

Jacob Burckhardt (1818-1897) foi professor de História da Arte na Universidade de Basileia, cidade onde nasceu, filho da rica burguesia local. Publicou em vida poucas obras, como *A época de Constantino, o Grande* (1852), *O cicerone* (1855) e, principalmente, *A cultura do Renascimento na Itália* (1860), livro fundamental para a compreensão posterior da Renascença. Outras obras suas, publicadas postumamente, foram coligidas a partir de notas preparadas para suas aulas na Universidade e outras instituições públicas da cidade. Assim foi composta a sua *História da cultura grega* (publicada entre 1898-1902), que descobriu para a posteridade o lado noturno da civilização grega, substituindo a imagem tradicional da “serenidade” helênica. Assim também as suas *Considerações sobre a história universal* (publicadas em 1898), profunda reflexão a respeito das relações entre cultura e poder, sobre a grandeza histórica, sobre a ventura e a desventura na história universal. O pensamento de Burckhardt reflete sua condição de burguês humanista, formado na admiração pelas épocas de grande florescimento intelectual e artístico, como a Renascença na Itália, o reinado de Luís XIV na França, o classicismo de Weimar. Dele disse Otto Maria Carpeaux: “Amando ao mesmo tempo o seu Olimpo, reconheceu, com um olho inexorável, a fragilidade do seu mundo ilusório, neste mundo material e materialista, a fragilidade do homem num mundo sem Deus. Por isso, mesmo sendo um humanista não deixou de ser um cristão. Sendo um intelectual não deixou de ser um pátrio”. A seguir publicamos um trecho de suas *Considerações sobre a história universal*.

MÁRIO LUIZ FRUNGILLO

## PARA A CONSIDERAÇÃO HISTÓRICA DA POESIA ● Jacob Burckhardt

A disputa pela primazia entre história e poesia foi definitivamente conciliada por Schopenhauer.<sup>1</sup> A poesia contribui mais para o conhecimento da essência da humanidade; Aristóteles também já o dissera: *καὶ φιλοσοφερον καὶ σπουδαιότερον ποιησις ἱστορίας ἐστίν* (a poesia é algo de mais filosófico e profundo que a história), e a razão de ser isto verdadeiro é que o patrimônio que serve de base à poesia é em si muito mais elevado que o do maior dos historiadores, e também o efeito ao qual ela é destinada é muito mais elevado que o da história.

Em compensação, a história encontra na poesia uma de suas mais importantes fontes, uma de suas mais puras e belas.

Em primeiro lugar, ela deve ser grata à poesia pelo conhecimento da essência da humanidade em si, em segundo, pelos ricos esclarecimentos acerca daquilo que é temporal e nacional. Para a observação histórica, a poesia é a imagem do que havia de eterno nos povos e com isso ela é, sob todos os ângulos, instrutiva, além do que, freqüentemente, ela é tudo o que se preservou, ou o que se preservou melhor.

Observemo-la então, em primeiro lugar, pela sua posição externa nas diferentes épocas, povos e castas, perguntando a cada vez: Quem canta ou escreve, e para quem o faz? A seguir, consideremo-la por sua matéria e espírito.

Antes de tudo, a poesia demonstra a maior importância como a mais alta voz da religião.

O hino não apenas glorifica os deuses, como também aponta para um determinado grau do culto, para uma determinada dignidade do sacerdócio, tanto se pensamos nos hinos dos arianos às margens do Indo, quanto nos salmos e nos hinos do cristianismo antigo e medieval, ou no cântico protestante como o mais elevado testemunho religioso, especialmente no século XVII.

Uma das expressões maiores e mais livres de todo o antigo oriente é o profeta hebreu e sua parênese político-teocrática.

O teogonista grego (Hesíodo) representa o momento em que a nação desejou e levou a efeito uma coesão entre seus incomensuravelmente ricos mitos.

A *völuspá* (discurso da *völe* = revelação da vidente), cuja existência remonta ao início do século VIII, é um poderoso testemunho do cântico mitológico dos escandinavos; ela abrange, além dos demais mitos, o crepúsculo do mundo e o nascimento de uma nova terra. Mas também os cânticos mitológicos posteriores da Edda são extraordinariamente ricos em mitos e figuras, e em uma infinita nomenclatura. A imagem do mundo terreno e supraterrâneo, também dotada de elementos teogônicos, manifesta-se no espelho da mais singular fantasia;<sup>2</sup> o tom é deliberadamente enigmático, *um tom verdadeiramente visionário*.

A seguir, vem o Epos com seus rapsodos. Ele substitui toda a história e uma grande parte da revelação como expressão de vida nacional e testemunho de primeira ordem da necessidade e capacidade de um povo de contemplar e representar a si mesmo por meio de tipos. Os cantores, nos quais tal capacidade vive em maior grau, são grandes homens.

Muda muito o prestígio do Epos a partir do momento em que a era adquire um caráter literário, em que a poesia se converte num gênero literário e a antiga recitação popular em leitura; e muda completamente quando se ergue o muro que separa os muito cultos dos incultos. É espantoso que, apesar de tudo isso, Virgílio alcance uma posição tão elevada, domine toda a época posterior a ele e se torne mítico.

<sup>1</sup> *Welt als Wille und Vorstellung* I, 288 ff., II, 499.

(N.T.: *Mundo como Vontade e Representação*).

<sup>2</sup> Pense-se em *Grimmismal* e *Vafthrudnismal*.

No último, Odin, que se faz passar por Gangradr, e o gigante Vafthrudinir examinam-se mutuamente a respeito de segredos mitológicos e teogônicos. No final, o gigante sabe que Odin irá matá-lo.

Como parece enorme agora a série de gradações que vai do rapsodo épico ao atual escritor de romances!

Encontramos a *lírica* antiga nas mais diferentes posições diante do mundo: como *lírica* coletiva a serviço das religiões, como arte social a serviço do simpósio e, a seguir (com Píndaro), como proclamadora de vitórias desportivas; paralelamente a isso, nós a encontramos como *lírica* subjetiva (entre os eólicos), até que, com os alexandrinos, também ela sofre uma transformação em gênero literário, o que também são, predominantemente, a *lírica* e a *elegia* romanas.

Na Idade Média, a *lírica* se torna uma expressão de vida essencial da grande aristocracia cosmopolita; ela é praticada de maneira semelhante entre os franceses do sul e do norte, entre os alemães e os italianos, e a maneira pela qual ela é transmitida e difundida pelas cortes já representa em si fato histórico-cultural da maior relevância.

Entre os mestres-cantores, mostra-se então a aspiração de manter a poesia, tanto quanto possível, como uma atividade escolar, objetiva. Mas, por fim, ocorre – ao lado da existência constante de uma poesia popular, na qual o objetivo se faz passar por subjetivo – a total emancipação da *lírica* subjetiva em sentido moderno, combinada à liberdade diletante da forma e em uma nova relação com a música, artisticamente cultivada pelos italianos sob a orientação de academias.

Sobre o drama será melhor falar mais tarde. O destino da poesia moderna consiste, principalmente, em sua relação histórica e literariamente consciente com a poesia de todas as eras e povos, diante das quais ela aparece como imitação ou eco. Mas no que se refere aos poetas, valeria a pena examinar particularmente a personalidade do poeta no mundo e seu prestígio extremamente diferente desde Homero até os nossos dias.

Se observarmos a poesia segundo sua *matéria* e seu *espírito*, o resultado imediato é o seguinte: freqüentemente e durante muito tempo ela é a única forma de comunicação, de modo que é até lícito se falar em uma poesia servil; ela é, de fato, a mais antiga forma da história, e os mitos todos dos povos nós também os conhecemos, o mais das vezes, sob forma poética e como poesia; além disso, ela é, como poesia gnômica, didática, o mais antigo repositório da ética, no hino ela glorifica diretamente a religião; como *lírica*, por fim, ela revela imediatamente o que era grande, valioso, glorioso, terrível para os seres humanos nas mais diversas épocas.

Mas eis que a grande crise atinge a poesia: nas eras mais remotas a matéria e a norma necessariamente rigorosa estão intimamente ligadas entre si; toda a poesia constitui uma *única* revelação religiosa-nacional; o espírito dos povos parece nos falar direta, objetivamente, de modo que a posição da canção e da balada populares podia ser caracterizada corretamente por Herder como *Vozes dos povos em canções*; o estilo se mostra como algo dado, como uma mescla inseparável de conteúdo e forma.

A seguir, entre todos os povos altamente civilizados cuja literatura possuímos em algum grau de totalidade, num determinado estágio da sua evolução – entre os gregos caberia a Píndaro traçar a linha fronteira – se verifica a passagem da poesia do necessário para o casual, do popular coletivo para o individual, da economia dos tipos para o infinitamente variado.

Daquele momento em diante, os poetas são porta-vozes de sua época e de sua nação em um sentido totalmente diferente do anterior; eles não mais revelam o espírito objetivo delas, e sim sua própria subjetividade, que freqüentemente é de caráter oposicionista; mas, como testemunhas histórico-culturais, eles permanecem tão instrutivos quanto seus antecessores, apenas de um outro ângulo de visão.

Isso se revela especialmente na livre escolha e na criação original dos temas. Antes, eram os temas que escolhiam o poeta, em certa medida era o ferro que atraía o homem, agora se dá o contrário.

Grande é o significado que se deve conceder aqui à penetração da saga arturiana em toda a *épica* da aristocracia poética ocidental, ao lado da qual se obscurecem de todo as sagas populares dos alemães e boa parte da saga carolíngia dos franceses. O estilo se preservou, mas, no que se refere aos assuntos, ocorreu uma fuga à nacionalidade individual. E entre as obras do ciclo arturiano há um *Parzival* alemão.

Na época subsequente, o que cada nação, em cada século, desejava, lia, recitava e cantava faz parte dos testemunhos mais importantes a seu respeito.

O ciclo de antigas sagas germânicas, o ciclo carolíngio e o ciclo arturiano terão então destinos variados na poesia e no romance em prosa dos franceses, alemães e italianos; ao lado deles também a lenda se impôs em certa medida; e pode-se observar ainda o surgimento e o domínio parcial dos *fabliaux*, *tales*, farsas e novelas, a entrada em cena das fábulas de animais etc., enquanto o conto de fadas (*märchen*)

tem seu significado histórico-cultural especial para o Oriente moderno. Por fim, o ciclo carolíngio sofre um tratamento estilístico totalmente novo por parte dos grandes italianos (Bojardo, Ariosto); encontramos aqui uma reflexão continuada quase que totalmente livre da matéria em forma clássica.

A seguir se verifica o desaguar da épica no romance, que, segundo o grau de seu domínio e conteúdo e a constituição de seu círculo de leitores, ajuda a caracterizar toda a sua época. Ele é essencialmente poesia para leitores isolados. Apenas aqui surge também em quantidade significativa a fome por temas sempre novos. Ele será a única forma pela qual a poesia poderá se aproximar daquela grande massa que ela deseja ter como leitores: como o retrato mais abrangente da vida, caracterizado por uma contínua referência à realidade, ou seja, por aquilo a que chamamos de realismo. Com esta propriedade ele ganha, inclusive, um público internacional; um só país já não o fornece em quantidades suficientes, e o público se tornou superexcitado; por isso se estabelece um intercâmbio (é verdade que muito desigual) entre França, Alemanha, Inglaterra e a América.

Aqui se deve ainda mencionar o *drama*, tanto pela sua posição exterior quanto pela sua matéria e espírito. Ele demonstra, já pela sua própria existência e pela natureza de sua relevância, uma situação social definida, o mais das vezes em conexão com o culto. Mas é pelo seu conteúdo que ele representa um dos grandes testemunhos do povo e da época em questão, ainda que não incondicionado, pois depende da confluência de circunstâncias favoráveis e, mesmo quando conta com a mais alta disposição do povo em questão, pode ser obstruído, e mesmo morto, por obstáculos externos. Ocasionalmente, ele encontra um inimigo mortal – basta pensar no teatro inglês e na revolução inglesa –, o que não deixa de ser uma prova de sua força e de sua importância. Para que ele se torne possível, uma condição essencial é a existência de teatros e representações. Apenas em prol da mera leitura o drama jamais teria vindo a existir.

A disposição para o dramático existe nas profundezas do ser humano, como já nos ensina o drama dos povos semicivilizados, que busca uma imitação farsesca da realidade por meio de pantomimas acompanhadas de gritaria e ginástica.

O drama chinês não ultrapassa o realismo burguês. Pelo que sabemos do drama indiano, de origem relativamente tardia e possivelmente devida

à influência grega, trata-se de uma poesia artística, de florescimento efêmero;<sup>3</sup> também neste caso a origem é religiosa, as festividades do culto a Vishnu; mas não foi levado ao ponto de se tornar encenação teatral. Sua principal limitação – e nesta limitação ele é muito instrutivo – está no pouco valor que ele dá à vida terrena e seus embates, e na falta da consciência de uma personalidade forte em luta com o destino.

O drama ático, ao contrário, lança torrentes de luz sobre toda a existência ática e grega.

De início, ele era a representação de um acontecimento social de primeira ordem, competitivo no mais alto sentido, os poetas em competição entre si, o que, no entanto, em pouco tempo levou à concorrência entre diletantes.<sup>4</sup> E logo a seguir nos confrontamos, no que diz respeito ao tema e ao seu tratamento, com aquele misterioso surgimento da tragédia “a partir do espírito da música”. O protagonista permanece um eco de Dioniso e o conteúdo inteiro é tão-somente mito, evitando-se o constante cerco da história. Domina um firme desejo de representar o humano apenas pelo típico, não por figuras conformes à realidade e, ligada a esse desejo, existe a convicção da inesgotabilidade dos remotos tempos heróico-divinos.

Que mais faltava para que as pequenas celebrações dionisíacas se transformassem na antiga comédia ática, aquele órgão vital essencial de um tempo e de uma cidade espiritualmente, extraordinariamente excitados? Ela não pode ser transplantada para um teatro posterior, apenas as comédias média e nova, com seu cômico classista e intrigas amorosas, foram cosmopolitas e passíveis de transmissão. Elas se transmitiram para os romanos e constituíram, por fim, a base para a comédia moderna, mas em parte alguma se tornaram órgãos vitais essenciais, sem os quais não podemos imaginar povo algum. Entre os romanos o teatro foi, desde cedo, o lugar de uma embotada sede de espetáculo que é a morte da poesia dramática.

Quando, na Idade Média, esta tornou a despertar, a única matéria possível era de natureza espiritual. O teatro antigo, desde os doutores da igreja, vivia em profunda condenação, os atores (*histriones*), embora existissem, viviam em desonra.<sup>5</sup> Nos mosteiros, e também nas igrejas e nas praças das cidades, representavam-se, portanto, Autos de Natal e de Páscoa (*ludi de nativitate Domini, ludi paschales*). Assim, uma religião que sente o ímpeto de se expressar pictoricamente milhares de vezes (em ciclos de pinturas, esculturas em portais, vitrais etc.) chega, da

<sup>3</sup> Sobre os motivos de sua evolução apenas moderada, veja-se Weber, *Weltgesch.* II, S. 309 ss.

<sup>4</sup> Ο μυρια μειρακυλλια em *As rãs* de Aristófanes, 89 s.

<sup>5</sup> *Capitulare anni 789*. – Também São Tomás de Aquino se pronuncia nesse sentido.

maneira mais ingênua, à dramatização das histórias e lendas sagradas; a partir de suas diretrizes teológicas, junta-se a isso também um elemento intensamente alegórico. Mas, em comparação com a posição da tragédia ática diante do mito e sua livre multiformidade, carecia-se aqui de liberdade. A tragédia ática queria fazer falar o universalmente humano através de figuras ideais; o mistério (mais precisamente *ministerium*) medieval era e permaneceu uma parte do culto vinculada a uma determinada história.

A longo prazo, a mundanidade dos atores (cidadãos e artesãos) e dos espectadores não poderia se contentar com isso; surgiu a “moralidade” satírico-alegórica, surgiram também as peças retiradas do Antigo Testamento e da história profana, e mesmo na história sagrada penetraram cenas cotidianas, algumas mesmo de teor obsceno, até que por fim a farsa etc., pudesse se emancipar como gênero independente.

Enquanto isso, na Itália, o abandono do mistério se consumava essencialmente através da imitação da tragédia antiga e de uma comédia apoiada, na superfície, em Plauto e Terêncio. Assim, com o tempo, em toda parte se passou das representações festivas ocasionais para as regulares, profissionais, da atuação dos cidadãos para a dos atores.

Se perguntarmos, então, em que medida e em que sentido o teatro dos diferentes povos do Ocidente se tornou nacional ou, pelo menos, popular, teríamos novamente de pensar em primeiro lugar na Itália. Mas os italianos de uma época posterior, apesar da grande e notória vocação teatral da nação, foram privados de um florescimento do drama sério; seu lugar foi ocupado pela ópera. No resto do mundo, permanecia desonrosa a condição do ator e duvidosas, em consequência, as camadas participantes do público; o exemplo das cortes não levava ninguém a abandonar suas reservas. Mesmo a posição de Shakespeare era (segundo as pesquisas de Rümelin) extraordinariamente condicionada. O teatro inglês estava confinado em Londres e na corte, o que faz cair por terra o direito ao termo “teatro nacional”; mesmo em Londres o teatro era evitado pelos cidadãos das classes mais altas, mantido apenas por alguns jovens senhores distintos e pelas baixas classes trabalhadoras, mortalmente odiado por aqueles que em breve teriam o Estado em suas mãos. E antes que isso se desse, a tendência dramática própria de Shakespeare deveria ser suplantada por outra (a comédia de caracteres de Beaumont e Fletcher).

Muito mais nacional em todas as suas vertentes (inclusive a dos *autos sacramentales*), e com isso a perfeita contraparte do grego, é o drama espanhol, tanto que não se poderia imaginar a nação sem ele. É verdade que a corte possuía a sua trupe; mas o teatro não dependia da corte, nem do luxo das grandes cidades, e sim do gosto da nação, na qual, de resto, a vocação teatral também é muito difundida. Além disso, os autos permaneciam (como ainda no nosso século) vinculados ao culto, o que não impediu que eles desaguassem em uma comédia de personagens modernas suntuosamente representada.

No que se refere ao drama e ao teatro europeu do século XVIII, salta aos olhos a sua perda de popularidade e seu crescente confinamento às grandes cidades (na França quase que exclusivamente a Paris). Mas ao mesmo tempo ganham notoriedade atores famosos, que logo angariam fama européia. As verdadeiras representações e suas necessidades começam a ser suplantadas pela criação dramática, de modo que o drama se torna um gênero literário fora da cena, assim como também a antiga Atenas possuía seus dramas destinados à leitura ou à recitação. Por fim, aparece na literatura dramática (com Diderot, entre outros) o tendencioso.

No século XIX, e especialmente no presente momento, o teatro se apresenta como local de entretenimento, tanto para os ociosos quanto para os que estão fatigados pelo trabalho. Suas concorrentes nas atividades das grandes cidades são a peça de espetáculo, a *féerie* e especialmente a ópera. Os teatros se tornam gigantescos, e efeitos mais requintados são, por isso mesmo, freqüentemente banidos; os efeitos dramáticos mais gritantes são apreciados e chegam a ser exagerados; o drama transformou-se em negócio, como também o romance e tantas outras coisas que ainda se chamam literatura.

Em compensação, de um ponto de vista teórico, sabemos melhor o que *era* bom em toda a poesia dramática, e *por quê*.

Mas o que é discutível, hoje, é em que medida o espírito das nações modernas pode ser avaliado segundo sua necessidade de absorver da cena teatral uma imagem ideal da vida.



Acrescentemos aqui apenas mais algumas palavras a respeito da consideração história das *demais artes*, sem levar em conta, porém, as relações que a humanidade ao longo do tempo manteve com a música, o que já constituiria um mundo em si.

Mas o mesmo vale para suas relações com as artes plásticas, e a pergunta se impõe: como a história fala através da arte?

Isso acontece principalmente por meio do monumental-arquitetônico, que é a expressão deliberada do poder, seja em nome do Estado, seja da religião. Mas é possível se contentar com um Stonehenge, caso não exista, no povo em questão, a necessidade de falar por meio de formas.

Por causa dessa necessidade nascem os estilos; mas é um longo caminho o que leva da volição monumental-religiosa até a realização, até um Pártenon ou uma Catedral de Colônia. A seguir, o monumental se manifesta também no castelo, no palácio, na vila etc. como o luxo da existência. Aqui ele é ao mesmo tempo expressão e estímulo de determinadas disposições, aquilo para o proprietário, isto para o observador.

Assim fala o caráter de nações, culturas e épocas inteiras a partir de sua arquitetura geral como do invólucro exterior de seu ser.

A arte, em épocas religiosas, monumentais, ingênuas, é a forma inevitável de tudo o que é sagrado ou poderoso para os homens e, assim, é a religião que, antes de mais nada, se expressa também na *escultura* e na *pintura* de início em tipos, quando os egípcios, orientais, gregos, medievos e a arte mais recente representam, a cada vez, o divino ou pelo menos o sagrado na forma que lhes é apropriada, de uma humanidade elevada e a seguir em histórias, quando a arte nasce como que do propósito de substituir a palavra na narração do mito, da história sagrada e da lenda. Estas são suas maiores,

constantes, inesgotáveis tarefas, a partir das quais se estabelecem as suas normas, e com as quais ela conhece a extensão de seu poder.

Mas também aqui, na escultura e na pintura, a arte se torna o luxo da existência; surge uma arte profana, em parte monumental-secular, a serviço do poder, em parte a serviço da riqueza; gêneros paralelos, como o retrato, a *peinture de genre*, as paisagens se sucedem, especialmente atendendo a fortunas e clientes individuais; aqui também a arte se torna expressão de disposições e estímulos para eles.

Nas épocas posteriores, ou tardias, o homem passa a acreditar que a arte está a seu serviço; ele precisa dela como pompa e por vezes explora antes as suas formas secundárias e ornamentais que as principais; ela se torna mesmo objeto de lazer e de falatório.

Mas ao lado de tudo isso ela toma consciência de sua alta posição como um poder e uma força em si, que só precisa de oportunidades e de um fugaz toque da vida para então realizar por si mesma algo de supremo.

A percepção deste poderoso mistério é que eleva para nós a pessoa do grande artista, no qual tudo isso se realiza, para uma altura e uma distância tão grandes, trate-se da expressão de um espírito popular imediato, de uma religião, de algo supremo que então dominava – ou de uma vibração totalmente livre de um espírito individual. Daí vem o mágico poder (e hoje os altos preços) de um original. ✨

*Referência: BURCKHARDT, Jacob. Weltgeschichtliche Betrachtungen. Stuttgart: Alfred Kröner, 1978. p. 69-80. Tradução de Mário Luiz Frungillo.*