UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MARCELLO ELOY MENDES SPINOLA

**Filosofia e arte no pensamento de Gotthold Ephraim Lessing: as
cartas sobre a tragédia**

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2018

MARCELLO ELOY MENDES SPINOLA

**Filosofia e arte no pensamento de Gotthold Ephraim Lessing: as
cartas sobre a tragédia**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos

De acordo: _____
Prof. Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos

SÃO PAULO

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Spinola, Marcello Eloy Mendes
Filosofia e arte no pensamento de Gotthold Ephraim
Lessing: as cartas sobre a tragédia / Marcello Eloy Mendes
Spinola ; orientador Luiz Fernando Batista Franklin de Matos.
– São Paulo, 2018.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração:
Filosofia.

1. Lessing. 2. Filosofia da arte. 3. Tragédia. 4. Poética
do trágico. I. Franklin de Matos, Luiz Fernando Batista, orient.
II. Título.

Nome: SPINOLA, Marcello Eloy Mendes

Título: Filosofia e arte no pensamento de Gotthold Ephraim Lessing: as cartas sobre a tragédia.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em 27 de agosto de 2018

Banca Examinadora

Prof. Dr.: Mário Rodrigues Videira Júnior

Instituição: ECA – USP

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr.: Pedro Fernandes Galé

Instituição: Externo

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr.: Vladimir Menezes Vieira

Instituição: UFF – Externo

Julgamento: Aprovado

*Para Fabiana Barata Ribeiro, minha
terna e paciente esposa, companheira
dedicada e magnífica profissional
responsável pela revisão dos principais
momentos desse trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu filho Davi pela paciência e ajuda com as expressões em alemão.

Ao apoio sempre disponível de todos os servidores do departamento de filosofia, em especial a Mariê Márcia Pedroso, Geni Ferreira e Luciana Nóbrega.

Aos professores Márcio Suzuki, Marco Aurélio Werle, Pedro Paulo Pimenta e Oliver Tolle pelas lições e esclarecimentos nos cursos e na qualificação deste trabalho.

À musa, herdeira de *Μνημοσύνη*, cuja função inspiradora é o atributo e a dádiva para esse poeta. Não importa mais saber em qual período da história se fez presente, mas a sua música e o seu canto constituem a reticência que representa a abertura eterna da inspiração.

Ao meu mestre e orientador Luiz Fernando Batista Franklin de Matos, uma homenagem especial pela magnitude de seus ensinamentos, pela construção de suas críticas e pela generosidade na doação do seu tempo para que esse trabalho pudesse ser enriquecido.

SPINOLA, Marcello Eloy Mendes. *Filosofia e arte no pensamento de Gotthold Ephraim Lessing: as cartas sobre a tragédia*. 2018. 105 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Resumo: O trabalho enfatiza o pensamento de Lessing no seu limiar sobre a teoria da tragédia, singularizando o conceito de compaixão e a fundamentação desse elemento no contexto trágico segundo a Poética de Aristóteles. Para tanto, é proposta uma tradução das *Briefwechsel über das Trauerspiel* (Cartas sobre a Tragédia), onde Lessing desenvolve diálogos epistolares com Christoph Friedrich Nicolai e Moses Mendelssohn na formação de conceitos sobre a poética do trágico. Conclui com a tarefa de reflexão crítica capaz de estabelecer uma concepção filosófica da tragédia.

Palavras-chave: Lessing – Filosofia da arte – Tragédia – Poética do trágico.

SPINOLA, Marcello Eloy Mendes. *Philosophy and art in the Gotthold Ephraim Lessing's thought: letters on tragedy*. 2018. 105 f. Masters Dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Abstract: The work emphasizes Lessing's thought on his threshold on the theory of tragedy, singling out the concept of compassion and the grounding of this element in the tragic context according to Aristotle's Poetics. Therefore, a translation of the *Briefwechsel über das Trauerspiel* (Letters on Tragedy) is proposed where Lessing develops epistolary dialogues with Christoph Friedrich Nicolai and Moses Mendelssohn to build on concepts about the poetics of the tragic. Finally, it ends with a critical reflection capable of establishing a philosophical conception of tragedy.

Keywords: Lessing – Philosophy of art – Tragedy – Poetic of the tragic.

SUMÁRIO

Introdução	9
a) A poética do trágico	10
b) Lessing, filósofo da arte	12
Primeira Parte: O Estudo das cartas	15
1. O despertar da compaixão e a questão da admiração	16
2. As escalas da compaixão	20
3. O medo e o temor	24
4. O alcance moral	25
Segunda Parte: As cartas sobre a tragédia	
Preâmbulo – Considerações sobre a tradução	28
As cartas	30
1. [De Lessing para Nicolai]: 20 de julho de 1756	30
2. [De Nicolai para Lessing]: 31 de agosto de 1756	31
3. [De Lessing para Mendelssohn]: Leipzig, 1º de outubro de 1756	37
4. [De Nicolai para Lessing]: 3 de novembro de 1756	38
5. [De Lessing para Nicolai]: novembro de 1756	39
6. [De Lessing para Mendelssohn]: 13 de novembro de 1756	44
7. [De Mendelssohn para Lessing]: 23 de novembro de 1756	46
8. [De Lessing para Mendelssohn]: 28 de novembro de 1756	49
9. [De Lessing para Nicolai]: 29 de novembro de 1756	54
10. [De Mendelssohn para Lessing]: primeira metade dezembro de 1756	57
11. [De Lessing para Mendelssohn]: 18 de dezembro de 1756	63
12. [De Nicolai para Lessing]: 27 de dezembro de 1756	71
13. [De Lessing para Nicolai]: 4 de janeiro de 1757	73
14. [De Mendelssohn (e Nicolai) para Lessing]: janeiro de 1757	74
15. [De Lessing para Mendelssohn]: 2 de fevereiro de 1757	80
16. [De Mendelssohn para Lessing]: 2 de março de 1757	83
17. [De Lessing para Nicolai e Mendelssohn]: 29 de março de 1757	84
18. [De Lessing para Nicolai]: 2 de abril de 1757	87
19. [De Mendelssohn para Lessing]: 29 de abril de 1757	91
20. [De Nicolai para Lessing]: 14 de maio de 1757	92

a. Primeiro Suplemento	93
b. Segundo Suplemento	98
Considerações Finais	102
Referências Bibliográficas	103

Introdução

“[...] bons tempos em que filosofia e crítica estavam bem próximas e, muitas vezes, pareciam uma coisa só.”¹

Desde o advento do Iluminismo europeu e sua difusão a partir do século XVII, o pensamento filosófico esteve voltado para a investigação do belo e as manifestações da arte, partindo de uma compreensão definida pelo domínio da sensibilidade. Com a multiplicação das obras artísticas e a expansão crítica das artes, sobretudo no campo pictórico e literário, surgiu a necessidade de um aprimoramento do pensamento analítico atinente às formas estruturantes das artes, seus efeitos e consequências no âmbito dos sentidos, surgindo uma preocupação de como as obras influenciavam hábitos e atitudes na sociedade da época, segundo uma potência afetiva que transcende os limites materiais da obra de arte, fazendo eclodir um novo lugar. E a arte vai mediar esse novo lugar sob uma nova perspectiva, uma *Bildung*² que necessita trabalhar um conteúdo moral, exigindo um sujeito que decida de modo independente e emancipado, que sente (estética) a arte e a julga (valor ético), conforme CASTRO (1999, p. 11).

É justamente nesse período da ilustração que se instaura uma concepção onde a arte ultrapassa sua vertente utilitarista para ganhar um sentido, uma compreensão emancipada. Pode-se, portanto, afirmar que a arte passa do objetivante ao subjetivante, agora sem interesse, sem utilidade adjacente. Nessa transição, em um período marcado pelo desenvolvimento estético, Lessing constatou a necessidade de harmonizar a arte com seus meios e instrumentos, considerando, ainda, a própria escolha do objeto, tendendo para o alcance do efeito desejado sobre seu observador.

O pensamento estético de Lessing orbita entre a literatura e a filosofia, de maneira que seus pensamentos estruturam uma instância de afetos ou de afinação (*Stimmung*)³ que a obra de arte possui como potência modulatória, sobretudo no que pertine ao gênero teatral e literário. Essa concepção filosófica de Lessing permite, portanto, instaurar uma nova tendência, uma outra concepção estética no período da ilustração capaz de preencher a lacuna no âmbito artístico produzida por uma *Bildung*

¹ Franklin de Matos, in LESSING, 2011.

² Formação; desenvolvimento do sujeito e sua inter-relação com a realidade.

³ Sentimento voltado ao ânimo; humor; afinação, harmonia.

ainda em formação, de maneira que, a partir de Lessing, o teatro e a literatura modernos não poderiam mais ser compreendidos da mesma forma. A transformação estética laborada pelo pensamento de Lessing provocou profundas mudanças e nítidas influências no teatro e na literatura, definindo os corolários da estética alemã.

Por isso, a motivação desse trabalho repousa na estruturação do elemento principal da tragédia segundo as concepções filosóficas de Lessing em conexão com as ideias de Aristóteles, denotando a compaixão e seus pontos estruturais como vetor poético essencial ao assentamento e efetividade do drama trágico, legitimando-o enquanto elemento catártico exclusivo em que operam os efeitos estéticos purificadores dos dramas da vida real.

Partindo da estruturação sistemática de tais elementos, o trabalho encontra o seu vértice filosófico na demonstração de como Lessing vincula a tragédia em cada um dos predicados que compõem esses elementos catárticos, relacionando-os com o alcance de cada um dos sentimentos estéticos suportados pelos espectadores na modulação do gênero trágico. Tais abordagens são, em sua gênese, verificadas nos diálogos epistolares mantidos entre Lessing e os amigos Friedrich Nicolai e Moses Mendelssohn, entre os anos de 1756 e 1757, na obra denominada de *Cartas sobre a tragédia (Briefwechsel über das Trauerspiel)*, segundo o cotejo dos textos originais de Lessing traduzidos para o português, com o intuito de disponibilizar aos pesquisadores e interessados pelo tema uma versão acadêmica trazida por meio deste trabalho dissertativo.

a) A poética do trágico

Antes de iniciar o desenvolvimento dos conceitos trabalhados nas Cartas sobre a Tragédia, impõe-se a apresentação do alcance dos estudos ora conduzidos por esse trabalho dissertativo. Embora o estudo verse sobre as implicações e alcances filosóficos dos conceitos e representações que envolvem a tragédia enquanto gênero artístico, a abordagem da teoria estética encontra-se delimitada ao contexto exclusivo da poética do trágico, em oposição conceitual advindo pela filosofia do trágico. Essa diferenciação conceitual proposta por Peter Szondi na sua obra “Ensaio sobre o Trágico” é essencial para o entendimento do objeto de estudo ora em discussão, considerando que as duas propostas conceituais encontram-se aproximadas de um vínculo temporal, mas bem separadas por um critério conceitual.

Na referida obra, Szondi argumenta que Aristóteles introduziu uma poética da tragédia, ao passo que Schelling inicia uma proposta conceitual própria de uma filosofia do trágico. Essa diferença repousa no objeto central de envolvimento de cada uma das teorias. Na poética, a análise se estabelece a partir da arte trágica, tendo como objeto a tragédia no seu sentido mais próprio, na fluidez dos seus efeitos, não uma ideia sobre essa tragédia, ainda quando se questionam elementos para além da arte. O que se mantém incólume é a poética que, em sua doutrina da alma, nas constatações feitas – a do impulso de imitação como origem da arte e a da catarse como efeito da tragédia – não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir dessas constatações (SZONDI, 2004a).

Essa poética do trágico encontrou uma forte e proeminente influência nos pensadores da arte no século XVIII, com uma pura e profunda influência da Poética aristotélica. Para Roberto Machado, na sua proficiente obra “O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche”, há uma evidência dessa ideia de poética da tragédia em três pensadores: Aristóteles, Corneille e Lessing. O que ele observa na análise dessa trilogia estética é a ênfase na obra, o foco no gênero, sem recursos teóricos externos à formação conceitual dos elementos fundantes da tragédia.

Já com Schelling, segundo Szondi, essa mudança ocorre sem uma proposta intencional direta, mas com um vínculo novo de reflexão da arte trágica, estabelecendo-se a partir de elementos ontológicos que perpassam os pensamentos idealistas e seguem adiante na contemporaneidade. Esse novo elemento conceitual é denominado de filosofia do trágico. Portanto, na lição de Roberto Machado temos a síntese dessa diferença:

Esta apresentação das posições de Aristóteles, Corneille e Lessing evidencia que a análise poética da tragédia, com seu ponto de vista formal e classificatório, não vê a tragédia como expressão de um tipo de visão do mundo ou de sabedoria que a modernidade chamará de trágica. E é exatamente por isso que, segundo Szondi, é apenas com Schelling que nasce uma filosofia do trágico: uma reflexão sobre o fenômeno trágico, sobre a ideia de trágico, sobre as determinações do trágico, sobre o sentido do fenômeno trágico, sobre a tragicidade. Construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência. (MACHADO, 2006, p. 42-43)

Portanto, para Lessing, a centralização do objeto da tragédia não está no ser humano ou na sua vocação de vida, nem tampouco na sua predisposição existencial, mas nas questões intrínsecas da tragédia que são apresentadas genuinamente enquanto gênero artístico. Não obstante esses elementos intrínsecos advirem essencialmente da teoria trágica, eles movem os homens na medida em que despertam seus elementos essenciais (temor e compaixão), provocando a melhoria moral e a ressignificação existencial como consequências da tragédia, não como vetores essenciais.

Assim, o intuito crucial de Lessing na busca de ideais aristotélicos repousava na sua tentativa de reconstituir a tragédia genuína segundo os modelos clássicos, livre dos vícios de interpretação logrados desde os romanos até os cânones classicistas franceses, sobretudo sob a égide das ideias de Corneille.

Vale ressaltar que o presente estudo não se compromete com qualquer vínculo de caráter sistematizado dos escritos de Lessing sobre a tragédia, até porque o referido pensador não se ocupou com a tarefa de sistematização disciplinar de seus estudos. Não há em Lessing uma intenção em sistematizar um estudo, nem tampouco em determinar uma disciplina, motivação, ainda que sob um tom de cinismo ou um *simulatio*, explicitamente manifestada por Lessing no prefácio do seu *Laocoonte*, a obra mais festejada e considerada por muitos teóricos um profícuo estudo estético:

Trabalhar contra esse gosto errôneo e contra esses juízos infundados, tal é a intenção principal dos estudos a seguir.

Eles surgiram casualmente e cresceram mais em função da sequência das minhas leituras do que por meio de um desenvolvimento metódico de princípios universais. Trata-se, portanto, mais de uma *colletanea* desorganizada para um livro do que um livro.

Ainda assim eu me gabo que, mesmo como tais, eles não deverão ser totalmente desprezados. A nós alemães não faltam livros sistemáticos. (LESSING, 2011, p. 79)

b) Lessing, filósofo da arte

Gotthold Ephraim Lessing nasceu em 22 de janeiro de 1729 na cidade de Kamenz, na região alemã denominada Saxônia, falecendo em 15 de fevereiro de 1781 na cidade alemã de Braunschweig. Ocupou espaço durante a sua vida como dramaturgo, crítico literário, filósofo, teólogo, iniciando sua formação acadêmica no ano de 1746 junto ao programa de teologia da Universidade de Leipzig e, posteriormente, em Wittenberg, ambas na Alemanha, passando pelos ensinamentos de

filologia, filosofia e até medicina, momento em que o inclinou para a assimilação do racionalismo popular do Iluminismo, sobretudo na linha dos expoentes alemães Leibniz e Wolff segundo a tradição metafísica alemã de concepções racionalistas, na mesma orientação dos seus amigos Nicolai e Mendelssohn (BORCHERT, 2005, p. 294).

Lessing, pensador de Kamenz, não foi um filósofo de proeminente carreira acadêmica, nem sequer compôs qualquer cátedra de ensino em sua trajetória, até porque ele nunca se ocupou com formulações de sistemas filosóficos, mas sempre se deteve no compromisso de emancipação e consolidação da arte alemã no cenário global. Com muita propriedade e influentes ideias difundiu contundentes críticas no campo estético que lhe projetaram como um distinto e profícuo pensador no âmbito filosófico, com reverberações também no cenário teológico - ainda que com consequências muito caras a ele⁴. Certamente, Lessing foi um grande profusor da noção de tolerância, sobretudo em um momento de grande transição para um mundo que se abria às ideias de liberdade e igualdade.

Mas foi como crítico de arte, ou melhor, enquanto juiz de arte - na expressão própria e adequada ao século XVIII - que Lessing ganhou projeção não apenas no cenário da dramaturgia germânica, mas no âmbito da tradição filosófica enquanto um precursor da estética, anunciando os corolários para o movimento iniciado pelo *Sturm und Drang*⁵ com repercussão no romantismo alemão. Essa diferença conceitual entre crítico e juiz de arte ocorre na passagem do classicismo para o romantismo. Na época do iluminismo alemão, a expressão utilizada era **Kunstrichter** (juiz de arte) que continha uma designação mais analítica, legisladora, peremptória, diferentemente do período subsequente ao romantismo, onde a expressão passou a ser **Kunstkritiker** (crítico de arte) em uma acepção mais detalhista, criativa e inovadora.

Não obstante o seu esmero caminho como escritor e dramaturgo, Lessing foi um grande estudioso e teórico da dramaturgia e seus fundamentos, dedicando-se à organização dos estudos sobre teoria teatral e trágica publicados sob o título “Dramaturgia de Hamburgo” (entre os anos de 1767 e 1769), período em que esteve à frente da organização de um teatro nacional na cidade alemã de Hamburgo, reunindo textos fundados na *Poética* de Aristóteles e nas ideias de Shakespeare,

⁴ Referência ao célebre embate teológico (1778) entre Lessing e o pastor luterano Johann Melchior Goeze, censurado pelo governo do Duque de Brunswick em favor de Goeze, impondo uma proibição a Lessing de publicar qualquer tema de âmbito religioso.

⁵ Tempestade e ímpeto, movimento literário pré-romântico desenvolvido na Alemanha no final do século XVIII.

criticando o classicismo francês e dando início a um novo modelo da dramaturgia moderna, com reverberações até os dias contemporâneos.

Antes de Hamburgo, contudo, houve uma importante e fundamental discussão epistolar entre os amigos Lessing, Nicolai e Mendelssohn no período compreendido entre os anos de 1756 e 1757, cujas teorias deram suporte e sustentáculo para a formação de uma teoria sobre o trágico, onde Lessing experimenta seus conceitos na subsunção ao crivo dos seus melhores pares capazes de se manifestarem sobre o tema.

Exatamente essas cartas, ora reunidas e traduzidas, que compõem o esforço dissertativo desse trabalho para difundir as ideias e concepções filosóficas sobre o trágico, a partir dos elementos de formação e composição dos efeitos catárticos desse gênero teatral.

Primeira Parte: O estudo das cartas

Os escritos epistolares mantidos entre os amigos Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai e Gotthold Ephraim Lessing, nos anos de 1756 e 1757, notadamente os que se referiram à tragédia e aos assuntos que dela são sucedâneos, ficaram conhecidos no meio filosófico e literário como as “Cartas sobre a tragédia” (*Briefwechsel über das Trauerspiel*).

As cartas sobre a tragédia, não obstante seu elemento epistolar enquanto diálogo típico da época, trazem um compêndio de reflexões e demonstrações robustas de uma autêntica teoria estética do período moderno. É exatamente o diálogo assertivo numa mesma obra entre 3 (três) pensamentos com identidades próprias, visões estéticas particulares e uma consonância filosófica que reflete o mesmo tempo moral, influenciando maneiras e entusiasmando costumes no âmbito artístico, embora denotando diferentes visões acerca dos princípios morais que permeiam o contexto trágico.

Nesses escritos, pode-se determinar os sistemas peculiares de cada um dos pensadores, seja no modo de organização das formas da tragédia em Nicolai, seja na prevalência teórica da admiração em Mendelssohn, ou mesmo nas gradações da compaixão segundo Lessing, todos numa perfeita e vigorosa sintonia do modelo artístico que postulava uma qualidade própria na Alemanha.

Os três filósofos estavam em um momento simultâneo de pensamento sobre a tragédia, cujas cartas funcionaram como uma verificação de suas respectivas ideias. Para Nicolai, o seu “Tratado sobre a tragédia” (*Abhandlung vom Trauerspiele*) estava prestes a ser publicado, tendo sido encaminhado aos demais correspondentes em referência. Para Mendelssohn, os seus “Escritos sobre as sensações” (*Über die Empfindungen*) apresentaram um diferencial no pensamento de Lessing. Para esse último pensador, as cartas foram decisivas no esclarecimento do seu conceito sobre compaixão. Nesse ponto, embora as cartas contem com a interlocução dos três pensadores e a respectiva exposição de suas teorias e avaliações críticas, tais missivas contribuíram para Lessing muito mais do que para os demais, pois serviram de discussão e ensaio para seus conceitos ainda em formação, possibilitando-o um aprimoramento conceitual com vistas a fortalecer a defesa de suas ideias e suas legitimações.

Embora as cartas discutam os conceitos e formas que permeiam o gênero trágico, nelas há um direcionamento claro para a essência da tragédia, onde não houve qualquer estruturação da catarse enquanto efeito e decorrência. A evidência está no pensamento de Lessing, onde essa essência está na capacidade de gerar compaixão (esta a principal) e temor (este secundário), sendo a catarse um efeito purificador dependente da compaixão e do temor e, portanto, consequência da tragédia. Mais tarde, na “Dramaturgia de Hamburgo”, Lessing esclarece o alcance desse resultado catártico e seu objetivo enquanto efeito purificador, explicando que a catarse atua com a função de modular o sentimento de sofrimento pelo prazer.

A importância das cartas remonta a quatro motivos principais, todos cogitados e capitaneados por Lessing na formação de seus conceitos sobre a tragédia. A primeira importância é o estabelecimento da ideia de que a tragédia não deve suscitar qualquer paixão, mas tão somente a compaixão, em oposição à admiração. O segundo ponto encontra seu mérito no próprio conceito de compaixão, ligado ao despertar escalonado de outros três elementos (comoção, lágrimas e angústia). Na sequência, a terceira importância está no estabelecimento da diferença e definição de temor, em vez de terror, que nas últimas cartas sobre a tragédia apresenta um prenúncio destes conceitos mais tarde desenvolvidos na “Dramaturgia de Hamburgo”. Por fim, o quarto motivo é o de evidenciar a interpretação de Lessing na relação entre tragédia e moral, revelando o conteúdo de melhoramento moral atinente à tragédia.

1. O despertar da compaixão e a questão da admiração

Para Lessing, a poesia trágica está focada na excitação e na duração da compaixão, sendo que, por conseguinte, a tragédia tem a habilidade de aumentar nossa capacidade de sentir compaixão. Vale observar que não é uma simples reflexão sobre como sentir compaixão numa situação de infortúnio, mas para fazer sentir tamanha amplitude que o desafortunado deve levar-nos ao movimento de reflexão por toda a execução da tragédia.

A posição de Lessing nas cartas tem nitidamente o caráter de demonstração de como a compaixão determina seus efeitos no âmbito da tragédia. Nisso ele é mitigado por Mendelssohn no que concerne à demonstração e aos efeitos da admiração no contexto trágico, salientando a importância da admiração e a ligação dela nas virtudes relacionadas aos heroísmos, e que tais virtudes deveriam estar inseridas no âmbito trágico.

Com isso, Lessing aproxima o público das personagens da tragédia, nivelando os planos de identificação dos fatores sócios-culturais dos espectadores, readequando a relação dessas personagens às condições reais, não tratando mais daqueles seres superiores que habitam instâncias elevadas nos moldes das tragédias clássicas, alcançando, com isso, mais propriamente o conceito de verossimilhança.

Para Nicolai, a prevalência nas concepções aristotélicas, sobretudo no propósito da tragédia de purificar as paixões, pensadas por ele enquanto excitação das próprias paixões, se assenta no entendimento de “que a melhor tragédia é a que desperta mais fortemente as paixões, não aquilo que racionalmente purifica as paixões” (LESSING; MENDELSSOHN; NICOLAI, 1972, p. 47). Nesse sentido, Nicolai reúne as propriedades aristotélicas da tragédia, denotando a ação como a sua peça principal, cujas características essenciais são o tamanho, a continuidade e a simplicidade.

Esse é o momento que Nicolai expõe uma divisão na tragédia segundo as paixões que quer despertar, podendo ser comoventes, heroicas, mistas ou impossíveis, indicando, para tanto, a relação de medo (*Schrecken*)⁶ e compaixão (*Mitleid*) com a admiração (*Bewunderung*). Ele coloca o propósito da tragédia na excitação das paixões.

Para Lessing, as ideias de Nicolai em relação ao despertar das paixões estariam equivocadas, e inicia uma trajetória de críticas que mantém os ditames de Aristóteles sobre a tragédia, sobretudo no que concerne ao âmbito da compaixão. Para Lessing, de fato, a tragédia deve excitar paixões, indicando o melhoramento da moral, mas não qualquer paixão, e sim a compaixão, vista por ele como a única paixão que sujeita o público à excitação trágica. Despertar paixões não é o propósito resolutivo da tragédia. A melhoria do espectador é o objetivo, mas a emoção das paixões, especialmente da compaixão, é apenas um meio para o fim maior.

Nesse entendimento, Lessing expressa a possibilidade de serem levadas aos palcos paixões como alegria, amor, raiva e vingança, mas que tais afecções não teriam o condão de excitação trágica no espectador, apenas integrariam uma composição na dinâmica dramática sem a força trágica, cabendo exclusivamente à compaixão a característica de pulsão substancial para ensejar os efeitos da tragédia.

⁶ Nessa acepção de medo, encontra a discordância de Lessing segundo o equívoco na tradução da palavra grega *φοβος* (*phobos*), que, para ele, deveria ser traduzida para o alemão enquanto *Furcht* (*temor*), devidamente esclarecido no terceiro capítulo deste estudo.

Por meio desse entendimento, que Lessing lança a nossa capacidade de sentir compaixão, uma habilidade de expandir o sentimento das paixões por si só, e não senti-las porque outro as sentem, enfatizando que apenas o impulso de compaixão pode ser experimentado pelo espectador.

Por outro lado, a admiração seria algo que se tornou prescindível, uma forma de compaixão lamentante, uma barreira à compaixão na medida que o poeta precisa do temor para anunciá-la. Sendo a compaixão a emoção principal na tragédia, ela sim é algo indispensável. Lessing exemplifica: “O herói está infortunado, mas ele está tão orgulhoso de sua desgraça, ele próprio está tão orgulhoso, que a minha mente começa a perder o lado terrível (*Schreckliche*), de forma que eu o invejo mais do que fosse me lamentar” (*ob. cit.*, p. 54). O poeta não precisa expor seu herói a uma admiração demasiadamente demorada.

Por isso, o caminho para a compaixão se torna muito longo para o espectador se o primeiro medo não o faz tomar consciência disso, e a compaixão torna-se útil se não puder se recuperar em admiração. De acordo com Lessing, temor e admiração servem principalmente à causa principal da compaixão, onde o temor e a admiração são nada mais do que os primeiros passos, o início e o fim da compaixão.

Já para Mendelssohn, entramos em um afeto agradável que chamamos de admiração no momento em que nos tornamos conscientes da virtude de alguém que nos surpreende. Toda admiração tem qualidades boas, devendo esse afeto trazer um prazer na mente do espectador sem a intenção de despertar compaixão. O desejo de imitação do herói admirado seria algo salutar, pois a vontade de emulação é inseparável do conhecimento intuitivo relativo às qualidades.

Em Mendelssohn, a admiração muitas vezes mitiga a compaixão no momento em que se sugere a convergência da virtude que, embora casual, não pode esgotar todo o seu valor por se identificar com a morte do herói. A admiração, enquanto “mãe da virtude”, não seria apenas um lugar de repouso (*Ruhepunkt*) da compaixão, como propõe o ideal de Lessing na sua função de abertura dos efeitos da compaixão.

Mas Lessing postula a existência de duas vertentes envolvendo a admiração, demonstrada segundo duas palavras similares na língua alemã, mas com um alcance de significados diametralmente distintos. A primeira diz respeito às boas qualidades dos outros que as pessoas vivenciam como surpresa, superando, portanto, as opiniões sobre eles, mas isso não redundaria em admiração, mas em estupefação (*Verwunderung*) com ele, ao passo que o segundo termo seria a própria admiração

(*Bewunderung*), uma forma de estupefação que não se esvazia uma vez ultrapassada a surpresa.

Para ampliar o alcance dos efeitos desses termos em alemão, vale a ilustração paralela a partir da explicação dada por Kant em sua obra “Crítica da Faculdade do Juízo”⁷ de 1790, onde tais termos foram assim demonstrados:

Estupefação [*Verwunderung*], afeto na representação da novidade que ultrapassa a expectativa, enquanto admiração [*Bewunderung*], uma estupefação que não cessa com a perda da novidade, o que ocorre quando ideias em sua apresentação concordam sem intenção e sem artifício (*Kunst*) com a complacência estética (KANT, 2008, p. 119).

Para Kant, a explicação de estupefação decorre de uma forma de perplexidade que acomete o observador, se aproximando de um sentimento de inadequação de sua faculdade de imaginação diante da ideia de um todo, atingindo essa faculdade o apogeu que, sob um impulso ansioso de expansão, “é transposta a uma comovedora complacência” (KANT, 2008, p. 98). Nessa passagem, Kant exemplifica essa estupefação na afecção que acomete o observador ao visitar pela primeira vez a basílica de São Pedro em Roma.

Essa estupefação consiste em um erro cometido pelo poeta dramático que, através de sua representação, pode alcançar os objetos heroicos que não podem ser fundamentados na sua substância ou na natureza humana em sua inteireza. Assim, se uma pessoa demonstrar uma boa qualidade inesperada, não há admiração, mas estupefação, que não pode ser tomada como agradável, mas como um erro do poeta para alcançar reconhecimento, já que o caráter não pode mais do que a sua substância inicial.

A admiração se assentaria na descoberta das qualidades extraordinárias que não teríamos consentido naturalmente, de acordo com Lessing. Ele questiona se é preciso admirar as instâncias inerentes à natureza humana, assim como a inclinação em imitá-las. A admiração seria entendida pelo exemplo de pessoas com percepções e sensações mais distintas, que não seriam propriamente admiradas por todas as virtudes e habilidades, nem tampouco por estar acima das nossas, mas por separar o ponto da natureza humana que realmente não precisa ser aceito.

⁷ Embora esses escritos kantianos foram concluídos posteriormente às Cartas sobre a tragédia, servem aqui como exemplo absolutamente similar aos discutidos pelos pensadores em comento e apenas como ilustração para a compreensão do conceito em alemão.

Poderíamos direcionar as admirações pelos predicados de um herói que jamais seria efetivamente imitado. Lessing, não obstante as reconheça na esfera teatral, está preocupado com o alcance do conceito de qualidades heroicas no âmbito da tragédia. Às vezes os heróis são despojados dos seus heroísmos para despertar compaixão, mas isso não provoca uma abstenção da admiração, nem tampouco enfraquece ou diminui a compaixão. A admiração das virtudes que tanto se empenha por uma imitação, não se destina a ser diminuída, pois não há tragédia sem ela, também porque sem ela não pode haver compaixão, segundo Lessing.

Na epopeia, a admiração é a causa principal, e as demais paixões, inclusive a compaixão, estariam subordinadas a ela, cujo objetivo é tornar seu herói infortunado para trazer suas perfeições à luz, ao passo que o poeta trágico traz à luz as perfeições de seu herói, a fim de tornar seu infortúnio mais doloroso.

Entretanto, Lessing esclarece que a admiração nunca deve fazer parte de um elemento essencial da tragédia, pois, assim, fica mantida a possibilidade de que ela seja convolada em uma forma de compaixão no contexto de uma peça trágica. Por isso que ele insere a ideia da admiração enquanto um lugar de repouso e descanso da compaixão, um objetivo claro de distanciá-las, mantendo um equilíbrio à tragicidade da peça com o retorno às sensações desmedidas no espectador, uma espécie de bonança antes da tempestade, um descanso antes do infortúnio alcançar o protagonista trágico. Fundado nas origens clássicas da tragédia, Lessing esclarece a sua ideia de que a admiração centrada no heroísmo deveria ser banida da tragédia.

2. As escalas da compaixão

Lessing, seguindo os ditames da Poética de Aristóteles, expressa que o herói trágico deve ser uma personagem central, mas adequado a um justo meio aristotélico, nem muito cruel, nem muito virtuoso, a fim de que dele possamos extrair a compaixão virtuosa. Do contrário, sendo o herói muito cruel, o infortúnio virá por seus vícios, impossibilitando o espectador de se compadecer dele. Sendo o herói muito virtuoso, seu infortúnio transformará a compaixão em horror e repulsa. Para tanto, Lessing esclarece que a intenção aristotélica é denotar uma compaixão que cresce na medida em que a perfeição e o infortúnio deixam de ser agradáveis ao espectador, invertendo esse agrado, de forma que, quanto maior a desmedida, quanto maior o desconforto, mais próprio será o despertar da compaixão.

Assim, Lessing se concentra no conceito de compaixão e denota uma gradação na formação desse conceito, relacionando os graus de sentimentos em que a compaixão pode ser observada.

Preliminarmente, cumpre destacar que, no pensamento de Lessing, a ideia de compaixão está relacionada ao sentimento de identidade com as personagens trágicas, sentimento que remete ao próprio espectador enquanto “compaixão referida a nós mesmos” (LESSING, 1964, p. 20). Para tanto, Lessing descreve que a compaixão pode ser observada em 3 (três) graus medidos pela relação de sentimentos verificados: comoção (*Rührung*), lágrimas (*Tränen*) e angústia (*Beklemmung*). Desse modo, ele evolui a explicação desses sentimentos a partir do exemplo da ilustração de um mendigo que servirá para determinar a ação dos três graus da compaixão.

Para o filósofo de Kamenz, a comoção existe quando temos uma ideia obscura e não clara em relação às qualidades ou desgraças de alguém, posto que, em função de haver conhecimento de apenas um conceito de perfeição ou de infelicidade sobre ela, somos levados a uma emoção baseada em fatos parciais ou gerais, sem a medida dos estados e do equilíbrio dos acontecimentos reais. No exemplo, Lessing menciona que somos comovidos pelo simples fato de percepção do aspecto de um mendigo, sem, contudo, sabermos os motivos que levaram o seu estado de mendicância, ou seja, nos comove a visão de todos os mendigos.

Já as lágrimas aparecem quando somos levados a um maior grau de conhecimento dos fatos que nos deparamos, quando sabemos também das virtudes inseridas na consecução dos acontecimentos, de forma que sabemos tanto das boas qualidades como dos infortúnios, tanto das qualidades como das desgraças que assolaram o mendigo em referência e, imprescindivelmente, com ambas as informações ao mesmo tempo, os dois polos confrontados reciprocamente, no perfeito equilíbrio entre infortúnio e mérito.

É importante observar essa circunstância de simultaneidade dos elementos comovedores de méritos e desgraças, pois se é sabido acerca das boas qualidades e depois dos infortúnios ou vice-versa, a comoção apresenta-se mais forte, mas não leva às lágrimas. Nota-se que a formação de ideias isoladas torna as circunstâncias mais fortes no critério da comoção, mas, como as ideias aparecem de forma sucessiva, propiciando uma formação paulatina dos fatos, a situação esvazia-se de ação e energia impulsionadora das lágrimas.

O exemplo de lágrimas se aplica nesse contexto quando sabemos os motivos e as circunstâncias que levaram o mendigo ao seu estado de infortúnio ao mesmo momento e sob uma forma simultânea, ou seja, nos deparamos com seu estado e somos por ele informados das condições que o levaram à sua situação.

Portanto, a circunstância de saber que alguém perde seu trabalho porque é demasiadamente honesto e cai em desgraça juntamente com a família e, ainda, que prefere viver em mendicância a se tornar um ímpio, passa do estado único de comoção para a disposição em verter lágrimas diante do conhecimento amplo da situação trágica, conhecimento que versa concomitantemente a virtude e o infortúnio de um homem.

Prosseguindo sua gradação na instância da compaixão, Lessing apresenta a situação em sequência à explanação de ocorrência das lágrimas, denotando a hipótese onde a situação entre a medida de mérito e desgraça aparece em desequilíbrio. Vale notar que, embora essas duas medidas apareçam concomitantemente segundo as características de configuração das lágrimas, é preciso que as mesmas estejam em equilíbrio quanto à sua mensuração, para que se configure o aparecimento das lágrimas, sob pena de esvaziar o sentimento de lágrimas que sustenta a compaixão.

Desse modo, o pensamento de Lessing é ilustrado pelo exemplo de um desequilíbrio por particularizar, primeiramente, a mensuração da virtude e dos méritos, dando a essas qualidades um peso maior que o infortúnio. Assim, se o mendigo do exemplo em referência se encher de otimismo e focar na possibilidade de superação, contando com a possibilidade de se recuperar da doença e viver honestamente pelo trabalho possível, ainda que na pobreza, as lágrimas cessam pelo aparecimento de admiração pelo desafortunado e esvazia o sentimento de compaixão, já que “se tratando de consciência não importa o quanto se é, mas quão útil se queira ser” (*LESSING; MENDELSSOHN; NICOLAI, 1972, p. 69*).

Verifica-se que essa forma de admiração não se relaciona com a identidade das personagens trágicas, mas antes, decorre do sentimento de otimismo dado ao protagonista de um drama circunstancial, mas não trágico, visto o esgotamento do sentimento de compaixão. Nesse caso há a ruptura com o domínio da tragédia, já que essa admiração polariza o sentido de virtude, dado o desequilíbrio de medida da compaixão, tornando-se incompatível com o gênero trágico. Ainda que haja um

sentimento de desconforto com a situação de infortúnio, ela não se equipara à mensuração mais intensa da medida de virtude, desconstituindo a compaixão.

Já a angústia se situa em uma outra dimensão de sentimento que, mesmo escapando ao âmbito das lágrimas, permanece na instância trágica da compaixão. Essa angústia surge na mesma situação de ruptura e desmedida do estado de equilíbrio entre os sentimentos provocados pela desgraça e mérito que levam às lágrimas, caracterizada, entretanto, pela inversão de medida, com maior relevância e favorecimento à mensuração do infortúnio e ênfase à desgraça, obliterando a ação da virtude na circunstância trágica e se entregando às desventuras da infelicidade do protagonista.

É preciso ressaltar que, na angústia, existe uma supressão das virtudes e das qualidades de mérito objeto das circunstâncias, de forma que o infortúnio é considerado com maior peso. Nesse caso, a dor sufoca as lágrimas, mas não esvazia a compaixão. Isso porque, no exemplo de Lessing, quando o mendigo se entrega ao seu estado de penúria e indigência, se convence de sua ignomínia e opróbrio e põe fim à sua condição matando esposa, filhos e a si próprio, fazendo expungir nossas lágrimas como no caso da admiração, mas não a nossa compaixão pelo mendigo, mantendo a circunstância nos domínios da tragédia pela observância da angústia compassiva.

Todavia, Lessing não afirma categoricamente na sua carta à Nicolai que esse último exemplo se trata de angústia, mas, considerando que conclui a correspondência nesse ponto de forma peremptória e se ressentindo pelo exemplo, e, considerando ainda, que o objeto dos exemplos seguiu a escala da compaixão partindo dos graus elencados – comoção, lágrimas e angústia –, a consequência lógica é que se refira à compaixão motivada pelo objeto da angústia. Tal é o entendimento seguido por Peter Szondi na obra “Teoria do Drama Burguês”, senão vejamos:

Ao se pensar na escala da compaixão dada mais no começo da carta – comoção, lágrimas, angústia –, pode-se supor que o caso do funcionário que foi destituído do cargo por causa de sua honestidade e que em desespero mata sua família e a si mesmo ilustra o terceiro grau de compaixão, o da angústia. (SZONDI, 2004, p. 155)

Por fim, segundo leciona Franklin de Matos, a referida obra de Szondi considerava que a medida de compaixão proposta por Lessing, em função de seu foco trágico inserido no espectador burguês, resultaria no aparecimento de um herói trágico

em uma condição peculiar enquanto vítima impotente do absolutismo, se utilizando aquele de suas lágrimas para sensivelmente lamentar seus dramas sociais e políticos, mas que, após a insurreição da burguesia, o cenário ficaria marcado pelo fim da sensibilidade e da compaixão enquanto objetos trágicos (FRANKLIN DE MATOS, 2005, p. 239).

3. O medo e o temor

Verifica-se nas Cartas que Lessing ainda adentra nas noções de admiração e medo (*Schrecken*) segundo as antigas concepções dramáticas, mas não as considera paixões, mas servem tão somente ao poeta para favorecer o princípio e o fim da compaixão. O Medo na tragédia não seria mais do que a súbita surpresa da compaixão, o início imediato dessa emoção no espectador e, portanto, o começo da compaixão. Segue o exemplo de Lessing: “o sacerdote brada: - És o assassino de Laio, Édipo! Estou aterrorizado, porque de repente eu vejo o honrado Édipo infeliz; minha compaixão é despertada de uma só vez” (LESSING; MENDELSSOHN; NICOLAI, 1972, p. 54).

O medo, portanto, seria a surpresa da compaixão, ou melhor, a surpresa e a compaixão não desenvolvidas, segundo acréscimo de Lessing, consignando uma poética e peremptória frase: “A tragédia cheia de terror, sem compaixão, é uma tempestade de raios sem trovão”⁸ (LESSING; MENDELSSOHN; NICOLAI, 1972, p. 56, grifo do autor).

Lessing segue esclarecendo os equívocos laborados na tradução da palavra grega *φοβος* (*phobos*), originalmente exposta na Poética de Aristóteles, explanando acerca dos efeitos que esse equívoco provoca na assimilação do conteúdo relativo ao objeto trágico. Duas acepções foram absorvidas no vernáculo alemão oriundas do grego *φοβος* (*phobos*): *Schrecken*, traduzido por medo ou terror, e *Furcht*, traduzido por temor, considerada a melhor interpretação do termo grego⁹.

⁸ *Ein Trauerspiel voller Schrecken, ohne Mitleid, ist ein Wetterleuchten ohne Donner.*

⁹ Na tradução do termo *Furcht* eleito por Lessing, tanto nas Cartas sobre a Tragédia como na Dramaturgia de Hamburgo no 74º capítulo, como o equivalente alemão do grego *φοβος* (*phobos*), utilizamos a palavra temor em aderência ao que a tradutora portuguesa de obras lessinguianas elegeu, segundo explicação e orientação na introdução à publicação da Dramaturgia de Hamburgo pela Calouste Gulbenkian, in Lessing, 2005, p. 17. Pelo mesmo motivo optamos por utilizar as palavras medo e terror para nos referirmos ao termo alemão *Schrecken*.

Para Lessing, a introdução aristotélica do termo φοβος (phobos) indica o despertar no espectador de um temor que, ao vermos nos outros, despertaria a compaixão. Tudo o que desperta a compaixão, sendo iminente em nós mesmos, deve despertar o temor. Ainda assim, segundo a orientação de Aristóteles, o medo não pode ser considerado um efeito direto da tragédia, não passando de uma ideia refletida. Segundo Lessing, a opinião de Aristóteles é que, como não houve a indicação do meio para despertar a compaixão, esse meio seria o temor. Mas, para ele, esse entendimento estaria equivocado. “A compaixão purifica nossas paixões, mas não por intervenção do temor, em que a ideia de Aristóteles trouxe sua falsa compreensão de compaixão” (LESSING; MENDELSSOHN; NICOLAI, 1972, p. 107).

É importante também observar uma sustentação de Lessing que repousa na ideia de que a tragédia sem caráter e moral pode despertar a compaixão. E, se desperta a compaixão, pode, entretanto, despertar o temor, e seria exatamente nesse temor que estaria a solução do espectador “para se proteger contra os excessos da paixão que mergulharam os heróis compadecidos no infortúnio, uma consequência totalmente natural e necessária” (*ob. cit.*, p. 108). Mas ressalva que o caráter do herói não é um meio necessário para despertar as paixões, nem as paixões seriam suficientes para formar um caráter, pois, do contrário, todos os homens teriam um caráter, porque todos os homens têm suas paixões.

4. O alcance moral

Nesse âmbito, as Cartas denotam uma outra perspectiva: a possibilidade de identificação do espectador e o nível de determinação dessa identidade. Nesse ponto, a discussão permite uma reflexão fundamental no pensamento de Lessing, qual seja, a análise atinente à admiração entre espectador e personagem. A identificação com personagens só é possível quando sua perspectiva sugere atitudes de assunção do espectador, a empatia do público que se reconhece na sucessão dos eventos.

Assim, a perspectiva da identificação se completa, justamente, na sua incompletude, ou seja, no que a faz imperfeita. O efeito trágico, na concepção lessinguiana, sugere um equilíbrio entre o mérito e o infortúnio, de sorte que não basta ao espectador a admiração pelas virtudes da personagem, mas que ele seja tomado pelos infortúnios da trama, onde a imperfeição na admiração torna possível a estabilidade entre infelicidade e mérito.

Nesse entendimento, Lessing, ao abordar questões atinentes ao pranto, nomina de lágrimas de arrependimento (*Bußtränen*) as que propiciam um sentimento de preocupação com a lembrança das conveniências do pecado (*Annehmlichkeit der Sünde*), que agora passam a ser reconhecidas como punível. Essas lágrimas seriam nada mais do que uma espécie de lágrimas de alegria (*Freudentränen*) de alguém que teve que experimentar seu infortúnio e mudar do vício para a virtude, vivenciando a sua felicidade. Ele demonstra uma espécie de simbiose de afecções decorrente das alterações de respostas do corpo às necessidades da alma.

No pensamento estético de Lessing, sobretudo no contexto do drama burguês, a função central da literatura é a mediação dos princípios morais. É nesse âmbito que ele imprime todo o seu esforço no dimensionamento da capacidade de compaixão enquanto precípua efeito da tragédia, na visão similar do que ocorre na comédia, esta com a capacidade de reconhecimento do ridículo enquanto efeito elementar. Nessa linha, tanto a tragédia como a comédia estão na disposição para evitar o vício, no primeiro caso, e afastar o ridículo, no segundo.

Lessing evolui as críticas propondo a diferença entre paixão trágica e melhoria moral, indicando que a emoção dramática dos afetos constitui uma purgação moral. É prescindível e dispensável que os afetos necessitem de purificação, pois já cumprem sua função moral, segundo a própria orientação aristotélica. Nesse ponto, Lessing pactua com o estamento da Poética de Aristóteles na consolidação do eixo temor e compaixão, concluindo que a sequência da purificação das paixões pelo temor e compaixão é seguida por uma orientação sucessiva no espectador, de forma que, primeiro, o público é afetado pelo temor, para, depois, ser tomado pela compaixão. Isso é fundamental no seu pensamento, sobretudo por possibilitar a purificação das paixões e determinar a profusão moral, tornando os homens melhores e mais virtuosos.

Para Mendelssohn, a resposta reside no efeito da percepção estética sobre a razão, no qual não devemos simplesmente entender sobre qual atitude e ação são admiráveis, mas devemos também sentir as perfeições do sentimento admirado. Mas, para ele, este processo não deve ser apaixonado, porque a razão deve definir o que é certo ou errado, e admirável ou não. Provavelmente, a diferença fundamental entre os dois filósofos está no argumento de que não há “compaixão falsa” para Lessing, mas é inconcebível para Mendelssohn que o homem possa se orientar para “falsas perfeições”.

Tanto que Lessing sustenta a questão da melhoria moral e das virtudes sociais a partir da citação de Mendelssohn: “o homem mais compassivo é o melhor homem”¹⁰ (*ob. cit.*, p. 55). Portanto, finaliza que a tragédia, ao permitir que nos tornemos mais compassivos, nos torna melhores e mais virtuosos.

¹⁰ Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch.

Segunda Parte: As cartas sobre a tragédia

“O verdadeiro tradutor, aquele que realmente pretende levar ao encontro essas duas pessoas tão separadas, seu autor e seu leitor, pode tomar dois caminhos: ou deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele.”
(SCHLEIERMACHER, 2001, p. 43)

Preâmbulo

Os diálogos epistolares no século XVIII constituíam uma aproximação temporal da distância, uma abertura ao diálogo entre amigos, equacionando as relações no eixo da razão e da sensibilidade. As cartas sobre a tragédia revelam uma simbiose entre um ensaio filosófico e a relação interpessoal representada pelo respeito e pelo crédito que cada um dos interlocutores mantinha pelo pensamento dos demais. É nesse contexto que se torna próprio a citação de Voltaire em suas “Cartas Iluministas”:

Quando a amizade custa esforço, ela não demora a cansar; a glória de uma bela ação acaba por ceder ao fastio. Mas quando a filosofia se alia à amizade, essa dupla base sustenta a alma e impede que ela caia na empatia. (VOLTARE, 2011, p. 178)

Em regra, essas cartas são partes integrantes das obras publicadas (*werke*) de Lessing e, originalmente, tomaram como base 20 (vinte) cartas que se referiam à tragédia ou que eram responsivas a alguma outra carta que completava a cronologia pertinente ao assunto.

Em uma publicação da *Deutscher Klassiker Verlag* de 2003 das obras completas (*Werke*) de Lessing (LESSING, 2003, p. 662-736), os organizadores ainda incluíram no capítulo dedicado às cartas sobre a tragédia outras duas cartas enviadas no final do ano de 1755, por uma eventual consideração de uma introdução ao assunto, ainda que de forma bem sutil, sem, contudo, explorarem a temática de forma direta e pelos conceitos que alcançaram projeção entre os mencionados interlocutores. De toda forma, somente as cartas compreendidas no período de 1756 e 1757 ganharam o corpo teórico atinente a uma discussão ampla e madura entre os pensadores em comento. No total, foram 12 (doze) cartas entre os meses de julho a dezembro de 1756, e 8 (oito) cartas entre os meses de janeiro a maio de 1757.

Para a reunião e leitura das cartas nesses estudos e, a fim de formar os comentários ora alinhavados, foram pesquisados os escritos contidos em 3 (três) diferentes obras publicadas acerca dos escritos de Lessing que contemplavam as cartas sobre a tragédia. Entre os escritos, a obra mais completa foi a publicada em 1972 pela *Winkler Verlag*, intitulada *Briefwechsel über das Trauerspiel* (LESSING; MENDELSSOHN; NICOLAI, 1972) que, embora não contemple as mencionadas cartas adicionais de 1755, reúne grande parte das 20 (vinte) cartas originalmente consideradas sobre a tragédia. Além dessa publicação, foram pesquisadas, sob a forma de cotejo, as chamadas “*Werke*” de Lessing, publicadas pela *Deutscher Klassiker Verlag* no tomo III (LESSING, 2003, p. 662-736) e pela *Carl Hasser Verlag* no tomo IV (LESSING, 1973, p. 155-227).

CARTAS SOBRE A TRAGÉDIA¹¹

[De Lessing para Nicolai]

Emden¹², 20 de julho de 1756.

Prezado Nicolai,

Esta pequena carta é o que se diz no provérbio, "*dar o toucinho pelo lombinho*"¹³. Escrevo em poucas palavras que minha viagem tem sido bem agradável, mas em oito dias estarei em Amsterdam, onde espero receber uma longa carta sua. O Sr. Voss¹⁴ sabe o meu endereço. No momento estou com um pé atrás (*hintersten Fuß nach*) de sair da Alemanha. Escreva-me tudo o que poderíamos conversar como se ainda morássemos próximos um dos outros, com apenas seis casas entre nós. Vou te escrever mais a respeito disso quando estiver na Holanda. Reuni uma série de pensamentos desordenados sobre a tragédia burguesa que você talvez possa transformar em um tratado adequado, se antes puder analisá-los um pouco mais. Quero enviá-los, mas gostaria, entretanto, que você e o Sr. Moses pudessem analisá-los. Tem falado com ele frequentemente? Ao saber que dois dos meus estimados amigos que deixei em Berlim também são grandes amigos entre si, desejo o que há de melhor para ambos. Adeus, estimado Nicolai, espero que você me estime também.

Eu estou ao seu inteiro dispor,

Lessing.

¹¹ Embora a tradução do termo alemão *Briefwechsel* se direcione para uma expressão mais precisa de "correspondência" enquanto troca de cartas, preferimos manter o termo "cartas" como tem sido usualmente referido por estudiosos do tema no Brasil. Assim, ainda é possível denotar a ideia de personalidade, de amizade e, sobretudo, um âmbito mais sutil com as cartas.

¹² Cidade alemã na divisa com a Holanda, provavelmente no caminho de Lessing para Amsterdam.

¹³ "*dem Wurst nach der Speckseite*", expressão cujo sentido literal seria lançar a salsicha pelo toucinho, aduzindo a ideia de sacrificar uma coisa insignificante por uma vantagem maior.

¹⁴ Christian Friedrich Voss (1724-1795) foi um editor alemão responsável pela edição de obras de vários pensadores da época, tais como Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich II e Johann Gottfried Herder.

[De Nicolai para Lessing]

Berlim, 31 de agosto de 1756.

Prezado amigo,

Como você pediu para responder à sua carta quando estivesse em Amsterdam, espero ter entendido que ainda esteja por lá nas três semanas seguintes a 28 de julho; como você sabe, esse é o tempo que se leva para responder uma carta. Eu tenho passado o verão no jardim, com a *Bibliothek*¹⁵, com uma gama de notícias acadêmicas da França, com o Sr. Moses, com música, com preguiça e quem sabe com algo mais. Ontem deixei o jardim e me dei conta de que sou um livreiro¹⁶, e que um livreiro deve responder às suas cartas. Portanto, respondo, mas, primeiro, tenho que fazer uma ressalva.

Não gostei de saber que você contou ao Professor Gellert¹⁷ que eu sou o organizador da *Bibliothek*. Ninguém mais poderia ter me traído, pois ninguém mais sabia disso. O Sr. Prof. Gellert talvez quisesse me fazer um favor quando transmitiu essa notícia ao Conde Brühl¹⁸, junto com os comentários preliminares da *Bibliothek*. Ele foi muito cortês ao elogiar-me em uma carta a mim enviada de Paris. Nenhuma sátira seria tão vexatória para mim como esse inesperado elogio. Eu não posso perdoar a sua traição. Vejo-me, portanto, exposto a algumas situações

¹⁵ No original é utilizado o termo *Bibliothek* no sentido de uma reunião de escritos bibliográficos organizados por Nicolai com a intenção de constituir uma revista de resenhas que, a partir de 1757, formou um trabalho denominado Biblioteca das Belas Ciências e das Artes Liberais (*Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*), publicado em doze volumes. Dessa forma, utilizamos a expressão original para imprimir uma atenção na compreensão do vocábulo, em substituição à utilização do termo "biblioteca" que constituiria uma tradução *ipsis litteris* do vernáculo.

Posteriormente, Nicolai lançou a *Allgemeine deutsche Bibliothek-ADB* (Biblioteca Geral Alemã), um periódico de resenhas sobre a nova literatura alemã noticiando novos livros que eram lançados da Alemanha e de outros ensaios que diziam respeito à literatura. Esses periódicos foram publicados por Nicolai de 1765 a 1806, sendo que, desde 1793, circulou sob o título de *Neue allgemeine deutsche Bibliothek-NADB* (Nova Biblioteca Geral Alemã). A apresentação era formada por um volume trimestral, cada um dividido em duas partes. Foram registrados 117 volumes da ADB com 20 volumes suplementares e 104 volumes da NADB com 10 volumes suplementares.

¹⁶ *Buchhändler*; nessa época, Nicolai tinha herdado a livraria de seu pai recém-falecido Christoph Gottlieb Nicolai (1752).

¹⁷ Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), eminente professor de filosofia na Universidade de Leipzig, foi também um poeta alemão.

¹⁸ Hans Moritz von Brühl (1736-1809), amigo e correspondente de Christian Gellert, foi um dos editores do "*Journal étranger*", para o qual Nicolai lhe enviou notícias sobre relacionamentos literários na Alemanha por um tempo (LESSING, 1910, p. 137).

constrangedoras. Suponho que o Conde Brühl e o Prof. Gellert tivessem sido mais reservados do que você, se eu tivesse a eles pedido alguma descrição. Portanto, estou sentindo um grande desconforto, ainda que em prol da *Bibliothek*. Eu queria poder escrever livremente e, por essa razão, manter um completo anonimato. Não posso pedir nada mais a você do que não voltar a me trair. Esse é um dos favores mais essenciais que você pode me oferecer.

O Sr. Moses, que torna sua ausência mais suportável, honra a sua amizade. Devo-lhe agradecer as horas mais felizes do último inverno e verão quando estivemos juntos, quando nunca nos despedimos sem o proveito de nos tornarmos melhores ou mais instruídos. Ele me fez o favor de querer colaborar na *Bibliothek*: um favor, percebo cada vez mais, que será útil para mim e para o público. Aguardo ansiosamente os seus pensamentos sobre a tragédia burguesa. Só queria que você pudesse ver meu ensaio sobre a tragédia antes que fosse impresso, já que agora está para ser publicado. O Sr. Moses (que é certamente muito cuidadoso), entretanto, já atestou a sua aprovação a respeito disso; mas eu mesmo não estou satisfeito. Embora eu tenha passado três meses com ele, não tive tempo suficiente para pensar sobre alguns temas e, portanto, a doutrina da tragédia burguesa ficou em segundo plano, visto que me pareceu muito importante, merecendo um tratado especial. Nada poderia ter sido mais oportuno para mim do que as observações dele.

Quero, no entanto, tornar as minhas proposições mais compreensivas. Em primeiro lugar, você precisa saber que, pelo fato de o ensaio ter sido escrito principalmente para aqueles que preferem tragédias exitosas (*trauerspiele zum Preise*), eu tenho presumido todas as proposições em termos gerais, na qual todas são uma coisa só; porque seria repulsivo para mim repetir as proposições uma centena de vezes. Eu só queria encarar a doutrina da tragédia por um novo ângulo e, portanto, não pensei em trazer para o tratado algo certamente novo. Tentei, sobretudo, refutar a proposição de Aristóteles, frequentemente sustentada, de que o objeto da tragédia era purificar as paixões ou formar os costumes. Ele não está errado, pelo menos não em termos gerais, e é por isso que muitas tragédias alemãs são tão ruins. Portanto, ele atribui o propósito da tragédia à excitação das paixões, pois dizem que a melhor tragédia é aquela que desperta mais fortemente as paixões, não aquela que racionalmente as purifica. É por isso que procuro reunir todas as propriedades da tragédia. A peça principal é, e continua sendo a ação, pois é isso que mais contribui para a excitação das paixões. As características essenciais da ação são o tamanho,

a continuidade e a simplicidade. A grandeza trágica de uma ação não consiste no fato de que ela é realizada por personagens grandes ou distintas, mas pelo fato de servir para despertar as mais intensas paixões. A continuidade de uma ação consiste no fato de que ela nunca será interrompida por outra ação; e a simplicidade indica que ela não será comprometida por incidentes, tornando necessário algum esforço para verificar seu valor. Essas duas últimas propriedades também têm a característica de ter orientado o crítico de arte¹⁹ já sob o nome de unidade. A unidade da ação é absolutamente necessária. Sem ela podem ser encontradas partes muito belas, mas nunca no todo. As unidades de tempo e lugar podem não ser tão rigorosamente observadas, e é melhor que não sejam para determinar a hora e o local demasiadamente precisos. A tragédia pode ser organizada pelas paixões que querem despertar, assim dividida:

1. Tragédias que procuram despertar terror (*Schrecken*) e compaixão. Isso eu chamo de *tragédias comoventes* (*Rührende Trauerspiele*), e aqui estão todas as tragédias burguesas e todas aquelas em que há domínio do interesse burguês, como Mérope, Medea etc.

2. Tragédias que despertam a admiração com a ajuda de terror e compaixão, eu as chamo de heroicas, como Bruto²⁰, Catão²¹.

3. Tragédias em que a excitação do terror e compaixão está associada à admiração, são tragédias mistas (*Vermischte Trauerspiele*), como o Conde de Essex²² etc.

4. Tragédias que se destinam a despertar a admiração sem o auxílio de terror e compaixão não são práticas, pois o herói em desgraça desperta a maior admiração, ao mesmo tempo que elas despertam também compaixão. O Canuto²³ poderia ser um exemplo deste gênero equivocado.

¹⁹ No original *Kunstrichter*. Embora o vocábulo se refira a “juiz de arte”, na forma adequada ao período, preferimos a tradução “crítico” ao invés de “juiz” para uma melhor compreensão do contexto.

²⁰ *Le Brutus* é uma tragédia (1729) de Voltaire, cuja peça estreou em Paris em dezembro de 1730.

²¹ *Cato*, tragédia de Joseph Addison encenada inicialmente em 1713, baseada na vida de Marcus Porcius Cato Uticensis, um estoico conhecido como Catão o Jovem (95-46 a.C), bisneto do político romano Catão o Velho.

²² *Le Comte d'Essex*, tragédia de 1678 de autoria de Thomas Corneille, irmão de Pierre Corneille.

²³ *Canut*, tragédia de autoria de Johann Elias Schlegel (1746) que representa o rei escandinavo Canuto enquanto um herói virtuoso.

A partir das propriedades da ação, avanço com um tipo de plano. A exposição deve ser natural. A continuação da ação inclui os meios para os fins ou o desenlace (*Auflösung*). Assim que começamos a duvidar de que os meios justificam os fins, o nó é atado; quando começamos a suspeitar dos fins, começa o desenlace; assim que os fins são suficientemente determinados, de modo que o desenlace é perfeito, a mudança de sorte determina a sua condução. O poeta geralmente imita a natureza, mas apenas na medida do que é sensível; assim, o poeta trágico imita a natureza, mas apenas na medida em que desperta paixões. Se o poeta pode conceber um objeto de duas maneiras, uma das quais é mais natural e a outra, no entanto, que mais desperta as paixões, a última tem uma vantagem. Por exemplo: os confidentes são naturais, porém frios; então, é preciso *caeteris paribus*²⁴, dando preferência a um monólogo que não é tão natural, mas pode ser mais apaixonante. O trágico nas personagens novamente reside no fato de que elas despertam paixões violentas, não que elas melhorem as maneiras. A personagem trágica é um homem virtuoso que, por um erro que comete, cai em infortúnio; e um vilão que também cai em infortúnio, mas por um falso preceito moral que assume em nós uma certa medida (uma frase do Sr. Moses). Assim, Canuto é um exemplo de um bom rei, mas não de um herói trágico, precisamente porque ele não comete nenhum erro. Ulfo²⁵, por outro lado, apesar de sua impiedade (*Gottlosigkeit*), nos conduz por meio de seu falso preceito de honra, para que, de alguma forma, nos passe um brilho heroico; por isso é trágico. O erro no caráter não é uma má conduta, mas a ação ou inclinação do próprio ato de infortúnio que desvia o herói se transforma num erro. Desse modo, por exemplo, no Édipo de Sófocles, a culpa de Édipo não é pelo assassinato de Laio, que está fora da ação, mas pela sua curiosidade, a partir da qual passa ao desenlace. Da mesma forma, Schlegel²⁶ poderia ter tomado a bondade de Canuto como um erro, o que teria dado à sua tragédia uma aparência muito diferente. É que a bondade de Canuto, que deveria dar um exército a Ulfo durante sua reconciliação (como já havia se predisposto a isso), deveria ter sido a consequência para que Ulfo assassinasse Canuto, e este, ainda assim, perdoaria Ulfo pela sua morte etc. Quanto à expressão, presume-se que o poeta pensa nobremente; mas ele deve se expressar também de forma nobre,

²⁴ "Que todas as outras coisas sejam mantidas iguais".

²⁵ Personagem da tragédia Canuto.

²⁶ Johann Elias Schlegel (1719-1749), foi um crítico alemão e poeta dramático.

sensível e bela. Os erros na expressão são mostrados sem muito esforço na tradução gottschediana de *Alzira*²⁷. Esses são meus pensamentos. Eu os apresentei um tanto confusos, assim como o próprio tratado que não é muito ordenado.

Para a segunda parte da *Bibliothek*, fiz uma breve história do teatro inglês até a revolução de Carlos II. Você sabe que, naqueles dias, o palco inglês levantou-se da sepultura. Desde aquela época até agora, não recebi informações suficientes para uma história coerente; particularmente agora me faltam notícias do florescimento do teatro na Inglaterra. Se você for para a Inglaterra, vai me ajudar muito se quiser me fornecer materiais para continuar a minha história. Se você, particularmente, encontrar um livro que descreva a história do teatro depois de Carlos II até agora e puder enviá-lo para mim, terei prazer em reembolsar todos os custos.

Sobre a correspondência com a França, finalmente tive que decidir sobre a carta muito cortês do Sr. Conde Von Brühl. Mas não quero pedir nada para ele, e também não quero me comprometer com nada. Os Srs. Rabener²⁸ e Schlegel, assim como me escreve Gellert, também prometeram me enviar mensagens de vez em quando. Eu não enviei nada aos franceses antes do manuscrito, nem o catálogo *raisonné* das revistas já conhecidas na Alemanha etc.

Nada particularmente bom foi lançado recentemente; sobre isso eu poderia me confortar. Mas é lançada muita coisa medíocre que é exaltada como algo especial; e isso me irrita. Naumann²⁹ partiu para Hamburgo, e será recrutado por receio (pode acreditar)! Porque agora as ciências e os seus méritos não são recompensados, e ele quer se tornar um comerciante. Ele pediu ao Sr. Moses para lhe ensinar contabilidade; como ele não quis, então provavelmente aprenderá em Hamburgo.

O primeiro volume da *Bibliothek* vem com o retrato do Sr. von Kleist³⁰, com o lema:

*Qui ferox bello, tamen inter arma
Liberum et musas canit.*

*Horat*³¹

²⁷ *Alzire ou les américains*, obra trágica de Voltaire encenada inicialmente em 1736.

²⁸ Gottlieb Wilhelm Rabener (1714-1771), escritor alemão de sátiras em prosa.

²⁹ Christian Nicolaus Naumann (1720-1797), poeta alemão e expoente do movimento *Sturm und Drang*.

³⁰ Ewald Christian von Kleist (1715-1759), poeta alemão e oficial prussiano amigo de Lessing.

³¹ "Quem, indomável na guerra, ainda entre as batalhas / cantava Liber [Baco] e as musas" (extraído de Horácio, Ode I 32, v. 6, 9 e 10).

Eu certamente terei você gravado num desses volumes e, sendo assim, deverá estar montado a cavalo³². O que você quer ter como lema?

Aguardo a sua resposta ao meu pedido. Saiba que se você dá o “*toucinho pelo lombinho*”, eu dou o meu toucinho ao menos por um porco cevado.

Dizem que Schuch³³ faleceu em Breslau. Gostaria que o seu sucessor pudesse ser mais sábio e melhor para o teatro. Mas ele provavelmente dirá:

And Duncce the second reigns like Duncce the first.³⁴

Continue a me estimar. Eu estou sempre contigo,

Nicolai

³² Uma irônica alusão ao cavalo de equitação que Lessing costumava usar em Berlim (LESSING, 1910, p. 137).

³³ Referência ao austríaco Franz Schuch der Ältere (1716-1764), ator e diretor na Alemanha de uma companhia de teatro itinerante. Obviamente, a notícia do falecimento não se confirmou na resposta à essa missiva, já que Schuch veio a morrer em 1764 em Frankfurt (an der Oder).

³⁴ “E o segundo tolo reina como o primeiro tolo”, trecho da sátira *The Dunciad*, do escritor inglês Alexander Pope.

[De Lessing para Mendelssohn]

Leipzig, 1º de outubro de 1756.

Prezado amigo,

Sim, infelizmente estou de volta a Leipzig. Graças ao rei da Prússia! Estávamos a caminho da Inglaterra quando tivemos que regressar abruptamente. Se eu passar o inverno aqui (que tem bastante fama), irei, em um ou dois meses, não apenas para Berlim, mas ao encontro dos meus bons amigos que estão em Berlim. Seus amigos foram muito amáveis comigo aqui; quão agradável seria se você estivesse aqui nesse momento, que era o que queríamos anteriormente. Tenho ouvido muitas novidades sobre você que me agradam; mas me incomoda o fato de não as ter ouvido diretamente de você. Como poderia ter sabido disso, se você não se empenhou em responder às minhas últimas cartas? Nem sequer respondeu à minha carta de Emden. Da próxima vez mantereí um contato mais próximo com você. Enquanto isso, deixo meu adeus e o reiterado cumprimento ao nosso bom amigo, o Sr. Nicolai.

Do seu amigo por toda a vida,

Lessing

[De Nicolai para Lessing]

Berlim, 3 de novembro de 1756.

Prezado Lessing,

O Sr. Moses escreveu para você o que eu gostaria de ter escrito. Adiei isso no transcurso do dia a dia, mas, finalmente, sentei-me à noite para dedicar-me realmente a escrevê-lo. Faria isso antes do transcurso de 14 dias; mas acabei de receber notícias de que Schuch encenou sua Miss Sara e Brückner³⁵ representou o Mellefont³⁶. Remeteu-me imediatamente à comédia; porque eu não queria assisti-la uma segunda vez desde que sua tragédia foi encenada, em razão do que o miserável Mergner fez ao Mellefont, um homem cuja ação é insuportável.

[...]

Antes de lhe dar informações mais precisas sobre a apresentação, devo dizer que muitas vezes eu chorei até o início do último ato, e que em toda cena com Sara não pude deixar de chorar de forte emoção; nenhuma outra tragédia tocou-me assim, levando-me a lutar contra certas medidas do meu próprio sistema de emoções nas tragédias. Minha emoção e minhas críticas, assim como as próprias encenações dos atores, causaram uma estranha mistura na minha cabeça. [...]

³⁵ Johann Gottfried Brückner (1730–1786) foi um ator alemão.

³⁶ Personagem da tragédia burguesa Miss Sara Sampson de Lessing.

[De Lessing para Nicolai]

Em novembro de 1756.

Prezado amigo,

Sua carta do dia 3 de novembro chegou ontem à noite e, a de 31 de agosto, recebi apenas algumas horas atrás, porque o caminho de Berlim a Leipzig por Wittenberg é mais perto do que o de Amsterdam. Agora vou responder a ambas e, por ser um grande amante da ordem nas pequenas coisas, vou responder à carta mais antiga primeiro. O que significa isso?

Em primeiro lugar, você me deixa enfadado com uma longa página! Mas preciso apenas de algumas palavras para responder por mim mesmo. Eu não revelei o segredo de sua autoria, mas foi *arrancado* (*abgestohlen*) de mim. Eu não estava sozinho quando abri sua carta com o anúncio. - Quem escreveu isso para você? Me perguntaram. Sr. Nicolai. - Eu poderia dizer isso? O que é impresso pode ser mostrado? Continuou a curiosidade. Sim. - Ah! E o Sr. Nicolai também trabalhará com os jornais? Por que não dizer? Ele me comunicou apenas sobre o anúncio. Por que, no entanto, dois exemplares se ele não tem nada a ver com isso? Então foi por isso! E a traição veio *abaixo* (*untergelaufen*), realmente! Então eu não tinha nenhum segredo, já que o mesmo se revelou por si só.

A parte política da sua carta é seguida pela didática. Eu sinceramente agradeço o pequeno trecho de seu ensaio sobre a tragédia. Ele tem sido muito prazeroso de muitas maneiras para mim e, entre outras coisas, porque me dá a ocasião de discordar. Reflita cuidadosamente sobre tudo o que vou dizer, pois eu poderia facilmente não ter refletido tudo corretamente - Quero manter o caminho aberto diante de mim!

Um elogio preliminar! Uma vez que a intenção de lidar com certas verdades deve determinar a maneira como vou tratá-las, e como não é sempre necessário voltar às primeiras ideias, eu não teria nada a ver com o seu ensaio se não considerasse você uma mente capaz de reunir múltiplos propósitos com ele [ensaio].

Talvez devêssemos obedecer ao seguinte princípio: a tragédia deve melhorar [os homens]; e muitas peças fracas, ainda que bem-intencionadas, continuam sendo culpadas. Pode ser, como digo, que essa observação pode parecer pouco significativa para ser considerada verdadeira. Mas eu reconheço como verdade que nenhum

princípio, se alguém o tomar tão particularmente a si mesmo, pode ajudar a produzir as melhores tragédias do que este: que a tragédia deve despertar paixões.

Suponha por um momento que o primeiro princípio seja tão verdadeiro quanto o outro, ainda assim você pode dar razões suficientes para o fato de que o primeiro é pior na execução, e por isso deve ter bons resultados. O outro não tem resultados ruins por ser um falso princípio, mas por estar mais distante deste [primeiro], pois aquele [último] simplesmente indica os fins, e este [o primeiro] o meio. Se eu tiver os meios, tenho então os fins, mas não o inverso. Então você deve ter razões mais fortes para distanciar-se de Aristóteles aqui, e desejo que assim tenha me dado alguma luz. Por causa desse descuido, passo a escrever aqui para que leia os meus pensamentos, e acredito que se deva entender o ensinamento dos filósofos antigos, como imagino que a tragédia pode melhorar por despertar paixões.

A maioria chegará a isto: o que desperta as paixões na tragédia? É conferida a algumas personagens a ideia de que quaisquer paixões possíveis sejam identificadas com a grandeza remetida aos assuntos. Mas todas essas paixões são também despertadas nos espectadores? Ele será feliz? Está apaixonado? Será que vai ficar com raiva? Tornar-se-á vingativo? Não pergunto se o poeta o leva até ao ponto de aprovar essas paixões na personagem comum, mas o faz tão amplamente que sente essas paixões por si mesmo e não sente apenas o que qualquer um sente?

Em suma, eu não encontro uma única paixão que faça a tragédia tocar o espectador, como a compaixão. Você dirá: não desperta também o terror (*Schrecken*)³⁷? Não desperta admiração? Terror e admiração não são paixões, de acordo com o meu entendimento. O quê? Uma vez que você encontra em sua narrativa o que é horror, *eris mihi magnus Apollo*, e se você encontrou o que é admiração, *Phyllida habeto solus*³⁸.

Sentem-se aqui em suas cadeiras de críticos, senhores Nicolai e Moses. Vou dizer o que penso sobre os dois [conceitos].

O terror na tragédia não é mais do que a súbita surpresa da compaixão; gostaria de saber o objeto da minha compaixão ou não. Por exemplo: finalmente o sacerdote brada - Édipo, tu és o assassino de Laio! Estou aterrorizado, porque de

³⁷ Adiante, na carta de 2 de abril de 1957 dirigida à Nicolai, Lessing esclarece sua prevalência pela palavra temor (*Furcht*) para designar a tradução do grego *fobos*.

³⁸ "Tu serás para mim o grande Apolo [...] Tu terás o solitário Fílis" (Terceira Bucólica de Virgílio, versos 104 e 107, respectivamente).

repente vejo o honrado Édipo desafortunado; minha compaixão é despertada de uma só vez. Um outro exemplo: um espírito aparece subitamente; fico assustado; a ideia de que ele não apareceria, se ele não parece ser o único infortúnio do outro ou a vaga ideia do infortúnio, embora eu ainda não saiba quem seja, o levará a surpreender minha compaixão, e essa compaixão surpreendida é chamada de terror³⁹. Me corrija se eu estiver errado.

Vamos para a admiração! A admiração! Na tragédia, para me expressar um pouco de maneira oracular, ela é uma compaixão que se tornou dispensável.

O herói está desafortunado, mas ele está tão orgulhoso de seu infortúnio, ele próprio se sente tão orgulhoso, que a minha mente começa a perder o lado terrível, de forma que eu o invejo mais do que se fosse me lamentar.

As escalas são essas: terror, compaixão e admiração. No entanto, o principal é: compaixão. Terror e admiração são nada mais do que os primeiros passos, o início e o fim da compaixão. Por exemplo: de repente ouço que Catão é tão bom quanto César. Que horror! Eu fico primeiro com o lado admirável da personagem, e depois com seus infortúnios conhecidos. O terror é dissipado em compaixão.

Mas agora eu o ouço dizer: o mundo que serve a César não é mais digno de mim. A admiração é uma barreira à compaixão. O poeta precisa do terror para anunciar a compaixão e a admiração como se fosse um lugar de descanso (*Ruhepunkte*). O caminho para a compaixão torna-se demasiadamente longo para o ouvinte se o primeiro medo não o faz tomar consciência disso, e a compaixão apenas se torna proveitosa se não puder se refazer em admiração. Portanto, se é verdade que toda a arte do poeta trágico está preocupada com a excitação e duração seguras de uma única compaixão, agora afirmo que a determinação da tragédia é esta: ampliar a nossa capacidade de sentir compaixão. Não se trata meramente de nos ensinar a sentir compaixão por este ou aquele infortúnio, mas de fazer-nos sentir que o infortúnio deve sempre nos comover e nos levar para dentro de nós mesmos. E agora recorro a uma frase do Sr. Moses que pode por enquanto demonstrar essa ideia se, apesar de seus próprios sentimentos, você quiser duvidar dela. O homem mais

³⁹ Nessa passagem, Lessing promove uma analogia entre a mudança de acontecimentos verificados nas obras de Sófocles e Shakespeare. Nos moldes aristotélicos, o efeito catártico das peripécias decorre do despertar da compaixão. No exemplo, Lessing indica uma diferença entre os efeitos trágicos, intensificando na obra *O Rei Édipo* de Sófocles e na aterradora cena do fantasma de Shakespeare em Hamlet, ambos alterando o curso das tramas pela sucessão de fatos decorrentes de um acontecimento abrupto no enredo.

compassivo é o melhor dos homens, para todas as virtudes sociais, para todos os tipos de evidente generosidade. Então, quem nos torna compassivos, nos torna melhores e mais virtuosos, e a tragédia que faz isso também o faz por si só. Vá consultar Aristóteles ou refute-me.

Eu lido com a comédia da mesma maneira. É para nos ajudar a ter a habilidade de perceber facilmente todos os tipos de ridículo. Quem possuir essa habilidade procurará evitar todo tipo de ridículo em sua conduta, tornando-se, assim, um homem bem mais educado e civilizado. E, assim, a utilidade da comédia estará a salvo.

Ambas as utilidades, tanto da tragédia quanto da comédia, são inseparáveis do prazer, porque metade da compaixão e do riso é prazer, e o poeta dramático leva uma grande vantagem por não poder ser útil sem ser agradável, pois um não pode existir sem o outro.

No momento estou tão tomado por esses questionamentos que, se eu fosse escrever um ensaio sobre arte poética, comporia extensos tratados de compaixão e risos. Gostaria também de comparar os dois. Mostraria que o pranto é o resultado de uma mistura de tristeza e alegria, enquanto o riso vem de um misto de prazer e desprazer; gostaria de salientar como o riso em lágrimas pode, por um lado, se transformar em alegria, e, por outro lado, aversão à tristeza em uma mistura constante. Eu me tornaria... Você não vai acreditar no que eu me tornaria.

Eu quero apenas dar-lhe alguma prova de quão fácil e felizmente fluem meus princípios, não só a regra mais nobre conhecida, mas também uma série de novas regras, no lugar em que estamos habituados a nos contentar com os meros sentimentos.

A tragédia deve despertar tanta compaixão como sempre fez. Por conseguinte, qualquer personagem com inclinação para o infortúnio tem boas qualidades; portanto, a melhor personagem deve ser a mais desafortunada, e o mérito e o infortúnio permanecem em condições estáveis. Ou seja, o poeta não tem que expor nas peças todo o lado bom do vilão. O herói ou a melhor personagem não deve, como um deus, negligenciar suas virtudes de forma tranquila e sem mágoas. Um erro do Canuto, cujo exame você concluiu de uma maneira diferente. Note, no entanto, que não estou falando aqui do desenlace, pois deixo à escolha do poeta se ele prefere coroar a virtude com um final feliz ou torná-la ainda mais interessante com um [final] infeliz. Eu só desejo que as personagens que me levam principalmente a se ocupar com si

mesmas no transcorrer da peça sejam as mais desafortunadas, já que o fim não pertence ao transcurso da peça.

O terror, como eu disse, é a surpresa da compaixão; vou acrescentar aqui uma palavra: a surpresa e a compaixão não desenvolvidas. Portanto, por que a surpresa quando não há desenvolvimento? A tragédia cheia de terror, sem compaixão, é uma tempestade de raios sem trovão. Tanto relâmpago, tanto estrondo, se o relâmpago não for tão indiferente para nós como se víssemos nele uma brincadeira infantil. A admiração pela qual eu me expressei é a compaixão que se tornou prescindível. Mas como a compaixão é o elemento principal, ela deve, de fato, ser raramente dispensável. O poeta não precisa expor seu herói a uma admiração demasiada, não muito demorada, e Catão como um estoico é um mau herói trágico. O herói admirado é censurado na epopeia e lamentado na tragédia. Você consegue se lembrar de um único lugar onde os heróis de Homero, de Virgílio, de Tasso, de Klopstock tenham a compaixão despertada? Ou uma única tragédia antiga, onde o herói admirava mais do que se lamentava? A partir disso você também pode concluir o que eu penso da sua divisão de tragédias. Ela está completamente equivocada, com sua permissão. Não sinto ainda como se estivesse criando um desvio, pelo contrário, eu ainda queria explicar sobre alguns outros pontos. Mas vou poupá-lo até uma próxima carta, que, ao mesmo tempo, conterà a resposta para a sua segunda carta.

Agora eu só lhe digo que me preocupei com relação ao seu segundo comentário, uma exigência de que você dê sua opinião sincera sobre essa conversa mais cedo ou mais tarde, e eu elogio mais a sua amizade. Adeus!

P.S. Se quiser responder às minhas dúvidas, envie-me esta carta; pois seria mais fácil para mim saber depois de oito dias o que escrevi hoje.

[De Lessing para Mendelssohn]

Em 13 de novembro de 1756.

Prezado amigo,

Hoje escrevi para o Sr. Nicolai uma carta muito longa e entediante, e suponho que elas [cartas] vão ficar mais curtas. Quanto mais curta, mais agradável! Para ler ou escrever? Você pode perguntar.

Esta breve carta, no entanto, não pode ser minha última resposta à réplica que você dirigiu ao Sr. Joseph, *nam Epistolae nullae sunt Responsiones*⁴⁰. Mas é uma resposta à sua carta, que eu teria respondido de Amsterdam se o rei da Prússia não fosse um grande herói de guerra.

É muito prazeroso para mim que meu amigo, o metafísico, se abra a um Belesprit⁴¹; se seu amigo, o Belesprit, só pudesse se concentrar um pouco sendo um metafísico. O que devo fazer? O Belesprit se consola com o ideal - porque com o que um Belesprit pode se consolar diferentemente do que com ideias? - que, se os amigos têm tudo em comum, seu conhecimento deve ser o meu, do mesmo modo que você não pode ser um metafísico se eu também não for.

P.S. Peço-lhe que repense, examine e melhore o que escrevi para o Sr. Nicolai. Se você atender meu pedido agora, é como se eu tivesse novamente repensado, examinado e melhorado. Seus melhores pensamentos não são outros senão meus segundos pensamentos. Assim que você quiser, entre outras coisas, avalie meu conceito de falso choro; logo o rejeitarei e o considerarei apenas como de uma forte expansão do meu conceito de riso. Agora eu o considero verdadeiro, pois penso assim: toda tristeza que é acompanhada de lágrimas é uma tristeza por um bem perdido; nenhuma outra dor, nenhuma outra sensação desagradável vem acompanhada por lágrimas. Agora, pelo bem perdido, a noção de perda é encontrada não só nessa ideia de perda, mas também na ideia de bem, e ambas, agradáveis e desagradáveis, são inseparáveis. E se essa ligação ocorresse em todos os lugares onde o choro ocorre? Isso é evidente nas lágrimas da compaixão. Também ocorre

⁴⁰ "Não há respostas sem as cartas".

⁴¹ Pessoa espirituosa, de grande sagacidade. Provavelmente se referindo ao poeta inglês Pope, ao qual Lessing nomina de "Um Metafísico" em um ensaio de 1755 escrito em conjunto com Mendelssohn.

com as lágrimas de alegria; pois alguém só chora com alegria se tiver sido anteriormente desafortunado, e agora, de repente, tenha se tornado feliz. Mas nunca quando você não tenha sido anteriormente desafortunado. As únicas lágrimas chamadas de arrependimento (*Bußtränen*) que me fazem sentir ocorrem quando estou muito preocupado com a lembrança das comodidades do pecado, e que agora, como uma boa parte dele, começo a reconhecer apenas como punível. Seria preciso que as lágrimas de arrependimento não fossem senão uma espécie de lágrimas de alegria (*Freudentränen*), quando alguém teve que experimentar seu infortúnio para mudar o caminho do vício e, ao mesmo tempo, experimentar sua felicidade para reestabelecer o caminho da virtude.

Eu só peço que você preste atenção à admirável harmonia que creio estar de acordo com a minha explicação sobre o choro, estando aqui entre as mudanças de resposta do corpo e da alma. Pode-se rir, e as lágrimas entram nos olhos; o choro corpóreo é, por assim dizer, o maior grau de riso corpóreo. É que a necessidade do riso na alma, se é para chorar onde o prazer e o descontentamento se misturam com o riso, ambos crescem ao mais alto grau e permanecem tão misturados.

P.S. Uma grande *peruca de político*⁴² na cabeça de uma criança é um objeto ridículo, mas na de um grande político, que se tornou infantil, é algo mais digno.

Vejo que minha carta tornou-se longa. Não leve isso a mal. Adeus, prezado Moses, e continue a me estimar. Eu estou ao seu dispor,
Lessing.

⁴² *Staatsperücke*, peruca longa, cacheada e de cor clara, utilizada por nobres, políticos e juizes, muito comum em sessões públicas no século XVIII. Talvez uma ironia relacionada à Voltaire, que usava frequentemente a referida peruca.

[De Mendelssohn para Lessing]

Berlim, 23 de novembro de 1756.

Prezado amigo,

Devo ser sincero e colocá-lo à frente de novo. Isso porque você faz como os antigos pilotos, que deixavam o rival com um pouco de vantagem, para surpreendê-lo de forma mais repentina e arrancar subitamente a vitória imaginada de suas mãos. Na verdade, sua última carta ao Sr. Nicolai contém tantas novidades que devo pedir um certo tempo para reler todos os seus pensamentos antes que eu possa responder-lhe. Se o tédio de Leipzig lhe deu esses excelentes pensamentos, estou quase tentado a desejar-lhe esse tédio. No entanto, por enquanto, gostaria de fazer alguns comentários sobre seus pensamentos acerca da admiração. Se nesse ponto você estiver equivocado, eu espero poder derrubar todo o seu sistema.

Quando nos tornamos conscientes de uma boa qualidade em um homem que supera a nossa opinião, na qual tivemos sobre ele ou sobre toda a sua natureza, entramos em um afeto agradável que chamamos de admiração. Uma vez que toda admiração tem qualidades excepcionalmente boas, esse afeto deve, em si e para si, existir sem a intenção de compaixão, a qual a personagem admirada pode dispensar, devendo trazer um prazer na alma do espectador. Na verdade, pode haver um desejo nele de imitar o herói admirado sempre que possível, pois o desejo de emulação (*Nacheiferung*) é inseparável do conhecimento intuitivo de uma boa qualidade, e não precisarei fornecer-lhe a experiência que esse desejo frequentemente teve em seu efeito mais primoroso.

Eu admito que a admiração muitas vezes suaviza a compaixão, ou, se quiser, pelo tempo em que serviu ao sofrimento da virtude. Mas nem sempre o faz, e quando isso acontece, é apenas um efeito casual que não pode esgotar todo o seu valor, pois está relacionada com a morte completa do herói. A Zaira⁴³ morta exige tão pouco da nossa compaixão como o Gusmann⁴⁴ moribundo e, no entanto, é algo mais do que uma compaixão reprimida, que nos transporta para a sua conduta exemplar e, se não estou enganado, em cada coração humano no desejo de ser capaz de uma atitude sublime. Quando Mitrídates ⁴⁵, nas circunstâncias mais opressivas em que se

⁴³ Personagem da obra trágica de Voltaire, *Zaire* de 1732.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Peça *Mitrídates* (1673), de Jean Racine.

encontrava, ainda estando à espreita de um ataque contra Roma, define tão bem o plano para seus filhos que podemos até ver a possibilidade de sua realização, ele é a admiração inquestionavelmente despertada. Mas o destino infeliz de Mitrídates na guerra com os romanos sempre nos obriga à compaixão? Não seria um erro injustificável por parte do poeta reprimir a compaixão que, por assim dizer, foi remetida para além da cena e dificilmente tem uma remota influência sobre o assunto? Então peça à admiração, que é a mãe da virtude, o perdão pelo que você pensou de maneira tão prejudicial. Não é apenas um lugar de descanso da compaixão que só existe para abrir espaço para uma nova compaixão. Não! A sensação de compaixão dá lugar a uma sensação maior, e seu leve brilho desaparece quando o esplendor da admiração permeia nossa mente. Os admiradores dos antigos podem ver como eles desejavam se desculpar pelo fato de que os maiores poetas da Grécia nunca colocaram personagens admiráveis no palco. Tanto quanto eu sei de suas tragédias, não me lembro de uma característica única de uma personagem que mereça nossa admiração por parte de sua moralidade. Seus escultores fizeram melhor uso desse afeto digno. Eles quase acompanharam as paixões por um certo heroísmo, elevando seus caracteres um pouco acima da natureza, e os conhecedores confessam que suas esculturas são quase inimitáveis nesse aspecto.

Vou aqui interromper minha conversa enfadonha. Não conseguirei expor meus pensamentos acerca do terror e pranto até que eu tenha discutido com o Sr. Nicolai. Sempre me parece que toda ilusão de terror, mesmo sem o auxílio da compaixão, deve ser agradável. Um exemplo disso é a serpente pintada de Aristóteles⁴⁶, ou, antes, o fenômeno de um espírito na cena a que você se refere. A maneira como você quer reduzir esse terror à compaixão é muito sutil para ser natural. Sobre tudo isso queremos ser mais abrangentes, se primeiro ajustarmos nossas ideias sobre o efeito da ilusão teatral e sobre o conflito com o conhecimento claro. Isso deve ser feito assim que o embate permitir uma ação que, tanto o Sr. Nicolai como eu, tenhamos algumas horas para especular. Agora deixe-me enviar para você uma cópia dos meus pensamentos sobre a probabilidade. Perdoe-me se eu não tiver a paciência do Sr. Nicolai para extrair seus melhores pensamentos em um trecho, para aliviá-lo do

⁴⁶ Esse argumento da pintura de serpente também é exemplificado por Lessing na Carta de 02/02/1757. Vale salientar que Aristóteles não faz menção à pintura de serpente com o intuito de denotar a imitação em sua Poética.

problema de ler tudo. É também um presente especial apresentar um pouco do que você pensou extensivamente.

Ainda tenho que recusar uma censura feita a mim por você, que pode ser feita novamente na carta do Sr. Joseph. Você me acusa de uma gentileza e superficialidade para com o sistema dominante e acredito que eu pretendia imitar o Sr. von Leibnitz⁴⁷ no seu lado fraco. Eu reconheço sua amizade nessa censura e admito que não tenho nada a dizer para me desculpar. Mas deixe de lado essas passagens que não foram escritas para você, e me fale sobre o resto da sua avaliação. Adeus, meu prezado Lessing, e cuide-se.

Do seu amigo verdadeiro,

Moses.

Todos os meus amigos também são seus.

⁴⁷ Referência ao filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz, segundo uma grafia da época.

[De Lessing para Mendelssohn]

Leipzig, 28 de novembro de 1756.

Prezado amigo,

Preciso responder ao trecho final da sua última carta, já que aquilo que não acontece comigo no momento não é considerado nem bom, nem ruim. Mas ultimamente não tenho tido muito tempo, pois tenho que passar a maior parte do dia com nossos convidados (você sabia que agora Leipzig já não é mais poupada do cortejo prussiano). Então vou escrever com fluidez e deixar meus pensamentos amadurecerem por meio da pena [caneta].

Fico muito satisfeito com o que você diz sobre a admiração. E na carta que escrevi ao nosso amigo, não consegui explicar essa afecção, apenas mostrei o tipo de efeito que ela produz nas tragédias, um efeito que você mesmo não está inteiramente de acordo.

Admiramos, dizemos, quando nos tornamos conscientes de um bom caráter em uma pessoa que supera nossa opinião, do que vimos nela ou em toda a sua natureza. Nesta explicação encontro duas coisas que merecem dois nomes em nossa própria língua. Quando me dou conta de boas qualidades que superam minha opinião sobre alguém, isso não quer dizer que eu a admire, mas fico estupefato (*Verwundere*)⁴⁸ com ela. Você admira o moribundo Gusmann? Não me deslumbro apenas que um bárbaro cristão tenha se convertido tão rapidamente. De fato, estou tão surpreso que não posso me abster de reprovar o poeta. A mudança é demasiadamente tenaz, e provável que, de maneira nenhuma de acordo com o caráter do Gusmann, mas por um efeito sobrenatural da religião. Voltaire deve tê-lo notado pessoalmente:

Veja aqui a diferença entre os deuses que honramos,
O seu só poderia ensinar-lhe fúria e vingança.⁴⁹

⁴⁸ Seguindo a mesma explicação de Kant na *Crítica do Juízo*, a *estupefação* [*Verwunderung*] é a afecção que acompanha a representação da novidade que excede expectativas, enquanto a admiração [*Bewunderung*] é uma estupefação que não cessa passada a novidade (cf. KANT, 2008, p. 119).

⁴⁹ Tragédia *Alzire* de Voltaire. Tradução feita por Lessing de um trecho do 5º. ato: "*Des dieux que nous servons connais la différence; Les tiens t'ont commandé le meurtre et la vengeance*".

Até este momento eu odiava o Gusmann; estou quase feliz que o bárbaro o tenha esfaqueado. Apunhalou um monstro que devastou um mundo. De onde deve vir a compaixão? Mas agora o ouço, ele perdoa; ele faz a primeira e última boa ação que eu não teria esperado. A compaixão aparece na mão da estupefação, isto é, surge da qualidade finita e repentinamente descoberta. É com diligência que digo: de repente, para explicar uma experiência que eu realmente tinha antes mesmo que a especulação ainda pudesse ser feita. Quando li esta cena pela primeira vez, fiquei assustado com o perdão de Gusmann. Até então eu me sentia no lugar de Zamor⁵⁰. Senti sua vergonha, sua dolorosa humilhação, senti o que custaria uma mente como a dele dizer: - Estou envergonhado da vingança! Ele estava preparado para a morte, o mal menor; mas não para o perdão, o [mal] maior.

Assim, se um vilão ou qualquer outra personagem demonstrar uma boa qualidade que eu não teria esperado da parte dele, não há admiração, mas estupefação, que é tão pouco agradável, que nada é além de um erro do poeta para se fazer merecer, porque nenhum caráter deve ser mais do que se pode achar no princípio dele mesmo. Quando os aventos se tornarem ao mesmo tempo generosos, a glória será simultaneamente humilde; portanto, as pessoas poderão ficar estupefatas, mas não poderão admirá-los.

Se, no entanto, essa diferença não for uma falsa sutileza, a admiração só ocorrerá quando descobrirmos qualidades tão esplêndidas que não veríamos em toda natureza humana. Para entender esse detalhe, eu acredito que os seguintes pontos ajudarão.

O que são essas qualidades brilhantes que admiramos? São propriedades especiais ou apenas os mais altos graus das boas propriedades? São os mais altos graus de todas as boas qualidades ou apenas algumas delas?

A palavra admiração é tão frequentemente utilizada pelo espectador atento, a multidão, que eu mal ousa expressar algo no uso da linguagem. Seus poderes, da multidão, são tão pequenos e suas virtudes tão modestas que ele só consegue descobri-las em um grau tolerável se puder admirá-las. O que está além de sua estreita esfera, ele acredita ser a esfera de toda a natureza humana.

⁵⁰ Personagem da peça *Alzire* de Voltaire.

Examinemos apenas os casos em que os melhores homens, homens de sentimento e discernimento admiram. Examine seu próprio coração, prezado amigo! Você admira a benevolência de Augusto, a castidade de Hipólito⁵¹, o amor infantil de Ximena⁵²? São essas e outras características que você tem sobre o conceito de natureza humana? Ou não mostra a própria emulação que elas despertam em você, que ainda estão dentro desse conceito?

Que qualidades você admira agora? Você admira um Catão, um Essex - em uma palavra, nada além de exemplos de força inabalável, firmeza implacável, coragem destemida, desprezo heroico pelo perigo e pela morte. E todos esses exemplos que admira muito mais, quanto melhor você é, quanto mais perceptível é o seu coração, mais terno é o seu sentimento. Você tem um conceito correto de natureza humana, onde não deve considerar todos os heróis insensíveis como belos monstros, para além de seres humanos, mas não como pessoas boas. Você os admira com justiça; mas não os imitará só porque os admira. Pelo menos nunca me ocorreu ser um Catão ou Essex, embora eu os admire por causa dessa obstinação, que eu desprezaria e condenaria inteiramente se não parecesse ser uma austeridade da virtude.

Não admito, portanto, que eu implore a virtude para ser feita uma filha da admiração. É verdade; é muitas vezes a filha da emulação, e a emulação é uma consequência natural do conhecimento intuitivo de uma boa qualidade. Mas deve ser uma propriedade admirável? Não menos. Deve ser uma boa qualidade, da qual sou capaz de manter as pessoas em tudo, e, portanto, também em mim mesmo. Não excluo essas qualidades da tragédia, mas, na minha opinião, não há tragédia sem elas, sem as quais não pode haver compaixão. Excluirei apenas as grandes qualidades que podemos conceber sob o nome geral de heroísmo, porque cada uma delas está ligada à insensibilidade, e a insensibilidade no objeto da compaixão enfraquece a minha compaixão.

Vamos aqui para a velha escola. O que podemos escolher de acordo com a natureza dos melhores mestres? Para despertar a compaixão, Édipo e Alceste foram despojados de todo heroísmo. Esta reclama de um tom feminino, e o último lamenta mais do que uma feminilidade; preferem se tornar mais sensíveis do que insensíveis;

⁵¹ Personagem da tragédia de mesmo nome escrita por Eurípides e baseada no mito de Hipólito, filho de Teseu.

⁵² Personagem (*Chimène*) na tragicomédia *Le Cid* (1636) de Pierre Corneille.

preferem despejar demasiadas queixas, preferem derramar tantas lágrimas do que nenhuma.

Dizem que isso não priva sua admiração pelo fato de que enfraquece ou até aliena a compaixão, porque tem isto em comum com a morte do herói. Eles são confundidos aqui por uma agudeza muito grande. Entre mil pessoas haverá apenas um sábio, que não considera a morte como o maior mal, e a morte não é uma continuação desse mal! A compaixão, portanto, não cessa com a morte; mas se tiver cessado, essa circunstância não seria mais do que uma causa da regra, porque a morte do herói também deve encerrar a peça. Pode concluir a peça com a admiração? Mas quando eu disse que o poeta trágico não deve deixar sua admiração ser tão importante para lhe fazer uma mera fonte de compaixão, gostaria de dizer-lhe que dê ao seu herói tanta firmeza que ele não sucumba de modo adequado sob o seu infortúnio. Ele deve deixá-lo em seu infortúnio; ele deve fazê-lo sentir, porque senão não poderemos sentir isso. E, de vez em quando, deve deixá-lo fazer um esforço que, por alguns instantes, pareça mostrar uma alma que se tornou um destino, que a grande alma, o momento, deve novamente tornar-se atada às suas dolorosas sensações.

O que você diz do Mitrídates de Racine, creio eu, é mais para mim do que para você. É precisamente a cena nobre, onde ele descobre que seus filhos vão para Roma, que não podemos ser compassivos com ele por causa de sua desgraça na guerra contra os romanos. Vejo-o rumando triunfante para Roma, esquecendo todas as suas batalhas infelizes. E o que é esta cena no Racine além de um belo recurso de cena? Você admira Mitrídates, essa admiração é uma emoção agradável; pode ser encontrado em um Carlos XII⁵³. Despertar a emulação, não se torna falso pelo fato de se envolver mais em uma epopeia do que em uma tragédia?

Mas vou parar de tagarelar e finalmente me lembrar que escrevo como um brevíloquente (*Wortsparer*). Não direi o que você disse sobre a admiração até agora, mal ou bem; quero tornar tudo verdadeiro daquilo que você diz dela. Ela está, no entanto, banida da tragédia.

Dessa forma, porém, vou primeiro apresentar uma explicação a partir da origem da tragédia. As antigas tragédias são extraídas de Homero de acordo com seu conteúdo, e o gênero dos próprios poemas surgiu da recitação de suas epopeias.

⁵³ Referência à obra histórica de Voltaire *Histoire de Charles XII* (1731).

Homero e, depois dele, os rapsodos, escolheram certas peças que costumavam declamar em ocasiões solenes, talvez mesmo fora dos palcos. Eles logo tiveram que fazer a experiência de quais peças eram mais amadas pelo povo. Só se pode ouvir atos heroicos com particular prazer; sua novidade comove mais. Mas, acontecimentos trágicos são comoventes com a frequência com que são ouvidos. Eles foram selecionados, especialmente antes de outros eventos com Homero e, no início, como eram narrativas do poeta, foram cantados até que eles foram feitos para dividi-los em diálogos, e isso era o que agora chamamos de tragédia. Os antigos não teriam conseguido fazer um conjunto dialógico com seus feitos heroicos? Com certeza, teriam feito isso se não tivessem considerado a admiração a partir de uma mestra menos qualificada ao povo como a compaixão.

E este é um ponto que você pode revelar melhor. A admiração na compreensão geral não é senão a satisfação especial de uma perfeição rara; é melhorada pela emulação, e a emulação é uma realização definida da perfeição que eu vou emular. Quantos têm esse reconhecimento? E onde isso não está, permanece infrutífera a admiração? A compaixão, por outro lado, é imediata; sem que possamos contribuir com nada; melhora o homem de entendimento, assim como o tolo.

Com isso eu fecho. Você é meu amigo. Quero que meus pensamentos sejam analisados por você, não apenas elogiados. Aguardo com prazer suas demais objeções, as quais serão tomadas como lição. Agora, no que diz respeito à carta, eu quero manter o fôlego. Você sabe o que fazer se eu quiser mantê-lo. Adeus, e permita que nossa amizade seja eterna!

Lessing

[De Lessing para Nicolai]

Leipzig, 29 de novembro de 1756.

Prezado amigo,

Previamente você recebeu uma longa carta. Agora o Sr. Moses que a recebe, e envio a você uma curta.

Bendita seja a sua decisão de viver para si mesmo! Para ampliar seu intelecto é preciso limitar seus desejos. Se pode viver, não importa se vive pelas convenções moderadas ou opulentas. E, finalmente, há lugares no mundo que são melhores para você do que a agitação. Quão feliz eu estaria se eu pudesse aceitar seu convite! Como eu preferiria passar o verão com você e nosso amigo, ainda mais na Inglaterra! Talvez eu não esteja aprendendo nada além de admirar e odiar uma nação.

Voltarei a responder às suas cartas. Gostaria que você julgasse a minha peça de forma tão esplêndida quanto o desempenho dela. Você teria me deixado mais convicto pelo bem que você diz a respeito disso. Mas não consigo abster-me de comentar seus elogios. Você diz que derramou lágrimas até o quinto ato. No final, entretanto, você não poderia ter chorado com uma forte comoção: algo que ainda não aconteceu com você e, por assim dizer, em conflito com seu preceito de comoção. Pode ser verdade esse elogio; pelo que ainda não foi elogiado, cada palavra é verdadeira. Sabe qual é o meu contraelogio? Quem sabe isso não significa que você tem um preceito errado? Ou, em vez disso, quem sabe está construindo um preceito na sua mente, sem consultar seus sentimentos? Isso, inconscientemente, é o preceito mais correto que você pode ter, porque ele é o meu. Refiro-me à minha última carta ao Sr. Moses.

A compaixão não é mais uma fonte de lágrimas quando as sensações dolorosas nela predominam. Distinguirei três graus de compaixão, cujo meio é a compaixão chorosa, e que talvez sejam diferenciados com três palavras: a comoção, as lágrimas, a angústia. A comoção existe quando não penso claramente nem nas perfeições nem nos infortúnios do objeto, mas tenho apenas um conceito obscuro de ambos; então me comove, por exemplo, a visão de todos os mendigos. Eles só me trazem lágrimas quando me fazem conhecer suas boas qualidades, bem como os seus infortúnios, e simultaneamente os dois, que é o verdadeiro artifício para provocar lágrimas. Pois, se eles primeiro me fazem conhecer suas boas qualidades e depois seus infortúnios, ou primeiro estes e depois aquelas, a comoção torna-se mais forte,

mas não chega às lágrimas. Por exemplo: eu questiono ao mendigo sobre o seu estado, e ele responde: - Estou há anos sem emprego e tenho mulher e filhos; estão doentes e, por outro lado, são bem pequenos para se sustentarem; eu só consegui levantar-me há poucos dias do meu leito. Esse é o infortúnio! - Mas quem é você? Questiono mais. - Eu sou o único e aquele de cuja destreza você pode ter ouvido falar; eu exercia meu cargo com extrema fidelidade; eu poderia retomá-lo a qualquer momento se preferisse ser um criado de ministro em vez de ser um homem honesto etc. Eis suas perfeições! Diante de tal narrativa, no entanto, ninguém pode chorar. Mas se o infeliz quiser que eu chegue às lágrimas, deverá conectar as duas partes. Ele tem a dizer: - Eu fui destituído do cargo porque era demasiadamente honesto e, portanto, era odiado aos olhos do ministro; passo fome e juntamente passa fome uma adorável mulher enferma; conosco passam fome filhos que antes eram esperançosos e que agora estão na miséria; e sem dúvida continuaremos a passar fome por muito tempo. Mas prefiro passar fome do que ser perverso; também minha esposa e meus filhos preferem passar fome e tomar seu pão diretamente de Deus, ou seja, pela mão de um homem misericordioso, do que saber que foi perverso seu pai e marido etc. (Não sei se você me entende. Você tem que dar às minhas exposições a sua própria reflexão). Para tal narrativa, eu sempre tenho lágrimas de prontidão. O infortúnio e o mérito estão aqui em equilíbrio. Mas deixe-nos aumentar o peso em um ou outro prato da balança, e veja o que agora surge. Vamos primeiro lançar um acréscimo no prato da perfeição. O desafortunado pode continuar: - Mas basta que eu e minha mulher doente nos recuperemos para que tudo se torne diferente. Viveremos pelo trabalho de nossas mãos; não nos envergonhamos disso. Todas as formas de ganhar o pão são iguais a um homem honesto, seja cortar a lenha ou dirigir o rumo do Estado. Tratando-se de consciência, não importa o quanto se é, mas quão útil se queira ser. Agora cessam minhas lágrimas; a admiração as sufoca. E quase não percebi que a compaixão se dissolve em admiração. Vamos tentar com o outro prato da balança. O mendigo sincero aprende que é realmente um milagre, que é a mesma raridade sobrenatural ser alimentado pela misericórdia dos homens ou diretamente pela mão de Deus. Ele é rejeitado em todos os lugares vergonhosamente. Enquanto isso, aumenta a sua miséria, e com ela sua perturbação. Por fim, ele cai em ira; mata sua esposa, seus filhos e a si próprio. - Você ainda está chorando? Aqui a dor sufoca as lágrimas, mas não a compaixão, como fez a admiração. Isto é... Eu falei

exaustivamente! Nem mais uma palavra. Suas considerações sobre o "*Devil to pay*"⁵⁴ já foram impressas? Eu fiz uma descoberta bem notável em relação a essa peça; fica para a próxima vez.

Adeus, prezado amigo!

Lessing.

PostScript.

O que tem feito o nosso prezado Marpurg⁵⁵? Cumprimente-o reiteradamente por mim. Eu gostaria de agradecer o famoso poeta por suas belas odes.

⁵⁴ Referência à ópera de Charles Caffey "*The Devil to Pay*", ou "*The Wives Metamorphosed*" (1731), adaptada na Alemanha como "*Der Teufel ist los*", ou "*Die Verwandelten Weiber*", estreada em Berlim em 1743.

⁵⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) foi um crítico, teórico e compositor de música alemã.

[De Mendelssohn para Lessing]

Berlim, primeira metade de dezembro de 1756.

Prezado amigo,

Por favor, não deixe de escrever suas longas cartas ao Sr. Nicolai. Ele tem sorte de você sempre lhe escrever as melhores cartas. Na verdade, a breve carta destinada a Nicolai tem melhores ideias do que a longa de que fiz parte. Vou enviar-lhe a sua carta, mas peço que me devolva, porque quero refutá-la aos poucos. Ela me servirá de submissão, pois prova que devo ser um pequeno adversário, já que você pode se defender de mim com armas piores! Vamos ao ponto!

Acredito que os acontecimentos políticos atuais o levaram a confundir admiração e estupefação. Um acontecimento inesperado, cuja causa não consigo compreender, me causa estupefação. Assim, fico estupefato com o trovão, a eletricidade, as ações de um homem que parecem não estar estabelecidas em seu caráter moral e, finalmente como você entende, se quiser denotar uma distinção tão falha a mim. Por outro lado, admiro um homem em quem percebo uma boa qualidade não notada, mas que é, no entanto, fundada em seu caráter moral. Staleno⁵⁶ (um exemplo que lhe seria familiar se tivesse lido diligentemente os seus próprios escritos) questionou, a princípio, sobre o seu amigo Philto⁵⁷, que foi capaz de cometer um mal que não é de modo algum coerente com o seu caráter. Staleno, no entanto, admirava a amizade de seu amigo, quando o convenceu de sua inocência de uma maneira muito proveitosa e ficou bastante surpreso ao saber que ele era capaz de ter pensamentos negativos sobre seu amigo.

A religião não é, de outra maneira, capaz de causar uma mudança tão súbita como Voltaire faz na mente de Gusmann; a melhora mais rápida desta excitação cristã é despertada, e o poeta, como você mesmo percebe, é culpado pelo fato de ter unificado dois caracteres absurdos na personagem de Gusmann. Se, no entanto, pela religião não fosse impossível converter um homem repentinamente (e isto é, pelo menos, poeticamente provável de acordo com a opinião prevalecente), o caráter da admiração de Gusmann é despertado, porque a melhora que não lhe temos confiado ainda é fundada em seu caráter. Sim, seu próprio sentimento poderia convencê-lo do

⁵⁶ Personagem da obra *Der Schatz* (O Tesouro) de autoria de Lessing, embora datada de 1750 somente foi publicada em 1755.

⁵⁷ Ibid.

que deve ser esta última ideia, pois, se o melhoramento de Gusmann fosse incompatível com seu caráter, ele seria capaz de despertar em você a indignação relacionada ao poeta equivocado, mas não o terror, nem despertar a vergonha na simpatia com o Zamor sofrido. Gostaria de mostrar isso a você.

Qualquer ação que não possa ser combinada com o caráter familiar da personagem que atua nos deixa estupefatos e é, em peças dramáticas, um erro do poeta, exceto quando a estupefação finalmente se dissolve em admiração, se experimentamos no desenvolvimento tais circunstâncias que tornam a ação realmente provável. Considero esse tipo de nó o mais admirável, no qual as ações de uma personagem de outra maneira virtuosa parecem estar em desacordo com seu caráter, mas, no final, eles estão todos a fluir de uma única fonte. Os parentes de Clarissa⁵⁸, como se fossem abalados por um trovão, deviam estar de pé quando a estupefação com a representação contraditória de sua Clarissa⁵⁹ foi repentinamente dissolvida em admiração por sua inocência vitoriosa.

E volto para a minha definição de admiração. Se uma excelente personagem virtuosa (Catão) age de modo a superar a natureza humana, ou se um caráter ambíguo age para nos dar uma melhor opinião sobre seus sentimentos, então surge a admiração. Agora eu quero examinar o meu próprio coração. Admiro a benevolência de Augusto? Sim! Isto é, com Cinna⁶⁰ e com o povo romano, porque eles não confiaram na tal mansidão do imperador tirano. A castidade de Hipólito? Não! O amor infantil de Ximena? Sim! Na medida em que eu não teria atribuído a qualquer mulher que busca um poder heroico sobre sua paixão. Até agora, o meu coração tolera silenciosamente a minha razão. Mas eu também admiro um Catão, um Essex, etc., por suas virtudes heroicas extraordinárias, e ainda assim nunca me ocorreu imitá-los. Como é que isso acontece, uma vez que uma qualidade que eu admiro deve necessariamente ser digna de imitação? Aqui está o nó que você encontrou, mas não resolveu. Vou tentar fazer isso por você.

Todos os nossos julgamentos baseiam-se em um silogismo claro ou em um conhecimento vago, em questões que dizem respeito à verdade ou em um juízo sobre as coisas, mas, em assuntos relativos à beleza, é chamado de gosto. O primeiro se

⁵⁸ Referência à obra do inglês Samuel Richardson (1689-1761) "*Clarissa or The History of a Young Lady*" de 1748.

⁵⁹ No texto original é mencionado o pseudônimo *Clärchens*, em analogia feita por Klopstock à obra Clarissa.

⁶⁰ Tragédia de Pierre Corneille de 1641.

baseia numa realização simbólica, nos efeitos das forças superiores da alma; o outro, no entanto, numa realização intuitiva, ao efeito das forças inferiores da alma. Sabe-se que o gosto ou o juízo (bom senso) pode muitas vezes contrastar com o conhecimento simbólico. Na verdade, o primeiro muitas vezes tem uma maior influência em nossa vontade do que o último (cheguei a uma nova ideia sobre a luta das forças inferiores e superiores da alma, que eu disponibilizarei a você para apreciação). A moralidade teatral não pertence ao julgamento do conhecimento simbólico. Se o poeta, através de seu discurso perfeitamente sensato, pode convencer nosso conhecimento intuitivo da dignidade e indignidade de suas personagens, ele merece nossos aplausos. Gostamos de obscurecer os raciocínios claros que se opõem à nossa ilusão; enquanto meditamos, por meio da ilusão, em outro clima, em outras circunstâncias e entre outros homens, sentimos vigorosamente a força da imitação (não poderei continuar com isso enquanto o Sr. Nicolai não tiver tempo para desenvolver as ideias prometidas da ilusão teatral comigo). Prosseguimos com a clara convicção da nulidade de uma teimosia heroica! Não se pode ter nem a admiração nem a intenção instantânea de emulação, se o poeta tiver sido capaz de conter nossas forças inferiores da alma. Mas pode impedir que esse desejo instantâneo floresça à realidade, porque a razão, depois de uma ilusão final, recupera o controle. Em uma pessoa, por outro lado, que não tenha uma reserva de conhecimento claro suficiente para manter a ilusão, o desejo de emulação vai continuar, e até mesmo se propagar nas ações. Um exemplo é Carlos XII e aquele homem inglês que, depois de assistir à apresentação de Catão, se matou, uma vez que foi encontrada com ele a seguinte frase: o que Catão faz e Addison aprova não pode estar errado ⁶¹. Agora, uma quantidade de fenômenos é autoexplicativa. Poderá me perguntar se acredito que a admiração pode nos levar mais à emulação do que à mera consideração das boas qualidades? Pode ainda duvidar que o reconhecimento da perfeição seja tornado mais sensivelmente pela admiração porque nos surpreende inesperadamente ou porque encontramos a aparente perfeição em tal grau que conquistamos a natureza e o destino, por assim dizer, e mostramos a intrepidez do Herói, onde estávamos esperando os homens curvados suspirando sob seu fardo? Assim, a admiração também pode nos impressionar em ações como a imitação, que reconhecemos como imprópria para a

⁶¹ “*What Cato does and Addison approves cannot be wrong*”. Referência ao poeta e ensaísta inglês Joseph Addison (1672-1719) autor dessa tragédia.

razão? Eu ouço você questionar: - De fato! E esta é uma das causas que levou o Sr. Nicolai a afirmar que o objetivo final da tragédia não era realmente melhorar a moral.

Entretanto, você não deve pensar que sua compaixão tem uma vantagem sobre minha admiração. A compaixão também pode levar-nos aos vícios se não for governada pela razão, pela fria razão simbólica, que deve ser completamente banida do teatro, se alguém dela quiser se agradar.

Eu o acompanho até a escola dos antigos poetas, mas, quando os deixarmos, me acompanhe até a escola dos antigos escultores. Eu não vi suas habilidades, mas Winckelmann (em seu excelente tratado sobre a imitação das obras dos gregos), a quem prezo bastante, diz que seus escultores nunca deixam seus deuses e heróis arrebatados por uma paixão exuberante. A pessoa encontra sempre a natureza em repouso (como ele a chama) e as paixões são acompanhadas por certa serenidade de espírito, de modo que o doloroso sentimento de compaixão está, por assim dizer, coberto por um verniz de admiração e reverência. Ele conduz o Laokoon, P. ex.: Virgílio teve o projeto poético e um artista grego cinzelou no mármore. O primeiro expressa excelentemente a dor; este, pelo contrário, o faz superar a dor e ultrapassa o poeta com mais do que um mero sentimento de compaixão, e a compaixão seria perseguida como a junção de admiração e reverência.

Eu disse que se a admiração fosse nada mais que um lugar de descanso da compaixão, teria tido o efeito em comum com a morte do herói lamentado; e você acredita que eu estava errado, porque a multidão considera a morte como uma continuação do mal. - Não posso deixar você se valer disso. Por que lamentamos a Zaira morta e não lamentamos a moribunda Sara ou o ancião moribundo em Mahomet?⁶² É porque ganham seus infortúnios por meio da grandeza de seus sentimentos? Mas eles vão morrer? Impossível para o homem comum ou a nossa sensibilidade poder acreditar na morte; mas nisso você quer estar certo.

Por que não respondeu minha colocação? Como podemos ser tomados na cena de Racine por uma admiração que é para atenuar uma compaixão que não sentimos? Você diz que é uma colcha de retalhos da cena (*Flickszene*) de Racine? Bem! Mas ela é bela; assim, a admiração é bela, mesmo quando ela não tem uma satisfação com a compaixão.⁶³

⁶² Tragédia "Mahomet" (1741) de Voltaire.

⁶³ Referência à Cena III da obra Mitrídates de Racine.

Seu último argumento, tirado das origens da tragédia, me agrada bastante. Mas duvido que você encontre personagens admiráveis (quero dizer, como Catão, Grandison⁶⁴, Bruto etc.) em Homero. Em busca desse tempo, seus méritos heroicos e a admiração ficaram naquela época. Aquiles está no final da representação como nada além de um rixoso (*Schläger*), e Agamenon não tem outro mérito do que ser um rei de reis. Os gregos parecem ter pensado em seus reis no tempo de Homero, como os franceses agora pensam no deles. Ulisses é um general astuto e Calcas um sacerdote medíocre, que não pode despertar tanta admiração quanto seu Teófano⁶⁵ (me esqueci de Teófano, que tem admiração no *Freigeist*, embora saiba ao mesmo tempo que suas boas qualidades não excedem toda a natureza humana). Não me afastarei de Homero e creio que nenhum dos poetas que vieram depois dele o alcançou como um todo, mas muitos o ultrapassaram ao lado de caracteres grandes e admirados.

Tenho mais uma observação a acrescentar. Você sustenta que o poeta deve necessariamente fazer seu herói sentir o infortúnio para que nós sejamos comovidos, e, nesta ocasião, chamar a admiração de um repouso da compaixão. Estes últimos não necessitam de mais refutações. Mas eu admito o primeiro, mas por um motivo muito diferente. O poeta deve convencer-nos sensatamente de que seu herói tem consciência do perigo ao qual sua intrepidez está ligada. Por meio de uma mera narrativa das circunstâncias tensionadas em que se situa seu herói, a imitação não é suficientemente sensível. Mas se estamos antecipadamente ansiosos com o herói, se o poeta possui a habilidade de nos convencer de outra forma, que o herói prevê seu infortúnio, que todos os que estão presenciando têm medo porque eles veem maior perigo em suas vistas; como ele pode fazê-lo aparecer em triunfo completo sobre o destino ameaçador. Na história de Grandison o herói é desafiado pelo indigno Hargrave⁶⁶. Todos os parentes de Grandison dificilmente podem ser apanhados em dor e tremer por sua valiosa vida. Como fica surpreso, no entanto, quando o próprio Grandison, com sua habitual alegria, olhou com o maior desgosto já visto num olhar de indiferença! Ele não sente nada, mas Byron, Charlotte⁶⁷, etc., sentem, e o leitor é

⁶⁴ The History of Sir Charles Grandison, ou simplesmente Sir Charles Grandison, romance de Samuel Richardson (1753).

⁶⁵ Teófano, personagem da peça *Freigeist* "O Espírito Livre" (1749) de Lessing.

⁶⁶ Personagem do romance *The History of Sir Charles Grandison*, de Samuel Richardson (1753).

⁶⁷ Ibid.

tomado por uma contente admiração, que certamente deixa nele o mais forte desejo de emulação.

Tanta coisa para refutar nos seus conceitos de admiração! Por outro lado, seus pensamentos sobre o pranto são incorrigíveis, salvo algumas miudezas notadas que vou poupar para o futuro.

Aqui está finalmente o meu tratado sobre a probabilidade. O Professor Äpinus⁶⁸ leu uma refutação em nossa companhia na última quinta-feira. Eu vou enviá-lo logo, bem como a minha resposta. Peço-lhe que julgue os meus pensamentos de forma tão amigável como você julgou o ensaio do Sr. Nicolai. Eu sou seu amigo verdadeiro.

Moses.

P.S. Por favor, me envie sua carta, se posso lhe confiar esse débito futuro.

Você ainda me chama de uma pessoa brevíloquente (*Wortsparer*)?

⁶⁸ O Prof. Äpinus era membro da Academia de Ciências de Berlim e participava da mesa-redonda acadêmica, que costumava se reunir a cada quatro semanas em um café em Berlim (LESSING, 1910, p. 138).

[De Lessing para Mendelssohn]

Leipzig, 18 de dezembro de 1756.

Prezado amigo,

Você está certo. Em minha carta que lhe enviei falei bastante por um dia. Sempre mantenha-a, mas não para a sua, mas para a minha submissão. Ela permanecerá com você como prova permanente de que eu posso escrever coisas tolas quando, como eu gostava de me expressar, deixei meus pensamentos amadurecerem sob a pena [caneta]. Deixe-me agora tentar torná-los mais maduros através de suas objeções e memórias. Apaguei toda a lousa e ainda não expliquei o assunto da admiração. Em frente!

Na primeira carta ao Sr. Nicolai, eu tinha escrito sobre este assunto: admiração na tragédia não deve ser senão o repouso da compaixão. Você também me entendeu? Nicolai, em seu segundo tipo de tragédia, tornou-se admirado com o auxílio do terror e da compaixão. Nesse tipo de admiração, portanto, ela se torna a causa principal, ou seja, o infortúnio que acomete o herói não nos comove tão bem como dá ao herói a oportunidade de mostrar suas extraordinárias perfeições, cujo conhecimento intuitivo desperta em nós a afecção agradável que você chama de admiração.

Essa tragédia, digo mais, seria uma epopeia dialógica, não uma tragédia. O herói admirado, que expressei contra o Sr. Nicolai, é a substância da epopeia. Uma vez que você provavelmente vai confiar em mim no que eu considero como epopeia (um poema cheio de admiração) enquanto um belo poema; não consigo ver como você pode me culpar de querer subtrair a admiração de toda a beleza e de todas as coisas agradáveis. É uma afeição agradável, boa. Mas ela pode merecer este lugar mais proeminente na tragédia? A tragédia (diz Aristóteles no capítulo 14) não tem a intenção de nos conceder qualquer tipo de prazer sem distinção, mas apenas o prazer que lhe é peculiar.

Por que queremos confundir os tipos de poemas sem necessidade e remeter os limites de um lugar para o outro? Assim como na epopeia a admiração é a obra principal, todos os outros afetos, especialmente a compaixão, estão subordinados a ela. Então, na tragédia, a compaixão é a coisa principal e todas as outras afeições, especialmente a admiração, está subordinada a ela, nada servindo senão para ajudar a compaixão. A epopeia torna seu herói desafortunado por trazer suas perfeições à

luz. O escritor da tragédia traz à luz as perfeições de seu herói, a fim de tornar seu infortúnio mais doloroso.

Uma grande compaixão não pode existir sem grandes perfeições no objeto de compaixão e grandes perfeições, expressas sentimentalmente, não podem existir sem admiração. Mas essas grandes perfeições nunca devem estar nas tragédias sem grandes infortúnios, estarão sempre intimamente ligadas a elas e, portanto, não só a admiração, mas a admiração e a dor, devem ser levadas à compaixão. E essa é a minha opinião. A admiração, portanto, não é encontrada na tragédia como uma emoção especial, mas apenas como metade da compaixão. E nessa consideração também tenho razão em não explicá-los como uma emoção particular, mas apenas de acordo com suas circunstâncias contra a compaixão.

Nesse caso, digo mais, é para ser o repouso da compaixão, ou seja, onde está para agir sozinha. Mas como você recorreu pela segunda vez ao exemplo do Mitrídates, devo acreditar que você entendeu minhas palavras como se eu fosse dizer acerca desse repouso, que eles devem ajudar a compaixão. No entanto, não quero dizer isso, mas o oposto. Apenas ouça!

Não podemos ficar muito tempo em fortes emoções; portanto, não podemos suportar uma forte compaixão por muito tempo; ela se enfraquece. Mesmo poetas medíocres têm notado isso junto com a forte compaixão até o final. Por isso eu odeio as tragédias francesas, que não me levam ao final do quinto ato a chorar uma lágrima sequer. O verdadeiro poeta distribui compaixão por toda a sua tragédia; ele a coloca em todos os lugares onde mostra as perfeições e infortúnios de seu herói em uma conexão comovente, ou seja, levando às lágrimas. Mas, como a peça inteira não pode ser uma conexão constante entre tais lugares, ele interfere com lugares que atuam unicamente a partir das perfeições de seu herói e, nesses lugares ganham, em vez disso, admiração enquanto admiração. Mas quais são essas passagens diferentes dos repousos, onde o espectador deve se recuperar para uma nova compaixão? A compaixão anterior não deve ser nutrida, isso nunca me ocorreu, e seria contrário ao meu sistema.

Mas, uma vez que estas passagens (chamo-lhes cenas vazias, se não são sempre cenas inteiras, porque a admiração ou a representação das extraordinárias perfeições do herói é o único conceito artístico nas cenas vazias onde a ação é silenciosa) disseram-me que essas cenas vazias não são nada além de preparações para a compaixão futura, pois elas não devem se preocupar com perfeições como a

compaixão. Vou dar um exemplo, mas se for ridículo você deve me perdoar. Eu disse a alguém: - Hoje é o dia em que Tito deve conduzir seu velho pai em um carrinho de mão, por meio de uma corda que é esticada do alto de uma torre até ao rio. Se, por causa dessa ação perigosa, eu quis despertar compaixão por Tito, o que devo fazer? Eu teria que separar as boas qualidades de Tito e de seu pai e torná-los personagens que merecem ainda mais, de maneira que eles enfrentem tal perigo quanto mais dignos forem. Mas não é verdade que o caminho para o coração do meu ouvinte tem a compaixão interrompida assim que eu lhe diga que Tito é um acrobata que fez essa experiência mais de uma vez? E, no entanto, eu não fiz nada além de indicar uma perfeição de Tito já conhecida pelos ouvintes. Sim, mas foi uma perfeição que reduziu o perigo infinitamente, e, por isso, a compaixão foi consumida. O acrobata é agora admirado, mas não lamentado.

Mas o que faz o poeta por seu herói alguém além de um acrobata que, se ele quer deixá-lo morrer, se ele quer que estejamos mais comovidos por seus acidentes, ele vai encontrá-lo muitas das mais belas bravatas (*Gasconaden*), seu desprezo pela morte, por sua indiferença à vida? Na própria circunstância em que a admiração aumenta, por um lado, a compaixão diminui por outro. Por essa razão, considero o Polieucto⁶⁹ de Corneille irrepreensível; ele nunca vai deixar de agradar por causa de belezas muito diferentes. Polieucto se esforça para se tornar um mártir. Ele anseia por morte e tortura; ele a considera como o primeiro passo para uma vida exuberante e feliz. Eu admiro o entusiasta piedoso, mas eu deveria ter medo de enfurecer seu espírito no colo da eterna bem-aventurança, se eu tivesse compaixão dele.

Chega disso. Você pode me entender o suficiente para me refutar se eu merecer. Mas a pena [caneta] funciona mais uma vez, e agora vou explicar a diferença entre os efeitos da admiração e os da compaixão. Da admiração surge a preeminência da emulação; mas, como você mesmo diz, esta resolução é apenas instantânea. Para que ele chegue à realidade, ele deve realizar a seguinte compreensão clara, ou o efeito da admiração deve durar tanto tempo que a intenção chegue à ação antes que a razão possa novamente assumir o comando. Esta é a sua opinião? Agora digo: no primeiro caso, o efeito é atribuível não à admiração, mas ao conhecimento claro. E, para o outro caso, nada menos é exigido do que fantasias. Pois os fantasiosos não

⁶⁹ Polyeucte martyr, uma tragédia de Pierre Corneille representada inicialmente em 1641 no Théâtre du Marais.

são nada além de pessoas cujas forças espirituais inferiores estão triunfando sobre as superiores? Não há nada disso, e pode-se dizer que esses fantasiosos são muitos no mundo, e é bom mesmo que esses fantasiosos façam ações virtuosas. Bem. Então um dos primeiros deveres do poeta deve ser o de apenas despertar admiração por ações verdadeiramente virtuosas. Pois se lhe fosse permitido dar às ações não virtuosas o verniz de admiração, Platão estaria certo em bani-los de sua República. O Sr. Nicolai não deveria ter assim concluído: que o vinho não raramente produz sangrentas brigas, e é errado que ele deva regozijar o coração do homem. Ou porque a poesia frequentemente admoesta as más ações como dignas de imitação, por isso seu objetivo final não pode ser melhorar as maneiras.

Eu vou mais adiante, e admitir que você considere que o ato virtuoso que um homem faz de uma mera emulação, sem um conhecimento claro, é realmente uma ação virtuosa e pode ser atribuído a ele como tal? Insisto também que a admiração de uma bela ação só pode ser conduzida à emulação da mesma ação, nas mesmas circunstâncias, e não a todas belas ações. Se ele melhora, melhora apenas por casos especiais e, portanto, apenas nesses casos especiais. Admira-se, por exemplo, o Gusmann, que perdoa seu assassino. Pode essa admiração me levar a perdoar todos os meus adversários sem atrair a realização clara? Ou apenas me leva a perdoar os inimigos mortais que eu mesmo fiz por meio de meus maus-tratos? Eu acredito somente no último.

Quão infinitamente melhores e mais seguros são os efeitos da minha compaixão! A tragédia só deve praticar a compaixão no todo, e não nos compete a compaixão neste ou naquele caso. Deixe-me também fazer o poeta se compadecer de um objeto indigno, por meio de falsas perfeições com as quais ele seduz minha intuição para conquistar meu coração. Não tem nada a ver com isso se minha compaixão é despertada e, dessa forma, acostuada a se tornar cada vez mais facilmente despertada. Eu me deixei levar pela compaixão na tragédia para obter uma habilidade na compaixão. Mas isso ocorre com a admiração? Pode-se dizer: eu gostaria de admirar a tragédia, a fim de obter uma habilidade na admiração? Eu acredito que o grande janota tem maior habilidade para admirar, como sem dúvida os melhores homens têm uma maior habilidade em se compadecer.

Mas eu não voltei para minhas antigas memórias? Não estou censurando a admiração do que disse até agora como completamente inútil, se eu lhe conferir o poema épico para sua área de conforto? Quase deve parecer assim; então, sempre

me atrevo a confiar em você com uma ideia que soa estranha, mas porque não salva ninguém além de mim e Homero, não pode ser indigno de sua análise.

Há certas faculdades físicas, certos graus das forças físicas que não temos em nosso poder arbitrário, se elas estão realmente presentes no corpo. Um louco, por exemplo, é desigualmente mais forte do que quando ele estava em sã consciência. O temor, a raiva, o desespero e outras emoções despertam em nós um maior grau de força, que não é comandado por nós até que nos coloquemos nesta ou naquela afecção.

A minha segunda observação preliminar é esta. Todas as destrezas físicas são aprendidas com o auxílio da admiração; pelo menos a delicadeza de todas as destrezas físicas. Considere um acrobata saltador. Em poucos saltos, ele pode mostrar a seus alunos o mecanismo real; ele pode muitas vezes dizer nada mais do que: - Basta olhar, basta ver como eu faço isso! Isto é, admirar-me apenas com a razão e depois experimentá-lo, então ele vai por si só. E quanto mais perfeito o mestre faz o salto, mais ele desperta a admiração de seu discípulo por essa perfeição, mais facilmente será sua imitação.

Então, essas foram as minhas ideias! E se Homero tivesse deliberadamente retratado apenas perfeições físicas? Ele pode facilmente ter sido um filósofo tão bom quanto eu. Ele pode facilmente ter acreditado, como eu fiz, que a admiração de nossos corpos pode ser corajosa e habilidosa, mas não pode tornar nossas almas virtuosas. Aquiles, você diz, não passa de um valente rixoso de Homero; poderia ser. Ele é, no entanto, um rixoso admirável que pode gerar a intenção de emulação em outro. E com tanta frequência quanto o outro está em circunstâncias semelhantes com o Aquiles, o exemplo deste herói será renovado, e sua admiração será renovada, e essa admiração o tornará mais forte e mais hábil do que ele teria sido sem ela. Mas se Homero fizesse de Aquiles um exemplo admirável de magnanimidade, sempre que um homem de imaginação ardente o visse em circunstâncias semelhantes, ele poderia, na verdade, se lembrar de sua admiração e, como resultado dessa admiração, agir igualmente de forma magnânima. Mas ele seria magnânimo? A magnanimidade deve ser uma propriedade constante da alma, e não meramente escapar dela bruscamente.

Estou convencido de que minhas palavras muitas vezes prejudicam minha mente, que não estou tão incerto ou descuidado demais para me expressar. Então,

meu prezado amigo, tente colocar-se no espírito do meu sistema por sua própria reflexão. E talvez você ache isso muito melhor do que eu possa imaginar.

Em comparação comigo, você ainda deve ser um brevíloquente; porque eu estava determinado a borrar completamente esta segunda folha. No início eu queria fazer uma carta especial ao Sr. Nicolai; mas não vou acumular suas dívidas com diligência. Leia o capítulo 13 da Poética de Aristóteles. O filósofo diz que o herói de uma tragédia deve ter um caráter médio; ele não deve ser nem muito cruel, nem muito virtuoso; se ele fosse muito cruel e ganhasse seu infortúnio por seus crimes, não poderíamos ter compaixão dele. Mas se ele fosse muito virtuoso, ainda seria desafortunado, em consequência transformaria a compaixão em horror e repulsa.

Gostaria de saber como o Sr. Nicolai pode harmonizar essa regra com as qualidades admiráveis de seu herói. Mas isso não é o que estou prestes a escrever.

Eu mesmo estou contra Aristóteles, que me parece ter posto uma falsa afirmação de compaixão em toda parte. E se eu não me distanciar da verdade, eu só tenho que agradecer por seu melhor conceito de compaixão. É verdade que o infortúnio de um homem muito virtuoso desperta horror e repulsa? Se é verdade, o horror e a repulsa devem ser o grau mais elevado de compaixão, o que eles não são. A compaixão cresce na medida em que a perfeição e a desgraça deixam de ser agradáveis para mim e, quanto mais desagradável de um lado é a perfeição, mais será do outro o infortúnio. É verdade, também, que o herói deve ter uma certa *αμαρτία* (*Hamartia*), um certo erro pelo qual ele trouxe seu infortúnio. Mas por que esta *αμαρτία*, como Aristóteles chama? É porque ele seria perfeito sem ela, e o desgosto de um homem perfeito desperta a repulsa? Certamente não. Eu acredito que encontrei a única causa correta; é porque, sem o erro que o move, seu caráter e seu infortúnio não constituiriam um todo, porque um não se funda no outro, e pensaríamos em cada uma dessas duas peças em particular. Um exemplo me tornará mais compreensível. Canuto era um modelo da mais perfeita bondade. Se for apenas para provocar compaixão, tenho que lhe causar um grande infortúnio pelo erro de conduzir sua bondade pela prudência, e o Ulfo, a quem ele só deve perdoar com perigosas boas ações. Ulfo deve levá-lo cativo e matá-lo. Compaixão no mais alto grau! No entanto, eu não deixaria Canuto perecer por sua bondade despojada (*Gemissbrauchte*). Eu o veria abalado repentinamente por um trovão, ou esmagado pelo palácio desmoronando? Horror e repulsa sem compaixão! Por quê? Porque não há a menor conexão entre sua bondade e o trovão, ou o palácio desmoronando, entre sua

perfeição e seus infortúnios. São duas coisas diferentes, que não podem produzir um único efeito comunal como a compaixão, mas cada uma delas funcionam para si mesma. - Outro exemplo! Lembre-se do velho primo, o Mercador de Londres⁷⁰; quando Barnwell o apunhala, os espectadores ficam consternados sem ser compassivos porque o bom caráter do velho não contém nada que pudesse dar fundamento para esse infortúnio. Mas assim que se ouve o primo clamar a Deus pelo assassino, o horror torna-se uma compaixão, e muito natural, porque este ato magnânimo flui de seus infortúnios e tem seu fundamento nele.

E agora estou cansado de escrever, e depois de tanto tempo, você está cansado de ler. Eu li o seu tratado sobre a probabilidade com grande prazer; como eu o li algumas vezes, espero compreendê-lo tão amplamente que posso pedir-lhe algumas explicações. Seria tão bom falar de tais coisas como a tragédia! Seus pensamentos sobre a disputa das forças inferiores e superiores da alma são de fato a primeira coisa que você escreve para mim. Eu recomendo a você a minha expressividade, que é realmente tão boa para o discurso quanto para erradicar frases talvez falsas.

Por favor, peça ao Sr. Nicolai, em meu nome, que me envie a parte da descrição de Cibber⁷¹ sobre a vida dos poetas ingleses, que muito provavelmente inclui a vida de Dryden⁷². Eu preciso dela.

Adeus, prezado amigo, e se você não se cansa de me melhorar, você não vai se cansar de me estimar.

Lessing.

P.S. Para que esta carta possa ter todas as qualidades de uma carta insuportável (*Unausstehlichen*), também a mantereí com um P.S.

Você já invocou duas vezes os escultores gregos, por acreditar ter entendido sua arte melhor do que os poetas gregos. Leia o final do décimo quinto capítulo da Poética de Aristóteles e diga-me se os antigos ignoravam o domínio do embelezamento das paixões.

O herói é desafortunado na epopeia, e também é desafortunado na tragédia. Mas, no modo como ele está em uma, ele nunca deve estar na outra. Não me lembro

⁷⁰ *The London Merchant* (1731), obra trágica de George Lillo (1693-1739).

⁷¹ Colley Cibber (1671 - 1757) foi um ator, dramaturgo e poeta inglês.

⁷² John Dryden (1631-1700) foi um poeta, crítico literário e dramaturgo inglês.

de ter encontrado a diversidade dessas espécies devidamente determinada. O infortúnio do herói na epopeia não deve ser uma consequência do caráter, porque, de acordo com a minha observação acima, despertaria a compaixão; mas deve ser uma desgraça do destino e do acaso, em que suas qualidades boas ou más não têm nenhuma relação. Fato *profugus*, diz Virgílio de sua Eneida. Na tragédia é o oposto, e o Édipo, por exemplo, nunca se tornará um épico, e quem quisesse fazer um desses não teria nada mais do que uma tragédia nos livros. Pois seria terrível que esses dois tipos de poemas não tivessem mais diferença essencial do que o diálogo contínuo ou interrompido pela narrativa do poeta, ou como elevadores⁷³ e livros devem ser.

Sobre seus pensamentos acerca da ilusão, juntamente com o Sr. Nicolai, não se esqueça de que toda doutrina da ilusão não é realmente nada para o poeta dramático, e a noção de sua peça é fruto de uma arte diferente da poesia. A tragédia deve reter sua força completamente, mesmo sem a imaginação e o ator; e para expressar isso com o leitor, ela não precisa mais da ilusão como qualquer outra história. Por essa razão, considere Aristóteles no final da sexta e no início da 14ª parte principal.

Agora estou pronto. Boa sorte no futuro!

⁷³ *Aufzüge*, seções de palco em vários níveis que integram o cenário nos antigos teatros, termo aqui utilizado no sentido de delimitar a ação trágica e épica.

[De Nicolai para Lessing]

Berlim, 27 de dezembro de 1756.

Prezado amigo,

Recebi as cartas que enviou ao Sr. Moses e as que o Sr. Moses enviou, assim como as cartas que você me escreveu. Pois é assim que você quer que todos nós leiamos aquilo que você escreve. Nós dois também lemos com a mesma diligência e com o mesmo prazer. A única diferença é que o Sr. Moses é mais diligente, mais profundo e filosófico do que eu; mas essa é a única diferença que não depende de mim. A minha vida por cerca de um mês e meio tem sido como uma comédia inglesa, cheia de confusão e sem um plano, cheia de cenas tolas que fazem o público rir, e apenas as personagens que encenam se irritam; um ponto incidental (*Incidentpunct*) segue o outro, e você não pode ver nenhuma resolução. E eu? Eu faço o que fez um poeta, que confundiu tanto a sua comédia que não sabe como desatar o nó; isto é, estou irritado no fundo da minha alma, pisando forte com o pé no chão e repreendendo o máximo que posso, e não sei mais o que fazer para melhorar. Para falar em um alemão bem claro com você, prezado Lessing, devo dizer-lhe que, finalmente, a tão demorada herança dos meus irmãos está agora chegando a uma conclusão; mas eu tenho trabalhado tanto nessas quatro semanas em função da conclusão de todo esse enredo, passando por tanto desgosto, que estou bastante cansado disso tudo. Reflita você mesmo agora, se eu posso ficar quieto o suficiente para fazer uma reflexão sobre suas cartas. Me parece que, tanto quanto eu poderia refletir, acho que nós estamos certos, porque, se não me engano, estamos no cerne da questão principal. Você questiona, por exemplo, em sua última carta para o Sr. Moses, como diz a frase de Aristóteles de que o herói deve ter um caráter médio, em sintonia conjunta com o meu sistema. Me parece muito bom; pelo menos eu afirmei expressamente essa proposição no meu tratado, e isso foi provado com mais fundamento do que em Aristóteles. Mas por essa mesma razão, eu queria que você tivesse lido meu tratado e, sobretudo, como eu gostaria imensamente que você tivesse também o dever de lê-los, me irrita justamente o fato de que ainda não tenha sido impresso. Isso nos coloca em uma situação ruim perante a nossa *Bibliothek*. Eu tenho, na verdade, um contrato regular feito com o Sr. Lange; mas ele é um homem indeciso e temeroso, que imagina que a guerra teria começado e, por isso, ninguém se importaria com as belas ciências. Embora ele já tenha o manuscrito do primeiro volume para a publicação já em julho,

não consigo entender que nem o começo estaria pronto para impressão; se ele não retira completamente sua promessa, ele também não a mantém. Sabe Deus se ainda haverá alguma parte pronta para a Páscoa. O Sr. Moses me orientou para tirar [a publicação] dele e entregá-la a outro editor; mas não queria fazer isso até que eu conheça outro editor. Você tem como nos avisar por aqui? Se eu não tivesse ficado tão satisfeito com o fato de que talvez o preço fosse justo para a produção de uma boa tragédia, estaria tão irritado com os trabalhos da editora feitos até agora e em relação a todo o projeto que, apesar do esforço que já foi gerado a mim e ao Sr. Moses, gostaria então que pelo menos o preço fosse mantido justo, [...] prezo-o ainda mais.

Do seu,

Nicolai

[De Lessing para Nicolai]

Leipzig, 4 de janeiro de 1757.

Prezado amigo,

De fato, não é admissível que você fique com Sr. Lange por tanto tempo. O Sr. Moses está certo; você deve pegar de volta o seu manuscrito agora mesmo. Envie-me na primeira postagem que fizer; eu tenho aqui um editor tão bom quanto certo; e, além disso, um homem de grande alcance que pode levá-lo ainda mais longe no mundo do que o Sr. Lange; também não é nada mal ter algo melhor. Eu não recebi nenhuma indicação sua para este último ponto, mas eu insisti porque acho melhor. Este editor é o Lankische Handlung, ou o Sr. Feuereisen, a quem solicitei metade de um Louisd'or⁷⁴ por folha. Ele deve dar e vai pagar. O momento deve ser reservado para a impressão; e talvez você consiga até o segundo volume impresso na Páscoa, se assim desejar. [...] Mas por causa da censura local, você deverá ter um pequeno cuidado para não tornar Gottsched ridículo demais; apenas um pouco, o Censor certamente ficará satisfeito.

Por que o Sr. Moses não me respondeu a minha última carta? Ele está, sem dúvida, cansado de só escrever sobre esse assunto.

Desculpe, meu prezado Nicolai; você deve estar convivendo com muita confusão. Mas agora você já enxerga o fim dessa confusão? Sabia quão pior está sendo comigo e com todos nós aqui na Saxônia? Só Deus sabe se posso partir para minha viagem novamente! E se posso esperar por isso tranquilamente. Mas, por isso, vivo aqui em constante pressão, e se as circunstâncias presentes não me custassem dinheiro, ainda me custariam o tempo; e o único que tenho é precioso. Paciência!

Adeus, meu prezado amigo, e a você também, meu prezado Moses, a quem eu concederia o adjetivo dessa incansável carta. Eu estou inteiramente ao dispor de vocês,

Lessing

Leipzig, aos 4 janeiro de 1757.

⁷⁴ Louis d'or, antigas moedas francesas, em circulação desde 1640.

[De Mendelssohn (e Nicolai) para Lessing]

Berlim, janeiro de 1757.

Prezado amigo,

Estou com a minha demonstração anual concluída, e agora eu poderia estar perfeitamente sossegado e satisfeito se eu estivesse certo de sua paz. Por que não foge desse lugar de inquietação, tristeza e desespero geral? Venha nos encontrar, vamos esquecer, em nossa casa de jardim solitário, que as paixões dos homens destroem a terra. Quão fácil será para nós esquecer as disputas indignas da cobiça, se continuarmos nossa disputa sobre os assuntos mais importantes que começamos por escrito.

Você vê até onde eu pretendo guiá-lo. Eu digo que teríamos começado o concurso, mas você já poderia tê-lo concluído. No entanto, as disputas metafísicas não são decididas tão cedo. Nós nunca devemos desistir da disputa lógica (*logischen Fechterstreichen*).

Você não pode acreditar que não nos acrescentou nada em sua longa carta. Devo lhe dizer que estou completamente de acordo com sua opinião na maioria das partes. Por que não em todas? Pergunto a você. Paciência! Vou examinar aos poucos seus pensamentos. Imediatamente entro nas duas paixões trágicas, admiração e compaixão, em suas diversas instâncias, e quero aquela do domínio da epopeia, e isso deve reinar no palco. Nesta ocasião, você pergunta: por que queremos confundir os tipos de poemas sem necessidade e deixar os limites de um correr para o outro? Aqui você tem um preceito como proteção, que ouvi frequentemente você negar. Qual é o fundamento dessa distinção imaginária? Com relação às obras da natureza, ficou claro no século passado que elas não são divididas em classes separadas e distintas por seu mestre. Por que não queremos que a arte seja uma imitadora da natureza? Se o uso da linguagem, a autoridade dos antigos, a classificação das artes em sua forma particular e milhares de outros preceitos, apenas conduziram essas peças dramáticas com o nome de tragédia e que excitam muita compaixão; os linguistas podem aderir a este preceito. Mas a razão fala de maneira diferente; ela conta todos os grandes e dignos acontecimentos aos objetos da tragédia, mas é capaz apenas pela vívida ideia de um maior grau de imitação (veja os pensamentos conclusivos sobre a ilusão estética). Portanto, não exclua uma única paixão do teatro. Como a paixão imitada pode nos convencer da excelência na imitação, ela merece ser

realizada no palco. Mesmo o ódio e a repulsa, apesar de Aristóteles e de todos os seus seguidores, poderem entrar em cena, basta que a paixão imitada possa convencê-los de que a imitação é semelhante à imagem original (peço-lhe que leia antes de condenar esta passagem).

Queremos nos aproximar. Eu os garanto que a compaixão pode ser mais intuitiva para nós do que a admiração. Quero dizer que é mais fácil nos convencer imitando a compaixão, onde a imitação seria semelhante à imagem original, tal qual por meio da admiração. Mas, também para mim, a arte deve aparecer em todo o seu esplendor se se atreve a imitar as melhores características da natureza, a imaginar uma grande alma em sua luz mais brilhante quando retrata um herói que corajosamente cavalga sob o peso das tribulações, levanta a cabeça acima nas nuvens e ouve o barulho de um trovão sem se intimidar com os pés, ainda que vejamos com o maior medo reunidos em uma ilusão estética. O caminho é difícil, muito difícil, e só grandes espíritos podem esperar entrar com sucesso! Eu admito; mas quando Lessing previu as maneiras pelas quais os espíritos medíocres devem escapar?

Dizem que a dor e a admiração devem sempre estar misturadas no palco, e esta mistura chama-se de compaixão. Qual será a opinião do Cinna? Não volte a falar da sua compaixão artificial para o Cinna, que ele deve ser perdoado, ou com o Augusto, que ele não está autorizado a se vingar. Nossas sensações não pensam de forma tão minuciosa.

Desculpe a sua expressão de que a admiração é o repouso da compaixão, mas não é. Com certeza, o confronto das perfeições que adornam o herói, ou melhor, a manifestação de seu caráter, não pode raramente preencher uma cena secundária, dar um repouso na compaixão. Isso, no entanto, não é admiração, mas respeito; trata-se de um baixo grau de admiração, que nos mantém por um longo tempo, como muitas vezes percebemos na comédia, nem sempre rindo, e nos leva a pontos comoventes. Mas onde a admiração é a principal afeição, ela deve ter algo mais subordinado do que tal subterfúgio em um Catão, um Bruto, um Grandison, e porque não digo em um Teófilo. Em todo caso, é o destino de todas as paixões teatrais que quase não são mais reconhecíveis quando aparecem acompanhadas de outras paixões. O amor, por exemplo, é uma paixão frenética e terrível, onde, como no Hipólito, ocupa o primeiro lugar. Como ela é infantil e ridícula em milhares de peças francesas, onde ela só enche algumas cenas secundárias! Não vou desculpar o Polieucto. Mas se você o comparar

com o suposto homem que cai da torre, acho que o acrobata perdeu o *tertium comparationis*⁷⁵. O herói deve valorizar muito mais o bem moral do que o bem físico. Se a dor, as correntes, a escravidão e a morte disputam com um dever, ele não pode hesitar em se levantar contra todos esses males, a fim de preservar sua inocência imaculada. Essa vitória interior, que sua alma divina carrega sobre o corpo, nos deleita e nos coloca em uma afeição que não agrada o prazer sensorial. A mera admiração da destreza física que você deixa ao seu condutor do carrinho de mão (*Schubkarrenführer*) é sem afeição, sem esse sentimento interior de calor visceral (se posso assim me expressar), com que temos a magnanimidade de admirar um Orestes e Pílates (no passado, recordo que estes são talvez os únicos personagens dos antigos que suscitam uma verdadeira admiração). Me calo diante de uma certa situação na tragédia chinesa, que costumava admirar em qualquer momento. Um velho, sob o comando do tirano, é espancado por seu amigo, a quem não revelou um determinado segredo. Ele olha para trás, com um olhar meio irritado, para aquele que executa pelas costas as ordens do tirano. Agora ele vai abrir a boca e libertar-se da dor terrível com uma única palavra. Mas não! Ele vê seu amigo, lembra-se de seu dever e da violência cruel que obriga seu amigo a se tornar seu carrasco. Sua ira se transforma em melancolia, ele suspira, e permanece fiel ao seu dever. Aqui está a magnanimidade, aqui está a constância, aqui está a luta interior e a vitória mais gloriosa que os mortais jamais ganharam!

Se a razão aprova a emulação que é produzida em nós por meio da admiração, então você atribuirá o efeito não à admiração, mas ao conhecimento claro. Eu provei nas páginas finais que o conhecimento intuitivo deve aumentar a quantidade de motivos para que a intenção virtuosa venha à realidade, e nada, em minha opinião, aumenta tanto essa quantidade quanto a admiração.

Se⁷⁶ o Sr. Nicolai afirma que a poesia não pode contribuir para a melhora da moral, ele está manifestamente errado, e eu provo o contrário nesse assunto. Mas se ele afirma que a melhora da moral não pode ser o objeto principal da tragédia, porque a imitação ainda pode ser perfeita, embora a moral subjacente não esteja inteiramente de acordo com a razão, creio que deve concordar com ele o mais ardente defensor

⁷⁵ "Ponto de comparação."

⁷⁶ No original, Nicolai faz uma ressalva: "Se - entretanto, você se lembrará, meu caro Lessing, de que não afirmo isso. Nicolai".

da poesia. A ilusão estética é realmente capaz de silenciar as forças superiores da alma por um tempo, como deixo bem claro em meus pensamentos sobre a ilusão. Mas, mesmo a capacidade de compadecer-me (digamos esta palavra suíça⁷⁷), nem sempre tem um bom efeito, o que fica claro em meus pensamentos sobre a sensibilidade moral que, sem ajuda do poder do julgamento, torna nosso sentimento mais terno e nos leva a ambos, os verdadeiros e aparentes, perseguindo o bem com maior desejo. Seus pensamentos que despertam a destreza física e a admiração me agradam imensamente, e você me constrange quando se queixa da incapacidade de expressar seus pensamentos corretamente. O que posso dizer a você sem lhe dar um contraelogio?

Apenas não exalte a admiração da destreza física em detrimento da alma! Você está muito enganado quando pensa que a generosidade, em certos casos individuais, apenas excita o desejo de se comportar magnanimamente em casos semelhantes. A partir dos meus pensamentos do domínio sobre as inclinações, verá como é benéfico para a virtude quando os conceitos abstratos gerais são reduzidos aos casos individuais. Essa redução pode ocorrer através da experiência, através de exemplos ou através da ficção. Nosso conhecimento simbólico é sempre transformado em intuitivo, o poder dos motivos é excitante, e sua quantidade se torna maior do que a quantidade de prazer sensorial que lhes opõe.

Você vê, muitas vezes, que estou me referindo aos escritos que foram disponibilizados, e é claro que estou, acima de tudo, esperando sua opinião sobre as ideias neles contidas. Eu as coloquei no papel sem ordem e contexto, quase como eu as tive. Diga-me se há algo a ser feito em relação a isso?

Seus pensamentos sobre o 13º capítulo da Poética aristotélica e especialmente sobre a regra de que o herói da tragédia não deve ser perfeitamente virtuoso, são incorrigíveis. Você carrega a marca inconfundível da verdade em si mesma, que é o mesmo mal que, durante uma leitura, ter ficado distraído. Pelo elogio que você me faz, eu lhe agradeço.

Passo aos seus pós-escritos. Você me chama a atenção para o 15º capítulo da Poética aristotélica (o 15º deve ser supostamente o certo? Pois você colocou o 16º), em que o poeta fornece algumas regras de aprimoramento das paixões. Eu não

⁷⁷ Em referência ao termo *bemitleiden*.

entendo grego, como você sabe. Devo, portanto, acreditar no que diz Curtius⁷⁸. Isso assegura que os intérpretes não puderam lidar com essa posição. Como ele toma Corneille e Dacier, ele só diz o oposto do que você está procurando. A tradução de Curtius ainda é bastante compatível com a sua interpretação. Mas quão pouco o próprio Curtius compreendeu a passagem que tão bem traduziu! Ele diz em suas observações que Homero aprimorou a ira de Aquiles, dando-lhe outras qualidades louváveis. Se essa opinião foi a opinião de Aristóteles, a melhor maneira de aprimorar as paixões está errada por si só, a qual manifestei o suficiente em minhas cartas anteriores. Entretanto, Curtius pode não tê-lo entendido.

O que faço para associar uma frase à palavra ilusão, você verá a partir das páginas seguintes. No capítulo 14º de Aristóteles, não encontro nada que contradiga minhas doutrinas; as esplêndidas decorações, porém, não pertencem à tragédia; estão ligadas a ópera e a milhares de outros prazeres, aos quais nossa alma não faz parte. E se não dei a palavra ilusão o entendimento que deveria ter de acordo com o uso da linguagem, você sempre descarta e coloca um sinal diferente para ela.

Adeus, prezado amigo! E se você não se cansar de me melhorar, você não estará cansado de me querer bem. Estas são as suas próprias palavras, e duvido que tenha pensado tanto nisso quando lhe asseguro que o estimo.

Moses.

P.S. Diga algo sobre as páginas vindouras; ainda tenho algumas páginas pela frente.

O Sr. Moses diz que eu também deveria escrever para você, e começar com uma lembrança. Aqui está uma. As cartas que eu ou o Sr. Moses escrevemos para você são parecidas com os decretos da cidade, que devem sempre ser assinados outrora pelo prefeito. Mas não acredite, meu prezado Lessing, que eu o faço como o prefeito e assino sem ter lido. Prefiro fazer o contrário: leio tudo, mesmo que às vezes não o assine. O que você pode fazer tagarelando, se quiser emergir uma ideia! Em suma, meu queridíssimo Lessing, se sou ou não pouco profícuo agora para tomar parte na sua disputa com o Sr. Moses, também sou um espectador atento, mas isso seria uma ideia e hoje eu não faço mais qualquer uma. Por causa da *Bibliothek*, em

⁷⁸ Michael Conrad Curtius (1724-1802) filólogo alemão tradutor de Aristóteles.

breve poderei ler a sua resposta, mais especialmente seu julgamento sobre meus ensaios e a resposta restante ao Sr. B.⁷⁹ Até logo, te estimo muito.

Do seu,

Nicolai.

Devo expor uma última palavra. Eu não tenho cópia dos meus pensamentos sobre a ilusão etc. Então eu os peço novamente, mas você deve lê-los primeiro.

Moses.

A última memória é amigável; você deve ser capaz de enviá-la de volta sem lê-la? - Tenho a última palavra!

Nicolai.

⁷⁹ Sr. B. se refere ao ator Brückner, de acordo com as notas *in* LESSING, 1972, p. 163-164 e LESSING, 1910, p. 139).

[De Lessing para Mendelssohn]

Leipzig, 2 de fevereiro de 1757.

Prezado amigo,

Eu acredito estar, tão pouco como você, inserido no que temos até agora em nossa disputa, que vai muito mais longe do que as primeiras fronteiras. Mas você realmente está tão desejoso, assim como eu, em se aventurar mais a fundo e descobrir essa terra desconhecida, mesmo que antes nos percamos uma centena de vezes? Mas por que duvido disso? Se você não fez isso por inclinação, você faria isso por favor a mim.

Seus pensamentos sobre o domínio das inclinações, do hábito, do conhecimento intuitivo, são excelentes. Você me convenceu tão bem que nem me vejo em uma disputa lógica. Por que não posso dizer isso apenas dos seus pensamentos sobre a ilusão? Ouça minhas dúvidas; mas antes esteja preparado para ler uma série de coisas significativas que eu posso fornecê-lo. Não causarei nenhuma dificuldade no uso da palavra.

Nesse sentido seria certo concordarmos, prezado amigo, que todas as paixões são desejos intensos ou aversão intensa? Além disso, o fato é que somos conscientes de todo desejo ou aversão intensos, um maior grau de nossa realidade, e que essa consciência não pode ser senão agradável? Consequentemente, todas as paixões, mesmo as mais desagradáveis, são agradáveis enquanto paixões. Mas não pode ser dito que o prazer está relacionado com a determinação intensa da nossa força, e o desprazer que temos acerca dos objetos sobre os quais a determinação da nossa força se torna tão infinitamente enfraquecida, que não somos mais conscientes dela.

Tudo o que deduzi sobre isso pode ser mais evidente a partir da aplicação do exemplo aristotélico da serpente pintada⁸⁰. Quando, de repente, vemos uma pintura de serpente, isso nos agrada mais quanto mais assustados ficamos.

O que estou dizendo é isto: estou com medo da serpente, porque considero isso real. O grau desse terror, como uma paixão desagradável, ou melhor, o grau de desprazer que sinto sobre esse objeto terrível é 10; então posso designar o grau de prazer associado com a sensação de paixão em 1 ou 10, se isso crescer para 100.

⁸⁰ Vale salientar que Aristóteles não faz menção à pintura de serpente com o intuito de denotar a imitação em sua Poética.

Então, ao sentir 10 não posso sentir 1, isto é, desde que eu considere a serpente como real, não posso sentir prazer com isso. Mas agora percebo, de repente, que não há uma serpente real, que é uma mera imagem: o que está acontecendo? O desprazer sobre o objeto aterrorizante igual a 10 sofre uma queda, e não resta nada senão o prazer que está ligado à paixão, como uma mera determinação mais intensa da nossa força; o grau 1 permanece, e eu posso sentir no grau 8 ou 10, se em vez disso, aquele grau tiver sido 10, 80 ou 100.

Por que precisamos da ilusão aqui? Permita-me também tentar explicar a minha colocação sobre um exemplo oposto, a fim de provar sua exatidão de forma mais inequívoca. À distância, percebo a mais bela e carinhosa mulher, que parece me acenar de maneira misteriosa. Eu chego no afeto, desejo, amor, admiração, como você queira chamar. Aqui, o prazer do objeto é igual a 10 e coincide com a agradável sensação de afecção igual a 1, e o efeito de ambos é igual a 11. Começo com isso. Céus! Não é nada além de uma pintura, uma estátua! De acordo com a sua explicação, meu prezado amigo, o prazer deve ser o maior porque a afecção me convenceu intuitivamente da perfeição da imitação. Mas isso é contrário a toda experiência. Estou bastante aborrecido. E por que estou aborrecido? O prazer sobre o objeto perfeito cai, e a sensação agradável de afecção é deixada de lado. Eu chego no segundo resultado (b). Portanto, todas os afetos desagradáveis na imitação são agradáveis para nós. Essa música pode nos irritar etc. Aqui eu digo: os afetos desagradáveis na imitação são agradáveis porque despertam em nós afecções semelhantes que vão para qualquer objeto determinado. A música me deixa triste, e essa tristeza é agradável para mim porque a sinto apenas como afecção, e toda afecção é agradável; pois se você pensa no fato de que, durante essa tristeza musical, estou realmente pensando em algo triste, o agradável certamente desaparecerá.

Um exemplo no mundo corpóreo! Sabe-se que se duas cordas são iguais em tensão, uma soou pelo toque e a outra soou sem ser tocada. Deixe-nos dar a sensação das cordas para podermos supor que, embora todas possuam um tom, cada toque pode não ser agradável para elas, mas apenas aquele toque que produz um determinado tom. A primeira corda, portanto, que é agitada pelo toque, pode ter uma sensação desagradável, uma vez que a outra, apesar da semelhante sucessão, tem uma sensação agradável porque não foi tocada (pelo menos não diretamente). Assim também na tragédia. A personagem que encena entra em uma desagradável afecção, e eu com ela. Mas por que essa afecção seria agradável em mim? Porque eu não sou

a personagem mesma que encena, para quem a ideia desagradável afeta diretamente, e sinto a sensação apenas como uma afecção, sem pensar em um certo objeto desagradável.

De modo semelhante as segundas afecções, quando surgem imediatamente nos outros surgem dentro de mim, o que não merecem o nome de afecções; portanto, em uma das minhas primeiras cartas, eu já disse que a tragédia não suscita nenhum afeto entre nós, exceto a compaixão. Pois a afecção não é sentida nas personagens que encenam, e nós não sentimos isso apenas porque elas sentem, mas surge em nós originalmente do efeito dos objetos sobre nós; não é uma segunda afecção relatada etc.

Eu tinha a intenção de dar a esta carta um comprimento incomum, mas eu estava tão indisposto por alguns dias que é impossível para mim manter meus pensamentos reunidos. Devo, portanto, partir daqui, e devo primeiro saber se você será capaz de ver onde quero chegar. Se escrevi nada além de coisas confusas nesta carta, na minha extraordinária angústia no peito (então eu devo chamar de *minha doença*, porque eu não perguntei a um médico pelo nome grego), foi em função de ser facilmente possível.

Estou apenas escrevendo algumas palavras sobre a *Bibliothek*. Por causa da editora, travei uma disputa inesperada e desconfortante. Mas não fique assustado, meu prezado Nicolai, já corriji o infortúnio. Lankischens⁸¹ não imprime. Mas apenas guarde sua curiosidade até a próxima postagem, já que você obterá o contrato do novo editor para assinatura e certamente ficará satisfeito com isso.

Vivamos bem; assim que eu estiver melhor, escreverei ao Sr. Nicolai uma longa carta sobre vários pontos de seu tratado que, sem olhar minhas preocupações peculiares, tem um prazer extraordinário.

Seu ensaio sobre o domínio das inclinações⁸² retornado aqui por você após o desejo, o fiz copiar.

Viva bem novamente. Eu estou por toda vida ao seu dispor.

Lessing.

⁸¹ Possível editor da época.

⁸² Aufsatz von der Herrschaft über die Neigungen.

[De Mendelssohn para Lessing]

Berlim, 2 de março de 1757.

Não respondi à sua última carta. Mas você sabe por quê? Primeiro devo saber o que você quer fazer quanto o uso de seus mais belos princípios. Você está absolutamente certo. A capacidade de amar as perfeições e abominar as imperfeições é uma realidade e, portanto, uma perfeição. O exercício do que deve nos dar prazer é, portanto, necessário. É uma pena que essas distintas considerações eram desconhecidas por mim quando escrevi as cartas sobre as sensações. Du Bos⁸³ e eu conversamos muito acerca das conveniências das perfeições imitadas sem ter atingido o ponto certo. Mas, você quer extrair as consequências desta frase? Você espera obter algum proveito dela em nossa causa? Devo saber disso brevemente, para que possamos avançar mais fundo no propósito. Nós travamos disputas, prezado Lessing, o que é muito proveitoso para mim sem o seu prejuízo. Queremos ver se os poderes de argumentação terão um efetivo proveito em sua preciosa disputa.

Eu li a tragédia “*Der Freigeist*”. Adiante, digo-lhe a minha opinião sobre isso. Algumas situações me agradaram imensamente; mas não estou satisfeito com o título. No caráter geral do *Freigeist*, não há nada além do que razões de tanto ateísmo. Você entende que isso não é uma censura a realização dos caracteres; pois quem duvidaria da possibilidade poética de tal caráter? Mas o título geral desperta arrepios.

Ainda lhe devo a refutação do Prof. Sr. Aepinus acerca do meu tratado sobre a probabilidade, juntamente com a minha resposta. Ainda acredito que estou certo, se eu, igualmente ao Sr. Aepinus, devo uma resposta contrária. O homem é um forte adversário de Wolfens⁸⁴ e um partidário do *Aequilibrii indifferentiae*. A ele dói ver a frase do motivo suficiente em relação às ações voluntárias do homem de uma maneira tão nova.

Adeus, e continue a me estimar. Eu sou o seu verdadeiro amigo.

Moses.

⁸³ Jean-Baptiste Dubos ou apenas Du Bos (1670 – 1742) foi um religioso, diplomata, historiador e filósofo francês. As referências dirigidas a ele nessas cartas levam em conta a obra *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de 1719.

⁸⁴ Provável referência a Christian Wolff

[De Lessing para Nicolai e Mendelssohn]

Leipzig, 29 de março de 1757.

Prezado amigo,

Meu eterno silêncio, como o chamou Moses, de três semanas, era absolutamente necessário para permitir novamente minha antiga maneira de fazer justiça. Esta é toda a minha forma de me desculpar; e talvez ela diga ainda menos do que parece dizer.

Está tudo certo com a *Bibliothek*, mas até agora tudo ainda está um pouco lento. Entretanto, aqui está a primeira folha. O retrato do Sr. Von Kleist foi gravado por Bernigeroth⁸⁵. Mas você não sabe daí de Berlim que o original esteve conosco por mais de oito dias em Leipzig? Ele [*Von Kleist*] foi promovido a major e destacado para o regimento de infantaria. Agora, o bom homem está doente e deve estar sob cuidado durante três dias, o que me motiva muito mais a visitá-lo diariamente. A sua modéstia não o deixa estar tão contente por ter sido gravado em cobre [por Bernigeroth]. Me disseram que ele escreveu cinco folhas com grande dificuldade. Quando se trata dessas folhas, respondi-lhe, Schönaich⁸⁶ sem dúvida merece muito mais.

Você pode ainda não saber que o Sr. Ewald⁸⁷ passou por aqui, na boa sorte para a Inglaterra. Ele encontrou alguém em Dresden que o leve gratuitamente, e espera que consiga encontrar um inglês jovem e rico de Londres com quem possa apenas viajar. Eu acredito, da minha parte, que há muita despreocupação com esse negócio. Mas não temos muitas vezes que agir sem cuidados se quisermos incitar a sorte a fazer algo por nós?

Eu já havia lido o pequeno poema do Sr. Ewald sobre sua ligação com seu irmão (a quem presto meus elogios e o parabenizo), lido com grande prazer. Se você fizesse mais desses poemas, teria que ser chamado de portador de uma impostura poética (*poetischen Achselträger*).

Sua notícia da descoberta sensata feita em Berlim que eu era o organizador dos escritos de uma editora de livros era nada menos do que uma brincadeira. Algumas semanas atrás fui rotulado por escrever como um vovô [velho] etc., e uma vez que esta carta é contra o interesse saxão, eu de modo algum consegui uma

⁸⁵ Johann Martin Bernigeroth (1713-1767), escultor alemão com atividade em Leipzig.

⁸⁶ Christoph Otto Freiherr von Schönaich (1725-1807), foi um dramaturgo alemão.

⁸⁷ Referência a Von Kleist (Ewald Christian von Kleist).

melhor reputação na parte patriótica de meus compatriotas. Como agora estou em Berlim capaz de escrever algo contra o interesse prussiano, devo confessar contra mim mesmo que sou uma das pessoas mais imparciais do mundo ou um sofista cruel.

Eu vou terminar por aqui agora, e com a sua permissão, na outra folha, vou falar um pouco mais com o nosso Moses. Eu estou ao seu dispor.

Lessing.

Meu Prezado Moses,

Não estou satisfeito com a sua postura. Se sou um mau pagador, você deve ser, portanto, um cobrador implacável? Assim como estou trabalhando em um livro adequado para você, (pois, infelizmente, você não está satisfeito com uma carta), deve me condenar e me reprovar a indolência, preferindo ter vergonha de seus escritos mais diligentes do que escrever sem ser você mesmo. Para você, certamente, não há exigência de que eu escreva tendo certeza: você me daria milhares de coisas, mas eu não faria nada mais do que escrever novamente. Deve aguardar uma carta formal?

O livro comum para você conterà as consequências que eu acredito poder tirar do meu último princípio. Estou surpreso que você não admire, pelo menos, as consequências que decorrem da doutrina da ilusão. Pois, se desse simples princípio, o prazer das imperfeições imitadas seja explicado, não vejo porque o prazer da ilusão deve primeiro ser chamado como auxiliar.

Assim como você me adverte, agora também eu quero adverti-lo. Onde está sua avaliação mais ampla da tragédia "*Freigeist*"? Você vai responder precisamente onde permanece meu julgamento sobre o Codrus⁸⁸. Isso virá na próxima semana.

De quem devo esperar a refutação dos meus pensamentos paradoxais de compaixão? De você ou do Sr. Nicolai? E por que o chamaram então de pensamentos paradoxais, uma vez que, se não estou equivocado, você já quer chamá-los de pensamentos verdadeiros?

Embora você escreva que tenha enviado novamente em cartas, eu não obtive algo sobre o que escreveu sobre as tragédias. O Sr. Nicolai ainda não me enviou. Então renovo o meu pedido.

⁸⁸ Referência a Codro, o último rei de Atenas.

Desejo, entretanto, que viva bem e não pare de me estimar.

Seu amigo de sempre,

Lessing

[De Lessing para Nicolai]

Leipzig, 2 de abril de 1757.

Meu prezado Nicolai,

Perdi muito tempo nos dias úteis com as cartas que permaneceram um tempo retidas; diante da morosidade, agora você recebe duas ao invés de uma. Além disso, você obtém duas provas tipográficas ao invés de uma, e, portanto, pode ficar satisfeito com a minha demora.

Agora vou começar a cumprir a minha promessa e dar-lhe algumas observações acerca do seu tratado sobre a tragédia⁸⁹. Vou escrever tudo o que me vem à mente, e direi o que está muito errado e tudo que esteja bem lacônico.

Na página 18.

Onde você se refere à explicação aristotélica da tragédia.

Medo e compaixão. Você não pode dizer, por que toma tanto Dacier como Curtius, assim como terror e temor [*Schrecken und Furcht*], por palavras com iguais significados? Por que você traduz o aristotélico φοβος [*fobos*], usado geralmente no grego, por vezes de um jeito, por vezes traduz diferente? São duas coisas sempre bem diferentes, temor e terror? E como, se o terror de que, de acordo com as concepções aristotélicas erroneamente compreendidas e até agora entendido como falatório, está baseada em nada mais do que uma tradução precária? Leia, por favor, o segundo e o oitavo capítulo do segundo livro da retórica aristotélica; pois devo dizer-lhe casualmente que não posso imaginar que quem não leu este segundo livro e toda a doutrina aristotélica à Nicômaco possa entender a poética desse pensador. Aristóteles explica a palavra φοβος [*fobos*], a qual o Sr. Curtius mais se aterroriza, que em Dacier é um breve *terreur* (terror), logo após traduzido como *crainte* (medo), pelo desprazer de um iminente mal, e diz que tudo isso desperta em nós o temor, e , quando vemos nos outros, desperta a compaixão, e tudo isso que desperta a compaixão, se for iminente em nós mesmos, deve despertar o temor. Consequentemente, de acordo com a opinião de Aristóteles, o medo não pode ser um efeito direto da tragédia, mas não deve ser senão uma ideia refletida. Aristóteles

⁸⁹ Abhandlung vom Trauerspiele. In: Bibliothek der Schönen Wissenschaften und freyen Künste. Band I. Leipzig: Verlegts Johann Gottfried dyck, 1757. p. 17-68.

simplesmente teria dito: a tragédia deve purificar nossas paixões por meio da compaixão, e se ele não quis ter indicado ao mesmo tempo os meios pelos quais essa purificação é possível, então será pela compaixão; e por esta razão, ele acrescentou o temor que ele pensava ser o meio. Aquele tem sua exatidão; mas este está errado. A compaixão purifica nossas paixões, mas não por intervenção do temor, onde a ideia de Aristóteles trouxe sua falsa compreensão de compaixão. Disso você pode continuar conversando com o Sr. Moses, porque neste ponto, até onde eu sei, estamos de acordo. Agora observe que, por meio de toda a poética de Aristóteles, você mantém essa explicação de terror em sua mente onde quer encontrar temor (quando o temor que deve estar em toda parte e não o terror), e depois me diga o que você pensa da doutrina de Aristóteles.

Na página 19

Que você aceitou absolutamente os pensamentos de Du Bos, com isso não estou muito satisfeito. Em relação a isso fico totalmente com os escritos do nosso Moses. Se o que diz Du Bos não deve ser um palavreado vazio, deve ser expresso em termos pouco filosóficos.

Nas páginas 21, 22, 23

O que devo dizer aqui da imitação e das paixões imitadas, como você as chama, devo do mesmo modo deixar para uma outra ocasião. Eu agora digo apenas isto: a imitação atinge sua perfeição somente se for induzida a levá-la à coisa em si; por exemplo: das paixões imitadas, nada pode ser verdade, o que não é verdade para as paixões reais. O prazer da imitação, enquanto imitação, é, de fato, o prazer da habilidade do artista que só pode surgir a partir de comparações estabelecidas. É, por isso, muito posterior do que o prazer decorrente da imitação, na medida em que tomo isso pela coisa em si, e não posso influenciar nela. Mas, como eu disse, isto é para uma outra ocasião. Eu gostaria de refutar um pouco isso novamente.

Na página 21

Você poderia ter mencionado algo mais antigo do que Brumoy⁹⁰, que colocou o benefício da tragédia no conhecimento mais aproximado do infortúnio e do infeliz e no consolo que flui para nós. Stobäus⁹¹ nos fornece uma passagem muito bela do escritor cómico Tímocles, de quem vou escrever os últimos versos, de acordo com a tradução latina.

Primum Tragoedi quanta commoda adferant,
Perpende sodes: si quis est pauperculus,
Majore pressum si videbit Telephum
Mendicitate, lenius suam feret
Mendicitatem: insanus estne quispiam?
Furiosum is Alcmaeona proponit sibi.
Captus quis oculis? aspicit caecum Oedipum.
Gnatus obiit? Niobe dabit solatium.
Claudus aliquisne est? is Philoctetem aspicit.
Miser aliquis senex? tuetur Oeneum etc.⁹²

Eu gostaria de compartilhar todas as minhas observações; por isso eu tive que lhe dizer de forma tão inconsistente.

Na página 25

Que a melhoria das paixões não pode ser feita sem moral e caráter, você diz, meu prezado Nicolai, sem qualquer prova. Mas eu lhe darei a prova do contrário. Que a tragédia sem caráter e moral pode despertar a compaixão; reflita isso você mesmo. Mas se ela puder despertar a compaixão, pode, de acordo com a minha explicação acima, despertar o temor; e, no temor está a solução do espectador para se proteger contra os excessos da paixão que mergulharam os heróis compadecidos no infortúnio, uma consequência totalmente natural e necessária. Você, na verdade, sustenta que, se as paixões lançaram um herói no infortúnio, esse herói também deve ter um caráter. Mas, com sua permissão, isso está errado; as paixões não são suficientes para formar

⁹⁰ Pierre Brumoy (1688-1742) foi um jesuíta francês, humanista e editor do *Journal de Trévoux*.

⁹¹ Joannes Stobaeus, compilador grego do século V d.C., reproduziu uma valiosa série de extratos de autores gregos.

⁹² Segunda a tradução alemã in LESSING, 1910, p. 139: "em primeiro lugar, considere o que a tragédia fará por você; talvez haja um sujeito pobre que enxergue o Télefo com uma angústia ainda maior do que ele, e muito mais fácil agora carrega seu próprio fardo; não é mais um consolo. Ele rapidamente imagina o furioso Alkmé. Se ele erra os olhos, ele olha para o cego Édipo. Um filho morreu? Ele se consola com Niobe. É um coxo? Ele cuida do Philoctetes. Mas um velho desgraçado imagina o Oeneus".

um caráter, pois, senão, todos os homens devem ter um caráter, porque todos os homens têm suas paixões.

Na página 26

Você não diz corretamente que o caráter de Édipo é o único, na tragédia de Sófocles com o mesmo nome. Mesmo Creonte tem um caráter, e certamente um muito nobre. Não busco a culpa do Édipo com a sua veemência e curiosidade, mas tenho aqui meus próprios pensamentos, que talvez eu possa fazer-lhe um relato em outro momento, se você me lembrar de novo.

Já é muito para essa oportunidade. O senhor Major von Kleist pode ser recomendado muito bem a você; ele irá responder-lhe assim que estiver melhor. Ele está tendo um dia a dia cada vez mais difícil por causa de suas gravuras, e permite pedir que você não o enrubesque com a sua honra, o que não poderia deixar de ridicularizá-lo com os oficiais da linha lateral. Não questione a ele como sabe que está muito preocupado com este assunto; ele certamente não sabe sobre mim. Ele saberia disso antes que pudesse dar-lhe a menor abertura. Diga-me se eu deveria me comportar dessa maneira, e se você pode fazer o desenho para um outro retrato.

Por favor, continue a sua amizade e estima para comigo. Eu estou inteiro ao seu dispor,

Lessing.

P.S. Ainda não fiz grandes avanços do meu próprio livro para o Sr. Moses. Então ele estará tão bom e paciente até a próxima semana. Mas esta carta lhe foi escrita ao mesmo tempo. Quem mais do que ele pode estar como árbitro entre nós dois?

[De Moses Mendelssohn para Lessing]

29 de abril de 1757.

Prezado amigo,

Se você soubesse que tivemos oito dias de feriado, em que, como você sabe, não há outra vontade senão de estar enfadonho; se você soubesse que depois desses dias inúteis eu fiquei doente novamente por 14 dias, você não reclamaria do meu silêncio. Mas não estive inteiramente ocioso. Eu estabeleci todos os pontos sobre os quais já nos comparamos, e também aqueles que ainda estão *sub judice lis est*⁹³. O Sr. Nicolai tem usado esse ensaio para si mesmo; ele quer fazer algumas adições e desejo que você mantenha o livro originalmente prometido até que leia este projeto para uma capitulação. Pelo menos, ele vai considerar as explicações na origem e ao mesmo tempo impedir-nos de perder de vista o nosso foco, como ocorre geralmente no caso de tais disputas.

[...]

⁹³ “disputa pendente de julgamento”.

[De Nicolai para Lessing]

Berlim, 14 de maio de 1757.

Prezado amigo,

Todos os dias úteis nós, isto é, o Sr. Moses e eu, esperamos as provas tipográficas da *Bibliothek* e das suas longas cartas. Por todos esses dias não recebemos nada. Devo finalmente interromper o silêncio e, como estamos em dívida até agora, vamos de uma vez só para que possamos esperar algo novamente de você. Preste atenção no que segue. I- O Sr. Moses estabeleceu uma espécie de capitulação para determinar os pontos em que concordamos ou discordamos em nossa disputa. II- Respondi aos seus comentários sobre o meu ensaio e agora espero que você continue suas observações. III- Vou enviar-lhe as suas cartas pois você pode precisar para a nossa disputa. IV- Enviarei alguns pensamentos do Sr. Moses sobre as artes, a imitação e os ingênuos, que contêm uma grande quantidade de material novo e dão substância a um tratado na *Bibliothek*. Agora, você pode ver que está nos enviando uma longa e rápida resposta.

Um abraço, meu prezado amigo, e estou ao seu dispor.

Nicolai.

a) Primeiro Suplemento

Pontos Incontroversos

§ 1. Aquelas paixões, que são desagradáveis na natureza, nos agradam na imitação.

a) a capacidade de ter um gosto pelas perfeições e escapar das imperfeições é uma realidade. Daí o exercício deste poder trazer consigo um prazer que, no entanto, é menos comparativo do que o descontentamento decorrente da consideração do objeto. Em imitação, por outro lado, uma vez que o objeto imperfeito está ausente, o prazer deve prevalecer e obscurecer o leve desagrado;

b) Nessa obscuridade, a imitação, quando perfeita, não contribui nem um pouco, porque aumenta a quantidade de prazer físico;

Moses.

Pontos Controversos

c) O prazer da imitação não é simples, mas um prazer composto. Pois não só a destreza do artista, mas também a excelência da própria imitação pode nos encantar. Caso contrário, figuras grotescas seriam muito mais agradáveis para nós do que a imitação da natureza, se a inteligência do artista tivesse mostrado mais. Não leva mais do que a reflexão para notar essa semelhança, pois atrai os conhecedores à primeira vista.

Pontos Incontroversos

ad

a) Eu sustentei na página 20 do meu tratado da tragédia, embora não tão filosoficamente preciso. É aqui que o Sr. Moses fez isso por mim na p. 23. Passo esta frase para a tragédia, e faço dela o princípio mais forte do meu sistema: talvez eu possa falar aqui, não inteiramente com precisão filosófica; mas você achará que a minha sensibilidade e o seu rigor filosófico estão muito em harmonia um com o outro.

Nicolai

(NB.) O Sr. Nicolai não deve ter lido todas as cartas, do contrário ele não me atribuiria o que você disse.

§ 2. Por isso, tais paixões desagradáveis, cujo exercício não é uma realidade, deve permanecer inteiramente longe do palco ou ser retratado como feias. Como por

exemplo a inveja etc., e todas as afecções que existem em um desprazer sobre uma perfeição diferente.

§ 3. A consideração intuitiva do nosso infortúnio produz desprazer.

- a) se o mal está presente, a sensação, depois de maior ou menor, torna-se desprazer, desconforto, tristeza, aflição etc.;
- b) se assumida iminente é provável que seja despertado o temor;
- c) se é grande e inevitável, surge o desespero;
- d) se vier de forma inesperada e repentina, surge o terror, e quando o mal é grande, o horror.

§ 4. A observação intuitiva de outro infortúnio produz um desprazer, nos leva a intitulá-la como compaixão.

Pontos Controversos

a) Uma vez que o infortúnio que encontra outra pessoa também pode ser diferente como no momento em que a quantidade pode variar. É fácil ver que não temos palavras para demonstrar todas as modificações da compaixão com nomes singulares. Há um temor compassivo, um desespero compassivo, um terror compassivo, até mesmo uma ira compassiva etc. (se me permite este comentário); como é o caso da ideia da nossa própria imperfeição, a tristeza, o temor, o terror etc. Compaixão, com o nome genérico, compreende todas as modificações do desprazer, o que sentimos sobre outro desprazer. Diz-se que se contentou com este nome geral e a modificação peculiar dessa afecção não foi notada, foi ajudada pelos nomes que foram dados à modificação do desprazer de nosso próprio infortúnio.

Pontos Incontroversos

b) É verdade, a personagem compadecida é querida por nós. Assim, participamos do seu destino e, em todos os casos, sentimos algo semelhante ao que eles mesmos sentem. No entanto, é desejável que os fenômenos em nossa alma, que surjam de diferentes causas, tenham sido caracterizados de diversas formas. Essa arbitrariedade não filosófica nas línguas leva o filósofo ao máximo da criação. Tenho pensado por meia hora, não sem desgosto, sobre uma palavra geral para o desprazer

que sentimos a respeito do nosso próprio infortúnio, para opor-nos à compaixão, *sed sudo multum frustra que laboro*⁹⁴.

Pontos Controversos

c) Você não ficará envergonhado com o seu Aristóteles? De forma não filosófica, como você nos diz em seu nome, ele rejeita a compaixão em relação ao temor! A palavra φοβος [*fobos*], digamos, explica Aristóteles através do desprazer de um mal iminente, (então o temor) e acrescenta: tudo o que excita em nós o temor, quando o vemos nos outros, suscita compaixão, e tudo isso desperta a compaixão etc. Assim, φοβος [*fobos*] nesta segunda passagem não significa qualquer desprazer que sentimos sobre nosso próprio infortúnio e, portanto, a palavra que procuro em alemão [*Furcht*]. Não entendo por que ele se opõe à compaixão e ao temor. Não nos sentimos desconfortáveis quando nosso amigo enfrenta um mal? Não é esse temor desagradável? Portanto, estamos preocupados não só por nós mesmos, mas também por aqueles que merecem nossa compaixão. Sim, estamos bravos, assustados, desesperados, esperançosos com a personagem quando o poeta sabe como implementar isso. – *Pectus inaniter angit, Irritat, mulcet, falsis terroribus implet Ut magus*⁹⁵.

Pontos Incontroversos

d) Esses *falsi terrores* que o poeta desperta em nós, não surgem da nossa relação com nós mesmos, porque tememos que, uma vez nas mesmas circunstâncias, como você provou ser suficientemente claro em suas cartas, são terrores que nos acometem. A personagem compadecida, de repente, entra em perigo. Estas são modificações peculiares da compaixão para as quais nenhum nome específico foi dado.

Pontos Controversos

e) Assim, você vê que as expressões indefinidas de Aristóteles se devem a esse mal-entendido. Não é de admirar que Dacier, Boileau e Curtius logo tenham definido *crainte* e agora têm *terreur*, pois ambos os afetos podem ter seu próprio

⁹⁴ “Muito suor e trabalho em vão”.

⁹⁵ Conforme a tradução in LESSING, 1972, p. 166: “O coração, por engano, assusta, excita, acalma, enche-se de terror imaginário, como um feiticeiro”.

infortúnio como o infortúnio de outro e, portanto, modificações de compaixão do que nos desagrada com o nosso próprio infortúnio.

Pontos Incontroversos

§ 5. Disse então Aristóteles: a compaixão purifica as paixões através do temor; também concorda que Aristóteles está errado. Você afirma isso sem a permissão do Estagirita.

§ 6. A compaixão purifica as paixões sem o auxílio do temor, apenas tornando o homem mais agradável ao sentir o infortúnio de seu vizinho junto ao seu. Mas, purificar uma paixão significa distrair os desejos ferozes que estão ligados a ela e agir com o supérfluo que disputa com a lei da natureza. Isso não produz compaixão, mas por meio do exercício frequente, ganhamos uma habilidade para levar o interesse de nossos semelhantes para o nosso coração e ter compaixão de seus infortúnios. Este privilégio também deve ser (*) aceito como compaixão pelo Sr. Nicolai. Mas ele está muito longe da purificação das paixões, e isso é muito mais, uma vez que a própria compaixão deve ser governada pela razão.

(*) Não estou sozinho na compaixão, mas também o torno o único efeito que as paixões da tragédia podem ter e que a tragédia pode ter sobre nós, conforme p. 29. Para falar mais filosoficamente, pode aumentar nossa sensibilidade moral; mas nosso amigo mostrou em seus pensamentos sobre o conhecimento intuitivo no § 10, (a), que isso não é suficiente para a purificação.

Nicolai.

Pontos Incontroversos

§ 7. Em virtude do princípio que devemos agradecer, poderemos determinar a intenção da tragédia mais precisamente. Eu chamo as faculdades da alma de abominar o vício, amar a virtude e sentir o desprazer das imperfeições físicas, por meio do conhecimento intuitivo, que estão ligadas à virtude em um sujeito ao gosto moral. O objetivo da tragédia é, portanto, praticar esse gosto moral por uma imitação bela e viva. Pelo epíteto, compreendo bem uma ação única, completa e ótima; mas, vividamente, é para ser dramaticamente decorados e apresentados. Com a facilidade que essa definição pode ser reduzida ao princípio de nosso prezado Nicolai, não precisarei explicar. Sim, nada além de afetar é capaz de praticar esse gosto moral. A tragédia deve, portanto, despertar afecções, mas não purificar.

§ 8. As definições acima mostram que a admiração e a compaixão podem se referir ao gosto moral, e desejo juntamente com o Sr. Nicolai que, no futuro, em vez de terror e compaixão, alguém prefira colocar admiração e compaixão, porque o terror é apenas uma modificação especial de compaixão.

Pontos Controversos

§ 9. A compaixão agita nossos corações; a admiração levanta nossa alma. Isso nos ensina a sentir tudo de forma sublime. O primeiro irá lamentar o nosso amigo infeliz, que o ajudará no perigo de nossa vida. Mas todos esses efeitos são meramente a dupla intenção da tragédia.

Pontos Incontroversos

§ 10. Eu, portanto, aconselharia um poeta que ele deveria tentar despertar a compaixão e a admiração em sua tragédia. Mas ele pergunta qual destes dois efeitos deve regê-lo? Eu, por minha parte, não daria preferência à compaixão. A admiração sem compaixão sempre é fria, como Nicolai notou no Canuto.

§ 11. Na definição acima, transmita uma pequena palavra; então você tem a intenção da epopeia. Não preciso dizer a Lessing que a epopeia se transformará em uma tragédia muito mais do que dividi-la em diálogos, e não sei como culpá-lo disso em uma de suas palavras. A tragédia deve ser capaz de tornar a imitação mais bela e os efeitos mais vivos.

§ 12. Tome isso, em vez de gosto moral, de acordo com a nossa explicação, como a capacidade de avaliar outras ações, na medida em que merece elogio ou repreensão; temos a intenção da comédia. A repreensão se encontra muitas vezes quando estamos ocupados não particularmente com a personagem, mas acompanhado pelo riso. Portanto, se procura particularmente promover o riso na comédia, e a usa até mais vezes burlescamente, (não tendo nenhum absurdo moral na fundamentação) para definir a disposição do nosso riso.

b) Segundo Suplemento

Primeira nota da página 18.

Não sei por que os tradutores de Aristóteles traduziram a palavra φόβος [*fobos*] de forma tão indeterminada. Também não consigo determinar como ela deve ser traduzida. Se você quiser que eu saiba disso, você deve perguntar no próximo inverno, quando voltarei ao estudo do grego com Moses.

Confesso sinceramente a você que não consultei os antigos e modernos críticos de arte no meu tratado. Procurei abstrair de meus sentimentos certas máximas gerais e fazer delas uma espécie de sistema. Então foi assim que meu ensaio foi escrito. Pode ser que não tenha entendido Aristóteles. Você diz que, para entender sua poética, deve ter lido seu discurso e doutrina moral à Nicômaco. Você sabe qual? Desde então, eu comecei a lê-lo, juntamente com o original, em um latim maldito e obscuro, mas em uma tradução francesa muito clara, e acho que, entender o pensamento de Aristóteles e a doutrina moral à Nicômaco, é mesmo mais necessário do que ler a sua poética: entender conforme você entende; caso contrário eu entendi um pouco; mas quanto mais eu penso sobre os objetos, mais me dou conta deles.

O Sr. Moses, acredito, mostrou-lhe nas capitulações feitas, que a doutrina de Aristóteles sobre temor e compaixão é falsa. Mas também, se fosse verdadeira, o que ela iria ajudá-lo contra mim? Você nunca provará mais do que o que eu próprio admiti: que a tragédia, para falar com as palavras do Sr. Moses, pode aumentar nossa sensibilidade moral; ou, em suas próprias palavras (em uma carta anterior), nossa capacidade de sentir compaixão. Você verá que prometi isso sozinho na p. 29. Ainda mais, admito que a multiplicação da sensibilidade moral pode ser um passo para a purificação das paixões. Mas esse passo é todo o caminho? Não é incontestável; e, se apenas através da propagação da suscetibilidade moral as paixões poderiam ser purificadas, como explica o fato de que a purificação é a intenção da tragédia? Se a intenção o fosse, o poeta se desculparia se ele também procurasse alcançar a intenção através de outros meios. E você sabe que há meios para purificar as paixões, que de modo algum são trágicas. No entanto, é certo que, se o poeta pode atingir seu propósito, os meios *caeteris paribus*⁹⁶ são indiferentes. Porque agora muitas consequências impróprias surgem quando se deseja fazer da purificação o propósito

⁹⁶ outras coisas sendo iguais.

da tragédia, deixei inteiramente fora da explicação e mantive o que o poeta deve ver primeiro, a saber, a excitação.

Na página 19. 21. - 22. 23.

Não aceitei, com a sua permissão, os pensamentos de Du Bos; eu digo, antes, que sua proposição pode ser, com uma restrição adequada, o fundamento de todo prazer que extraímos das belas ciências. Só Du Bos foi generoso com as consequências que ele extraiu. Não defini melhor a frase pois não era o lugar. É verdade que eu me expressei pouco filosoficamente exato como fez Du Bos. Mas a diferença é: Du Bos encontrou o erro, e ainda acho que fiz corretamente. Entretanto, o Sr. Moses certamente falou comigo. Apenas veja:

Sr. Moses

A capacidade de ter as afeições das perfeições e escapar das imperfeições é uma realidade. Daí o exercício deste poder trazer consigo um prazer que, no entanto, é menos comparativo do que o descontentamento decorrente da consideração do objeto.

Eu

Mesmo assim, quando a veemência das paixões nos causa sensações desagradáveis, o movimento (que é esse movimento diferente da capacidade de amar as perfeições etc.) que traz consigo, ainda é um prazer para nós. É a força do movimento que amamos, apesar das sensações dolorosas que contestam os prazeres da paixão, e logo prevalecerão. A conclusão é igualmente a mesma coisa.

Sr. Moses

Na imitação, por outro lado, uma vez que o objeto imperfeito está ausente, o prazer deve dominar e obscurecer o leve desprazer.

Eu

Uma paixão, portanto, que não deixa essas consequências, deve ser totalmente aceitável. Desse modo, são as imitações das paixões que a tragédia produz etc.

Mais uma coisa. Não disse com precisão: a aparência da dor que a tragédia suscita. Eu admitirei que ela não é aparente, mas real. Mas, assim que percebemos que o objeto desprezível é apenas uma imitação, ele desaparece muito mais, já que sentimos o prazer da habilidade do artista. Essa decepção não impede a comoção, pois só as forças superiores estão convencidas e a comoção está preocupada com as forças inferiores. Agora é certo que, se a susceptibilidade moral deve ser aplicada à promoção real da virtude, as forças superiores, especialmente o julgamento, devem participar disso. Mas, porque as forças superiores não estão convencidas da existência do objeto apresentado, eles não podem promover oscilações. O domínio é deixado apenas para as forças inferiores, e disso resulta frutos de suscetibilidade moral, isto é, pensamentos belos que, no entanto, porque as forças superiores não dão o impulso, pelo menos não entram em cena com a tragédia. Conforme p. 23.

Na p. 21. Também estou ligado ao seu comentário em relação ao Stobäus. É sempre um consolo para alguém que não compreende muito Aristóteles, que mesmo as velhas comédias ainda não o entenderam.

Na p. 25. Digo, sem prova, que não pode haver a melhoria da moral sem caráter. Mas pela minha maneira de agir em relação aos caracteres, esta frase está explicada suficientemente. Eu digo, na p. 49, que em uma personagem pode haver modos de pensamento tão diferentes, que atuem de maneira tão peculiar quanto outros, nas mesmas circunstâncias; e então essa personagem tem um caráter. Se, portanto, a tragédia é sem caráter, a implicação decorre das circunstâncias em que as personagens que atuam estão situadas e não estão fundadas em seu estado mental. Mas, se as personagens principais têm caracteres, as ações devem fluir delas. Concluo, agora, que o herói encontra o infortúnio a que ele não é culpado, e que não flui de seu temperamento (por exemplo, Hecuba⁹⁷ que perde todos os seus filhos); pode ser muito emocionante, mas nem consigo pensar em melhorar minha paixão. Mas, se o infortúnio surgir do temperamento do herói, de um erro em seu caráter (mostrei que esse erro não deve ser um vício), eu poderia muito bem ter começado a evitar o erro, a fim de escapar do infortúnio. Se é que isso realmente vem para evitar o erro, é outra questão. O resultado é que a melhoria da moral sem caráter não pode ser feita, porque as ações que não se originam do temperamento do herói não podem nos induzir à repulsa. Sua prova do contrário, com sua permissão, não demonstra

⁹⁷ Personagem da tragédia escrita por Eurípides de mesmo nome em 424 a.C.

nada além de atos que, sem sair do caráter do herói, possam levá-lo ao infortúnio. Você conclui erroneamente que, se essas ações podem despertar compaixão, elas também podem despertar temor, porque Aristóteles conclui tão erroneamente. Mas o fato de Aristóteles ter uma conclusão errônea foi provado pelo Sr. Moses na sua objeção. Você também acredita piamente que, porque Hecuba suscita compaixão, os espectadores podem temer ver sua cidade queimada e ela ser levada à escravidão e perder seus filhos? Eu afirmo que, se o herói sem paixões que pode ter uma paixão por engano, ou mais precisamente, se ele cometeu um erro em sua paixão que o mergulha no infortúnio, ele deve ter um caráter. Pois esse erro é precisamente a dobra particular de seu coração que o distingue dos outros e constitui seu caráter.

Na p. 26. Você explica a palavra caráter de maneira diferente de mim, pois de acordo com a minha explicação, você não pode dá-lo ao Creonte. O que ele faz diferente do que se faria nas mesmas circunstâncias? Qual príncipe não procurará defender sua inocência se ele for falsamente acusado? Tenho pensado como Moses há muito tempo, o que provavelmente é um erro de Édipo, se não é violência e curiosidade. Finalmente, nos tornamos alguém de maneira que o erro deve ser muito pequeno, para o qual a ingenuidade de um Lessing é necessária para descobri-lo.

Considerações Finais

Diante do que foi exposto é mister inferir que a teoria de Lessing influenciou a dinâmica representada tanto pela poesia quanto pela pintura, elevando sua crítica a uma nova forma de expressão. Lessing introduziu não apenas uma tendência artística, mas desenvolveu uma linguagem, uma nova forma de refletir a arte. Essa nova forma de concepção introduz um novo acesso à filosofia da arte, segundo a estrutura advinda desde Baumgarten, mas que agora estaria sendo repensada, redimensionada pelo viés de Lessing.

Em uma das últimas missivas sobre a tragédia enviada por Mendelssohn à Lessing em 2 de março de 1757, aquele reconhece a coerência das exposições de Lessing e absorve seus conceitos de forma harmônica, denotando a vigorosa substância das ideias de Lessing e sua expressiva influência filosófica aos pensadores que ladeavam sua trajetória de vida.

Por toda a exposição desses pensadores acerca da tragédia, verifica-se que o pensamento que permanece assente e o propósito crucial e fim almejado na tragédia é o de despertar a compaixão com o intuito salutar de capacitar o espectador que vivencia a emoção da compaixão, a fim de se tornar um ser humano melhor. Por isso é que, por meio das afecções, os instintos da humanidade são estabelecidos, denotando que compaixão, enquanto paixão trágica por natureza, representa uma virtude da alma, sendo que a capacidade do espectador de se submeter ao despertar da compaixão, denota uma abertura para o aperfeiçoamento moral. Dessa forma, a tragédia propicia o amor pela virtude e o ódio ao vício.

Decerto, o movimento de Lessing não cessa por aí. Apenas demonstra como tal articulação abre caminho para refletir a realidade estética e suas interações linguísticas na apreensão da poética denotada pelas variadas expressões artísticas. Mas o grande e sublime legado de Lessing foi o de possibilitar uma moralização articulada em uma emancipação, ao passo que suas obras denotaram uma eficácia moral que permitiu aproximar a literatura da filosofia. Seus legados não apenas entraram na história, nem tampouco apenas penetraram a filosofia ou a arte, mas impregnaram os homens de uma consciência capaz de assimilar e discernir suas realidades.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BORCHERT, Donald M. **Encyclopedia of Philosophy**. Donald M. Borchert, Editor in Chief, v. 5. 2. ed. Farmington Hill, MI: Thompson Gale, 2005.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Trad. L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FRANKLIN DE MATOS, L.F.B. A semântica da forma. **Sala Preta (USP)**, São Paulo, v. 5, p. 235-239, 2005.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KOMMERELL, Max. **Lessing y Aristóteles**. Trad. Francesco Lisi. Madrid: Visor, 1990.

LACQUE-LABARTHE, Phillipe. **A imitação dos modernos**. Org. Virginia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Briefwechsel über das Trauerspiel**. München: Winkler Verlag, 1972.

_____. **Dramaturgia de Hamburgo**. Trad. Manuela Nunes. Lisboa: Editora Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

_____. **De teatro e literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Herder, 1964.

_____. **Emilia Galotti**. Trad. Karin Volobuef. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

_____. **Escritos filosóficos y teológicos**. Trad. Agustín Andreu Rodrigo. Madrid: Editora Nacional, 1982.

_____. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

_____. **Lessing Über das Trauerspiel - Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai.** Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, 1910.

_____. **Natan il saggio.** Cura di Barbara Allason. Torino: Editrice Torinese, 1932.

_____. **Obras.** Orgs. J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

_____. **Werke.** Band IV. München: Carl Hanser Verlag, 1973.

_____. **Werke 1754-1757.** Band III. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2003.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NICOLAI, Friedrich; MENDELSSOHN, Moses. **Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste.** Band I. Leipzig: Verlegts Johann Gottfried Dyck, 1757.

NISBET, Hugh Barr. **Gotthold Ephraim Lessing: His Life, Works, and Thought.** Oxford: Oxford University Press, 2013.

OTTEWELL, Karen. **Lessing and the sturm und drang.** Frankfurt: Peter Lang, 2002.

PEIXOTO, Fabrício Gomes. **A Tragédia e o Trágico: Contornos de Aristóteles a Nietzsche.** 2012. 119 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2012.

SCHLEGEL, A. W. **Doutrina da Arte.** Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHLEIERMACHER, F. **Sobre os diferentes métodos de tradução.** Trad. Margarete von Mühlen Poll. In: HEIDERMAN, W. (Org.). **Clássicos da teoria da Tradução: antologia bilíngüe, v. I, alemão-português.** Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. p. 26-87.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a.

_____. **Teoria do drama burguês**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

TORRIANI, Tristan. **A Construção estética e teórica de personagens no iluminismo Alemão: Lessing, Moses Mendelssohn, Mozart e Kant**. 2004. 306 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.

VOLTAIRE. **Cartas Iluministas: correspondência selecionada e anotada**. Trad. André Telles e Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

WERLE, Marco Aurélio. Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?. **Revista Transformação**, Marília/SP, v. 23, p. 19-50, 2000.