de direito se limitar à expressão de disposições e reflexões puramente interiores etc., sem se voltar para uma situação concreta, exposta também em sua exterioridade. Nesse sentido mesmo o lari-lara inteiramente vazio e o cantar e cantarolar puramente por causa do cantar se mostram como autêntica satisfação lírica do ânimo, para o qual as palavras são em maior ou menor grau mero veículo indiferente para a exteriorização das alegrias e das dores, embora, como substituto, também convoque imediatamente o auxílio da música. Particularmente canções populares com frequência não vão além desse modo de expressão. Também nas canções goethianas, |430| nas quais já se chega, todavia, a uma expressão mais determinada, mais rica, muitas vezes o poeta não vai além de um gracejo momentâneo qualquer, do tom de uma disposição passageira, e do qual ele faz

105. Trata-se de duas odes de Klopstock: *À Fanny* e *À Cidli* (N. da T.).

106. *Gesellig*: tanto sociais quanto sociáveis. A *Geselligkeit* é uma categoria central da filosofia da história de Kant (N. da T.).

107. A afirmação de Hegel é imprecisa, pois Goethe compôs uma série de cantos intitulados justamente *Gesellige Lieder*, cujo mote é: "O que cantamos em sociedade / Penetra nos corações" (N. da T.).

uma pequena canção, uma pausa breve para assobiar. Em outros poemas, ao contrário, ele trata de disposições semelhantes com maior demora, inclusive de maneira metódica, como, por exemplo, na canção "Apostei em algo que nada valia"<sup>108</sup>, onde surgem como efêmeros primeiro o dinheiro e o luxo, depois as mulheres, as viagens, a fama e a honra e finalmente a luta e a guerra e, como o refrão sempre repetido, permanece somente a serenidade despreocupada e livre. — Inversamente, neste ponto o interior subjetivo pode se estender e aprofundar, por assim dizer, para situações do ânimo da intuição a mais estupenda e das idéias que indicam para além de tudo. Deste tipo, por exemplo, é grande parte dos poemas de Schiller. O racional, o grandioso é o assunto de seu coração; todavia, ele não canta nem um objeto religioso ou substancial a modo de hino, nem aparece em ocasiões exteriores como cantor a pedido de estranhos, mas começa pelo ânimo, cujos maiores interesses para ele são os ideais da vida, da beleza, dos direitos e pensamentos imperecíveis da humanidade.

### c. O ponto de vista da formação a partir da qual nasce a obra

Um *terceiro* ponto, finalmente, sobre o qual ainda temos de falar no que concerne ao caráter universal da poesia lírica, diz respeito ao estágio universal da consciência e da formação de que nasce o poema singular.

Também nessa relação a lírica assume um ponto de vista oposto ao da poesia épica. Se, a saber, exigimos para a época do florescimento da epopéia propriamente dita um estado nacional ainda não desenvolvido no todo, ainda não amadurecido para a prosa da efetividade, para a lírica, ao contrário, [431] tais épocas são particularmente propícias, as quais já produziram uma ordem tornada em maior ou menor grau acabada das relações da vida, na medida em que só nestes dias o homem singular se reflete em si mesmo perante este mundo exterior e se isola fora dele em seu interior para uma totalidade autônoma do sentir e do representar. Pois na lírica não é bem a coletividade [*Gesamtheit*] objetiva e a ação individual que fornecem a Forma e o conteúdo, e sim o sujeito enquanto sujeito. Isso não deve contudo ser entendido como se o indivíduo, a fim de poder se exteriorizar de maneira lírica, devesse se livrar de toda e qualquer conexão com os interesses e intuições nacionais e se tornar apenas independente de maneira formal [*formell*]. Do contrário, nesta autonomia absoluta restaria como conteúdo apenas a paixão inteiramente contingente e parti-

108. "Ich hab mein Sach auf Nichts gestellt" é o verso inicial do poema *Vanitas! Vanitatum Vanitas!*, composto no começo de 1806 e que integra a série dos *Cantos de Sociedade* (N. da T.).

cular [*partikulare*], o arbítrio do desejo e do prazer, e a teimosia ruim das idéias subjetivas e a originalidade bizarra ganharia o seu espaço de jogo ilimitado. A lírica autêntica, tal como toda poesia verdadeira, tem de expressar o Conteúdo verdadeiro do peito humano. Todavia, também o que é mais objetivo [*Sachlichste*] e substancial como conteúdo lírico deve aparecer como algo sentido, intuído, representado ou pensado de maneira subjetiva. Mais adiante, *em segundo lugar*, não se trata aqui apenas do mero exteriorizar a si do interior individual, da primeira palavra imediata que diz epicamente aquilo que é a coisa, e sim trata-se da expressão *plena de arte* – diversa da exteriorização contingente, habitual – do ânimo poético. Por isso, por mais que justamente a mera concentração do coração se abra para sentimentos variados e considerações mais abrangentes e o sujeito se torne consciente de seu interior poético em um mundo já prosaicamente mais marcado, a lírica reclama também uma formação adquirida para a arte, a qual deve surgir igualmente como a vantagem e a obra autônoma do dom natural subjetivo elaborado para a consumação. |432| Estes são os motivos pelos quais a lírica não permanece limitada a determinadas épocas no desenvolvimento espiritual de um povo, mas pode florescer ricamente nas épocas as mais diversas e é principalmente propícia para a época moderna, na qual todo indivíduo se atribui o direito de ter, por si mesmo, um ponto de vista e um modo de sentir peculiar.

Podem ser indicados como diferenças predominantes os seguintes pontos de vista mais universais:

α) *Em primeiro lugar*, a espécie da exteriorização lírica da *poesia popular*.

αα) Nela, principalmente, surge a *particularidade* múltipla das nacionalidades, motivo pelo qual não nos cansamos de colecionar no interesse universal de nossa atualidade canções populares de todo o tipo, a fim de conhecer, sentir e vivenciar a peculiaridade de todos os povos. Já Herder realizou muito nesse sentido, e também Goethe soube aproximar os produtos os mais diversos desse gênero de nosso sentimento em cópias mais autônomas. Todavia só é possível simpatizar completamente com as canções de sua própria nação e por mais que nós alemães estejamos capacitados a entrar no estrangeiro, sempre a última música de um interior nacional é algo de estranho para outros povos, a qual, para que soe para eles também o tom familiar do sentimento próprio, carece primeiro de um auxílio de remodelação. Goethe garantiu esse auxílio às canções populares estrangeiras que trouxe para nós do modo o mais pleno de sentido e belo apenas na medida em que a peculiaridade de tais poemas ainda permaneceu conservada inteiramente – como, por exemplo, na *Canção de Lamento das Nobres Mulheres* do Asan Aga do Morlaco<sup>109</sup>.

ββ) O caráter universal da poesia popular lírica deve ser comparado com a epopéia originária segundo o lado de que o poeta não se ressaltava enquanto sujeito, mas se perde em seu objeto. Embora, por isso, a intimidade mais concentrada do [433] ânimo possa ser expressa na canção popular, não é todavia um indivíduo singular que se torna conhecível nisso com sua peculiaridade subjetiva de exposição artística, e sim apenas um sentimento popular que o indivíduo traz inteira e plenamente em si mesmo, na medida em que ele ainda não possui representar e sentir interior algum separados da nação e da sua existência e dos seus interesses. Como pressuposto para tal unidade inseparada é necessário um estado onde ainda não despertaram a reflexão e a formação autônomas, de modo que o poeta, por conseguinte, se torna um mero órgão que retrocede como sujeito, por meio de que se exterioriza a vida nacional em seu modo de sentir e intuir líricos. Esta originalidade imediata fornece à canção popular um frescor destituído de reflexão com densidade nuclear e verdade arrebatadora, frescor que é muitas vezes do maior efeito; mas obtém, desse modo, facilmente algo de fragmentário, de rompido, e uma carência em explicitação que pode progredir até a obscuridade. O sentimento se esconde profundamente e não pode e não quer chegar à expressão consumada. Além disso, embora a Forma seja em geral completamente de espécie lírica, isto é, subjetiva, falta, conforme o ponto de vista inteiro, como já foi dito, o sujeito que expressa esta Forma e o seu conteúdo como propriedade justamente de *seu* coração e espírito e como produto de *sua* formação artística.

γγ) Povos que atingem apenas semelhantes poemas e não chegam nem a um estágio seguinte da lírica nem a epopéias e obras dramáticas são, por conseguinte, na maioria das vezes, nações semi-rudes, bárbaras, de efetividade não instruída e de conflitos e destinos passageiros. Pois se eles mesmos constituíssem nestes tempos heróicos um todo rico em si mesmo, cujos lados particulares já fossem elaborados para uma realidade autônoma e concordante e pudessem fornecer o solo para feitos em si mesmos concretos e individuais, então [434] surgiriam entre eles também poetas épicos junto a uma poesia originária. O estado a partir do qual vemos nascerem tais canções como modo de expressão único e último do espírito nacional, limita-se, por isso, muito mais à vida familiar, à coesão das estirpes, sem organização ulterior de uma existência já amadurecida para Estados heróicos. Se ocorrem recordações de feitos nacionais, então são, na maioria das vezes, lutas contra opressores estrangeiros, saques, reações de selvageria contra a selvageria ou feitos de indivíduos singulares contra indivíduos singulares de

109. Dialeto sérvio-croata falado na costa dálmata. O poema *Klagegesang* foi publicado em 1778. (N. da T.).

um e mesmo povo, em cuja narrativa então se dá livre curso a queixa e a tristeza ou o júbilo luminoso sobre vitórias passageiras. A vida popular efetiva não desdobrada em autonomia mais desenvolvida aponta de volta para o mundo interior do sentimento, o qual permanece, todavia, no todo não desenvolvido e, se ganha com isso também em concentração, é, não obstante, muitas vezes rude e bárbaro segundo o seu conteúdo. Por conseguinte, se canções populares devem ter para nós um interesse poético ou, ao contrário, algo de repulsivo, isso depende do tipo das situações e do sentimento que elas expõem: pois o que parece excelente para a fantasia de um povo pode ser trivial, horrível e adverso para um outro povo. Há, por exemplo, uma canção popular que conta a história de uma mulher que foi emparedada sob a ordem de seu marido e que conseguiu por meio de rogos que fossem deixados buracos abertos para os seus seios a fim de amamentar seu filho e ela mesma viveu apenas até o momento em que a criança não dependeu mais do leite materno. Essa é uma situação bárbara, horrorosa. De igual maneira, roubos, atos de bravura e de mera selvageria de indivíduos singulares não é por si nada em si mesmo com que povos estrangeiros de outra formação devam simpatizar. Canções populares são, por isso, também muitas vezes o mais particular [*Partikulärste*] para cuja excelência não há mais uma ordem de medida fixa, pois se encontram muito distantes do universalmente humano. Se conhecemos, por conseguinte, em tempo recente, canções [435] dos iroqueses, dos esquimós<sup>110</sup> e de outros povos selvagens, nem todas as vezes o círculo para o deleite poético foi desse modo expandido.

β) Todavia, na medida em que a lírica é a expressão total do espírito interior, ela não pode nem permanecer presa ao modo de expressão, nem ao conteúdo das canções populares efetivas ou dos poemas mais tardios cantados com tons semelhantes.

αα) Por um lado, a saber, como vimos anteriormente, isso depende essencialmente de que o ânimo oprimido em si mesmo se desobrigue desta mera concentração e de sua intuição imediata e alcance o representar livre de si mesmo, o que ocorre nos estados há pouco mencionados apenas de modo incompleto; por outro lado, tem de se expandir para um mundo rico de representações, paixões, estados, conflitos, a fim de elaborar internamente tudo o que o peito humano é capaz de abarcar em si mesmo e comunicar como prova do próprio espírito. Pois a coletividade da poesia lírica deve expressar poeticamente a totalidade da vida interior, na medida em que essa vida seja capaz de entrar na poesia, e pertence portanto coletivamente a todos os estágios de formação do espírito.

110. Alusão direta aos diversos materiais publicados por Herder entre 1774 e 1778 (N. da T.).

ββ) *Em segundo lugar*, com a autoconsciência livre está em relação também a liberdade da *arte* que está certa de si mesma. A canção popular canta a si mesma, por assim dizer, imediatamente como um som natural a partir do coração; a arte livre, todavia, é consciente de si mesma, ela exige um saber e um querer daquilo que produz e necessita de uma formação [*Bildung*] para este saber, bem como de uma virtuosidade da produção aperfeiçoada para a consumação. Se, por isso, a poesia épica propriamente dita deve ocultar o próprio configurar e fazer do poeta ou – segundo o caráter inteiro de seu tempo de surgimento – ainda não pode deixar que se torne visível, então isso só ocorre porque a epopéia se ocupa da [436] existência objetiva da nação, não produzida pelo sujeito que poetiza, a qual por isso deve aparecer não como produto subjetivo, mas como produto que se desenvolve por si mesmo autonomamente. Na lírica, ao contrário, o criar, bem como o conteúdo, é o subjetivo e tem de se dar a conhecer, por isso, também como aquilo que ele é.

γγ) Nesse sentido, a *poesia artística* lírica tardia se separa expressamente da canção popular. Certamente existem também canções populares que surgem concomitantemente com obras da lírica artística propriamente dita; elas pertencem contudo logo a tais círculos e indivíduos que, em vez de participarem daquela formação da arte [*Kunstabildung*], ainda não se desprenderam no seu modo de intuição inteiro daquele sentido popular imediato. Esta diferença entre poesia popular lírica e poesia artística lírica não deve ser tomada, todavia, como se a lírica alcançasse o seu ponto culminante apenas quando a reflexão e o entendimento artístico aparecem como os elementos mais essenciais em união com a habilidade autoconsciente em elegância ofuscante nela mesma. Isso significaria nada mais senão que teríamos de contar, por exemplo, Horácio e os poetas líricos romanos em geral como os principais poetas deste gênero ou também, em seu círculo, que teríamos de preferir os mestres cantores<sup>111</sup> à época anterior das canções líricas populares. Essa tese não deve ser apreendida segundo este extremo, mas é correta apenas no sentido de que a fantasia e a arte subjetivas devem ter, para a sua consumação verdadeira, como pressuposto e como fundamento, justamente por causa da subjetividade autônoma que constitui o seu princípio, também a autoconsciência livremente configurada do representar, bem como da atividade artística.

γ) Podemos diferenciar, finalmente, um *último* estágio daquele indicado até agora da seguinte maneira. A canção popular está ainda atrás da configuração propriamente dita de um presente também prosaico e de uma efetividade

111. Os mestres cantores do século XIV e XV são reputados pela trivialidade repetitiva de suas produções poéticas, submetidas a regras de fabricação rigorosa. Eles se consideram, porém, seguidores dos *Minnesänger*, isto é, dos poetas cortesões da língua alemã (N. da T.).

da consciência; a poesia artística lírica autêntica, ao contrário, livra-se desta prosa já dada e cria a partir da fantasia tornada subjetiva [437] de modo autônomo um novo mundo poético da consideração e do sentimento interiores, por meio do qual ela gera primeiramente de modo vivo o conteúdo verdadeiro e o modo de expressão verdadeiro do interior humano. Em terceiro lugar, todavia, existe também uma Forma do espírito que, por um lado, está numa posição mais elevada do que a fantasia do ânimo e da intuição, na medida em que ela é capaz de levar à autoconsciência livre o seu conteúdo em universalidade mais penetrante e conexão mais necessária do que é em geral possível à arte mesma. Eu me refiro ao *pensamento filosófico*. Inversamente, todavia, esta Forma se liga, por outro lado, à abstração de se desenvolver apenas no elemento do pensamento como mera universalidade ideal [*ideellen*], de modo que o homem concreto pode se encontrar forçado a pronunciar [*Aussprechen*] o conteúdo e o resultado de sua consciência filosófica de modo concreto, como perpassado pelo ânimo e pela intuição, pela fantasia e pelo sentimento, a fim de ter e de fornecer uma expressão total do interior inteiro.

A partir desse ponto de partida podem ser tornados válidos principalmente dois modos de concepção diversos. Por um lado, a saber, a fantasia pode se impulsionar para além de si mesma aos movimentos do pensamento, sem penetrar até a clareza e a precisão firme de exposições filosóficas. A lírica se torna então, na maioria das vezes, a efusão de uma alma que disputa e luta em si mesma, que na sua efervescência faz violência tanto à arte como ao pensamento, na medida em que ultrapassa aquele âmbito sem poder se tornar familiarizada com este outro âmbito. Por outro lado, o filosofar aquietado em si mesmo como pensamento é capaz também de animar com o sentimento os seus pensamentos apreendidos com clareza e executados sistematicamente, de torná-los sensíveis por meio da intuição e de trocar o decurso e a conexão revelados cientificamente em sua necessidade por aquele jogo livre dos aspectos particulares, tal como, por exemplo, faz Schiller em alguns poemas, [438] sob cuja aparência da independência a arte deve tanto mais procurar ocultar aqui as suas uniões interiores, quanto menos quiser cair no tom austero da explicação didática.

## 2. Aspectos particulares da poesia lírica

Depois de termos considerado até agora o caráter universal do conteúdo que a poesia lírica pode dar a si mesma e da Forma em que o mesmo pode ser exprimido, bem como os diversos pontos de vista da formação que se mos-

tram adequados em maior ou menor grau a este princípio da lírica, a nossa próxima tarefa consiste em desenvolver estes pontos universais também segundo seus aspectos principais e relações *particulares*.

Também nesse sentido quero desde já indicar a diferença existente entre a poesia épica e a lírica. Na consideração da primeira voltamos a nossa atenção principalmente para a epopéia nacional originária e deixamos de lado, ao contrário, tanto as *espécies secundárias* quanto o *sujeito* poetizador. Não podemos fazer isso no nosso presente âmbito. Ao contrário, constituem aqui os principais objetos da discussão, de um lado, a subjetividade poetizadora e, de outro lado, a ramificação das espécies diversas em que a lírica é capaz de se expandir, a qual tem em geral como princípio a particularização e singularização do conteúdo e das suas Formas. Podemos estabelecer o seguinte percurso para as nossas considerações mais precisas:

*Em primeiro lugar*, temos de dirigir o nosso olhar ao poeta lírico.

*Em segundo lugar*, devemos considerar a obra de arte lírica como produto da fantasia subjetiva.

E, *em terceiro lugar*, devemos indicar as espécies que derivam do conceito universal da exposição lírica.

#### |439| a. O poeta lírico

α) O conteúdo da lírica é constituído, como vimos, por um lado, por considerações que apreendem o universal da existência e dos estados dela, por outro lado, pela multiplicidade do particular. Todavia, como meras universalidades e intuições e sentimentos particulares, ambos os lados são elementos de meras abstrações que, para alcançarem individualidade lírica viva, necessitam de uma ligação que deve ser de espécie interior e, portanto, subjetiva. O sujeito poético concreto, o *poeta*, tem de se colocar, por conseguinte, como o ponto central e conteúdo propriamente dito da poesia, sem todavia progredir para o ato e a ação efetivos e se enredar no movimento de conflitos dramáticos. A sua única exteriorização e ato limita-se, ao contrário, pelo fato de que ele empresta palavras ao seu interior, as quais, seja qual for o seu objeto, mostram o sentido espiritual do sujeito que se exprime e estão empenhadas em despertar e conservar despertas no ouvinte o mesmo sentido e espírito, o mesmo estado do ânimo, a direção semelhante da reflexão.

β) A exteriorização, embora ela seja para os outros, pode ser nisso um excesso livre da serenidade ou da dor que se dissolve no canto e se reconcilia na canção ou ela não conserva para si o impulso mais profundo, os sentimen-

tos mais importantes do ânimo e as considerações mais amplas – pois quem *pode* cantar e poetizar tem a vocação para isso e *deve* poetizar. De modo algum, contudo, estão excluídos ocasiões exteriores, um convite expresso e coisas semelhantes. Nesse caso, o grande poeta lírico logo desvia do objeto propriamente dito e expõe a si mesmo. Assim, Píndaro – para não sair desse exemplo já diversas vezes mencionado – foi muitas vezes conclamado a homenagear este ou aquele competidor vitorioso, sim, ele mesmo recebia vez por outra dinheiro para isso; e apesar disso ele se coloca, como cantor, no lugar de seu [440] herói e celebra na ligação autônoma de sua própria fantasia os feitos dos antepassados, recorda os mitos antigos ou expressa seu ponto de vista profundo sobre a vida, a riqueza, a dominação, sobre o que é grande e digno de honra, sobre a grandeza e o encanto das musas, mas sobretudo sobre a dignidade do cantor. Desta feita, ele honra em seus poemas não só o herói por meio da fama que lança sobre ele, mas ele, o poeta, se deixa ouvir *a si* mesmo. Não foi ele que teve a honra de celebrar aqueles vencedores, mas a honra que eles obtiveram foi a de que Píndaro os celebrou. Esta grandeza interior excelente constitui a nobreza do poeta lírico. Homero foi tão sacrificado como indivíduo em sua epopéia, que não se quer mais atribuir nem ao menos uma existência a ele, mas os seus heróis continuam imorredouramente vivos; os heróis de Píndaro, ao contrário, permaneceram como nomes vazios, ele mesmo, contudo, que cantou *a si* mesmo e forneceu a honra dos heróis, está aí inesquecível como poeta; a fama que os heróis podem reivindicar é apenas um penduricalho na fama do cantor lírico. – Também nos romanos, o poeta lírico se mantém ainda em parte nesta posição autônoma. Assim narra, por exemplo, Suetônio (t. III, p. 51, ed. Wolfii<sup>112</sup>) que Augusto escreveu as seguintes palavras para Horácio: “An vereris, ne apud posteros tibi infame sit, quod videaris familiaris nobis esse”<sup>113</sup>; Horácio, todavia, afora o que ele *ex officio* fala de Augusto – o que se pode reconhecer facilmente –, na maioria das vezes rapidamente retorna a si mesmo. A 14ª ode do terceiro livro<sup>114</sup>, por exemplo, começa com o regresso de Augusto da Hispânia depois da vitória sobre os cantábrios; mais adiante, todavia, Horácio celebra apenas que com a calma que Augusto devolveu ao mundo ele mesmo, como poeta, poderia gozar calmamente da sua indolência e de seu ócio; então ele recomenda que sejam trazidos coroas, [441] bálsamos e vinho velho para a celebração e que se convoque rapidamente a

112. *Opera*, publicado por Friedrich August Wolf, 4 Vols., Leipzig, 1802. Suetônio é notadamente o autor de uma *Vida dos Doze Césares* muito célebre (N. da T.).

113. “Ora, tens medo de que pudesse prejudicar tua posteridade seres meu amigo?”

114. Horácio, *Odes* III, 14, 23-24 (N. da T.).

Neera – ele só está interessado nos preparativos para a sua festa. Não obstante, ele se dedica agora menos aos jogos de amor do que em sua juventude, na época do cônsul Plancus, pois ao mensageiro que ele envia, ele diz expressamente:

Si per invisum mora ianitorem  
Fiet, *abito*.<sup>115</sup>

Mais ainda pode-se enaltecer como um traço digno de louvor de Klopstock que ele tenha devolvido para a sua época novamente a dignidade autônoma do cantor e, na medida em que ele a expressava e se mantinha e se comportava em conformidade com ela, arrancou o poeta da relação do poeta popular e do poeta vulgar, bem como de um jogo ocioso, indolente, com o que um homem apenas se arruína. Não obstante, foi o seu livreiro que primeiro o viu como o *seu* poeta. Acredito que o editor de Klopstock em Halle pagou para ele pelo manuscrito do Messias um ou dois táleres; além disso, mandou que fizessem para ele um colete e uma calça e o levou enfeitado dessa maneira a reuniões em sociedade e fez com que o vissem no colete e na calça para que notassem que *ele* os tinha conseguido para ele. A Píndaro, ao contrário, (é o que pelo menos contam narrativas mais tardias, quando também não inteiramente aburguesadas) os atenienses erigiram uma estátua (Pausânias I, 8), porque ele tinha lhes enaltecido em seus cantos, e lhe enviaram além disso (Aischines, Epístola 4) o dobro da recompensa que os tebanos não queriam lhe dar por causa do louvor excessivo que ele dispensara para a cidade estrangeira; é dito inclusive que Apolo mesmo explicou pela boca de Pítia que Píndaro deveria obter a metade dos presentes que a Grécia<sup>116</sup> inteira cumpria de trazer aos jogos píticos.

γ) No âmbito inteiro dos poemas líricos se expõe, *em terceiro lugar*, |442| também a totalidade de um indivíduo segundo o seu movimento poético interior. Pois o poeta lírico é forçado a dizer na canção tudo aquilo que se configura poeticamente em seu ânimo e na sua consciência. Nesse sentido, é de se mencionar particularmente Goethe, que na multiplicidade de sua rica vida sempre se comportou de maneira poética<sup>117</sup>. Também aqui ele pertence aos homens mais excelentes. Raramente é possível encontrar um indivíduo cujo interesse foi ativo em todos os lados, e mesmo assim ele viveu completamente em

115. "Se este odioso porteiro te incomoda/ Vá pois embora."

116. No original: "Hellas" (N. da T.).

117. Não se pode perder de vista que Goethe morreu após Hegel, embora os *Cursos de Estética* tenham sido redigidos e compilados após a sua morte. É por isso que se pode perceber um tom de notícia necrológica em toda esta passagem (N. da T.).

*si* mesmo a despeito dessa expansão infinita, e o que o tocava ele convertia em intuição poética. Sua vida voltada para fora, a peculiaridade de seu coração antes fechado do que aberto no cotidiano, suas orientações e resultados científicos de pesquisa constante, seus princípios empíricos de seu sentido prático instruído, suas máximas éticas, as impressões que causaram nele as aparições diversamente entrecruzadas da época, os resultados que ele tirou daí, o desejo efervescente e a coragem da juventude, a força instruída e a beleza interior de seus anos de maturidade, a sabedoria abrangente e alegre de sua velhice – tudo isso era para ele efusão lírica, na qual ele expressava tanto a insinuação mais leve do sentimento como os conflitos dolorosos mais duros do espírito e se libertava deles neste expressar-se.

#### b. A obra de arte lírica

No que diz respeito, *em segundo lugar*, ao poema lírico como obra de arte poética, pouco pode ser dito em geral sobre isso por causa da riqueza contingente dos modos de apreensão e das Formas as mais diversas do conteúdo igualmente imprevisível e múltiplo. Pois o caráter subjetivo desse âmbito inteiro, embora o mesmo não possa também aqui se eximir das leis universais da beleza e da arte, implica, segundo a natureza da coisa, que o âmbito das inclinações [443] e tons da exposição deve permanecer inteiramente ilimitado. Trata-se, portanto, para a nossa finalidade apenas da questão de saber de que modo o tipo da obra de arte lírica se diferencia do da épica.

Nesse sentido, quero apontar apenas para os seguintes lados:

*Em primeiro lugar*, a unidade da obra de arte lírica;

*Em segundo lugar*, a espécie de seu desdobramento;

*Em terceiro lugar*, o lado exterior da métrica e da declamação.

α) A importância que a epopéia tem para a arte reside, como já disse, particularmente nas epopéias originárias, menos na configuração total da Forma artística consumada do que na totalidade do espírito nacional, o qual uma única e mesma obra nos apresenta no desdobramento mais rico.

αα) A obra de arte lírica propriamente dita não deve empreender tornar presente para nós uma tal coletividade. Pois a subjetividade pode progredir certamente também para uma apreensão universal, mas se ela quer se fazer válida verdadeiramente como sujeito fechado em si mesmo, então reside nela, ao mesmo tempo, o princípio da particularização e da singularização. Todavia, também não está excluída de imediato com isso uma multiplicidade de intuições a partir do ambiente natural, de recordações de vivências próprias e

alheias, de ocorrências míticas, históricas e outras semelhantes; essa amplitude do conteúdo não pode aqui, todavia, tal como na epopéia, surgir por causa do fato de que pertence à totalidade de uma efetividade determinada, mas tem de procurar o seu direito apenas no fato de que se torna viva na recordação subjetiva e no dom combinatório móvel.

ββ) Devemos, por isso, ver o interior subjetivo como o ponto de unidade propriamente dito do poema lírico. A interioridade enquanto tal, contudo, é, em parte, a unidade inteiramente formal [*formelle*] do sujeito consigo mesmo e, em parte, se fragmenta e se espalha para a particularização mais variegada e a multiplicidade mais diversa das representações, das sensações, das impressões, [444] das intuições etc., cuja ligação consiste apenas no fato de que a traz em si mesma, por assim dizer, como mero recipiente um e mesmo Eu. Para poder indicar o ponto central de coesão da obra de arte lírica, o sujeito deve, por um lado, ter progredido para a *determinidade* concreta da disposição ou da situação, por outro lado, se *conectar* com essa sua particularização como consigo mesmo, de modo que ele se sinta e se represente a *si* mesmo nela. Apenas desse modo ele se torna então uma totalidade subjetiva limitada em si mesma e expressa apenas aquilo que procede desta determinidade e está em conexão com ela.

γγ) O que, nesse sentido, é lírico do modo o mais pleno é a disposição do ânimo concentrada em um estado concreto, na medida em que o coração senciente é o mais interior e mais próprio da subjetividade, mas a reflexão e a consideração dirigida para o mais universal pode facilmente cair no didático ou ressaltar de modo épico o substancial e o objetivo [*Sachliche*] do conteúdo.

β) Sobre o desdobramento do poema lírico, *em segundo lugar*, muito pouco pode ser estabelecido em geral de determinado, e devo me limitar, portanto, também aqui a algumas considerações mais penetrantes.

αα) O desenvolvimento da epopéia é de espécie mais duradoura e se estende, em geral, para a exposição de uma efetividade amplamente ramificada. Pois na epopéia o sujeito se introduz no *objetivo*, o qual se configura e progride por si mesmo segundo sua realidade autônoma. No lírico, ao contrário, é o sentimento e a reflexão que inversamente atraem para *si* mesmos o mundo dado, vivificam o mesmo neste elemento interior e apenas depois de ele ter se tornado algo ele mesmo interior o apreendem e expressam em palavras. Em oposição à expansão épica, a lírica tem, por isso, a *contração* como o seu princípio e deve, em geral, querer operar principalmente por meio da profundidade interior da expressão, mas não por meio do detalhamento da descrição [*Schilderung*] ou da explicação. [445] Permanece, todavia, aberto ao poeta lí-

rico – entre a concisão quase emudecida e a representação completamente elaborada para a clareza eloqüente – a maior riqueza de nuances e estágios. Tampouco a intuitibilidade [*Veranschaulichung*] dos objetos exteriores pode ser banida. Pelo contrário, as obras líricas propriamente concretas expõem o sujeito também em sua situação exterior e, por isso, trazem para dentro de si mesmas de igual maneira o ambiente natural, a localidade etc.; sim, existem poemas que se limitam inteiramente a semelhantes descrições [*Schilderungen*]. Então o que constitui o lírico propriamente dito não é a objetividade real e sua descrição [*Ausmalung*] plástica, e sim a evocação do exterior no ânimo, a disposição estimulada por meio disso, o coração que se sente em tal ambiente, de modo que devem vir à intuição exterior, por meio dos traços apresentados pelo olho, não este ou aquele objeto, e sim o ânimo que se introduziu no mesmo deve vir à consciência interior, e devem nos mover para o mesmo modo de sentir ou consideração. O exemplo mais distinto para isso é dado pelos romances [*Romanze*] e baladas, que, como já indiquei anteriormente, são tanto mais líricos quanto mais ressaltam na ocorrência relatada apenas aquilo que corresponde ao estado interior da alma em que o poeta narra, e nos oferecem o desenrolar inteiro de tal modo que essa disposição ressoa ela mesma vivamente a partir disso. Por isso, toda a descrição [*Ausmalung*] propriamente dita, mesmo que também plena de sentimento, de objetos exteriores, sim, inclusive a característica eloqüente de situações na lírica, permanecem sempre de efeito menor do que a contração mais estreito e a expressão concentrada plena de designações.

ββ) Em segundo lugar, o poeta lírico está igualmente livre dos *episódios*, embora possa se servir deles por um motivo inteiramente diferente que o poeta épico. Para a epopéia, eles residem no conceito da totalidade que autonomiza objetivamente seus lados e obtém, no que diz respeito ao progredir da [446] ação épica, ao mesmo tempo o sentido de retardos e de impedimentos. A sua legitimação lírica, ao contrário, é de espécie subjetiva. O indivíduo vivo, a saber, percorre seu mundo interior mais rapidamente, recorda-se das coisas as mais diversas nas ocasiões as mais diferentes, reúne o mais múltiplo e se deixa conduzir de um lado a outro por sua representação e intuição, sem se desviar desse modo do seu sentimento fundamental propriamente dito ou do objeto de sua reflexão. A mesma vitalidade compete também ao interior *poético*, embora muitas vezes seja difícil dizer se isto ou aquilo em um poema lírico deve ser tomado episodicamente ou não. Geralmente são permitidos aqui desvios, desde que eles não prejudiquem a unidade, e principalmente mudanças surpreendentes, combinações chistosas e transições repentinas, quase violentas, são algo próprio à lírica.

γγ) Por isso, a espécie do progredir e da conexão pode ser igualmente neste âmbito da arte da poesia, em parte, diversa, em parte, de natureza inteiramente oposta. Em geral, a lírica, tampouco quanto a epopéia, não suporta nem o arbítrio da consciência comum nem a conseqüência meramente inteligível ou o progresso exposto especulativamente em sua necessidade do pensamento científico, mas requer uma liberdade e autonomia também das partes singulares. Todavia, se para a epopéia este isolamento relativo advém da Forma do aparecer real, em cujo tipo a poesia épica é tornada intuível, então o poeta lírico fornece inversamente aos sentimentos e às representações particulares, em que se expressa, novamente o caráter da singularização livre, pois cada um deles, embora todos sejam sustentados por disposição e modo de consideração semelhantes, preenche contudo o seu ânimo segundo sua particularidade e concentra o mesmo tão longamente neste ponto único até que o ânimo se volte para outras intuições e aspectos do sentimento. Aqui a conexão condutora pode ser de um decurso menos |447| interrompido, calmo, mas de igual maneira também transitar sem mediação, em ímpetos líricos de uma representação para uma outra, mais distante, de modo que o poeta aparentemente se lança desimpedidamente e, diante do entendimento reflexionante, se mostra neste vôo de entusiasmo ébrio tomado de um poder, cujo *pathos* domina a ele mesmo contra a sua vontade e o arrasta consigo. A oscilação e a luta de tal paixão é tão própria a algumas espécies da lírica que, por exemplo, Horácio se esforçou em muitos poemas em construir artisticamente com cálculo fino semelhantes ímpetos que aparentemente dissolviam a conexão. – Não poderei tratar aqui, por fim, dos diversos estágios intermediários do tratamento, que se encontram entre estes extremos, de um lado, da conexão a mais clara e do decurso calmo e, de outro lado, do ímpeto desenfreado da paixão e do entusiasmo.

γ) A última coisa que ainda nos resta falar nesta esfera concerne à Forma e à realidade *exteriores* da obra de arte lírica. Entram aqui principalmente o *metro* e o *acompanhamento musical*.

αα) Pode ser facilmente compreendido que o hexâmetro em seu fluir uniforme, sustentado e todavia também vivo seja o elemento mais primoroso da métrica épica. Entretanto, temos de exigir para a lírica, ao mesmo tempo, a maior *multiplicidade* de metros diversos e a estrutura interna a mais variada dos mesmos. A matéria [*Stoff*] do poema lírico não é, a saber, o objeto em seu desdobramento real pertencente a ele mesmo, e sim o movimento interior subjetivo do poeta, cuja uniformidade ou alternância, inquietude ou repouso, fluir tranqüilo ou agitação e sobressaltos mais turbilhonantes, devem se exteriorizar também como movimento temporal dos sons da palavra em que o

interior se dá a conhecer. A espécie da disposição e do modo de concepção inteiro já tem de se revelar na métrica. Pois a efusão lírica se encontra numa relação muito mais próxima com o *tempo*, enquanto elemento exterior da comunicação, [448] do que a narrativa épica, a qual transfere as aparições reais para o passado e as justapõe e enreda em uma expansão mais espacial. A lírica, ao contrário, tem de expor o emergir momentâneo dos sentimentos e representações na seqüência temporal de seu surgimento e de seu desenvolvimento e, portanto, tem de configurar o movimento temporal variado de modo ele mesmo artístico. — A esta diferenciação pertence, *em primeiro lugar*, a sucessão mais variegada de longas e breves em uma desigualdade mais fragmentada dos pés rítmicos, *em segundo lugar*, as censuras mais diversas e, *em terceiro lugar*, o acabamento em estrofes, as quais podem ser, em si mesmas e em sua sucessão de alternância, mais ricas, tanto no que se refere ao comprimento e à brevidade dos versos isolados como no que diz respeito à figuração rítmica das mesmas.

ββ) Mais lírico do que este tratamento adequado à arte da duração temporal e de seu movimento rítmico é, *em segundo lugar*, o som enquanto tal das palavras e das sílabas. Situam-se aqui principalmente a aliteração, a rima e a assonância. Prevalece neste sistema da versificação, a saber, como já mostrei anteriormente de maneira detalhada, por um lado, a significação espiritual das sílabas, o acento do sentido que se livra por si mesmo do mero elemento natural das longas e breves fixas e determina a partir do espírito a duração, a acentuação e a desacentuação; por outro lado, distingue-se isoladamente o som que se concentra expressamente em determinadas letras, sílabas e palavras. Tanto esse espiritualizar por meio do significado interior quanto essa ênfase do som são pura e simplesmente adequados à lírica, na medida em que ela, em parte, acolhe e expressa aquilo que está aí e aparece apenas *no* sentido que o mesmo tem para o interior e, em parte, escolhe como material de sua própria comunicação principalmente o ressoar e o som. Certamente o elemento rítmico pode se irmanar neste âmbito com a rima, mas isso ocorre então de um modo ele mesmo novamente [449] próximo ao compasso musical. A rigor, a aplicação poética da assonância, da aliteração e da rima poderia ser limitada ao âmbito da lírica, pois, embora a epopéia medieval não possa se manter distante daquelas Formas por causa da natureza das novas línguas, isso só é possível principalmente pelo fato de que aqui o elemento lírico se torna mais eficaz desde sempre no interior da poesia épica mesma e abre caminho para si de maneira mais intensa ainda nas canções heróicas e nas narrativas da espécie do romance e da balada. Coisa semelhante ocorre na arte da poesia dramática. Mas aquilo

que pertence de modo mais peculiar à lírica é a figuração ramificada da rima, a qual – no que se refere ao retorno ou à alternância dos sons das letras, sílabas e palavras – se configura e aperfeiçoa em estrofes rimadas diversamente articuladas e limitadas. Sem dúvida, a poesia épica e a dramática se servem igualmente destas divisões, mas apenas pelo mesmo motivo por que não eliminam a rima. Assim, por exemplo, também os espanhóis deram na época mais instruída de seu desenvolvimento dramático um espaço inteiramente livre ao jogo delicado da paixão pouco dramática em sua expressão e incorporaram oitavas, sonetos etc. em suas métricas dramáticas ou mostraram, pelo menos nas assonâncias e rimas contínuas, a sua preferência pelo elemento sonoro da língua.

γγ) *Em terceiro lugar*, e de um modo ainda mais intenso do que é possível por meio da mera rima, a poesia lírica volta-se para a música a fim de que a palavra se torne melodia efetiva e canto. Também essa propensão é completamente justificada. Quanto menos a matéria e o conteúdo líricos forem autônomos e objetivos por si mesmos, mas sim de preferência de espécie interior e enraizados apenas no sujeito enquanto tal, na medida em que ele torna necessário para a sua comunicação um ponto de apoio exterior, [450] tanto mais ele exige para a declamação uma exterioridade decidida. Pelo fato de permanecer mais interior, ele deve ser exteriormente mais estimulante. Apenas a música, todavia, é capaz de produzir esta estimulação sensível do ânimo.

Encontramos também, no que diz respeito à execução exterior, a poesia lírica quase que sem exceção em companhia da música. Todavia, não deve ser perdido de vista aqui uma gradação nessa união. Pois com as melodias propriamente ditas funde-se primeiramente a lírica romântica<sup>118</sup> e, principalmente, a moderna, particularmente naquelas canções em que a disposição, o ânimo, permanecem o predominate e em que a música tem de intensificar e configurar em melodia este som interior da alma; tal como, por exemplo, a canção popular prefere e provoca um acompanhamento musical. Ao contrário, as *canzone*<sup>119</sup>, as elegias, as epístolas<sup>120</sup> etc. e inclusive os sonetos não encontrarão, facilmente, hoje um compositor. Onde, a saber, a representação e a reflexão ou tam-

118. Hegel, sem dúvida, não ignora que numerosas poesias da Idade Média eram cantadas: "romântico" deve aqui ser compreendido no sentido conceitual do termo nos *Cursos de Estética* (N. da T.).

119. Breve poema italiano dividido em estâncias iguais, à exceção da última, que é mais curta. As *canzone* mais conhecidas são as de Petrarca. O termo aplica-se aqui às canções de rua em geral (N. da T.).

120. Trata-se das cartas em versos, imitadas de Ovídio, de Horácio etc. A epístola é uma composição versejada, cujo autor exprime opiniões pessoais com relação a fatos que interessam ao destinatário (N. da T.).

bém o sentimento chegam na poesia mesma à explicação completa e, desse modo, se dispensa cada vez mais, em parte, a mera concentração do ânimo e, em parte, o elemento sensível da arte, a lírica ganha já como comunicação lingüística uma maior autonomia e não se submete tão docilmente à associação estreita com a música. Inversamente, quanto mais implícito é o interior que quer se expressar, tanto mais necessita da ajuda da melodia. O motivo pelo qual os antigos, apesar da clareza transparente de sua dicção, não obstante exigiam na declamação o suporte da música e em que medida o exigiam, teremos ainda oportunidade de tratar mais adiante.

### c. As espécies da lírica propriamente dita

No que diz respeito, *em terceiro lugar*, às espécies particulares em que a poesia lírica se desdobra, já fiz considerações mais precisas sobre algumas que constituem a passagem da Forma narrativa da epopéia para o modo de exposição subjetivo. [451] Do lado oposto, poder-se-ia querer mostrar igualmente o surgimento do dramático; mas essa propensão para a vitalidade do drama se limita aqui essencialmente apenas ao fato de que o poema lírico, enquanto conversa a dois, sem progredir para uma ação movente plena de conflito, começa a acolher em si mesmo a Forma exterior do diálogo. Esses estágios de passagem e espécies híbridas queremos todavia deixar de lado e considerar brevemente apenas aquelas Formas em que o princípio autêntico da lírica se faz valer de maneira pura. A diferença das mesmas encontra o seu motivo na posição que a consciência poetizadora assume diante de seu objeto.

α) De um lado, a saber, o sujeito suprime a particularidade de seu sentimento e de sua representação e mergulha na intuição universal de Deus ou dos deuses, cuja grandeza e potência perpassa todo o interior e deixa que o poeta desapareça como indivíduo. Os hinos, os ditirambos, os peãs<sup>121</sup>, os salmos, pertencem a esta classe, a qual se configura então novamente de maneira variada nos diversos povos. Em geral, quero chamar a atenção apenas para a seguinte diferença.

αα) O poeta – que se eleva acima da limitação de seus próprios estados e situações interiores e exteriores e das representações associadas a eles e para isso torna objeto seu aquilo que aparece a ele e à sua nação como absoluto e

121. Canto ou hino coral de invocação, de celebração, de agradecimento, de triunfo ou de louvor e de exaltação dos antigos gregos. Embora tenha sido originariamente dedicado a Apolo, no seu epíteto de Peão, foi mais tarde estendido a outras divindades e personalidades como, por exemplo, a Artemis (N. da T.).

divino – pode *primeiramente* tornar acabado para si o divino em uma imagem objetiva e apresentar para os outros, em louvor à potência e excelência dos deuses cantados, a imagem proposta e executada para a intuição interior. Dessa espécie são, por exemplo, os hinos atribuídos a Homero. Eles contêm principalmente situações e histórias mitológicas de deuses – para cuja glória são compostos poeticamente –, não apreendidas apenas simbolicamente, mas configuradas em sólida intuitibilidade [*Anschaulichkeit*] épica.

[452] ββ) Inversamente, em segundo lugar, é mais lírico o ímpeto conforme ao ditirambo, enquanto elevação *subjetivamente* cultural, a qual, arrancada da violência de seu objeto, como que sacudida e atordoada no mais interior, não pode levar a um formar e configurar objetivos, mas permanece presa no júbilo da alma. O sujeito sai de si, eleva-se imediatamente para o absoluto e, preenchido pela sua essência e pelo seu poder, entoia jubiloso um elogio à infinitude em que mergulha e aos fenômenos em cujo esplendor se anunciam as profundezas da divindade.

Os gregos não se deram por satisfeitos, no interior de suas festividades religiosas, com tais meras invocações e aclamações, mas passaram a interromper semelhantes efusões por meio da narrativa de situações e ações míticas determinadas. Essas exposições inseridas entre os arrebatamentos líricos tornaram-se então cada vez mais a questão principal e, na medida em que se colocavam por si mesmas como ação viva fechada na Forma da ação, constituíram o drama, o qual, por seu lado, acolheu em si mesmo novamente a lírica dos coros como parte integrante.

Este ímpeto da elevação, esta contemplação, este júbilo e esta invocação da alma para o Único – onde o sujeito encontra a meta final de sua consciência e o objeto propriamente dito de toda a potência e verdade, de toda glória e louvor – ao contrário, encontramos em muitos dos *Salmos* mais sublimes do Antigo Testamento. Como, por exemplo, se lê no Salmo 33:

Regozijai-vos no Senhor, vós justos, pois aos retos convém o louvor. Louvai ao Senhor com harpa, cantai a ele com saltério de dez cordas. Cantai-lhe um cântico novo; tocai bem e com júbilo. Porque a palavra do Senhor é reta, e todas as suas obras são fiéis. Ele ama a justiça e o juízo; a terra está cheia da bondade do Senhor. [453] Pela palavra do Senhor foram feitos os céus, e todo o exército deles pelo espírito da sua boca etc.

De igual maneira no Salmo 29:

Dai ao Senhor, ó filhos dos poderosos, dai ao Senhor glória e força. Dai ao Senhor a glória devida ao seu nome, adorai ao Senhor na beleza da santidade. A voz do Senhor ouve-se sobre as

suas águas; o Deus da glória tropeja; o Senhor está sobre as muitas águas. A voz do Senhor é poderosa; a voz do Senhor é cheia de majestade. A voz do Senhor quebra os cedros do Líbano. Ele os faz saltar como um bezerro; ao Líbano e Siriom, como novos unicórnios. A voz do Senhor separa as labaredas do fogo. A voz do Senhor faz tremer o deserto etc<sup>122</sup>.

Uma tal elevação e sublimidade lírica contém um ser-fora-de-si [*Außer-sichsein*] e se torna, por isso, menos um aprofundar-se no conteúdo concreto – de modo que a fantasia deixasse agir a coisa em satisfação calma, e se se alça muito mais para um entusiasmo indeterminado, o qual luta por levar ao sentimento e à intuição o que é indizível para a consciência. Nessa indeterminada, o interior subjetivo não pode representar para si o seu objeto inalcançável em beleza tranqüila e gozar de sua expressão na obra de arte; em vez de uma imagem calma, a fantasia reúne de maneira desregrada, esparsa, os fenômenos exteriores que ela apreende, e já que ela não alcança no interior articulação fixa alguma das representações particulares, se serve também no exterior apenas de um ritmo entoado com maior arbitrariedade.

Os *profetas*, que se colocam diante da comunidade, progridem então muito mais para a lírica parenética<sup>123</sup> – em grande parte no tom fundamental da dor e da lamúria sobre o estado de seu povo, nesta sensação do estranhamento e da queda, no ardor de sua mentalidade e de sua ira política.

Em épocas imitativas [*nachbildenden*] mais tardias, por causa de um calor excessivo, este fervor mais artístico se torna facilmente frio e |454| abstrato. Desse modo, por exemplo, muitos poemas da espécie de hinos e de salmos de Klopstock não têm nem profundidade de pensamento, nem desenvolveram calmamente algum conteúdo religioso, mas o que se expressa neles é principalmente a tentativa desta elevação para o infinito, o qual se dissolve, conforme a representação moderna, esclarecida, apenas na incomensurabilidade vazia e na potência, na grandeza e na excelência inconcebíveis de Deus, em oposição à impotência desse modo inteiramente concebível e à finitude subjugada do poeta.

β) Em um *segundo* ponto de vista se encontram aquelas espécies da poesia lírica que podem ser designadas pelo nome universal de *ode*, no sentido moderno da palavra. À diferença do estágio anterior, se coloca aqui imediatamente no topo a *subjetividade* ressaltada por si mesma do poeta como um lado principal e pode igualmente se fazer válida em relação dupla.

αα) Por um lado, a saber, o poeta escolhe para si, como até agora, também no interior desta Forma e modo de exteriorização novos, um conteúdo

122. Tradução de João Ferreira de Almeida (N. da T.).

123. Do grego *pareinetikós*, que designa a "exortação moral", ou seja, o poeta concita alguém a executar uma ação valorosa pela pátria (N. da T.).

em si mesmo importante, a glória e o louvor dos deuses, dos heróis, dos senhores, do amor, da beleza, da arte, da amizade etc., e mostra o seu interior *tão* perpassado, preenchido e arrebatado por este Conteúdo e a sua efetividade concreta, que parece que o objeto se apoderou de toda a alma neste ímpeto do entusiasmo e reina nela como a única potência determinante. Fosse completamente esse o caso, então a coisa poderia se configurar, se mover e se fechar, de modo por si mesmo objetivo, plasticamente em uma imagem escultórica épica. Inversamente, todavia, é exatamente sua própria subjetividade e a grandeza dela que o poeta tem de expressar para si e tornar objetiva, de modo que ele se apodera, por seu lado, do objeto, elabora-o interiormente, leva nele a si mesmo à exteriorização e, por isso, interrompe em autonomia livre o curso do desenvolvimento objetivo por meio de seu próprio sentimento ou reflexão, ilumina e altera-o subjetivamente e, desse modo, não deixa que predomine a coisa, mas [455] o entusiasmo *subjetivo* preenchido por ele mesmo. Com isso temos, todavia, dois lados diferentes, sim, opostos: a potência arrebatadora do conteúdo e a liberdade poética subjetiva, que irrompe na luta com o objeto que quer dominar. O ímpeto desta oposição é o que principalmente torna necessários a elevação e a ousadia da linguagem e das imagens, o desregramento aparente da construção e do decurso interiores, as digressões, os hiatos, as passagens repentinas etc. e garante a altura poética interior do poeta por meio da maestria com que ele permanece capaz de dissolver esta cisão em completude artística e de produzir um todo pleno de unidade em si mesmo, o qual o eleva, como *sua* obra, acima da grandeza de seu objeto.

Muitas das odes pindáricas nasceram desta espécie de entusiasmo lírico, cuja excelência interior vitoriosa se dá a conhecer igualmente no ritmo diversamente movido e, não obstante, regulado com uma medida fixa. Horácio, ao contrário, particularmente ali onde ele na maioria das vezes quer se elevar, é muito frio e insípido e de uma artificialidade imitativa, a qual em vão procura ocultar a fineza muito mais apenas inteligível da composição. Também o entusiasmo de Klopstock não permanece sempre autêntico, mas se torna constantemente algo produzido, embora algumas de suas odes sejam plenas de sentimentos verdadeiros e efetivos e de uma dignidade e força viris e arrebatadoras da expressão.

ββ) Por outro lado, todavia, o conteúdo não precisa ser pura e simplesmente pleno de Conteúdo e importante, mas, *em segundo lugar*, o poeta torna a si mesmo, em sua individualidade, de tal importância, que ele empresta uma dignidade, uma nobreza ou em geral ao menos um interesse mais elevado também a objetos mais insignificantes, pois *ele* faz deles o conteúdo de seu poetizar. Desta espécie é muito do que há nas odes de Horácio, e também Klopstock e outros colocaram-se neste ponto de vista. O poeta não luta aqui então com o

significativo do Conteúdo, [456] mas, ao contrário, ele eleva o que é por si mesmo destituído de significado em ocasiões exteriores, incidentes menores etc. à altura em que ele mesmo se sente e se representa.

y) Toda a multiplicidade infinita da disposição e da reflexão líricas se desdobra, finalmente, para o estágio da *canção*, na qual, por isso, aparece também do modo o mais completo a particularidade da nacionalidade e da peculiaridade poética. O mais diverso pode ser apreendido nisso e uma classificação precisa se torna sumamente difícil. No mais geral, podem ser distinguidas as seguintes diferenças.

αα) *Em primeiro lugar*, a canção *propriamente dita*, que é determinada para o cantar ou também apenas para o cantarolar para si mesmo e em sociedade. Aqui não se requer muito conteúdo, grandeza e elevação interiores; pelo contrário, a dignidade, a nobreza, a gravidade dos pensamentos, seriam apenas um impedimento para o prazer de se exteriorizar imediatamente. Reflexões grandiosas, pensamentos profundos, sentimentos sublimes, obrigam o sujeito a sair pura e simplesmente de sua individualidade imediata e de seus interesses e disposição anímica. Esta imediatez da alegria e da dor, o particular em intimidade [*Innigkeit*] desimpedida, devem encontrar a sua expressão exatamente na canção. Todo o povo sente-se, portanto, em suas canções, sobretudo familiarizado e confortável.

Por mais ilimitadamente que este âmbito se expanda na abrangência do conteúdo e na diversidade do som, diferencia-se, todavia, toda a canção daquelas espécies vistas até agora imediatamente por meio de sua simplicidade no que se refere à matéria, ao curso, ao metro, à linguagem, às imagens etc. Ela começa por si mesma no ânimo e não progride de algum modo num vôo entusiasmado de um objeto para outro, mas se prende em geral de maneira fechada em um único e mesmo conteúdo, seja ele uma situação singular ou alguma exteriorização determinada do prazer ou da tristeza, cuja [457] disposição e intuições possam por nosso coração. Neste sentimento ou situação, a canção permanece simples e calmamente parada sem desigualdade do vôo e do afeto, sem a audácia dos volteios e das passagens, e configura em um todo apenas este único em fluxo fácil da representação ora interrompida e concentrada, ora mais expandida e conseqüente, bem como em ritmos cantáveis e de fácil apreensão, sem entrelaçamento múltiplo de rimas reincentes. Por ela, na maioria dos casos, ter como seu conteúdo o em si e para si mais fugidio, não se deve todavia supor que uma nação deveria cantar ao longo dos séculos e milênios as mesmas canções. Qualquer povo que continua a se desenvolver não é tão pobre e necessitado, a ponto de ter apenas uma vez compositores de canções [*Liederdichter*] em seu meio; justamente a poesia das canções não morre completamente, à diferença da epopéia, mas desperta sempre renovada. Este cam-

po de flores renova-se em cada estação do ano, e apenas em povos oprimidos, excluídos de todo o progresso, que não chegam à alegria sempre renascida do poetizar, se conservam as canções antigas e arcaicas<sup>124</sup>. A canção singular, bem como a disposição singular, nasce e morre, comove, alegre e é esquecida. Quem conhece e canta, por exemplo, ainda as canções que eram em geral conhecidas e amadas há cinqüenta anos? Toda época entoa o seu novo som da canção e o precedente extingue-se até emudecer por completo. Não obstante, toda canção deve menos ser uma exposição da personalidade do cantor como tal do que ter uma validade comum que nos toca variadamente, que agrada, que desperta o mesmo sentimento e assim também passa de boca em boca. Canções que não são cantadas por todos em sua época são raramente de espécie autêntica.

Quero ressaltar como a diferença essencial no modo de expressão da canção apenas dois lados principais, que já mencionei anteriormente. Por um lado, a saber, o poeta pode expressar o seu interior e os movimentos deste de modo inteiramente aberto e divertido, particularmente os [458] sentimentos e os estados alegres, de modo que ele comunica completamente tudo o que se passa nele; por outro lado, ele pode no extremo oposto, por assim dizer, deixar pressentir, apenas por meio de seu emudecer, o que se concentra em seu ânimo não aberto. A primeira espécie da expressão pertence principalmente ao Oriente e particularmente à serenidade despreocupada e expansão livre de desejo da poesia maometana, cuja intuição esplendorosa gosta de se voltar alternadamente em amplitude engenhosa e associações chistosas. A segunda, ao contrário, corresponde mais à interioridade nórdica concentrada em si mesma do ânimo, que é, em silêncio consistente, capaz muitas vezes de apreender apenas objetos inteiramente exteriores e indicar neles aquilo que o coração em si mesmo oprimido não pode expressar para si e se aliviar, mas, tal como a criança, com a qual o pai cavalga através da noite e do vento no *Rei dos Elfos*<sup>125</sup>, define e sufoca em si mesma. Esta diferença, que de outro modo já se faz valer também no lírico de modo geral como poesia popular e artística, como ânimo e como reflexão mais abrangente, retorna também aqui no interior da canção com nuances e estágios intermediários variados.

Finalmente, no que diz respeito às espécies singulares que podem ser contadas aqui, quero mencionar apenas as seguintes.

124. Hegel tem aqui em vista a mania "conservadora" dos românticos Brentano e Arnim, autores de uma célebre coletânea da canção alemã (*Des Knaben Wunderhorn*), na qual refundiram e recriaram abundantemente o conteúdo nacional (N. da T.).

125. Trata-se da balada de Goethe: *Erkönig* (N. da T.).

Em primeiro lugar, as *canções populares*, que por causa de sua imediatez permanecem presas principalmente ao ponto de vista da canção e são, na maioria dos casos, cantáveis, aliás, precisam do acompanhamento da canção. Elas conservam na memória, em parte, os atos e os eventos nacionais em que o povo sente a sua vida mais própria, em parte, elas expressam imediatamente os sentimentos e as situações das diversas classes, a vida em comum com a natureza e as relações humanas mais próximas e entoam os sons os mais diversos da alegria ou da tristeza e da melancolia. – Em oposição a elas se encontram, *em segundo lugar*, as canções de uma cultura [*Bildung*] já enriquecida diversamente em si mesma, a qual se deleita, para a animação social com os brincadeiras as mais diversas, com volteios mais graciosos, [459] com ocorrências menores e outros revestimentos elegantes, ou se volta com maior sensibilidade para a natureza e para as situações da vida humana mais restrita e descreve estes objetos, bem como os sentimentos que ocorrem com eles ou são por eles suscitados, na medida em que o poeta retorna a si mesmo e se regala com sua própria subjetividade e as suas comoções do coração. Se semelhantes canções permanecem presas à mera descrição, particularmente à de objetos naturais, elas se tornam facilmente triviais e não atestam fantasia criadora alguma. A coisa não resulta melhor também com a descrição dos sentimentos sobre algo. O poeta não deve, sobretudo, permanecer mais em tal descrição dos objetos e dos sentimentos, na prisão dos caprichos e dos desejos imediatos, mas igualmente ter se elevado em liberdade teórica acima deles, de modo que se trata para ele apenas da satisfação que fornece a fantasia como tal. Essa liberdade despreocupada, essa expansão do coração e essa satisfação no elemento da representação fornecem, por exemplo, a muitas das canções anacreônicas, bem como a poemas de Hafis e ao *Divã Ocidental-Oriental* de Goethe, o encanto mais belo de liberdade e poesia espirituais. – *Em terceiro lugar*, não está excluído neste estágio um conteúdo universal mais elevado. A maioria dos cantos protestantes<sup>126</sup> para edificação religiosa, por exemplo, pertencem à categoria das canções. Eles exprimem a nostalgia por Deus, o pedido por seu perdão, o arrependimento, a esperança, a confiança, a dúvida, a fé etc. do coração protestante certamente como oportunidade e situação do ânimo singular, mas de maneria universal, no qual estes sentimentos e estados podem ou devem, ao mesmo tempo, ser em maior ou menor grau a oportunidade de cada um.

ββ) Podem ser creditados a um *segundo* grupo desse estágio abrangente os *sonetos*, as *sextinas*<sup>127</sup>, as *elegias*, as *epístolas* etc. Essas espécies já se destacam

126. Trata-se, sem dúvida, dos cantos barrocos de Paul Gerhardt, Johann Rist e G. Neumark (N. da T.).

127. Composição poética medieval que Dante e Petrarca praticavam, com seis estrofes de seis versos decassílabos. A sextilha terminava por um remate com três versos (N. da T.).

no círculo abrangente considerado até agora da canção. A imediatez do sentir e do exteriorizar, a saber, se eleva aqui para a mediação da [460] reflexão e a consideração voltada a muitas direções e que concentra, sob pontos de vista mais universais, o singular da intuição e da experiência do coração; conhecimento, erudição, cultura em geral, devem se fazer válidos, e se mesmo em todas essas relações a subjetividade, que associa e comunica em si mesma o particular e o universal, permanece o dominante e o que se destaca, então o ponto de vista em que ela se coloca é mais universal e mais amplo do que na canção propriamente dita. Particularmente os italianos, por exemplo, forneceram em seus sonetos e sextinas um exemplo brilhante de um sentimento reflexivo refinado, que não exprime imediatamente em uma situação, com concentração íntima [*inniger*], meramente as disposições da nostalgia, da dor, da angústia etc. ou as intuições de objetos exteriores, mas se volta ao seu redor variadamente, olha ao seu redor com prudência para mitologias, para histórias, para o passado e para o presente e mesmo assim sempre retorna a si mesmo e se limita e se concentra. A esta espécie da formação não é permitida nem a simplicidade da canção, nem é concedida a elevação da ode, por meio do que então, por um lado, é suprimido o aspecto cantável e, por outro lado, como oposto do cantar de acompanhamento, a linguagem mesma se torna em seu soar e rimar artístico uma melodia sonora da palavra. A elegia, ao contrário, pode ser mantida de maneira épica na métrica, nas reflexões, nos ditos e na exposição descritiva dos sentimentos.

γγ) O *terceiro* estágio nesta esfera é preenchido por meio de um modo de tratamento, cujo caráter surgiu recentemente entre nós alemães do modo o mais agudo com Schiller. A maioria de seus poemas líricos, tais como *Resignação*, *Os Ideais*, *O Reino das Sombras*, *Os Artistas*, *O Ideal e a Vida*<sup>128</sup>, são tampouco canções propriamente ditas quanto odes ou hinos, epístolas, sonetos ou elegias no sentido antigo; eles assumem, ao contrário, um ponto de vista diverso de todas essas espécies. O que [461] os caracteriza é particularmente o pensamento fundamental grandioso de seu conteúdo, pelo qual o poeta não aparece nem arrebatado de modo ditirâmico, nem luta no ímpeto de seu entusiasmo com a grandeza de seu objeto, mas permanece mestre dele completamente e o explicita por todos os lados de modo pleno com reflexão poética própria, igualmente em sentimento rico de ímpeto como em amplitude abrangente da consideração, com violência arrebatadora nas palavras e nas imagens as mais esplendorosas e plenas de sonoridade, embora muitas vezes inteiramente simples, em ritmos e rimas convincentes. Esses pensamentos grandiosos e interesses profundos, aos quais

128. A fala dos poemas de Schiller segue a seguinte ordem: *Resignation* (1784); *Die Ideale* (1795); *Das Reich der Schatten* (?); *Die Künstler* (1789) e *Das Ideal und das Leben* (1795) (N. da T.).

dedicou toda a sua vida, aparecem, por isso, como a propriedade mais íntima [*innerste*] do seu espírito; mas ele não canta silenciosamente em si mesmo ou no círculo sociável como a boca rica em canções de Goethe, porém, como um cantor que apresenta um Conteúdo para ele mesmo digno de uma coleção do mais excelso e do melhor. Desta maneira soam as suas canções, tal como ele mesmo diz de seu sino:

Hoch übern niedern Erdenleben  
Soll sie in blauem Himmelszelt,  
Die Nachbarin des Donners, schweben  
Und grenzen an die Sternenwelt,  
Soll eine Stimme sein von oben  
Wie der Gestirne helle Schar,  
Die ihren Schöpfer wandelnd loben  
Und führen das bekränzte Jahr.  
Nur ewigen und ernsten Dingen  
Sei ihr metallner Mund geweiht,  
Und stündlich mit den schnellen Schwingen  
Berühr im Fluge sie die Zeit<sup>129</sup>.

### 3. Desenvolvimento histórico da lírica

A partir daquilo que indiquei, em parte, sobre o caráter universal, em parte, sobre as determinações mais precisas que interessam no que se refere ao poeta, à obra de arte lírica e às [462] espécies da lírica, já se esclarece suficientemente que, particularmente neste âmbito da poesia, é possível um tratamento concreto apenas num modo ao mesmo tempo histórico. Pois o universal que pode ser estabelecido por si mesmo não permanece apenas limitado segundo a sua abrangência, mas também abstrato em seu valor, pois quase em nenhuma outra arte a particularidade do tempo e da nacionalidade, bem como a singularidade do gênio subjetivo, fornecem em igual medida o elemento determinante para o conteúdo e a Forma da obra de arte. Por mais que, todavia, cresça para nós a partir disso a exigência de não se voltar para uma tal exposição histórica, tanto mais devo, justamente por causa desta multiplicidade em que

129. "Nas alturas, acima da baixa vida terrena, /Deve ele, o vizinho do trovão, /Pairar na morada celeste azulada /E tanger o mundo das estrelas; /Deve ser uma voz do alto, /Tal como a massa clara das constelações, /Que em circunvolução louvam o seu criador /E conduzem o ano coroadado. /Apenas coisas eternas e sérias /São confiadas à sua boca metálica, /E de hora em hora com célere balanço /No vôo ele toca o tempo" (N. da T.).

a poesia lírica se dissolve, me limitar exclusivamente ao resumo breve daquilo que conheci neste círculo e onde poderei ter uma participação mais ativa.

O fundamento para o agrupamento universal dos variados produtos líricos nacionais e individuais temos de tomar, tal como na poesia épica, das Formas penetrantes em que a produção artística em geral se desdobra e que aprendemos a conhecer como arte simbólica, clássica e romântica. Como divisão principal devemos, por isso, também seguir neste âmbito as etapas que nos conduzem da lírica oriental para a lírica dos gregos e dos romanos e destes para os povos eslavos, romanos e germânicos.

#### a. A lírica oriental

Em primeiro lugar, no que diz respeito mais precisamente à lírica *oriental*, ela se diferencia da ocidental essencialmente pelo fato de que o Oriente, conforme o seu princípio universal, não conduz nem para a autonomia e liberdade individuais do sujeito, nem para aquela interiorização do conteúdo, cuja infinitude constitui em si mesma a profundidade do [463] ânimo romântico. Ao contrário, a consciência subjetiva se mostra, segundo o seu *conteúdo*, por um lado, imediatamente imersa no exterior e no singular e se exprime no estado e nas situações desta unidade indivisa, por outro lado, ela se volta, sem encontrar uma paragem firme em si mesma, contra aquilo que vale para ela na natureza e nas relações da existência humana como o poderoso e o substancial e luta para aproximar-se dele, sem poder atingi-lo nesta relação ora mais negativa, ora mais livre em sua representação e seu sentimento. — Por isso, segundo a *Forma*, encontramos aqui menos a exteriorização poética de representações autônomas sobre objetos e relações do que a descrição imediata daquela familiarização destituído de reflexão, por meio do qual o sujeito se dá a conhecer não em sua interioridade retraída, mas sim em seu ser-suprimido [*Aufgehobensein*] frente aos objetos [*Objekte*] e situações. Segundo este lado, a lírica oriental alcança constantemente, à diferença particularmente da romântica, um tom por assim dizer mais objetivo. Pois muitas vezes o sujeito não exprime as coisas e as relações tal como estão *nele*, mas *do modo* como ele é nas coisas, aos quais constantemente fornece também uma vida autônoma animada por si mesma; tal como Hafis exclama em certa passagem:

O komm! die Nachtigall von dem Gemüt Hafisens  
Kömmt auf den Duft der Rosen des Genusses wieder<sup>130</sup>

130. "Ó vem! O rouxinol do ânimo de Hafis /Retorna com o perfume das rosas do deleite" (N. da T.).

Por outro lado, essa lírica progride, na libertação do sujeito de si mesmo e de toda a singularidade e a particularidade em geral, para a expansão originária do interior, o qual se perde, todavia, facilmente no ilimitado e não pode penetrar numa expressão positiva daquilo que torna objeto para si, pois este conteúdo é ele mesmo o substancial não configurável. Nesta última consideração, a lírica oriental tem no todo, por isso – e particularmente nos hebreus, nos árabes e nos persas – o caráter de elevação hínica. Toda a grandeza, o poder e a excelência [464] da criatura são acumulados profusamente pela fantasia subjetiva, a fim de deixar desaparecer este brilho diante da majestade indizivelmente superior de Deus, ou ela não se mostra esgotada para pelo menos colocar lado a lado tudo o que é amável e belo em um colar precioso, o qual oferece como oferenda àquilo que é de valor unicamente ao poeta, seja ele sultão, amante ou taberneiro.

Finalmente, como *Forma* mais precisa da expressão, a *metáfora*, a *imagem* e o *símile* estão principalmente nesta esfera da poesia no seu lugar mais próprio. Pois, em parte, o *sujeito* – que no seu próprio interior não é livre por si mesmo – pode se dar a conhecer apenas em familiaridade comparativa com um outro e exterior; e, em parte, o *universal* e o substancial permanecem aqui abstratos, sem deixar que se fundam em individualidade livre com uma forma determinada, de modo que eles, por seu lado, chegam à intuição apenas em comparação com os fenômenos particulares do mundo, ao passo que esses fenômenos obtêm finalmente apenas o valor de poderem servir para uma comparabilidade aproximativa com o Único, o qual somente tem significado e é digno da glória e do louvor. Essas metáforas, essas imagens e esses símiles, para os quais se abre o interior saído quase que completamente para a intuição, não são todavia o sentimento e a coisa efetivos mesmos, porém uma expressão *produzida* apenas subjetivamente pelo poeta. Por isso, o que escapa aqui ao ânimo lírico em liberdade interior-livre, encontramos substituído pela liberdade da expressão, a qual se desenvolve a partir do desprendimento ingênuo em imagens e discursos de símiles [*Gleichnisreden*], através de variados estágios intermediários e até a audácia mais inacreditável e o chiste mais agudo de combinações novas e surpreendentes.

No que diz respeito, à guisa de conclusão, aos povos singulares que se distinguem na lírica oriental, devem ser mencionados aqui, em primeiro lugar, os *chineses*, em segundo lugar, os *indianos* e, em terceiro lugar, sobretudo os *hebreus*, os *árabes* e os *persas*, a cuja caracterização mais precisa não poderei me estender.

## |465| b. A lírica dos gregos e dos romanos

É a individualidade *clássica* que constitui o traço característico penetrante do segundo estágio principal, a lírica dos gregos e dos romanos. Conforme a este princípio, a consciência singular, que se comunica de modo lírico, não termina nem no exterior e no objetivo, nem se eleva acima de si mesma para a conclamação sublime a todas as criaturas: "Tudo o que respira louva ao Senhor!" ou mergulha a si após o rompimento alegre de todas as cadeias da finitude no Único, o qual perpassa e anima a tudo, e sim o sujeito se une com o universal enquanto a substância de seu próprio espírito e traz a si interiormente à consciência poética esta união individual.

A lírica dos gregos e dos romanos se diferencia tanto da lírica *oriental*, quanto da *romântica*. Pois, em vez de se aprofundar até a intimidade [*Innigkeit*] de disposições e situações particulares, ela elabora, ao contrário, o interior até a explicação mais clara de sua paixão, sua intuição e suas considerações individuais. Desse modo, também ela – mesmo como exteriorização do espírito interior, na medida em que isso é permitido à lírica – conserva o tipo plástico da Forma de arte clássica. O que ela, a saber, expõe sobre os pontos de vista sobre a vida, sobre as máximas de sabedoria etc., não carece todavia, não obstante toda a universalidade transparente, da individualidade livre da mentalidade e do modo de apreensão autônomos e se expressa menos ricamente imagens e menos metaforicamente do que de modo direto e propriamente dito, ao passo que também o sentimento subjetivo se torna objetivo em si mesmo em parte de modo universal, em parte em forma intuível. Na mesma individualidade, as espécies particulares se separam umas das outras no que se refere à concepção, à expressão, ao dialeto e à métrica, a fim de alcançar o ponto culminante de sua formação em autonomia fechada; e, tal como o interior e as suas representações, também a |466| declamação exterior é de espécie mais plástica, na medida em que a mesma, no que se refere ao aspecto musical, ressalta menos a melodia interior do sentimento da alma do que o som sensível da palavra na medida rítmica de seu movimento e, além disso, finalmente ainda deixa surgir os entrelaçamentos da dança.

α) A lírica *grega* configura este caráter artístico completamente no mais rico e originário desenvolvimento. Em primeiro lugar, como *hinos* ainda conservados de maneira épica, os quais expressam no metro da epopéia menos o entusiasmo interior, do que colocam em traços objetivos firmes, tal como já indiquei anteriormente, uma imagem plástica dos deuses diante da alma. – O próximo passo é constituído, segundo o metro, pela medida silábica *elegíaca*,

a qual acrescenta o pentâmetro e mostra o primeiro começo de um aperfeiçoamento estrófico por meio da ligação, repetida regularmente, do mesmo com o hexâmetro e com cesuras iguais. Assim, também a elegia já é mais lírica em toda a sua tonalidade, tanto a elegia política quanto a erótica, embora ela particularmente, como elegia gnômica, ainda esteja próxima do ressaltamento e da expressão épica do substancial enquanto tal e, portanto, pertence quase exclusivamente aos jônios, nos quais prevalece a intuição objetiva. Também no que diz respeito ao aspecto musical, é principalmente apenas o lado rítmico que se desenvolve. – Ao lado disso, *em terceiro lugar*, desenvolve-se para uma nova métrica o poema jâmbico, que adota uma direção já mais subjetiva por meio da agudeza de suas injúrias.

A reflexão e a paixão líricas propriamente ditas, todavia, se desenvolvem primeiramente para a assim denominada lírica *mélica*<sup>131</sup>: os metros se tornam de espécie mais diferente, mais alternantes, as estrofes mais ricas, os elementos do acompanhamento musical mais completos por meio da inserção da modulação; todo poeta faz para si uma métrica correspondente ao seu caráter lírico: Safo para as suas efusões suaves, inflamadas pelo ardor da paixão e intensificadas eficazmente na expressão; Alceu para as suas odes viris mais audazes, [467] – e particularmente os escólios<sup>132</sup> permitem também uma nuance variada da dicção e do metro na multiplicidade de seu conteúdo e de seu tom.

A lírica *coral*, por fim, desdobra-se do modo o mais rico tanto no que se refere à riqueza da representação e da reflexão, à audácia das passagens, das associações etc., quanto no que diz respeito à declamação exterior. O canto coral pode alternar com vozes singulares, e o movimento interior não se satisfaz com o mero ritmo da linguagem e com as modulações da música, mas também recorre ainda à ajuda dos movimentos da dança como elemento plástico, de modo que aqui o lado subjetivo da lírica alcança por meio da execução um equilíbrio completo em seu tornar-se sensível. Os objetos desta espécie de entusiasmo são os mais substanciais e os mais importantes, a glorificação dos deuses, bem como dos vencedores dos jogos de luta, nos quais os gregos, frequentemente divididos no que se refere à política, encontravam a intuição objetiva de sua unidade nacional; e assim não falta em elementos épicos e objetivos também pelo lado do modo de apreensão interior. Píndaro, por exem-

131. Do grego *mélikos*: que concerne ao canto (N. da T.).

132. Na Grécia antiga, composição cantada pelos participantes de um banquete. Sua origem era popular e foi estilizada por Píndaro. Os convivas alternavam-se no canto de cada estrofe ou mesmo de um verso. Todos os poetas gregos, e até mesmo Aristóteles, compuseram este tipo de poema (N. da T.).

plo, que alcança neste âmbito o topo da perfeição, passa, como já indiquei anteriormente, facilmente das oportunidades oferecidas exteriormente para sentenças profundas sobre a natureza universal do ético, do divino, e então dos heróis, dos atos heróicos, das fundações dos Estados etc. e tem em seu poder inteiramente a intuitibilidade plástica, bem como o ímpeto subjetivo da fantasia. Por isso, não é a coisa [*Sache*] que se desenvolve por si mesma epicamente, mas o entusiasmo subjetivo, apreendido por seu objeto, de modo que este aparece inversamente sustentado e produzido pelo ânimo.

A lírica mais tardia dos poetas alexandrinos é então menos um desenvolvimento autônomo do que uma imitação mais instruída e um esforço pela elegância e correção da expressão, até que ela, por fim, se espalha em graciosidades, gracejos menores etc. ou procura nos [468] epigramas vincular de modo novo flores já existentes da arte e da vida por meio de um laço do sentimento e da idéia subjetiva [*Einfalls*] e torná-las frescas por meio do chiste do elogio ou da sátira.

β) Nos *romanos*, em segundo lugar, certamente a poesia lírica encontra um solo multiplamente cultivado, todavia menos frutífero na origem. A sua época de esplendor limita-se, por conseguinte, em parte, principalmente ao tempo de Augusto, no qual ela foi exercida como exteriorização teórica e deleite instruído do espírito, em parte, ela permanece mais uma questão da habilidade de traduzir e de copiar e um fruto do esforço e do gosto como o sentimento fresco e a concepção artística, original. Todavia, a despeito da erudição e da mitologia estrangeira, bem como da cópia de preferência de modelos alexandrinos mais frios, destacam-se novamente, de maneira autônoma, ao mesmo tempo a peculiaridade romana em geral e o caráter e o espírito individuais dos poetas singulares, os quais fornecem, se se abstrair da alma mais interior da poesia e da arte, algo completamente acabado e consumado em si mesmo tanto no campo da ode quanto no da epístola, da sátira e da elegia. A sátira mais tardia, ao contrário, que se deixa introduzir aqui, em seu amargor contra a corrupção do tempo, em sua indignação estimulante e em sua virtude declamatória, penetra tanto menos no círculo propriamente dito da intuição poética transparente, quanto mais ela não tem nada a opor à imagem de um presente abjeto do que justamente aquela indignação e retórica abstrata de um zelo virtuoso.

### c. A lírica romântica

Tal como na poesia épica, também na lírica entra, portanto, um Conteúdo e um espírito originários primeiramente por meio do surgimento de nações novas. Esse é o caso nas populações germânicas, romanas e eslavas, que constituem, já em seu período pagão, mas principalmente depois [469] de sua con-

versão ao cristianismo – tanto na Idade Média quanto nos últimos séculos –, sempre de maneira mais variada e rica uma *terceira* direção principal da lírica no caráter universal da Forma de arte *romântica*.

Neste terceiro círculo, a poesia lírica torna-se de importância tão predominante, que o seu princípio – em primeiro lugar particularmente no que se refere à epopéia, mas então em um desenvolvimento mais tardio, também no que diz respeito ao Drama – se faz valer de um modo muito mais profundo do que era possível nos gregos e nos romanos, sim, inclusive o elemento épico propriamente dito é tratado inteiramente em alguns povos no tipo da lírica narrativa e, desse modo, dá origem a produtos nos quais pode parecer duvidoso se devem ser creditados a este ou àquele gênero. [Esse inclinar-se para a concepção lírica encontra o seu motivo essencial no fato de que a vida inteira destas nações se desenvolve a partir do princípio da subjetividade, a qual é constringida a produzir e configurar a partir de si o substancial e o objetivo como algo seu e se torna cada vez mais consciente deste aprofundamento subjetivo em si mesmo] Este princípio permanece eficiente do modo o mais claro e completo nas estirpes germânicas, ao passo que, inversamente, as estirpes eslavas têm de se livrar primeiro da imersão oriental no substancial e no universal. No centro estão os povos romanos, que nas províncias conquistadas do Império Romano encontram diante de si não apenas os restos dos conhecimentos e da cultura romana em geral, mas em todas as direções estados e relações elaborados e, na medida em que se fundem com eles, devem abandonar uma parcela de sua natureza originária. – No que diz respeito ao conteúdo, são quase todos os estágios do desenvolvimento da existência nacional e individual que se expressam, no que concerne à religião e à vida mundana destes povos e séculos abertos para um reino cada vez maior no reflexo do interior enquanto estados e [470] situações subjetivas. Segundo a Forma, o tipo fundamental é constituído, em parte, pela expressão do ânimo concentrado na intimidade [*Innigkeit*] – seja pelo fato de que o mesmo se introduz em ocorrências nacionais e de outro tipo, na natureza e no ambiente exterior, ou permanece pura e simplesmente ocupado consigo mesmo –, em parte, pela reflexão que se aprofunda subjetivamente em si mesma e em sua cultura [*Bildung*] mais ampliada. No exterior, a plástica [*Plastik*] da versificação rítmica se transforma na música da aliteração, da assonância e dos encadeamentos mais diversos da rima e emprega estes elementos novos, por um lado, de modo sumamente simples e despretencioso, por outro lado, com muita arte e inventividade de Formas firmemente cunhadas, ao passo que também a declamação exterior do acompanhamento musical propriamente dito do canto melódico e dos instrumentos é configurado sempre de modo mais consumado.

Finalmente, na divisão destes grupos abrangentes podemos seguir essencialmente o curso que já indiquei no que diz respeito à poesia épica.

De um lado, se encontra a lírica dos povos novos em sua originalidade ainda *pagã*.

Em segundo lugar, se expande de modo mais rico a lírica da Idade Média *cristã*.

Em terceiro lugar, finalmente, exercem influência essencial, em parte, o estudo renascido da arte *antiga*, em parte, o princípio moderno do *protestantismo*.

Não poderei, todavia, entrar agora numa caracterização mais precisa destes estágios principais e quero me limitar apenas, a título de conclusão, a destacar ainda um poeta alemão, a partir do qual a lírica da nossa pátria retomou em tempo recente novamente um ímpeto grandioso e cujos méritos foram muito pouco apreciados: refiro-me ao cantor<sup>133</sup> do *Messias*. Klopstock<sup>134</sup> é um dos grandes alemães que ajudaram a começar a nova época artística em seu povo; uma grande figura que arrancou com entusiasmo corajoso e orgulho interior a poesia da enorme insignificância da época de Gottsched – a qual tornou completamente raso, com a própria superficialidade a mais rígida, [471] aquilo que ainda era nobre e digno no espírito alemão – e forneceu, pleno da sacralidade do ofício poético, poemas em Forma sólida, ainda que crua, dos quais uma grande parte é permanentemente clássica. – Suas odes da juventude são, em parte, dirigidas a uma *amizade* nobre, que era para ele algo elevado, firme, nobre, o orgulho de sua alma, um templo do espírito; em parte, elas são dirigidas a um *amor* pleno de profundidade e de sentimento, embora justamente a este campo pertençam muitos produtos que têm de ser considerados como plenamente prosaicos: tal como, por exemplo, *Selmar e Selma*, uma disputa triste, entendiante, entre amantes, que gira, não sem muito choro, tristeza, nostalgia vazia e sentimento melancólico inútil, ao redor de pensamentos ociosos e inânimes sobre se Selmar ou Selma deve morrer primeiro. – Mas principalmente destaca-se em Klopstock o *sentimento pátrio* nas mais diversas relações. Como protes-

133. *Sänger*: tanto o aedo grego quanto o cantor, o poeta (N. da T.).

134. Friedrich Gottlieb Klopstock (nascido em 2/7/1724 em Quedlinbrug – morto em 14/3/1803 em Hamburg). O *Messias* é a grande obra de Klopstock, que ele inicia em 1745, quando compõe seus três primeiros cantos e que, ao término, comportará vinte cantos. Neste vasto poema épico que trata da vida, da morte e da ressurreição do Messias, Klopstock parte de uma dimensão estritamente épica que se desenvolve para um lirismo de êxtase que entusiasma seus leitores pietistas, mas também o jovem Goethe e mais amplamente toda uma geração fascinada por “este jovem homem puro”. Publicados em 1748, estes três primeiros cantos lhe garantem uma glória imediata. Na mesma época ele inicia – em um registro temático vizinho – a longa série de *Odes* imitativas de Horácio que influenciaram tanto Goethe quanto mais tarde o jovem Hölderlin (N. da T.).

tante, a mitologia cristã, as legendas dos santos etc. (excluídos os anjos, diante dos quais ele tem um grande respeito poético, embora eles permaneçam abstratos e mortos na poesia da efetividade viva) não poderiam bastar para ele nem para a seriedade ética da arte nem para a força da vida e de um espírito não meramente triste e humilde, mas positivamente piedoso, que preenche a si mesmo. Todavia, como poeta, foi compelido pela necessidade de uma mitologia e, na verdade, de uma mitologia pagã, cujos nomes e configurações já estavam dados para a fantasia como um solo firme. Este elemento pátrio deriva para nós dos deuses gregos, e assim Klopstock, pode-se dizer que a partir de um orgulho nacional, tentou renovar a antiga mitologia de Vodan, de Hertha etc. Para um efeito e uma validade objetivos, contudo, ele pode contribuir tão pouco com estes nomes divinos – que certamente *foram* germânicos, mas não mais o *são* – como poderia ser o ideal da nossa existência política atual a Assembléia Imperial em Regensburg<sup>135</sup>. Por maior que também tenha sido a necessidade de ter diante de si poética e efetivamente uma mitologia popular universal, [472] a verdade da natureza e do espírito em configuração nacional, aqueles deuses decaídos permaneciam algo completamente oco e sem verdade, e residia uma espécie de hipocrisia pueril na pretensão de agir como se houvesse nisso seriedade para a razão e a crença nacional. Para a mera fantasia, todavia, as formas da mitologia grega são configuradas de modo infinitamente mais amável, sereno, humanamente livre e diverso. No lírico, contudo, é o *cantor* que se expõe, e devemos louvá-lo em Klopstock por causa daquela necessidade e tentativa pátria, que foi suficientemente eficaz para ter ainda frutos tardios e dirigir também no poético a direção instruída para objetos semelhantes. – O sentimento [*Gefühl*] pátrio de Klopstock destaca-se por fim de modo inteiramente puro, belo e pleno de eficácia em seu entusiasmo pela honra e pela dignidade da língua alemã e pelas antigas formas históricas alemãs, por exemplo, de Hermann e principalmente de alguns imperadores alemães que honraram a si mesmos por meio da arte dos poetas. Desse modo, tornou-se vivo nele sempre de maneira mais legítima o orgulho da musa alemã e a sua coragem crescente de se medir na autoconsciência alegre de sua força com os gregos, os romanos e os ingleses. Tão atual e patriota é a direção de seu olhar para os príncipes da Alemanha, para as esperanças de que o seu caráter poderia despertar oportunidades públicas e grandes fins espirituais no que se refere à honra universal, à arte e à ciência. Por um lado, ele exprimiu desprezo a estes nossos príncipes, que estariam “em cadeira macia, incensados pelos cortesãos, agora desconhecidos e outrora ainda mais desconhecidos”, por outro lado, a sua dor, que mesmo Frederico II

135. Que se organiza em julho/outubro de 1630 (N. da T.).

Nicht sah, daß Deutschlands Dichtkunst sich schnell erhob,  
Aus fester Wurzel daurendem Stamm, und weit  
Der Äste Schatten warf! —<sup>136</sup>

[473] E de igual modo dolorosas são para ele as esperanças vãs que permitiram que ele entrevisse no imperador José a ascensão de um novo mundo do espírito. Finalmente, não constitui menos honra para o coração do ancião a participação no fenômeno de que um povo rompeu as cadeias de toda a espécie, expulsou a injustiça milenar e pela primeira vez quis fundar a sua vida política na razão e no direito. Ele saúda este novo

Labende, selbst nicht geträumte Sonne.  
Gesegnet sei mir du, das mein Haupt bedeckt,  
Mein graues Haar, die Kraft, die nach sechzigen  
Fortdauert; denn sie wars, so weit hin  
Brachte sie mich, daß ich dies erlebte!<sup>137</sup>

Sim, ele se dirige inclusive aos franceses com as seguintes palavras:

Verzeiht, o Franken (Name der Brüder ist  
Der edle Name, daß ich den Deutschen einst  
Zurufte, das zu fliehen, warum ich  
Ihnen jetzt flehe, euch nachzuahmen.<sup>138</sup>

Entretanto, um rancor ainda mais severo tomou o poeta, quando esta bela manhã da liberdade se transformou em um dia tenebroso, sangrento, assassino da liberdade. Mas Klopstock não foi capaz, contudo, de configurar poeticamente esta dor e a expressou tanto mais prosaica, inconsistente e descontroladamente quanto não sabia contrapor à sua esperança iludida nada de mais elevado, já que não apareceu para o seu ânimo exigência racional alguma mais rica na efetividade.

Desse modo, Klopstock desempenha grande importância no sentido da nação, da liberdade, da amizade, do amor e da firmeza protestante, digno de honra

136. "Não viu, que a arte da poesia alemã rapidamente se elevou, /De raiz firme com tronco duradouro, e longe /Lançou a aste a sombra!" (N. da T.).

137. "Sol delicioso, nunca ele mesmo sonhado. /Abençoado és para mim, tu que cobres minha cabeça. /Meu cabelo grisalho, a força que, depois dos sessenta, /Ainda perdura: pois foi ela que tão longe /Me levou, que pude vivenciar isso!" (N. da T.).

138. "Desculpai-me, oh! franceses (o nome do irmão é /O nobre nome), que eu outrora tenha os alemães /Invocado, a fugir daquilo que eu /Agora os exorto a imitar-vos". Extrato do poema *Os Estados Gerais* (N. da T.).

na nobreza de sua alma e de sua poesia, em seu esforço e na sua consumação, e se ele também permanece segundo alguns aspectos preso à limitação de sua época e compôs muitas odes meramente críticas, gramaticais e métricas, frias, todavia desde então, [474] afora Schiller, ninguém surgiu novamente com tal figura nobre independente em mentalidade viril séria.

Ao contrário, Schiller e Goethe viveram não meramente como tais cantores de seu tempo, mas como poetas mais abrangentes e particularmente as canções de Goethe são o que há de mais excelente, profundo e eficaz que nós alemães dos dias de hoje possuímos, pois elas pertencem inteiramente a ele e ao seu povo e, tal como cresceram no solo familiar, correspondem também completamente ao tom fundamental de nosso espírito.

### III. A poesia dramática

O drama, porque se desenvolve tanto segundo o seu conteúdo quanto segundo a sua Forma até a totalidade a mais perfeita, deve ser considerado como o supremo estágio da poesia e da arte em geral. Diante das outras matérias sensíveis, diante da rocha, da madeira, da cor, do som, o discurso é ele sozinho o elemento digno para a exposição [*Exposition*] do espírito e, dentre os gêneros particulares da arte discursiva, a poesia dramática é, por seu lado, a que reúne em si mesma a objetividade da epopéia com o princípio subjetivo da lírica, na medida em que expõe [*darstellt*] em presença imediata uma ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que realiza, bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins, dos indivíduos e das colisões. Esta mediação do épico, por meio da interioridade do sujeito como o que age no presente, não permite ao drama, porém, descrever de modo épico o lado exterior do local, do ambiente, bem como do agir e do acontecimento e, por isso, exige a encenação cênica completa do mesmo, para que toda a obra de arte chegue à verdadeira vitalidade. A ação mesma, por fim, na totalidade de sua efetividade interior e exterior, é capaz de uma apreensão pura e simplesmente oposta, [475] cujo princípio dominante, tal como o trágico e o cômico, faz das diferenças de gênero da poesia dramática um terceiro lado principal.

A partir destes pontos de vista universais resulta, para as nossas discussões, o seguinte percurso:

*Em primeiro lugar*, temos de considerar a obra de arte dramática, segundo seu caráter universal e particular, à diferença da épica e da lírica.

*Em segundo lugar*, temos de dirigir a nossa atenção para a exposição cênica e sua necessidade e

*Em terceiro lugar*, temos de passar pelas diversas espécies da poesia dramática em sua efetividade histórica concreta.

### 1. O drama como obra de arte poética

A primeira coisa que temos de ressaltar mais determinadamente por si mesmo concerne ao lado *poético* como tal da obra dramática, independentemente do fato de que a mesma tem de ser colocada em cena para a intuição imediata. Aqui se situam como temas [*Gegenstände*] mais precisos de nossa consideração:

*Em primeiro lugar*, o princípio universal da poesia dramática;

*Em segundo lugar*, as determinações particulares da obra de arte dramática;

*Em terceiro lugar*, a relação da mesma com o público.

#### a. O princípio da poesia dramática

A necessidade do drama em geral é a exposição de ações e relações humanas atuais para a consciência representadora em exteriorização, desse modo lingüística, das personagens que expressam a ação. Mas o agir dramático não se limita à simples execução tranqüila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo [*Schlichtung*] da luta e da cisão. [476] O que vemos, por isso, diante de nós, são os fins individualizados nos caracteres vivos e nas situações ricas de conflito, fins que se mostram e se afirmam, intervêm e se determinam mutuamente – tudo no instante de uma exteriorização recíproca – bem como o resultado final fundamentado em si mesmo de toda esta maquinaria humana, em seu querer e realizar, cujos movimentos, contudo, se entrecruzam e se solucionam em repouso.

O modo de apreensão poético deste novo conteúdo, tal como já indiquei, deve ser uma união mediadora dos princípios artísticos épicos e líricos.

a) A primeira coisa que podemos estabelecer a este respeito concerne ao *tempo*, no qual a poesia dramática pode se fazer valer como gênero destacado. O drama é o produto de uma vida nacional já desenvolvida em si mesma. Pois ele pressupõe essencialmente como passado tanto os dias poéticos originários

da epopéia propriamente dita, quanto a subjetividade autônoma da efusão lírica, de tal sorte que, concentrando ambas, não é suficiente em nenhuma destas esferas por si mesmas separadas. Para esta ligação poética, a autoconsciência livre dos fins, das complicações e dos destinos humanos já deve ter sido despertada completamente e estar desenvolvida de um modo que apenas é possível nas épocas de desenvolvimento medianas tardias da existência nacional. Assim, os primeiros grandes feitos e eventos dos povos são freqüentemente mais de natureza épica do que dramática – expedições comunitárias ao exterior, tal como a guerra de Tróia, a proliferação da migração dos povos ou defesas coletivas da pátria diante do estrangeiro, tal como as guerras contra os persas –, e apenas mais tarde surgem aqueles heróis solitários mais autônomos, os quais concebem a partir de si mesmos fins autônomos e executam empreendimentos.

β) No que se refere à *mediação, em segundo lugar, do princípio épico e lírico*, temos de representar a mesma da seguinte maneira.

[477] Já a epopéia nos apresenta diante dos olhos uma ação, mas como totalidade substancial de um espírito nacional na Forma de eventos e feitos determinados objetivos, nos quais mantêm o equilíbrio o querer subjetivo, a finalidade individual e a exterioridade das circunstâncias, com seus obstáculos reais. Na lírica, ao contrário, é o sujeito que se apresenta por si mesmo e se expressa em sua interioridade autônoma.

Se o drama deve manter em si mesmo unidos ambos os lados, então

α) *Em primeiro lugar*, tem de levar à intuição, tal como a epopéia, um acontecimento, um atuar, um agir; mas sobretudo naquilo que ocorre deve eliminar a exterioridade e colocar em seu lugar, como fundamento e eficácia, o indivíduo autoconsciente e ativo. Pois o drama não se desfaz em um interior lírico, em oposição ao exterior, e sim expõe um interior e a *sua* realização exterior. Desse modo, o acontecimento não aparece então surgindo das circunstâncias exteriores, e sim do querer e do caráter interiores e alcança significado dramático apenas por meio da relação com os fins e as paixões subjetivos. Da mesma maneira, contudo, o indivíduo não permanece preso apenas à sua autonomia fechada, e sim se encontra colocado em oposição e em luta contra outros, por meio da espécie das circunstâncias sob as quais toma seu caráter e finalidade como conteúdo de seu querer, bem como por meio da natureza desta finalidade individual. Assim, o agir é entregue aos enredamentos e às colisões que, por seu lado, contra a vontade e o propósito dos caracteres agentes, eles mesmos novamente conduzem a um desenlace, no qual se apresentam a essência interior própria dos fins, dos caracteres e dos conflitos humanos. Este elemento substancial, que se faz valer nos indivíduos autônomos que agem

a partir de si mesmos, é o outro lado do épico, que se revela eficaz e vivo no princípio da poesia dramática.

ββ) Por isso, por mais que o indivíduo, segundo o seu interior, também [478] se torne o ponto central, a representação [*Darstellung*] dramática não pode, porém, se satisfazer com as situações meramente líricas do ânimo e o sujeito permitir a descrição de feitos já realizados, em participação ociosa, ou em geral decrever gozos, intuições e sentimentos inativos; e sim o drama deve mostrar as situações e sua disposição determinadas por meio do caráter individual, que se decide por fins particulares e faz destes o conteúdo prático de seu si-mesmo volitivo. Por isso, no drama, a determinidade do ânimo se dirige aos impulsos, à efetivação do interior por meio da vontade, à ação, torna-se exterior, se objetiva e, desse modo, se volta para o lado da realidade épica. Mas a aparição exterior, em vez de entrar na existência como mero acontecimento, contém para o indivíduo mesmo os propósitos e os fins dele; a ação é a vontade executada, que ao mesmo tempo é algo *sabido*, tanto no que se refere à sua origem e ponto de partida no interior quanto no que se refere ao seu resultado final. O que provém do feito, a saber, provém disso para o indivíduo mesmo e exerce seu contragolpe sobre o caráter subjetivo e seus estados. Esta referência constante da realidade inteira ao interior do indivíduo, que se determina a partir de si mesmo e é igualmente o fundamento dela, uma vez que ele a recolhe em si mesmo, é o princípio propriamente lírico na poesia dramática.

γγ) É deste modo unicamente que se mostra a ação como *ação*, como execução efetiva de propósitos e fins interiores, com cuja realidade se reúne o sujeito enquanto consigo mesmo e nisso quer e desfruta a si mesmo e também deve responder com todo o seu si mesmo por aquilo que passa dele para a existência exterior. O indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos.

Mas, na medida em que o interesse se limita à finalidade interior, cujo herói é o indivíduo agente, e [479] do exterior precisa ser apenas acolhido na obra de arte o que tem uma relação essencial com esta finalidade que procede da autoconsciência, então o drama é, *em primeiro lugar*, mais abstrato do que a epopeia. Pois, de um lado, a ação, na medida em que repousa na autoconsciência do caráter e deve se deduzir deste ponto de irrupção interior, não tem como pressuposto o terreno épico de uma concepção de mundo total, que se espalha objetivamente segundo todos os seus lados e ramificações, e sim se retrai para a simplicidade de circunstâncias determinadas, sob as quais o sujeito se decide para o seu fim e o executa; de outro lado, não é a individualidade que deve se desen-

volver diante de nós no complexo *total* de suas propriedades nacionais épicas, e sim o caráter no que diz respeito ao seu *agir*, que para a alma universal possui uma finalidade *determinada*. Esta finalidade, a questão [*Sache*] de que se trata, se situa acima da amplitude particular do indivíduo, que apenas aparece como órgão vivo e suporte vivificador. Um desdobramento ulterior do caráter individual, segundo os mais diversos lados, que com seu agir concentrado em *um único* ponto não se encontram em conexão alguma ou apenas distantes, seria um excesso, de tal sorte que, portanto, também no que se refere à individualidade agente, a poesia dramática deve estar mais simplesmente concentrada do que a épica. O mesmo vale para a quantidade e a diversidade das personagens que entram em cena. Pois, como foi dito, o drama não progride sobre o terreno de uma efetividade nacional em si mesma total, que deve vir para nós à intuição em sua coletividade multifacetada de diferentes estamentos, idades, gerações, atividades etc., e sim, inversamente, tem de dirigir constantemente a nossa visão para a *única* finalidade e sua execução. Sendo assim, essa separação objetiva displicente seria tanto cansativa quanto aborrecida.

Ao mesmo tempo, porém, a finalidade e o conteúdo de uma ação, *em segundo lugar*, são apenas dramáticos pelo fato de que, por meio de sua [480] determinidade, em cuja particularização o caráter individual mesmo apenas pode novamente agarrá-los sob circunstâncias determinadas, em outros indivíduos provocam outros fins e paixões opostos. Certamente este *pathos* impulsionador, em cada um dos que agem, pode ser as potências espirituais, éticas, divinas, o direito, o amor pela pátria, pelos pais, pelos irmãos, pela esposa etc.; mas se este conteúdo essencial do sentimento e da atividade humanos deve, todavia, aparecer de modo dramático, então em sua particularização ele deve surgir *de modo oposto* como fins distintos, de tal sorte que, em geral, a ação tem de experimentar obstáculos pelo lado de outros indivíduos agentes e entrar em enredamentos e oposições que põem o sucesso e a imposição reciprocamente em conflito. O verdadeiro conteúdo, o que propriamente faz efeito pelo todo, são por conseguinte as potências eternas, o ético em si e para si, os deuses da efetividade viva, o divino e o verdadeiro em geral, mas não em sua potência calma, na qual, em vez de agirem, os deuses imóveis permanecem felizes mergulhados em si mesmos como imagens escultóricas silenciosas, e sim o divino em sua comunidade como conteúdo e finalidade da individualidade humana, como existência [*Dasein*] concreta levada à existência [*Existenz*] e oferecida à ação e posta em movimento<sup>139</sup>.

139. *Dasein* significa o estar-aí/ser-aí que, saindo de si, entra na *Existenz*, ou seja, constitui uma configuração na exterioridade (N. da T.).

Se, contudo, o divino deste modo constitui a verdade objetiva a mais interior na objetividade exterior do agir, então, *em terceiro lugar*, a decisão sobre o decurso e o desenlace das intrigas e conflitos não pode residir nos indivíduos singulares, que estão um diante do outro, e sim no divino ele mesmo como totalidade em si mesma, e assim também o drama, seja de que maneira for, deve nos apresentar o efeito vivo de uma necessidade repousando em si mesma, que soluciona toda luta e contradição.

g) Ao *poeta* dramático como sujeito produtor coloca-se sobretudo a exigência de que ele tenha o pleno conhecimento daquilo que de interior e universal está na base dos fins, das lutas e dos destinos humanos. [481] Ele deve trazer para si à consciência as oposições e as intrigas, de acordo com a natureza da questão [*Sache*], nas quais o agir pode surgir, tanto segundo o lado da paixão e individualidade subjetivas dos caracteres quanto segundo o lado do conteúdo de projetos e resoluções humanos e de relações e circunstâncias concretas exteriores; e ao mesmo tempo ele tem de ser capaz de reconhecer quais são as potências imperantes que concedem aos homens a sorte justa por suas realizações. O direito, assim como a aberração das paixões, que se agitam no peito humano e impulsionam para o agir, têm de estar diante dele em idêntica clareza, para que ali onde, segundo a visão comum apenas parece dominar a obscuridade, a contingência e a confusão, se revele para ele a realização própria do racional e efetivo em si e para si mesmos. Por isso, o poeta dramático deve tampouco ficar preso à tecitura meramente indeterminada das profundezas do ânimo como à apreensão unilateral de qualquer disposição exclusiva e da parcialidade restrita no modo de sentir e na concepção de mundo, e sim necessita da maior abertura e da amplitude a mais abrangente do espírito. Pois as potências espirituais apenas diferentes na epopéia mitológica e que foram se tornando mais indeterminadas em seu *significado* por meio da individualização *real* multifacetada, se apresentam no dramático, segundo seu conteúdo substancial simples, como *pathos* de indivíduos *uns contra os outros*, e o drama é a dissolução da unilateralidade destas potências, que se autonomizam nos indivíduos; seja na tragédia, onde elas se apresentam inimigas umas das outras, seja na comédia, onde se mostram nelas mesmas imediatamente se dissolvendo a si mesmas.

#### b. A obra de arte dramática

No que concerne, *em segundo lugar*, ao drama como obra de arte concreta, os pontos principais que eu pretendo ressaltar são brevemente os seguintes:

[482] *Em primeiro lugar*, a unidade do mesmo, à diferença da epopéia e do poema lírico;

*Em segundo lugar*, a espécie da articulação e do desdobramento;

*Em terceiro lugar*, o lado exterior da dicção, do diálogo e da métrica.

α) A primeira coisa e a mais geral que se pode estabelecer sobre a *unidade* do drama, diz respeito à observação já indicada anteriormente, a saber, que a poesia dramática, diante da epopéia, tem de se concentrar mais rigorosamente em si mesma. Pois, embora a epopéia também tenha um acontecimento individual como ponto de unidade, a mesma se passa, porém, sobre um terreno variadamente estendido de uma ampla efetividade do povo e pode se desdobrar em episódios multifacetados e em sua autonomia objetiva. A aparência semelhante de uma conexão apenas solta era permitida, pelo motivo oposto, a algumas espécies da lírica. Mas, uma vez que no dramático, de um lado, aquela base épica está suprimida, tal com já vimos e, de outro lado, os indivíduos não se expressam em singularidade meramente lírica, e sim entram numa relação tão próxima um com o outro, por meio das oposições de seus caracteres e fins, que esta referência individual justamente constitui o terreno de sua existência dramática, então aqui já se mostra a necessidade de um fechamento mais firme de toda a obra. Esta coesão mais estreita é de natureza tanto objetiva quanto subjetiva: objetiva segundo o lado do conteúdo concreto [*sachlichen*] dos fins, que os indivíduos em luta executam; subjetiva pelo fato de que este Conteúdo em si mesmo substancial aparece no dramático como paixão dos caracteres particulares, de modo que o sucesso ou o insucesso, a felicidade ou a infelicidade, a vitória ou o declínio atingem em sua finalidade essencialmente os indivíduos mesmos.

Como leis mais precisas podem ser indicadas as conhecidas prescrições da assim chamada unidade de lugar, de tempo e de ação.

[483] αα) A imutabilidade de um local fechado para a ação determinada pertence àquelas regras rígidas que particularmente foram abstraídas pelos franceses da tragédia antiga e das observações de Aristóteles. Aristóteles, porém, diz (*Poética*, cap. V), sobre a tragédia, que a duração de sua ação não deve em geral ultrapassar um dia<sup>140</sup>; a unidade de lugar, ao contrário, ele não menciona, e também os poetas antigos não a seguiram no sentido francês estrito como, por exemplo, a cena se modifica nas *Eumênides* de Ésquilo e no *Ajax* de Sófocles. Muito menos pode a poesia dramática recente se submeter ao jugo de uma mesmidade abstrata do lugar, quando ela deve expor uma rique-

140. A passagem correspondente da *Poética*, cap. V, soa: "A tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo" (1449b, 12-13; trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987) (N. da T.).

za de colisões, caracteres, personagens episódicas e eventos intermediários, em geral uma ação cuja plenitude interior também requer um desdobramento exterior. A poesia moderna, na medida em que poetiza segundo o tipo romântico, que pode ser mais variegado e arbitrário no exterior, se libertou, por conseguinte, desta exigência. Mas se a ação é verdadeiramente concentrada em poucos e grandes motivos, de modo que ela também pode ser simples no exterior, então ela também não necessita de nenhuma mudança variada do palco. E assim ela procede corretamente. Por mais falsa que possa ser, a saber, aquela prescrição meramente convencional, reside nela, todavia, a representação correta de que a mudança constante, para lá e para cá sem fundamento, de um lugar para o outro igualmente deve parecer inoportuno. Pois, de um lado, a concentração dramática da ação também tem de se fazer valer segundo este propósito exterior – diante da epopéia, que pode se dar de muitas maneiras no espaço em ampla comodidade e mudança; por outro lado, o drama não é composto [*gedichtet*] como a epopéia apenas para a representação interior, e sim para o intuir imediato. Em nossa fantasia podemos nos deslocar facilmente de um lugar para o outro; mas na intuição real a imaginação não deve ser sobrecarregada [484] com o que contradiz a visão sensível. Shakespeare, por exemplo, em cujas tragédias e comédias o cenário muda muitas vezes, ergueu postes com placas nas quais se lia em que lugar a cena se passava. Este é um recurso apenas débil e permanece sempre uma dispersão. Por isso, recomenda-se a unidade de lugar pelo menos como algo por si mesmo compreensível e cômodo, na medida em que assim toda falta de clareza permanece eliminada. À fantasia podem sem dúvida serem confiadas muitas coisas que vão contra a intuição e a verosimilhança meramente empíricas, e a relação a mais adequada irá sempre consistir, no que diz respeito a isso, em percorrer um feliz caminho intermediário, isto é, nem ofender o direito da efetividade nem exigir uma apreensão demasiadamente exata da mesma.

ββ) O mesmo vale inteiramente para a unidade de *tempo*. Pois na representação por si mesma podem, na verdade, serem concentrados grandes espaços de tempo sem dificuldade, mas na intuição sensível alguns anos não podem ser saltados tão rapidamente. Se, por conseguinte, a ação, segundo todo o seu conteúdo e conflito, é inteiramente simples, a melhor coisa será também concentrar de modo simples o tempo de sua luta até a decisão. Se, ao contrário, ela necessita de caracteres consistentes, cujos estágios de desenvolvimento tornam necessárias muitas situações separadas no tempo, então se torna em si e para si impossível a unidade formal de uma duração sempre apenas relativa e totalmente convencional; e querer afastar uma tal representação [*Darstellung*] do âmbito da poesia

dramática porque vai contra aquela unidade de tempo estabelecida, não significaria nada mais senão instituir como última instância de decisão a prosa da efetividade sensível sobre a verdade da poesia. O que menos deve acontecer é conceder a autoridade à verossimilhança meramente empírica, no fato de que, como espectadores, em poucas horas vemos passar diante de nós, em presença sensível, também um curto espaço de tempo. Pois justamente onde [485] o poeta está mais empenhado em se adaptar a ela, nascem novamente, segundo outros lados quase incontornáveis, as piores inverossimilhanças.

γγ) A verdadeira lei inviolável, em contrapartida, é a unidade da *ação*. Mas, sobre onde propriamente reside essa unidade, em relação a isso podem surgir as mais variadas discussões, e eu pretendo, por isso, me explicar mais precisamente sobre o sentido da mesma. Toda ação deve em geral já ter uma finalidade *determinada* que ela executa, pois mediante a ação o homem penetra ativamente na efetividade concreta, na qual também o mais universal se condensa e se limita imediatamente em aparição particular. Segundo este lado, portanto, a unidade deveria ser procurada na realização de uma finalidade em si mesma determinada e, sob circunstâncias e relações particulares, conduzida concretamente ao alvo. Mas, como já vimos, as circunstâncias são para o agir dramático de tal espécie que a finalidade individual experimenta desse modo obstáculos da parte dos indivíduos, na medida em que se põe no caminho dela uma finalidade oposta, que igualmente procura criar para si uma existência, de tal sorte que nesta contraposição resultam conflitos recíprocos e suas complicações. Por isso, a ação dramática reside essencialmente num agir *colidente*, e a verdadeira unidade apenas pode ter seu fundamento no movimento total, para que a colisão, segundo a determinidade das circunstâncias, dos caracteres e dos fins particulares, igualmente se apresente adequada aos fins e aos caracteres, bem como supere sua contradição. Esta solução, como a ação ela mesma, deve ser ao mesmo tempo subjetiva e objetiva. Por um lado, a saber, a luta dos *fins* que se opõem encontra o seu equilíbrio; por outro lado, os *indivíduos* em maior ou menor grau introduziram todo o seu querer e ser em seu empreendimento a ser realizado, de modo que, portanto, o sucesso e o insucesso do mesmo, a execução plena ou limitada, o declínio necessário ou a união pacífica também determinam com propósitos aparentemente opostos [486] a sorte do indivíduo, na medida em que ele se entrelaçou com aquilo que era forçado a realizar. Um fim verdadeiro, por isso, apenas será alcançado quando a finalidade e o interesse da ação, em torno dos quais gira o todo, são idênticos com os indivíduos e estão pura e simplesmente ligados a eles. – Dependendo do fato de a diferença e a oposição dos caracteres agentes dramáticos serem sustentados simplesmente ou ramificados em ações se-

cundárias e personagens variadamente episódicas, a unidade pode novamente ser mais rigorosa ou mais solta. A comédia, por exemplo, não necessita em suas intrigas enredadas segundo muitos lados se fechar tão firmemente do que a tragédia muitas vezes motivada em grandiosa simplicidade. Entretanto, a tragédia romântica também a este respeito é mais variegada e em sua unidade mais solta do que a antiga. Mas mesmo aqui a relação dos episódios e das personagens secundárias tem de permanecer reconhecível e, com o término, o todo também deve ser fechado e acabado segundo a coisa [*Sache*]. Assim, por exemplo, em *Romeu e Julieta*, a discórdia entre as famílias, que reside no exterior dos amantes e de sua finalidade, certamente é o terreno da ação, mas não o ponto do qual propriamente se trata, e no fim Shakespeare dedica ao término da mesma uma atenção todavia necessária, mesmo que insignificante. Iguamente no *Hamlet* o destino da coroa dinamarquesa permanece apenas um interesse subordinado, contudo ela aparece examinada com o surgimento de Fortimbras e alcança sua conclusão satisfatória.

No fim determinado, que soluciona colisões, pode sem dúvida novamente ser dada a possibilidade de novos interesses e conflitos; a colisão *única*, contudo, da qual se tratava, tem de encontrar a sua realização na obra por si mesma acabada. Desta espécie são, por exemplo, em Sófocles as três tragédias do círculo mítico tebano. A primeira contém a descoberta de Édipo como assassino de Laio, a segunda sua morte pacífica no bosque das |487| Eumênides, a terceira o destino de Antígona; e todavia cada uma destas três tragédias, independentemente das outras, é um todo em si mesmo autônomo<sup>141</sup>.

β) No que se refere, *em segundo lugar*, ao *modo de desdobramento* concreto da obra de arte dramática, temos de ressaltar principalmente três pontos, nos quais o drama se distingue da epopéia e do canto<sup>142</sup>: a saber, a abrangência, a espécie da progressão e a divisão em cenas e atos.

α) Já vimos anteriormente que o drama não deve se estender até a mesma amplitude necessária à epopéia propriamente dita. Por isso, além da ausência já mencionada do estado de mundo, descrito segundo a sua totalidade na epopéia, e o sobressair da colisão mais simples, que fornece o conteúdo dramático essencial, quero apenas ainda indicar o fundamento ulterior do fato de que no drama, de um lado, a maior parte daquilo que o poeta épico deve descrever em ociosidade demorada para a intuição, deve ser deixado à execução efetiva, ao passo que, do outro lado, não é o fazer real que constitui o lado principal, e sim a exposição da paixão interior. Mas, diante da amplitude do fenô-

141. Trata-se das peças *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona* (N. da T.).

142. *Liede*: Hegel se refere com este termo ao gênero lírico (N. da T.).

meno real, o interior se concentra em sentimentos, sentenças, resoluções etc. simples e faz valer também a este respeito, à diferença da separação recíproca épica e do passado temporal, o princípio da concentração lírica e do nascimento e do auto-expressar-se atuais das paixões e representações. Entretanto, a poesia dramática não se satisfaz com a apresentação de uma *única* situação, e sim expõe ao mesmo tempo agindo o que não é sensível [*Unsinnliche*] do ânimo e do espírito, como uma totalidade de estados e fins de caracteres diferenciados, os quais, em conjunto, expressam o que se passa em seu interior, em relação a seu agir, de modo que, em comparação com o poema lírico, o drama novamente se separa e se torna acabado em uma abrangência muito maior. De modo geral, a relação pode ser assim determinada: a poesia dramática [488] se encontra a meio caminho entre a extensão da epopéia e a concentração da lírica.

ββ) Mais importante do que este lado da medida exterior é, *em segundo lugar*, a espécie da *progressão dramática*, diante do modo de desenvolvimento da epopéia. A Forma da objetividade épica exige, em geral, como vimos, um demorar-se descritivo, que então ainda deve se aguçar em obstáculos efetivos. Na verdade, à primeira vista poderia parecer que a poesia dramática, na medida em que, em sua exposição, outros fins e caracteres se opõem à *única* finalidade e caráter, deveria justamente tomar como seu princípio esta demora e impedimento. O decurso propriamente dramático é o *movimento de progressão* constante até a catástrofe final. Isso se esclarece simplesmente a partir do fato de que a *colisão* constitui o ponto crucial que se destaca. Por um lado, a saber, tudo aspira para a expressão deste conflito, por outro lado, justamente a discórdia e a contradição de modos de pensar opostos, de fins e de atividades carecem pura e simplesmente de uma solução e são impelidos para este resultado. Com isso não deve ser dito que a mera precipitação no avanço já é em si e por si mesma uma beleza dramática; pelo contrário, também o poeta dramático deve se permitir o ócio de deixar que cada situação se configure por si mesma com todos os motivos que nela residem. Cenas episódicas, porém, que apenas freiam a progressão sem levar adiante a ação, são contrárias ao caráter do drama.

γγ) A divisão, por fim, no decurso da obra dramática, se constitui de modo o mais natural por meio dos momentos principais que estão fundamentados no conceito do movimento dramático mesmo. Quanto a isso, Aristóteles já afirma (*Poética*, cap.VII) que um todo é o que tem início, meio e fim: início é o que é necessário por si mesmo, não por um outro, do qual, entretanto, decorre e surge um outro; fim é o oposto, o que é necessário ou em geral nasce por meio de um

outro, e que não tem nada como consequência; [489] meio é tanto o que nasce de um outro quanto do qual nasce um outro<sup>143</sup>. – Na efetividade empírica certamente toda ação contém pressuposições variadas, de modo que é difícil determinar em que ponto tem de ser encontrado o início propriamente dito; mas, na medida em que a ação dramática reside essencialmente sobre uma colisão determinada, o ponto de partida adequado irá residir *naquela* situação a partir da qual, todavia, deve se desenvolver, no decurso ulterior, aquele conflito, embora ele ainda não tenha irrompido. O fim, ao contrário, será alcançado quando a solução da discórdia e da intriga tiver ocorrido em todos os sentidos. No meio deste desenlace e fim recaem a luta dos fins e a discórdia dos caracteres colidentes. Estes elos distintos no dramático, como momentos da ação, são eles mesmos ações, para as quais, por isso, a designação de *atos* é inteiramente adequada. Agora, na verdade, eles são chamados vez por outra de pausas, e certo príncipe que queria ter pressa e que queria ser entretido sem interrupção, certa vez no teatro brigou com o camareiro pelo fato de haver mais uma pausa. – Em termos *numéricos*, cada drama, de acordo com o que é mais adequado à coisa, tem *três* destes atos, dos quais o *primeiro* ato expõe [*exponiert*] o surgimento da colisão, que a seguir no *segundo* ato se apresenta vivamente como embate recíproco de interesses, como diferença, luta e intriga, até que então, no *terceiro* ato, conduzida ao topo da contradição, ela, por fim, necessariamente se soluciona. Para esta articulação natural nos antigos, nos quais as seções dramáticas permanecem em geral mais indeterminadas, podem ser indicadas como análogo correspondente as trilogias de Ésquilo, nas quais todavia cada parte se arredonda em um todo por si mesmo acabado<sup>144</sup>. Na poesia moderna, os espanhóis, principalmente, seguem a divisão em três atos; os ingleses, os franceses e os alemães, em contrapartida, dividem o todo geralmente em *cinco* atos, na medida em que a exposição [*Exposition*] recai no primeiro ato, ao passo que os três intermediários apresentam os variados [490] ataques e revides, as intrigas e as lutas dos partidos que se contrapõem e somente no quinto a colisão alcança um término completo.

y) A última coisa da qual ainda temos de falar agora concerne aos *meios exteriores*, cujo emprego para a poesia dramática é livre, na medida em que, independentemente da encenação efetiva, ela permanece em seu próprio âmbito. Eles se limitam à espécie peculiar da dicção em geral, dramaticamente eficaz, à

143. Todo este período é uma citação literal da *Poética*, cap. VII, 1450b, 26-32 (N. da T.).

144. A referência se dirige menos à única trilogia inteira de Ésquilo: *A Orestéia*, formada por *Agamenon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*, do que às peças *Sete contra Tebas*, *Prometeu Acorrentado* e *As Suplicantes*, que mais facilmente se tomam como autônomas, embora tenham pertencido cada uma a trilogias, cujas peças restantes encontram-se perdidas (N. da T.).

diferença específica do monólogo, do diálogo etc. e à métrica. Tal como já indiquei várias vezes, o lado principal no drama, a saber, não é o agir real, e sim a exposição [*Exposition*] do espírito interior da ação, tanto no que se refere aos caracteres agentes e sua paixão, seu *pathos*, sua resolução, sua reação recíproca e sua mediação, quanto no que diz respeito à natureza universal da ação em sua luta e destino. Este espírito interior, até onde a poesia o configura como poesia, encontra, por conseguinte, uma expressão adequada de preferência na palavra poética da exteriorização a mais espiritual de sentimentos e representações.

αα) Mas assim como o drama concentra em si mesmo o princípio da epopéia e da lírica, também a dicção dramática tem de trazer e ressaltar em si mesma tanto elementos líricos quanto épicos. O lado lírico encontra particularmente no drama moderno o seu lugar, em geral onde a subjetividade se entrega a si mesma e sempre quer conservar consigo mesma, em sua resolução e fazer, o sentimento de si de sua interioridade; entretanto, a expectoração do próprio coração, se deve permanecer dramática, não deve ser mera ocupação com sentimentos vagos, com recordações e considerações, e sim conservar-se numa referência constante com a ação e ter como resultado e acompanhar os diferentes momentos da mesma. – Em oposição a este *pathos* subjetivo, o patético objetivo, como elemento épico, concerne principalmente ao desenvolvimento, mais voltado [491] para o espectador, do substancial das relações, dos fins e dos caracteres. Também este lado pode novamente assumir um tom em parte mais lírico e permanece apenas dramático na medida em que não sai, autonomamente por si mesmo, fora do decurso da ação e da relação com a mesma. Além disso, como segundo traço da poesia épica, podem então ser entremesclados relatos narrativos, descrições de batalhas e outras coisas do gênero; contudo, também estes no dramático têm de ser, em geral, ora mais concentrados e móveis, ora se mostrar, por seu lado, igualmente necessários por si mesmos para a progressão da ação mesma. – O dramático propriamente dito, por fim, é a expressão dos indivíduos na luta de seus interesses e na cisão de seus caracteres e paixões. Aqui, os dois primeiros elementos podem se interpenetrar em sua mediação verdadeiramente dramática, aos quais se acrescenta ainda o lado do acontecimento exterior, que da mesma maneira acolhe em si mesmo a palavra; como, por exemplo, a entrada e a saída dos personagens muitas vezes são anunciadas anteriormente e também, de resto, com frequência o seu comportamento exterior é indicado por outros indivíduos. – Uma diferença principal em todos estes aspectos é o modo de expressão da assim chamada naturalidade, em oposição a uma linguagem teatral convencional e sua retórica. Na época moderna, Diderot, Lessing e também Goethe e Schiller,

em sua juventude, se voltaram principalmente para o lado da naturalidade real: Lessing com formação plena e fineza de observação, Schiller e Goethe com uma predileção pela vitalidade imediata da rudeza e força indecorosas<sup>145</sup>. Considerava-se não natural o fato de homens poderem conversar uns com os outros, como nas comédias e nas tragédias gregas, mas principalmente nas francesas – e certamente em relação a estas estavam certos. Mas esta espécie de naturalidade, em uma profusão de traços meramente reais, pode facilmente de novo, segundo um outro lado, recair em uma segura e prosaísmo, na medida em que os caracteres não [492] desenvolvem a substância de seu ânimo e de sua ação, e sim apenas levam ao exterior o que sentem na vitalidade inteiramente imediata de sua individualidade, sem consciência mais elevada sobre si e suas relações. Quanto mais naturais permanecem a este respeito os indivíduos, mais procaicos eles se tornam. Pois homens naturais se comportam, em suas interpelações e conflitos, predominantemente como personagens meramente *singulares*, os quais, quando devem ser descritos segundo a sua particularidade imediata, não são capazes de se apresentar em sua forma substancial. Nesse nível, a grosseria e a cortesia, no que se refere à essência da questão da qual se trata, por fim são a mesma coisa. Se a grosseria, a saber, decorre da personalidade particular, que se abandona às inspirações de um modo de pensar e sentir sem formação, inversamente, a cortesia apenas se dirige ao universal abstrato e ao que é formal na atenção, no reconhecimento da personalidade, do amor, da honra etc., sem que com isso fosse expressado algo de objetivo e pleno de conteúdo. Entre esta universalidade meramente formal [*formellen*] e aquela exteriorização natural de particularidades pouco lapidadas está o universal verdadeiro, que não permanece nem formal nem sem individualidade, e sim encontra sua realização dupla na determinidade do caráter e da objetividade dos modos de pensar e dos fins. O autenticamente poético, por isso, irá consistir em elevar o característico e o individual da realidade imediata ao elemento purificador da universalidade e deixar ambos os lados se medirem reciprocamente. Então também sentimos, no que se refere à dicção que, sem deixar o terreno da efetividade e de seus traços verdadeiros, nos encontramos, contudo, em uma outra esfera, a saber, no âmbito ideal [*Ideellen*] da arte. Desta

145. Referência a meados do século XVIII, principalmente ao ambiente do movimento pré-romântico *Tempetade e Impeto* [*Sturm und Drang*] quando a cultura alemã se encontrava em vias de formação. Neste período, Lessing criticava em sua *Dramaturgia de Hamburgo* o classicismo francês, tido por ele como frio e artificial. No campo da poesia, Goethe compõe a peça *Götz von Berlichingen*, seguindo o modelo de Shakespeare, ao passo que Schiller, um pouco mais tarde, escreveu *Os Bandidos*. Nestas duas peças, é predominante a linguagem plena de interjeições e exclamações (N. da T.).

espécie é a linguagem da poesia dramática grega, a linguagem tardia de Goethe, em parte também a de Schiller e, a seu modo, também a de Shakespeare, embora este, de acordo com o estado do [493] teatro daquela época, vez por outra teve de confiar uma parte do discurso ao dom de inventividade do ator.

ββ) *Em segundo lugar*, o modo dramático de exteriorização se divide mais precisamente em efusões do canto coral, em monólogos e diálogos. – A diferença entre o coro e o diálogo, como é conhecido, foi desenvolvido privilegiadamente pelo drama antigo, ao passo que no drama moderno esta diferença desaparece, na medida em que aquilo que era expressado pelo coro nos antigos é colocado mais na boca das personagens agentes mesmas. O *canto coral*, a saber, em oposição aos caracteres individuais e seu conflito interior e exterior, expressa os modos de pensar e os sentimentos universais em um modo que ora se volta para a substancialidade de enunciados épicos, ora para o movimento da lírica. Nos *monólogos*, inversamente, é o interior singular que se torna por si mesmo objetivo em uma situação determinada da ação. Por conseguinte, eles têm particularmente sua posição autenticamente dramática nos momentos em que o ânimo se concentra em si mesmo de modo simples, a partir dos acontecimentos anteriores, dá conta de sua diferença diante de outros ou de sua própria cisão, ou também conduz com vagar resoluções maduras ou repentinas a uma última decisão. – Entretanto, a Forma completamente dramática, *em terceiro lugar*, é o *diálogo*. Pois nele somente os indivíduos agentes podem expressar *reciprocamente* seu caráter e finalidade, tanto no que se refere à sua particularidade quanto no que diz respeito ao substancial de seu *pathos*, entrar em luta e com isso levar adiante a ação em movimento efetivo. No diálogo, pode igualmente ser de novo distinguida a expressão de um *pathos subjetivo e objetivo*. O primeiro pertence mais à paixão particular contingente, permaneça ela em si mesma comprimida e apenas se exteriorize aforisticamente ou também seja capaz de se manifestar e de se explicitar completamente. Poetas que querem colocar em movimento o sentimento subjetivo, por meio de cenas comoventes, [494] se servem particularmente desta espécie de *pathos*. Por mais que eles então queiram também pintar o sofrimento pessoal e a paixão selvagem ou a discórdia interior irreconciliável da alma, o ânimo humano verdadeiro será assim menos movido do que por meio do *pathos* no qual ao mesmo tempo se desenvolve um Conteúdo objetivo. Por causa disso, as primeiras peças de Goethe<sup>146</sup>, por exemplo, por mais profunda que seja a matéria em si mesma [*an sich selber*], por mais naturalmente dialogadas que sejam as

146. Trata-se essencialmente de *Götz von Berlichingen*, de *Clavigo* e de *Egmont* (N. da T.).

cenar, no todo despertam pouca impressão. Da mesma maneira, as irrupções da cisão irreconciliável e da cólera sem sustentação comovem em grau insignificante um sentido saudável; particularmente, o horrível esfria mais do que aquece. E, assim, de nada adianta ao poeta descrever a paixão da maneira a mais tocante: sentimos apenas o coração despedaçado e nos afastamos disso. Pois nisso não reside o positivo, a reconciliação, que não deve nunca faltar à arte. Os antigos, ao contrário, eram eficazes em sua tragédia principalmente por meio do lado objetivo do *pathos*, ao qual ao mesmo tempo não falta também a individualidade humana, tal como a Antigüidade a exige. Também as peças de Schiller têm este *pathos* de um grande ânimo, um *pathos* que é penetrante e em todos os lugares se mostra e se expressa como base da ação. Particularmente a esta circunstância tem de ser atribuído o efeito duradouro das tragédias de Schiller, principalmente quanto ao palco, que também hoje em dia ainda não perderam sua atualidade. Pois o que faz efeito universal, contínuo, profundamente dramático, é apenas o substancial na ação: como conteúdo determinado o ético, como formal a grandeza do espírito e do caráter, no qual novamente se sobressai Shakespeare.

yy) Sobre a *métrica*, por fim, quero acrescentar apenas poucas observações. O metro dramático conserva de preferência o meio entre o fluir calmo, uniforme do hexâmetro e a medida silábica lírica mais quebrada e cortada. A este respeito recomenda-se sobretudo o metro jâmbico. [495] Pois o jambo acompanha mais adequadamente em seu ritmo progressivo – que, de um lado, por meio de anapestos pode ser mais ruidoso e rápido e, de outro lado, por meio do espondeu, pode ser mais importante<sup>147</sup> – o curso progressivo da ação, e particularmente o cenário<sup>148</sup> possui um tom importante de uma paixão nobre, moderada. Entre os modernos, os espanhóis se servem, inversamente, dos calmos e demorados troques de quatro pés, os quais, em parte com muitas rimas ocultas e assonâncias, em parte sem rima, se mostram sumamente apropriados para a fantasia que se abandona em imagens e as discussões acirradas [*verständig-spitzen*], que mais seguram do que incentivam a ação, ao passo que ainda misturam, para os jogos propriamente ditos de uma acuidade lírica, sonetos, oitavas etc. De modo semelhante, o alexandrino francês combina com a decência formal e a retórica declamatória das paixões, ora mais comedidas ora mais calorosas, cuja expressão convencional o drama

147. O metro jâmbico ou jambo é constituído pelo pé de duas sílabas, a primeira breve, a segunda longa. O caráter do metro jâmbico é a gravidade com seu curso lento. O espondeu (pé formado de duas sílabas longas) e o anapesto (pé formado de duas sílabas breves e uma longa. Por exemplo: a-ma-nhã) são formas do metro jâmbico (N. da T.).

148. Verso latino constante de seis pés (N. da T.).

francês esteve empenhado em configurar artisticamente. Os ingleses mais realistas, ao contrário, a quem também nós alemães seguimos na época moderna, se prenderam novamente à métrica jâmbica, que Aristóteles (*Poética*, cap. IV) já designa como o *μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων*<sup>149</sup>, mas não como trímetro, e sim tratado com muita liberdade em um caráter menos patético.

### c. A relação da obra de arte dramática com o público

Embora os méritos e as deficiências da dicção e da métrica também sejam importantes na poesia épica e lírica, a eles ainda deve ser acrescentado nas obras de arte dramáticas um efeito mais decisivo, mediante a circunstância de que aqui temos de lidar com modos de pensar, caracteres e ações, os quais devem chegar a nós em sua efetividade viva. Uma comédia de Calderón, por exemplo, com todo o jogo espirituoso de imagens de sua dicção ora picante e racional, ora grandiloqüente, [496] e com a alternância de sua métrica variadamente lírica, já por causa deste modo de exteriorização, apenas dificilmente receberia uma simpatia universal entre nós. Por causa desta presença e proximidade sensíveis, os demais lados do conteúdo, bem como a Forma dramática, conquistam igualmente uma relação muito mais direta com o público a quem eles são oferecidos. Sobre esta relação queremos ainda lançar um breve olhar.

Obras científicas ou poemas épicos e líricos não possuem, por assim dizer, um público especializado ou é indiferente e contingente a quem se destinam tais poemas ou outros escritos. Se um livro não agrada, pode-se colocá-lo de lado, assim como pode-se passar por pinturas ou estátuas que não nos dizem nada, e ao autor ainda resta, em maior ou menor grau, a desculpa de que sua obra não foi escrita para este ou aquele. Com as produções dramáticas ocorre algo diferente. Aqui, a saber, há um público determinado, para o qual deve ser escrito, em presença, e o poeta está comprometido com ele. Pois o público tem o direito ao agrado ou desagrado, uma vez que lhe é oferecido como totalidade presente uma obra que deve desfrutar neste lugar, nesta época, com participação viva. Um tal público, assim como se reúne como coletivo para um juízo, é de espécie sumamente heterogênea; distinto na formação, nos interesses, nos hábitos do

149. Em grego no original: "o metro que mais se conforma ao discurso". Hegel se refere à passagem em que Aristóteles na *Poética*, cap. IV, afirma que "o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o fato de muitas vezes preferirmos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum" (1449a, 20-22; trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987) (N. da T.).

gosto, nas predileções etc., de tal sorte que, inclusive, vez por outra, para agradar completamente, é necessário um talento para o que é ruim e uma certa falta de vergonha, no que diz respeito às puras exigências da arte autêntica. Ao poeta dramático certamente permanece também a saída de desprezar o público; mas então, justamente no que concerne ao modo do efeito mais próprio, ele sempre erra a sua finalidade. Particularmente entre nós alemães, desde a época de Tieck, essa teimosia contra o público se tornou moda. O autor alemão quer se expressar segundo sua individualidade particular, mas não tornar sua questão agradável ao ouvinte e espectador. [497] Pelo contrário, em sua teimosia alemã, cada um deve ter alguma coisa diferente do que o outro, para se mostrar como original. Assim, por exemplo, Tieck e os senhores Schlegel que, em seu propósito irônico do ânimo e do espírito, não souberam estar à altura de sua nação e de seu tempo, se puseram principalmente contra Schiller e falaram mal dele porque acertou o tom correto para nós alemães e se tornou mais popular. Nossos vizinhos, os franceses, fazem o contrário; eles escrevem para o efeito presente e conservam constantemente seu público diante dos olhos que, por sua vez, é e pode ser para o autor um crítico severo e impiedoso, uma vez que na França se estabeleceu um gosto artístico determinado, ao passo que entre nós reina uma anarquia, na qual cada um, tal como é, julga segundo a contingência de sua visão, sentimento e humor individuais e distribui ou condena aplausos.

Mas, na medida em que reside na natureza propriamente dita da obra dramática a determinação de possuir nela mesma a vitalidade, que também lhe garante uma acolhida positiva em seu povo, então sobretudo o poeta dramático tem de se submeter às exigências que podem assegurar, de acordo com a arte, este sucesso necessário, independentemente de outras direções contingentes e circunstâncias de época. Eu quero a este respeito apenas chamar a atenção para os pontos os mais universais.

α) *Em primeiro lugar*, os fins, que entram em conflito na ação dramática e solucionam a sua luta, devem possuir como base ou um interesse universal humano ou então um *pathos* que, no povo, para o qual produz o poeta, é um *pathos* válido, substancial. Mas aqui o humano universal e o especificamente nacional, no que se refere ao substancial das colisões, pode estar muito distante um do outro. Obras que num povo estão no topo da arte dramática e no desenvolvimento podem, por isso, ser inteiramente não desfrutáveis para uma outra época e nação. [498] Da lírica indiana, por exemplo, muitas coisas ainda hoje nos irão parecer sumamente graciosas, suaves e de doçura estimulante, sem que com isso sintamos uma diferença repulsiva; a colisão, ao contrário, da qual trata a ação do *Sakuntala*, a maldição colérica do brâmane contra

o Sakuntala, porque ele não o vê demonstrar o seu respeito, pode apenas nos parecer absurdo, de modo que, a despeito de todos os outros méritos deste poema maravilhosamente agradável, não podemos, contudo, ter interesse algum no ponto central essencial da ação<sup>150</sup>. O mesmo vale para o modo segundo o qual os espanhóis tratam vez por outra o motivo da honra pessoal, em uma abstração de agudeza e conseqüência cuja crueldade ofende profundamente nossa representação e sentimento. Lembro-me, por exemplo, da tentativa de levar ao palco uma das peças de Calderón, pouco conhecida entre nós, intitulada *Vingança Secreta para uma Afronta Secreta*<sup>151</sup>, uma tentativa que apenas por este motivo sucumbiu inteiramente. Uma outra tragédia, por sua vez, que no círculo semelhante expõe, contudo, um conflito humano mais profundo, *O Médico de sua Honra*<sup>152</sup>, com algumas modificações. é mais penetrante do que *O Príncipe Constante*<sup>153</sup>, no qual novamente incomoda seu princípio católico rígido e abstrato. Na direção oposta, inversamente, as tragédias e comédias de Shakespeare conquistaram um público sempre maior, porque nelas, independentemente de toda nacionalidade, predomina em muito, todavia, o elemento humano universal, de modo que Shakespeare apenas não encontrou aceitação onde as convenções artísticas nacionais são de espécie tão estreita e específica que, ou excluem completamente, ou pelo menos deformam também a fruição de tais obras. Um privilégio semelhante aos dramas de Shakespeare também terão os trágicos antigos, afora os hábitos modificados no que diz respeito à representação [*Darstellung*] cênica e a alguns lados das intuições nacionais, [499] caso não exigíssemos uma profundidade mais subjetiva da interioridade e uma amplitude da caracterização particular. As *matérias* antigas, em contrapartida, não irão em época alguma perder seu efeito. Por conseguinte, pode-se em geral supor que uma obra dramática, quanto mais ela escolhe como conteúdo caracteres e paixões inteiramente específicos, tal como são apenas condicionados por meio de direções temporais e nacionais determinadas, em vez de tratar de interesses humanos substanciais, tanto mais ela se torna passageira, não obstante toda a outra excelência.

150. Hegel trata de um modo mais extenso do *Sakuntala* no interior da Forma de arte simbólica. *Cursos de estética*, vol. II, p. 63, em cuja passagem foi feita a nota que a seguir transcrevemos novamente: *Sakuntala: Abhij'aàna 'Sàkuntala*, drama em sete atos do poeta indiano Kalidasa (séculos IV-V a.C.), que Goethe apreciava particularmente. J. G. Herder também escreveu sobre esta obra. Sakuntala é a mãe de Bharata, legendário soberano da Índia (N. da T.).

151. Peça de 1637, cujo título em espanhol é *A Secreto Agravio, Secreta Venganza* (N. da T.).

152. Peça de 1637, cujo título em espanhol é *El Medico de su Honora* (N. da T.).

153. Peça de 1629, cujo título em espanhol é *El Principe Constante* (N. da T.).

β) Tais fins e ações humanos universais devem, *em segundo lugar*, porém, ser poeticamente individualizados para uma efetividade viva. Pois a obra dramática não tem de falar apenas ao sentido vivo, que certamente não deve faltar no público, e sim deve em si mesma existir como uma efetividade viva de situações, estados, caracteres e ações.

αα) No que concerne, a este respeito, ao ambiente local, aos costumes, aos usos e às outras exterioridades, no interior da ação executada diante dos olhos, eu já falei amplamente sobre isso em um outro lugar (vol. I, pp. 266-281). A individualização dramática deve aqui ser ou completamente poética, viva e rica de interesses, de modo que abstraímos do que é estranho e nos sentimos atraídos, por meio desta vitalidade, pelo interesse pela mesma, ou ela pode se querer fazer valer apenas como Forma exterior, que é superada pelo espiritual e universal que nela residem.

ββ) Mais importante do que este lado exterior é a vitalidade dos *caracteres*, que não devem ser interesses meramente personificados, tal como, por exemplo, ocorre com muita freqüência em nossos poetas dramáticos atuais. Tais abstrações de paixões e fins determinados permanecem pura e simplesmente sem efeito; também uma individualização meramente superficial não é de modo algum suficiente, na medida em que então, segundo a espécie das figuras alegóricas, Forma e conteúdo se separam. Sentimentos e pensamentos profundos, grandes modos de pensar e palavras não podem [500] oferecer substituto algum para esta deficiência. O indivíduo dramático, ao contrário, deve ser nele mesmo [*an ihm selber*] plenamente vivo, uma totalidade acabada, cujo modo de pensar e caráter concordam com sua finalidade e agir. Aqui a mera amplitude de traços de caracteres não constitui a questão principal, e sim a individualidade penetrante, que concentra tudo na unidade que ela mesma é, e manifesta esta individualidade no discurso como no agir como o único e idêntico ponto de irrupção, do qual decorre toda palavra particular, cada traço singular do modo de pensar, do ato e do modo de se comportar. Uma mera combinação de propriedades e ações, mesmo que reunidas em um todo, não fornecem ainda caráter algum vivo, que pressupõe, em contrapartida, da parte do poeta mesmo, uma criação viva e rica em fantasia. Desta espécie são, por exemplo, os indivíduos das tragédias de Sófocles, embora eles não contenham a mesma riqueza de traços particulares, nos quais surgem diante de nós os heróis épicos de Homero. Entre os modernos, particularmente Shakespeare e Goethe constituíram os caracteres mais plenos de vida, face aos quais os franceses, particularmente em sua primeira poesia dramática, se mostram mais satisfeitos com representantes formais [*formellen*] e abstratos de gêneros e paixões universais do que com indivíduos verdadeiramente vivos.

γγ) *Em terceiro lugar*, porém, a questão também não se resolve com esta vitalidade dos caracteres. A *Ifigênia* e o *Tasso* de Goethe, por exemplo, são, segundo este lado, ambos excelentes e, todavia, tomados no sentido mais estrito, não são dramaticamente vivos e móveis. Assim já diz Schiller da *Ifigênia* que nela o ético, o que se passa no coração, o modo de pensar, foi transformado em ação e nos é levado, por assim dizer, diante dos olhos<sup>154</sup>. E, de fato, a pintura e a expressão do mundo interior de caracteres distintos em situações determinadas ainda não é suficiente, e sim sua colisão de *fins* deve se destacar e [501] se impulsionar e impelir para frente. Por isso, Schiller encontra na *Ifigênia* um curso demasiadamente calmo, uma demora muito grande, de modo que inclusive diz que ela passa claramente para o campo épico, tão logo é confrontada com o conceito rigoroso da tragédia. O que faz efeito dramaticamente, a saber, é a ação como ação e não a exposição [*Exposition*] do caráter como tal, mais independente da finalidade determinada e sua execução. Na epopéia a amplitude e a multilateralidade do caráter, das circunstâncias, dos eventos e dos acontecimentos podem conquistar para si espaço, no drama, ao contrário, a concentração sobre a colisão determinada e sua luta faz efeito do modo o mais completo. Neste sentido, Aristóteles tem razão quando sustenta (*Poética*, cap. VI) que há duas fontes (αἴτια δύο) da ação na tragédia, o modo de pensar e o caráter (διάνοια καὶ ἦθος), mas a questão principal é a finalidade (τέλος) e os indivíduos agem não para a exposição dos caracteres, e sim estes são considerados por causa da ação<sup>155</sup>.

γ) Um último lado que aqui ainda pode ser levado em consideração concerne ao *poeta* dramático na relação com o público. A poesia épica exige em sua autêntica originalidade que o poeta se suprima como sujeito diante de sua obra objetivamente existente e que nos forneça apenas a questão [*Sache*]; o cantor lírico, ao contrário, expressa seu próprio ânimo e sua concepção de mundo subjetiva.

154. Referência extraída da carta de Schiller a Goethe de 22/1/1802, onde se lê: "Pertence ao caráter próprio desta peça que aquilo que se designa como sendo a ação propriamente dita se passa fora do palco e o que é ético, o que se passa no coração, o modo de pensar, é tornado a ação e, por assim dizer, colocado diante dos olhos". Em *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hrsg. von Richard Müller-Freienfels, Berlin, Wegweiser, 1924, vol. II, p. 461 (N. da T.).

155. Aristóteles afirma na *Poética*, cap. IV, que "duas são as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e nas ações tem origem a boa ou a má fortuna dos homens" (1450a, 1-3) e logo a seguir complementa: "os homens possuem tal ou tal qualidade conformente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações" (1450a, 19-21; trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987) (N. da T.).

αα) Na medida em que o drama nos apresenta a ação em atualidade sensível e os indivíduos discursam e são ativos em seu próprio nome, poderia parecer que, neste âmbito, o poeta, mais ainda do que na epopéia, onde ele ao menos se apresenta como narrador dos acontecimentos, deveria se retrair completamente. Esta suposição, todavia, é apenas relativamente correta. Pois como eu já disse no início, o drama apenas deve a sua origem às épocas nas quais a autoconsciência subjetiva, tanto no que se refere à concepção de mundo quanto [502] ao desenvolvimento artístico, já alcançou um elevado estágio de desenvolvimento. A obra dramática, por isso, tal como o épico, não deve trazer em si mesma a aparência de que nasceu da consciência popular como tal, para cuja questão o poeta apenas foi, por assim dizer, o órgão destituído de subjetividade; e sim nós queremos reconhecer na obra consumada, ao mesmo tempo, o produto da criação autoconsciente e original e, por isso, também a arte e a virtuosidade de um poeta individual. Apenas desse modo os testemunhos dramáticos conquistam, à diferença de ações e acontecimentos efetivos, seu topo propriamente dito de vitalidade artística e determinidade. Por conseguinte, nunca houve o mesmo conflito sobre o poeta de obras dramáticas do que sobre os fundadores das epopéias originárias.

ββ) Segundo o outro lado, porém, o público, quando ainda conservou em si mesmo o sentido e o espírito autênticos da arte, não quer ter diante de si, em um drama, os caprichos e as disposições contingentes, as tendências individuais e a concepção de mundo unilateral deste ou daquele sujeito, cuja exteriorização em maior ou menor grau deve ser permitida ao poeta lírico, e sim ele tem o direito de exigir que se mostre consumada, no decurso e no desenlace da ação dramática, trágica ou comicamente a realização do que é em si e para si mesmo racional e verdadeiro. Neste sentido, eu já coloquei anteriormente, sobretudo em relação ao poeta dramático, a exigência de que ele tem de conquistar, de modo o mais profundo, a intelecção da essência do agir humano e do governo divino do mundo, bem como da exposição, igualmente clara como plena de vida, desta substância eterna de todos os caracteres, paixões e destinos humanos. Com esta intelecção de fato alcançada e com o poder vivo individual da arte o poeta pode, sem dúvida, sob certas circunstâncias, vez por outra entrar em conflito com as representações limitadas e anti-artísticas de sua época e nação; neste caso, [503] porém, a culpa da cisão não deve ser impingida a ele e sim ao público. Ele mesmo não tem outro dever senão seguir a verdade e o gênio que o impele e ao qual, quando apenas é de espécie correta, a vitória em última instância não irá faltar, como em todos os lugares onde se trata da verdade.

γγ) No que concerne à medida na qual o poeta dramático deve surgir como indivíduo diante de seu público, pouca coisa de determinada pode ser estabelecida

sobre isso. Por isso, eu gostaria de lembrar, apenas de modo geral, que em muitas épocas a poesia dramática, particularmente, também era utilizada para conquistar um acesso vivo a novas representações de época, no que concerne à política, à eticidade, à poesia, à religião etc. Já Aristófanos polemiza, em suas primeiras comédias, contra os estados internos de Atenas e a guerra do Peloponeso; Voltaire, por sua vez, procura com freqüência divulgar seus princípios iluministas também por meio de obras dramáticas; sobretudo Lessing está empenhado, em seu *Natã*<sup>156</sup>, em justificar sua fé moral em oposição à ortodoxia limitadamente religiosa. E na época recente também Goethe aspirou a lutar, em seus primeiros produtos, contra a prosa<sup>157</sup> na visão alemã da vida e da arte, no que foi então seguido de várias maneiras por Tieck. Se uma tal intuição individual do poeta se mostra como um ponto de vista mais elevado e se ela não sai, em intencionalidade autônoma, da ação exposta, de modo que esta não aparece rebaixada a um meio, então não há injustiça alguma e prejuízo para a arte; mas, se a liberdade poética da obra é ameaçada, então o poeta pode, na verdade, por meio desta projeção de suas tendências – mesmo se verdadeiras, mas mais independentes do produto artístico – certamente produzir uma grande impressão sobre o público; o interesse que ele suscita, contudo, será então apenas de tipo material e tem pouco em comum com a arte mesma. Um caso análogo, mais difícil, surge quando o poeta [504] quer adular, em intencionalidade igual, uma falsa direção que predomina no público, por causa do mero agrado e, com isso, erra duplamente, tanto contra a verdade quanto contra a arte. – A fim de acrescentar, por fim, ainda uma observação mais precisa, gostaria de dizer que, dentre as diferentes espécies da poesia dramática, a tragédia permite um espaço de atuação menor para o livre surgimento da subjetividade do poeta do que a comédia, na qual a contingência e a arbitrariedade do subjetivo já é desde sempre o princípio. Assim, por exemplo, Aristófanos, nas *Parabases*<sup>158</sup>, ocupa-se variadamente com o público ateniense, na medida em que ele ora não oculta suas posições políticas sobre os eventos e os estados da época e oferece aos seus concidadãos conselhos prudentes, ora procura eliminar seu adversário e concorrente na arte, e por vezes até abandona abertamente a sua própria pessoa e a sua contingência.

156. *Natã, o sábio*. Obra do ano de 1779, encenada pela primeira vez em 1783 em Berlim. Com essa peça, Lessing, que já havia composto antes a tragédia *Emília Galotti* (1772) e a comédia *Minna von Barnhelm* (1767), atinge a sua maturidade como poeta dramático (N. da T.).

157. *Prosa* tem aqui o sentido de “prosaísmo” (N. da T.).

158. Discurso digressivo do corifeu em uma comédia grega, no qual o autor defende algumas de suas opiniões pessoais (N. da T.).

## 2. A execução exterior da obra de arte dramática

Dentre todas as artes, apenas a poesia carece da realidade plena, também sensível, do fenômeno exterior. Na medida em que o drama não narra atos do passado para a intuição espiritual ou expressa o mundo subjetivo interior para a representação e o ânimo, e sim está empenhado em expor uma ação atual, segundo a sua presença e efetividade, então ele entraria em contradição com seus próprios fins se tivesse de permanecer restrito aos meios que a *poesia* como tal é capaz de oferecer. Pois a ação atual pertence na verdade inteiramente ao interior e se deixa, segundo este lado, exprimir inteiramente por meio da palavra; inversamente, porém, o agir se move também para a realidade exterior e exige o ser humano inteiro em sua existência, atuar, comportamento também corpóreos, em seu movimento corporal e em sua expressão fisionômica dos sentimentos e das paixões, tanto por si mesmos quanto na influência [505] do homem sobre o homem e as reações que podem surgir desse modo. O indivíduo que se expõe na realidade efetiva torna então necessários, além disso, um ambiente exterior, um local determinado, no qual ele se move e é ativo; e assim a poesia dramática – na medida em que nenhum destes lados pode ser abandonado em sua contingência imediata, e sim como momento da arte deve ele mesmo ser configurado artisticamente – necessita do auxílio de quase todas as artes restantes. A cena em torno é, como o templo, ora um ambiente arquitetônico, ora a natureza exterior, ambos apreendidos e executados pictoricamente. Neste local surgem então animadas as figuras escultóricas e em desenvolvimento artístico tornam objetivos o seu querer e sentir, tanto por meio da recitação plena de expressão quanto por meio de uma mímica pictórica e posições e movimentos do corpo restante, formados desde o interior. – A este respeito pode-se apresentar mais precisamente uma diferença que recorda o que anteriormente já designei no campo da música como oposição entre o declamatório e o melódico. Assim como na música declamatória, a saber, a palavra em seu significado espiritual é a questão principal, cuja expressão característica se submete inteiramente ao lado musical, ao passo que a melodia, embora ela possa acolher em si mesma o conteúdo das palavras, se libera e se desdobra livremente por si mesma em seu próprio elemento, assim a poesia dramática também se serve, de um lado, daquelas artes irmãs apenas como uma base e ambiente sensíveis, nos quais a palavra poética se ressalta como o ponto intermediário destacado, do qual propriamente se trata; de outro lado, porém, aquilo que apenas tinha validade como acessório e acompanhamento, se torna finalidade por si mesma e se configura em seu próprio âmbito para uma bele-

za autônoma; a declamação passa para o canto, a ação [*Aktion*] para a dança mímica, e o cenário, por meio de seu luxo e atrativos pictóricos, [506] reivindica por si mesmo uma consumação artística. Se opusermos, como ocorreu de várias maneiras particularmente na época moderna, o poético como tal à execução dramática exterior há pouco mencionada, então resultam, para as discussões ulteriores deste âmbito, os seguintes pontos de vista:

*Em primeiro lugar*, a poesia dramática que quer se limitar a si mesma como poesia e, por isso, abstrai da execução dramática de suas obras;

*Em segundo lugar*, a arte do ator propriamente dita, na medida em que se limita de *tal* maneira à recitação, à mímica e à ação que a palavra poética pode inteiramente permanecer o determinante e o predominante;

*Em terceiro lugar*, por fim, aquela execução que se serve de todos os meios do cenário, da música e da dança e deixa os mesmos se autonomizarem diante da palavra poética.

#### a. A leitura e a recitação das obras dramáticas

O material propriamente sensível da poesia dramática, como já vimos, não é a voz humana e a palavra falada, e sim todo o homem, que não apenas exterioriza sentimentos, representações e pensamentos, e sim, entretecido em uma ação concreta, segundo sua existência total, faz efeito sobre representações, propósitos, o atuar e o comportamento de outros e experimenta efeitos contrários semelhantes ou se impõe contra eles.

α) Em oposição a esta determinação, que está fundamentada na essência da poesia dramática mesma, faz parte agora, entre nós alemães, de nossas opiniões correntes, considerar como um acréscimo não essencial a organização de um drama para a execução, embora propriamente todos os autores dramáticos, mesmo quando são indiferentes ou nada fazem contra isso, nutrem o desejo e a esperança de colocar a sua obra em cena. Assim, pois, também a maior parte dos nossos dramas recentes nunca consegue ver um palco, pela simples razão de que não são dramáticos. Certamente não deve ser suposto que um [507] produto dramático não possa ser poeticamente suficiente somente por seu valor interno, mas esse valor dramático interno é dado essencialmente apenas por meio de um tratamento, mediante o qual um drama se torna excelente para a encenação. A melhor prova para tanto fornecem as tragédias gregas, que nós na verdade não vemos mais no teatro, mas que, se considerarmos a questão mais atentamente, em parte justamente garantem uma satisfação completa porque foram em sua época pura e simplesmente elaboradas para o palco. O que

as afasta do teatro atual reside, porém, menos em sua organização dramática, que se distingue da organização comum entre nós principalmente por meio do emprego do coro, do que muito mais nos pressupostos e nas relações nacionais, sobre os quais freqüentemente são construídas, segundo o conteúdo, e nos quais, devido à sua estranheza, não podemos mais nos sentir familiares com a nossa consciência atual. A doença de Filoctetes, por exemplo, as feridas fedorentas em seu pé, seus gemidos e gritos, iremos tampouco gostar de ver e de ouvir, assim como as flechas de Hércules, das quais principalmente se trata, não podem inspirar em nós um interesse. De modo semelhante, aceitamos certamente na ópera a barbárie do sacrifício humano da Ifigênia em Áulida e Táurida, mas na tragédia, ao contrário, este lado teria de ser conduzido de maneira inteiramente diferente, tal como foi feito por Goethe.

β) A diversidade de nosso costume, porém, de ora apenas lermos sozinhos, ora vemos executada a obra vivamente como totalidade, conduziu ao desvio ulterior de que os poetas eles mesmos determinam a sua obra também em parte apenas para a *leitura*, na opinião de que esta circunstância não exerce influência alguma sobre a natureza da composição. Mas, há sem dúvida a este respeito lados singulares que apenas se referem ao exterior, que estão contidos no que se chama de conhecimento do palco e que, ao serem violados, a obra dramática, tomada poeticamente, não diminui em seu valor. Aqui se situa, por exemplo, o cálculo de compor uma cena de tal maneira |508| que uma outra cena, que requer grandes preparativos no cenário, pode seguir-se comodamente à anterior, ou dar tempo ao ator para a troca de roupa necessária ou para a sua recuperação etc. Tais conhecimentos e habilidades não fornecem privilégio ou desvantagem poéticos e dependem em maior ou menor grau das instalações elas mesmas mutáveis e convencionais do teatro. Inversamente, porém, existem outros pontos em relação aos quais o poeta, para ser verdadeiramente dramático, deve ter essencialmente diante dos olhos a encenação viva e deixar falar e agir seus caracteres no sentido da mesma, isto é, no sentido de uma ação [*Aktion*] atual e efetiva. Segundo este lado, a execução teatral é uma prova efetiva. Pois, diante do tribunal superior de um público sadio e experimentado em termos artísticos, os meros discursos e as tiradas da chamada bela dicção, caso lhes faltem a verdade dramática, não se sustentam. De tempos em tempos também o público pode, na verdade, ser contaminado por meio da formação tida como elevada, isto é, por meio da intromissão [*Sich-in-den-Kopf-setzen*] de opiniões e idiosincrasias enviesadas de conhecedores e críticos; mas se ele ainda tem qualquer sentido autêntico em si mesmo, então ele apenas se satisfaz quando os caracteres se exteriorizam e agem

*tal* como requer e implica a efetividade viva, tanto da natureza quanto da arte. Quando, ao contrário, o poeta quer apenas escrever para um leitor solitário, ele pode facilmente chegar a ponto de deixar suas figuras discursarem e se comportarem tal como se passa conosco em cartas. Se uma pessoa qualquer escreve para nós os motivos de seus propósitos e feitos, se nos dá seguranças ou abre de outro modo seu coração diante de nós, então se introduzem inúmeras reflexões e representações para aquilo que queremos responder ou não, entre o recebimento da carta e nossa resposta efetiva. Pois a representação abarca um campo mais amplo de possibilidades. No discurso e na resposta ao discurso *atuais*, porém, vale o pressuposto de que no homem sua vontade e coração, sua excitação e [509] resolução são de espécie direta, que são em geral acolhidos e respondidos sem aquele desvio de reflexões mais amplas, com o ânimo imediato olho no olho, boca na boca, ouvido no ouvido. Então, a saber, as ações e os discursos em cada situação decorrem vivamente do caráter como tal, que não mais têm à sua disposição o tempo, desde as mais variadas possibilidades. – Segundo este aspecto, não é de importância menor para o poeta e sua composição ficar atento ao palco, que torna necessário uma tal vitalidade dramática; aliás, segundo minha opinião, nenhuma peça dramática deveria ser imprimida, e sim, mais ou menos como nos antigos, ser confiada como manuscrito ao repertório do palco e apenas conquistar uma circulação sumamente insignificante. Nós então, pelo menos, não veríamos aparecer tantos dramas que certamente têm uma língua culta, belos sentimentos, reflexões excelentes e pensamentos profundos, mas aos quais falta justamente aquilo que torna o drama dramático, a saber, a ação e sua vitalidade móvel.

γ) Na *leitura* e na *recitação* de obras dramáticas é difícil decidir se elas são da espécie que também não perdem o seu efeito fora do palco. Mesmo Goethe, que nos anos tardios possuía uma grande experiência de palco, era neste ponto muito inseguro, particularmente na confusão monstruosa de nosso gosto, que permite o mais heterogêneo. Se o caráter e a finalidade das personagens agentes são por si mesmos grandes e substanciais, então sem dúvida a apreensão se torna mais fácil; mas o movimento dos interesses, do estágio da ação, da tensão e do enredamento das situações, a medida correta segundo a qual os caracteres fazem efeito uns sobre os outros, a dignidade e a verdade de seu comportamento e discurso – sobre isso é difícil, com a mera leitura e sem uma execução teatral, emitir um juízo sólido. A recitação também oferece apenas um auxílio relativo. Pois [510] o discurso reclama no drama indivíduos distintos e não apenas *um único* tom, por mais que o mesmo também seja artisticamente nuançado e modificado. Além disso, na recitação sempre incomoda o

embaraço de que todas as vezes as personagens falantes devem ser nomeadas ou não, e ambas as coisas são um inconveniente. Se a recitação é monótona, então o nomear e os nomes pertencem indispensavelmente à compreensibilidade, mas à expressão do *pathos* sempre é impressa violência; se a recitação é, ao contrário, dramaticamente viva, de modo que ela nos introduz completamente na situação efetiva, então pode facilmente ser produzida uma nova contradição. Com a satisfação do ouvido, a saber, logo o olhar também faz imediatamente as suas exigências. Quando ouvimos uma ação, também queremos ver as personagens agentes, seus gestos, seu ambiente etc., o olhar quer uma completude e não tem nada diante de si senão alguém que lê, que se encontra sentado em meio a uma sociedade privada ou está quieto em pé. Assim, a recitação sempre é algo de intermediário e insatisfatório, entre o leitor próprio sem nenhuma reivindicação, junto ao qual o lado real desaparece completamente e está entregue à fantasia e à execução total.

#### b. A arte do ator

Com a execução dramática efetiva está dada, pois, ao lado da música, uma segunda arte de execução, a *arte do ator*, a qual somente se desenvolveu completamente na época moderna. Seu princípio consiste no fato de que ela certamente solicita os gestos, a ação, a declamação, a música, a dança e o cenário, mas deixa subsistir o *discurso* e sua expressão poética como a potência dominante. Essa é a relação unicamente justa para a poesia como poesia. Pois, tão logo a mímica ou a canção e a dança começam a se configurar autonomamente, a poesia como arte da poesia é rebaixada a um meio e perde seu domínio sobre estas artes que, de outra maneira, apenas a acompanham. A este respeito podem ser distinguidos os seguintes pontos de vista.

[511] α) Num *primeiro* estágio encontramos a arte do ator dos gregos. Aqui, a saber, unem-se, de um lado, a arte discursiva com a escultura; o indivíduo agente se apresenta com imagem objetiva em corporalidade total. Mas, na medida em que a estátua se anima, assume e exprime em si mesma o conteúdo da poesia, penetra em cada movimento interior das paixões e, ao mesmo tempo, as deixa se tornarem palavra e voz, esta exposição é mais animada e mais clara do que toda a estátua e toda a pintura. No que se refere a esta animação, podemos distinguir dois lados.

αα) *Em primeiro lugar*, a declamação como fala artística. Ela era pouco desenvolvida nos gregos; a compreensibilidade constituía a questão principal, ao passo que nós queremos reconhecer toda a objetividade do ânimo e a pecu-

liaridade do caráter nas mais finas nuances e passagens, assim como nas oposições mais agudas e nos contrastes, no som e na expressão da voz e na espécie da recitação. Ao contrário, os antigos acrescentavam o acompanhamento musical à declamação, em parte para destacar o ritmo, em parte para a expressão mais rica de modulação das palavras, mesmo quando estas também permanecem o elemento predominante. Mas, provavelmente, o diálogo era falado ou apenas levemente acompanhado, os coros, ao contrário, eram recitados de um modo musical lírico. O canto, por meio de sua acentuação mais aguda, deve ter tornado mais compreensível o significado literal das estrofes dos coros, pois senão eu pelo menos não saberia dizer como era possível aos gregos compreender os coros de Ésquilo e de Sófocles. Pois mesmo se eles também não tinham a necessidade de se atormentar com isso como nós, devo, todavia, dizer: embora entenda alemão e consiga compreender alguma coisa, sempre permaneceria para mim obscura uma lírica alemã escrita no estilo semelhante, falada de cima do palco e cantada inteiramente.

ββ) Um *segundo* elemento era fornecido pelo gesto e pelo movimento corporais. A este respeito é imediatamente digno de nota [512] que aos gregos, já que seus atores usavam máscaras, faltava completamente a mímica. Os traços faciais forneciam uma imagem escultórica imutável, cuja plástica acolhia tampouco em si mesma a expressão vivaz de disposições anímicas particulares como os caracteres agentes, que defendiam um *pathos* universal firme em suas lutas dramáticas e não deixavam se aprofundar a substância deste *pathos* nem para a interioridade [*Innigkeit*] do ânimo moderno nem se expandir para a particularidade dos caracteres dramáticos de hoje. Igualmente simples era a ação, motivo pelo qual também não sabemos nada sobre os famosos mimos<sup>159</sup> gregos. Ora eram os poetas mesmos os atores, tal como, por exemplo, o foram Sófocles e Aristófanes, ora apresentavam-se na tragédia cidadãos que não faziam da arte profissão alguma. Ao contrário, os cantos corais eram acompanhados pela dança, o que nós alemães, no estágio atual da dança, poderíamos considerar como leviano, ao passo que nos gregos pertencia pura e simplesmente à totalidade sensível de suas encenações teatrais.

γγ) Assim, fica nos antigos, para a fala [*Wort*] e a exteriorização espiritual das paixões substanciais, um direito poético igualmente pleno, quanto a realidade exterior alcança por meio do acompanhamento musical e pela dança o mais completo desenvolvimento. Esta unidade concreta fornece a toda a

159. No antigo teatro greco-romano, farsa popular, entremecida de danças e jogos, na qual se imitavam os caracteres e os costumes da época (N. da T.).

representação [*Darstellung*] um caráter plástico, na medida em que o espiritual não se interioriza por si mesmo e nesta subjetividade particularizada chega à expressão, e sim se irmana e se reconcilia perfeitamente com o lado exterior, legitimado na mesma medida, do fenômeno sensível.

β) Sob a música e a dança, contudo, sofre o discurso, na medida em que ele deve permanecer a exteriorização *espiritual* do espírito, e assim também a arte moderna do ator soube se libertar destes elementos. O poeta alcança aqui, por isso, apenas ainda uma relação com o ator como tal, que deve levar a obra poética à aparição sensível, por meio da declamação, da mímica e da gestualidade. |513| Esta relação do autor com o material exterior é, todavia, diante das outras artes, de espécie inteiramente peculiar. Na pintura e na escultura é o artista mesmo que executa suas concepções em cores, bronze ou mármore, e quando a execução musical necessita de mãos e gargantas estranhas, predomina aqui, todavia, embora a alma da apresentação não deva faltar, em maior ou menor grau a habilidade artística e a virtuosidade mecânicas. O ator, ao contrário, se introduz na obra de arte como indivíduo inteiro, com sua figura [*Gestal*], fisionomia, voz etc. e alcança a tarefa de se fundir completamente com o caráter que ele expõe.

αα) O poeta, a este respeito, tem o direito de exigir do ator que ele se coloque inteiramente no papel que lhe foi confiado, sem acrescentar algo que é somente dele, e o execute da maneira como o poeta o concebeu e configurou poeticamente. O ator deve ser, por assim dizer, o instrumento com o qual o autor toca, uma esponja que acolhe todas as cores e as restitui sem modificações. Nos antigos isso era mais fácil, já que a declamação se restringia principalmente à clareza e o lado do ritmo etc. era preparado pela música, ao passo que as máscaras cobriam os traços do rosto e também não ficava um grande espaço para a ação cênica [*Aktion*]. Desse modo, o ator podia sem dificuldade se adaptar à declamação [*Vortrag*] de um *pathos* trágico universal, e quando também tinham de ser representados [*dargestellt*] na comédia retratos de personagens vivas, como por exemplo de Sócrates, de Nísias<sup>160</sup>, de Cleonte<sup>161</sup> etc. ora as máscaras reproduziam corretamente estes traços individuais, ora uma individualização mais precisa era menos necessária, na medida em que Aristófanes somente utilizava tais caracteres para representar [*repräsentieren*] tendências universais da época.

ββ) Outra coisa ocorre no drama moderno. Aqui, a saber, as máscaras e o acompanhamento musical não existem, e em seu lugar surgem a mímica, a

160. General ateniense (N. da T.).

161. Estadista ateniense (N. da T.).

multiplicidade [514] dos gestos e a declamação ricamente nuançada. Pois, por um lado, as paixões, mesmo quando são expressas mais universalmente pelo poeta em caracterização adaptada ao gênero, mas se dão a conhecer, todavia, como subjetivamente vivas e internas, por outro lado, os caracteres alcançam, em sua maioria, uma particularização bem mais ampla, cuja exteriorização peculiar deve igualmente se colocar diante de nossos olhos em efetividade viva. As figuras de Shakespeare, principalmente, são homens inteiros por si mesmos prontos, fechados, de tal modo que pedimos ao ator que ele, por seu lado, os leve igualmente nesta totalidade plena diante da nossa intuição. O som da voz, a espécie da recitação, a gesticulação, a fisionomia, em suma, toda a aparição interior e exterior exige, por isso, uma peculiaridade adaptada ao papel determinado. Desse modo, afora o discurso, também a mímica realçada segundo muitos lados assume um significado inteiramente diferente, aliás, o poeta deixa aqui aos gestos do ator muitas coisas que os antigos iriam expressar em palavras. Isso se passa, por exemplo, no fim do *Wallenstein*<sup>162</sup>. O velho Otávio contribuiu essencialmente para a ruína de Wallenstein; ele o encontra assassinado traiçoeiramente sob a instigação de Butller e, no mesmo instante em que a condessa Terzky anuncia que tomou veneno, surge um comunicado imperial; Gordon leu o endereço e entrega a carta a Otávio com um olhar de recriminação, ao dizer: “Ao *príncipe* Piccolomini” Otávio fica sufocado e olha dolorosamente para o céu<sup>163</sup>. O que Otávio sente nesta recompensa por um serviço, em cujo desenlace sangrento ele mesmo tem de carregar a maior parte da culpa, não está aqui expresso em palavras, e sim a expressão está referida inteiramente à mímica do ator. – Nestas exigências da moderna arte dramática do ator, a poesia pode muitas vezes, diante do material de sua exposição, entrar em dificuldades desconhecidas para os antigos. O ator, a saber, como homem vivo, [515] no que diz respeito ao órgão, à expressão fisionômica, possui como cada indivíduo sua peculiaridade inata, a qual ele é forçado ora a ressaltar diante da expressão de um *pathos* universal e uma caracterização concordante com o gênero, ora a colocar em sintonia com as formas mais plenas de uma poesia mais ricamente individualizada.

162. Trata-se da trilogia de Schiller, encenada pela primeira vez em 1798-1799 em Weimar (N. da T.).

163. Todo este trecho é uma descrição da última cena da peça *Wallenstein*. O olhar de recriminação de Butller adquire um sentido mais forte pelo fato de que na cena anterior Otávio queria se eximir da morte de Wallenstein, embora a tenha instigado. Butller afirmara então: “O senhor me censura por quê? Qual foi meu crime? Eu fiz uma boa ação, libertei o reino de um inimigo assustador e reivindico uma recompensa. A *única* diferença entre a *vossa* e a *minha* ação é essa: o senhor afiou a seta e eu a lancei” (N. da T.).

yy) Chama-se agora os atores de artistas e se confere a eles toda a honra de uma vocação artística; ser um ator, segundo a nossa mentalidade atual, não é uma mácula nem moral nem social. E, na verdade, com razão, pois esta arte exige muito talento, inteligência, tenacidade, aplicação, exercício, conhecimento e, num certo ponto culminante, até mesmo um gênio ricamente dotado. Pois o artista não necessita apenas penetrar profundamente no espírito do poeta e do papel e tornar sua própria individualidade inteiramente adequada ao mesmo no interior e no exterior, mas ele também deve com a própria produtividade contribuir em muitos pontos, preencher lacunas, encontrar transições e, em geral, por meio de seu desempenho, nos esclarecer o poeta, na medida em que visivelmente coloca para fora e torna compreensíveis, para uma presença viva, todas as intenções secretas e traços de mestre mais profundamente situados.

### c. A arte teatral mais independente da poesia

Um *terceiro* ponto de vista, por fim, a arte da execução compreende pelo fato de se soltar do domínio existente até agora da poesia e transformar o que até agora era em maior ou menor grau mero acompanhamento e meio em finalidade autônoma e permitir que chegue por si mesmo a uma formação. No decurso do desenvolvimento dramático, tanto a música quanto a dança, bem como também a arte propriamente dita do ator, progredem para esta emancipação.

α) No que se refere inicialmente a essa arte do ator, existem em geral dois sistemas para ela. O primeiro, segundo o qual o ator [*Darsteller*] somente deve ser o órgão espiritual e corporalmente vivo [516] do poeta, já foi abordado anteriormente. Os franceses, que valorizam muito os papéis-tipos e as escolas e, em geral, são mais típicos em suas representações [*Darstellungen*] teatrais, mostraram-se particularmente fiéis a este sistema em sua tragédia e *haute comédie*<sup>164</sup>. A posição inversa da arte do ator tem de ser procurada no fato de que tudo o que o poeta fornece é somente um acessório e a moldura para a índole [*Naturell*], a habilidade e a arte do ator. Muitas vezes podemos ouvir o pedido do ator: os poetas deveriam escrever para eles. A poesia necessita então apenas dar a oportunidade ao artista de mostrar a sua alma e arte, este aspecto último de sua subjetividade, e permitir que chegue a um desdobramento brilhante. Desta espécie já era entre os italianos a *commedia dell'arte*, na qual certamente estavam fixados os caracteres do *arlecchino*, *dottore* etc. e as situações e seqüências de cenas estavam dadas, porém, a execução ulterior

164. Em francês no original: "comédia elevada" (N. da T.).

era quase inteiramente confiada aos atores. Entre nós, as peças de Iffland e Kotzebue – em geral uma grande quantidade delas por si mesmas insignificantes, se consideradas pelo lado da poesia, aliás, produtos bem ruins – são ora uma tal ocasião para a produtividade livre do ator, que deve primeiramente, a partir destas obras artificiais, tratadas freqüentemente como esboço, configurar e formar algo que, por causa desta realização viva, autônoma, alcança um interesse peculiar, justamente ligado a este e a nenhum outro artista. Aqui também tem seu lugar, pois, particularmente, a naturalidade, muito apreciada entre nós, que em certas épocas foi levada tão longe que se admitia como um desempenho excelente o que era um murmurar e balbuciar de palavras que ninguém compreendia. Goethe, na direção inteiramente oposta, traduziu o *Tancredo* e o *Maomé* de Voltaire para o teatro de Weimar, a fim de livrar seus atores da naturalidade ordinária e acostumá-los a um tom mais elevado. É o que ocorre com os franceses que, mesmo no centro da vitalidade da poesia, em geral sempre mantém o público diante dos olhos [517] e permanecem referidos a ele. Com a mera naturalidade e sua rotina viva a questão também de fato tampouco se resolve, bem como com a mera compreensibilidade e habilidade da caracterização; e sim, quando o ator quer, neste círculo, fazer efeito de modo artístico e verdadeiro, ele deve se elevar a uma virtuosidade analogamente genial a que já designei anteriormente por ocasião da execução musical (vol. III, pp. 338-341).

β) O segundo âmbito, que pode ser incluído neste círculo, é a *ópera* moderna, segundo a direção determinada que ela sempre mais e mais começa a assumir. Se na ópera, a saber, a música já é a questão principal – que certamente alcança o seu conteúdo concedido pela poesia e pelo discurso, mas trata do mesmo e o executa livremente segundo os seus fins – na época recente ela se tornou, particularmente entre nós, mais e mais uma questão de luxo e conduziu a uma autonomia preponderante os acessórios, o esplendor da decoração, a pompa dos vestidos, a plenitude dos coros e seu agrupamento. Sobre a pompa semelhante, que hoje é muito criticada, Cícero já se queixava a propósito da tragédia romana. Na tragédia [*Trauerspiel*] moderna, onde sempre a poesia deve permanecer a substância, tal incremento do lado exterior sensível não encontra a sua posição adequada, embora Schiller, em sua *A Donzela de Orleans*, tenha recaído neste desvio<sup>165</sup>. Na ópera, ao contrário, no esplendor sensitivo do canto e do coro das

165. A tragédia romântica *Die Jungfrau von Orleans* foi encenada pela primeira vez em Leipzig no ano de 1801. O adjetivo “romântico” adquire seu sentido pelo fato de forças sobrenaturais e representações suprasensíveis determinarem o curso da ação: o chamado de Joana, a origem enigmática do escudo, o cavaleiro preto, os raios na cena da coroação, a visão da mãe de Deus

vozes sonoro ressoante e dos instrumentos, pode-se bem permitir este encanto que se ressalta por si mesmo da decoração e da execução. Pois, se as decorações são luxuosas, então, para que lhes seja oferecido o que há de mais elevado, os trajes também não podem ser menos luxuosos, e assim também o restante tem de estar em sintonia com isso. Uma tal pompa sensível, que na verdade todas as vezes é o sinal de uma decadência que já se impôs da arte autêntica, corresponde então, como o conteúdo adequado, particularmente o maravilhoso, o fantástico, o lendário, arrancados das conexões do entendimento [518], dos quais Mozart em sua *Flauta Mágica* nos deu o exemplo mais bem executado com plena medida e arte. Mas se todas as artes do cenário, do costume, da instrumentação etc. são esgotadas, então o melhor é o conteúdo propriamente dramático não ser levado plenamente a sério e sermos estimulados como se estivéssemos lendo contos do livro *As Mil e uma Noites*.

y) Algo semelhante vale para o *balé* atual, ao qual corresponde sobretudo o que é lendário e maravilhoso. Também aqui, por um lado, afora a beleza pictórica do agrupamento e dos quadros, tornou-se principalmente a questão principal o luxo alternante e o encanto das decorações, dos costumes e da iluminação, de modo que pelo menos nos encontramos situados em um âmbito no qual o entendimento da prosa e a necessidade e a opressão do cotidiano se encontram muito longe de nós. Por outro lado, os conhecedores se regozijam com a bravura a mais desenvolvida e com a habilidade das pernas, que na dança de hoje em dia desempenham o primeiro papel. Mas se por meio desta mera habilidade, que agora se perde até no extremo do que é destituído de sentido e da pobreza de espírito, ainda deve transparecer uma expressão espiritual, então pertence a ela, depois da vitória completa sobre todas as dificuldades técnicas, uma medida e uma eufonia da alma no movimento, uma liberdade e graça, que é de suprema raridade. Como segundo elemento se acrescenta então à dança, que se coloca aqui no lugar dos coros e das partes dos solos da ópera, como expressão propriamente dita da ação, a pantomima, a qual, todavia, quanto mais a dança moderna aumentou em artificialidade técnica, decaiu em seu valor e entrou em decadência, de modo que no balé atual sempre mais ameaça desaparecer o que poderia sozinho ser capaz de elevá-la ao âmbito livre da arte.

na morte etc. Hegel deve estar pensando no efeito teatral destes elementos da peça de Schiller, quando se refere ao "incremento do lado exterior sensível". Note-se, por outro lado, que no texto de Hegel o adjetivo "romântico" em geral remete à Forma de arte romântica, relativa à arte de toda a era cristã (N. da T.).

[519] 3. *As espécies da poesia dramática e seus momentos históricos principais*

Se olharmos brevemente para o percurso que fizemos até agora em nossa consideração, vimos então que, *em primeiro lugar*, estabelecemos o princípio da poesia dramática segundo suas determinações universais e particulares, bem como em sua relação com o público; *em segundo lugar*, vimos que o drama, na medida em que apresenta uma ação fechada em seu desenvolvimento presente, necessita essencialmente de uma exposição completamente sensível, a qual ele somente alcança de modo artístico por meio da execução teatral efetiva. Mas para que a ação possa, todavia, penetrar nesta realidade exterior, é necessário que ela esteja em si mesma [*an sich selbst*] pura e simplesmente determinada e pronta, segundo o lado da concepção e execução poéticas. Isso apenas pode ser realizado se a poesia dramática, *em terceiro lugar*, se separa em *espécies* particulares, que tiram o seu tipo, em parte oposto em parte mediando esta oposição, da diferença na qual chegam à aparição tanto a finalidade quanto os caracteres, bem como a luta e o resultado de toda a ação. Os lados principais que provêm desta diferença e conduzem a um desenvolvimento histórico variado são o trágico e o cômico, bem como o nivelamento de ambos os modos de apreensão, que apenas na poesia dramática se tornam de importância tão essencial, de tal modo que podem fornecer a base para a divisão das diferentes espécies.

Se agora entrarmos na discussão mais precisa destes pontos, então temos:

*Em primeiro lugar*, de ressaltar o princípio universal da tragédia, da comédia e do assim chamado drama;

*Em segundo lugar*, de designar o caráter da poesia dramática antiga e moderna, para cuja oposição se separam as espécies denominadas em seu desenvolvimento efetivo; e

[520] *Em terceiro lugar*, queremos por fim considerar as Formas concretas que a comédia e a tragédia particularmente são capazes de assumir no interior desta oposição.

## a. O princípio da tragédia, da comédia e do drama

Para as espécies da poesia épica, o fundamento de divisão reside essencialmente na diferença de o substancial em si mesmo, que chega à exposição épica, ser expresso em sua universalidade ou ser relatado na Forma de caracteres, feitos e acontecimentos objetivos. Inversamente, a lírica se articula em uma gradação de diferentes modos de expressão, por meio do grau e da

espécie segundo os quais o conteúdo está entrelaçado mais firme ou mais solto com a subjetividade, de cujo interior o mesmo se dá a conhecer. A poesia dramática, por fim, que constitui como ponto central as colisões de fins e de caracteres, bem como a dissolução necessária de uma tal luta, apenas pode deduzir o princípio de suas diferentes espécies da relação na qual se encontram os *indivíduos* com seus *fins* e o conteúdo destes. A determinidade desta relação, a saber, é também o decisivo para o modo particular da cisão e do desenlace dramáticos e, assim, fornece o tipo essencial de todo o decurso em sua exposição artística viva. Como os pontos de sustentação principais, que a este respeito são considerados, temos de ressaltar, de modo geral, aqueles momentos cuja mediação constitui o essencial em toda ação verdadeira: por um lado, o que é valoroso, grandioso, segundo a *substância*, a base da divindade mundana efetiva como o Conteúdo autêntico e em si e para si mesmo eterno do caráter e da finalidade individuais; por outro lado, a *subjetividade* como tal em sua autodeterminação e liberdade sem vínculos. O vero em si e para si mesmo certamente se revela na poesia dramática como o que propriamente [521] predomina, seja em que Forma ela também sempre é capaz de conduzir o agir para a aparição; mas a espécie determinada na qual esta eficácia chega à intuição, alcança uma forma diferenciada, inclusive oposta, dependendo do modo como são apreendidos nos indivíduos, nas ações e nos conflitos, como a Forma determinante, o lado do substancial ou, inversamente, o lado do arbítrio subjetivo, da tolice e do engano.

Neste contexto temos de tratar do princípio das seguintes espécies:

*Em primeiro lugar*, da tragédia, segundo o seu tipo originário substancial;

*Em segundo lugar*, da comédia, na qual a subjetividade como tal, no querer e no agir, bem como a contingência exterior, se tornam senhoras de todas as relações e finalidades;

*Em terceiro lugar*, do drama, o espetáculo teatral [*Schauspiel*] no sentido estrito da palavra, com o estágio central entre estas duas primeiras espécies.

α) No que se refere inicialmente à *tragédia*, pretendo aqui apenas mencionar as determinações as mais universais, cuja particularização mais concreta pode somente se mostrar por meio da diversidade dos estágios históricos do desenvolvimento.

αα) O conteúdo verídico do agir trágico é fornecido aos *fins*, assumidos pelos indivíduos trágicos, pelo círculo das potências por si mesmas legítimas, substanciais no querer humano: o amor familiar dos cônjugues, dos pais, dos filhos, dos irmãos, igualmente a vida do Estado, o patriotismo dos cidadãos, a vontade do dominador; além disso, a existência da igreja, não no sentido de

uma piedade resignadora diante das ações ou como decreto divino no peito do homem acerca do que é bom e mau no agir, e sim, ao contrário, como intervenção ativa e exigência de interesses e relações efetivos. Os *caracteres* autenticamente trágicos são também de vigor semelhante. Eles são inteiramente aquilo que podem e devem ser de acordo com o seu conceito: não uma totalidade múltipla, dispersada epicamente, [522] e sim, mesmo que em si mesma viva e individual, todavia apenas a *única* potência deste caráter determinado, na qual o mesmo, segundo a sua individualidade, se ligou inseparavelmente a algum lado particular daquele conteúdo consistente da vida e por ele quer responder. Nesta altura, na qual desaparecem as meras contingências da individualidade imediata, estão os heróis trágicos da arte dramática, sejam eles os representantes vivos das esferas substanciais da vida ou já de outro modo, por meio do livre repousar sobre si, grandes e firmes indivíduos, elevados, por assim dizer, a obras de escultura; e assim, segundo este lado, as estátuas e as imagens de deuses em si mesmas [*an sich selbst*] mais abstratas esclarecem também melhor os caracteres elevados dos gregos do que todos os outros esclarecimentos e notas.

Por isso, podemos dizer, de modo geral, que o tema propriamente dito da tragédia originária é o divino; mas não o divino do modo como constitui o conteúdo da consciência religiosa como tal, e sim tal como penetra no mundo, no agir individual, mas que nesta efetividade não perde nem seu caráter substancial nem se vê dirigido ao que é o oposto de si mesmo. Nesta Forma, a substância espiritual do querer e do realizar é o *ético*. Pois o ético, caso o apreendamos em sua consistência imediata e não apenas do ponto de vista da reflexão subjetiva como o formalmente moral, é o divino em sua realidade *mundana*, o substancial, cujos lados, tanto particulares quanto essenciais, fornecem o conteúdo motor da ação verdadeiramente humana e no agir mesmo explicitam esta sua essência e a tornam efetiva.

ββ) No que diz respeito ao seu conteúdo e à sua aparição individual, as potências éticas, bem como os caracteres agentes, são *diferenciados* por meio do princípio da particularização, ao qual está submetido tudo o que se impele para a objetividade real. Mas se estas forças particulares, [523] tal como o exige a poesia dramática, são chamadas para a atividade fenomênica e se elas se efetivam como finalidade determinada de um *pathos* humano, que passa para a ação, então sua concordância está suprimida [*aufgehoben*], e elas aparecem em fechamento *recíproco* umas contra as outras. O agir individual quer então, sob circunstâncias determinadas, executar uma finalidade ou o caráter, o qual, sob estes pressupostos, porque ele se isola unilateralmente em sua determinidade

por si mesma abstrata, necessariamente instiga o *pathos* oposto contra si e, com isso, suscita conflitos inevitáveis. O trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem *legitimidade*, ao passo que, por outro lado, eles são capazes de impor o Conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como *negação* e *violação* da outra potência igualmente legitimada e, por isso, em sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em *culpa*.

Eu já mencionei anteriormente o fundamento universal da necessidade destes conflitos. A substância ética, como unidade concreta, é uma totalidade de relações e potências *diferenciadas*, as quais, todavia, apenas em estado destituído de atividade, como deuses felizes, realizam a obra do espírito no gozo de uma vida imperturbada. Inversamente, porém, no conceito desta totalidade mesma reside igualmente a transformação de sua idealidade inicialmente ainda abstrata em efetividade real e aparição mundana. É por meio da natureza deste elemento que a mera diversidade, apreendida por caracteres individuais sobre o terreno de circunstâncias determinadas, deve transformar-se em oposição e colisão. Somente assim há seriedade verídica com aqueles deuses, que apenas no Olimpo e no céu da fantasia e da representação religiosa persistem em seu repouso e unidade pacíficos; mas se eles agora chegam efetivamente à vida, como *pathos* determinado de uma individualidade humana, [524] eles levam à culpa e à inocência, independentemente de toda legitimidade; por meio de sua particularidade determinada e oposição desta contra algo outro.

yy) Com isso, todavia, é posta uma contradição não mediada, que na verdade pode sair para a realidade, mas nela, contudo, não pode se conservar como o substancial e o efetivo verídico, e sim encontra o seu direito propriamente dito apenas no fato de se *suprimir* [*aufhebt*] como contradição. Tão legítimos como a finalidade e o caráter trágicos, tão necessária como a colisão trágica é, por conseguinte, *em terceiro lugar*, também a solução trágica desta discórdia. Por meio dela, a saber, a eterna justiça se exerce nos fins e nos indivíduos, de tal modo que ela produz a substância e a unidade éticas por meio do declínio da individualidade que perturba tal repouso. Pois, embora os caracteres assumam o que é em si mesmo válido, eles, contudo, apenas podem executá-lo tragicamente em unilateralidade ofensiva de modo contraditório. O substancial verídico, que tem de chegar à efetividade, não é, contudo, a luta das particularidades, por mais que a mesma também encontre seu fundamento essencial no conceito da realidade mundana e do agir humano, e sim a reconciliação, na qual as finalidades e os indivíduos determinados, sem ofensa e oposição, se exercem em plena concordância. O que, por conseguinte, é suprimido [*aufgehoben*] no desenlace

trágico é apenas a particularidade *unilateral*, que não conseguiu se adaptar a esta harmonia e que na tragédia de seu agir, quando não pode abandonar a si mesma e seu propósito, se vê entregue, segundo toda a sua totalidade, ao declínio ou pelo menos se vê forçada a resignar, quando disso é capaz, diante da realização de sua finalidade. A este respeito, Aristóteles, como é sabido, situou o efeito verídico da tragédia no fato de que ela deve suscitar e purificar o *temor* e a *compaixão*<sup>166</sup>. Mediante esta afirmação, Aristóteles não entendia o mero sentimento de assentimento ou de não assentimento com a minha subjetividade, o agradável ou o desagradável, o atraente ou o repulsivo, isso que é o mais superficial de todas as [525] determinações, as quais apenas na época moderna se quis tornar princípio de concordância ou discordância. Pois à obra de arte cabe somente expor o que concorda com a razão e a verdade do espírito, e a fim de investigar o princípio disso é preciso direcionar sua atenção para pontos de vista inteiramente diferentes. Também neste enunciado de Aristóteles não devemos nos fixar no mero sentimento do temor e da compaixão, e sim no princípio do *conteúdo*, cuja aparição artística deve purificar estes sentimentos. O homem pode, por um lado, se atemorizar diante da potência do exterior e do finito, por outro lado, porém, diante da violência do que é em si e para si. O que o homem tem de temer verdadeiramente não é a violência exterior e sua opressão, e sim a potência ética, que é uma determinação de sua própria razão livre e, ao mesmo tempo, o eterno e que não pode ser violado, o qual o homem, quando se volta contra o eterno, o invoca contra si mesmo. Assim como o temor, também a compaixão tem dois tipos de objetos. O primeiro concerne à comoção usual, isto é, à simpatia com o infortúnio e o sofrimento dos outros, que é sentido como algo finito e negativo. Particularmente as mulheres provincianas logo recorrem a este tipo de piedade. Mas o grande e nobre homem não quer ser deste modo objeto de compaixão e piedade. Pois, na medida em que apenas o lado nulo, o negativo do infortúnio é ressaltado, reside nisso uma degradação do infortunado. A verdadeira compaixão é, ao contrário, a simpatia pela legitimidade ao mesmo tempo ética daquele que sofre, pelo afirmativo e substancial que deve nele estar presente. Esta espécie de compaixão não pode ser inspirada em nós por patifes e velhacos. Se, por isso, o caráter trágico, tal como ele nos inspirou o temor diante da potência da eticidade violada, deve despertar em seu infortúnio uma sim-

166. Na *Poética*, cap. VI, Aristóteles define a tragédia como: "imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o 'terror (*phóbos*) e piedade (*éleos*), tem por efeito a purificação dessas emoções'" (1449b, 24-27, trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987) (N. da T.).

patia trágica, então ele deve ser em si mesmo pleno de Conteúdo e valoroso. Pois apenas um Conteúdo verdadeiro toca o [526] peito nobre do ser humano e o abala em suas profundezas. Por conseguinte, não devemos também confundir o interesse pelo desenlace trágico com a simples satisfação com o fato de que uma história infeliz, um infortúnio como infortúnio, deve exigir a nossa participação. Tais lástimas podem acometer o homem sem sua contribuição e culpa, por meio de meras conjunturas das contingências exteriores e por meio de circunstâncias relativas, por meio de doenças, da perda de um bem, da morte e assim por diante, e o interesse mais próprio que nos deveria tocar, nesse caso, é apenas o zelo de rapidamente ir ao socorro. Se não somos capazes disso, então as pinturas da lamúria e da miséria são apenas dilacerantes. Um sofrimento verdadeiramente trágico, ao contrário, é apenas sentenciado, por sobre os indivíduos agentes, como consequência de seu próprio feito, tanto legitimado quanto cheio de culpa por meio de sua colisão, pelo qual eles também têm de responder com todo o seu eu [*Selbst*].

Acima do mero temor e da simpatia trágica está, por isso, o sentimento da *reconciliação*, que a tragédia garante por meio da visão da eterna justiça, que em seu imperar absoluto perpassa a legitimidade relativa dos fins e das paixões unilaterais, porque ela não pode tolerar que o conflito e a contradição das potências éticas, unas segundo o seu conceito, se imponham vitoriosos na efetividade verdadeira e conquistem consistência.

Na medida em que o trágico, de acordo com este princípio, reside principalmente na intuição de um tal conflito e de sua solução, somente a poesia dramática, segundo todo o seu modo de representação [*Darstellungsweise*], está ao mesmo tempo capacitada a fazer do trágico, em sua abrangência e decurso totais, um princípio da obra de arte e configurá-lo completamente. Por causa disso, eu apenas agora também aproveitei a oportunidade de falar do modo de intuir trágico, embora ele, na verdade em grau menor, também estenda multiplemente sua eficácia para as outras artes.

[527] β) Se na tragédia o eternamente substancial surge vitorioso de modo reconciliador, na medida em que elimina da individualidade conflitante apenas a unilateralidade falsa, mas expõe o positivo, o qual ela queria, em sua mediação não mais cindida, afirmativa, como o que tem de ser conservado, então na *comédia*, inversamente, é a *subjetividade* que em sua segurança infinita conquista o domínio. Pois apenas estes dois momentos fundamentais da ação, na separação da poesia dramática, podem surgir um diante do outro em espécies distintas. Na tragédia, os indivíduos se destroem por meio da unilateralidade de seu querer e caráter consistentes, ou devem resignados acolher em si

mesmos aquilo contra o que eles mesmos se opuseram de modo substancial; na comédia, no riso dos indivíduos que solucionam tudo por meio de si e em si mesmos, intuímos a vitória de sua subjetividade que, contudo, ainda se apresenta segura em si mesma.

αα) O terreno universal da comédia é, por conseguinte, um mundo no qual o homem como sujeito se fez mestre completo de tudo o que de outro modo lhe vale como o Conteúdo essencial de seu saber e realizar; um mundo cujos fins, por isso, se destroem por meio de sua própria não essencialidade. Um povo democrático, por exemplo, com cidadãos egoístas, briguento, negligente, presunçoso, sem fé e conhecimento, tagarela, vanglorioso e vaidoso, a um tal povo não se pode ajudar; ele se dissolve em sua própria tolice. Todavia, nem todo agir destituído de substância já é, por causa desta nulidade, cômico. A este respeito confunde-se com freqüência o *risível* com o *cômico* propriamente dito. Risível pode ser todo contraste entre o essencial e a sua aparição, entre a finalidade e o meio, uma contradição por meio da qual o fenômeno se suprime a si mesmo e a finalidade em sua realização se perde a si mesma diante de sua meta. Para o cômico, porém, temos de fazer ainda uma exigência mais profunda. Os vícios dos homens, por exemplo, não são nada de cômico. [528] A sátira, quanto mais ela pinta em cores acentuadas a contradição entre o mundo efetivo e o que o homem virtuoso deveria ser, nos oferece sobre isso uma prova bastante árida. As loucuras, os atos insanos, a estupidez, tomados em si e para si, não necessitam igualmente ser cômicos, embora se ria deles. Em geral não se pode encontrar nada mais oposto do que as coisas sobre o que os homens riem. A coisa mais simplória e sem gosto pode movê-los a isso, e muitas vezes eles riem igualmente sobre o que é o mais importante e profundo, basta que se mostre nisso qualquer lado inteiramente insignificante, que está em contradição com o seu costume e intuição cotidiana. O riso é então apenas a exteriorização da inteligência agradável, um sinal de que eles também são sábios o suficiente para reconhecer tal contraste e de sabê-lo. Existe igualmente um riso de troça, de escárnio, de desespero etc. Ao cômico, pelo contrário, pertence em geral a coragem [*Wohlgemutheit*] e a confiança infinitas de estar inteiramente acima de sua própria contradição e de não ser, por assim dizer, amargo e infeliz, pertence a felicidade e o bem-estar da subjetividade que, certa de si mesma, sabe suportar a dissolução de seus fins e realizações. O entendimento rígido é disso o menos capaz, justamente onde ele em seu comportamento se torna o mais ridículo para os outros.

ββ) No que se refere mais precisamente à espécie do conteúdo que pode oferecer o objeto da ação cômica, pretendo sobre isso tocar de modo geral apenas nos seguintes pontos.

De um lado, *em primeiro lugar*, os fins e os caracteres são em si e para si mesmos destituídos de substância e contraditórios e, desse modo, incapazes de se imporem. A avareza, por exemplo, tanto no que se refere ao que ela objetiva quanto no que se refere aos meios menores da qual se serve, aparece desde sempre como em si mesma nula. Pois ela toma a abstração morta da riqueza, o dinheiro como tal, como a realidade última, à qual ela permanece presa, e procura este gozo frio se privando de alcançar qualquer outra satisfação concreta, [529] ao passo que nesta onipotência de sua finalidade, como de seus meios contra a astúcia, o engodo etc., todavia não pode chegar ao alvo. Mas se o indivíduo concentra *seriamente* toda a sua subjetividade em tal conteúdo em si mesmo falso, enquanto todo o Conteúdo de sua existência, de modo que, se o mesmo é retirado sob os seus pés, tanto mais ele se agarra a ele quanto mais desaba infeliz em si mesmo, então falta em tal exposição o núcleo propriamente dito da comicidade, como em todos os lugares onde ainda conservam espaço, de um lado, o aspecto penoso das relações, de outro lado, a mera troça e a alegria maligna. Mais cômico, por conseguinte, é quando fins em si mesmos pequenos e nulos devem ser realizados, na verdade com a aparência de grande seriedade e amplos preparativos, mas para o sujeito, quando erra em seu desígnio, justamente porque queria algo em si mesmo insignificante, de fato nada sucumbe, de modo que ele pode se elevar deste declínio em livre serenidade.

A relação inversa, *em segundo lugar*, ocorre quando os indivíduos se imaginam como fins e caracteres *substanciais*, para cuja realização eles, contudo, como indivíduos, são pura e simplesmente o instrumento oposto. Neste caso, o substancial tornou-se mera imaginação e, para si e para os outros, uma aparência, que na verdade dá a si mesma a visão e o valor do essencial mesmo, mas justamente desse modo enreda em uma contradição a finalidade e o indivíduo, a ação e o caráter, por meio dos quais se destrói a si mesmo o alcance da finalidade e do caráter imaginados. Desta espécie são, por exemplo, as *Eclesiasusa*<sup>167</sup> de Aristófanes, na medida em que as mulheres, que querem aconselhar e fundamentar a nova constituição do Estado, conservam todo o capricho e a paixão das mulheres.

Um *terceiro* elemento, diante destes dois primeiros, é constituído pelo emprego das circunstâncias exteriores, por meio de cujo enredo variado e peculiar surgem situações nas quais os fins e sua execução, o caráter interior [530] e suas circunstâncias exteriores são colocados em contraste cômico e conduzem a uma solução igualmente cômica.

167. Trata-se da comédia *A Assembléia das Mulheres*, de 392 a.C., que é uma sátira de teorias comunitárias (N. da T.).

yy) Na medida em que o cômico, desde sempre, repousa em geral sobre contrastes contraditórios, tanto dos fins em si mesmos quanto do conteúdo dos mesmos, diante da contingência da subjetividade e das circunstâncias exteriores, a ação cômica necessita de uma *solução*, por assim dizer, mais urgentemente do que a ação trágica. A contradição, a saber, entre o que é em si mesmo verídico e sua realidade individual, apresenta-se ainda mais profundamente na ação cômica.

Mas o que se destrói nesta solução não pode ser nem o *substancial* nem a *subjetividade* como tal.

Pois como arte verdadeira, a comédia também tem de se submeter à tarefa de levar à aparição, por meio de sua exposição, não o racional, por assim dizer, em si e para si, como aquilo que é em si mesmo errado e que desmorona, e sim, ao contrário, como aquilo que não permite nem uma vitória final, também na efetividade, à tolice e à irracionalidade, às falsas oposições e às contradições. Aristóфанes, por exemplo, não faz troça sobre o que é verdadeiramente ético na vida do povo ateniense, da autêntica filosofia, da verdadeira crença nos deuses, da arte sólida; porém, das degenerescências da democracia, da qual a crença e o costume antigos desapareceram, da sofística, da choradeira e da lamúria da tragédia, da zombaria superficial, das brigas etc. Esta oposição crua a uma efetividade verídica de um Estado, da religião e da arte, é o que ele coloca diante dos olhos em sua tolice que se soluciona por meio de si mesma. Somente em nossa época pôde dar certo a Kotzebue fornecer um preço a uma excelência moral, a qual é uma baixaria, e de embelezar e sustentar o que apenas pode estar aí para ser destruído.

Tampouco, porém, a subjetividade como tal pode sucumbir [531] na comédia. Se, a saber, apenas se apresenta a aparência e a imaginação do substancial ou o que é em si e para si mesmo equivocado e mesquinho, então o princípio mais elevado permanece a subjetividade firme em si mesma, a qual em sua liberdade sobre a ruína de toda esta finitude está em si mesma segura e feliz. A subjetividade cômica tornou-se senhora daquilo que aparece na efetividade. A presença real adequada do substancial desapareceu; se o que é em si mesmo destituído de essência se perde a si mesmo devido à sua existência aparente, então o sujeito se faz mestre também dessa dissolução e permanece em si mesmo inatingível e bem disposto.

γ) No centro, entre a tragédia e a comédia, está uma *terceira* espécie principal da poesia dramática, que é, todavia, de importância menos penetrante, embora nela se aspire a mediar a diferença entre o trágico e o cômico, ou pelo menos ambos os lados se reúnem e constituem um todo concreto, sem se isolar pura e simplesmente em oposição um ao outro.

α) Aqui se situa, por exemplo, entre os antigos, o drama satírico<sup>168</sup>, no qual a ação principal mesma, embora não trágica, permanece de espécie séria, o coro dos sátiros, ao contrário, é tratado de maneira cômica. Também a tragicomédia pode ser inserida nesta classe; da qual Plauto, em seu *Anfitrião*<sup>169</sup>, nos dá um exemplo, e anuncia isso já no Prólogo por meio de Mercúrio, na medida em que este exclama para os espectadores:

Quid contraxistis frontem? Quia tragoediam  
Dixi futuram han? Deus sum: conmutavero  
Eamdem hanc, si voltis: faciam, ex tragoedia  
Comoedia ut sit: omnibus iisdem versibus...  
Faciam ut conmista sit Tragicocomoedia<sup>170</sup>.

[532] E como fundamento desta mistura ele apresenta a circunstância de que, de um lado, os deuses e os reis surgem como personagens agentes, do outro lado, a figura cômica do escravo Sosia. Mais ainda se mesclam o trágico e o cômico na poesia dramática moderna, porque também aqui na tragédia o princípio da subjetividade, que no cômico se torna por si mesmo livre, desde sempre se revela como dominante e reprime a substancialidade do conteúdo das potências éticas.

β) A mediação mais profunda, porém, da concepção trágica e cômica, para um novo todo, não consiste na justaposição ou na transformação destas oposições, e sim em seu equilíbrio reciprocamente alternado. A subjetividade, em vez de agir em seu engano [*Verkehrtheit*] cômico, se preenche com a seriedade de relações consistentes e caracteres sustentáveis, ao passo que a firmeza trágica do querer e a profundidade das colisões se suaviza e nivela de tal maneira que pode chegar a uma reconciliação dos interesses e a uma unificação harmoniosa entre os fins e os indivíduos. Particularmente, o espetáculo dramático [*Schauspiel*] e o drama modernos têm seu fundamento de nascimento em tal modo de concepção. A profundidade de tal princípio é a intuição de que, apesar das diferenças dos interesses, das paixões e dos caracteres, se rea-

168. Os dramas satíricos são peças tragicômicas extraídas do culto de Dioniso (N. da T.).

169. Peça de 190 a.C. (?), que trata de Anfitrião sendo corneado por Júpiter e de sua mulher Alcumena, que acaba gerando gêmeos do deus, um deles Hércules. O sucesso desta peça deve-se à mistura de seriedade e comicidade, o que fascinou muitos escritores de teatro, como Molière, Kleist e Giraudoux (N. da T.).

170. "Vocês se aborrecem? Porque eu disse/ Que é uma tragédia? Eu sou um deus/ Posso mudá-lo, caso queiram! Imediatamente/ Faço uma comédia da tragédia... /Esta peça deve, por isso, ser uma tragicomédia", (v. 52-55 e 59, tradução alemã de E. R. Leander). Mercúrio diz estas palavras encarnando o escravo de Anfitrião, chamado Sosia, enquanto monta guarda da casa onde Júpiter, encarnando Anfitrião, visita a mulher deste, Alcumena (N. da T.).

liza, todavia, por meio do agir humano, uma efetividade em si mesma plena de sintonia. Já os antigos possuem tragédias que assumem um desenlace semelhante, na medida em que os indivíduos não são sacrificados, mas conservam sua vida; como, por exemplo, o Aerópago nas *Eumênides* de Ésquilo concede a ambos os lados, a Apolo bem como às virgens vingadoras, o direito de veneração<sup>171</sup>. Também no *Filoctetes* a luta se resolve entre Neptólemo e Filoctetes por meio do aparecimento divino e conselho de Hércules, e eles se dirigem unidos contra Tróia<sup>172</sup>. Mas aqui o equilíbrio ocorre desde o exterior por meio da ordem dos deuses etc. e não tem nos partidos mesmos seu ponto de origem interior, ao passo que no espetáculo dramático [*Schauspiel*] moderno [533] os indivíduos mesmos se encontram conduzidos, por meio do decurso de sua própria ação, a esta desistência do conflito e à reconciliação recíproca de sua finalidade ou do caráter. Segundo este aspecto, a *Ifigênia* de Goethe é uma imagem poética exemplar de um espetáculo dramático, mais ainda do que o *Tasso*<sup>173</sup>, no qual, de um lado, a reconciliação com Antônio é mais uma questão do ânimo e do reconhecimento subjetivo pelo fato de que Antônio possui o entendimento real da vida, que falta ao caráter de Tasso, de outro lado, o direito da vida ideal – que Tasso sustentou no conflito com a efetividade, a habilidade, a decência – principalmente apenas obtém razão, de modo subjetivo, no espectador e surge exteriormente no máximo como indulgência pelo poeta<sup>174</sup> e participação em sua sorte.

yy) Mas, no todo, os limites deste gênero intermediário são ora mais oscilantes do que os da tragédia e da comédia, ora coloca-se o perigo de ou se sair do tipo autenticamente dramático ou de se penetrar no prosaico. Na medida em que, a saber, os conflitos, uma vez que devem chegar a um término apaziguador por meio de sua própria cisão, desde o início não estão colocados um contra o outro num aguçamento trágico, o poeta se vê facilmente instado

171. Trata-se do desenlace da última peça da trilogia *Orestéia*, quando, pelo “voto de Minerva”, Orestes é absolvido de seu crime de morte e as Fúrias recebem a honra da veneração como deusas (N. da T.).

172. O desenlace de *Filoctetes* ocorre por meio do *deus ex machina* Hércules, que surge para aconselhar a Filoctetes e Neptólemo que abandonem a ilha onde se encontram para se dirigirem a Tróia e não de volta a Grécia, para onde ambos pretendiam ir após se revoltarem contra Odisseu. Filoctetes segue então o conselho do deus e sai da ilha onde estava sofrendo por causa de suas feridas (N. da T.).

173. A peça *Torquato Tasso* foi encenada pela primeira vez em 1807 em Weimar, embora tenha sido projetada por Goethe em 1780, desenvolvida em sua viagem à Itália e concluída em Weimar em 1789. Nesta peça Goethe acentua – por meio das duas principais personagens, o poeta Tasso e o homem do mundo Antônio – o conflito entre a esfera espiritual-artística e a esfera política prática da vida (N. da T.).

174. O poeta é aqui o próprio Tasso (N. da T.).

a dirigir toda a força de sua exposição para o lado interior dos caracteres e de fazer do curso das situações um mero meio para esta descrição de caracteres; ou, inversamente, ele permite um espaço de jogo preponderante para o lado exterior das circunstâncias espaciais e temporais; e se ambas as coisas são muito difíceis para ele, então ele se limita a manter a atenção apenas por meio do mero interesse do enredo de acontecimentos tensos. A este círculo pertence, por isso, também uma massa das peças teatrais recentes, as quais reivindicam menos a poesia do que o efeito teatral e que, em vez de se dirigirem para a comoção verdadeiramente poética, apenas se dirigem para a comoção meramente humana, ou transformam em finalidade, de um lado, apenas o divertimento, de outro lado, a edificação moral do público, mas nisso [534] em grande parte dão oportunidade variada ao ator para expor de modo brilhante sua virtuosidade plenamente desenvolvida.

b. A diferença entre a poesia  
dramática antiga e a moderna

O mesmo princípio que nos forneceu o fundamento da separação da arte dramática em tragédia e comédia, também nos dá os pontos de apoio essenciais para a história do desenvolvimento das mesmas. Pois a progressão neste desdobramento pode apenas consistir na separação e no desenvolvimento dos momentos principais, que residem no conceito da ação dramática, de modo que, de um lado, toda a apreensão e execução revela o *substancial* em seus fins, conflitos e caracteres, ao passo que, do outro lado, a interioridade *subjetiva* e a *particularidade* constituem o ponto central.

α) A este respeito, podemos aqui, onde não se trata de uma história da arte completa, a princípio deixar de lado aqueles inícios da arte dramática que encontramos no *Oriente*. Por mais que a poesia oriental tenha alcançado avanços também na epopéia e em algumas espécies da lírica, toda a concepção de mundo oriental, entretanto, impede desde sempre um desenvolvimento da arte *dramática*. Pois para o agir verdadeiramente *trágico* é necessário que já tenha despertado o princípio da liberdade e da autonomia *individuais* ou pelo menos a autodeterminação de querer responder livremente, a partir de si mesmo, pelo próprio ato e suas conseqüências; e num grau ainda mais elevado, para o surgimento da comédia, deve ter se mostrado o direito da subjetividade e seu domínio certo de si mesmo. As duas coisas não ocorrem no Oriente, e particularmente a sublimidade esplêndida da poesia maometana – embora nela, por um lado, a autonomia individual já se possa fazer valer de modo mais enérgi-

co – está, todavia, inteiramente afastada de toda tentativa de se expressar [535] dramaticamente, uma vez que, por outro lado, a *única* potência substancial submete a si tanto mais conseqüentemente toda criatura e decide seu destino em alternância destituída de consideração. A legitimidade de um conteúdo particular da ação individual e da subjetividade que se aprofunda em si mesma não pode, por isso, surgir aqui, tal como exige a arte dramática, aliás, a submissão do sujeito sob a vontade de Deus permanece justamente na poesia maometana tanto mais abstrata quanto mais abstramente universal é a única potência dominadora, que se encontra sobre o todo e não deixa, por fim, emergir particularidade alguma. Nós encontramos, por isso, inícios dramáticos apenas nos *chineses* e nos *indianos*, porém, também aqui, de acordo com as poucas provas que se tornaram até agora conhecidas, não como a execução de um agir livre, individual, e sim apenas como uma corporificação de acontecimentos e sentimentos para situações determinadas, que são representadas no decurso presente.

β) O começo propriamente dito da poesia dramática temos de procurar, por isso, nos *gregos*, nos quais, em geral, o princípio da individualidade livre torna pela primeira vez possível a consumação da Forma de arte clássica. De acordo com este tipo, contudo, no que concerne à ação, o indivíduo também aqui pode apenas surgir até onde exige imediatamente a livre vitalidade do Conteúdo substancial dos fins humanos. Por conseguinte, no drama, na tragédia e na comédia antigos trata-se essencialmente do universal e do essencial da finalidade que os indivíduos realizam; na tragédia é o direito ético da consciência em vista da ação determinada, a legitimidade do ato em si e para si mesmo; e na comédia antiga pelo menos são igualmente os interesses públicos universais que são ressaltados: os homens do Estado e seu modo de dirigir o Estado, a guerra e a paz, o povo e seus estados éticos, a filosofia e sua corrupção etc. [536] Desse modo, aqui nem a descrição variada do ânimo interior e do caráter peculiar ou o enredo e a intriga específicos podem conquistar um lugar pleno, nem o interesse se dirige para o destino dos indivíduos, e sim, em vez de ser reivindicada para estes lados particulares, a participação é sobretudo reivindicada para a simples luta e o desenlace das potências essenciais da vida e dos deuses que imperam no peito humano, de cujos representantes individuais surgem de modo semelhante os heróis trágicos, nos quais as figuras cômicas tornam manifesta a inversão universal para a qual se transformou no presente e na efetividade mesmos as linhas fundamentais da existência pública.

γ) Na poesia moderna, romântica, ao contrário, é a paixão pessoal, cuja satisfação apenas pode concernir a uma finalidade subjetiva, em geral o destino de um indivíduo e caráter particulares, que fornecem o objeto privilegiado.

O interesse poético nisso reside, segundo este lado, na grandiosidade dos caracteres, que por meio de sua fantasia ou modo de pensar e disposição ao mesmo tempo mostram estar acima das situações e das ações, bem como a riqueza plena do ânimo como possibilidade real, muitas vez apenas definhada por meio das circunstâncias e das complicações, e direcionada ao fundo, mas ao mesmo tempo novamente alcançam na grandiosidade de tais naturezas mesmas uma reconciliação. No que diz respeito ao conteúdo particular da ação, neste modo de concepção nosso interesse não está, por isso, voltado para a legitimidade e necessidade éticas, e sim para a pessoa singular e sua situação própria. Um motivo principal nos fornecem, por conseguinte, neste ponto de vista, o amor, a ambição etc.; inclusive o crime não é de ser excluído. Contudo, este último se torna, de modo fácil, uma barreira dificilmente superável. Pois um criminoso por si mesmo, principalmente quando ele é fraco e desde sempre baixo, tal como [537] o herói em *A Culpa* de Müllner<sup>175</sup>, nos fornece somente uma visão repugnante. Aqui, por conseguinte, deve sobretudo ao menos ser exigida a grandiosidade formal [*formellen*] do caráter e a potência da subjetividade para suportar tudo o que é negativo, e sem negação de seus feitos, sem estar em si mesmo destroçado para suportar a sua sorte. Inversamente, porém, os fins substanciais, a pátria, a família, a coroa e o reino etc., mesmo quando os indivíduos em seu interior não se interessam pelo substancial, e sim por sua própria individualidade, não podem de maneira alguma serem mantidos afastados, porém eles constituem então, no todo, mais o terreno determinado, no qual estão os indivíduos, segundo o seu caráter subjetivo, e caem em luta, do que fornecem o conteúdo propriamente dito, final, do querer e do agir.

Ao lado desta subjetividade pode, mais adiante, surgir a amplitude da particularidade, tanto no que diz respeito ao interior quanto no que se refere às circunstâncias e às relações exteriores, no interior das quais se passa a ação. Desse modo, se fazem valer com direito, à diferença dos conflitos simples que encontramos nos antigos, a multiplicidade e plenitude dos caracteres agentes, a estranheza de enredamentos que sempre de modo renovado se entrelaçam, os fios da intriga, a contingência dos eventos, em geral todos os lados cujo tornar-se livre diante da substancialidade penetrante do conteúdo essencial designam o tipo da Forma de arte romântica, à diferença da clássica.

A despeito desta particularidade aparentemente destituída de vínculos, deve, porém, também neste ponto de vista, se o todo deve permanecer dramá-

175. Adolf Müllner (1774-1829), dramaturgo e jornalista literário contemporâneo de Hegel. Suas tragédias românticas conquistam um rápido e considerável sucesso, mas logo caem no esquecimento (N. da T.).

tico e poético, de um lado, ser ressaltada eticamente a determinidade da colisão, que tem de ser impor em luta, do outro lado, principalmente na tragédia, deve se manifestar, por meio do decurso e do desenlace da ação particular, o imperar de um [538] governo de mundo mais elevado, seja como providência, seja como destino.

c. O desenvolvimento concreto da poesia  
dramática e suas espécies

Nas diferenças essenciais há pouco consideradas, da concepção e da execução poética, penetram as diferentes espécies da arte dramática e, na medida em que se desenvolvem num ou noutro estágio, chegam primeiramente à sua completude verdadeiramente real. Por isso, temos de dirigir ainda, por fim, a nossa consideração também para este modo concreto de configuração.

α) Se, a partir do fundamento acima indicado, excluirmos os inícios orientais, o primeiro círculo principal que imediatamente se põe diante do olhar, como o estágio o mais consistente tanto da tragédia propriamente dita quanto da comédia, é a poesia dramática dos *gregos*. Nela, a saber, pela primeira vez aparece a consciência do que é o trágico e o cômico, segundo sua essência verdadeira, e uma vez que estas espécies opostas de intuição do agir humano reciprocamente se separaram rigorosamente em dicotomia firme, se elevam primeiramente a tragédia em desenvolvimento orgânico, a seguir, a comédia, ao ponto mais elevado de sua consumação, do qual, por fim, a arte dramática romana apenas fornece um pálido reflexo e que não atinge o que os romanos mais tarde conquistam, em anseio semelhante, na epopéia e na lírica. – No que diz respeito à consideração mais precisa destes estágios, contudo, apenas para mencionar brevemente o mais importante, pretendo me restringir ao ponto de vista trágico de Ésquilo e de Sófocles bem como ao ponto de vista cômico de Aristófanes.

αα) No que toca, em primeiro lugar, à *tragédia*, eu já disse há pouco que a Forma fundamental, por meio da qual se determina toda a sua organização e estrutura, tem de ser procurada na proeminência do lado substancial, tanto dos fins e de seu conteúdo quanto [539] dos indivíduos e sua luta e destino.

O terreno universal da ação trágica, tal como na epopéia, é oferecido também na tragédia pelo estado do mundo que anteriormente eu já indiquei como sendo o *heróico*. Pois apenas nos tempos heróicos as potências éticas universais – na medida em que elas nem estão fixadas como leis do Estado nem como mandamentos e deveres morais – surgem em frescor originário como os deuses, os quais nem se opõem em sua própria atividade nem aparecem

como o conteúdo vivo da individualidade humana livre mesma. Se, porém, o ético deve se apresentar desde sempre como a base substancial, o terreno universal, a partir do qual surge em sua cisão tanto a planta do agir individual quanto, a partir deste movimento, novamente é trazida de volta para a unidade, então temos para o ético no agir duas Formas distintas diante de nós.

*Em primeiro lugar*, a saber, a consciência simples, a qual, na medida em que quer a substância apenas como identidade não cindida de seus lados particulares, em repouso imperturbado permanece irrepreensível e neutra para si e para os outros. Esta consciência em sua veneração, em sua fé e felicidade destituída de particularização e, assim, apenas universal, porém, não pode chegar a ação [*Handlung*] alguma determinada, e sim possui uma espécie de horror diante da cisão que nela reside, embora, enquanto ela mesma inativa [*tatlos*], ao mesmo tempo considera como mais elevada aquela coragem espiritual de sair em uma finalidade posta por si mesma para a decisão e o agir, todavia não se sabe capaz de penetrar nisso e se sabe como o mero terreno e como espectador e, por isso, nada mais resta a fazer para os indivíduos agentes, venerados como o mais elevado, senão opor à energia de sua resolução e luta o objeto de sua própria sabedoria, a saber, a idealidade substancial das potências éticas.

O *segundo* lado é constituído pelo *pathos* individual, que impele os caracteres agentes com legitimidade ética para a sua [540] oposição a outros e os leva, desse modo, a conflitos. Os indivíduos deste *pathos* não são nem o que designamos, no moderno sentido da palavra, de caracteres, nem, contudo, meras abstrações, e sim estão no centro vivo entre ambos como figuras firmes, que apenas são o que são, sem colisão em si mesmos, sem reconhecimento oscilante de um outro *pathos* e, nesta medida – como o oposto da ironia atual – caracteres elevados, absolutamente determinados, cuja determinidade, porém, encontra seu conteúdo e fundamento em uma potência ética particular. Na medida em que apenas a *oposição* de tais indivíduos legitimados para o agir constitui o trágico, então a mesma apenas pode surgir sobre o terreno da efetividade humana. Pois apenas esta contém a determinação de que uma qualidade particular constitui de *tal maneira* a substância de um indivíduo que o mesmo se introduz com todo o seu interesse e ser em tal conteúdo e o deixa ser paixão penetrante. Mas, nos deuses *felizes*, a natureza divina indiferente é o essencial, ao passo que a oposição, com a qual não há seriedade última, se torna muito mais – tal como já se indicou na epopéia homérica – novamente uma ironia que se dissolve a si mesma.

Estes dois lados, dos quais cada um é tão importante como o outro para o todo – a consciência não cindida do divino e o agir lutador que, porém, surge em força e ato divinos, que decide e executa fins éticos – fornecem os ele-

mentos principais, cuja mediação a tragédia grega representa [*darstellt*] em suas obras de arte como o *coro* e os heróis *agentes*.

Em época mais recente falou-se muito do significado do *coro* grego e com isso perguntou-se se ele também poderia e deveria ser introduzido na tragédia moderna. Sentiu-se, a saber, a carência de uma tal base substancial e, contudo, não se soube ao mesmo tempo empregá-la e introduzi-la adequadamente, [541] porque não se era capaz de apreender de modo profundo o suficiente a natureza do autenticamente trágico e a necessidade do *coro* para o ponto de vista da tragédia grega. Por um lado, a saber, reconheceu-se certamente o *coro* a ponto de se dizer que a ele compete a reflexão calma sobre o todo, ao passo que as personagens agentes permaneceriam presas a seus fins e situações particulares e que alcançariam no *coro* e em suas considerações igualmente a medida do valor de seus caracteres e ações, ao passo que o público encontraria no *coro*, presente na obra de arte, um representante objetivo de seu próprio juízo sobre o que se passa<sup>176</sup>. Mediante esta consideração foi parcialmente atingido o ponto correto no que diz respeito ao fato de que o *coro*, de fato, está aí como a consciência substancial, a mais elevada, que adverte contra falsos conflitos, que reflete sobre o desenlace. Não obstante, ele não é apenas uma personagem moral reflexionante, meramente exterior e ociosa como o espectador, a qual, por si mesma desinteressante e entediante, fosse apenas acrescentada em vista desta reflexão, e sim ele é a substância efetiva da vida e do agir heróicos mesmos, o povo como o reino terreno frutífero, em oposi-

176. Referência ao texto de Schiller, escrito como prefácio à peça *A Noiva de Messina*, de 1803, na qual novamente introduz o *coro*, segundo o modelo da tragédia grega. Hegel, na seqüência do parágrafo, além de se apropriar das idéias de Schiller, também as critica, tendo em vista particularmente as seguintes palavras do poeta: "O homem, porém, é de tal maneira conformado, que sempre quererá partir do particular para o geral, pelo que a reflexão também deverá manter o seu lugar na tragédia. Mas, para merecer esse lugar, ela terá de recuperar, através da representação, o que lhe falta em vida sensível, porque, quando os dois elementos da poesia, o ideal e o sensível, não atuam *conjuntamente*, em íntima ligação, terão de atuar *paralelamente*, do contrário a poesia será anulada. Quando a balança não está perfeitamente centrada, o equilíbrio só poderá ser atingido pela *oscilação* de ambos os pratos. É precisamente isso que realiza o *coro* na tragédia. O *coro* mesmo não é um indivíduo, senão – um conceito geral. Mas esse conceito é representado por uma poderosa massa sensível, que impõe respeito aos sentidos com a sua presença maciça. O *coro* abandona o estreito círculo da ação para se estender ao passado e ao futuro, a longínquas épocas e povos, a todo o humano em geral, a fim de colher os grandes resultados da vida e revelar as doutrinas da sabedoria. Fá-lo, no entanto, com a inteira força da fantasia, com a ousada liberdade lírica, avançando até os altos cumes das coisas humanas como que com passos de deuses – e o faz, em sons e movimentos, acompanhados de toda força sensível do ritmo e da música. Assim, ao isolar a reflexão da ação, o *coro purifica* a poesia trágica, enquanto, justamente através deste isolamento, provê de força poética a própria reflexão" (trad. bras. de Flávio Meurer de "Acerca do Uso do Coro na Tragédia". Em F. Schiller, *Teoria da Tragédia*, 2 ed., São Paulo, EPU, 1992, pp. 79-80) (N. da T.).

ção aos heróis singulares, a partir do qual os indivíduos, bem como as flores e as árvores de grande estatura, crescem de seu próprio terreno familiar e são condicionados por meio da existência do mesmo. Assim, o coro pertence essencialmente ao ponto de vista em que ainda não se deixam opor às intrigas éticas leis determinadas do Estado, válidas juridicamente, e dogmas religiosos firmes, e sim em que o ético surge somente em sua efetividade imediatamente viva e apenas permanece assegurado o equilíbrio da vida imóvel, contra as colisões assustadoras, às quais deve conduzir a energia oposta do agir individual. Mas, que este asilo assegurado efetivamente existe, disso nos dá consciência o coro. Ele, por isso, não interfere de fato na ação, ele não exerce ativamente direito algum contra os heróis em luta, e sim [542] apenas enuncia teoricamente o seu juízo, adverte, tem compaixão ou invoca o direito divino e as potências interiores, que a fantasia representa exteriormente como o círculo dos deuses que imperam. Nesta expressão ele é lírico, como já vimos; pois ele não age e não tem acontecimentos a relatar epicamente; mas o seu conteúdo conserva ao mesmo tempo o caráter épico da universalidade substancial, e assim ele se move em um modo próprio da lírica que, à diferença da forma da ode propriamente dita, pode por vezes se aproximar do peã<sup>177</sup> e do ditirambo. Esta posição do coro na tragédia grega tem de ser destacada essencialmente. Assim como o teatro mesmo tem seu terreno exterior, suas cenas e seu ambiente, assim o coro, o povo, é, por assim dizer, a cena espiritual, e podemos compará-lo ao templo da arquitetura, que envolve a imagem divina que aqui se torna o herói agente. Entre nós, ao contrário, as estátuas ficam ao ar livre, sem um tal pano de fundo, que também a tragicidade moderna não necessita, uma vez que suas ações não repousam sobre este fundamento substancial, e sim sobre a vontade e o caráter subjetivos, bem como sobre a contingência aparentemente exterior dos acontecimentos e das circunstâncias. — A este respeito, é uma visão inteiramente falsa quando se considera o coro um acessório contingente e um mero rebento da época de nascimento do drama grego. Sem dúvida sua origem exterior tem de ser deduzida da circunstância de que nas festas de Baco, no que se refere à arte, o canto do coro constituía a questão principal, até que então surgiu para a interrupção um narrador, cujo relato, por fim, se transformou e se elevou às figuras efetivas da ação dramática. Mas o coro não só foi mantido na época de florescimento da tragédia, a fim de louvar este momento da festa dos deuses e do serviço ao Baco, e sim ele apenas se constituiu sempre mais bela e equilibradamente porque pertence essencialmente à ação dramática

177. Do grego *paían*: hino em honra de Apolo (N. da T.).

mesma<sup>178</sup> e é tão necessário a ela que o declínio da tragédia [543] se apresenta também principalmente na deteriorização dos coros, que não mais permanecem um membro integrador do todo, e sim decaem a um adorno mais indiferente. Para a tragédia romântica, ao contrário, o coro não se mostra nem adequado nem ela nasceu originariamente dos cantos corais. Ao contrário, aqui o conteúdo é de tal espécie que toda a introdução de coros, no sentido grego, teve de fracassar. Pois já os assim chamados mistérios mais antigos, as moralidades e outras farsas, dos quais partiu o drama romântico, não expõem ação alguma naquele sentido originariamente grego, saída alguma da consciência indivisa da vida e do divino. Tampouco o coro é apropriado para a cavalaria e para o domínio do rei, na medida em que aqui o povo tem de obedecer ou mesmo se torna um partido e é enredado na ação com o interesse de sua sorte ou infortúnio. Em geral ele não pode encontrar sua posição adequada onde se trata de paixões, fins e caracteres particulares ou a intriga tem de desempenhar o seu jogo.

O segundo elemento principal, face ao coro, é constituído pelos *indivíduos* agentes *plenos de conflitos*. Na tragédia grega não é, por assim dizer, a vontade má, o crime, a mesquinhez ou o mero infortúnio, a cegueira e coisas do gênero que produzem o motivo para as colisões, e sim, como eu já disse várias vezes, a legitimidade ética para um ato determinado. Pois o mal abstrato não tem nem verdade em si mesmo nem é de interesse. Por outro lado, porém, também não tem de parecer como mero propósito que se dê às personagens agentes traços de caracteres éticos, e sim sua legitimidade deve ser em si e para si essencial. Por isso, na tragédia antiga encontramos tampouco casos de crime, tal como em nossos dias, criminosos inúteis ou também os assim chamados criminosos moralmente nobres, com o seu palavrório vazio do destino, quanto a resolução e o feito repousam sobre a mera subjetividade do interesse e do caráter, sobre o desejo de dominação, o enamorar, a honra [544] ou de resto sobre paixões, cujo direito sozinho pode se enraizar na inclinação e na personalidade particulares. Uma tal resolução legitimada mediante o Conteúdo de sua finalidade, entretanto, uma vez que ela se executa em particularidade unilateral, ofende sob circunstâncias determinadas, as quais em si [*an sich*] já trazem em si mesmas [*in sich*] a possibilidade real de conflito, um outro âmbito igualmente ético do querer humano, que o caráter oposto agarra como seu *pathos* efetivo e executa reagindo, de modo que assim a colisão de potências e indivíduos igualmente legitimados entra completamente em movimento.

178. Provável alusão a Aristóteles, *Poética*, cap. XVIII: “o coro também deve ser considerado como um dos atores, deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípedes” (1456a, 25-27; trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987) (N. da T.).

O círculo deste conteúdo, embora ele possa ser variadamente particularizado, não é, todavia, segundo a sua natureza, de grande riqueza. A principal oposição, que particularmente Sófocles tratou da maneira mais bela, a exemplo de Ésquilo, é a que se dá entre o *Estado*, a vida ética em sua universalidade espiritual, e a *família* como a eticidade natural. Estas são as mais puras potências da representação [*Darstellung*] trágica, na medida em que a harmonia destas esferas e o agir plenamente concordante, no interior de sua efetividade, constitui a realidade completa da existência ética. É suficiente recordar a este respeito *Sete contra Tebas* de Ésquilo, e mais ainda a *Antígona* de Sófocles. Antígona honra os laços de sangue, os deuses subterrâneos, Creonte somente a Zeus, a potência imperante da vida pública e do bem coletivo. Também encontramos um conflito semelhante na *Ifigênia em Áulida*, bem como no *Agamenon*, nas *Coéforas* e nas *Eumênides* de Ésquilo e na *Electra* de Sófocles. Como rei e líder da armada, Agamenon sacrifica a sua filha ao interesse dos gregos e da expedição a Tróia e rompe assim os laços de sangue com a filha e a esposa, os quais Clitmenestra, como mãe, conserva no mais profundo coração e, por isso, tomada pela vingança, prepara para o marido que está retornando ao lar um assassinato ignominioso. Orestes, o filho e o filho do rei<sup>179</sup>, honra a mãe, mas tem de representar o direito do pai, o rei, [545] e mata o ventre que o gerou. – Este é um conteúdo válido para todas as épocas, cuja representação [*Darstellung*], por conseguinte, também mantém imediatamente viva a nossa simpatia humana e artística, não obstante toda diversidade nacional.

Uma segunda colisão principal já é mais formal, a qual os tragediógrafos gregos gostavam de expor particularmente no destino de Édipo e da qual Sófocles nos legou o exemplo mais perfeito em seu *Édipo Rei* e em *Édipo em Colono*. Trata-se aqui do direito da consciência no estado da vigília, da legitimidade daquilo que o homem realiza por meio do querer autoconsciente, diante daquilo que ele, inconsciente e destituído de vontade, fez efetivamente segundo a determinação dos deuses. Édipo matou o pai, casou com a mãe, gerou filhos no leito conjugal incestuoso e, contudo, ele foi, sem saber e sem querer, enredado neste sacrilégio abominável. O direito da nossa consciência atual, profunda, iria consistir no fato de também não reconhecer estes crimes como os atos do si-mesmo próprio [*des eigenen Selbst*], já que não residiram nem no próprio saber nem no próprio querer; mas o grego plástico responde por

179. A repetição encontra-se no original: “*Der Sohn und Königssohn*” e se destina a exprimir o duplo caráter de filho de Orestes, tanto o filho natural da mãe quanto o filho “público” do pai como rei (N. da T.).

aquilo que ele realizou como indivíduo, e não se separa na subjetividade formal da autoconsciência e naquilo que é a coisa objetiva.

Para nós, por fim, são de espécie mais subordinada outras colisões que, em parte, têm referência à posição universal do agir individual em geral diante do fato grego, em parte, têm referência às relações mais específicas.

Em todos estes conflitos trágicos, porém, temos de afastar principalmente a falsa representação de *culpa* ou *inocência*. Os heróis trágicos são tanto culpados quanto inocentes. Se vale a representação de que o homem é culpado apenas *quando* há para ele uma possibilidade de escolha e ele se decidiu com arbítrio pelo que ele realizou, então as antigas figuras plásticas são inocentes; elas agem [546] a partir deste caráter, deste *pathos* porque justamente são este caráter, este *pathos*; isso não é indecisão e escolha. É esta justamente a força dos grandes caracteres, o fato de que não escolhem, e sim *são* do começo ao fim aquilo que querem e realizam. Eles são o que são, e eternamente isso, e isso é a sua grandeza. Pois a fraqueza no agir consiste apenas na separação do sujeito como tal e seu conteúdo, de modo que o caráter, a vontade e a finalidade não aparecem amalgamados em uma única coisa e o indivíduo, na medida em que nele não vive na alma finalidade alguma firme como substância de sua própria individualidade, como *pathos* e potência de todo o seu querer, pode sem decisão se mover disso para aquilo e se decidir segundo o arbítrio. Esta oscilação está afastada das figuras plásticas; o elo entre a subjetividade e o conteúdo do querer permanece para elas indissolúvel. O que as move para o seu ato é justamente o *pathos* eticamente legitimado, que elas, em eloqüência patética uma diante da outra, também não fazem valer na retórica subjetiva do coração e na sofística da paixão, e sim naquela objetividade tanto consistente quanto formada, em cuja profundidade, medida e beleza plasticamente viva sobretudo Sófocles era o mestre. Ao mesmo tempo, porém, seu *pathos* pleno de colisão as conduz a atos ofensivos, plenos de culpa. Nestes atos eles não querem ser inocentes. Pelo contrário: o fato de ter feito algo, de ter efetivamente feito algo, é nisso que reside a sua fama. Um herói desses não se poderia ofender em mais alto grau do que dizer que ele agiu inocentemente. A honra dos grandes caracteres é serem culpados. Eles não querem provocar compaixão, comoção. Pois não é o substancial que comove, e sim o aprofundamento subjetivo da personalidade, o sofrimento *subjetivo*. Mas seu caráter firme, forte, está unido com o seu *pathos* essencial, e este acordo inseparável inspira admiração, não comoção, a qual somente foi adotada por Eurípedes.

[547] O resultado, por fim, da intriga trágica não conduz a qualquer outro desenlace a não ser que na verdade se conserva a dupla legitimidade dos lados

que se combatem reciprocamente, porém, a *unilateralidade* de sua afirmação é afastada e retorna a harmonia interior imperturbada, aquele estado do coro, que dá a todos os deuses sem turvação a mesma honra. O verdadeiro desenvolvimento consiste apenas na superação das oposições como *oposições*, na reconciliação das potências do agir, que em seus conflitos aspiram a se negar alternadamente. Apenas então a última coisa não é o infortúnio e o sofrimento, mas a satisfação do espírito, uma vez que somente neste término a necessidade do que ocorre aos indivíduos pode aparecer como racionalidade absoluta e o ânimo é, em verdade, acalmado eticamente; abalado por meio da sorte dos heróis, reconciliado na coisa. Apenas quando nos atemos a esta interpretação, é possível apreender a tragédia antiga. Também não devemos, por isso, compreender uma tal espécie de conclusão como um mero desenlace moral, segundo o qual o mal é punido e a virtude é recompensada, isto é “quando o vício é vomitado, coloca-se à mesa a virtude”. Aqui não se trata de modo algum deste lado subjetivo da personalidade refletida em si mesma e seu bem e mal, e sim, se a colisão foi completa, da intuição da reconciliação afirmativa e da vigência igual de ambas as potências que se combatem. Tampouco a necessidade do desenlace é um destino cego, isto é, um fato meramente irracional, incompreensível, que muitos chamam de antigo; e sim a racionalidade do destino, embora aqui ainda não apareça como a providência autoconsciente, cuja finalidade última divina ressaí com o mundo e os indivíduos para si e para os outros, reside justamente no fato de que a força suprema, que está acima dos deuses e dos homens singulares, não pode suportar que as potências, que unilateralmente se autonomizam e, desse modo, ultrapassam os limites [*Grenze*] de sua atribuição, bem como os conflitos, que daqui se seguem, conquistem consistência. [548] O fato reconduz a individualidade aos seus limites [*Schranken*] e a destrói, quando ela ultrapassou a si mesma. Mas, uma coação irracional, uma ausência de culpa do sofrimento, em vez de calma ética, deveria apenas provocar indignação na alma do espectador. – Segundo um outro lado, por isso, a reconciliação *trágica* se distingue igualmente de novo da reconciliação *épica*. Se observarmos a este respeito Aquiles e Odisseu, ambos atingem o alvo e convém que o alcancem; mas não se trata de uma fortuna constante que os favorece, e sim eles têm de pagar amargamente o sentimento da finitude e têm de passar com muito esforço por dificuldades, perdas e sacrifícios. Pois é isso que requer a verdade em geral, que no decurso da vida e na amplitude objetiva dos acontecimentos também chegue à aparição a nulidade do finito. Assim, certamente a cólera de Aquiles é reconciliada, ele consegue de Agamenon aquilo que o ofendera, ele se vinga de Heitor, os funerais de Pátroclo são re-

alizados e Aquiles é reconhecido como o magnífico; mas a sua cólera e a reconciliação dela também lhe custaram da mesma maneira seu mais querido amigo, o nobre Pátroclo; para vingar esta perda em Heitor, ele se vê forçado a ele mesmo abandonar sua cólera e novamente entrar na batalha contra os troianos, e no momento em que é reconhecido como o magnífico, ele ao mesmo tempo tem o sentimento de sua morte prematura. Do mesmo modo, Odisseu chega por fim a Ítaca, a este alvo de seus desejos, todavia sozinho, dormente, depois de perder todos os seus companheiros, todos os seus despojos de guerra diante de Ilion, depois de longos anos de persistência e esforço. Assim ambos pagaram a sua culpa na finitude, e foi dado direito a Nêmesis<sup>180</sup> na queda de Tróia e no destino dos heróis gregos. Mas a Nêmesis é somente a antiga justiça, que apenas em geral rebaixa o que está demasiadamente alto, a fim de restabelecer o equilíbrio abstrato da felicidade por meio do infortúnio e, sem legitimidade ética mais precisa, apenas toca e acerta o [549] ser finito. Esta é a justiça épica no campo do acontecer, a reconciliação universal do mero nivelamento. A reconciliação trágica mais elevada, pelo contrário, refere-se ao surgimento das substancialidades éticas determinadas desde a sua oposição para a sua harmonia verdadeira. Mas o modo de reconstituir este acordo [*Einklang*] pode ser muito diverso e, por isso, pretendo apenas chamar a atenção para os principais momentos dos quais se trata a este respeito.

*Em primeiro lugar*, tem de ser ressaltado particularmente que, se a unilateralidade do *pathos* constitui o fundamento propriamente dito das colisões, isso nada mais significa senão que ela penetrou no agir vivo e, com isso, se tornou o único *pathos* de um indivíduo determinado. Mas se a unilateralidade deve se suprimir, então é este indivíduo, portanto, na medida em que apenas agiu como este *único pathos*, que tem de ser eliminado e sacrificado. Pois o indivíduo é apenas esta vida *única*; se esta não vale por si mesma como esta *única* vida, então o indivíduo está arruinado.

A espécie a mais completa deste desenvolvimento é então possível quando os indivíduos em conflito, segundo a sua existência concreta, em si mesmos [*an sich selbst*] se apresentam como totalidade, de modo que eles estão submetidos neles mesmos [*an sich selber*] à violência daquilo que combatem e, por conseguinte, ofendem o que eles deveriam honrar de acordo com a sua pró-

180. Nêmesis é personificada como a vingança divina, e é divindade que, como as Erínias, castiga o crime, sendo a sua missão mais freqüente a de abater o orgulho, a de corrigir o excesso de felicidade com que um mortal pode despertar a inveja dos deuses. A concepção grega é que todo aquele que se eleva acima da sua condição está sujeito a correção por parte dos imortais, porquanto tende a comprometer o equilíbrio do universo. Assim, Cresos, feliz demais com a sua riqueza e seu poderio, foi arrastado por Nêmesis à expedição contra Ciro, e arruinado (N. da T.).

pria existência. Assim, por exemplo, Antígona vive sob o poder do Estado de Creonte; ela mesma é filha do rei e noiva de Hêmon, de tal modo que deveria obedecer à ordem do príncipe. Mas também Creonte, que por seu lado é pai e marido, deveria respeitar o caráter sagrado do sangue e não ordenar o que se opõe a esta piedade. Assim, em ambos está neles mesmos imanente aquilo contra o que eles alternadamente se elevam, e eles são atacados e arruinados naquilo que pertence ao círculo de sua própria existência. Antígona sofre a morte, antes de conhecer a alegria da cerimônia matrimonial, mas também Creonte é punido em seu filho e em sua esposa, que se entregam à morte, o primeiro por [550] causa da morte de Antígona, a segunda por causa da morte de Hêmon. De tudo o que há de grandioso no mundo antigo e moderno – eu conheço praticamente tudo, e é preciso conhecer tudo, o que também é possível – me parece, segundo este lado, que *Antígona* é a obra de arte a mais excelente, a mais satisfatória.

O desenlace trágico, porém, não necessita sempre, para o perdão de ambas as unilateralidades e de sua honra igual, do declínio dos indivíduos participantes. Assim, como é conhecido, as *Eumênides* de Ésquilo não terminam com a morte de Orestes ou com a destruição das Eumênides, estas vingadoras do sangue materno e da piedade, diante de Apolo, que pretende sustentar a dignidade e a veneração do chefe da família e do rei, e que instigou Orestes a matar Clitmenestra, e sim a Orestes é perdoada a punição e a ambos os deuses é dada a honra. Mas ao mesmo tempo, nessa conclusão decisiva, vemos claramente o que valiam aos gregos os seus deuses, quando eles colocavam os mesmos diante da intuição, em sua particularidade combatente. Diante da Atenas efetiva eles aparecem apenas como momentos que são amarrados pela eticidade harmônica plena. Os votos do Aerópago são iguais; é Atena, a deusa, a Atenas viva representada segundo a sua substância, que acrescenta a pedra branca, que liberta Orestes, mas promete altares e veneração tanto às Eumênides quanto a Apolo.

Diante desta reconciliação objetiva, o nivelamento, *em segundo lugar*, pode ser de espécie subjetiva, na medida em que a individualidade renuncia por fim ela mesma à sua unilateralidade. Na desistência de seu *pathos* substancial, porém, ela apareceria destituída de caráter, o que contradiz a consistência das figuras plásticas. Por isso, o indivíduo somente pode desistir diante de uma potência mais elevada e seu conselho e ordem, de modo que persiste por si mesmo em seu *pathos*, mas a vontade rígida é quebrada por meio de um Deus. Neste caso não se soluciona o nó, mas é destruído por meio de um *Deus ex machina*<sup>181</sup>, como, por exemplo, no *Filoctetes*.

181. Expediente da tragédia antiga para solucionar casos complicados, em que um deus intervém em cena. Este conceito é referido por Aristóteles em sua *Poética*, capítulo XV (N. da T.).

[551] Mais belo, *por fim*, do que este modo de desenlace em maior ou menor grau exterior é a reconciliação interior, a qual, devido à sua subjetividade, já se dirige para o moderno. O exemplo o mais completo entre os antigos, a ser venerado eternamente, temos diante de nós no *Édipo em Colono*. Ele matou o seu pai sem o saber, subiu ao trono de Tebas e ao leito da própria mãe; estes crimes sem consciência não o tornam infeliz; mas o velho decifrador de enigmas força para fora o saber sobre o seu próprio destino obscuro e obtém a consciência assustadora de que ele foi isso em si mesmo. Com essa solução do enigma nele mesmo, ele perdeu a sua felicidade, assim como Adão, quando chegou à consciência do bem e do mal. Mas ele, o vidente, cega-se, ele se bane a si mesmo do trono e se separa de Tebas, assim como Adão e Eva são expulsos do paraíso, e erra para lá e para cá, como um velho desamparado. Mas ele que foi gravemente punido, que em Colono, em vez de ouvir o pedido de seu filho, para que voltasse, envia a ele a sua Erínia, que eliminou toda a cisão nele mesmo e se purificou em si mesmo, é chamado para si por um deus; seu olho cego é transfigurado e tornado claro, seu corpo se torna a salvação, o santuário da cidade que o acolheu livremente. Esta transfiguração na morte é a sua e a nossa reconciliação fenomênica em sua individualidade e personalidade elas mesmas. Quis-se encontrar nisso um tom cristão, a intuição de um pecador, acolhido por Deus para a graça e que recompensa o destino, que se expressou em sua finitude, na morte por meio da beatitude. A reconciliação religiosa cristã, porém, é uma transfiguração da alma que, banhada na fonte da salvação eterna, se eleva sobre sua efetividade e atos, na medida em que faz do coração ele mesmo – pois disso é capaz o espírito – o túmulo do coração, paga as acusações da culpa terrena com sua própria individualidade terrena e na certeza do ser feliz eterno, puramente espiritual, se prende a si em si mesma diante daquelas acusações. A transfiguração de Édipo, ao contrário, permanece sempre ainda [552] a produção antiga da consciência desde o conflito das potências e das ofensas éticas para a unidade e harmonia deste Conteúdo *ético* mesmo.

Mas o que ainda de ulterior reside nesta reconciliação é a *subjetividade* da satisfação, a partir da qual podemos fazer a transição para o âmbito oposto da *comédia*.

ββ) Cômica, tal como vimos, é, a saber, em geral, a subjetividade, que conduz seu agir, por meio de si mesma, à contradição e a soluciona, mas nisso permanece igualmente calma e certa de si mesma. Por conseguinte, a comédia tem como sua base e seu ponto de partida aquilo com o que pode terminar a tragédia: o ânimo em si mesmo absolutamente reconciliado, sereno, o qual,

mesmo quando também destrói o seu querer mediante seus próprios meios e se torna nele mesmo destroçado, porque a partir de si mesmo produziu o contrário de sua finalidade, por causa disso não perde sua boa disposição. Esta segurança do sujeito, porém, é por outro lado apenas possível pelo fato de que os fins e, com isso, também os caracteres, ou não contêm em si mesmos nada de substancial ou, se eles têm em si e para si essencialidade, todavia são tornados finalidade e executados em uma forma, segundo a sua verdade, pura e simplesmente oposta e por isso destituída de substância, de modo que a este respeito, portanto, sempre somente sucumbe o que é em si mesmo nulo e indiferente e o sujeito permanece erguido imperturbadamente.

Este é no todo também o conceito da comédia clássica antiga, tal como ela se conservou para nós nas peças de Aristófanes. Devemos a este respeito distinguir muito bem se os personagens agentes são por si mesmos cômicos ou apenas para os espectadores. A primeira coisa apenas deve ser considerada como a verdadeira comicidade, na qual Aristófanes era o mestre. De acordo com este ponto de vista, um indivíduo apenas se expõe como risível quando se mostra que não há seriedade para ele na seriedade de sua finalidade e vontade mesmas, de tal sorte que esta seriedade sempre provoca para o sujeito a sua [553] própria destruição, porque ele justamente, em princípio, não pode se entregar a interesse algum mais elevado, válido universalmente, que leva a uma cisão essencial e, quando efetivamente se entrega a isso, apenas pode fazer surgir uma natureza que, por meio de sua existência atual, já anulou imediatamente aquilo que ela parece querer colocar em obra, de modo que se vê que de fato não penetrou nela. O cômico atua, por isso, mais entre as classes mais baixas da presença e da efetividade mesmas, entre homens que são como justamente são, que não podem e não querem ser outra coisa e, incapazes de todo *pathos* autêntico, todavia não colocam a menor dúvida no que são e no que fazem. Mas ao mesmo tempo eles se dão a conhecer como naturezas elevadas, pelo fato de que não estão seriamente ligados à finitude, na qual se embrenham, e sim permanecem acima dela e, contra insucessos e perdas permanecem em si mesmos firmes e seguros. A liberdade absoluta do espírito, que desde o início está consolada em si e para si em tudo o que o homem começa, este mundo da serenidade subjetiva, é nele que nos introduz Aristófanes. Sem tê-lo lido, mal se pode saber como o homem pode ser estróina. – Os interesses nos quais se move esta espécie de comédia não têm de ser tomados dos âmbitos opostos à eticidade, à religião e à arte; pelo contrário, a antiga comédia grega se mantém justamente no interior deste círculo objetivo e substancial, mas é no arbítrio subjetivo, na tolice ordinária e na inversão que os indivíduos destroem as ações que pretendem ser mais do que são. E

aqui se oferece a Aristófanes uma matéria rica, feliz, em parte nos deuses gregos, em parte no povo ateniense. Pois a configuração do divino em individualidade humana tem nessa representação e sua particularidade, na medida em que as mesmas continuam a ser executadas na direção do particular e do humano, ela mesma a oposição contra a grandiosidade |554| de seu significado e se deixa expor como uma insuflação vazia desta subjetividade a ela inadequada. Mas particularmente Aristófanes adora oferecer ao riso dos concidadãos, de modo o mais desajeitado e ao mesmo tempo profundo, as tolices do *demos*, as loucuras de seus oradores e homens de Estado, a inversão da guerra, sobretudo, porém, impiedosamente a nova direção de Eurípedes na tragédia. As personagens nas quais incorpora esse conteúdo de sua grandiosa comédia, ele, em estado de espírito inesgotável, transforma logo de início em tolos, de modo que se vê imediatamente que deles não pode sair nada que preste. Assim é Strepsiades, que se dirige aos filósofos para saldar suas dívidas; assim é Sócrates que decide ser professor de Strepsiades e seu filho<sup>182</sup>; assim é Baco, que Aristófanes deixa descer ao mundo subterrâneo do Hades, para novamente trazer de volta um tragediógrafo verdadeiro<sup>183</sup>; igualmente Cleonte, as mulheres, os gregos que querem tirar de um poço a deusa da paz etc. O tom principal que ressoa para nós destas exposições é a confiança tanto mais indestrutível de todas as figuras para consigo mesmas quanto mais incapazes elas se mostram para a realização daquilo que empreendem. Os tolos são tão desenvoltamente tolos – e também os que têm entendimento possuem igualmente um tal traço de contradição com aquilo a que se entregam – que eles nunca perdem esta segurança desenvolta da subjetividade, aconteça o que o acontecer. Trata-se da felicidade [*Seligkeit*] dos deuses olímpicos, sua compostura imperturbada, a qual retorna nos homens e por nada se interessa. Nesse caso, Aristófanes nunca se mostra um gozador baixo, mau, e sim ele era um homem de formação rica de espírito, o mais exemplar cidadão, que levava a sério o bem-estar de Atenas e que se revelou um patriota por inteiro. Em suas comédias, por conseguinte, o que se expõe em plena dissolução é, como eu já disse anteriormente, não o divino e o ético, e sim a inversão total,

182. Referência à comédia *As Nuvens*, encenada pela primeira vez em 423 a.C. (N. da T.).

183. Referência à comédia *As Rãs*, encenada pela primeira vez em 405 a.C. Nesta peça, Baco ou Dioniso e seu servo Xantias descem ao Hades para trazer de volta Eurípedes, pois após a sua morte e a de Sófocles não existe mais um grande poeta em Atenas. Mas, ao chegar ao Hades, ocorre uma disputa entre Ésquilo e Eurípedes, para saber quem dos dois merece voltar aos mortais. Dioniso, o juiz da disputa, acaba decidindo a favor de Ésquilo, o que significa uma tomada de posição de Aristófanes a favor da tragédia grega mais antiga. A peça *As rãs*, desse modo, possui um interesse estético, por permitir que se perceba detalhes sobre a apreciação da comédia e da tragédia na Grécia antiga (N. da T.).

que se arroga a aparência destas potências substanciais, |555| a forma e a aparição individual, nas quais a autêntica questão já não está mais em princípio presente, de modo que ela pode ser abertamente entregue aos jogos sem hipocrisia da subjetividade. Mas na medida em que Aristófanes apresenta a contradição absoluta entre a essência verdadeira dos deuses, a existência política e ética, e a subjetividade dos cidadãos e dos indivíduos, que devem efetivar este Conteúdo, reside mesmo nesta vitória da subjetividade, a despeito de todo o conhecimento, um dos maiores sintomas da deteriorização da Grécia, e assim estas configurações de um bem-estar fundamental desenvolvido são de fato os últimos grandes resultados que surgem da poesia do povo grego rico em espírito, pleno de formação e espirituoso.

β) Se nos voltarmos agora imediatamente para a arte dramática do mundo *moderno*, eu pretendo aqui também apenas de modo geral ressaltar precisamente ainda algumas diferenças principais que são de importância tanto para a tragédia [*Trauerspiel*] e o drama [*Schauspiel*] quanto para a comédia.

αα) A tragédia [*Tragödie*], em sua altura antiga, plástica, permanece ainda presa à unilateralidade de fazer valer a substância e a necessidade éticas como a base única essencial, ao contrário, de deixar em si mesmo não configurado o aprofundamento individual e subjetivo dos caracteres agentes, ao passo que a comédia, para a completude, por seu lado, em plástica invertida, traz à exposição a subjetividade na entrega livre de sua inversão e de sua dissolução.

A *tragédia moderna* acolhe em seu próprio âmbito, desde o início, o princípio da subjetividade. Por isso, ela faz da interioridade subjetiva do caráter, que não é vitalização clássica alguma das potências éticas, um objeto e um conteúdo propriamente ditos e deixa tanto as ações entrar em colisão, no tipo da mesma espécie, por meio da contingência exterior das circunstâncias, quanto a contingência semelhante também |556| decide ou parece decidir sobre o sucesso. — A este respeito temos de comentar os seguintes pontos principais:

*Em primeiro lugar*, a natureza dos *fins* múltiplos que podem chegar à execução como conteúdo dos caracteres;

*Em segundo lugar*, os *caracteres* trágicos mesmos, bem como as colisões as quais estão submetidos;

*Em terceiro lugar*, a espécie do *desenlace*, distinta da tragédia antiga, e a reconciliação trágica.

Por mais que no drama romântico a subjetividade forneça aos sofrimentos e às paixões, no sentido propriamente dito destas palavras, o ponto central no agir humano não pode faltar, todavia, a base dos fins determinados provenientes

dos âmbitos concretos da família, do Estado, da Igreja etc. Pois, mediante o agir o homem penetra em geral no círculo da particularidade real. Entretanto, uma vez que agora não é o substancial como tal que constitui o interesse dos indivíduos nestas esferas, os fins se particularizam, por um lado, em uma amplitude e multiplicidade, bem como em uma especialidade na qual o essencial verdadeiro muitas vezes apenas pode ainda transparecer de modo deturpado. Além disso, estes fins alcançam uma forma completamente modificada. No círculo religioso, por exemplo, as potências éticas particulares, apresentadas por meio da fantasia como indivíduos deuses, não permanecem mais o conteúdo predominante na própria pessoa ou como o *pathos* de heróis humanos, e sim é exposta a história de Cristo, dos santos etc.; no Estado é particularmente a monarquia, o poder dos vassallos, o conflito das dinastias ou de membros singulares entre si de um e mesmo senhor de uma casa, que surgem em diversidade variegada; além disso, trata-se também de relações burguesas, de direito privado e de outra ordem, e de maneira semelhante na vida familiar também se apresentam lados que ainda não eram acessíveis ao drama antigo. Pois, na medida em que nos mencionados círculos o princípio da |557| subjetividade mesma conquistou o seu direito, mostram-se justamente por causa disso em todas as esferas novos momentos que o homem moderno estrutura a fim de servirem à finalidade e ao fio condutor de seu agir.

Por outro lado, é o direito da subjetividade como tal que se afirma como o único conteúdo e agarra o amor, a honra pessoal etc. de tal maneira como a finalidade exclusiva que as relações restantes em parte apenas podem surgir como o terreno exterior para o qual se movem estes interesses modernos, em parte por si mesmos se opõem plenos de conflitos contra as exigências do ânimo subjetivo. Mais aprofundada ainda é a injustiça e o crime que o caráter subjetivo não teme, mesmo quando ele mesmo não faz disso, como injustiça e crime, a finalidade para atingir seu alvo visado.

Em oposição a esta particularização e à subjetividade, em terceiro lugar, os fins podem igualmente, de novo, ora se estender para a universalidade e a amplitude abrangente do conteúdo, ora são em si mesmos apreendidos e executados substancialmente. No que diz respeito à primeira opção, pretendo aqui apenas lembrar da tragédia filosófica absoluta, do *Fausto* de Goethe, no qual, de um lado, a ausência de satisfação na ciência, de outro lado, a vitalidade da vida mundana e do gozo terreno, em geral a mediação trágica ensaiada do saber e da aspiração subjetivos com o absoluto, em sua essência e sua aparição, fornece uma tal amplitude de conteúdo que até então nenhum outro poeta dramático havia tentado abranger em uma e mesma obra. De maneira semelhante

também o Karl Moor<sup>184</sup> de Schiller está indignado diante da ordem burguesa inteira e de todo o estado do mundo e da humanidade de sua época e, neste sentido universal, se põe contra a mesma. Wallenstein<sup>185</sup> do mesmo modo se liga a uma grande finalidade universal, a unidade e a paz da Alemanha, uma finalidade que ele igualmente não atinge mediante seus meios – os quais, apenas artificial e exteriormente mantidos em coesão, justamente se quebram [558] e se destroem quando a situação começa a ficar séria – bem como também por meio de sua elevação contra a autoridade imperial, em cujo poder ele deve desmoronar em seu empreendimento. Tais fins mundiais universais, como os que perseguem Karl Moor e Wallenstein, não podem em geral ser executados por meio de um *único* indivíduo de *tal maneira* que os outros se tornem instrumentos obedientes, e sim eles se impõem por meio de si mesmos, em parte com a vontade de muitos, em parte contra e sem a sua consciência. Como exemplos de uma concepção dos fins como em si mesmos substanciais, pretendo aqui apenas indicar algumas tragédias de Calderón, nas quais o amor, a honra etc., no que diz respeito aos seus direitos e deveres, são tratados pelos indivíduos agentes como segundo um código de leis por si mesmas fixas. Nas figuras trágicas de Schiller, mesmo se de um ponto de vista inteiramente diferente, também ocorre com frequência algo semelhante, na medida em que estes indivíduos ao mesmo tempo apreendem e defendem seus fins no sentido de direitos humanos universais absolutos. Assim, por exemplo, já o Major Ferdinando, em *Intriga e Amor*<sup>186</sup>, pretende defender os direitos da natureza contra as conveniências da moda, e sobretudo exige o Marquês Posa<sup>187</sup> a liberdade de pensamento como um bem inalienável da humanidade.

184. Trata-se do principal protagonista da peça teatral de Schiller, intitulada *Os Bandidos [Die Räuber]*, de 1781, encenada pela primeira vez no ano de 1782 em Mannheim (N. da T.).

185. Trata-se do principal protagonista da trilogia teatral de Schiller, intitulada *Wallenstein*, de 1798, encenada pela primeira vez no ano de 1798-1799 em Weimar (N. da T.).

186. *Kabale und Liebe* é um drama burguês encenado pela primeira vez em 1784 em Frankfurt am Main. O major Ferdinando é, na peça, o filho do presidente von Walter e se apaixona pela filha do músico Miller, Luise. A defesa dos “direitos da natureza” contra as “conveniências da moda” significa na peça o conflito de classe ou estamentos entre a família de Luise (da burguesia) e a de Ferdinando (da corte). Schiller procura dessa maneira exprimir seu protesto contra a opressão, a exploração e a tortura da natureza humana por meio do poder tirânico, dos preconceitos sociais e do arbítrio absolutista que acabam impedindo o amor dos jovens (N. da T.).

187. Personagem da peça de Schiller: *Don Carlos, Infante da Espanha [Don Carlos, Infant von Spanien]*, encenada pela primeira vez em 1787 em Hamburgo. Hegel certamente está pensando na cena em que o Marquês de Posa, melhor amigo de Don Carlos, surge diante do rei Filipe II, da Espanha, pai de Don Carlos, e o conclama a dar um passo à frente de todos os reis da Europa, permitindo a liberdade de pensamento. *Don Carlos* é a peça na qual ocorre a transição da obra revolucionária da juventude de Schiller para o período posterior de sua dramaturgia, mais voltada para temas de amplitude histórica. O Marquês de Posa é uma espécie de representante das idéias filosófico-políticas do poeta sobre a liberdade e a dignidade humana (N. da T.).

No geral, porém, na tragédia moderna os indivíduos não agem em vista do substancial de seus fins, nem é isso que se conserva como o que impulsiona a sua paixão, e sim é a subjetividade de seu coração e ânimo ou a particularidade de seu caráter que buscam satisfação. Pois mesmo nos exemplos há pouco indicados, em parte naqueles heróis espanhóis da honra e do amor, o conteúdo de seus fins é em si e para si de espécie tão subjetiva que os direitos e deveres dos mesmos podem concordar imediatamente com os próprios desejos do coração, em parte aparece nas obras da juventude de Schiller o pulsar pela natureza, pelos direitos humanos e pela melhoria do mundo somente como o delírio de um entusiasmo subjetivo; e se [559] Schiller, mais velho, procurou fazer valer um *pathos* mais maduro, isso ocorreu justamente porque ele tinha em mente reconstituir o princípio da tragédia antiga também na arte dramática moderna. A fim de fazer notar a diferença mais precisa que a este respeito se coloca entre a tragédia antiga e a moderna, quero apenas apontar para o *Hamlet* de Shakespeare, no qual subjaz uma colisão semelhante a que tratei nas *Coéforas* de Ésquilo e na *Electra* de Sófocles. Pois também no *Hamlet* o pai e rei foi morto e a mãe casou com o assassino. Mas o que nos poetas gregos tem uma legitimidade ética, a morte de Agamenon alcança em Shakespeare, ao contrário, a forma única de um crime infame, no qual a mãe de Hamlet é inocente, de modo que o filho, como vingador, apenas tem de se voltar contra o rei fratricida e nele nada mais vê diante de si que fosse verdadeiramente honrável. A colisão propriamente dita não gira, por isso, em torno do fato de que o filho, em sua vingança ética, deve ele mesmo ofender a eticidade, e sim em torno do caráter subjetivo de Hamlet, cuja alma nobre não foi constituída para esta espécie de atividade enérgica e, cheio de asco pelo mundo e pela vida, jogado para lá e para cá entre resolução, provas e preparativos para a execução, sucumbe devido à própria indecisão e à intriga exterior das circunstâncias.

Se agora, por isso, *em segundo lugar*, nos voltarmos para o lado que é de importância destacada na tragédia moderna, a saber, para os *caracteres* e sua colisão, então a primeira coisa que podemos tomar como ponto de partida, resumido brevemente, é o seguinte:

Os heróis da tragédia antiga clássica encontram diante de si circunstâncias sob as quais, quando se decidem firmemente a um *único pathos* ético correspondente à sua própria natureza por si mesma pronta, devem entrar necessariamente em conflito com a potência ética igualmente legitimada e oposta. [560] Os caracteres românticos, ao contrário, estão desde o início em meio a uma amplitude de relações e condições mais contingentes, no interior das quais é possível agir dessa ou daquela maneira, de tal sorte que o conflito, para o qual as pressu-

posições exteriores oferecem o motivo, residem essencialmente no *caráter*, ao qual os indivíduos devem corresponder em sua paixão, não devido à legitimidade substancial, e sim porque eles definitivamente são o que são. Certamente também os heróis gregos agem segundo a sua individualidade, mas esta individualidade, como foi dito, na altura da tragédia antiga é necessariamente ela mesma um *pathos* em si mesmo ético, ao passo que na tragédia moderna o caráter peculiar como tal – no qual permanece contingente se ele agarra o que é em si mesmo legítimo ou é levado à injustiça e ao crime – se decide segundo desejos e carências subjetivas, influências externas etc. Aqui *podem* bem concordar a eticidade da finalidade e o caráter, esta congruência, porém, devido à particularização dos fins, das paixões e da interioridade subjetiva, não constitui a base *essencial* e a condição objetiva da profundidade e da beleza trágicas.

No que concerne às *diferenças* ulteriores dos caracteres mesmos, pouca coisa de universal se pode dizer aqui acerca da multiplicidade variegada para a qual neste âmbito são abertas todas as portas. Eu pretendo apenas tocar nos lados principais que se encontram mais próximos. – Uma primeira oposição, que logo salta aos olhos, refere-se a uma caracterização *abstrata* e, desse modo, formal diante dos indivíduos que se mostram vivamente como homens concretos. Da primeira espécie podemos citar como exemplo particularmente as figuras trágicas dos franceses e italianos, as quais, decorrentes da imitação dos antigos, apenas podem valer em maior ou menor grau como meras personificações de paixões determinadas – do amor, da honra, da fama, do despotismo, da tirania etc. – e oferecem os motivos de suas ações, bem como |561| o grau e a espécie de seus sentimentos, na verdade com um grande esforço declamatório e com muita arte da retórica, todavia, neste modo de explicitação, recordam mais os desacertos de Sêneca do que as obras dramáticas magistrais dos gregos. Também a tragédia espanhola se aproxima desta descrição abstrata de caracteres. Mas aqui o *pathos* do amor, em conflito com a honra, a amizade, a autoridade real etc., é de espécie tão abstrata e subjetiva e, nos direitos e deveres, de cunho tão acentuado que, quando deve se destacar nesta substancialidade por assim dizer subjetiva como o interesse propriamente dito, mal permite uma particularização mais plena dos caracteres. Entretanto, as figuras espanholas têm muitas vezes um fechamento, mesmo se pouco preenchido, e uma personalidade por assim dizer áspera, que falta às figuras francesas, ao passo que os espanhóis, em oposição à simplicidade rasa no decurso de tragédias francesas, ao mesmo tempo também sabem substituir na tragédia a falta de multiplicidade interior pela plenitude, encontrada com perspicácia, de situações e intrigas interessantes. – Ao contrário, como mestres na exposição de indivíduos e caracteres hu-

manos plenos se distinguem particularmente os ingleses, e entre eles Shakespeare encontra-se novamente acima de todos, quase inatingível. Pois mesmo quando qualquer paixão meramente formal, como, por exemplo, em *Macbeth* o despotismo, em *Otelo* o ciúme, reivindica todo o *pathos* de seus heróis trágicos, uma tal abstração não consome, todavia, a individualidade mais abrangente, e sim nesta determinidade os indivíduos permanecem sempre ainda homens inteiros. Aliás, quanto mais Shakespeare, na amplitude infinita de seu teatro do mundo, também avança até os extremos do mal e da tolice, tanto mais justamente, como já observei anteriormente, ele mergulha nestes limites extremos de suas figuras, não sem a riqueza do adorno poético em sua limitação, e sim ele dá a elas espírito e fantasia; ele mesmo, por meio da [562] imagem na qual elas objetivamente se observam na intuição teórica como uma obra de arte, as torna livres artistas de si mesmas e sabe, assim, na plena marca e fidelidade de sua caracterização, nos interessar por criminosos do mesmo modo que por malcriados e loucos os mais ordinários e triviais. De espécie semelhante é também o modo de exteriorização de seus caracteres trágicos: individuais, reais, imediatamente vivos, sumamente variados e, todavia, quando parece ser necessário, de uma sublimidade e violência contundente da expressão, de uma intimidade [*Innigkeit*] e dom de inventividade em imagens e alegorias [*Gleichnissen*] que se geram instantaneamente, de uma retórica – não da escola, e sim do sentimento vivo e da constância de caráter – que, no que se refere a esta associação da vitalidade imediata e da grandeza de alma interior, não pode facilmente ser colocado ao seu lado outro poeta dramático dentre os mais novos. Pois Goethe certamente aspirou, em sua juventude, a uma semelhante fidelidade da natureza e da particularidade, mas sem a violência e altura interiores da paixão, e Schiller novamente recaiu numa violência para cuja expansão apressada faltou o núcleo propriamente dito.

Uma *segunda* diferença nos caracteres modernos consiste em sua *firmeza* ou em sua *oscilação* e desavença interiores. A fraqueza da indecisão, as idas e vindas da reflexão, o raciocínio sobre os fundamentos, pelos quais se deve orientar a decisão, surge, na verdade, também já nos antigos, vez por outra nas tragédias de Eurípedes; mas Eurípedes também já abandona a plástica acabada dos caracteres e da ação e passa para a comoção subjetiva. Na tragédia moderna tais figuras oscilantes surgem com mais frequência particularmente *no* modo como pertencem em si mesmos a uma dupla paixão, que os envia de uma decisão, de um ato para o outro. Eu já falei desta oscilação em um [563] outro lugar (vol. I, pp. 245-248) e pretendo aqui apenas acrescentar que, mesmo se a ação trágica deve repousar sobre a colisão, a introdução de uma

cisão em um e mesmo indivíduo, porém, sempre implica muitas dificuldades. Pois o dilaceramento em interesses opostos tem seu fundamento em parte em uma não clareza e embotamento do espírito, em parte na fraqueza e na imaturidade. Desta espécie ainda se encontram algumas figuras nos produtos da juventude de Goethe: Weislingen, por exemplo, Fernando na *Stella*, mas sobretudo Clavigo<sup>188</sup>. São homens duplos, que não podem alcançar uma individualidade pronta e, desse modo, firme. Outra coisa ocorre quando, para um caráter por si mesmo seguro, aparecem igualmente sagrados duas esferas da vida, dois deveres opostos etc., e ele todavia se vê forçado, com exclusão dos outros, a se colocar de *um* lado. Pois então a oscilação é somente uma transição e não constitui o nervo do caráter mesmo. Novamente de outra espécie é o caso trágico em que um ânimo, contra seu querer melhor, se perde em fins opostos da paixão, como por exemplo a donzela de Schiller<sup>189</sup>, e tem de se reconstituir em si mesmo a partir desta cisão interior e para o exterior, ou tem de sucumbir. Entretanto, esta tragicidade subjetiva da cisão interior, quando é tornada a alavanca trágica, em geral possui ora algo meramente triste e dolorido, ora algo que incomoda, e o poeta age melhor evitando-a, em vez de procurá-la e configurá-la de preferência. Pior, porém, é quando tal oscilação e mudança do caráter e do ser humano inteiro são, por assim dizer, transformadas, como uma dialética enviesada, em princípio de toda a exposição e a verdade justamente deve residir em demonstrar que nenhum caráter é em si mesmo firme e seguro de si mesmo. Os fins unilaterais de paixões e caracteres não devem, na verdade, levar a uma realização inatacável e também na efetividade comum não lhes é poupada, por meio da violência reagente [564] das relações e de

188. Weislingen, personagem da peça *Götz von Berlichingen*, encenada pela primeira vez no ano de 1774 em Berlim, abandona o lado dos camponeses e Götz, de cuja irmã Maria ficou noivo, e se dirige ao mundo da corte, onde se casa com Adelheid von Walldorf. Fernando, da peça *Stella*, de 1776, é um oficial que fica indeciso entre o amor a Stella e à sua antiga mulher Cecília, com quem teve a filha Lúcia. Clavigo, por fim, personagem central da peça de mesmo nome do ano de 1774, é o "arquivador" do rei da Espanha, que não quer sacrificar a sua carreira na corte pelo amor a uma francesa de nome Maria Beaumarchais. Como se vê, as três personagens são parecidas entre si, particularmente Weislingen e Clavigo, conforme afirma o próprio Goethe numa carta a Schönborn de 1774: "Clavigo [...] o *pendant* de Weislingen no *Götz*, muito mais o próprio Weislingen em todo o acabamento de uma personagem central" (N. da T.).

189. Trata-se da personagem Joana, da tragédia romântica de Schiller: *A Donzela de Orleans* [*Die Jungfrau von Orleans*], encenada pela primeira vez em Leipzig no ano de 1801. Hegel refere-se ao conflito vivido na peça por Joana, a virgem que protegeu milagrosamente os franceses na guerra contra os ingleses e que, para manter os seus poderes, não pode comprometer-se com nenhum homem. Entretanto, quando vai matar o marechal de campo inglês Lionel, fica profundamente impressionada por ele e, devido a essa inclinação por um homem, quebra o seu juramento feito a Virgem Maria e de santa passa a ser tida como a "bruxa de Orleans" (N. da T.).

indivíduos que se opõem, a experiência de sua finitude e insustentabilidade; mas este desenlace, que primeiramente constitui o término adequado à coisa, não deve como um mecanismo dialético ser introduzido, por assim dizer, no meio do indivíduo mesmo, pois então o sujeito como *esta* subjetividade é somente uma forma vazia, indeterminada, que não concreta vivamente com determinidade alguma dos fins, bem como do caráter. Igualmente ainda é diferente quando a alternância no estado interior do ser humano inteiro aparece como um efeito conseqüente justamente desta própria particularidade mesma, de modo que então apenas se desenvolve e ressaí o que em si e para si desde sempre residiu no caráter. Assim, por exemplo, no *Lear* de Shakespeare a tolice originária do velho homem se eleva de maneira semelhante até a loucura, quando a cegueira espiritual de Gloster é transformada em cegueira corporal efetiva, na qual somente então se abrem para ele os olhos sobre a verdadeira diferença no amor de seus filhos<sup>190</sup>. – Precisamente Shakespeare, diante daquela exposição de caracteres oscilantes e em si mesmos cindidos, nos oferece os mais belos exemplos de figuras [*Gestalten*] em si mesmas firmes e conseqüentes que, justamente por meio deste apego decisivo a elas mesmas e a seus fins, conduzem à perdição. Não sendo sustentadas eticamente, e sim pela necessidade formal de sua individualidade, elas se deixam atrair ao seu ato por meio das circunstâncias exteriores ou se jogam cegamente nelas e as suportam na força de sua vontade, mesmo quando elas agora apenas executam o que fazem a partir da carência, a fim de se impor diante dos outros, ou porque uma vez chegaram a isso, porque chegaram até isso. O surgimento da paixão, a qual, adequada ao caráter, até o momento apenas ainda não irrompeu, mas agora alcança um desdobramento, esta progressão e decurso de uma grande alma, seu desenvolvimento interior, a pintura de sua luta que a si mesma se destrói com as circunstâncias, as relações e [565] as conseqüências é o conteúdo principal de muitas das tragédias mais interessantes de Shakespeare.

O último ponto importante que agora ainda temos de tratar concerne ao *desenlace trágico*, em direção ao qual se impulsionam os caracteres modernos, bem como a espécie da *reconciliação* trágica, para a qual é possível che-

190. A peça *O Rei Lear* [*King Lear*] foi encenada pela primeira vez em 1605 em Londres. A referência de Hegel diz respeito ao destino do rei Lear, que cometeu a “loucura” de entregar prematuramente o seu reino às duas filhas Goneril e Regan e, a seguir, torna-se efetivamente louco devido a essa insensatez de confiar nas filhas que apenas o adulavam em detrimento da fiel Cordélia. Destino semelhante tem Gloster, ao ser enganado pelo filho bastardo Edmund, que o faz acreditar que seu filho legítimo Edgar pretende matá-lo. Novamente aqui a “cegueira” inicial do pai em relação aos filhos transforma-se, no desenvolvimento da peça, em cegueira efetiva e banimento (N. da T.).

gar segundo este ponto de vista. Na tragédia antiga é a eterna justiça que, como potência absoluta do destino, salva e sustenta o acordo da substância ética contra as potências particulares que se autonomizam e, desse modo, colidem e, na racionalidade interior de seu imperar, nos satisfaz por meio da visão dos indivíduos que estão sucumbindo eles mesmos. Se na tragédia moderna se apresenta uma justiça semelhante, então na particularidade dos fins ela é em parte mais abstrata, em parte, na injustiça e no crime mais aprofundados, para os quais se vêem forçados os indivíduos, caso queiram se impor, é de natureza mais fria e criminalística. Macbeth, por exemplo, as filhas mais velhas e seus maridos de Lear, o presidente em *Intriga e Amor*<sup>191</sup>, Ricardo III etc. não merecem, por meio de seu horror, nada de melhor do que lhes acontece. Esta espécie de desenlace se expõe comumente de tal maneira que os indivíduos desmoronam diante de uma potência existente, apesar da qual eles querem executar seus fins particulares. Assim, por exemplo, Wallenstein sucumbe na firmeza da violência imperial; mas também o velho Piccolomini, que delatou o amigo na afirmação da ordem legal e desprezou a Forma da amizade, é punido por meio da morte de seu filho sacrificado<sup>192</sup>. Também Götz von Berlichingen ataca um estado politicamente subsistente e que se fundamenta mais firmemente, e nisso sucumbe, como Weislingen e Adelheid, que na verdade estão do lado desta violência adequada à ordem, mas por meio da injustiça e do rompimento da fidelidade preparam para si mesmos um fim infeliz. Na subjetividade dos caracteres surge aqui imediatamente a exigência de que [566] também os indivíduos se mostrem em si mesmos reconciliados com seu destino individual. Esta satisfação pode ser em parte religiosa, na medida em que o ânimo sabe para si assegurada, contra o declínio de sua individualidade mundana, uma felicidade mais elevada indestrutível, em parte mais formal, mas de espécie mundana, na medida em que a força e a igualdade do caráter, sem se quebrar, suporta até se dar o declínio e assim conserva em energia não ameaçada a sua liberdade subjetiva, diante de todas as relações e acidentes; em parte, por fim, mais rica de conteúdo por meio do reconhecimento de que o ânimo apenas aceita uma sorte adequada à sua ação, mesmo que amarga.

191. *Kabale und Liebe* é um drama burguês de Schiller, encenado pela primeira vez em 1784 em Frankfurt am Main. Hegel se refere ao presidente von Walter que, por meio de intrigas, procura impedir que seu filho, o major Ferdinando, se case com Luise (N. da T.).

192. Na trilogia *Wallenstein*, de Schiller, encenada pela primeira vez em 1798-1799 em Weimar, Wallenstein, personagem central da peça, é o maior e mais popular general da Guerra dos Trinta Anos. Mas, ao contrário de seu "amigo" general Otávio Piccolomini, assume uma posição de independência diante do imperador, o que acaba levando à sua ruína. Otávio é nomeado no fim da peça o novo líder das tropas imperiais, mas punido com a perda do filho Max, que admirava sobretudo Wallenstein (N. da T.).

Por outro lado, porém, o desenlace trágico também se expõe apenas como o efeito de circunstâncias infelizes e de contingências exteriores, que igualmente poderiam se encaminhar de outro modo e ter como conseqüência um final feliz. Neste caso apenas nos resta a visão de que a individualidade moderna, na particularidade do caráter, das circunstâncias e das intrigas, permanece responsável em si e para si pela debilidade do que é terreno em geral e deve carregar o destino da finitude. Esta mera tristeza é, contudo, vazia e se torna particularmente uma necessidade assustadora, exterior, quando vemos sucumbir em tal luta na infelicidade de contingências meramente exteriores ânimos em si mesmos nobres e belos. Uma tal progressão pode nos atingir duramente, todavia ela apenas aparece como terrível, e assim põe-se imediatamente a exigência de que as contingências exteriores devem concordar com o que constitui a natureza propriamente dita daqueles belos caracteres. Apenas a este respeito podemos nos sentir reconciliados no declínio, por exemplo, de Romeu e Julieta. Tomada externamente, a morte de Hamlet aparece como contingente, por meio da luta com Laerte, e provocada pela troca das espadas. Mas no inconsciente [*Hintergrund*] do ânimo de Hamlet reside desde o início a morte. As barreiras da finitude não são suficientes para ele; em tal tristeza e docilidade, neste ódio, neste nojo por [567] todos os estados da vida sentimos desde o princípio que ele é um homem perdido neste ambiente terrível, a quem o desgosto interior quase já consumiu antes mesmo de a morte se apresentar para ele do exterior. O mesmo ocorre em *Romeu e Julieta*. Este broto delicado não aceita o solo sobre o qual foi plantado e não nos resta outra coisa senão lamentar a fuga triste de um amor tão belo, o qual, como uma rosa suave no vale deste mundo contingente, é quebrado por ventos e tempestades rudes e os cálculos decrépitos de uma prudência nobre, benevolente. Mas essa dor que recai sobre nós é uma reconciliação somente dolorosa, uma *felicidade desafortunada* no infortúnio [*unglückselige Seligkeit im Unglück*].

ββ) Assim como os poetas nos mostram o mero declínio dos indivíduos, do mesmo modo eles também podem dar uma direção tal à contingência idêntica das intrigas que, por menos que as outras circunstâncias também pareçam permiti-lo, disso resulta um desenlace feliz das relações e dos caracteres, pelos quais eles nos interessaram. O favor de um tal destino tem pelo menos um direito idêntico do que o desfavor, e se não entra em questão nada de ulterior senão esta diferença, devo confessar que da minha parte prefiro um desenlace feliz. E por que também não? O mero infortúnio, apenas porque é um infortúnio, privilegiar uma solução feliz, para isso não existe de mais a mais fundamento algum senão uma determinada sentimentalidade distinta, que se re-

gojiza na dor e no sofrimento e se acha nisso mais interessante do que em situações destituídas de dor, que ela vê como cotidianas. Se, por isso, os interesses são em si mesmos de espécie tal que na verdade não vale o esforço de sacrificar os indivíduos por causa deles, na medida em que eles, sem se entregar a si mesmos, renunciam aos seus fins ou alternadamente podem se unir sobre isso, então o término não necessita ser trágico. Pois a tragicidade dos conflitos e a solução devem, em geral, apenas ser tornadas válidas onde é necessário, a fim de dar razão a uma intuição mais elevada. [568] Mas se falta esta necessidade, então o mero sofrimento e infortúnio não se legitimam por nada. Aqui reside o fundamento natural para o *espetáculo teatral* [*Schauspiel*]<sup>193</sup> e os *dramas* [*Dramen*], estas coisas intermediárias [*Mitteldingen*] entre as tragédias e as comédias. Anteriormente eu já indiquei o ponto de vista propriamente poético deste gênero. Entre nós alemães, porém, este gênero se encaminhou ora para o que é comovente no círculo da vida burguesa e do círculo familiar, ora ele se ocupou com a essência da cavalaria, tal como ela entrou em voga desde o *Götz*, mas principalmente foi o mais das vezes festejado neste campo o triunfo da *moralidade*<sup>194</sup>. Costumeiramente se trata aqui de dinheiro e de bens, de diferenças de classes, de casos amorosos infelizes, de maldades interiores nos círculos e nas relações menores e de outras coisas tais, mas em geral do que já temos diariamente diante dos olhos, apenas com a diferença de que em tais peças morais a virtude e o dever saem vitoriosos e o vício é humilhado e punido ou é levado ao arrependimento, de modo que a reconciliação deve residir neste término moral que apazigua tudo. Neste caso, o interesse principal é introduzido na subjetividade do modo de pensar e do bom ou do mau coração. Mas quanto mais o modo de pensar<sup>195</sup> moral abstrato fornece o ponto crucial, tanto menos pode, por um lado, a individualidade estar ligada ao *pathos* de uma questão, de um fim em si mesmo essencial, ao passo

193. *Schauspiel* é um termo genérico que designa o espetáculo teatral, cujo gênero preciso não encontra definição. O comediante é um *Schauspieler* e o espectador o *Zuschauer*, de modo que *Schauspiel* é o ponto de encontro entre um jogo (efêmero, miraculoso, único) e alguém que o assiste (o público). Aparentados ao *Schauspiel* são o *Trauerspiel* (literalmente: "jogo triste", a tragédia) e o *Lustspiel* (literalmente: "jogo alegre", a comédia) (N. da T.).

194. *Moralisch* e *Moral* designam em Hegel a moralidade subjetiva, em oposição à preocupação ética e no que se refere aos costumes (a *Sittlichkeit*). Existe em Hegel um posicionamento crítico diante da implicação puramente subjetiva do moralismo, de sorte que as produções que se concentram em torno deste princípio são vistas por ele como limitadas e estreitas, pois desconsideram a instância ética concreta e objetiva, que é mais ampla do que a moralidade (N. da T.).

195. *Gesinnung*: a mentalidade pode também ser de natureza ética e governar o comportamento social dos indivíduos. Em termos hegelianos estritos, uma mentalidade simplesmente moral é um monstro (N. da T.).

que, por outro lado, por fim, também o caráter determinado não pode se manter e se impor. Pois, se uma vez tudo é lançado no modo de pensar meramente moral e no coração, então nesta subjetividade e força da reflexão moral a outra determinidade do caráter ou pelo menos dos fins particulares não tem mais sustentação alguma. O coração pode se partir e se modificar em seus modos de pensar. Mas tais peças teatrais [*Schauspiele*] comoventes como, por exemplo, *A Misanthropia e o Remorso*<sup>196</sup> de Kotzebue e também muitos dos crimes morais nos dramas de Iffland<sup>197</sup>, por conseguinte, [569] tomados precisamente, não terminam nem bem nem mal. A questão principal se encaminha, a saber, para o perdão e a promessa do melhoramento e então ocorre por si mesma toda a possibilidade da mudança interior e da renúncia. Esta é sem dúvida a natureza e a grandeza elevada do espírito. Mas se o rapaz era um velhaco, um patife, como o são geralmente os heróis de Kotzebue e também vez por outra os de Iffland, e prometeu que iria melhorar, então em tal companheiro, que em princípio não presta, a conversão pode apenas ser hipocrisia ou de espécie tão superficial que não possui raízes profundas e apenas por um instante dá à questão externamente um fim, mas no fundo pode levar a casas ainda mais ruins, quando a coisa começa a se transformar de novo.

yy) No que se refere, por fim, à *comédia* moderna, particularmente nela se torna de importância essencial uma diferença que já abordei por ocasião da comédia antiga ática: a diferença, se a tolíce e a unilateralidade das personagens agentes, a saber, aparecem apenas risíveis para os outros ou igualmente para elas mesmas, se, por conseguinte, pode rir das figuras cômicas apenas o público ou também as personagens elas mesmas. Aristófanes, o autêntico comediógrafo, fez apenas da última opção um princípio fundamental de sua exposição. Mas já na nova comédia grega e, depois, em Plauto e em Terêncio, se desenvolve a direção oposta, que então nas peças modernas se torna de validade tão predominante que uma quantidade de produções cômicas se volta, desse modo, em maior ou menor grau para o mero risível-prosaico, até mesmo para o que é sem gosto e repulsivo. Particularmente Molière, por exemplo, em suas comédias mais finas, que não devem ser deboche algum, encontra-se neste ponto de vista. O prosaico tem aqui o seu fundamento no fato de que há uma seriedade amarga com os indivíduos e sua finalidade. Por isso, eles perseguem a finalidade com todo o

196. *Menschenhaß und Reue, ein Schauspiel*, de 1789. Trata-se da peça com a qual Kotzebue alcançou fama européia como escritor de peças teatrais (N. da T.).

197. August Wilhelm Iffland (1759-1814) era ator e diretor de teatro. Ele e Kotzebue, como hábeis escritores de teatro que eram, deram ao teatro alemão da "época clássica" uma inflexão para o entretenimento e a comoção (N. da T.).

zelo desta seriedade e, |570| quando no fim são ludibriados ou a destroem eles mesmos por si mesmos, não podem rir livres ou satisfeitos, e sim são somente os objetos massacrados de um riso estranho, muitas vezes misturado com danos. Assim, por exemplo, o *Tartufo* de Molière, *le faux dévots*<sup>198</sup>, enquanto o desmascaramento de um malvado efetivo, não é nada de engraçado, e sim algo muito sério, e a ilusão do Orgon enganado prossegue até um embaraço do infortúnio, que apenas pode ser solucionado por meio do *Deus ex machina*, de modo que o juiz no fim pode dizer:

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.  
 Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,  
 Um prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,  
 Et que ne peut tromper tout l' art des imposteurs<sup>199</sup>.

Também a abstração feia de caracteres tão firmes, como, por exemplo, a dos avarentos de Molière, cuja parcialidade absoluta, séria, em sua paixão limitada não os deixa chegar a libertação alguma do ânimo desta limitação, não tem propriamente nada de cômico. – Neste campo, principalmente a habilidade finamente desenvolvida no desenho exato dos caracteres ou a execução de uma intriga bem urdida alcança, como substituição, a melhor oportunidade para a sua maestria prudente. A intriga surge em grande parte pelo fato de que um indivíduo procura alcançar seus fins enganando os outros, na medida em que parece se ligar aos seus interesses e os fomentar, porém, os conduz de fato à contradição de se destruírem a si mesmos por meio deste falso incentivo. Contra isso é então empregado o antídoto comum de, por seu lado, também fingir e, assim, levar o outro a um embaraço semelhante: uma ida e vinda, que engenhosamente |571| se deixa dirigir para lá e para cá e se entrelaçar em infinitas situações. Particularmente os espanhóis são os mestres mais finos na invenção de tais intrigas e enredamentos e nesta esfera realizaram muitas coisas graciosas e excelentes. O conteúdo para isso é fornecido pelo amor, a honra etc., que na tragédia [*Trauerspiel*] conduzem às mais profundas colisões, mas na comédia,

198. Em francês no original: “o falso devoto”. O título original da peça é *Le Tartuffe ou L'imposteur*, comédia encenada pela primeira vez no ano de 1664 em Versailles, publicamente em Paris no ano de 1667 (N. da T.).

199. Em francês no original: “Recupere-se da aflição de seu vício;/ Pois nos domina um príncipe, inimigo dos fraudadores,/ Um príncipe, diante de quem se abre o coração dos homens,/ Diante de cujo olhar atento se destrói toda a arte dos impostores” (versos 1905-1909). O *Deus ex machina*, ao qual Hegel se refere, é o surgimento, no fim da peça, do oficial representante do rei, que impede a expulsão de Orgon e sua família de sua própria casa, prendendo o Tartufo como um ludibriador que há muito era procurado. Esse recurso de Molière foi muitas vezes criticado como artificial e como homenagem ao rei Luís XIV (N. da T.).

como, por exemplo, o não querer confessar o orgulho, o amor que se sente por muito tempo e no fim, todavia, justamente por isso revelá-los, se mostram em princípio como sem substância e se suprimem comicamente. As pessoas, por fim, que tecem e conduzem tais intrigas, são comuns, como os escravos nas comédias [*Lustspielen*] romanas, os serviçais ou as camareiras nas comédias modernas, que não possuem respeito diante dos fins de seu domínio, mas os fomentam ou destroem segundo a sua própria vantagem e apenas oferecem a visão risível que propriamente os senhores são os servos, os servos, porém, os senhores<sup>200</sup>, ou pelo menos oferecem a oportunidade para outras situações cômicas que se fazem externamente ou por instigação expressa. Nós mesmos como espectadores estamos ocultos e, assegurados diante de toda a astúcia e o engodo, que muitas vezes são dirigidos seriamente contra os melhores e mais dignos pais de família, tios etc., podemos rir de toda a contradição que reside em si mesma [*an sich selbst*] em tais logros ou se revela abertamente.

Deste modo, a comédia moderna expõe em geral para os espectadores interesses privados e os caracteres deste círculo em torpezas contingentes, em ridículos, em hábitos incomuns e loucuras, em parte na descrição do caráter, em parte em enredamentos cômicos das situações e dos estados. Uma alegria assim tão franca, porém, tal como ela perpassa, como reconciliação constante, toda a comédia de Aristófanes, não é o que vivifica esta espécie de comédias [*Lustspiele*], aliás, elas podem até mesmo ser repulsivas se o que é em si mesmo ruim, a astúcia dos criados, o ludibriamento dos filhos e dos pupilos contra os senhores, os pais e os tutores dignos, alcança a vitória [572], sem que estes velhos mesmos se deixem determinar por preconceitos ruins ou por milagres, em vista dos quais eles pudessem ser tornados risíveis nesta loucura onipotente e entregues aos fins dos outros.

Inversamente, contudo, o mundo moderno, em oposição a este modo de tratamento no todo prosaico da comédia [*Komödie*], também desenvolveu um ponto de vista da comédia [*Lustspiel*] que é de espécie autenticamente cômica e poética. Aqui, o bem-estar do ânimo, a descontração segura em todos os insucessos e crimes, a elevada alegria e o atrevimento da tolice, da loucura e da subjetividade em si mesmas felizes constituem, a saber, em geral o tom fundamental e produzem, assim, em plenitude e interioridade aprofundadas do humor, seja em círculos mais estreitos seja em círculos mais amplos, em con-

200. Essa passagem aponta para um possível lado cômico do desfecho da famosa dialética do senhor e do escravo do início do capítulo sobre a consciência-de-si da *Fenomenologia do espírito*, embora Hegel nesta obra se refira à uma luta de vida e morte entre o senhor e o escravo, ou seja, a um caráter trágico dessa dialética (N. da T.).

teúdo mais insignificante ou mais importante, o que Aristófanes realizou de modo o mais acabado em seu campo nos antigos. Como exemplo brilhante desta esfera quero, por fim, também aqui mais uma vez mais nomear Shakespeare do que caracterizá-lo precisamente.

\*\*\*

Com as espécies de desenvolvimento da comédia chegamos agora ao fim efetivo de nossa abordagem científica. Começamos com a arte simbólica, na qual a subjetividade como conteúdo e Forma luta para se encontrar e se tornar objetiva; progredimos para a plástica clássica, que apresenta diante de si, em individualidade viva, o substancial tornado por si mesmo claro, e terminamos na arte romântica do ânimo e da intimidade [*Innigkeit*], com a subjetividade absoluta livre em si mesma se movendo espiritualmente, a qual, em si mesma satisfeita, não mais se une com o objetivo e o particular e traz à consciência o negativo desta dissolução no humor da comicidade. Mas, neste topo, a comédia conduz ao mesmo tempo à dissolução da arte em geral. A finalidade de toda a arte é a identidade produzida por meio do espírito, na |573| qual o eterno, o divino, o verdadeiro em si e para si é revelado em aparição e forma reais para a nossa intuição exterior, para o ânimo e para a representação. Mas, se a comédia expõe esta unidade apenas na autodestruição – na medida em que o absoluto, que se quer produzir para a realidade, vê esta efetivação mesma aniquilada por meio dos interesses tornados agora livres por si mesmos no elemento da efetividade e apenas voltados para o contingente e o subjetivo – então a presença e a eficácia do absoluto não mais surgem em união positiva com os caracteres e os fins da existência real, e sim apenas se fazem valer na Forma negativa de que tudo que não lhes corresponde se suprime e apenas a subjetividade como tal se mostra, ao mesmo tempo, nesta dissolução, como certa de si mesma e em si mesma assegurada.

Deste modo, cada determinação essencial do belo e configuração da arte foi agora até o fim ordenada filosoficamente em uma coroa, cuja constituição pertence às tarefas mais dignas que a ciência é capaz de consumir. Pois na arte não temos de nos ocupar com um brinquedo meramente agradável ou útil, e sim com a libertação do espírito do Conteúdo e das Formas da finitude, com a presença e a reconciliação do absoluto no sensível e no fenomênico, com um desdobramento da verdade, que não se esgota como história natural, e sim se revela na história mundial, da qual a arte mesma constitui o lado mais belo e a melhor recompensa para o trabalho duro no efetivo e os esforços árduos do

conhecimento. Por conseguinte, nossa consideração não podia consistir em alguma mera crítica de obras de arte ou na instrução de como as produzir, e sim não tinha outro alvo senão perseguir o conceito fundamental do belo e da arte, por todos os estágios que ele percorre em sua realização e, por meio do pensamento, torná-lo captável e conservá-lo. Espero que minha exposição tenha sido satisfatória no que concerne a este ponto principal, [574] e se o elo que foi constituído entre nós, em geral e para estes fins comuns, agora se dissolveu, então que seja para isso, este é o meu último desejo, constituído entre nós um elo mais elevado, indestrutível, da idéia do belo e do verdadeiro e que nos mantenha para sempre firmemente unidos.

## GLOSSÁRIO

(\* acompanhado do termo alemão entre colchetes)

<i>Abgeschlossen</i> – fechado; acabado	<i>Epopöe</i> – epopéia
<i>Anschauung</i> – intuição	<i>Epos</i> – epopéia
<i>Aufführung</i> – encenação, execução	<i>Ereignis</i> – acontecimento
<i>Aufhebung</i> – superação; supressão	<i>Erinnerung</i> – recordação; lembrança
<i>Auflösung</i> – solução, dissolução	<i>Erscheinung</i> – fenômeno; aparição*
<i>Ausdruck</i> – expressão	<i>Erzählung</i> – narração
<i>Aussöhnung</i> – equilíbrio, reconciliação	<i>Gefühl</i> – sentimento*
<i>Aussprechen</i> – expressão, proferimento	<i>Gehalt</i> – Conteúdo (inicial maiúscula)
<i>Begebenheit</i> – acontecimento, evento	<i>Gemüt</i> – ânimo
<i>Begebnis</i> – evento	<i>Geschehen</i> – acontecimento
<i>Berechtigung</i> – legitimidade	<i>Geschick</i> – destino
<i>Beredsamkeit</i> – eloquência	<i>Gewalt</i> – força, violência
<i>Berichten</i> – relatar	<i>Handlung</i> – ação
<i>Bild</i> – imagem	<i>Idee</i> – Idéia (inicial maiúscula)
<i>Bildung</i> – formação	<i>Inhalt</i> – Conteúdo (inicial minúscula)
<i>Darstellung</i> – exposição; representação*	<i>Innerlichkeit</i> – interioridade
<i>Dichter</i> – poeta	<i>Innigkeit</i> – intimidade, interioridade
<i>Dichtkunst</i> – arte da poesia	<i>Intrige</i> – intriga
<i>Ding</i> – coisa	<i>Lesen</i> – leitura
<i>Drama</i> – drama	<i>Macht</i> – poder, potência
<i>Empfindung</i> – sentimento, sensação*	<i>Rede</i> – discurso

CURSOS DE ESTÉTICA

- Schicksal* – destino  
*Sache* – coisa, questão  
*Sachlich* – objetivo  
*Sage* – lenda  
*Schauspiel* – espetáculo teatral; drama  
*Sittensprüche* – enunciados éticos  
*Sprache* – linguagem, língua  
*Sprachlich* – lingüístico, elemento da linguagem  
*Tat* – feito, ato  
*Tragödie* – tragédia  
*Trauerspiel* – tragédia  
*Tüchtigkeit* – habilidade, capacidade  
*Verletzen* – ofender, violar  
*Verwicklung* – intriga, enredamento  
*Vorfall* – ocorrência  
*Vorfallenheit* – ocorrência  
*Vorlesen* – recitação  
*Vorstellung* – representação  
*Vortrag* – declamação, recitação  
*Wirklichkeit* – efetividade  
*Wirksamkeit* – eficácia  
*Wortlaut* – fonema  
*Zeitmaß* – cadência, medida temporal

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abel – I 268
- Adão – I 268; III 140, 268
- Adônis – II 77
- Adriano (76 - 138) – III 56
- Agamenon – I 224, 233, 243, 264; II 193, 292, 303; III 254-5
- Agostinho, santo – IV 73
- Ahriman – II 49-52, 72, 78
- Ajax – II 178; III 255
- Albordsch – II 56
- Alcorão – IV 92
- Alexandre, o Grande – I 64, 276; II 228; III 146, 164 (nota), 171; IV 39, 51, 114, 125, 144, 151
- Amschaspands – II 50-52
- Anacreonte – I 275; II 298; IV 165 (nota)
- Angelico da Fiesole (Fra Angélico) – III 268
- Angelus Silesius – II 97
- Antigo Testamento – II 30, 100, 202; III 250; IV 31, 92, 104, 105 (nota), 155, 183
- Antígona – I 226-7; IV 209, 253, 257
- Apis – II 36, 80-1
- Apolo – I 187, 230, 232, 294; II 35, 180, 181 (nota), 187-8, 190 (nota), 193-4, 201, 203, 211, 218-20, 225, 229; III 20, 56, 150, 152-3, 155-7, 162, 166, 213 (nota), 254; IV 64 (nota), 122, 131, 175, 182 (nota), 244, 251 (nota), 257
- Apolo de Belvedere – III 20
- Aquiles – I 178, 184, 225, 232-3, 242-3, 245, 264, 269; II 143, 183, 211-2, 228-9, 257, 292, 298, 303; III 146, 155, 252, 254; IV 30, 52, 96, 100, 102, 112-117, 126, 128-129, 131, 134-5, 146, 255-6
- Ares – II 220, 228-9
- Ariadne – III 150
- Ariosto, Ludovico – I 281; II 152 (nota), 326-7, 340, 343; III 248, 250; IV 100, 106, 108, 121, 127, 131, 152
- Aristófanis – II 113, 178, 201, 243, 340; IV 220, 222, 228-9, 241-2, 248, 259-61, 272, 274-5

CURSOS DE ESTÉTICA

- Aristóteles – II 37 (nota), 129 (nota), 130, 134;  
IV 107; 131 (nota), 194, 206, 210, 216,  
220, 238, 252 (nota), 257 (nota)
- Arnim, Ludwig Achim von – I 290 (nota); IV  
66 (nota), 187 (nota)
- Artur, rei – II 306 (nota)
- Babel, torre de – III 42
- Bacantes – II 240; III 142
- Bach, Johann Sebastian – II 29 (nota); III  
318, 334
- Baco – II 180, 183, 200, 225, 290; III 132, 142,  
149, 153, 155, 157, 199; IV 136, 251, 260
- Basedow, Johann Bernhard – I 297
- Batteux, Charles – I 40
- Baumgarten, Alexander (1714 – 1762) – I 27  
(nota)
- Belus, Torre de – III 42
- Belzoni, Giovanni Battista – III 55
- Bhagavagita – II 59 (nota), 92
- Bíblia – II 240 (nota); III 42
- Blücher, Gebhard Leberecht – II 127; III 171
- Blumauer, Aloys (1755 – 1799) – IV 120
- Blumenbach, Johann Friedrich (1752 – 1842) –  
III 127 (nota)
- Boccaccio, Giovanni (1313 – 1375) – II 118;  
III 266
- Bodmer, Johann Jakob (1698 – 1783) – I 275;  
II 115 (nota)
- Boissérée, Melchior (1786 – 1851) – III 216, 223
- Böttiger, Karl August (1760 – 1835) – III 23
- Brama; Braman – II 59-62, 66-7, 70-1, 78,  
91, 209
- Brandemburgo, Portões de – III 166
- Breda, cidade de – III 184
- Breitinger, Johann Jakob (1701 – 1776) – II 115
- Brentano, Clemens (1778 – 1842) – I 290 (nota)
- Bruce, James (1730 – 1794) – I 62
- Bürger, Gottfried August (1747-1794) – IV 162
- Buto, templo a – III 49
- Buttmann, Philipp Karl (1764 – 1829) – III 56
- Büttner, Christian Wilhelm (1716 – 1801) – I 63
- Caim – I 268
- Calderón de la Barca, Pedro (1600 – 1681) –  
II 131, 133, 138, 140; IV 216, 218, 263
- Calfope – II 181
- Calinos (séc. VII a.C.) – IV 164
- Camões, Luiz Vaz de (1524 – 1580) – I 275; IV  
106, 108, 153
- Camper, Petrus (1722 – 1789) – III 127
- Carlos Magno (724 – 814) – II 306; IV 150
- Carlos V (1500 – 1558) – I 180
- Carlos, o temerário (1433 – 1477) – III 223
- Carracci, Annibale (1560 – 1609) – III 216
- Castor e Pólux – I 224 (nota); II 77; III 164
- Ceres – II 77, 181, 191-2, 203, 220, 223; III  
142, 149-51
- Cervantes, Miguel de (1547 – 1616) – II 326,  
340; IV 152
- César, Júlio (100 – 44 a.C.) – IV 146
- Chateaubriand, François-René Vicomte de  
(1768 – 1848) – II 324
- Cibele – II 77, 186 (nota)
- Cícero, Marco Túlio (106 – 43 a.C.) – IV 59,  
234
- Cíclope – II 189 (nota)
- Cid (Rodrigo Diaz) (1045 – 1099) – I 171,  
246; II 306; IV 100, 108, 112-3, 147
- Cimabue (1240 – 1302) – III 265
- Circe – II 182
- Ciro – II 118

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Claudius, Matthias (1740 – 1815) – I 241  
 Cleópatra (69 – 30 a.C.) – II 147, III 149-50  
 Clitmenestra – II 194, 303; IV 253, 257  
 Colônia, catedral de – III 91, 223  
 Constantino I (~288 – 337) – III 97  
 Corinto, templo de – I 79  
 Corneille, Pierre (1606 – 1684) – I 171  
 Correggio (1489 – 1534) – III 210, 232, 271  
 Cotta, Johann Friedrich (1764 – 1832) – II 247  
 Crelinger, Auguste (1795 – 1865) – II 317  
 Creuzer, Friedrich (1771 – 1858) – II 33-4, 49 (nota), 130, 182, 203-4, 209; III 44, 46, 175  
 Cristo, Jesus – I 117, 170, 182-3, 187, 236, 268; II 48, 128, 183, 256, 262, 268-9, 271, 273-4, 276, 278-80, 288, 306 (nota), 323-4, 330; III 121, 135, 170, 183, 201, 216-22, 224, 243-4, 246, 252-3, 255-6, 262, 267, 272-3, 320; IV 104, 121, 140, 148, 151, 262  
 Cronos – II 70, 183 (nota), 189-91, 195, 223  
 Cuvier, Georges Baron de (1769 – 1832) – I 141  
 Dafne – II 180, 195  
 Danaë – II 182  
 Dante Alighieri (1265 – 1321) – I 262; II 34, 128, 130, 168, 299, 324, 326, 343; III 264, 265 (nota); IV 30, 53 (nota), 58, 79, 102, 106, 112, 121-2, 132, 148-9, 154, 188 (nota)  
 Dário I (521 – 485 a.C.) – III 54  
 Dédalos – II 84  
 Delfo, oráculo de – II 113 (nota), 187, 195, 220  
 Delille, Jacques (1738 – 1813) – II 150  
 Delos, oráculo de – II 187  
 Demócrito (nasc. ~ 460 a.C.) – III 82  
 Demóstenes (384 – 322 a.C.) – II 134  
 Denon, Dominique-Vivant Baron de (1747 – 1825) – II 60  
 diabo – I 171 (nota), 228, 237 (nota); III 255  
 Diana – I 224, 234; II 202-4, 220, 227, 294; III 142, 151, 153, 157-8, 254  
 Diderot, Dennis (1713 – 1784) – II 332; IV 212  
 Dioniso – II 59 (nota), 209, 220, 224; III 22, 45, 156 (nota), 172 (nota)  
 Divã Ocidental-oriental – II 94 (nota), 95 (nota); IV 188  
 Dodona, oráculo de – II 187  
 Dschemschid – II 53-4  
 Duccio (1255 – 1319) – III 265  
 Durante, Francesco (1685 – 1755) – III 324  
 Dürer, Albrecht (1471 – 1528) – III 216 (nota), 232, 257, 273  
 Dyck, Anthonis van (1599 – 1641) – I 180; III 244  
 Ecbátana, cidade de – III 43-4  
 Édipo – I 226, 275; II 85, 303  
 Édipo em Colonos – I 233, 276; II 200  
 Eleata, filosofia – IV 89  
 Ellora, cidade de – III 51  
 Emílio Paulo – III 173  
 Enéias – II 143, 178  
 Ênio (Ennius, Quintus) (239 – 169 a.C.) – II 246  
 Epicuro (341 – 271 a.C.) – II 150  
 Epimeteu – II 190-2  
 Érebo – II 70  
 Erínias – I 233; II 70, 193; IV 159 (nota), 256 (nota)  
 Eros – II 61, 70, 189, 220, 276; III 120 (nota)  
 Escopas (~420 – 340 a.C.) – III 172  
 Esfinge – II 81, 84-5; III 41, 47-9, 52, 57  
 Esopo – II 111-6, 118, 122, 177

- Ésquilo – I 276, 279; II 193-5, 200-1, 224, 289, 299; III 254, 330; IV 206, 211, 244, 248, 253, 257, 260 (nota), 264  
 Estrabão (~ 63 – 20 a.C.) – III 46, 48-9, 51, 54  
 Euforbo – II 229  
 Eumênides – I 276; IV 158, 206, 209, 211 (nota), 244, 253, 257  
 Eurípedes (480 ou 484 – 406 a.C.) – IV 252 (nota), 254, 260, 266  
 Europa (deusa grega) – II 182  
 Eva – I 268; III 144, 149, 268 (nota)  
 Eyck, van (irmãos) – III 216-8, 223, 236, 253, 272  
 Fabliaux – IV 151 (nota)  
 Fauriel, Claude-Charles (1772 – 1844) – I 286  
 Febo – II 181, 195, 229  
 Fedro (séc. I) – II 112  
 Fênix – I 243; II 77, 261  
 ferwers – II 50, 52, 55  
 Fichte, Johann Gottlieb (1762 – 1814) – I 81-83  
 Fídias (~ 500 – 438 a.C.) – I 184; II 168; III 18, 108, 120, 123-4, 157, 164, 168-9, 216 (nota)  
 Fiesole, Angelico da (1387 – 1455) – III 268  
 Filipe II (1527 – 1528) – I 180  
 Felipe II, Augusto (1165 – 1223) – IV 150  
 Filoctetes – IV 225, 244, 268  
 Filostrato, Flavius (~ 170 – 240) – I 276; III 211  
 Firdusi (939 – 1020) – II 131  
 Frederico II (1712 – 1786) – IV 198  
 Fréret, Nicolas (1688 – 1749) – 225  
 Gaia – II 65 (nota), 70, 189 (nota), 195, 198 (nota)  
 Gall, Franz Joseph (1758 – 1828) – III 117  
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von (1737 – 1823) – I 262  
 Ghiberti, Lorenzo (1378 – 1455) – III 266  
 Giges (falcc. 652 a.C.) – III 140  
 Giorgione (1478 – 1510) – III 250  
 Giotto di Bondone (~ 1266 – 1337) – III 265 (nota), 266-7  
 Gluck, Christoph Willibald Ritter von (1714 – 1787) – III 324, 331, 333  
 Goethe, Johann Wolfgang (1749 – 1832) – I 40, 42, 44, 49-50, 90, 143, 153, 234-7, 241, 264-5, 272-3, 276-7; II 63 (nota), 94 (nota), 95, 116, 119-20, 135-6, 197, 215, 239 (nota), 240, 247, 295 (nota), 318, 328 (nota), 332, 345; III 42, 74, 85, 135, 156, 183, 211, 228 (nota), 234, 237, 238 (nota), 139, 241, 244, 248-9, 252, 305 (nota); IV 48, 53 (nota), 60, 66 (nota), 79, 104, 154-5, 161-2, 166, 168, 175, 187 (nota), 188, 190, 197 (nota), 200, 212-4, 218-20, 222, 225-6, 232, 244, 262, 266-7  
 Gottfried von Bouillon (~ 1060 – 1100) – IV 114  
 Gottsched, Johann Christoph (1700 – 1766) – IV 197  
 Goyen, Jan van (1596 – 1656) – I 293; III 232 (nota)  
 Graal, santo – II 306, 324  
 Grous de Íbico, os – IV 158  
 Hafis (~ 1320 – 1389) – II 94-5, 137; IV 165, 188, 191  
 Hammer-Pugstall, Joseph Freiherr von (1774 – 1856) – II 94 (nota), 95  
 Händel, Georg Friedrich (1685 – 1759) – III 305, 331, 333  
 Hariri, Abu Muhammad al Kasim ibn Ali al (1054 – 1121) – IV 142 (nota)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Hartmann von Aue (falec. 1215) – I 227  
 Hécate – III 168  
 Hefesto – II 32, 191-2, 197, 200, 220, 229  
 Heinse, Johann Jakob Wilhelm (1746 – 1803)  
 – II 152; IV 166  
 Heitor – II 229; IV 52, 114, 115, 128-9, 135,  
 256  
 Helios – II 202  
 Hera – II 194, 205, 224  
 Hércules – II 177; IV 244 (nota)  
 Hércules – II 32, 76, 177, 190, 201, 204, 224,  
 227; IV 225, 243 (nota)  
 Herder, Johann Gottfried (1744 – 1803) – I  
 171 (nota), 271; II 62 (nota), 240 (nota);  
 III 146; IV 59, 147, 168, 218 (nota)  
 Hermann e Dorotéia – I 264; IV 154  
 Hermes – II 192, 211, 220; III 45 (nota),  
 172 (nota)  
 Heródoto (~ 495 – 425 a.C.) – II 77-9, 81-3,  
 113 (nota), 118, 152, 174, 182, 187, 208-  
 9; III 42-3, 45, 49-51, 53-55, 140, 175,  
 176; IV 25, 37, 94, 144 (nota)  
 Hesfodo (séc. 7 e 8 a.C.) – I 117; II 69, 121,  
 149, 174, 177 (nota), 189 (nota), 195, 209;  
 IV 89-90, 94, 149  
 Heyne, Christian Gottlob (1729 – 1812) – II  
 34, 132, 225  
 Hippel, Theodor Gottlieb von (1741 – 1796) –  
 II 320, 337  
 Hirt, Aloys (1759 – 1839) – I 41-43; III 34,  
 46, 51, 55, 66, 73, 77-9, 81-2  
 Hoffman, Ernst Theodor Amadeus (1776 –  
 1822) – I 228, 247  
 Hogarth, William (1697 – 1764) – I 152  
 Home, Henry (1696 – 1782) – I 39  
 Homero – I 50, 117, 171, 178, 184, 225, 229,  
 233, 242, 257, 264, 267, 275; II 121, 126,  
 134, 142-3, 168, 174, 203-4, 209, 211-2,  
 223, 228-30, 298, 343; III 18, 19 (nota),  
 20; IV 48, 51-2, 58-9, 66 (nota), 92-7, 99-  
 103, 105, 118-24, 126, 128, 131, 133, 146,  
 149, 151-3, 174, 183, 219  
 Horácio (65 – 8 a.C.) – III 247 (nota); IV 59,  
 73, 159-60, 163, 165, 171, 174, 179,  
 181 (nota), 185, 197 (nota)  
 Horus – II 82 (nota), 179  
 Hübner, Julius (1806 – 1882) – III 248  
 Idanthysus (séc. V a.C.) – III 54  
 Iffland, August Wilhelm (1759 – 1814) – II 332  
 Ifigênia – I 224, 227, 234-6, 269, 277; II 239  
 (nota); IV 61, 221-2, 227, 246, 255  
 Indra – II 63, 67-8, 71, 91  
 Iole – III 153  
 Isis – I 274; II 79 (nota), 81-3, 202 (nota)  
 Izeds – II 50, 52, 55  
 Jablonsky, Daniel Ernst (1660 – 1741) – II 182  
 Jacobi, Friedrich Heinrich (1743 – 1819) – I 246  
 João Batista – III 244, 256  
 Johnson, Samuel (1709 – 1784) – IV 145  
 José II (1741 – 1790) – IV 200  
 Juno – I 183, 187, 230; II 181-2, 204-5, 220;  
 III 142, 149-51, 154, 157-8  
 Júpiter – I 183, 187, 230, 274, 276; II 32,  
 113-4, 122, 176-7, 179, 181, 204-5, 223;  
 III 52, 77, 83, 142, 150-1, 153-4, 157,  
 169-70  
 Juvenal (~58 – 138) – II 247  
 Kalidasa (séc. V) – II 63 (nota)  
 Kant, Immanuel (1724 – 1804) – I 44, 63, 74-  
 78, 123; II 87-8

CURSOS DE ESTÉTICA

- Kleist, Heinrich von (1777 – 1811) – I 247; II 300 (nota), 314
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724 – 1803) – I 274-5; II 137, 151, 345; IV 80, 104, 106 (nota), 122-3, 125, 155, 167, 176, 187, 198-201
- Kotzebue, August von (1761 – 1819) – I 270, 289; IV 232, 242, 272
- Krishna – II 92
- Kügelgen, Gerhard von (1772 – 1820) – III 244, 259
- La Fontaine, August Heinrich (1758 – 1831) – I 239
- Labirinto – III 47, 50-1
- Laocoonte – III 153, 164-5, 213, 219
- Leonardo da Vinci (1452 – 1519) – III 240, 270
- Lessing, Gotthold Ephraim (1729 – 1781) – II 115, 118; III 162, 164 (nota), 165 (nota); IV 60, 212-3, 222
- Livio, Tito (59 a.C. – 17 d.C.) – II 247
- Longino (~ 213 – 273) – I 39; II 99
- Lotti, Antonio (~ 1667 – 1740) – III 324
- Lucas, o evangelista – II 36
- Lucrecio – II 150
- Lutero, Martinho (1483 – 1543) – II 29, 30 (nota), 64 (nota), 102 (nota), 24 (nota), 140 (nota); III 171
- Macpherson, James (1736 – 1796) – IV 145
- Madona – II 277; III 198, 215, 218, 222 (nota), 253, 258-9, 267
- Mahabharata – II 59 (nota), 70, 92 (nota); IV 140
- Maia – II 92
- Maometanismo – II 43, 89, 93-4, 119, 134-6, 160, 218, 292, 323; III 45, 53; IV 118, 142, 147
- Maria Madalena – I 71; II 120, 284; III 259
- Marmontel, Jean-François (1723 – 1799) – I 287; III 21
- Marte – I 187, 230; III 83, 145, 155, 157; IV 120, 122
- Masaccio (1401 – 1428) – III 268
- Medici – III 158
- Melampos – II 209; III 45
- Meleagro (~ 70 a.C.) – II 290
- Memling (Hemling), Hans (1433 – 1494) – II 334; III 216
- Memnonas – II 81-2; III 41, 46-9, 52, 57-9
- Mendelssohn, Moses (1729 – 1786) – I 54
- Menelao – I 224
- Menenius Agrippa – IV 119
- Mengs, Anton Raphael (1728 – 1779) – I 42, 294; III 237
- Mensagem de Wandsbecker – I 241
- Meru, montanha de – II 92; III 45
- Mestres Cantores – I 257; IV 102, 171
- Metastásio, Pietro Antonio (1698 – 1782) – III 288, 331
- Meyer, Johann Heinrich (1760 – 1832) – I 40, 42; III 108, 168, 172, 183
- Miguel Ângelo Buonarroti (1475 – 1564) – III 20, 183-4, 255-6
- Milton, John (1608 – 1674) – IV 121, 124, 153
- Minerva – I 234; II 81; III 56, 77, 130, 168
- Mirón (primeira metade do séc. V a.C.) – III 168, 170, 172
- Mitra – II 52, 54, 60; III 46, 52
- Mohnike, Gottlieb Christian Friedrich (1781 – 1841) – IV 77
- Moiras – II 193, 198 (nota)
- Moisés – II 102, 175

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Molière (1622 – 1673) – IV 243 (nota), 272-3  
 Moreto y Cabaña, Augustin (1618 – 1669) – II 294  
 Mozart, Wolfgang Amadeus (1756 – 1791) – III 309, 324, 331 (nota), 335 (nota)  
 Müllner, Adolf (1774 – 1829) – IV 247  
 Mummius, Lucius (~ 146 a.C.) – III 170  
 Murillo, Bartolomé Estéban (1618 – 1682) – I 181  
 Musas – I 294; II 120 (nota), 122, 181, 190, 204, 209, 212, 220, 240 (nota), 290; III 142; IV 174  
 Napoleão I (1768 – 1821) – II 114 (nota), 127 (nota), 216; III 59, 147, 171  
 Narciso – II 120, 181, 223  
 Neer, Aert van der (~ 1603 – 1677) – I 292  
 Nêmesis – II 193  
 Netuno – II 202; III 151, 153, 157  
 Newton, Sir Isaac (1643 – 1727) – II 119  
 Nibelungos – I 81, 243 (nota), 257, 261, 267, 274; II 178, 228; IV 96, 102-4, 117, 133, 148  
 Nisami (~ 1140 – 1203) – IV 143  
 Novalis (Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg) (1772 – 1801) – I 172; II 239 (nota)  
 Novo Testamento – I 275; III 262; IV 92  
 Oceano – I 230; II 183 (nota), 189 (nota), 197, 203  
 Orestes – I 227, 234-8, 279; II 188, 193-4, 218, 303; IV 244 (nota), 253, 257  
 Orfeu – III 169, 295  
 Osiris – I 274; II 79-83, 179, 202 (nota)  
 Ossian – I 258; II 140-1  
 Ostade, Adriaen van (1610 – 1685) – II 334  
 Ovídio (43 a.C. ~ 18 d.C.) – II 121, 140, 178-82  
 Pã – II 183; III 73, 183 (nota)  
 Parmênides (nasc. ~ 515 a.C.) – IV 89  
 Parny, Evariste-Désiré Vicomte de (1753 – 1814) – II 240  
 Patroclo – II 229  
 Pausânias (~ 170 a.C.) – II 195, 224; III 47; IV 175  
 Péricles (~ 500 – 429 a.C.) – III 82, 120  
 Perseu – II 224  
 Pérsio Flaccus, Aulus (34 – 62) – II 247  
 Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci) (~ 1450 – 1523) – III 270  
 Pesto, templo de – III 79-80  
 Petrarca, Francesco (1304 – 1374) – II 299, 326, 345; III 264; IV 53 (nota), 183 (nota)  
 Pfeffel, Konrad (1736 – 1809) – II 114  
 Píndaro (~ 518 – 446) – I 269, 288; II 182, 195; IV 63, 163-4, 194  
 Pitágoras (~ 585 – 500 a.C.) – IV 31, 89  
 Platão (427 – 347 a.C.) – I 44, 117, 155, 166; II 134, 191-2, 198, 242; III 120, 175  
 Plauto (falec. 184 a.C.) – II 246; IV 243, 272  
 Plínio, o velho (23 ou 24 – 79) – III 46, 51  
 Plutão – III 157  
 Plutarco (~ 46 – 125) – II 79, 81 (nota), 202  
 Policleto (~ 465 – 423 a.C.) – III 163, 170, 172  
 Polignoto (~ 500 – 447 a.C.) – III 211  
 Polínice – II 194  
 Poseidon – I 234; II 200 (nota), 201, 203, 223  
 Praxíteles (~ 400 – 330 a.C.) – III 120 (nota), 156 (nota), 164, 173  
 Prócne – II 180 (nota)  
 Prometeu – II 176-7, 190-2, 197, 200-1, 224; IV 211 (nota)

- Prosérpina – II 77, 223; III 151
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome (1755 – 1849) – III 168
- Racine, Jean-Baptiste (1639 – 1699) – I 246, 269
- Rafael (1483 – 1520) – I 168, 181, 281, 298; II 168; III 60, 198, 208, 210, 217-9, 222, 232, 252, 256, 270, 273, 332
- Ramler, Karl Wilhelm (1725 – 1798) – I 40
- Rask, Rasmus Kristian (1787 – 1832) – IV 77
- Rauch, Christian Daniel (1777 – 1857) – II 215
- Reichardt, Johann Friedrich (1752 – 1814) – III 305
- Rembrandt (1606 – 1669) – I 180
- Reni, Guido (1575 – 1642) – III 219, 224
- Rochette, Désiré-Raoul (1789 – 1854) – III 198
- Rösel von Rosenhof, August Johann (1705 – 1759) – I 63
- Rossini, Gioacchino (1792 – 1868) – III 333, 340
- Rousseau, Jean-Jacques (1712 – 1778) – III 333
- Rubens, Peter-Paul (1577 – 1640) – III 210
- Rückert, Friedrich (1788 – 1866) – II 345; IV 142
- Rumi, Dschelad ed Din (1207 – 1273) – II 93; IV 143
- Rumohr, Karl Friedrich von (1785 – 1843) – I 121-2, 173, 179, 182-3, 293-2
- Sachs, Hans (1494 – 1576) – I 268
- Safo (~ 600 a.C.) – II 298; IV 194
- Salmos – I 280; II 101, 160; III 223, 289, 331; IV 183
- Salsette, ilha de – III 51
- Salustiano (86 – 35 a.C.) – II 247
- Schadow-Goldenhaus, Wilhelm von (1789 – 1862) – III 248 (nota)
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1775 – 1854) – I 17, 78, 80; III 65 (nota)
- Schiller, Friedrich (1759 – 1805) – I 49-50, 78-80, 168-70, 239, 241, 247, 284, 290; II 29 (nota), 135-6, 237-40, 247, 301 (nota), 318, 332; III 134, 244 (nota), 288, 330; IV 53 (nota), 59-60, 128-9, 158-62, 164, 167, 172, 189, 200, 213-20, 230, 232-3, 250 (nota), 263-4, 267, 269
- Schlegel, August Wilhelm von (1767 – 1845) – I 80; III 229; IV 16 (nota), 217
- Schlegel, Friedrich von (1772 – 1829) – I 80-81, 83, 271, 296; II 34, 69, 127, 240, 295; III 65, 250 (nota)
- Sebaldina, igreja – III 91
- Sêneca, Lucius Annäus (falec. 65) – III 82; IV 265
- Shakespeare, William (1564 – 1616) – I 228, 237-9, 241, 244, 248, 269, 275-6, 278; II 132, 135, 144-6, 304, 313-4, 317, 321, 326-7, 330, 343; III 248; IV 16 (nota), 107, 207, 209, 213 (nota), 214-5, 218-230, 264-8, 275
- Shaw, William (1749 – 1831) – IV 147
- Sísifo – II 197
- Sócrates (470 – 399 a.C.) – II 191, 242, 257; III 120, 255
- Sófocles (~ 496 – 406 a.C.) – I 226, 231-3, 244, 275, 279, 298; II 134, 195, 200-1, 289, 299, 343; III 120, 254, 330; IV 92, 206, 209, 219, 228, 248, 252-4, 260 (nota), 264
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand (1780 – 1819) – I 17, 85
- Sólon (~ 640 – 560 a.C.) – IV 88
- Steen, Jan (1626 – 1679) – II 334

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Sterne, Lawrence (1713 – 1768) – II 337
- Stosch, Phillip Baron von (1681 – 1757) – III 173
- Suetônio (primeira metade do séc.II) – IV 174
- Tácito, Cornélio (~ 50 – 116) – II 247; IV 37
- Tântalo – II 197
- Tasso, Torquato (1544 – 1595) – I 275; II 152 (nota); IV 60, 100, 106, 108, 114, 120, 124, 127, 131, 152, 244
- Teniers, David o jovem (1610 – 1690) – II 334
- Teócrito (~ 270 a.C.) – IV 136
- Terborch, Gerard (1617 – 1681) – II 335
- Terêncio (~ 201 – 159 a.C.) – II 246; IV 272
- Tereu – II 179-80
- Teseu – III 142, 150
- Ticiano (1476 – 1576) – III 257, 271
- Tieck, Christian Friedrich (1776 – 1851) – III 166
- Tieck, Ludwig (1773 – 1853) – I 85
- Tífon – II 179
- Tirteu (séc. VII a.C.) – IV 163
- Tischbein, Johann August Friedrich (1750 – 1812) – III 146
- Trimurti – II 61 (nota), 66-7, 71, 91
- Tucídides (~460 – 400 a.C.) – II 134; III 120; IV 37
- Ugolino – I 262
- Urano – II 70, 189-90, 195, 198 (nota)
- Valmiki (séc. III ou IV a.C.) – II 61
- Vasari, Giorgio (1511 – 1574) – III 265 (nota), 268
- Vedas – II 61
- Vênus – I 183, 230, 233, 276; II 122, 181, 205, 227, 276, 290, 299; III 56, 83, 120 (nota), 135, 149-50, 157-8, 162, 249; IV 120
- Virgílio (70 – 19 a.C.) – II 126, 132, 150; III 20, 164-5, 264; IV 59, 89, 115, 118-20, 131, 137, 152, 153
- Vischer, Peter (1487 – 1528) – III 183
- Visconti, Ennio Quirino (1751 – 1818) – III 150
- Vishnu – II 61 (nota), 62-3, 66, 68-9, 82 (nota)
- Vitrúvio (séc. I) – III 34, 66, 73, 76-7, 79-80
- Vodan – IV 198
- Voltaire (François-Marie Arouet) (1694 – 1778) – IV 107, 121, 154, 222, 232
- Voss, Johann Heinrich (1751 – 1826) – IV 66, 128 (nota), 154
- Wagner, Johann Martin von (1777 – 1858) – III 180
- Weber, Karl Maria von (1786 – 1826) – I 171
- Wieland, Christoph Martin (1733 – 1813) – III 146
- Wilson, Horace Hayman (1786 – 1860) – II 66
- Winckelmann, Johann Joachin (1717 – 1768) – I 42, 78, 80, 173, 182; II 127; III 123, 126, 132-3, 135, 142, 148-51, 156, 158, 162, 164 (nota), 165, 173, 176-7, 181, 237 (nota)
- Wolf, Friedrich August (1759 – 1824) – III 56; IV 132, 175
- Wolff, Christian Freiherr von (1679 – 1754) – I 27; IV 121
- Xenófanes (~ 500 a.C.) – II 164; IV 89
- Xenofonte (~ 430 – 354 a.C.) – III 120; IV 37
- Zaratustra – II 49 (nota)
- Zend-Avesta – II 49, 52, 54, 56 (nota)
- Zeus – IV 90, 253
- Zêuxis (começo séc. IV a.C.) – I 62
- Zoroastro – II 49-53, 55

<i>Título</i>	<i>Cursos de Estética IV</i>
<i>Autor</i>	G. W. F. Hegel
<i>Tradução</i>	Marco Aurélio Werle Oliver Tolle
<i>Consultoria</i>	Victor Knoll
<i>Produção</i>	Silvana Biral Marilena Vizentin
<i>Projeto Gráfico e Capa</i>	Marina Mayumi Watanabe
<i>Editoração da Capa</i>	Andrea Yanaguita
<i>Foto da Capa</i>	Romulo Fialdini
<i>Editoração Eletrônica</i>	Roberta Sacoda Aline Frederico
<i>Editoração de Texto</i>	Marilena Vizentin
<i>Revisão de Provas</i>	Marco Aurélio Werle Oliver Tolle Marilena Vizentin
<i>Divulgação</i>	Regina Brandão Rodrigo S. Falcão Adriana Marcelle de Andrade
<i>Secretaria Editorial</i>	Eliane dos Santos
<i>Formato</i>	18,0 x 25,5 cm
<i>Tipologia</i>	Times 10,5/14
<i>Papel</i>	Cartão Supremo 250 g/m <sup>2</sup> (capa) Pólen Rustic Areia 85 g/m <sup>2</sup> (miolo)
<i>Número de Páginas</i>	296
<i>Tiragem</i>	1500
<i>Laserfilm</i>	Edusp
<i>Impressão e Acabamento</i>	<b>Imprensa Oficial</b>