

A RECRIAÇÃO DA GRÉCIA. O DEBATE DE GOETHE E SCHILLER SOBRE A IMITAÇÃO DOS ANTIGOS

PEDRO SÜSSEKIND

*Departamento de Filosofia
Universidade Federal Fluminense*

*Do norte ao sopro frio e melancólico,
Uma por uma, as flores se esfolharam;
E desse mundo rítilo e divino
Outro colheu despojos.*
(Schiller. “Os deuses da Grécia”)

O período de colaboração entre Goethe e Schiller, de 1794 a 1805, foi chamado pelos historiadores da literatura de Classicismo de Weimar, para designar um movimento artístico e cultural que se opôs às idéias defendidas na cidade vizinha, Jena, pelos primeiros românticos. De fato, um dos aspectos mais destacados, na colaboração entre os dois escritores, era o interesse de ambos pelo estudo da Antiguidade Clássica. E não se tratava apenas de um interesse teórico, como uma pesquisa histórica por exemplo, mas sim de uma revisão do projeto proposto na Alemanha por Winckelmann e formulado na frase mais comentada de seu livro de 1755, *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura*: “O único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos...”¹

Como continuadores do esforço de reflexão sobre a imitação dos antigos na cultura alemã, Goethe e Schiller tinham um interesse prático de discutir as possibilidades e os limites de, como artistas, seguir o modelo dos gregos ou se apropriar dele. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche enfatiza esse traço característico do classicismo do final do século XVIII, ao se referir à “nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura” como o tempo em que o espírito alemão se esforçou com mais vigor para aprender dos gregos.² Ele indica, no helenismo de seus precursores, um esforço de “chegar por uma mesma via à cultura e aos gregos”, do qual a Filologia alemã se teria afastado posteriormente.

¹ WINCKELMANN. *Reflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et sculpture*. Alerçon (Orne): Aubier, 1990, p. 94. Cf. BORNHEIM, Gerd. Introdução à leitura de Winckelmann. In: _____. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998. p. 78-113.

² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 121 (§ 20).

Nesse sentido, ao retomarem as reflexões de Winckelmann, Goethe e Schiller visavam discutir os fundamentos de sua própria criação, ou seja, de uma poesia moderna, inserida no contexto cultural e político do final do século XVIII.

Evidencia-se, assim, a questão paradoxal do projeto de imitação dos antigos no Classicismo de Weimar, em sua dimensão histórica: a Antigüidade era vista como ideal, como algo de exemplar, ao mesmo tempo que se reconhecia não só o condicionamento temporal da arte, como também a necessidade de desenvolver um projeto cultural no presente, a partir da situação “atual” da humanidade. Tendo em vista aquele condicionamento, os antigos não podiam simplesmente definir regras ou fornecer modelos formais a serem copiados na prática artística moderna, orientada por uma cultura esclarecida pelo Iluminismo e voltada para o debate em torno do humanismo, da liberdade e igualdade entre os cidadãos, naquele período próximo à Revolução Francesa. Por isso mesmo, o projeto de Goethe e Schiller só pode ser compreendido quando se analisa a relação entre a teoria e a criação artística que estavam ligadas aos temas da Antigüidade.

No que diz respeito ao debate teórico, além dos diversos ensaios que escreveram, os dois escritores trocaram, a partir de 1794, mais de mil cartas, numa correspondência que pode ser considerada como um dos principais documentos do classicismo alemão. Como afirma Lukács, no livro *Goethe e sua época*: “A profunda e íntima vinculação de uma teoria estética muito desenvolvida com uma penetração profunda nos detalhes mais refinados da prática artística é a característica peculiar dessa correspondência”.³ Destaca-se no diálogo epistolar uma carta de agosto de 1794 que se tornou famosa como marco inicial da longa colaboração entre os dois grandes nomes da literatura alemã. Trata-se de uma saudação pelo aniversário de Goethe, em nome da aproximação ocorrida após vários anos de uma convivência distanciada.

A breve troca de cartas, até então, tinha sido inteiramente formal. Ela dizia respeito à revista *As Horas*, cujo projeto tinha levado Schiller a escrever para Goethe, o “Senhor Conselheiro Secreto” de Weimar, em junho de 1794. Mas logo no mês seguinte, em Jena, os dois se encontraram na reunião de uma sociedade de estudos naturais, e na saída iniciaram uma conversa que, embora tivesse um tema específico, acerca das questões abordadas na reunião, décadas depois foi narrada por Goethe como o “feliz acontecimento” que possibilitou a amizade

³ LUKÁCS, Georg. El epistolario Schiller-Goethe. In: _____. *Goethe y su época*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona, México: Ediciones Grijalbo, 1968. p. 117-212. Ver p. 119.

entre eles.⁴ No final do mesmo mês de agosto, passadas algumas semanas dessa conversa, chegou a Weimar a célebre carta de aniversário, na qual Schiller retoma alguns temas do encontro de modo favorável e amistoso.

Um primeiro tema abordado diz respeito novamente aos estudos naturalistas, que interessavam muito ao autor de *A metamorfose das plantas*. Schiller elogia as idéias de Goethe nessa área: “o senhor procura o essencial na natureza, mas procura pelo caminho mais difícil...”. Quanto ao método, ele esclarece: “o senhor concentra toda a natureza, a fim de receber uma luz de cada elemento; na totalidade dos fenômenos dela o senhor procura a explicação para o indivíduo”.⁵ Essa consideração metodológica, aparentemente restrita a um assunto específico, revela uma possibilidade de comunicação entre perspectivas que antes se mostravam antagônicas. O especulativo Schiller, muito influenciado pelo estudo de Kant, tenta se aproximar do artista intuitivo, do naturalista defensor da objetividade acima de tudo. Como resumiu o próprio Schiller no início de sua carta seguinte: “os trilhos tão diferentes sobre os quais seguíamos só puderam conduzir a um encontro proveitoso justamente neste momento, antes não”.⁶ A essa afirmação, inteiramente de acordo com a perspectiva de Goethe sobre o “feliz acontecimento”, ele acrescenta que agora tem esperança de que os dois possam trilhar juntos o caminho restante, e desse modo indica o projeto comum que realmente foi formulado durante os anos seguintes, nas cartas, em revistas, em ensaios e em obras artísticas.

Ora, justamente esse projeto comum de Goethe e Schiller estava relacionado, desde a carta de aniversário, ao problema da *imitação dos antigos*, ou seja, ao propósito de estudar os textos clássicos, à discussão sobre poética e às demais atividades que caracterizaram o Classicismo de Weimar. Assim, enquanto aquele tema dos estudos naturalistas abordado na carta dizia respeito a uma compreensão e a um elogio, por parte de Schiller, das pesquisas de Goethe em torno das ciências naturais, o debate sobre a Grécia indica um ponto de convergência efetivo nos interesses dos dois escritores.

Schiller descreve na carta o “curso do espírito” de Goethe:

Se fosse grego, ou mesmo italiano, e desde o berço fosse cercado de uma natureza privilegiada e uma arte idealizadora, o seu caminho seria infinitamente menor, talvez até superfluo. Já na

⁴ GOETHE, J. W. Glückliches Ereignis. In: _____. *Vermischte Schriften*. Frankfurt: Insel Verlag, 1965. p. 168-172.

⁵ GOETHE; SCHILLER. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Frankfurt: Insel, 1977, p. 33.

⁶ Carta de 31 de agosto. Cf. GOETHE; SCHILLER, 1977, p. 42.

*primeira observação das coisas o senhor teria apreendido a forma do que é essencial, e com as suas primeiras experiências o grande estilo se teria desenvolvido no senhor. Mas, como nasceu alemão, como seu espírito grego foi lançado na criação nórdica, só lhe restou uma alternativa: ou tornar-se um artista do norte ou dar à sua imaginação, com o auxílio da força do pensamento, aquilo de que a realidade a privou e assim engendrar uma Grécia, por assim dizer a partir do interior e por uma via racional.*⁷

Schiller procura então, por comparação, demonstrar a influência que seu interlocutor tinha sobre seu próprio pensamento, referindo-se ao “olhar observador, que repousa tão tranqüilo e limpo sobre todas as coisas”. Ele considera a impressão que as idéias de Goethe lhe causavam uma visão que tinha “acendido”, de súbito, uma luz inesperada sobre algumas coisas com as quais não podia estar de acordo antes. Em termos comparativos, o autor da carta se apresenta como um representante da filosofia e do saber especulativo, diante daquele que é descrito como “gênio”, de acordo com o elogio: “espíritos como o seu raramente sabem até onde são impelidos e quão poucos motivos têm para utilizar a filosofia, a qual só tem a aprender com eles”.

A descrição da carta remete à concepção kantiana do “gênio” exposta na *Crítica do juízo*, livro que Schiller tinha se dedicado a estudar nos anos precedentes.⁸ Goethe é apresentado como um desses artistas geniais que, segundo a sua própria natureza e a sua compreensão do modelo dos antigos, definem as regras da arte. Por outro lado, Schiller pensa em termos da especificidade do “grego” e do “alemão”, indicando um caráter histórico e nacional que situa a produção artística em função de suas condições de surgimento. É nesse sentido que suas palavras podem ser consideradas como uma interpretação e uma reapropriação do projeto classicista de Winckelmann: imitar para se tornar inimitável, nesse sentido, significa aprender um ideal e se apropriar dele a ponto de o resultado, a obra de arte criada, tornar-se um modelo para a arte, algo de exemplar que constituirá uma tradição.

É importante ressaltar, contudo, que a carta de Schiller tem em vista uma obra específica de seu interlocutor. A afirmação de que Goethe foi capaz de “engendrar uma Grécia” refere-se especialmente a uma peça, *Ifigênia em Táuride*, que Schiller admirava e cuja leitura influenciou profundamente seu interesse pelo mundo grego. A primeira versão dessa peça, terminada em 1779, antes da longa

⁷ GOETHE; SCHILLER. *Companheiros de Viagem*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 24.

⁸ Cf. KANT, Immanuel. Observação geral à exposição dos juízos reflexivos estéticos (§§ 43-54). In: _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993. p. 149-175.

viagem de Goethe à Itália, chegou a ser montada na corte de Weimar, mas a versão definitiva foi escrita em Roma, num período de dedicação aos estudos da arquitetura e da escultura na capital italiana, sob a orientação dos escritos de Winckelmann.⁹ Essa versão, publicada na Alemanha em 1787, é considerada como uma das principais referências, talvez a principal, na consolidação da fase clássica da produção de Goethe, já bem distante dos parâmetros de obras como a peça *Götz von Berlichingen* e o romance epistolar *Os sofrimentos do jovem Werther*, escritas no contexto do movimento pré-romântico *Sturm und Drang*. Enquanto essas obras que tornaram o jovem escritor famoso estavam ligadas tanto a uma crítica do Classicismo francês e de sua influência na Alemanha, quanto ao resgate de temas da história nacional, na *Ifigênia* o autor se dedica à reelaboração de um tema grego, que fora trabalhado também por Racine. E ele adotou para isso uma forma “clássica”, com a linguagem comedida, o número reduzido de personagens, a simplificação da ação e a obediência à regra das três unidades.¹⁰

Schiller, que despontara em 1781 como novo expoente do *Sturm und Drang* com *Os salteadores*, publicou no mesmo ano da *Ifigênia*, 1787, a peça *Dom Carlos*, que também indica uma mudança decisiva na sua maneira de fazer teatro. Quanto ao conteúdo, a transição diz respeito à importância do drama político, com conflitos em torno do exercício do poder (o protagonista é o rei da Espanha absolutista). Quanto à forma, é importante notar que, assim como acontece na obra de Goethe, o autor adota os versos iâmbicos que constituiriam a métrica do teatro clássico alemão a partir daquela época. Schiller se afastou dos parâmetros anti-convencionais e exaltados das suas primeiras peças, preocupado com a definição de parâmetros para a tragédia moderna, na Alemanha de sua época. No entanto, ao ler a peça de seu futuro amigo, ele considerou que Goethe é que tinha conseguido criar uma obra-prima alemã no estilo que ele mesmo buscava com *Dom Carlos*. Assim, paradoxalmente, o caminho indicado para o estabelecimento da dramaturgia alemã renovada, após o período combativo do pré-romantismo, apontava para os gregos.¹¹

A leitura da *Ifigênia* influenciou Schiller a escrever o poema *Os deuses da Grécia*, publicado em março de 1788, no qual se encontram reflexões acerca do

⁹ Cf. GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹⁰ Essas características formais levaram Anatol Rosenfeld a considerar a peça “a que mais se aproxima da arte de Racine”, em função de “seu decoro, sua *bienséance*, a estilização requintada e a rigorosa observação das unidades clássicas de ação, tempo e lugar, a interiorização radical da ação confiada quase totalmente à palavra”. Cf. ROSENFELD, Anatol. *O teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 14.

¹¹ Cf. BUTLER, E. M. *The tyranny of Greece over Germany*. Cambridge: University Press, 1935.

desaparecimento dos deuses, antecipando um tema de Hölderlin e dos românticos. Nos versos, traduzidos por Machado de Assis, o poeta lamenta: “Tristes e mudos vejo os campos todos; / Nenhuma divindade aos olhos surge; / Dessas imagens vivas e formosas / Só a sombra nos resta”.¹² Mas, em seguida, ele menciona a possibilidade de uma recuperação daqueles “tempos fabulosos” em que “só a beleza era sagrada”, e que o próprio poeta não consegue mais enxergar. Os versos “E desse mundo rútilo e divino / Outro colheu despojos” evocam a beleza da recriação da Antigüidade na *Ifigênia* alemã, como uma possibilidade de apropriação daquilo que se perdeu. Segundo essa interpretação, seria Goethe o “outro” que foi capaz de se apropriar dos vestígios do mundo divino dos antigos.

Ifigênia em Táuride levou Schiller também a retomar os estudos de língua grega e, posteriormente, a dedicar-se a alguns projetos de tradução. A intimidade com as peças gregas permitiria um aprendizado dos elementos belos e verdadeiros com os quais o escritor procurava “formar um certo ideal”, aperfeiçoando seu próprio trabalho como dramaturgo. Por isso, em carta a seu amigo Körner, ele explica que tinha a intenção de, primeiro, ler os gregos em traduções, enquanto estudava a língua, para depois ler os textos originais e traduzi-los, a fim de conquistar “mais simplicidade no plano e no estilo”.¹³ Seguindo esse plano, além de começar tradução das duas *Ifigênicas* de Eurípides, Schiller esboçou um ensaio crítico, nunca terminado, no qual compara a peça grega com a de Goethe, defendendo a superioridade da versão alemã. Com isso, ele indicaria que a imitação dos antigos ali realizada não implica simplesmente o elogio da perfeição exemplar dos gregos como modelo. O que se tenta compreender é o modo como os artistas modernos devem se aproximar do ideal expresso pela arte antiga.

Toda a consideração de Schiller feita na carta de aniversário remete a esse interesse pelos antigos e, com isso, ao problema da imitação. Em resumo, o que fascinava o autor era a noção de que Goethe, ao desenvolver um tema grego em forma clássica, foi ainda assim *moderno*. Mais do que isso, a versão alemã da *Ifigênia* seria, como ele afirma em carta a Körner de 21 de janeiro de 1802, “de uma tão espantosa modernidade e tão pouco grega, que não se compreende como pudemos compará-la com uma peça grega”.¹⁴ Mas por quê? Em que sentido a retomada de um tema grego numa forma próxima daquela do classicismo é inevitavelmente moderna? Essa é a questão-chave

¹² ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 3, p. 212-214.

¹³ Carta citada em: BUTLER, 1990, p. 168.

¹⁴ Citada por JAUSS, H. R. De l’Iphigénie de Racine à celle de Goethe. In: _____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990. p. 211-242. Cf. p. 219.

do projeto de Goethe e Schiller.

Retomando o enredo de Eurípides, a peça de Goethe gira em torno do reencontro de Ifigênia, filha de Agamenon, com seu irmão Orestes. Segundo a versão grega, a história contada remete a outras tragédias gregas: em *Ifigênia em Aulis*, de Eurípides, Agamenon precisa, em obediência a um oráculo, sacrificar a própria filha a fim de permitir a partida dos navios gregos para Tróia; na trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, conta-se a morte do rei grego, planejada por sua esposa, e a história de Orestes, o irmão de Ifigênia que vinga a morte do pai, mas com isso se torna um matricida e é perseguido pelas Fúrias. Segundo a versão grega de *Ifigênia em Táuride*, a protagonista teria sido salva por Ártemis do sacrifício e, muitos anos depois, tornara-se sacerdotisa no templo da deusa na cidade dos citas, onde Orestes chega, em sua tentativa de escapar das Fúrias, e é feito prisioneiro.

Na versão de Goethe, há duas ações paralelas que conduzem ao encontro dos irmãos. Em Táuride, a sacerdotisa sofre com seu exílio em terras bárbaras e pede ao rei Toante que permita o seu retorno para a Grécia, mas tem seu pedido negado. Enquanto isso, Orestes e seu amigo Píades partem para Táuride em função de uma resposta do oráculo do deus Apolo, segundo o qual, para livrar-se das Fúrias, o filho de Agamenon precisaria levar de volta para a Grécia “a irmã”. Eles partem para Táuride a fim de resgatar do templo a imagem da deusa Ártemis, irmã de Apolo, pois é assim que interpretam aquele oráculo. Até esse ponto, embora a composição dos personagens, os diálogos e a forma das peças sejam muito diferentes, o enredo é bastante semelhante ao da versão grega.

O encontro entre os irmãos ocorre, então, quando Orestes e Píades são capturados pelos soldados de Toante e, ameaçados pelo costume local de sacrifícios humanos à deusa, submetem-se aos cuidados da sacerdotisa do templo. Com a chegada de prisioneiros, Ifigênia acaba por descobrir a terrível cadeia de assassinatos em sua família e a identidade do irmão, que é vítima de uma espécie de transe suicida, uma loucura gerada por sua condição de matricida perseguido pelas Fúrias. Após o reconhecimento, a sacerdotisa precisa curar seu irmão e, ao mesmo tempo, salvá-lo do costume bárbaro dos citas. Píades concebe um plano de fuga, para o qual Ifigênia precisa ludibriar o rei Toante, argumentando que era necessário curar o prisioneiro de sua loucura, antes de sacrificá-lo, e lavar a estátua da deusa, maculada pela presença de um assassino. As diferenças mais evidentes da versão alemã em relação à grega aparecem no final da peça.

Na obra de Eurípides, o plano de fuga dos gregos é bem sucedido, eles partem no navio dos companheiros de Orestes com a estátua de Ártemis,

mas Toante os persegue. A deusa Atena surge então para impedir que o rei dos citas capture e mate os gregos. No ato final da peça de Goethe, a ação muda completamente: Ifigênia desiste de seguir o plano, porque não seria capaz de mentir para o rei. Personagem nobre e sincera, ela decide contar a Toante o plano e explicar a ele a situação abertamente, recorrendo apenas ao bom senso para salvá-los. O desfecho da peça revela a verdadeira interpretação do oráculo de Delfos: não era a irmã de Apolo que Orestes precisava resgatar, mas a sua própria irmã, cuja intervenção sincera consegue, por meio da pureza e da candura femininas, não só evitar a catástrofe, como também persuadir o rei dos citas a deixá-la partir junto com o irmão e a abolir o costume religioso bárbaro dos sacrifícios humanos.

Como Roberto Machado comenta, em *O Nascimento do trágico*, Ifigênia encarna a noção de uma Grécia apolínea, da medida, do conhecimento de si, com sua pureza e harmonia, sua sabedoria e serenidade. Ela poderia ser uma representação do ideal winckelmaniano da beleza clássica, marcado pela calma grandeza e nobre serenidade. Por outro lado, ao dotar a protagonista da peça dessas características de moderação, sabedoria e sinceridade, Goethe teria conseguido, segundo palavras de Schiller citadas no comentário, “apresentado um tipo de humanidade ainda mais elevada do que a grega”.¹⁵ Nesse caso, é preciso esclarecer como a caracterização do ideal de beleza clássico pode ser moderno.

Em “Sobre o classicismo da Ifigênia de Goethe”, Adorno discute o resgate de uma certa noção ideal da humanidade grega, mas com traços da moralidade e do humanismo do século XVIII. O filósofo enfatiza a dimensão histórico-filosófica da peça, pois, como ele afirma, *Ifigênia em Táuride* “ultrapassa incomensuravelmente a esfera na qual o classicismo encontra seu âmbito próprio; os gregos e citas ali não são representantes de algo invariante”, de uma humanidade recuada aos tempos arcaicos, mas “pertencem a um estágio da humanidade historicamente determinado”.¹⁶ Assim, o que há de antigo no conteúdo da Ifigênia de Goethe, em vez de reconstituir o passado remoto, traria à tona o potencial da criação poética moderna. E é nesse sentido que Adorno se contrapõe com muita insistência à determinação de Goethe como classicista, no sentido usual. O que se encontra na peça, de acordo com seu comentário, é uma espécie de apropriação do elemento mítico (aquilo de propriamente antigo) para elaborar questões liga-

¹⁵ Cf. MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 17.

¹⁶ ADORNO, Theodor. Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie. In: _____. *Noten zur Literatur IV. Gesammelte Schriften 11*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. p. 495-514. Ver p. 496.

das a uma reflexão sobre o humano na época moderna.

O comentário de Adorno procura discernir, em Goethe, o problema da relação do Esclarecimento com o mito, ou seja, do humanismo moderno racionalista com as forças determinantes da natureza. Ele afirma: “o procedimento de Ifigênia no último ato é a apologia da humanidade contra o inumano imanente”. Em função dessa defesa do humano, Goethe “ousa o mais extremo”:

*Ifigênia, obedecendo ao imperativo categórico da Crítica da razão prática, ainda não escrita então, renega seu próprio interesse, que precisava do engano, em nome da liberdade, da autonomia...*¹⁷

Assim, Adorno concebe a *Ifigênia* alemã como um drama civilizatório, no qual estão em jogo o poder determinante da realidade e uma retomada, em nova concepção, do elemento caótico da juventude de Goethe, seu protesto contra as convenções sociais típico do *Sturm und Drang*. O gesto de Ifigênia anteciparia a moral kantiana e seria uma contraposição à revolta contra as imposições da realidade que não pode ser modificada e que segue princípios desumanos.

A análise do personagem Orestes, mais do que da protagonista, evidencia para Adorno como o elemento mítico permite uma reflexão sobre o humanismo moderno, em sua relação com a força do estado da natureza. Orestes, enlouquecido pela perseguição das Fúrias, mas curado pela intervenção de sua irmã, estaria no centro da ação libertadora, como expressão de uma atitude antimitológica abrupta e reflexiva, na qual se percebe, como comenta Adorno, a sensibilidade de Goethe para aquilo que Benjamin chamava, em seu ensaio sobre o romance *As afinidades eletivas*, de “limites e possibilidades da humanidade”.¹⁸ Como herói trágico, Orestes ultrapassaria os limites, convertendo-se em imagem de uma conciliação, para além da construção da humanidade, de um meio entre o incondicionado da atitude libertadora e a entrega cega à natureza, configurada pela força punitiva e enlouquecedora das Fúrias.

Além da interpretação do conteúdo da peça, ressaltando suas divergências em relação à versão grega, Adorno destaca também a diferença formal entre o projeto alemão e aquele elaborado por Racine, no contexto do Classicismo do século XVII. Enquanto o procedimento poético, na peça france-

¹⁷ ADORNO, 1974, p. 509.

¹⁸ ADORNO, 1974, p. 509.

sa, acompanha e reforça o “elemento civilizatório”, racionalista, a linguagem de Goethe, em contrapartida, teria “o frescor da floresta e da caverna”, algo daquele elemento natural objetivo em conflito com o drama civilizatório. Destacando a modernidade da peça, Adorno chega a afirmar que, com a *Ifigênia*, “o desenvolvimento da linguagem alcança um momento de objetivação que culminaria em Flaubert e Baudelaire”.¹⁹

Em outro comentário bastante conhecido da peça, intitulado “Da Ifigênia de Racine à de Goethe”, Jauss recorre também a uma comparação entre a Ifigênia francesa e a alemã, a fim de esclarecer o que havia de novo na solução encontrada no final do século XVIII. Segundo essa leitura comparativa, em Racine percebe-se um aprofundamento do fosso entre a arbitrariedade divina e a ação humana, de modo que o homem aparece como um prisioneiro de suas paixões, ou de sua falta original.²⁰ Na inocente Ifigênia que, em Áulis, consente na decisão do pai de sacrificá-la, estaria em jogo a problemática da autoridade do Deus-Pai e do respeito aos preceitos religiosos. Já em Goethe intervém, como uma nova instância, a possibilidade de romper a maldição mítica do passado, portanto de não seguir os preceitos impostos por uma determinação que contraria a autonomia humana.

Jauss afirma:

*A Ifigênia de Goethe responde a questão de saber por meio de que força o homem pode ser libertado de sua dependência em relação à natureza e da arbitrariedade divina, chegando assim à consciência de sua autêntica humanidade.*²¹

Uma nova aliança entre o homem e a divindade estaria apresentada no ato de audácia da protagonista, que recusa o culto fundado na autoridade do passado, com sua exigência do sacrifício humano. Nesse sentido, o ser humano combate o fosso que o separa dos deuses, passando da dependência mítica à liberdade do sujeito por meio da razão esclarecida. Mas, como o gesto de Ifigênia no último ato indica, apenas a palavra da pureza e do amor pode realizar essa passagem, e por isso Jauss destaca na versão goethiana um novo mito da feminilidade pura e redentora, ligado à autonomia humana.²²

Apesar de suas interpretações divergentes em alguns pontos, os dois comentários, de Adorno e Jauss, chamam a atenção para a modernidade da peça

¹⁹ ADORNO, 1974, p. 501.

²⁰ JAUSS, 1990, p. 227.

²¹ JAUSS, 1990, p. 237.

²² JAUSS, 1990, p. 236.

“classicista” de Goethe e procuram definir o que há de novo em sua versão, comparada com as de Eurípides e de Racine. Mas essa não é uma constatação nova, pois a *Ifigênia* alemã sempre foi considerada como uma obra ao mesmo tempo classicista e moderna. Ao estudar a recepção da peça, no início de seu comentário, o próprio Jauss deixa claro que o caráter ilusório de uma volta ao espírito dos gregos já fora percebida pelos contemporâneos de Goethe, a começar por Schiller.

Em “Sobre a arte trágica”, ensaio de 1792, Schiller já falava de uma “beleza excepcional na nossa *Ifigênia* alemã”, que é indicada em favor da superioridade das tragédias modernas, ligadas à apresentação da idéia de liberdade. Para o autor, a arte esclarecida pela filosofia kantiana é destinada a alcançar uma altura cristalina da emoção trágica, em contraposição à tragédia grega que, por sua “cega sujeição ao destino”, pode ser “humilhante e ofensiva” para a liberdade humana.²³ Contudo, a defesa da superioridade da arte moderna não implica o abandono do projeto de estudo dos antigos, iniciado em 1787 após a leitura da *Ifigênia* de Goethe. Aliás, em muitos outros textos, Schiller defende a superioridade das obras clássicas, segundo uma outra perspectiva, em aparente contradição com suas afirmações no ensaio de 1792.²⁴

A apresentação da humanidade mais bela dos tempos modernos, dessa humanidade ideal e esclarecida que a “bela alma” de Ifigênia revela, tem lugar justamente numa peça “classicista”. Impregnada de questões morais modernas, como Schiller comenta em carta a Goethe de 22 de janeiro de 1802, a peça possibilitaria a construção de uma Grécia moderna e humanista, na qual se revela a interioridade da alma alemã.²⁵ Na retomada do material propriamente antigo por um escritor moderno, o ideal de beleza grego poderia ser retomado, os “despojos” do mundo divino para o qual o poeta olha com nostalgia, em seu lamento *Os deuses da Grécia*, retornam transformados, reconfigurados segundo uma perspectiva atual. Como já estava indicado na carta de aniversário, a *Ifigênia* é um marco do projeto de uma imitação dos antigos que, em vez de apenas copiar o aspecto das obras de arte, recria o ideal de beleza grego a partir de um procedimento racional, moderno.

Como afirma Schiller naquela carta de 1794, justamente por ter um

²³ SCHILLER, Friedrich. Acerca da arte trágica. In: _____. *Teoria da tragédia*. São Paulo: E.P.U., 1995. p. 83-111. Cf. p. 94-95.

²⁴ Justamente essa divergência de avaliação, dependendo da perspectiva adotada, seria um tema central do livro *Poesia ingênua e sentimental*, último trabalho teórico do autor.

²⁵ Cf. GOETHE; SCHILLER, 1977, p. 932.

espírito grego *sem ter* nascido sob o céu grego, Goethe pode ser um gênio que, mesmo ao estudar os antigos e tomá-los como parâmetro, segue a sua própria natureza e não fica preso às regras da arte. Em outras palavras, ele poderia ter seguido o caminho de síntese do belo na natureza, de criação da beleza ideal a partir da observação da beleza natural, caso tivesse crescido diante do esplendor da natureza mediterrânea e da arte antiga. Mas, justamente por ser privado dessa natureza bela e jogado sob o céu nórdico, numa cultura artificial, o seu gênio foi levado a criar por via racional uma obra grandiosa, única e inimitável, condicionada pelas circunstâncias de sua época. No entanto, é na Grécia que o gênio enxerga o ideal de beleza com o qual se identifica e que deve ser recriado na modernidade. Schiller reconhece, por isso, uma contradição entre o gênio artístico e a época moderna, mas indica a necessidade de um esforço de superação genial:

*o senhor teve trabalho a mais, pois da maneira como passou da visão à abstração, teve de transpor de volta conceitos em intuições e transformar idéias em sentimentos, pois só através deles o gênio pode produzir.*²⁶

Como se o poeta fosse forçado, pela disparidade entre a sua realidade pobre e a riqueza de seu espírito, a dar à sua obra enraizada na cultura alemã, no clima e no ambiente nórdicos, toda a beleza que seu olhar sabe descobrir sob a orientação dos antigos. Assim, a noção forjada por Winckelmann de uma Grécia antiga perfeita, equilibrada, em torno do ideal apolíneo de nobre simplicidade e calma grandeza, pode estar presente na obra de Goethe, em seu olhar tranqüilo e limpo sobre as coisas. De acordo com a interpretação que fica indicada na carta de Schiller, em vez de copiar os antigos, o poeta aprende com eles esse ideal de beleza para “engendrar uma Grécia” pela força do pensamento.

RESUMO

Para mostrar como se articulam o helenismo e o classicismo na estética alemã, é necessário analisar o projeto de imitar o ideal de beleza da arte grega. No final do século XVIII, a fase clássica de Goethe e Schiller, denominada Classicismo de Weimar, retoma as idéias de Winckelmann, inseridas na *discussão teórica e na realização artística* daquele projeto. A peça *Ifigênia em Tauride*, de Goethe, pode ser considerada como modelo da concepção de imitação dos antigos proposta pelos autores. Nessa peça, como mostram os críticos desde Schiller, a questão do helenismo, da imitação dos gregos antigos, diz respeito a uma discussão sobre

²⁶ GOETHE; SCHILLER, 1993, p. 25.

PEDRO SÜSSEKIND

os parâmetros para a criação artística moderna.

Palavras-chave: Grécia. Goethe. Schiller. Ifigênia. Imitação.

ABSTRACT

To show how the Classicism and the Grecism are articulated in the German esthetics, it is necessary to examine the project based on the imitation of the ideal of beauty in Greek art. At the last decade of the eighteenth century, the classical period of Goethe and Schiller, known as Weimar Classicism, renews Winckelmann's ideas, integrated in a theoretical discussion and an artistic realization of that project. Goethe's play *Iphigenia in Tauris* can be seen as an example of the conception of imitation they propose. In this play, as shown by critics since Schiller, the issue of Grecism – as the imitation of the ancient Greeks – is discussed as a standard to modern poetry.

Keywords: Greece. Goethe. Schiller. Iphigenia. Imitation.

