

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

José Feres Sabino

Ensaio de Karl Philipp Moritz:  
linguagem, arte, filosofia  
(Seleção, introdução, tradução e notas)

São Paulo  
2009

José Feres Sabino

Ensaio de Karl Philipp Moritz:  
linguagem, arte, filosofia  
(Seleção, introdução, tradução e notas)

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, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Suzuki.

São Paulo  
2009

SABINO, José Feres

*Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*

*(Seleção, introdução, tradução e notas)*

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, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Suzuki.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Para meus pais, Catarina e Feres,  
e para José Guilherme*

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem meu orientador, Márcio Suzuki, não só porque conduziu todo o trabalho com sua sábia, exigente e cuidadosa maestria, mas também por ter me apresentado Karl Philipp Moritz; agradeço a leitura crítica e sugestões dos professores Marcus Vinicius Mazzari e Marco Aurélio Werle, membros da banca de qualificação; agradeço aos amigos que tiveram participação direta no trabalho: Adriana Dalla Ono, que me ensinou “que a palavra é hóspede do real”; André Pinto Pacheco, porque muito me usufruí de seu aporte crítico-literário; Ana Maria D’Ercole, responsável por minha alfabetização alemã; Ana Cecilia Olmos, pelas discussões sobre linguagem; Alexandre Braga Massella, que acompanhou todo o trabalho (do projeto à redação final), lendo, sugerindo mudanças e bibliografia, mas, sobretudo, colocando-me perguntas às quais ainda lhe devo resposta; Esteban Vernik, pelas lições sobre filosofias da vida e tragédia da cultura; Gerson Tanaka, por sua sabedoria tecnológica; Ivan Resaffi de Pontes, meu pai alemão e dicionário, sempre presente, de alemão-português; Juliano Garcia Pessanha (cuja palavra-viva é inspiração permanente para o pensar), por suas “filosóficas arguições telefônicas”; Marcelo Barros, que deu sua versão em inglês; Marcelo Toledo, pelo esclarecimento sobre “linha melódica” e “linha harmônica”; Marta Kawano, que me apontou um caminho e discutiu poucos mas precisos pontos do trabalho; Meire Cristina Gomes, que sempre se dispôs a ler o manuscrito e conseguiu ver um rosto ali; Mercedes Sahadi, que pressentiu tudo; Michele Gialdroni, que forneceu quase toda a bibliografia dos comentadores alemães; Wadih Aidar Tuma, pela carinhosa e rigorosa leitura; Cristina Yamazaki, que, com sua competência editorial, transformou os papéis soltos em “dissertação de mestrado”; Maria Helena Barboza, simpática guia pelos bosques da burocracia; CAPES, que financiou a pesquisa.

*"Der Seyn ist ein Stift in dem Wirbel.  
Ohne Mittelpunkt ist kein Cirkel ohne  
Seyn ist kein Haben."*

"O Ser é um pino no torvelinho. Sem  
centro não há círculo, sem Ser não há  
Ter."

K. P. Moritz

## RESUMO

SABINO, José Feres. Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia. (Seleção, introdução, tradução e notas). 2009. 145 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Após mais de duzentos anos, o interesse pela obra de Karl Philipp Moritz (15 de setembro de 1756 – 26 de junho de 1793) só tem aumentado. Diferentes autores como Herman Hesse e Walter Benjamin, e, mais recentemente, Hans Joachim Schrimpf, Tzvetan Todorov, Peter Szondi, Arno Schmidt e Peter Handke têm escrito ressaltando a importância e a fecundidade desse autor. Moritz pode ser considerado um dos autores inaugurais do romantismo alemão. Este mestrado em filosofia, área de estética, pretende, por meio de seleção, tradução e introdução dos textos de Karl Philipp Moritz, contribuir para a valorização dessa importante obra em nossa cultura. Os textos selecionados são de teoria da linguagem, estética e filosofia.

**Palavras-chave:** linguagem – arte – belo – imitação formante – poeta – Moritz.

## ABSTRACT

SABINO, José Feres. *Karl Philipp Moritz's essays: language, arts, philosophy. (Selection, introduction, translation and notes)*. 2009. 145 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

After over two hundred years, the concern for the works of Karl Philipp Moritz (September 15<sup>th</sup> 1756 – June 26<sup>th</sup> 1793) has increased steadily. Different authors such as Herman Hesse and Walter Benjamin and more recently Hans Joachim Schrimpf, Tzvetan Todorov, Peter Szondi, Arno Schmidt and Peter Handke have written on the relevance and fecundity of this author. Moritz can be said to be one of the inaugural authors of German Romanticism. This Masters in Philosophy, in the Aesthetics field, intends, by means of selection, translation and introduction of Karl Philipp Moritz texts, to contribute to the appreciation of this important work in our culture. The selected texts belong to the fields of Language Theory, Aesthetics and Philosophy.

**Keywords:** language – art – beautiful – formative imitation – poet – Moritz.



# SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO

### UM ESTUDO SOBRE OS ENSAIOS DE KARL PHILIPP MORITZ

Prelúdio .....	15
1º movimento: linguagem .....	17
2º movimento: arte .....	40
3º movimento: poeta .....	74

## TRADUÇÃO

<i>Nota de tradução</i> .....	80
<i>Linguagem</i> .....	82
A festa da criação .....	83
Ensaio para desenvolver as idéias que por meio das palavras isoladas são produzidas na alma .....	89
Nova hipótese sobre a história da criação segundo Moisés .....	96
Linguagem de sinais e linguagem verbal – Ampliação da capacidade de pensar como fim último de nossa existência .....	103
<i>Arte</i> .....	107
Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do <i>perfeito e acabado em si</i> .....	108
O poeta trágico .....	115

Linhas fundamentais para uma teoria completa da bela arte .....	117
Determinação do fim de uma teoria das belas artes .....	120
Sobre a alegoria .....	122
<i>Filosofia</i> .....	126
Tempo e eternidade .....	127
Dormir e despertar .....	129
Uma comparação entre o mundo natural e o mundo moral .....	131
Bem-aventurança de estar em casa – Fruição da bela natureza .....	133
Sobre a mística .....	136
Linhas fundamentais para uma perspectiva do pensamento .....	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	138

# INTRODUÇÃO

## Um estudo sobre os ensaios de Karl Philipp Moritz

### PRELÚDIO

Jorge Luis Borges, num breve ensaio, escreveu que clássico “é um livro que as gerações dos homens, urgidas por razões diversas, lêem com prévio fervor e com uma misteriosa lealdade”<sup>1</sup>.

A obra de Karl Philipp Moritz – variada e extensa para uma vida breve (ele morreu com 36 anos), composta de textos sobre linguagem, arte, literatura, psicologia, filosofia, diários de viagem, crítica teatral, romances e livros infantis – teve também, ao longo dos séculos, muitos e distintos leitores. Penso aqui obviamente apenas nos leitores que também são autores, excluindo as gerações de leitores anônimos.

E se colocássemos os leitores-autores de Moritz numa linha que se estende do século XXI ao século XVIII, nela veríamos grandes poetas e filósofos. Peter Handke – um de seus leitores vivos mais conhecido – sempre manteve uma ligação com o romance *Anton Reiser*, o que pode ser constatado num de seus primeiros contos *Halbschlafgeschichte (Entwurf zu einem Bildungsroman)*, na narrativa *Der kurze Brief zum langen Abschied*, e num pequeno escrito, intitulado *Der Selbstmassregler*<sup>2</sup>, em que cunha essa palavra para definir Moritz, que, com o romance *Anton Reiser*, inventa a *Selbsterforschung* (auto-investigação).

---

<sup>1</sup> Borges, J. L. *Otras inquisiciones*, p. 773.

<sup>2</sup> Handke, P. “Der Selbstmassregler”. Essa palavra poderia ser traduzida por “o que dá a medida de regulação de si mesmo”.

Se percorrêssemos a linha encontraríamos outro escritor Arno Schmidt, depois Herman Hesse, Heinrich Heine, Schopenhauer, Schelling, Herder, Schlegel, Schiller e, por fim, seu amigo Goethe.

Goethe foi um dos primeiros autores a ressaltar a importância de Moritz. Tanto na resenha sobre o texto "Sobre a imitação formante do belo" quanto em seu *Viagem à Itália* – foi em Roma que Goethe conheceu Moritz e se tornaram amigos –, encontraremos elogios seus a Moritz. Em seu diário de viagem, no dia 17 de fevereiro de 1787, em Roma, ele anotou o seguinte:

Trata-se de um homem de bondade singular, alguém que estaria bem melhor se houvesse de tempos em tempos encontrado pessoas capazes e amáveis o suficiente para esclarecê-lo acerca de seu estado<sup>3</sup>.

Uma pessoa capaz e amável, para receber o poeta Moritz em nossa língua, talvez seja o poeta Jorge de Lima, que, em seus poemas do livro *A túnica inconsútil*, vê o poeta sentado ao lado direito do Criador, como aquele que recebe a túnica que lhe dará a força para recolher e vivificar o mundo, ou seja, com "A carga espiritual/e o signo plástico"<sup>4</sup> nomear todo o ente.

Veremos que, em Moritz, o poeta ora se coloca ao lado de Deus, ora ao lado de Prometeu, ora no seio da Natureza criadora. Mas, em todas as posições, está incumbido de dar forma ao mundo.

As páginas que seguem contêm, na primeira parte, um breve estudo, movido por uma pergunta: o que seria o homem, esta incógnita figura, sem a linguagem, sem a arte e sem o poeta?; e, na segunda, a tradução de alguns ensaios de Moritz de teoria da linguagem, estética e filosofia popular (adoto aqui a nomenclatura proposta pelos editores, Heide Hollmer e Albert Meier, de sua obra).

---

<sup>3</sup> Goethe, J. W. *Viagem à Itália*, p. 206.

<sup>4</sup> Os versos são do poeta Murilo Mendes e pertencem ao poema "A Jorge de Lima".

## 1<sup>o</sup> MOVIMENTO: LINGUAGEM

**I** – Certa vez, numa entrevista, o poeta mexicano Octavio Paz, ao responder a uma questão sobre as imbricações entre poesia e crítica em sua obra, disse que seu livro *O Arco e a Lira* fora escrito como uma espécie de *Defesa da Poesia*, de Shelley, esclarecendo que, desde o final do século XVIII, os poetas “sentiram a necessidade de justificar com escritos em prosa a existência da poesia e de sua própria poesia”. Esses escritos eram uma tentativa de responder à dupla pergunta: por que e para que existe poesia?<sup>5</sup>

Inseparável da anterior, outra pergunta parece ser a marca característica do século XVIII: qual o estatuto da linguagem? Embora possamos dizer que, desde seu primórdio, a filosofia pensou a origem e a natureza da linguagem, podemos afirmar que no século XVIII começa uma nova relação com a linguagem. Se no século XVII, na esteira da tradição cartesiana, a ênfase era dada à idéia e a linguagem funcionava como instrumento de conhecimento, no século XVIII a linguagem começa a deixar de ser subordinada à idéia, e passa a ser a responsável pela constituição e ordenação da experiência humana como um todo.

Respostas a ambas as perguntas podem ser encontradas na obra de Moritz. Suas reflexões sobre a poesia e a linguagem aparecem por vezes separadas, por vezes conjugadas, mas sua obra pode ser lida como uma defesa da poesia (*Dichtung*)<sup>6</sup> ou, tal como ele mesmo escreveu, do *erdichtete Ideenwelt*<sup>7</sup>.

Aliás, não só em sua obra encontraremos uma defesa do espaço poético, mas sua própria vida foi marcada por essa atitude. Hans Joachim

---

<sup>5</sup> Paz, O. *Convergencias*, p.138.

<sup>6</sup> Márcio Suzuki, em sua apresentação à tradução do *Poesia Ingênua e Sentimental*, de Schiller, esclarece que, em alemão, “poesia (*Dichtung*) não se refere apenas à obra acabada, ao poema, mas sobretudo também ao ato de realização, ao fazer poético em geral, quer se exprima em versos, quer em prosa.”, p.12.

<sup>7</sup> Moritz, *Kinderlogik*, B II, p. 129.

Schrimpf, editor de suas obras e importante comentador delas, nota que as abruptas desistências de atividades profissionais, nas quais Moritz estava engajado, tinham como motivo manter a liberdade de sua escrita das ameaças que a pudessem prejudicar<sup>8</sup>.

Por si só, a menção de que a obra de Moritz se ocupa com a poesia e a linguagem apenas mostra sua pertença ao tempo histórico, mas não lhe dá participação destacada, já que outros tantos poetas (pensemos como exemplo em Goethe e Hölderlin) e filósofos (pensemos em Rousseau, Kant, Herder)<sup>9</sup> também escreveram sobre esses temas. A dicção própria de Moritz só poderá ser percebida se adentrarmos no âmbito de suas reflexões, guiados por dois fios que retiro do tecido de sua obra.

O primeiro fio sai de um dos ensaios da série *Sprache in psychologischer Rücksicht*, publicados, entre 1783 e 1793, na revista *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, nos quais Moritz apresenta sua análise sobre verbos, preposições, pronomes, advérbios, expressões, enfim, realiza uma análise da língua alemã, levado pela seguinte convicção: “há mais filosofia” na análise da linguagem “do que nos mais refinados e frios raciocínios dos ‘sábios filósofos’”<sup>10</sup>, pois “nas menores palavras da língua repousam quase sempre os conceitos mais sublimes”<sup>11</sup>.

O segundo fio pode ser extraído de vários textos do autor e se refere especificamente à palavra “é”. Num deles, Moritz afirma que essa palavra é o fundamento completo da linguagem<sup>12</sup>. E em seu ensaio mais conhecido, “Sobre a imitação formante do belo”, acrescenta:

---

<sup>8</sup> Schrimpf, H. J. *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts*, p. 884.

<sup>9</sup> Em relação ao filósofo Kant, ressalto que intérpretes de sua obra insistem em destacar suas reflexões sobre a linguagem. Destaco apenas os autores brasileiros, sem mencionar os estrangeiros. G. Lebrun e Rubens R. Torres Filho e a leitura do transcendental como campo de significações; Zeljko Loparic e a leitura do projeto crítico kantiano como uma semântica transcendental e, por último, Márcio Suzuki e a leitura da linguagem como uma heurística.

<sup>10</sup> Moritz, *Sprache in psychologischer Rücksicht*, B I, p. 825.

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*, p. 852.

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p. 855.

Nós *somos* nós mesmos é nosso pensamento mais elevado e mais nobre. –

E de lábios mortais não pode ser dita palavra mais sublime sobre o belo que: *é!*<sup>13</sup>

**II** – Quer pensemos a origem humana do ponto de vista mitológico, quer do ponto de vista histórico ou da criança que chega ao mundo, o que unifica esses vários pontos de vista é o fato de que homem, nos silenciosos primórdios, sem a linguagem, fica imerso no caos e na confusão.

Uma das metáforas que articula o pensamento de Moritz sobre a linguagem é: “a linguagem é um novelo”<sup>14</sup>. A idéia de novelo presente na metáfora pode ser desmembrada em duas. Na primeira, o novelo funciona como guia; na segunda, como instrumento de composição e formação de coisas.

O novelo como guia nos remete ao mito do Minotauro. Quando o herói grego Teseu decide ir a Cnossos para matar o Minotauro, que estava encerrado no labirinto, Ariadne, filha do rei de Minos, apaixonada pelo herói, entrega-lhe um novelo de lã para que ele pudesse marcar a entrada e seu caminho dentro do labirinto, permitindo-lhe assim um guia seguro para sair de lá. Teseu mata o Minotauro, salva a vida de outros atenienses e sai do labirinto seguindo o fio do novelo.

O novelo como instrumento de composição e formação nos remete à tecelagem. O novelo em si não realiza nada, é uma forma amortecida à espera de que alguém a desperte. Nele reside uma possibilidade: com os fios do novelo é possível tecer. O tecelão é capaz de desenrolar o novelo e tecer inumeráveis coisas.

O novelo está para o tecelão assim como a linguagem está para o homem. O ato de desenrolar o novelo corresponde, no caso da linguagem, ao ato de falar e escrever. A linguagem é uma capacidade que necessita

---

<sup>13</sup> Moritz, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p. 991.

<sup>14</sup> Idem, “Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte”, B II, p. 191.



do homem para ser atualizada e só assim, desenvolvendo-a, o homem pode, tecendo seu mundo, ter um guia para sair do caos original ou da confusão de suas representações.

**III** – Para pensar a origem da linguagem, Moritz lança mão de “ficções verossímeis”. Recorre à tradição judaico-cristã, cujo gênesis bíblico lhe fornece o modo de apresentação da criação do mundo. E recorre, implicitamente, à tradição latina, em especial ao poeta Ovídio.

De ambos os recursos é possível extrair a relação de Moritz com a antiguidade. Segundo ele, o passado não é passado, pois imprime suas marcas nas gerações que o sucedem, assim como a antiguidade não envelhece, porque pode e deve ser rejuvenescida em cada imaginação vindoura. E será justamente essa capacidade de imaginar que, ocupando o lugar da faculdade de julgar, nos apresentará a origem da linguagem e do pensamento humano<sup>15</sup>.

Da origem caótica, das trevas, da sagrada escuridão, do silêncio, daquilo que Ovídio narra como “forma nenhuma em nenhum corpo havia”, surgirá a luz, o céu e a terra, os seres e o homem. Em Moritz, a passagem do caos à ordem, do informe ao formado, será justamente a passagem da mudez à linguagem. “Enquanto o homem”, escreve Moritz, “ainda não possuía linguagem, o mundo deve ter sido de algum modo um caos para ele, onde ele não podia *diferenciar* nada, onde tudo era deserto e vazio, e onde dominava a escuridão e as trevas”<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> O vasto poema de Ovídio, *Metamorfoses*, começa assim: “Antes do mar, da Terra, e céu que os cobre/ Não tinha mais que um rosto a Natureza:/ este era o Caos, massa indigesta, rude,/ E consistente só num peso inerte./ Das coisas não bem juntas as discordes,/ Priscas sementes em montão jaziam;/ O Sol não dava claridade ao mundo,/ [...]”, Livro I, 1-10. O relato da criação na Bíblia começa assim: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas.”, *Gênesis*, capítulo 1, 1-31.

<sup>16</sup> Moritz, “Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Mosis”, B II, p. 194.

Assim, no ensaio “Festa da criação”, denominado pelo próprio autor como liturgia infantil, Moritz convoca seus leitores para participar da festa da criação, louvando aquele que é seu supremo Criador:

Ainda é noite e está escuro ao nosso redor. Ainda é como se o céu repousasse sobre a terra. Mas ajoelhem-se sobre esta terra, que nos suporta, voltem os olhos para aquela sagrada escuridão de onde o mundo surgiu, orem diante do Eterno que criou o mundo, e digam:

*“No princípio Deus criou o céu e a terra”<sup>17</sup>.*

Nesse ensaio, imitando a forma do gênesis bíblico, Moritz narra a origem do mundo, de seus seres, animados e inanimados, e do homem. E a criação se realiza pela linguagem. É pelo verbo, pela ordenação verbal, pelo dizer (*sagen*) e falar (*sprechen*) que Deus cria o mundo, e o homem, os dizentes criados a sua imagem e semelhança, também reconhecem a criação falando e dizendo:

Orem diante do Eterno que com seu sopro anima a terra, e digam:

*“O espírito de Deus pairou sobre as águas”.*

Ou então:

[...] ajoelhem-se, e orem diante do Eterno que criou a manhã, e digam:

*“Deus falou, Faça-se a luz! E a luz se fez”<sup>18</sup>.*

No ensaio “Nova hipótese sobre a história da criação segundo Moisés”, a linguagem aparece também como ordenadora do caos. Mas agora não mais centrada na criação do mundo por um Deus, mas no aparecimento do mundo para o homem, ou para uma criança que ainda não fala:

Não podemos recordar nada ou quase nada do que vimos e ouvimos nos primeiros anos de nossa infância, quando a linguagem ainda não havia dado duração e fixidez às oscilantes

---

<sup>17</sup> Moritz, “Die Schöpfungsfeier”, B II, p. 177.

<sup>18</sup> Idem, ibidem, B II, p. 178.

representações de nossa alma. Não tínhamos marcas características por meio das quais pudéssemos distinguir nossas próprias representações uma das outras; por isso formavam uma coisa só, ou suprimiam-se umas às outras, ou emaranhavam-se uma nas outras<sup>19</sup>.

**IV** – Mas como a linguagem põe ordem no caos? Como ela retira o homem do labirinto de suas representações?

Dois verbos estão ligados de modo indissociável à atividade primordial da linguagem: diferenciar (*unterscheiden*) e nomear (*benennen*). O primeiro ato de diferenciação e denominação da linguagem está ligado ao aparecimento da luz. Isso é válido tanto para o relato da criação, quando Deus diferenciou a luz das trevas e chamou de dia a luz e de noite as trevas, como também para o homem, pois, ao dar

o primeiro *grito monossilábico de alegria* com o qual ele saudou a luz que irrompia, e o primeiro *lamento infantil de temor* diante das trevas, talvez tenham sido os primeiros nomes pelos quais *diferenciou a luz das trevas, e designou o dia e a noite*<sup>20</sup>.

E “com os primeiros sons”, insiste Moritz, “que nossa boca aprendeu a balbuciar, começou também a se fazer *luz* em nossa alma”<sup>21</sup>, o que nos leva a pensar que não só naquele instante mítico da criação a luz e a linguagem são congêntas, mas pertence ao próprio processo de aquisição da linguagem pelo homem essa simultaneidade entre luz e linguagem. Os atos conjugados de separação e denominação, arrancando as coisas da massa obscura e indistinta, abrem uma clareira para a habitação humana. A criança, por exemplo, quando aprende a pronunciar pai e mãe, diferencia os pais de todos os outros homens e de tudo aquilo que a rodeia.

Assim, o homem, por meio da linguagem, caminha por essa imensa desordem fincando sinais nas coisas, como se batizasse suas criaturas, e,

---

<sup>19</sup> Moritz, “Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Mosis”, B II, p. 190.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, p. 195.

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*, p. 190.

nesse ato de inscrever o sinal (*Zeichen*) nas coisas, a linguagem não só delimita o domínio dos objetos, mas também prescreve limites a suas representações. O que antes ainda era obscuro e desconhecido passa a ser claro e conhecido pelo trabalho da linguagem, ganhando forma e figura. A linguagem, enfim, dá forma ao informe, e essa conformação produz estabilidade e duração para a experiência do homem. E, ao mesmo tempo em que a linguagem possibilita ao homem aprender a “diferenciar a natureza inteira que está fora dele”, permite também que ele alcance sua própria consciência, por meio da qual ele se diferencia de tudo aquilo que o cerca. “E esta foi, por assim dizer, sua criação mais nobre e própria”<sup>22</sup>.

A diferença não é criada pela linguagem, como se não houvesse nada antes de a linguagem começar seu ato de diferenciação e denominação, mas a “diferença já reside nas coisas em si mesmas, onde cada coisa de algum modo traça a linha ao seu redor de seu domínio”. Mas, esclarece Moritz,

a linguagem precisa antes definir essa diferença, porque ela pode nos escapar no exato momento em que a percebemos. A diferença mais notável das coisas em nossa representação precisou primeiro empurrar a palavra para fora, e a própria diferença teve posteriormente de ser designada de modo preciso pela palavra, e os limites das coisas tiveram de ser traçados com precisão cada vez maior<sup>23</sup>.

Nota-se, por essa citação, que a linguagem se torna um lugar para reter as experiências vividas pelo homem. A linguagem desenvolve e realiza outra capacidade humana, a saber, a memória (*Erinnerungskraft*). Sem a linguagem, o que seria da recordação de nossos dias esvaecidos? A diferença entre o homem e os animais, segundo Moritz, não reside apenas na capacidade de articular o som – fato notado também por Rousseau na abertura de seu *Ensaio sobre a origem das línguas*<sup>24</sup> –, mas na capacidade

---

<sup>22</sup> Moritz, “Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Mosis”, B II, p. 196.

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*, p. 191-2.

<sup>24</sup> “A palavra distingue o homem dentre os animais: a linguagem distingue as nações entre si; somente se sabe de onde é um homem após ter ele falado.”. Rousseau, J.-J., *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 109.

de pensar o futuro, ou ter organização temporal (passado, presente e futuro). A memória é a capacidade de recolher e reter as experiências, ou seja, transformar o fora no dentro, trazer algo de fora para dentro (*Erinnern*). A memória é uma fita firme que reúne todas as distintas situações de nossa existência formando um todo<sup>25</sup>.

**V** – O movimento da diferenciação e da denominação pode seguir duas direções. Do ponto de vista da criação do mundo por um Deus, segue o movimento da diferenciação do maior para o menor: Deus estabeleceu primeiro a diferença entre a luz e as trevas e chamou a luz de dia e as trevas de noite; depois céu e terra; em seguida terra e mar etc. E pode-se dizer também que o homem acompanha esse movimento, partindo das grandes diferenças e, posteriormente, vai gravando imagens e palavras nas pequenas coisas: plantas, seres vivos, até atingir a consciência de si, por meio da qual ele se diferencia de tudo aquilo que o cerca.

A direção contrária – do menor ao maior ou da parte para o todo – está exemplificado nos livros *Novo ABC* e *Kinderlogik*. Neles, o intuito pedagógico é ensinar a criança a conquistar o mundo pela linguagem. E o ponto de partida dessa aprendizagem é, no caso do primeiro livro, a primeira letra do alfabeto (letra A) e, no segundo livro, uma imagem. Trata-se, em ambos os casos, de mostrar como a linguagem põe ordem no caos no qual a criança está encerrada.

A etimologia da palavra alemã *erziehen* (educar, ensinar, instruir) quer dizer “tirar ou puxar e até arrastar alguma coisa de um lugar para o outro”<sup>26</sup>. Nesse sentido, os livros *Novo ABC* e *Kinderlogik* possuem o

---

<sup>25</sup> Moritz, *Kinderlogik*, B II, p. 149. No ensaio “Zeit und Ewigkeit”, Moritz fornece um exemplo da importância da memória: “Se quero contemplar uma cidade e me encontro ao rés do chão, preciso então caminhar uma rua após outra e esperar até que, com a ajuda de minha memória (*Gedächtnis*), se ofereça a representação de toda a cidade.”, B II, p. 49.

<sup>26</sup> Retirei essa observação etimológica do artigo “A filosofia como arte, ou a ‘tópica indefinida’ de Lebrun”, de Márcio Suzuki, p. 24.

mesmo método pedagógico: o educador (*Erzieher*), que no *Novo ABC* é representado pelo narrador, e, no *Kinderlogik*, pelo personagem do tutor, arrasta a criança do caos para a ordem, da obscuridade para a claridade. E a composição para a apresentação desse ensinamento, nesses dois livros, leva em conta três instâncias entrelaçadas: tema, imagem e explicação.

No início do livro *Novo ABC*, temos a primeira imagem, que representa um olho (*Auge*), um tema, o rosto (*Gesicht*) e a explicação. Do rosto, o autor destaca o olho, e nos diz que com os olhos podemos ver imagens. As seis primeiras imagens, correspondendo às seis primeiras letras do alfabeto, apresentam os sentidos, o que nos remete à primeira ligação entre o homem – ainda confuso acerca de si e com o entorno – e o mundo. Os sentidos atam o homem ao mundo. E, letra a letra, seguindo o abecedário, durante vinte e seis letras, o jogo entre tema, imagem e explicação configura os sentidos, o pensamento, a natureza, a cultura, a vida, a morte, o trabalho, o entendimento, os sentimentos, o tempo e a dor. Segundo Moritz, na língua estão as vinte e seis letras necessárias para expressar a infinita harmonia do universo. E, assim, o novo leitor aprende a “diferenciar aos poucos *a parte no todo*”<sup>27</sup>.

Já no *Kinderlogik*, não se trata mais de ensinar o alfabeto, mas apresentar a lógica que está presente na língua, ou melhor, as regras que a língua possui para ordenar as coisas. E esta ciência será apresentada a um menino desordeiro, que, quando tira sua roupa, larga um pé do sapato debaixo do fogão e o outro debaixo da cama. Nenhuma de suas coisas está em ordem. Mal consegue acordar no horário para ir à escola. Seus pais, cansados de tanta desordem, e não conseguindo mais educar o menino, decidem contratar um tutor para ensinar o menino a colocar suas coisas em ordem.

E o que o tutor ensinará ao menino é exatamente “a grande ciência da separação e da organização”<sup>28</sup>. O ponto de partida desse ensinamento

---

<sup>27</sup> Moritz, “Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Mosis”, B II, p. 196.

<sup>28</sup> Idem, *Kinderlogik*, B II, p. 85.

são setes gravuras<sup>29</sup> de cobre, contendo cada uma várias imagens. Imagem a imagem, o tutor vai ensinar ao menino a grande arte de separar (*einteilen*) e ordenar (*ordnen*), de comparar (*vergleichen*) e diferenciar (*unterscheiden*). A cada imagem sai uma diferença que a engata em outra e, assim, o menino, observando o movimento do pensamento expresso na linguagem, aprende a manter junto ou colocar junto aquelas coisas que se pertencem e manter separadas aquelas que não se pertencem.

A primeira gravura contém seis imagens. Nela encontram-se misturados seres animados e inanimados. Animados: um burro e um menino; um homem; um trabalhador; um cão e um pescador. Inanimados: um pasto e um livro; um tronco de árvore; uma pena, uma mesa e uma cadeira; um arado e um chicote; um arbusto e uma rede. Daí o tutor, descrevendo cada imagem, pode dizer que o animado coloca em movimento o inanimado. Que o animado atua sobre o inanimado. E, após essa apresentação, o jovem é capaz de estabelecer a primeira separação entre o mundo animado e o inanimado. E tudo aquilo que o jovem já viu e verá deve ser colocado sob uma dessas duas denominações. O jovem “pode, portanto, dividir adequadamente o mundo em mundo *animado* e *inanimado*”<sup>30</sup>. Assim, por meio de dicotomias (seres animados e inanimados; racionais e irracionais; natureza e cultura, espírito e corpo, vida e morte, representação e juízo, e até a distinção entre monarquia e república), o tutor extrai das sete gravuras tudo aquilo que compõe o espaço da vida humana, mostrando ao menino, por meio da linguagem, não só o movimento do pensamento como também uma imagem da história humana.

---

<sup>29</sup> Originalmente, as sete tábuas do gravurista Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801) pertenciam ao manual de gramática latina *Elementarbuch der lateinischen Sprache*, de Johann Michael Friedrich Schulze, composto com categorias gramaticais dicotômicas (masculino/feminino; singular/plural; transitivo/intransitivo). Como as vendas desse manual não foram boas, o editor August Mylius, também editor do livro *Kinderlogik*, permite que Moritz as utilize em seu livro.

<sup>30</sup> Moritz, *Kinderlogik*, B II, p. 87.

**VI** – Se no ensaio “Festa da criação” víamos a presença de Deus na elaboração da criação, em “Nova hipótese sobre a história da criação segundo Moisés” e nos livros *Novo ABC* e *Kinderlogik* a figura de Deus é abandonada e substituída pela linguagem humana como se o homem pensante ocupasse o lugar do Deus todo poderoso; e o que antes era a criação de um Deus agora passa a ser resultado da criação do homem. Essa alteração deu ensejo para os comentadores insistirem que, na obra de Moritz sobre a linguagem, existe uma fase religiosa (“Festa da criação”) e uma fase iluminista (*Kinderlogik*)<sup>31</sup>. Do ponto de vista da linguagem, a presença ou não de Deus não altera sua função, pois a linguagem continua sendo a responsável pela formação e ordenamento da experiência humana. Mesmo no ensaio “Festa da criação”, a criação do mundo não está completa sem a presença do homem, criado à imagem e semelhança do Criador para ser justamente “o olho da natureza”. Sem o homem, a natureza não pode observar a si mesma, pois sem ele ela estaria sem vida verdadeira, sem unidade, sem finalidade. Ora, só o homem pode trazer à tona, por meio da linguagem, a natureza, e dizer, por exemplo, que a flor é bela, porque esta desconhece sua beleza, mas, quando não celebra a natureza ou não a contempla, o homem torna-se seu guardião, porque guarda as imagens da natureza em sua alma.

Não podemos, porém, nos esquecer que a dicotomia Deus-homem instaura dois modos distintos de reunir a experiência. A linguagem oferece ao homem a capacidade de ele ser um ponto de reunião das experiências, mas essa capacidade é limitada, porque o espaço terrestre é marcado pela

---

<sup>31</sup> Albert Meier é o principal comentador que sustenta essa mudança. Embora mostre que no *Kinderlogik* o processo de aperfeiçoamento da humanidade consiste na autocriação do homem racional, o objetivo didático da obra não é uma apoteose da razão pura. Para uma discussão dessa questão, conferir o artigo “Sprachphilosophie in religionskritischer Absicht...”, p. 252-66.

O que se torna mais claro nos ensaios sobre a arte é que o lugar de Deus será ocupado pela Natureza. O *Schöpfer* (Criador) é deixado de lado e adota-se a *Schöpferin* (Criadora). Mas, a reciprocidade existente na relação Deus-homem é mantida na relação Natureza-homem. E a questão da *mimesis* será pensada não como imitação da Natureza, mas imitação do modo de criação da Natureza.



temporalidade sucessiva, o que condiciona o modo de nossa representação, sempre seqüencial. Aquilo que para o homem é sucessivo, para um ser supremo, situado na eternidade, é simultâneo, podendo ser abarcado com um só olhar.

Essa dupla espacialidade marca a diferença entre a finitude humana e o absoluto. O homem está destituído do absoluto, ele mesmo não é o absoluto, mas pode alcançá-lo pela arte. O homem tem a capacidade de, com um alfabeto composto por um número finito de letras, nomear o ainda não-nomeado, expressar o infinito; pode, por meio de seus poetas, refrescar e revigorar a língua, mas ele mesmo é incapaz de inventar a própria capacidade de falar ou de destruir a linguagem. Tal como certa vez disse Dastur sobre o poeta alemão Hölderlin (que nesse ponto não estava distante de Moritz), “o homem pode desenvolver forças criadoras, mas nunca pode criar a própria força, que é eterna”<sup>32</sup>.

**VII** – Um dos princípios articuladores do pensamento de Moritz – o jogo da parte e do todo – está presente na própria estrutura da linguagem e de sua formação: coisa – mundo; palavra – língua. O que unifica todos os ensaios e livros de Moritz sobre a linguagem é a obediência ao mesmo movimento: partem da experiência, sensações e sentimentos, para, então, alcançar o pensamento. Não ter os sentidos temerosamente fechados<sup>33</sup> tanto para língua quanto para a natureza florescente é a postura filosófica de Moritz.

---

<sup>32</sup> Dastur, F. “Hölderlin, ...”, p. 159.

<sup>33</sup> A expressão “com os sentidos temerosamente fechados” pertence ao poeta Heinrich Heine, leitor e admirador da obra de Moritz. Em seu livro *Contribuição à História da Religião e da Filosofia na Alemanha*, Heine comenta a história do rouxinol da Basiléia, da qual foi retirada a expressão. Em 1433, um grupo de religiosos, deambulando pela floresta da Basiléia, com os corações escolasticamente enclausurados, discutiam questões teológicas quando, de repente, um deles avista um rouxinol pousado numa “flor gorjeando e suspirando as mais lânguidas e ternas melodias”; um deles não demorou a classificar o pássaro como uma presença demoníaca e acabou esconjurando-o. Ao esconjuro, o rouxinol lhes respondeu: “Sim, sou um espírito maligno”, e levantou vôo. Heine escreve que essa história “nem precisa de comentário. Toda ela traz a marca terrível de uma época que depreciava, como sortilégio, tudo o que era amável e doce.

Essa abertura para as sensações ou experiências se torna ainda mais clara nos ensaios da série *Sprache in psychologischer Rücksicht*. Neles, ao examinar a língua alemã, guiado pelo fio condutor da gramática, Moritz põe em ação sua postura filosófica: no estudo da linguagem há mais filosofia do que qualquer raciocínio abstrato. Jamais sua análise da produção das palavras em nossa alma abandona a experiência que imanta a denominação.

A denominação não só leva em conta a experiência com o entorno, mas aquela que o homem estabelece consigo mesmo:

O homem nunca se sentiu tão próximo de uma coisa como de si mesmo; e não é de admirar que também possa tirar de si mesmo várias denominações, que deu a outras coisas com as quais se comparou!<sup>34</sup>

Como é possível usar as palavras “alto” e “baixo” se antes não se tivesse aprendido as palavras “cabeça e pé de uma coisa”? A linguagem poética, que muito se aproxima, segundo Moritz, da linguagem inaugural, fornece vários exemplos de nomeações extraídas da relação que o homem estabelece com seu próprio corpo, como, por exemplo, “as costas das montanhas, os dedos da aurora, as sobrancelhas da aurora, o colo da terra”<sup>35</sup>.

Outro exemplo pode ser dado pelas preposições. Sem a experiência prévia da relação que o homem estabelece com seu corpo, é impossível saber aplicá-las corretamente. As preposições *auf* (sobre, em), *an* (perto, ao lado, junto a) e *unter* (sob, embaixo) muito provavelmente foram extraídas dessa relação e descrevem três grandes comportamentos em relação ao mundo corporal: proximidade, contato, distanciamento. Pode-se designar o contato com a cabeça com a preposição *auf* (o chapéu está

---

[...] Como um espectro abstrato, o verdadeiro cristão deambulava pela natureza florescente com os sentidos temerosamente cerrados”. Tanto as reflexões de Moritz sobre a linguagem quanto suas reflexões estéticas são uma tentativa de reabrir a relação estética do homem com a natureza. Heine, *Contribuição...*, p. 25-6.

<sup>34</sup> Moritz, “Versuch einer Entwicklung...”, B II, p. 186.

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*, p. 186.

sobre minha cabeça); com a preposição *an* pode-se designar o contato lateral (a bicicleta está perto de mim); e com a preposição *unter* pode-se designar o contato com os pés (a bola está sob meus pés). Com outras preposições pode-se designar a proximidade e o distanciamento de algo em relação ao corpo humano. “Imprimimos”, escreve Moritz,

uma imagem de nós mesmos em todas as coisas que representamos, porque para nós a representação de nós mesmos é sempre a mais próxima, e só por meio dela devemos primeiramente alcançar as outras restantes, e isso tem uma grande influência sobre o nome que damos às coisas<sup>36</sup>.

**VIII** – Em sua atividade primordial – diferenciação e denominação –, a linguagem opera com palavras imagéticas, ou seja, palavras que produzem uma imagem ou figura. Mas e as palavras que não são imagéticas? Como acomodar a experiência na linguagem sem essas palavras? Como surgem os advérbios? Para Moritz, as palavras que não são imagéticas funcionam como auxiliares das palavras imagéticas, podendo ser imagéticas ou não. Nesse sentido, elas pressupõem a organização prévia da linguagem.

O adjetivo “íngreme”, por exemplo, é uma palavra imagética auxiliar da palavra imagética morro. A palavra “não”, que não é uma palavra imagética, só faz sentido se há um domínio prévio afirmado. Se menciono *morro não íngreme*, devo ter antes a representação do *morro*, que é modificada pelo adjetivo *íngreme*, que, por sua vez, será suprimido justamente pela palavra *não*, dando lugar a uma outra imagem.

O aprendizado dos conceitos metafísicos segue o mesmo procedimento. Uma vez que não se pode ter uma representação singular do infinito, só podemos alcançá-la por meio da negação da representação que temos, a saber, a do finito. A palavra “não”, colocada ao lado da palavra “finito”, suprime essa representação, possibilitando a idéia de infinito.

---

<sup>36</sup> Moritz, “Versuch einer Entwicklung...”, B II, p. 186.

A questão entre concreto e abstrato também reaparece quando se observa a passagem do singular ao plural. Na expressão da pluralidade perde-se a clareza das diferenças. É preciso esmaecê-las para que se possa expressar o plural. Moritz nota que, em sua língua, esse esmaecimento está presente na própria designação do plural. O plural dos artigos definidos para os três gêneros (masculino *der*, feminino *die* e neutro *das*) assim como os pronomes pessoais (*er*, *sie* e *es*) e possessivos (*sein*, *ihr* e *sein*) possuem a mesma palavra: *die* (artigo), *sie* (pronome pessoal) e *ihr* (pronome possessivo). Essas palavras que designam o plural são as mesmas palavras que designa o feminino (*die*, *sie* e *ihr*, respectivamente), ou seja, a designação do plural exige o desaparecimento das diferenças de gênero, e, segundo Moritz, a opção por expressar o plural utilizando-se da mesma palavra que expressa o feminino ocorre porque a expressão do masculino possuiu um tom mais forte e rouco (*der*) do que a do feminino (*die*)<sup>37</sup>.

A palavra “não”, que é, para Moritz, um sinal universal, serve também para uma caracterização mais profunda da linguagem. Ao dar forma ao informe, a linguagem não só estabelece o lugar correto de cada coisa, como também ela mesma ganha uma forma. A linguagem passa a ser uma casa onde cada ser ocupa um lugar. E, já que a ordenação das representações depende da ordenação dada pela linguagem, aquelas também passam a ter um lugar apropriado.

Para tornar mais claro o assunto, vejamos o exemplo fornecido por Moritz<sup>38</sup>:

O casebre será *certamente* (*gewiss*) demolido  
O casebre será *talvez* (*vielleicht*) demolido  
O casebre *não* (*nicht*) será demolido

Nenhum desses advérbios descreve a constituição do casebre ou o tipo de sua demolição, mas apenas a relação que a representação da

---

<sup>37</sup> Moritz, *Sprache in psychologischer Rücksicht*, B I, p. 882-3.

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p. 852-3.

demolição do casebre tem com uma representação que já estava na alma e não havia sido expressa:

O casebre é demolível.  
O casebre pode ser escorado.  
O casebre deve ser escorado.

A primeira representação afirma que o casebre pode ser demolido, e o advérbio *certamente* expressa isso, podendo também a idéia ser expressa por "eu sei que". A segunda representação estabelece uma representação hesitante, expressa pelo advérbio *talvez*, que quer dizer "pode ser que". E a terceira representação expressa a idéia de demolição como impossível, pois se o casebre está escorado ele permanece em pé. Estas duas idéias: "permanecer em pé" e "deve ser demolido" não podem coexistir ao mesmo tempo. Por isso o *não* suprime a segunda representação. O "não" introduz a idéia de erro sem prejudicar a verdade. Aliás, Moritz diz que a língua nos conduz à verdade por meio do erro. E o "não" é justamente pensado como uma expressão de uma sensação obscura quando uma representação que aparece em nossa alma não está de acordo com todas as outras que estavam lá previamente.

**IX** – A questão da verdade está intimamente ligada à questão da temporalidade. Salientou-se acima que a verdade refere-se ao lugar apropriado das coisas e das representações. Existe uma relação entre o passado – as representações que já estavam em nossa alma – e as novas representações que devem ser harmonizadas com as anteriores. Isso, segundo Moritz, é uma relação entre a presença (*Istheit*) presente e a presença passada, expressa pelo passado perfeito (*war*). Pode-se sentir a presença, ou seja, o instante e sua aparição. Mas, para obter a verdade, é preciso atar o *é (ist)* ao *era (war)*. Pode-se dizer, então, que "a árvore é verde", mas, para que o instante da constatação não desapareça, comparo isso com o que já tenho em minha imaginação (*Einbildungskraft*)

e, aí sim, pode-se dizer que “a árvore é verde e era verde”. Pode-se sentir (*empfinden*) a presença (*Istheit*), e em relação a ela não cabe a dúvida; quanto à verdade (*Warheit*), posso reconhecê-la (*erkennen*), e em relação a ela é pertinente a dúvida.

A questão da verdade está associada também à denominação. Ao dar nome a uma coisa, realizo o ato de diferenciação e limitação desse ente em relação aos outros. Segundo Moritz, não é possível dizer um ser (*ein Sein*), porque *ser* não pode ser um ou único, mas posso dizer *ein Wesen* (um ente), porque defino aqui uma espécie de ser. E a questão da essência de uma coisa (*Wesen eines Dinges*) relaciona-se com o passado perfeito (*gewesen*). O ser passado (*vergangnes Sei*) pode ser expresso por *gewesen*, pois é algo completo, é um todo. O ser passado se tornou um ente (*wesen*), ou tem uma essência, porque este não mais será, porque já é realmente o que deve ser.

A palavra é faz a junção de todas as representações. A capacidade de representação (*vorstellende Kraft*) pode dar ao homem uma imagem, por exemplo, “árvore”, ou uma cor, por exemplo, “verde”. Mas a transformação da representação em juízo, ou a incorporação de uma nova idéia às idéias que já residiam na alma do homem, só é possível pela palavra é. Ligo, portanto, “a árvore” à cor “verde” e digo: a árvore é verde. E julgar é, segundo Moritz, um tipo de rememoração da incorporação de uma idéia na ligação com as outras.

“É”, tempo e espaço são as garantias de que as coisas subsistam fora de nossa representação<sup>39</sup>. Os conceitos de espaço e tempo decorrem da *mimesis* original da linguagem. Aquilo que nomeamos como tempo é o que permite oferecer uma ordem para as mudanças que se repetem na natureza, tais como dia e noite, as estações do ano etc. Sempre que

---

<sup>39</sup> Moritz, comentando a irregularidade do verbo *ser*, diz que esse verbo possui distintas palavras não só para expressar pessoas, mas também a temporalidade. A expressão do presente desse verbo é essencialmente distinta da do passado, tal como o presente (tempo) é do passado – observe que a expressão “eu sou” exprime o sentimento do si-mesmo, assim como “tu és” exprime o reconhecimento de outro si mesmo que está diante desse eu, e o “é” refere-se a uma terceira existência da qual se fala e é a garantia de um conhecimento objetivo. Vide Moritz, *Sprache in psychologischer Rücksicht*, B I, p. 879-89.

Moritz menciona o conceito de tempo, alude também ao de número. Assim, podemos reunir nossas representações numa seqüência e ordená-las. Os verbos já assinalam as distintas temporalidades, assim como certos advérbios já indicam a possibilidade, a impossibilidade e a realidade. E o tempo é a garantia da memória: só há memória onde há tempo.

O conceito de espaço (*Raum*) é pensado como o lugar (*Ort*) de sustentação das coisas. A linguagem nomeando e separando as coisas situa o homem e aquilo que está a seu redor. E tanto as coisas quanto o homem residem num local. Aquilo que o tempo nos oferecia como seqüência, o espaço nos dá como simultâneo, permitindo a indicação do lugar apropriado de cada coisa. Ao realizar a ligação de todas as coisas, pode-se ter no pensamento a apreensão do mundo como um todo. Desse modo, quando digo que "a casa está ali", delimito um local, assim como quando digo "agora", delimito um ponto no tempo. Os advérbios *ali* e *agora* não descrevem nenhuma qualidade da casa nem indicam algo da construção, mas assinalam uma circunstância externa que marca o tempo e o espaço da representação.

Para Moritz, se o advérbio *ali* oferece o mundo existente como simultâneo, e o *agora* o mundo como seqüência, a palavra é oferecida a visão da relação de todas as nossas representações, e a verdade será justamente pensada como o lugar apropriado de cada representação. Sendo assim, no instante em que a linguagem recolhe em nome a coisa, esta já está inscrita no espaço e no tempo, e todos estão sustentados pela existência<sup>40</sup>.

A linguagem é composta de palavras e nomes, mas o único nome é o "é", "que encerra o mundo de nossos conceitos e, com sua força de

---

<sup>40</sup> O ponto de partida das reflexões de Moritz não é epistemológico. Em sua obra, não se nota a marca ou o eco da pergunta cartesiana: como sei que as representações de minha mente correspondem a algo fora dela? Ou mesmo o eco da pergunta kantiana – tentativa de enterrar a metafísica e fundar a objetividade –: como são possíveis juízos sintéticos *a priori*? Para dar conta do problema da existência das coisas fora de nossa representação, Moritz insiste que, para pensar algo como existente por si fora de nossa representação, basta nomear a coisa e aquilo que a rodeia. Desse modo, as coisas não serão ilusões nem criações de nossa mente.

vivificar e ligar idéias, domina toda a linguagem, tal como o espírito do homem em relação ao seu corpo”<sup>41</sup>.

**X** – A palavra é também faz a ligação entre o pensamento e a linguagem. Ambos, desde nossa origem, ou nascimento, possuem uma existência recíproca. A linguagem surge como uma necessidade fundamental do pensamento humano. A linguagem parece estar cercada por duas pressões: uma que vem da diferença das coisas, como que a exigir da linguagem que as reconhecesse, outra do pensamento que força a palavra para fora da boca, configurando nosso mundo. Aquilo que designamos com a palavra “é” abrange o fundamento completo do pensamento e, “na medida em que a linguagem é uma impressão de nosso pensamento”, o é também funda a linguagem. A existência (*Dasein*) é o fundamento do pensamento e da linguagem.

A linguagem é a casa do pensamento. No *Novo ABC*, lemos que podemos nos desfazer de um livro, de uma flor ou de qualquer outra coisa, mas não podemos nos desfazer do pensamento, que não pode ser visto ou cheirado, tal como uma flor e seu perfume, mas que reside dentro do homem, pois ele pensa com o espírito. E esse pensar não é uma faculdade, mas uma força, um processo que consiste “em atualizar uma potência ou formar uma matéria”<sup>42</sup>. A esse respeito, Moritz afirma: “Quando eu penso: eu quero comer, levo minha mão à boca”<sup>43</sup>.

**XI** – Os ensaios de Moritz sobre os surdos-mudos retomam a discussão entre a linguagem e o pensamento, ou entre dois tipos de força ou capacidade, a *Bildungskraft* (força de formação) e a *Denkkraft* (força de pensar). Desde já, deve ficar claro aqui que o pensamento não é idéia

---

<sup>41</sup> Moritz, *Kinderlogik*, B II, p. 134.

<sup>42</sup> Deleuze, G. *Péricles e Verdi*, p. 25.

<sup>43</sup> Moritz, *Neues ABC, das achte Bild*.



inata. O pensamento é antes uma força de realizar ou atualizar algo. Os surdos-mudos, privados da linguagem por palavras, podem desenvolver sua capacidade de pensar e atingir aquilo que Moritz define como meta suprema de nossa existência terrena, a saber, considerar o particular com constante atenção ao todo e o todo com constante atenção ao particular. Não importa com qual meio eles realizem isso.

O exemplo do surdo-mudo, porém, parece colocar em xeque a questão da soberania da linguagem. De fato, Moritz dedicou vários textos seus ao exame dos surdos-mudos<sup>44</sup>. Chegou até mesmo a realizar certos experimentos com um jovem de 15 anos. Mas, por que lhe interessou o caso dos surdos-mudos, já que funciona como contra-exemplo de suas reflexões sobre a linguagem? Não é o homem o único em toda a natureza a produzir um som articulado? Não é a linguagem que nos separa dos animais?

No ensaio “Linguagem de sinais e linguagem verbal”, Moritz escreve:

Não se pode inventar imagem ou figura que não se encontre senão na idéia dos homens ou em qualquer lugar da natureza – mas, com exceção do homem, toda a natureza, todo o mundo animal e todos os rios e ventos não podem produzir um *som articulado* – Este é e permanece sendo propriedade do homem por meio da qual ele se torna por assim dizer senhor da natureza que o circunda e mantém tudo sob o domínio de sua poderosa capacidade de pensar. –<sup>45</sup>

Como desenvolver tal capacidade, então? Na infância, a apreensão da linguagem, segundo Moritz, dá-se relacionando o ruído com aquilo que o ruído designa. Por exemplo, o relincho lembra o cavalo. Com o

---

<sup>44</sup> Moritz, “Einige Beobachtungen über einen Taub- und Stummgeborenen”, B I, p. 816-19; “Fortgesetzte Beobachtungen über einen Taub- und Stummgeborenen”, B I, p. 846-5; “Die natürliche Religion eines Taubstummen”, B I, p. 873-75. Para Moritz, a língua serve como instrumento para se estudar a alma humana. Aprender uma língua funciona como uma terapia, visto que a aquisição da linguagem é o modo como se pode ordenar o caos mental ou o caos que nos rodeia. Um das fontes de adoecimento é o uso excessivo de uma determinada capacidade humana. Nesse sentido, a linguagem funciona como ponto de equilíbrio das distintas capacidades. Só ela pode fornecer a harmonia aos cinco sentidos. Cada um deles exprime uma determinada relação com o mundo, e a linguagem pode, expressando-os, harmonizá-los.

<sup>45</sup> Moritz, “Zeichen und Wortsprache”, B II, p. 199.

desenvolvimento, a ligação entre a palavra e a coisa particular é abandonada para se obter um instrumento de pensamento mais leve e econômico. Seria impossível uma língua designando cada particular existente.

A língua criada pelos surdos-mudos, a linguagem de sinal, mantém a mesma ligação que a linguagem verbal estabelecia em sua origem. Contudo, a dificuldade dos surdos-mudos é justamente conseguir separar o sinal das coisas. Sem uma simplificação dos sinais tal como encontramos nas línguas naturais, seria impossível ter uma linguagem que lhes facultassem o desenvolvimento de sua capacidade de pensar. Essa economia da linguagem é o que também possibilita a metáfora. O exemplo fornecido por Moritz é o da frase “Uma estrela no peito”, que pode significar tanto a dignidade (sentido figurado) quanto manter seu sentido literal.

Os surdos-mudos podem atingir a finalidade de nossa espécie – considerar a parte em relação ao todo e o todo em relação à parte – sem usar a linguagem verbal. Moritz chega a afirmar que em suas experiências com um jovem surdo-mudo, não só constatou que o jovem era capaz de memorizar, julgar e reconhecer algo, como também capaz de expressar crenças religiosas.

Os estudos de Moritz nos levam a pensar que o primeiro passo da organização de nossas representações pode ser imagético, ou seja, sem a linguagem, a criança ou o surdo-mudo, pelos sentidos ou sentimentos que os atam ao mundo, já estabelecem uma primeira ordem na massa confusa que têm diante de si. Os surdos-mudos têm relação com a *Istheit*, pois essa pode ser sentida. Mas há também uma necessidade da parte deles de recolhimento da presença e de comunicação que os faz inventar uma linguagem.

A distinção entre palavras e coisas, que o exemplo dos surdos-mudos apresenta, não coloca, portanto, em xeque, o trabalho primoroso da

linguagem como capacidade de dar forma ao que ainda não tem forma<sup>46</sup>. E, também no caso deles, a linguagem de sinal está pressionada tanto pelo “é”, que exige a palavra, quanto pelo pensamento, que exige a linguagem como meio de expressão para realizar-se:

Dado que o surdo-mudo, por necessidade de se tornar inteligível aos outros, é obrigado a inventar sinais, com os quais outros podem pensar o todo, tal como ele o pensa, e dado que ele, enfim, toma qualquer parte de um todo como sinal do todo – então ele aprende sem perceber a considerar *o particular com constante atenção ao todo e o todo com constante atenção ao particular* –<sup>47</sup>

Embora exista uma reciprocidade entre a linguagem e o pensamento – sem aquela este não se completa, e sem o pensamento a linguagem perde sua força –, pode-se afirmar que é possível pensar sem a linguagem, pois o fundamento de ambos é o mesmo, ou seja, “é”, e pensar é dirigir-se ao “é”.

**XII** – Sentir, falar e pensar são formas de atuar. Há uma força de ação (*Tatkraft*)<sup>48</sup> que se desdobra em distintos tipos de forças *Empfindungskraft, Bildungskraft, Denkkraft*. A linguagem participa dessa ação como formadora do mundo e do homem. Com a linguagem podemos fazer coisas, que podem ser entendidas num duplo sentido: tal como a filosofia da linguagem de língua inglesa pensou os atos de fala (prometer, afirmar, negar, descrever, representar), mas também como este ato mais fundamental da linguagem que é dar forma ao informe, ou trazer à tona o pensamento e as coisas.

---

<sup>46</sup> Para entender essa distinção, é útil ter em mente a diferença entre a linguagem comum (do dia-a-dia) e a linguagem poética. A primeira pode abandonar as coisas porque o sinal as substitui, mas a segunda necessita da palavra para ter a coisa.

<sup>47</sup> Moritz, “Zeichen und Wortsprache”, B II, p. 200.

<sup>48</sup> Moritz ora emprega *Tatkraft*, ora *tätige Kraft*, designando sempre a força ativa. Segundo o dicionário dos irmãos Grimm, *Tatkraft* era a tradução alemã para a palavra “energia”. O que reata Moritz a Aristóteles na compreensão da *energeia*, estar em ato, atuar.

Num poema, dos poucos que escreveu, Moritz homenageia a linguagem, criadora do amado canto do poeta, como uma fonte das mais puras que enfeita o pensamento e o deixa brilhar em seu trono e encanta o reino da criação<sup>49</sup>.

A linguagem aparece, portanto, na obra de Moritz, como força de criação (*Schöpfungskraft*) e como força de formação (*Bildungskraft*)<sup>50</sup>. Sentimos já nas reflexões da linguagem aquilo que se tornará o tema principal na estética: a questão da *mimesis*. A linguagem opera não imitando um determinado estado de coisas, a natureza imóvel, tal como o modelo pictórico, mas uma imitação formante (*bildende Nachahmung*), semelhante ao modelo musical, e a ela pertence o movimento e a força de composição. A linguagem concebida assim se torna irmã da vida. Para ambas, nada é estanque, e dar forma ao mundo é uma experiência aberta à criança que nasce e ao poeta que, no poema, deforma e desfigura a ordem reinante da linguagem comum<sup>51</sup>.

Ao configurar a linguagem como o novo indestrutível, que, desenredado, pode nos mostrar o único caminho que nos arranca do labirinto de nossas representações ou do caos original, Moritz quer nos dizer que a linguagem é um abrigo contra o indistinto, é uma reposta àquilo que a nega e nos nega – caos e confusão.

---

<sup>49</sup> Moritz, *Die Sprache*, B I, p. 18-9.

<sup>50</sup> Nos textos da série *Sprache in psychologischer Rücksicht* vemos o apreço de Moritz por sua língua. Neles, ele explora as potencialidades plásticas de sua língua ao analisar preposições, pronomes, verbos e expressões. Pensando, por exemplo, na expressão fonética do alemão, relaciona certos sentimentos (alegria e tédio) a determinados fonemas. Quando sentimos alegria e queremos expressá-la, não utilizamos certos fonemas e palavras que designam leveza, fluidez e brevidade? Quando, ao contrário, sentimos tédio, a expressão não é feita com peso, lentidão e duração?

<sup>51</sup> O filósofo Bento Prado Jr., no ensaio "A força da voz e a violência das coisas", afirma que a concepção de linguagem em Rousseau é "apenas a expressão segunda de um drama que já foi representado na intimidade do corpo, lá onde se entrelaçam o desejo e a percepção" (p. 24). Segundo Bento Prado, o filósofo francês, em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, desmonta a lingüística cartesiana e o logocentrismo ocidental. A linguagem não será mais pensada dentro do quadro lógico ou gramatical, mas no quadro prático ou retórico (deslocamento da questão do âmbito epistemológico para o âmbito ético), implicando a mudança do estatuto da *mimesis*, antes dado pela pintura (direta/estática) e agora pela música (indireta/dinâmica). Moritz partilha dessas posições de Rousseau, e sua imitação formante se assemelha ao paradigma musical de Rousseau.

À medida que o homem se apropria da linguagem, apropria-se também da compreensão. Esta, porém, não é a que a ciência nos oferece, ou seja, não se trata mais de explicar uma determinada série de fatos, buscar as causas dos efeitos, subsumir certos objetos a conceitos, mas a compreensão decorre porque a linguagem, tecendo um mundo para o homem, estabelece o lugar de cada coisa. Assim, o homem, este ser dizente, ou seja, fala e pensa, é convocado a nomear o ente e não a conhecê-lo, pois sua soberania na face da Terra é a do fruto da vida e não a do fruto da ciência<sup>52</sup>.

## 2º MOVIMENTO: ARTE

**XIII** – Se a linguagem não é mais compreendida como mero suporte de representações, mas como força de formação<sup>53</sup> (*Bildungskraft*), o estatuto da arte também será alterado, visto que aquilo que era a função primordial da estética clássica – imitar a natureza – dependia da existência de uma natureza conformada independentemente da linguagem. Se o espaço da habitação humana, e da própria consciência humana, depende do trabalho prévio da linguagem, o estatuto da imitação também deverá ser alterado.

Esse vínculo entre linguagem e arte é assinalado por Todorov quando escreve que a “retórica e a estética clássicas (na medida em que esta última existia) atribuíam à arte e à linguagem um papel puramente transitivo. A arte é funcional, e essa funcionalidade se reduz finalmente a

---

<sup>52</sup> A clareza (*Klarheit*) é decorrente da compreensão (*Verstehen*), ou seja, o esclarecimento (*Aufklärung*) é o resultado da atividade da linguagem enquanto formadora e ordenadora de nossa experiência.

<sup>53</sup> “É crucial para a teoria romântica o fato de ela acentuar a natureza constitutiva da linguagem. Esta não é vista primordialmente como um instrumento mediante o qual ordenamos as coisas de nosso mundo, mas como aquilo que nos permite ter o mundo que temos. A linguagem torna possível o desvelamento do mundo humano. Há aqui uma combinação de criação e descoberta que não é fácil definir.” Charles Taylor, *Argumentos filosóficos*, p. 9.

um único objetivo: imitar a natureza. A linguagem é igualmente transitiva, e sua função também é única: serve para representar ou para comunicar”<sup>54</sup>. O pressuposto da transitividade é, portanto, um mundo ordenado. Há uma natureza, que deve ser conhecida ou imitada, e há também regras claras para a realização do conhecimento e da imitação.

Entre o século XVII e o século XVIII, podemos identificar na estética clássica, seguindo a sugestão de Cassirer<sup>55</sup>, duas grandes tradições: a tradição racionalista que considerava a obra de arte tal como considerava a natureza e, nessa equiparação, os princípios da arte eram análogos aos princípios da razão (subordinação da estética à lógica); e a tradição empirista, oposta à primeira, que se dirigia ao sujeito, buscando enfatizar o sentimento e a sensibilidade, ou seja, ao descrever os procedimentos do gosto subordinava a estética à “psicologia”.

As reflexões de Moritz abrem uma nova possibilidade para se pensar a experiência estética<sup>56</sup>. Não se trata mais de buscar uma fundamentação racional da estética nem estabelecer qualquer tipo de “psicologia” estética. Aliás, é comum associar Moritz a Kant como fundadores da autonomia do belo. E essa idéia já traz em si a impossibilidade de qualquer fundamento exterior.

Se a comparação com Kant é válida, pois ambos compartilham certas idéias (prazer desinteressado, finalidade sem fim, gênio), convém assinalar, no entanto, que o território em que os conceitos são utilizados é distinto. Kant pensa a experiência estética no quadro da filosofia

---

<sup>54</sup> Todorov, *Teorias do símbolo*, p. 393. Nessa mesma obra, lemos: “Na doutrina clássica a arte e o discurso são submetidos a um objeto que lhes é exterior, ao passo que nos românticos eles formam um domínio autônomo”, p. 153. O autor, no capítulo 2 desse livro, analisa duas tradições da retórica: a arte de persuadir (ênfase no destinatário) e a arte de se exprimir bem (ênfase no discurso).

<sup>55</sup> Cassirer, *La filosofía de la Ilustración*, p. 345-6.

<sup>56</sup> Segundo Cassirer, um dos primeiros autores a abrir outra possibilidade para a estética, distinta da tradição racionalista e da empirista, foi Anthony Ashley Cooper, o III Lorde de Shaftesbury, cujas reflexões ressuscitam “o ideal original da filosofia”, a saber, “a doutrina da sabedoria”, e assim a estética passa a ser considerada um espaço para encontrar “a verdadeira conformação da vida” (idem, *ibidem*, p. 344).

transcendental; Moritz a pensa no quadro de uma “pragmática poética”<sup>57</sup>. Ao filósofo interessa responder a pergunta “como são possíveis juízos estéticos *a priori*?” para obter a unidade do projeto crítico da razão, o que, mesmo Kant respeitando a especificidade da experiência estética, seria considerado, à luz da obra do poeta, uma subordinação da estética à lógica<sup>58</sup>.

Seríamos mais fiéis ao espírito das reflexões de Moritz se o colocássemos próximo de seu amigo Goethe, quando este marca sua diferença tanto em relação ao racionalismo cientificista quanto ao romantismo – considerados por ele como sintomas da pior enfermidade de sua época, a subjetividade –, pois “são duas maneiras igualmente equivocadas e afins de se relacionar com a natureza. O racionalismo exige uma dominação total da natureza; o romantismo sente nostalgia dela”<sup>59</sup>.

**XIV** – Se dirigirmos nosso olhar à obra estética de Moritz – e segundo ele, toda obra genuína possui um determinado ponto de atração em si mesma –, veremos que nela se encontram dois conceitos (“perfeito e acabado em si” e “imitação formante”) em torno dos quais giram outros conceitos, demarcando sua singular posição em relação às estéticas de seu tempo.

O primeiro conceito nuclear de sua obra – “perfeito e acabado em si” (*in sich selbst Vollendet*) – surge já no título de seu primeiro texto estético, “Ensaio para unificar as belas artes e belas letras sob o conceito do *perfeito e acabado em si*”, publicado em 1785, e, por meio dele, Moritz endereça sua crítica às estéticas da subjetividade.

---

<sup>57</sup> A expressão é de Hans Joachim Schrimpf. Em seu livro *Karl Philipp Moritz*, ele afirma que Moritz sempre se ocupou com as questões de estética filosófica e pragmática poética, p. 94.

<sup>58</sup> Para uma breve e estimulante comparação entre Moritz e Kant, cf. o capítulo sobre Moritz no livro *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, de Peter Szondi, p. 97.

<sup>59</sup> Suzuki, Márcio. “Goethe: a ciência simbólica do mundo”, p. 202.

O conceito do “perfeito e acabado em si”, ao conceber a obra de arte como um todo fechado em si mesmo, dá cabo tanto da estética racionalista, porque não reduz as distintas e múltiplas manifestações artísticas a um axioma universal, quanto da estética de efeito, porque não visa ensinar nem deleitar.

Embora Moritz, nesse ensaio, não trate da imitação, reconhece apenas que ela foi rejeitada, o título do ensaio endossa, se lido em comparação com o da obra de Charles Batteux *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio* (*Les beaux-arts réduits à un meme principe*, 1746), sua crítica à tentativa de manutenção da imitação como princípio constitutivo das artes. Para Batteux, as belas artes podem ser explicadas por um único princípio universal, o princípio de imitação da bela natureza. E essa bela natureza é alcançada, como notou Albert Meier, por meio da “idealização da realidade segundo regras claras, fundamentadas racionalmente”<sup>60</sup>.

O segundo alvo de sua crítica já aparece no primeiro parágrafo do ensaio:

O princípio de *imitação* da natureza, como fim principal das belas artes e belas letras foi rejeitado e subordinado ao do *prazer* (*Vergnügen*), que passou a ser a primeira lei fundamental das belas artes. Diz-se que essas artes, de fato, têm em vista apenas o prazer, assim como as artes mecânicas o útil. – Ora, mas se nos contentamos tanto com o belo quanto com o útil, como, então, diferenciamos um do outro?<sup>61</sup>

Depreende-se dessa abertura que a subordinação do princípio de imitação ao do prazer, em vez de estabelecer uma lei fundamental para as belas artes (pintura, escultura) e belas letras (poesia e retórica), acaba por produzir um novo problema: a equiparação da beleza à utilidade.

---

<sup>60</sup> Meier, Albert, *Karl Philipp Moritz*, p. 174.

<sup>61</sup> Moritz, “Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff *des in sich selbst Vollendeten*”, B II, p. 943.



Além disso, a subordinação do belo ao útil, alerta-nos Moritz, transforma a arte em ornamento<sup>62</sup>.

Como distinguir o belo do útil se ambos proporcionam prazer? Para solucionar essa questão, Moritz poderia simplesmente afirmar que “o que nos dá prazer, sem ser propriamente útil, é por nós denominado belo”<sup>63</sup>. Mas ele mesmo reconhece a insuficiência dessa resposta quando afirma que “é impossível que aquilo que é inútil ou sem finalidade dê prazer a um ser racional”<sup>64</sup>.

Se considerarmos uma coisa, quer do ponto de vista da utilidade, quer do ponto de vista da beleza, devemos levar em conta que ambos pressupõem uma relação que, no primeiro caso, é entre o objeto e aquele que o utiliza, e, no segundo, entre a obra e aquele que a contempla. E será justamente ao contrapor relação interessada e relação desinteressada que é forjado o conceito de perfeito e acabado em si<sup>65</sup>. A diferença dessas relações, por sua vez, é estabelecida pelo tipo de finalidade que cada qual envolve.

Consideremos, pois, um objeto funcional, um relógio, por exemplo, e desconsideremos sua configuração (relógio de pulso, de parede, de bolso), já que aqui interessa tão-somente saber se esse objeto alcança ou não seu fim, ou seja, informar ao usuário as horas corretamente. Assim, aquele que contempla o relógio tendo em vista um determinado fim está posicionado no centro da relação para o qual o objeto será atraído. O objeto se refere ao sujeito, depende do sujeito que o usa, e sua finalidade não se encontra nele mesmo, mas fora dele, naquele que o usa para se informar das horas. O objeto, portanto, passa a ser um simples meio para a realização de determinado fim. E é por isso que o objeto útil “não é em

---

<sup>62</sup> Moritz, “Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste”, B II, p. 1019.

<sup>63</sup> Idem, “Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff *des in sich selbst Vollendeten*”, B II, p. 946.

<sup>64</sup> Idem, *ibidem*, p. 946.

<sup>65</sup> O conceito do “perfeito e acabado em si”, presente também em Moses Mendelssohn, é, segundo Oliver Tolle, uma “reformulação mais concisa da definição baumgartiana da obra de arte como *objeto sensível perfeito*”. Ver “Introdução” a sua tradução da terceira parte da *Viagem de um alemão à Itália*, de Karl Philipp Moritz, p. 10.

si mesmo nem um todo nem algo perfeito e acabado, mas somente se torna um quando alcança o seu fim” no sujeito<sup>66</sup>.

Em relação ao belo, ocorre uma inversão do sentido da relação. Se na relação de utilidade o sujeito ocupa o centro, agora no lugar dele está o belo, atraindo o sujeito em direção à obra. E o fim que antes se encontrava no sujeito, é colocado de volta<sup>67</sup> no próprio objeto, o que faz com que este passe a ser considerado “como algo *perfeito e acabado em si mesmo*”. O belo constitui, portanto, um todo em si, que existe em função de si mesmo, em função de sua própria perfeição interna.

Não se contempla então o belo porque se pode utilizá-lo, mas é utilizado somente porque se pode contemplá-lo<sup>68</sup>; o útil, ao contrário, é contemplado para que se possa utilizá-lo.

Essa inversão não só proporciona tipos de prazer como também encerra distintas necessidades. O homem, na relação de utilidade, necessita do objeto para a consecução de um determinado fim, e o prazer proporcionado pelo objeto útil é o resultado dessa consecução – o prazer advém muito mais da representação que o sujeito faz do objeto que do próprio objeto. É um prazer interessado, além de rude e grosseiro, algo que compartilhamos com os animais. No caso do belo, porém, temos o contrário, o prazer é raro, fino, elevado, e, porque é proporcionado em razão de si mesmo, desinteressado. Nessa relação, o belo necessita do homem, necessita do contemplador para que seja celebrado e reconhecido, ou o homem necessita “do belo tão-somente para prestar homenagem a ele, pelo reconhecimento de sua beleza”.

A finalidade interna não caracteriza apenas a obra de arte, mas a própria criação artística. Ao criar uma obra, o verdadeiro artista tem em vista apenas a obra, sem vinculá-la a qualquer meta exterior a ela –

---

<sup>66</sup> Moritz, “Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff *des in sich selbst Vollendeten*”, B II, p. 943.

<sup>67</sup> O termo em alemão é “zurückwälzen”: “Na contemplação do belo, porém, eu coloco de volta (*wälze zurück*) no próprio objeto o fim que estava em mim [...]”. Moritz, “Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff *des in sich selbst Vollendeten*”, B II, p. 943.

<sup>68</sup> Idem, *ibidem*, p. 944-5.

reconhecimento, glória, honra ou prazer –, pois, do contrário, não seria perfeita e acabada em si mesma. A autonomia da obra e do artista é, portanto, o resultado da conversão da finalidade externa em finalidade interna.

A relação estabelecida, por um lado, entre o sujeito utilitário e o objeto útil (ação interessada, ou egoísta, porque centrada apenas no interesse daquele que utiliza algo), e, por outro, a relação entre o sujeito contemplativo e o objeto belo (ação desinteressada, porque descentra o homem de seu ego), ao garantir a autonomia da estética, só aparentemente separa a ética da estética. De fato, em Moritz, a estética é também uma ética.

Tanto a contemplação quanto a produção do belo são um apagamento da subjetividade, um “*agradável esquecimento*” do Eu, resultado da força de atração que o belo exerce sobre o homem. A esse esquecimento, a perda momentânea da subjetividade, Moritz dá o nome de sacrifício. Sacrificamos “nossa existência individual e limitada por uma espécie de existência mais elevada. Por isso, para ser genuíno, o prazer do belo tem de se aproximar cada vez mais do *amor desinteressado*”<sup>69</sup>.

Esse vínculo entre estética e ética se torna ainda mais claro quando identificamos certo tom e tema estóico no “Ensaio para unificar as belas artes e belas letras sob o conceito do *perfeito e acabado em si*”, sobretudo se o comparamos com o opúsculo de Sêneca, *Sobre a vida feliz*<sup>70</sup>. Nele, Sêneca procura distinguir a virtude da volúpia, mostrando que a virtude deve reger essa relação. Moritz substitui a virtude pelo belo e mantém este como o termo regente da relação com o prazer. Além disso, o poeta aproxima a figura do verdadeiro artista à do verdadeiro sábio (o artífice da vida), pois este não realiza suas ações em função de qualquer paixão (bem-aventurança, glória, honra,), ou seja, em função de algo exterior às próprias ações, mas age em função do ritmo das próprias coisas, do ritmo

---

<sup>69</sup> Moritz, “Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff *des in sich selbst Vollendeten*”, B II, p. 945-6.

<sup>70</sup> Sêneca, *Sobre a vida feliz*, VIII e IX.

da natureza. Assim também o artista cria sua obra em função dela mesma, e a bem-aventurança lhe advém de ter produzido uma obra perfeita e acabada em si.

**XV** – A fim de sublinhar a distinção entre a finalidade interna e a finalidade externa, Moritz recorre a uma distinção geométrica entre linha reta e linha curva<sup>71</sup>, transformando-a numa distinção metafísica. Com isso, quero apenas dizer que a metafísica é um compasso que, ao traçar a linha reta, desenha o âmbito da utilidade, e, ao traçar a linha curva, desenha o âmbito do belo.

A primeira distinção, que possibilita a distinção entre as linhas, sai da concepção de Moritz de que o “único, o verdadeiro perfeito e acabado em si é apenas o todo da natureza como uma obra do Criador, que tão-somente com seu olhar abarca o todo e coloca de novo (*zurückwälzen*) o fim desse imenso objeto no próprio objeto. E visto que aqui fim e meio, concentrados, constituem a mesma coisa, o belo supremo só se apresenta aos olhos de Deus”<sup>72</sup>.

Moritz sugere que pensemos a natureza como um incomensurável círculo que não se apresenta aos olhos humanos, porque, por limitação de seu entendimento (*Verstand*), o homem é capaz apenas de ver uma pequena parte do todo que lhe é apresentada em linhas retas. E, por exigência de uma outra capacidade – capacidade de pensar (*Denkkraft*)<sup>73</sup>, cuja essência é sempre perguntar “por quê?” e “para quê?” –, é obrigado a estabelecer “meios e fins” a fim de ordenar a experiência. Nesse âmbito, portanto, o fim de qualquer objeto estará sempre fora dele, o que impossibilita que qualquer objeto seja perfeito e acabado em si.

---

<sup>71</sup> Segundo os comentadores, H. J. Schrimpf, P. Beck e A. Meier, Moritz retira essa distinção da obra *Analysis of Beauty*, do artista William Hogart, que havia sido traduzida para o alemão em 1754. A primeira edição dessa obra continha um prefácio de Lessing.

<sup>72</sup> Moritz, “Die metaphysische Schönheitslinie”, B II, p. 953.

<sup>73</sup> Idem, “Warum? und Wozu?”, B II, p. 43.

Temos, então, uma dupla distinção: a totalidade da natureza, um incomensurável círculo, abarcado pelo Criador supremo, e as linhas retas que recortam esse círculo conformando o espaço da habitação humana. O homem, embora não possa abarcar o imenso círculo, consegue ao menos pressenti-lo e vislumbrá-lo. Mas o artista é capaz de realizar, em escala diminuta (*im verjüngten Massstabe*), o que o Criador Supremo realiza: abarcar o todo. Ao artista cabe a tarefa de “buscar colocar de volta (*zurückwälzen*) o fim que na natureza sempre está fora do objeto no próprio objeto, tornando-o assim algo perfeito e acabado em si” <sup>74</sup>.

Assim, a figura do artista constitui uma terceira distinção, espelhando a primeira. Para converter a finalidade externa em finalidade interna, o artista traça por sobre as linhas retas segmentos: traça um segmento sobre a primeira linha, outro um pouco mais forte sobre a linha contígua e outro ainda mais forte sobre outra linha contígua até que os segmentos, concentrando as linhas, formem uma linha curva aparente.

O procedimento adotado, no entanto, é negativo, pois o artista não pode simplesmente encurvar as linhas retas para obter a obra de arte. Se o trabalho de criação artística fosse o de encurvar as linhas retas permaneceríamos dentro do trabalho da mera imitação. E tampouco se trata de embelezar as linhas retas, mas traçar uma linha curva de tal modo que se forme uma silhueta (*Schattenriss*) do grande círculo. E dentro dele todos os acontecimentos da linha reta receberão outra composição. Aquilo que na linha reta está ordenado entre meios e fins, ou entre causa e efeito, recebem dentro do pequeno círculo uma coerência interna. O que antes acontecia sucessivamente passa a acontecer simultaneamente.

Mas, para que a composição adquira coerência interna, é preciso buscar o centro (*Mittelpunkt*) do círculo, pois:

O centro do círculo é o fim ao qual todo o restante se relaciona, como os raios de um círculo se relacionam ao centro. – Se tomo,

---

<sup>74</sup> Moritz, “Die metaphysische Schönheitslinie”, B II, p. 952.

por exemplo, um fim subordinado como fim principal, necessariamente uma grande parte de coisas que eu considero de um ponto de vista deverá me aparecer como não conforme a seu fim – o círculo não será apropriadamente redondo – assim, não poderei abarcar a coisa<sup>75</sup>.

A sobreposição das linhas estabelece uma relação entre a verdade e a beleza, visto que Moritz denomina as linhas curvas de linhas da beleza e as linhas retas, que recortam o incomensurável círculo, de linhas da verdade. Qualquer parte singular de uma obra de arte precisa ser tomada da natureza, o que garante sua verdade, mas não a beleza, que é alcançada pela composição. “A beleza seria, portanto, a verdade em escala diminuta”<sup>76</sup>.

Para exemplificar seu procedimento, Moritz usa a *Ilíada*, de Homero<sup>77</sup>. Se os acontecimentos da *Ilíada* pertencessem somente à história universal do mundo, eles só teriam valor para nós se estivessem dispostos em linha reta, ou seja, os acontecimentos tenderiam a buscar seu fim sempre fora deles, impossibilitando que víssemos o todo.

Mas, para compor o poema épico, o poeta não espelha os acontecimentos, mas desenha a silhueta do grande todo. Para tanto, ele precisa primeiro recortar os fios que atam os acontecimentos a algo exterior a eles, e, em seguida, dispor os acontecimentos dentro do círculo a fim de que a finalidade externa seja transformada em finalidade interna. “Logo que Homero tem um Aquiles”, diz Moritz, logo que ele alcança o centro do círculo, ele pode a partir do personagem central dar coerência interna aos acontecimentos.

Tudo no círculo aponta para o centro que sustenta a composição. O poema (*Dichtung*) condensa (*dicht*) os acontecimentos em seu âmbito<sup>78</sup>. Nele, os “acontecimentos se tornam mais importantes por meio do herói,

---

<sup>75</sup> Moritz, “Der letzte Zweck des menschlichen Denkens”. In: *Schriften...*, p. 9.

<sup>76</sup> Idem, “Die metaphysische Schönheitslinie”, B II, p. 953.

<sup>77</sup> Vale assinalar que a maioria dos exemplos dados por Moritz em seus textos estéticos são literários.

<sup>78</sup> Em alemão, o verbo “dichten” tem o sentido de fazer um poema, poetizar, mas também o de tornar algo denso, compacto e concentrado.

e o herói se torna mais importante por meio dos acontecimentos”. E tudo o que na história do mundo ocorreu em longo espaço de tempo passa agora a ser concentrado num curto espaço de tempo. Assim, a arte provoca um abandono gradual do conveniente, do habitual e do familiar, conduzindo-nos, “com suas suaves mãos”<sup>79</sup>, ao insólito e estranho.

O poema, ao configurar um pequeno círculo análogo ao grande círculo da natureza, oferece ao homem, contemplador ou artista, um novo âmbito, regido por outra temporalidade, onde pode desfrutar não da eternidade, que pertence ao Criador Supremo, mas pode desfrutar, em escala diminuta, de uma temporalidade que não é sucessiva, mas simultânea.

A imagem do círculo, no entanto, não está circunscrevendo apenas o âmbito do belo, ela atravessa a obra de Moritz, como imagem formadora de seu pensamento, produzindo ressonâncias antropológicas. Em seu “diário de viagem” à Itália, ano de 1788, Moritz anota:

Nada é mais enfadonho e cansativo do que uma estrada reta, onde se vê o destino a que se quer chegar sempre diante de si, numa direção monótona –<sup>80</sup>.

Assim, não é só o belo, a natureza e a vida que são perfeitos e acabados em si, mas o homem também o é. Mas, por circunstâncias outras (história e sociabilidade), o homem é obrigado a abandonar essa posição, e a tarefa da arte será justamente proporcionar a experiência da restituição dessa experiência do perfeito e acabado em si: arrancar o homem do espaço da utilidade e trazê-lo para o espaço do belo. Afinal, a arte traz de volta o lugar originário do homem, já que a formação da habitação humana na Terra depende da linguagem poética que desenha o pequeno círculo da cultura no grande círculo da natureza.

---

<sup>79</sup> A expressão é de Moritz.

<sup>80</sup> Moritz, *Viagem de um alemão à Itália*, p. 132. “[...]uma linha reta, uma meta...”, escreveu Nietzsche em *O Anticristo*, § 1.

**XVI** – A concepção do belo como perfeito e acabado em si, como um todo criado (*schaffen*), que, em escala diminuta, traz à tona o todo da natureza, é a resposta de Moritz à pergunta que a filósofa francesa Françoise Dastur definiu como a pergunta que acossava poetas e filósofos do fim do século XVIII: como é possível acercar-se e conceber a totalidade de forma a permitir que ela apareça como totalidade?<sup>81</sup>

Para Moritz, então, uma teoria completa da arte consiste em descobrir o ponto de vista (*Gesichtspunkt*) “segundo o qual todo singular se apresenta primeiramente em sua necessária relação ao todo, e somente por meio do qual se torna claro que na obra de arte não há nada de supérfluo, nem nada que falte”<sup>82</sup>.

Essa teoria deve, no entanto, sempre levar em conta:

1) que o belo nos apresenta num *domínio menor* mais ordem, harmonia e formação do que percebemos habitualmente, espalhados aqui e ali, no grande todo que nos circunda. E assim

2) quanto mais belo é o belo, tanto mais o grande todo que nos circunda se condensa e se reflete nele. Mas uma vez que

3) toda obra de arte bela é uma marca maior ou menor do imenso todo da natureza que nos circunda, ela precisa também ser por nós considerada *como um todo existente por si mesmo*, o qual, como a grande natureza, *tem seu fim em si mesmo* e existe por si mesmo<sup>83</sup>.

E o belo adquire sua verdadeira utilidade, ou seja, amplia nossa existência “à medida que aguça nossa capacidade de percepção da ordem e da harmonia, e eleva nosso espírito além do pequeno, porque ela nos

---

<sup>81</sup> Dastur, F. “Hölderlin, ...”, p. 164.

<sup>82</sup> Moritz, “Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste”, B II, p. 1021. No pequeno texto “Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste”, Moritz repete a mesma idéia: “Há, portanto, uma verdadeira teoria do belo por meio da qual o olho é direcionado a um determinado ponto (*Punkt*), a partir do qual o belo tem necessariamente de ser considerado para que possa ser apropriadamente avaliado e sentido.”, B II, p. 1018.

<sup>83</sup> Idem, “Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste”, B II, p. 1021.



permite ver claramente sempre o singular no todo e em relação ao todo”<sup>84</sup>.

Esse jogo entre a parte e o todo mostra também como Moritz pensa a relação do homem com a natureza. Tal como seu amigo Goethe, Moritz não pensa essa relação sob o signo da dominação nem sob o da nostalgia, mas sob o signo da proporção (*Verhältnis*)<sup>85</sup>, ou seja, o conceito do perfeito e acabado em si reúne a obra de arte ao artista, assim como as criaturas terrestres estão reunidas ao Criador, mas, cada criatura, ou cada parte, ocupa um lugar no reino da criação, respeitando sua conformação.

**XVII** – Quando a arte cria um círculo em escala diminuta análogo ao grande círculo da natureza, promove desse modo uma elevação de nossa existência limitada. Ora, na obra de Moritz, a experiência do belo e a experiência do amor, assim como os prazeres decorrentes dessas experiências, estão intimamente ligados. O amor também alude que a existência humana não pertence apenas ao espaço da utilidade.

Num dos livros favoritos de Moritz, o *Werther*, de Goethe, o narrador, já decidido a não consultar nada a não ser a natureza, compara a arte ao amor. Ambos não devem obedecer a quaisquer regras, pois estas só “servem para destruir o verdadeiro sentimento e a expressão da natureza”<sup>86</sup>. Um jovem coração apaixonado por uma moça “passa o dia inteiro ao lado dela e consome toda sua energia, todas suas faculdades em provar-lhe a todo instante o quanto está se entregando”<sup>87</sup>. Se o jovem amante decidisse seguir as regras sugeridas por um homem austero e de idéias corretas, certamente iria aniquilar sua relação amorosa; assim como o artista que seguisse regras que não fossem as que o seu próprio labor artístico secreta também seria aniquilado.

---

<sup>84</sup> Moritz, “Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste”, B II, p. 1021.

<sup>85</sup> Suzuki, Márcio, “Goethe: a ciência simbólica do mundo”, p. 202.

<sup>86</sup> Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, p. 18

<sup>87</sup> Idem, *ibidem*, p. 18.

Em relação à utilidade, porém, o amor desempenha a mesma função que a do belo. Para enfatizar a comparação, recorro a uma fábula japonesa relatada pelo escritor italiano Claudio Magris, no ensaio “Os interstícios do tempo”<sup>88</sup>, na qual um pescador se apaixona por uma deusa marinha e vai viver com ela no fundo do mar por um período de três anos. Certo dia sente saudades de sua família e decide voltar. Prometendo à deusa que logo voltaria, recebe dela uma caixa com a promessa de nunca abri-la. Ao voltar a sua terra, nota que tudo está mudado, salvo as montanhas, e não encontra mais nenhum familiar. E ali descobre que o pescador, ele mesmo, havia morrido afogado no mar há mais de quatrocentos anos.

O pescador procura retornar ao mar, aos braços da amada, mas não se lembra mais do caminho e, descumprindo a promessa, abre a caixa para ver se ali encontrará alguma indicação do caminho; mas quando a abre vê sair uma nuvem de poeira, e percebe que, num instante, seu cabelo fica branco, seu rosto enrugado, seu corpo decrepito, até que cai morto na praia.

Nessa fábula, segundo Magris, o amor aparece como uma força centrípeta que detém os instantes numa eterna duração. E daquele amor, daquela vida feliz e plena, não se pode dizer nada, não se pode narrar uma história.

Em Moritz, o amor provoca também a passagem do espaço e tempo da utilidade para a duração e plenitude do amor. No teorema de Moritz “o belo é perfeito e acabado em si”, poderíamos substituir o belo pelo amor, já que o “amor é a suprema perfeição de nosso ser sensível”<sup>89</sup> e considerá-lo um todo existente por si mesmo que, sobre o homem, exerce uma força centrípeta, a ponto de fazer com que ele abandone temporariamente sua existência limitada, circunscrita ao espaço da utilidade, para alcançar uma existência mais ampla, circunscrita ao espaço do amor.

---

<sup>88</sup> Magris, Claudio, “En los intersticios del tiempo”. In: *Ítaca y ...*, p. 143-46.

<sup>89</sup> Moritz, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p. 984.

Assim como a experiência amorosa resguarda um domínio indizível, o belo também resguarda algo de indizível (e Moritz não sustenta isso no ensaio *A assinatura do belo?*), ou seja, para ambas as experiências, o dizer está vedado, restando apenas a experiência de amar e a experiência de contemplar o belo.

**XVIII** – Mas a caracterização do amor como suprema perfeição de nosso ser sensível (*unsres empfindenden Wesens*) sugere ainda a caracterização do belo como algo sensível (*empfindlich*), corpóreo (*körperlich*):

[...] a arte deve se aprofundar cada vez mais no reino das belezas corpóreas e expressar por meio do corpo a totalidade do espiritual; ela deve preencher o espírito com belezas que são efetivas na natureza, para se elevar até o ideal da *beleza corpórea* (*Körperschönheit*) suprema<sup>90</sup>.

Essa corporeidade permite caracterizar a totalidade que o belo é: um todo constituído em si mesmo que deve tocar nossos sentidos (*in unsre Sinne fallen*) ou ser abarcado pela imaginação (*Einbildungskraft umfassen*), afastando qualquer tipo de idealização do belo ou mesmo uma tentativa de defini-lo em termos racionais. “O belo autêntico”, escreve Moritz, “não se encontra apenas em nós e em nosso modo de representar, mas também *fora de nós*, nos próprios objetos”.<sup>91</sup>

Ao caracterizar o belo como totalidade abarcável por nossos sentidos, Moritz marca a diferença entre totalidade sensível e totalidade abstrata. A primeira pode ser abarcada pelos sentidos; a segunda só pode ser pensada pelo entendimento (*Verstand*). Assim:

[...] uma coisa para não ter de ser útil deve ser necessariamente um todo constituído em si mesmo, e que, portanto, o conceito de um todo constituído em si mesmo está vinculado inseparavelmente

---

<sup>90</sup> Moritz, *Viagem de um alemão...*, p. 141.

<sup>91</sup> Idem, “Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste”, B II, p. 1018.

ao conceito de belo. – Mas que esse conceito sem dúvida ainda não é suficiente para alcançar o conceito de belo, vemos isso, por exemplo, no conceito de Estado, que embora seja um todo constituído em si mesmo, contudo não poderia estar vinculado ao conceito de belo, porque o conceito de Estado, *em toda sua extensão*, não toca nossos sentidos externos nem é abarcado pela imaginação, mas somente pode ser pensado por nosso entendimento<sup>92</sup>.

Outro exemplo de todo constituído em si mesmo – aliás, segundo Moritz, a única e verdadeira totalidade – é a natureza, que também só pode ser pensada, dado que nossos instrumentos de apreensão não podem abarcá-la. Assim, a distinção entre as totalidades, que aparece no ensaio “Sobre a imitação formante do belo”, prepara o terreno para a vinculação do belo a outro conceito nuclear de sua estética, a imitação formante (*bildende Nachahmung*). Nesse ensaio, Moritz decompõe, no âmbito da língua, os usos dos conceitos morais (nobre/ignóbil, bem/mau e útil/inútil) e os usos dos conceitos de imitação para alcançar o belo e a imitação formante. O movimento adotado, portanto, é partir do que se tem (as imitações morais) para alcançar o que não se tem (a imitação do belo).

Tomando como exemplo o ator e o sábio, Moritz diz que:

Quando, na comédia de Aristófanes, o ator grego imita Sócrates no palco e o sábio o imita na vida, a imitação de ambos é bem distinta, de modo que ela já não pode ser compreendida sob a mesma e precisa denominação: dizemos, portanto, que o ator *parodia* Sócrates e o sábio *imita* Sócrates<sup>93</sup>.

Temos aqui uma primeira distinção: o ator parodia Sócrates; o sábio o imita. E se um homem comum imitasse Sócrates, não se trataria de uma imitação, mas de uma macaqueação. Tanto a paródia quanto a macaqueação “imitam” a individualidade de Sócrates, ao passo que o sábio não imita Sócrates, mas a sabedoria de Sócrates. O sábio tem em vista apenas a ação realizada por Sócrates e não leva em conta o modelo

---

<sup>92</sup> Moritz, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p. 967.

<sup>93</sup> Idem, *ibidem*, p. 958.

da individualidade. Por isso Moritz diz que “imitar em sentido nobre e moral se torna quase sinônimo de emular e rivalizar; porque a virtude que, por exemplo, imito de um determinado modelo é, para além da individualidade, algo universal e sublime, que pode ser alcançada por qualquer um que se esforce para emular, seja por mim, seja pelo modelo que tento rivalizar”<sup>94</sup>.

Para separar o belo dos conceitos morais e a imitação do belo das imitações morais, Moritz, primeiro, mostra como aplicamos os conceitos de útil, bom e nobre ao homem, em seguida, como aplicamos os mesmos conceitos para definir tipos de ação e, por fim, mostra qual a relação entre eles.

Se, por exemplo, pensamos o homem e sua relação com um determinado encadeamento de coisas, podemos dizer que ele é útil se tem uma relação de dependência com esse encadeamento que se encontra fora dele; o homem é bom se não causa nenhuma prejuízo a ao encadeamento de coisas; e é nobre se seu valor independe da relação com o encadeamento das coisas.

Se agora aplicarmos os mesmos conceitos às ações, uma ação será considerada útil quando visa o êxito; será boa quando levar em conta as conseqüências e os motivos da ação; e será nobre quando levar em conta apenas os motivos da ação.

Esses conceitos, no entanto, possuem uma refinada gradação – cujos escala ascendente é composta pelos conceitos de útil, bem, nobre, e a descendente pelos de ignóbil, mau, inútil – o que permite não só que se passe de um a outro, como também possibilita um jogo de compatibilidade entre eles.

O nobre se encontra no grau mais elevado e o inútil se encontra no mais baixo. O belo, nessa gradação, é colocado ao lado do nobre, e ambos compõem o conceito de sublime:

---

<sup>94</sup> Moritz, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p. 959.

Se *medirmos* o nobre com ignóbil na ação e na intenção, denominamos o nobre de grande e o ignóbil, de pequeno. – E se medirmos novamente o grande, nobre e belo, segundo a altura que nos ultrapassa, e que nossa capacidade de apreensão ainda quase não alcança, então o conceito de belo se transforma no conceito de *sublime*<sup>95</sup>.

O jogo de compatibilidades entre os conceitos indica, por exemplo, que “belo e nobre são compatíveis com inútil, mas não com mau ou ignóbil; bom é compatível com ignóbil, mas não com mau e inútil; útil é compatível com mau e ignóbil, mas não com inútil; ignóbil com bom e útil, mas não com belo; mau é compatível com útil, mas não com belo e bom; inútil com belo, mas não com bom e útil”<sup>96</sup>.

A proximidade dos conceitos de belo e nobre se dá porque ambos possuem valor intrínseco, são dotados de dignidade interior, dado pela própria existência deles – o que os aproxima também do conceito de estilo nas obras de arte, compreendido como dignidade interior da alma do gênio produtivo. E ambos são compatíveis também com o inútil, porque não têm uma finalidade nem um propósito fora deles por meio dos quais existam.

A diferença mais fundamental volta a recair sobre o belo e o útil:

Assim, não podemos reconhecer o belo em geral de nenhum outro modo a não ser se o contrapomos ao útil, e o diferenciamos dele tão rigorosamente quanto possível. Uma coisa não se torna bela porque não é útil, mas porque ela não *precisa* ser útil<sup>97</sup>.

Nessa nova retomada da comparação entre o belo e o útil, este não deixa de ser pensando sob o conceito de finalidade externa, visto que, por exemplo, no exemplo do Estado, o cidadão é uma parte que se refere ao Estado. O cidadão só se torna perfeito e acabado se alcança seu fim no Estado. Mas essa diferenciação mais rigorosa possibilita que afirmemos, por exemplo, que o belo “sem prejuízo de sua beleza, pode também ser

---

<sup>95</sup> Moritz, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p. 968.

<sup>96</sup> Idem, *ibidem*, p. 965.

<sup>97</sup> Idem, *ibidem*, p. 966.

útil, ainda que não exista para ser útil; assim também o útil pode, sem prejuízo de sua utilidade, ser belo em certa gradação, ainda que exista apenas para ser útil<sup>98</sup>.

E assim como a coerência, ou coesão, do Estado é tanto maior quanto maior for a relação que o cidadão tem com o Estado, pode-se também aplicar a mesma relação ao belo produzindo o mesmo efeito: quanto mais uma coisa bela relaciona sua parte com todo, tanto mais bela ela será. A diferença reside, porém, que a parte aqui não se refere a algo fora dela, mas se refere a si mesma, pois o fim do belo é o próprio belo.

**XIX** – Das observações dos usos dos conceitos e das imitações morais, podemos extrair que:

A verdadeira imitação do belo se diferencia, portanto, primeiro da imitação moral do bem e do nobre, pois, de acordo com sua natureza, ela não tem de se esforçar, como esta, para se formar em si, mas a partir de si<sup>99</sup>.

A diferença pode ser percebida no emprego do mesmo verbo (*bilden*: formar, plasmar, figurar, criar) acompanhado de *in sich hinein* e *aus sich heraus*: “*hinein*” e “*heraus*” são advérbios de direção; o primeiro indica movimento para dentro e o segundo, para fora. “*In sich hinein bilden*” quer dizer, formar a imagem em si, trazendo-a de fora para dentro; “*aus sich heraus bilden*” é formar a imagem a partir de si, levando-a de dentro para fora. “*Herausbilden*” também é um verbo que pode ser empregado, algumas vezes, como sinônimo de produzir (*hevorbringen*) e desenvolver (*entwickeln*). Essa distinção de movimento na formação, que separa a imitação do belo das imitações morais, já indica para onde Moritz quer levar o conceito de imitação: deslocá-lo de uma formação de fora para

---

<sup>98</sup> Moritz, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p. 968.

<sup>99</sup> Idem, *ibidem*, p. 962.

dentro, tendo em vista um modelo prévio, e trazê-lo para a formação de dentro para fora ou a partir de si.

Esse deslocamento já podia ser entrevisto no jogo de conceitos, em que, na gradação conceitual montada, o belo, sem seu contrário, alocado ao lado do nobre, assinalava o movimento de busca do belo, pois o belo não é extraído de um modelo prévio – a natureza bela – a partir do qual a imitação será feita, ou seja, o belo não é encontrado na natureza, mas deve ser criado.

Nesse sentido, Todorov esclarece a inovação radical do conceito de imitação:

[...] enquanto até então, para acomodar o princípio de imitação aos fatos observados, contentava-se em adicionar a 'imitar' um advérbio moderador, ou suprema audácia, qualificar diferentemente seu objeto (a 'bela natureza', o 'ideal'), Moritz troca o sujeito do verbo e subitamente sua significação. Já não é a obra que imita, mas o artista<sup>100</sup>.

Quem o artista imita? O artista imita a natureza, não para reproduzir o que ela é, mas para produzir como ela produz. Segundo Michel Haar, Aristóteles, em sua *Física*, já mostrava que a arte não deve reproduzir a natureza, copiá-la, mas rivalizar com ela, produzir tal como ela. O mesmo será dito séculos depois por Moritz: "O *artista nato* não se satisfaz contemplando a natureza, ele precisa imitá-la, emulá-la e formar e criar como ela"<sup>101</sup>. A imitação do artista passa a ser então "um modo de

---

<sup>100</sup> Todorov, *Teorias do símbolo*, p. 199. Talvez a radicalidade de Moritz deva ser circunscrita ao solo alemão, pois o autor inglês Shaftesbury já havia deslocado a questão da imitação do universo criado para o universo criador. No ensaio "Goethe: a ciência simbólica do mundo", Márcio Suzuki rastreia e explora uma nova possibilidade de se pensar o termo *Bildung*. Em vez de formação, ele propõe *forma formante*. A origem dessa idéia é encontrada em Shaftesbury, que distingue três tipos de forma: a) formas formadas (*dead forms*); b) formas que formam (*forms which form*); c) formas vivas (*living forms*). No século XVIII, a idéia de *living forms* é traduzida para o alemão por *bildende Form*. Suzuki mostra, em seu ensaio, que Goethe fez uso dessa idéia. Essa mesma idéia nos aproxima da *bildende Nachahmung* de Moritz e recupera a noção aristotélica de *mimesis* como produção.

<sup>101</sup> Moritz, "Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste", B II, p. 1019.



produção autônomo, análogo à produtividade criadora das formas da natureza”<sup>102</sup>.

E Moritz retoma aqui uma analogia em voga no século XVIII, a saber, entre o artista criador de obras e o Deus criador do mundo e de suas criaturas, que pode ser exemplificada na figura de Prometeu, este artista formante (*bildende Künstler*), que, umedecendo a terra ainda impregnada por partículas celestes, forma o homem a partir do barro.

Vemos então que a imitação, assim como o belo, é deslocada da representação para a produção. E a imitação formante adquire um sentido de *poiesis*<sup>103</sup>, ou seja, produz-se, engendra-se, cria-se uma obra a partir da matéria bruta e da massa confusa de representações.

**XX** – Como o artista transforma seu pressentimento obscuro em formação, ou como transforma aquilo que pressente em criação?

A natureza, na impossibilidade de ser abarcada como um todo imediatamente, implantou em todo ser do artista o senso para a força criativa (*Schöpfungskraft*) dela. Assim como, nos olhos e na alma do artista, ela implantou a medida do belo. O artista é desse modo arrastado para o seio criativo da natureza, para sua oficina secreta, e ali não se contenta mais em contemplá-la, ele é impelido a criar e formar como ela.

Essa força criativa é um desdobramento de uma outra força, que é originária: a força de ação (*Tatkraft*) ou força ativa (*tätige Kraft*). Esta força é uma fonte porque dela emanam as

ocasiões e começos de muitos conceitos, que a força de pensar não pode *subordinar* de uma só vez; a imaginação não pode *colocar* de *uma só vez um ao lado do outro* e muito menos o sentido externo pode abarcar de uma só vez *na realidade* fora de si<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Haar, Michel, *A obra de arte*, p. 28-9.

<sup>103</sup> Vale lembrar que, em grego, *poiesis* quer dizer “fazer”, “fabricar”, “produzir”.

<sup>104</sup> No ensaio “Sobre a imitação formante do belo”, a imaginação é mais passiva que ativa. Mas nas obras literárias, ou mesmo na *Doutrina dos deuses*, ela tem uma função ativa. Ou, então, como sugere Schrimpf, a imaginação (*Einbildungskraft*) é a faculdade

Todos os contrários que formam a natureza, seus seres e a vida do homem procedem dessa força originária.

Mas aquilo que se manifesta em todos os seres é, no artista, apenas o ponto de articulação, como notou o tradutor francês de Moritz, entre duas outras forças: força de formação (*Bildungskraft*) e força de sensação (*Empfindungskraft*), que são movidas por um impulso de formação<sup>105</sup>. A fim de esclarecer a relação dessas forças, Moritz escreve que:

A força de formação não pode se realizar sem sensibilidade e força ativa; a mera força ativa, ao contrário, pode se realizar apenas por si mesma sem as verdadeiras forças de sentir e de formar, das quais ela é apenas o fundamento. [...] Força de formação e faculdade de sentir estão uma para a outra, assim como homem e mulher. Pois, no primeiro surgimento de sua obra, no momento de suprema fruição, a força de formação também é simultaneamente faculdade de sentir, e, como a natureza, produz de si mesma a cópia de seu ser<sup>106</sup>.

O artista – que no ensaio “Sobre a imitação formante do belo” passa a ser denominado gênio – é animado por essas forças e será por suas mãos que a realidade aparecerá. O que as mãos formativas do gênio produzem é um todo consistente em si mesmo, análogo ao todo da natureza. O gênio, segundo Moritz, existe no grande plano da natureza, primeiro em razão de si mesmo, e, em seguida, em razão dos homens, porque só ele pode criar e formar uma aparência (*Erscheinung*), a bela obra de arte, que reverbera e intensifica a própria natureza. Sem a arte, torna-se impossível para o homem alcançar a natureza. Ou seja, o gênio, a partir de si mesmo, traz à tona a própria natureza, que não pode ser abarcada imediatamente pelas forças de representação do homem, mas, recriada mediadamente, passa a ser abarcada por seus órgãos de sensação.

---

de representação que faz a mediação, ou a unificação, entre a *Bildungskraft* e a *Empfindungskraft*. Cf. Schrimpf, H. J. *Karl Philipp Moritz*, p. 105.

<sup>105</sup> Beck, Philippe. “Limitation formatrice”, p. 19.

<sup>106</sup> Moritz, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p. 979 e 978.

Há, entre a arte e a natureza, uma relação de reciprocidade: o artista pertence à natureza porque é o herdeiro de suas forças, mas a natureza pertence à arte porque sem a força de formação do artista ela não aparece:

A natureza não pode contemplar a si mesma, mas nós podemos observá-la e podemos abarcá-la com um imenso olhar. O homem é o olho da natureza por meio do qual ela pode se observar a si mesma, sem ele ela estaria também sem vida verdadeira, sem unidade, sem finalidade. – Pois a árvore não vê suas flores e a flor desconhece sua beleza. O animal está preocupado apenas com sua alimentação e não admira a bela natureza. Mas o homem vê árvore e flor e animais, e sol e céu, e o verde prado com um olhar, e quando não vê nada disso, ainda assim a imagem dessas coisas sobrevive, descansando em sua alma<sup>107</sup>.

Essa reciprocidade inclui também o próprio prazer que desfrutamos com a arte e a natureza:

Nossa fruição da natureza deve ser refinada pela contemplação do belo na arte; e, reciprocamente, nosso sentimento do belo na arte deve ser *fortalecido*, e, ao mesmo tempo, ter seus limites prescritos, pela fruição da natureza bela<sup>108</sup>.

**XXI** – Para criar um mundo no qual cada coisa seja um todo consistente por si mesmo, o ofício da força de formação, em relação constante com a sensibilidade, pode incidir sobre o caos primordial das representações (pensemos, por exemplo, na linguagem), sobre uma massa inanimada (pensemos, por exemplo, no mito de Prometeu), ou, então, sobre singularidades que se encontram num encadeamento de coisas (pensemos no exemplo dado: cidadão/Estado).

Podemos incluir nesse rol certas impressões que o artista traz consigo desde sua infância. Um exemplo pode ser extraído do romance *Anton Reiser*, de Moritz, no qual o narrador menciona que certas primeiras impressões que Anton recebera na casa de seus pais jamais seriam

---

<sup>107</sup> Moritz, "Die Schöpfungsfeier", B II, p. 182

<sup>108</sup> Idem, "Bildende Nachahmung des Schönen", B II, p. 981.

apagadas de sua alma, transformando assim a alma do menino em ponto de confluência de pensamentos sombrios, que nenhuma filosofia conseguiria arrancar<sup>109</sup>. Todo o romance é – e isso aparece no prefácio da primeira parte – um trabalho de formação de uma vida (ou como se tornar aquilo que se é) a partir das marcas isoladas e insignificantes inscritas na alma de Anton, que a princípio não têm nenhum valor, mas ao longo da vida compõem aquele pequeno todo que é a existência humana individual.

**XXII** – A centralidade do conceito de imitação formante, e a compreensão do belo dela decorrente, afastam tanto a capacidade de pensar quanto o gosto como faculdades primordiais de relação com o belo.

Moritz, ao vincular o belo à força de formação, ou seja, ao vinculá-lo à sua gênese e vir-a-ser, coloca o belo além do âmbito no qual a capacidade de pensar pode atuar; ela fica impossibilitada de realizar sua tarefa fundamental: perguntar por que algo é belo? Ou seja, a capacidade de pensar não pode perguntar pela razão do belo porque o limite dessa capacidade é a própria existência humana, que só pode ser apresentada por ele<sup>110</sup>.

Além disso, Moritz aduz que falta à capacidade de pensar um ponto de comparação segundo o qual ela possa julgar e considerar o belo. Esse ponto ou vem da totalidade da natureza – o que a capacidade de pensar não pode abarcar –, ou vem das partes da natureza em que o belo se manifesta – mas nem sempre essas partes são belas. O que sustenta essas posições é que o belo não é encontrado ou conhecido na natureza, mas deve ser criado pela imitação formante.

---

<sup>109</sup> Moritz, *Anton Reiser*, p. 16.

<sup>110</sup> “E então lhe surgia a noção de *existência* como limite de todo pensamento humano [...]”. Idem, *ibidem*, p. 246.

Quanto ao gosto, trata-se de circunscrevê-lo ao âmbito possibilitado pela faculdade de sentir. O gosto é uma faculdade de sentir o belo, ou seja, na falta da força criativa, podemos usufruir o belo, desde que respeitemos os limites dessa faculdade. Do contrário, se essa faculdade se desenvolve a ponto de se considerar uma força formante, não só não criará o belo – uma vez que é um falso impulso de formação (falta a ela a força de compor e expor o belo), como também perturbará a autêntica contemplação da obra de arte, pois o juízo sobre a obra teria mais valor do que ela:

Se não contemplamos o belo em razão dele mesmo, mas somente para formar nosso gosto para ele, nossa contemplação recebe justamente por isso uma orientação egoísta. Nosso juízo então tem mais valor para nós que a coisa acerca da qual julgamos [...]<sup>111</sup>

No ensaio em que responde a uma pergunta proposta pela academia “Como o gosto nacional pode ser desenvolvido e aperfeiçoado pela imitação das obras estrangeiras da literatura antiga ou moderna?”<sup>112</sup>, Moritz mostra que o gosto nacional é a capacidade específica que cada nação possui para sentir o belo.

Ressalta, ainda, que a leitura e a imitação das obras mais importantes da literatura estrangeira (antiga e moderna) desenvolvem e aprimoram a capacidade para sentir o belo. Mas o gosto de uma nação é desenvolvido e aperfeiçoado pela imitação das obras estrangeiras quando se contempla não o resultado da imitação, mas a própria atividade de imitação.

A faculdade de sentir vê, ao fruir o belo em qualquer obra de arte, “a um só tempo, *pelo vir-a-ser* da própria obra, a força formativa que a criou; e pressente obscuramente o mais elevado grau de fruição desse belo, no sentimento da força que foi suficientemente poderoso para produzir a obra a partir de si mesma”<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Moritz, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p. 982-3.

<sup>112</sup> Idem, “Über eine Preisfrage: wie kann...”, B II, p 1025-9.

<sup>113</sup> Idem, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p.

Ademais, a exclusão dessas duas faculdades (capacidade de pensar e gosto) – seja como explicação, seja como julgamento do belo – é coerente com a compreensão que Moritz tem da essência do belo, que “consiste justamente em que uma parte sempre é dita e significada pela outra e o todo por si mesmo – em que ele se explica por si mesmo – em que se descreve a si mesmo – e, portanto, além do simples gesto que alude ao conteúdo, nenhuma outra explicação e descrição são necessárias”<sup>114</sup>.

**XXIII** – Mas da fonte que emana a força de formação também emana a destruição (*Zerstörung*). A primeira é a instância produtiva da força de ação; a segunda, a instância destrutiva. Esta pode ser compreendida não apenas como o fenecimento dos entes naturais, mas também como destruições que ameaçam o homem: guerra, desordem, isolamento, sofrimento, morte.

No ensaio “Uma comparação entre o mundo natural e mundo moral”, podemos notar os dois modos de manifestação da destruição:

O mundo animal e o mundo das plantas crescem *calmamente* diante de meu olhar e perecem novamente, em suave decomposição, para dar lugar ao mundo vindouro.

– O lobo devora a ovelha – mas ele a devora assim como um vento forte leva as folhas da árvore. – Que o lobo devore a ovelha por causa da fome é tão natural como a ovelha que morre de fome.

– No calor abafado do sol, o boi ruminante descansa pastando no campo e não teme o dia de sua morte. –

E se dirigirmos o olhar para o mundo moral, notamos que:

Aqui tudo é perturbação, desordem – esforço sem finalidade – construção para destruição – desgaste mútuo, com *intenção* e *propósito* – desaprovação interna – exteriorização ativa – pecado – roubo – vício. –

Não seria, então, todo o mundo moral, com suas ligações e disposições, uma mera excrescência da totalidade bem ordenada – um aborto dessa criação tão esplendorosa? –<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Moritz, “In wie fern Kunstwerke...”, B II, p. 994.

<sup>115</sup> Idem, “Eine Vergleichung zwischen der physikalischen und moralishcen Welt”, p. 39-40 e 38.

Lemos, no trecho citado acima, que o boi não teme o dia de sua morte. Mas, diferente dos animais, o homem teme a morte. É o que o menino Anton, no romance *Anton Reiser*, sente quando toma conhecimento da morte do parente de uma amiga de seus pais e passa a imaginar, com essa morte, sua própria morte. Além disso, em outro episódio, a morte alheia produz no menino Anton a descoberta de que sua existência acontece restringida ao momento atual, que se separa de qualquer outro momento passado tal como o existir se separa do não-existir<sup>116</sup>.

Essas realidades separadas são, no âmbito da estética, reunidas, apresentando-nos a natureza e a cultura como um todo só: a cultura saindo do seio da natureza. “A natureza”, escreve Moritz, “não produz por si mesma nem mesa, nem casa, nem cruz, nem navio – mas ela forma a árvore com seu tronco, galhos, ramos e folhas –”<sup>117</sup>.

A imitação formante segue um processo de enobrecimento porque se dá do menos nobre para o mais nobre – sendo que o homem se encontra no mais alto grau:

A planta transforma a matéria desorganizada simplesmente ao crescer e se desenvolver – o animal transforma a planta ao crescer, se desenvolver, e desfrutar – o homem não só transforma animal e planta, no interior de seu ser, ao crescer, se desenvolver e desfrutar, mas também abarca, pela superfície polida e *refletora* de seu ser, dentre todas as superfícies a mais brilhante, ao mesmo tempo tudo o que se subordina à sua organização no âmbito de sua existência, e, se seu órgão, formando-se, completa-se em si mesmo, ele o expõe de novo, embelezado, fora de si<sup>118</sup>.

Assim, formação e destruição, vida e morte, compõem o movimento incessante da natureza, cujo fim não é a destruição, mas a formação. Embora, para formar, seja preciso destruir.

Não deve ser esquecido que, nesse movimento, Moritz recoloca o que havia pensado em seu primeiro ensaio estético: o apagamento da

---

<sup>116</sup> Moritz, *Anton Reiser*, p. 38-40.

<sup>117</sup> Idem, *Kinderlogik*, B II, p. 108.

<sup>118</sup> Idem, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p. 979.

subjetividade, do ego, ou o sacrifício de uma existência limitada por uma existência mais elevada. Agora esses termos se encontram traduzidos em subordinação do indivíduo, e de seu sofrimento, à espécie humana:

O sofrimento individual na exposição (*Darstellung*) se transforma na *compaixão* mais sublime, por meio da qual o indivíduo é arrancado de si, e a espécie volta a ser perfeita e acabada em si mesma<sup>119</sup>.

O artista autêntico, o gênio, é o ápice da criação da natureza, porque de suas mãos sai uma "imagem delicada e fiel do belo supremo, que abarca em seu pequeno todo, as relações mais perfeitas do grande todo da natureza", e sua existência, assim como a do mero contemplador do belo, ganha corpo e se rejuvenesce no incessante processo formante:

Morte e destruição perdem-se no conceito de eterna imitação formante do belo sublime que se eleva acima da própria formação e que não pode ser imitada de outro modo a não ser pela existência que se rejuvenesce perpetuamente.

Por meio dessa existência que constantemente se rejuvenesce, nós somos nós mesmos.

Nós somos nós mesmos é nosso pensamento mais elevado e mais nobre. –

E de lábios mortais não pode ser dita palavra mais sublime sobre o belo que: é!<sup>120</sup>

**XXIV** – “É”, esta sublime palavra, constitui o núcleo da crítica de Moritz à alegoria.

A contraposição existente na obra dele não é entre símbolo e alegoria, já que ele ainda compreende o símbolo como um signo arbitrário, mas entre o belo e a alegoria. No entanto, o modo como Moritz compreende o belo abre espaço para aquilo que virá a ser pensado pelos românticos: a contraposição entre símbolo e alegoria.

Moritz reconhece que uma figura, se é bela, é eloqüente e tem significado. Resta saber, porém, como se dá essa eloqüência e esse

---

<sup>119</sup> Moritz, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p. 985-6.

<sup>120</sup> Idem, *ibidem*, p. 991.



significado na obra de arte. Para tanto, Moritz, da mesma maneira pela qual havia diferenciado o belo do útil (finalidade interna/finalidade externa), aplica agora a mesma “receita” para contrapor o belo (significação interna) à alegoria (significação externa):

[...] a figura, se é bela, não deve significar nem falar nada que esteja *fora* dela, mas deve como que falar apenas de si mesma, de sua essência interna por meio de sua superfície externa, e deve significar por si mesma.

Por isso, no que se refere à bela arte, *meras* figuras alegóricas distraem a atenção e a afastam do principal.

Se uma bela figura pode ainda indicar e significar algo além de si mesma, ela se aproxima desse modo do mero símbolo, para o qual a verdadeira beleza não é relevante, assim como para a letra com a qual escrevemos. –

A obra de arte então não mais possui seu fim apenas em si, mas o encontra fora de si.

O verdadeiro belo consiste, porém, em que uma coisa signifique apenas a si mesma, designe a si mesma, abarque a si mesma, seja um todo completo em si<sup>121</sup>.

A natureza da alegoria (do grego *allós*=outro; *agourien*=falar), no entanto, consiste na significação externa. A alegoria, ao dizer sempre um outro, introduz um esclarecimento sucessivo, arrancando a arte do âmbito do *é*. E, para Moritz, o belo *é*. Ou seja, ele *é* pensado como intransitivo (ou transitividade tautológica) e a alegoria, ao contrário, como transitiva.

Se a alegoria ocorre numa obra de arte, o belo passa a ser subordinado a uma idéia e, na verdadeira obra de arte, ocorre justamente o contrário: a idéia *é* submetida ao poder do pincel, *é* a idéia que serve à obra, não a obra a ela.

Mas, na obra de arte, existe um lugar para a alegoria: lugar secundário, acessório, jamais o principal. Quando ela se torna o principal na obra de arte, ela acaba por dilacerar a obra de arte ao significar algo fora dela mesma.

O conflito então se dá entre ser e sentido<sup>122</sup>. E, na obra de arte autêntica, o primeiro subordina o segundo. O “*é*” significa a si mesmo, ou

---

<sup>121</sup> Moritz, “Über die Allegorie”, p. 1008.

<sup>122</sup> “Na alegoria desaparece a distância entre ser e sentido: o signo devora o ser. Cada elemento da alegoria – rosto e corpo, gesto e vestimenta – *é* um atributo e cada atributo

melhor, mantém sua relação apenas com o ser, ou se refere a algo que é ele mesmo. Seria como uma parte (é) que reverbera o todo (*ser*)<sup>123</sup>.

O modo adequado de expressar a obra de arte, ou melhor, de sua apresentação (*Darstellung*) é o é. E se quisermos nomeá-lo símbolo, devemos aceitar a definição proposta por Schelling: o simbólico não é nem o universal que significa o particular (*esquematismo*) nem o particular que significa o universal (*alegoria*), mas a reunião de ambos<sup>124</sup>.

A mitologia pode nos dar um exemplo dessa questão. Segundo Moritz, o conceito de Júpiter significa, no âmbito da imaginação, ele mesmo, assim como o conceito César, no âmbito das coisas reais, também significa ele mesmo. Tanto na poesia quanto na música, os signos já não significam: são<sup>125</sup>, não separam o conteúdo da forma. Tudo o que uma poesia bela significa já se encontra nela mesma; “ela reverbera em seu âmbito, grande ou pequeno, as relações das coisas, a vida e o destino do homem”, e um leitor que após a leitura da *Ilíada* e da *Odisséia* perguntasse “o que significa a *Ilíada*?”, “o que significa a *Odisséia*?”, não estaria nada comovido com a leitura<sup>126</sup>.

Assim, o “é” constitui o foco em torno do qual giram todas as partes que compõe o todo:

As representações alegóricas devem somente adejar ao redor do todo; devem apenas brincar, por assim dizer, na sua margem mais externa – não devem se apossar do sagrado reino interno da

---

um signo. Mas a alegoria nos oculta aquilo mesmo que ela nos apresenta. Embora assuma uma forma corpórea, não é uma presença nem algo que se apreenda de uma só vez com os olhos, mas lentamente e com o entendimento: ver uma alegoria é interpretá-la”. Paz, O. *La otra voz*, p. 16.

<sup>123</sup> Gadamer relembra que o símbolo é uma palavra técnica da língua grega e significa “tábua de recordação”. “O anfitrião presenteava seu hóspede com a chamada *tessera hospitalis*; quebrava uma pequena tábua em dois, conservando uma metade para si e presenteando a outra ao hóspede para que, após trinta ou cinquenta anos, se algum descendente do hóspede retornasse a casa, pudessem se reconhecer mutuamente juntando os dois pedaços” (Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 84).

<sup>124</sup> Torres Filho, R. R., *Ensaio de filosofia ilustrada*, p. 114.

<sup>125</sup> Paz, O. *O novo festim de Esopo*, p. 95.

<sup>126</sup> Moritz, *Götterlehre*, p. 10-11.

arte – mas, se permanecerem desse modo subordinadas e restritas aos seus modestos limites, elas serão belas. –<sup>127</sup>

O belo e a alegoria também abrigam uma distinção de temporalidades, que por sua vez, implicam uma distinção de línguas. A alegoria, por causa de sua natureza explicativa, implica uma temporalidade sucessiva, ao passo que o belo implica uma temporalidade simultânea.

A língua apropriada para soletrar o sucessivo é a do entendimento, a língua própria para o belo é a da fantasia (ou da imaginação). E a tarefa da arte, para repetir o tema da conversão da finalidade externa em finalidade interna, seria traduzir, transportar, a língua do entendimento para a língua da fantasia.

**XXV** – A crítica da alegoria está conjugada à crítica da descrição. Neste ponto, a crítica é dirigida explicitamente a Winckelmann. As descrições têm o poder de dilacerar o todo de uma obra de arte. Para Moritz, a descrição de Winckelmann do Apolo do Belvedere:

[...] mais prejudicou do que ajudou a contemplação dessa obra de arte sublime, porque, afastando-se da visão do todo, dirigiu-se ao singular, que, porém, deve sempre desaparecer com uma contemplação mais próxima e sumir no todo<sup>128</sup>.

A descrição, em primeiro lugar, valoriza mais as palavras com as quais descreve a obra do que a própria obra. E, em segundo lugar, percorre o caminho contrário daquilo que Moritz concebe como fundamental para alcançar o belo: apegar-se ao singular. Quando o movimento deve ser justamente o contrário:

Se algo digno de valor pode ser dito sobre as obras de artes plásticas, sobretudo sobre as obras de arte, deve então ser dito que não é necessária nenhuma mera descrição segundo cada parte

---

<sup>127</sup> Moritz, "Über die Allegorie", B II, p. 1008.

<sup>128</sup> Idem, "In wie fern Kunstwerke...", B II, p. 1002-3.

singular, mas é necessário ter *uma melhor explicação sobre o todo e a necessidade de suas partes*<sup>129</sup>.

A crítica de Moritz à descrição deve ser lida como uma convocação para contemplarmos as obras diretamente, sem recurso às palavras intermediárias dos intérpretes.

Um poeta grego, Giórgos Seféris, ao apresentar a *Poética Musical* de Stravinski, ressalta “o quanto são enganosas as descrições literárias da forma musical”<sup>130</sup>, como se Seféris e Stravinski repetissem, no século XX, o ensaio de Moritz *A assinatura do belo* no qual lemos que é “um despropósito descrever as belezas de um poema linha a linha em vez de ser lido em voz alta, ou narrar por palavras um trecho musical de uma música famosa que pode ser ouvido”<sup>131</sup>.

**XXVI** – Outro tema levantado no ensaio “A assinatura do belo” é o da relação entre as artes. Esse tema aparece na filosofia alemã pela obra *Laocoonte*, de Lessing, em que é feita a distinção entre as artes plásticas – pintura e escultura – e as artes da palavra – poesia. A distinção entre elas está baseada no tipo de signo que as constituiu; as primeiras são compostas por signos naturais ou motivados, já que a representação se dá diretamente; a segunda, com signo artificial, imotivado, já que a representação se dá indiretamente. Ambas também realizam uma distinção temporal: simultaneidade para a primeira; sucessão para a segunda<sup>132</sup>.

Mas, segundo Todorov, Lessing “será o primeiro a ligar dois lugares comuns da época: que a arte é imitação e que os signos da poesia são

---

<sup>129</sup> Moritz, “In wie fern Kunstwerke...”, B II, p. 1003.

<sup>130</sup> Seféris, G. “Prólogo a la *Poética musical* de Stravinski”, p. 119.

<sup>131</sup> Moritz, “In wie fern Kunstwerke...”, B II, p. 1003.

<sup>132</sup> Lessing, *Laoconte* (capítulo XVI), p. 193.

arbitrários; e o primeiro também a concluir que essa proximidade constitui um problema”<sup>133</sup>.

O que nos importa reter aqui é justamente o problema: o ensaio “A assinatura do belo”, lido em conjunto com os outros ensaios estéticos de Moritz, não é a tentativa de eliminar a diferença entre as artes? Os signos da poesia não poderiam ser pensados como motivados, naturais? Ou a própria idéia de imitação formante põe fim à idéia de signos?

Todo o ensaio de Moritz consiste em nos mostrar que a descrição por palavras das obras de arte é dispensável. Contudo, há um modo em que essa descrição é possível, quando ela mesma se torna arte: “ali onde a verdade dá lugar à poesia, e a descrição se torna uma coisa só com o descrito, porque ela não existe apenas em razão do descrito, mas tem seu fim último em si mesma; e, além do mais, ela também não pode servir para tornar uma coisa, que ainda não conhecemos, conhecível para nós; pois toda nossa atenção é atraída mais pela própria descrição do que pela coisa descrita, que não só aprendemos a conhecer pela descrição, como ainda queremos *reconhecer novamente* a descrição na coisa”<sup>134</sup>.

Assim, o que é afastado é a palavra comum, própria da língua do entendimento, que separa o nome e as coisas, mas não a palavra poética:

É claro que na poesia pensamos as coisas em função da descrição, e na história, ao contrário, pensamos a descrição em função das coisas.

Na descrição do belo por palavras, estas precisam, portanto, consideradas em conjunto com a marca que elas deixam na imaginação, ser o próprio belo.

E assim, na descrição do belo por linhas, essas linhas, consideradas em conjunto, também precisam ser o belo que jamais pode ser descrito a não ser por ele mesmo, porque ele também tem seu começo lá onde a coisa e sua designação se tornam um só.

As autênticas obras de arte poética também são, por conseguinte, a única descrição verdadeira, por palavras, do belo nas obras de artes plásticas [...]”<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Todorov, T. *Teorias do símbolo*, p. 182-3.

<sup>134</sup> Moritz, “In wie fern Kunstwerke...”, B II, p. 998.

<sup>135</sup> Idem, *ibidem*, p. 999.

A junção entre poesia e artes plásticas se torna mais clara no seguinte trecho:

Pois a poesia *descreve* o belo das artes plásticas, se ela abarca com as palavras as mesmas proporções que na arte plástica são traçadas pelos contornos<sup>136</sup>.

Esse trecho afirma que ambas, poesia e pintura, estão circunscritas ao mesmo contorno, que não é outro senão o resultado da imitação formante: o belo é um pequeno círculo, análogo ao grande círculo da natureza. O belo, como perfeito e acabado em si, já reúne as belas artes e as belas letras.

Mas, se lembramos das considerações de Moritz sobre a linguagem em seu surgimento, que dá forma ao mundo humano, separando-o do caos original, ali veremos que a poesia é central, pois, no instante original de relação com as coisas e sensações, a palavra-imagética (*Bildwort*) guarda em si aquilo que ela batizou, ou seja, entre nome e coisa não há separação, elas formam uma coisa só.

Ademais, no "Ensaio sobre a prosódia alemã", Moritz para mostrar a possibilidade de se fazer poesia em qualquer língua, recorre à dança, cuja origem não é uma idéia, mas um sentimento (paixão), que faz o homem, por exemplo, saltar, e, pouco a pouco, vai formando uma dança, prescrevendo suas próprias regras pelo atuar. Assim, também a poesia se originou do ritmo dos cantos primitivos, da língua da sensibilidade.

Para distinguir o poema da prosa Moritz aplica a mesma idéia que havia utilizado para demarcar o belo e o útil: finalidade interna caracteriza o poema; finalidade externa caracteriza a prosa. E o poema é comparado com dança justamente porque o fim desta se encontra nela mesma; a prosa, ao contrário, é comparada com a caminhada, porque esta busca um fim fora dela mesma.

---

<sup>136</sup> Moritz, "Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste", B II, p. 1019.

Moritz compreende a língua como um fuso (*Walze*) que contém as letras onde dormem a infinita harmonia desse imenso universo com todas as suas melodias. O poema enrola a língua sobre si mesma e coloca de volta (*wälze zurück*) a língua do entendimento na língua da sensibilidade, formando a língua da fantasia. E o poema harmoniza som e sentido; não separa mais a descrição do descrito, não explica, mas apresenta (*darstellt*).

O poema – este filho dileto da imaginação – põe o belo diante de nós.

### 3º MOVIMENTO: POETA

**XXVI** – Uma das primeiras menções a Moritz em nossa língua já o designa como poeta. Rubens Rodrigues Torres Filho, no ensaio “O simbólico em Schelling”, diz “o poeta Karl Philipp Moritz”<sup>137</sup>. O exemplo maior de artista formante, do artista nato, do gênio, é o poeta. O poeta é o destinatário primeiro da linguagem. O poeta, animado pela linguagem, arranca o homem do caos e lhe apresenta a harmonia infinita da natureza. Ele apresenta o *é* e o *devir* da natureza<sup>138</sup>.

Esse poeta, porém, é um poeta trágico, pois sua alma é habitada por contrários (natureza/cultura; formação/destruição; vida/morte), que só pode suportar essas tensões porque é dotado de elasticidade da alma (outro modo de caracterizar a força de formação ou a imitação formante). E assim ele é capaz de acompanhar o vaivém das emoções.

Nesse jogo oscilante, o poeta pode ser arrebatado pelas sensações e pode também ser o senhor delas:

---

<sup>137</sup> Torres Filho, R. R., *Ensaaios de filosofia ilustrada*, p. 118.

<sup>138</sup> No ensaio “Goethe: a ciência simbólica do mundo”, Márcio Suzuki, em relação a Goethe, aproxima “Bildung” (formação) à idéia de “Umbildung” (transformação). A natureza, a língua e o próprio homem são uma espécie de movimento/transformação contínuo. Vale lembrar também que Elias Canetti pensou o ofício do poeta como guardião da metamorfose (Canetti, *Das Gewissen ...*, p. 364-7).

A coisa mais terrível que a humanidade pode suportar, conjugada com a insuperável elasticidade da alma, que a despeito de tudo persiste até o último sopro, e que até aí, mesmo que oscile nunca se rompe – é o mais elevado objeto da poesia trágica, e a fantasia, ao elaborar esse objeto, necessariamente sucumbe, se não estiver vinculada a uma elasticidade da alma que é capaz de contrabalançar todos os terrores da imaginação. –<sup>139</sup>

A *Erdichtungskraft* (esta força de inventar pela imaginação ou pela poesia) cria um mundo, o *erdichtete Ideenwelt* (o mundo ideal criado pela imaginação), no qual os contrários são harmonizados; ele unifica, sem apagar a variedade, o mundo da natureza (*Naturwelt*) e o mundo da cultura (*Kulturwelt*).

Goethe descreve muito bem essa reunião ao comentar as obras do arquiteto Palladio: “Há, de fato, algo de divino em suas construções, algo que se assemelha bastante ao poder do grande poeta, capaz de, partindo dos universos da verdade e da mentira, criar um terceiro, cuja existência emprestada nos encanta”<sup>140</sup>.

Há um ensaio de Moritz “Bem-aventurança de estar em casa – Fruição da bela natureza” em que o mundo da cultura e o mundo da natureza parecem conjugados. Essa contraposição aparece na figura do quarto e da natureza. O quarto como obra da cultura humana é muito diferente da natureza. Aliás, ele se torna um verdadeiro abrigo para os desconfortos que a natureza causa ao homem.

O quarto não só protege o homem da natureza como é também o lugar da bem-aventurança humana. Mas o homem, iludido pelo lugar e pelo tempo:

[...] acredita que vive anos, mas vive apenas um momento –  
Acredita que mora num país, numa cidade mas mora apenas num único lugar, onde está ou se deita – a sala onde trabalha, o aposento onde dorme.

---

<sup>139</sup> Moritz, “Der tragische Dichter”, B II, p. 877-8.

<sup>140</sup> Goethe, *Viagem à Itália*, p. 62. Consultar para a mesma idéia o posfácio de Horst Günther ao romance de Moritz *Anton Reiser*.



Essa ilusão faz com que o homem raramente busque sua felicidade *no momento presente* e no *único lugar de sua verdadeira existência* –<sup>141</sup>

Mas toda felicidade humana se encontra na limitação e não deve ser buscada no ilimitado, mas na própria casa do homem. E a bem-aventurança de estar em casa se dá quando essa casa for construída no seio do elemento verdadeiro – a natureza bela e aberta.

**XXVII** – O poeta de Moritz não é apenas trágico, mas também um sábio. A exposição ao jogo de contrários torna o poeta um sábio<sup>142</sup>. O exemplo é Shakespeare.

A poesia é também uma doutrina do saber viver. Nesse sentido, o sábio pode apontar para o homem o seu exato lugar na terra: “satisfação de estar em casa atada ao deleite sossegado da natureza bela”. Esse deleite da natureza pode ser refinado pela contemplação do belo na arte, e, de modo recíproco, a contemplação da arte reforça a contemplação e o deleite da natureza. Sabe o poeta-sábio que: “Ao dia segue a noite/ Ao acordar segue o dormir/ Ao trabalho segue o descanso/ À vida segue a morte”<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> Moritz, “Häussliche Glückseligkeit - ...”. In: *Schriften...*, p 34.

<sup>142</sup> Aliás, esse é um tipo de poeta muito próximo daquilo que Eliot escreveu sobre Goethe: “A sabedoria é um dom que provém da intuição, que amadurece e é exercido pela experiência para compreender a natureza das coisas, certamente das coisas vivas, e mais certamente ainda do coração humano. Em certos homens, ela pode aparecer de maneira indecisa e ocasional, ou apenas uma vez em toda a existência, no êxtase de uma única experiência, seja beatífica, seja terrível: em um homem como Goethe, ela parece ter sido constante, sólida e serena.” T. S. Eliot, *De poesia e poetas*, p. 295.

<sup>143</sup> Moritz, *Neues Abc Buch*. Não me parece distante essa figura do poeta-sábio de Moritz com a do sábio taoísta caracterizada por Octavio Paz: “A meta do taoísta é reconquistar o estado natural porque, entre outras coisas, ser imortal significa precisamente tornar a se unir ao movimento rítmico do cosmos, reengendrar-se incessantemente como o ano e suas estações, o século e seus anos. O chamado quietismo taoísta é inativo mas não imóvel: o sábio é como a natureza que gira imperturbável e sem descanso, mutável sempre e sempre regressando a seu começo sem começo.” *Conjunções e disjunções*, p. 99.

**XXVIII** – A obra de Moritz foi escrita entre os anos de 1783 e 1793, data de sua morte. Um pouco posterior à sua morte, entre os anos de 1794 e 1800, surge um dos primeiros e insuperáveis diagnósticos da contraditória situação da arte no mundo contemporâneo, segundo Claudio Magris, o ensaio *Poesia Ingênua e Poesia Sentimental*, de Schiller, no qual são abordadas “as dificuldades que impedem o escritor de representar o mundo sem perdê-lo, a antítese entre a poesia que se identifica com a vida e a poesia que, como a moderna, sente que a perdeu e pode apenas expressar essa falta e essa nostalgia”<sup>144</sup>.

Qual seria a posição de Moritz diante dessa antítese? Moritz é um poeta ingênuo ou sentimental?

Sabe-se que o relacionamento estabelecido com a natureza serve para Schiller distinguir duas formas de fazer poesia ou duas formas de existência poética. Schiller nos mostra que o ingênuo caracteriza o poeta em completa unidade harmônica com a natureza, ao passo que o sentimental caracteriza o poeta cindido da natureza. Para o primeiro cabe a tarefa da imitação completa do real, para o segundo, a expressão de um ideal – a natureza harmônica.

A obra de Moritz é escrita – e talvez sua obra ficcional revele isso – durante a época em que o homem já começa a perder a natureza e a alienar-se de si mesmo. Talvez, por essa indicação, pudéssemos classificá-lo como um poeta sentimental, cuja obra expressaria a falta e a perda da natureza. Mas, por outro lado, sua estética, sobretudo sua concepção da imitação formante, não nos autoriza a colocá-lo nessa categoria, visto que sua obra nos mostra que apenas a arte nos apresenta a natureza.

Talvez a tensão entre ingênuo e sentimental constitua sua obra como tantas outras: nela encontraremos o ponto de partida da criação artística na constatação da perda da natureza, do homem que está submetido ao jogo da utilidade. A imitação formante, no entanto, é uma força contrária que responde a essa perda, ao arrancar o homem do espaço da utilidade e

---

<sup>144</sup> Magris, C. “Un forro para ‘Los Buddenbrook’”. Los ensayos de Thomas Mann”. In: *Utopía y desencanto*, p. 183.

trazê-lo de volta a si e à natureza pela arte. E, nesse sentido, talvez coubesse a designação de ingênuo.

Se adotarmos a distinção proposta pelo poeta Joseph Brodsky<sup>145</sup> – entre o poeta Ovídio e o poeta Virgílio, segundo a qual o primeiro, baseado na tradição grega, apóia-se no modelo de existência circular (o poeta retorna à origem), e o segundo, inaugura um modelo de existência linear (o poeta está sempre de partida) –, claramente identificaremos a qual pertence Moritz: a primeira. Sua imitação formante é um incessante retorno à origem: “aquilo que somente pode nos formar para a verdadeira fruição do belo é aquilo por meio do qual o próprio belo surgiu: *prévia contemplação serena da natureza e da arte como um único grande todo*”<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> Brodsky, J. “Fuga de Bizâncio”. In: *Menos que um*, p. 157-9.

<sup>146</sup> Moritz, “Bildende Nachahmung des Schönen”, B II, p. 983.

# TRADUÇÃO

## NOTA DE TRADUÇÃO

A tradução baseou-se na seguinte edição das obras de Moritz:

- *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde*. Herausgegeben von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006, Band I. (B I)
- *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, Band II. (B II)

O texto "Bem-aventurança de estar em casa – Fruição da bela natureza", que não consta na edição acima, seguiu esta:

- *Schriften zur Ästhetik und Poetik* (Kritische Ausgabe). Herausgegeben von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962.

### Títulos dos ensaios traduzidos em alemão

#### *Linguagem*

1. Die Schöpfungsfeier
2. Versuch einer Entwicklung der Ideen in der Seele hervorgebracht werden
3. Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Mosis
4. Zeichen und Wortsprache

## *Arte*

5. Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff *des in sich selbst Vollendeten*
6. Der tragische Dichter
7. Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste
8. Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste
9. Über die Allegorie

## *Filosofia*

10. Zeit und Ewigkeit
11. Schlafen und Wachen
12. Eine Vergleichung zwischen der physikalischen und moralischen Welt
13. Häusliche Glückseligkeit – Genuss der Schönen Natur
14. Über Mystik
15. Grundlinien zu einer Gedankenperspektive

# *Linguagem*

## **A festa da criação\*** **Num passeio matinal<sup>1</sup>**

Toda natureza ainda está dormindo, mas vamos sair e ver como ela acorda. Na madrugada oremos diante do Eterno que criou o mundo! Hoje, sejamos os primeiros a louvá-lo; antes do coro dos pássaros ecoar pelos ares, antes do despontar da aurora e antes do nascer do sol. Nós somos seus filhos e ele é nosso pai. Saiamos ao seu encontro, quando ele chegar em suave murmúrio ou no brilho da aurora.

Crianças! Elevem o coração a Deus! Neste dia de descanso festejemos a grande festa da criação.

Ainda é noite e está escuro ao nosso redor. Ainda é como se o céu repousasse sobre a terra. Mas ajoelhem-se sobre esta terra, que nos suporta, voltem os olhos para aquela sagrada escuridão de onde o mundo surgiu, orem diante do Eterno que criou o mundo, e digam:

*"No princípio Deus criou o céu e a terra".*

Mas, naquela primeira noite, nenhum pé ainda pisara a terra; nenhum pássaro construía seu ninho, nem criatura viva alguma desfrutara ainda do suave sono para voltar, alegremente, a despertar. Por toda a vasta terra, a erva ainda não verdejava, nem floria flor alguma. Orem diante do Eterno que criou o mundo, e digam:

*"A terra estava deserta e vazia".*

---

\* Publicado como parte do livro de Moritz *Unterhaltungen mit meinen Schülern*. Berlim, 1780. Na segunda edição dessa obra, em 1783, este texto foi suprimido pelo próprio autor. (N. do T.)

<sup>1</sup> A idéia de Herder sobre a criação me estimulou a experimentá-la com crianças, e o sucesso da experiência me mostrou que essa idéia já reside naturalmente na alma, devendo antes ser apenas desenvolvida. O resultado de minha conferência sobre a idéia de Herder foi esta festa da criação, na qual às vezes empreguei as próprias expressões do autor, quando elas estavam inteiramente ao alcance das crianças. As freqüentes repetições de algumas expressões não serão inconvenientes tão logo se considere o todo como uma espécie de liturgia infantil. (N. do A.)



Vejam, as árvores ao nosso redor ainda não têm forma; casas e cabanas estão enterradas em profunda escuridão; os arbustos se confundem como sombras uns nos outros; ao nosso redor tudo é vulto e ilusão; a folhagem nas árvores e a grama no campo não verdejam, e as flores não florescem aos nossos pés. Voltem os olhos para aquela noite, em que nenhuma aurora ainda saudara a terra e nenhum raio iluminara o abismo. Orem diante do Eterno que criou a noite, e digam:

*"Eram trevas sobre o abismo".*

Elevem o coração a Deus! – O fresco vento matinal já nos envolve e anuncia a chegada do dia. Estão ouvindo o murmúrio nas copas das árvores? A criação ainda descansa em silêncio solene. Mais alguns instantes – e tudo ao nosso redor será novamente vida e atividade. – Ouçam com atenção! O Eterno chega em suave murmúrio, seu sopro animará em breve o mundo adormecido. Voltem os olhos para aquela noite em que o mar, estrondoso e bravo, ainda banhava toda a terra, em que pé algum ainda podia descansar. Orem diante do Eterno, que com seu sopro anima a terra, e digam:

*"O espírito de Deus pairou sobre as águas".*

Olhem para o poente, lá ainda domina a opaca escuridão. Agora olhem para o nascente – lá brota a luz – quão majestosa! – vocês vêem como suas listras púrpuras se espalham? Vêem as pequenas nuvens nadando no mar vermelho de fogo? Se agora vocês vêem a alvorada como se vissem uma nova criação; oh, então recordem aquela primeira manhã que brotou da longa noite, e ajoelhem-se e orem diante do Eterno que criou a manhã, e digam:

*"Deus disse, Faça-se a luz! E a luz se fez".*

Noite e sombra, loucura e ilusão, desapareceram. Tudo ao nosso redor se encontra agora novamente lá, como realmente é. A natureza inteira em sua forma verdadeira e adequada. O primeiro raio de luz nasceu, e a terra já não parece deserta e vazia, as trevas já não dominam o abismo, e todas as imagens aterradoras da noite desapareceram como um sonho. Orem diante do Eterno que criou a luz, e digam:

*"Deus viu que a luz era boa. Então Deus separou a luz das trevas e chamou dia à luz e noite às trevas".*

Vejam como o céu agora se abaúla e ergue por todos os cantos – nosso campo de visão a cada momento se amplia – E como o fino tecido agora se urde de luz e vento celeste – As nuvens úmidas no horizonte se condensam e gotejam. – Sempre mais claro o azul brilhante, quanto mais ele se ergue. – Nuvens brancas nadam lá em cima, como num mar aberto. – Vejam como a face do céu se reflete naquela vaga! – Antes, tudo era diferente quando o mar ainda banhava toda a terra. Antes, só havia mar e céu. – Assim que a luz surgiu, a imagem do céu flutuava sobre todo o mar, assim como flutua aqui nesta vaga. Orem diante do Eterno que criou o céu, e digam:

*"Deus falou: faça-se um firmamento entre as águas e que este estabeleça uma diferença entre as águas. E Deus chamou céu ao firmamento."*

Os objetos se tornam cada vez mais nítidos. A princípio, aquelas montanhas distantes pareciam uma nuvem azul. Erguem-se agora majestosas em sua verdadeira forma e não mais despontam incertas em meio a uma neblina densa. Aqui sorri uma colina e lá um vale. Nada era assim quando o mar ainda banhava toda a terra. – Estes lindos vales, este morro e aquelas montanhas estavam cobertos por uma superfície de água imensa, inabarcável. Agora, porém, o mar selvagem permanece em seus limites, as correntezas fluem suavemente em suas margens, e molham o solo que nosso pé pisa. – Orem diante do Eterno que criou a terra, e digam:

*"Deus falou: que a água se reúna sob o céu em lugares isolados, onde se possa ver o seco! E assim aconteceu. E Deus chamou terra ao seco, e chamou mar ao conjunto das águas. E Deus viu que tudo era bom."*

Oh, vejam, como os campos e prados agora se conformam tal qual um quadro estimulante! – Lá o carvalho que espalha seus galhos, aqui a flor que desabrocha seu cálice. – Lá a árvore que floresce, aqui a planta

que germina. – Lá as folhas, que murmuram no vento, aqui multiplicidade de ervas, que nascem a seus pés. E nenhuma espécie de tudo isso deve perecer, mas elas devem voltar a florescer e verdejar a cada primavera. Voltem os olhos para aquele tempo em que ainda não havia crescido nenhuma erva na terra, e nenhuma árvore ainda florido nem dado frutos, e orem diante do Eterno que criou as árvores e as plantas, e digam:

*"Deus falou: que da terra brotem grama e erva, que se multipliquem, e que árvores frutíferas dêem fruto, cada uma segundo sua espécie! E assim aconteceu. E Deus viu que tudo era bom."*

Sempre mais dourada se torna a aurora. – Em seu seio cresce um brilho flamejante. – O flamejar se torna um suave raio – e vejam – lá aparece o sol – o rei do dia – que estabelece o limite da manhã, da tarde e da noite; que faz o verão, o outono, o inverno e a primavera, e dá ao homem, durante o dia, luz e calor, até que a lua, a rainha da noite, apareça suave e silenciosa com seu séqüito de estrelas. Olhem para aquele tempo, em que o sol nasceu pela primeira vez, e a lua e as estrelas iniciaram seu percurso. Orem diante do Eterno que criou o sol, a lua e as estrelas, e digam:

*"Deus falou: que haja luzes no firmamento do céu, que lá se separem o dia e a noite, e dêem sinais, tempos, dias e anos! E que sejam luzes no firmamento do céu, que lá iluminem a terra! E assim aconteceu. E Deus fez duas grandes luzes: uma grande luz, que rege o dia, e uma pequena, que rege a noite, e também estrelas. E Deus viu que tudo era bom."*

Agora tudo é brilho e rumor – vida e atividade, até onde o olho possa ver – até onde o ouvido possa ouvir. – Ondas douradas dançam na clara maré, e os peixes brincam nos raios de sol. As copas das árvores recebem o brilho do sol – e pássaros se balançam nos galhos e entoam sua variada canção de louvor, outros levantam vôo, e da pequena garganta fazem ressoar sua clara voz gorjeante. Voltem os olhos para aquele tempo em que pela primeira vez a água fervilhou de criaturas irrequietas, e pela primeira vez o canto dos pássaros ecoou pelos ares – Orem diante do Eterno que criou o peixe na água e o pássaro no vento, e digam:

*"Deus falou: que a água se agite com animais irrequietos; e o vento com os pássaros, que voem sob o firmamento do céu! E Deus os abençoou e falou: Sejam frutíferos e multipliquem-se, e encham a água do mar: e que os pássaros se multipliquem por toda a terra!"*

Mas vejam lá o rebanho berrante, o manso e domesticado rebanho de ovelhas, que é muito útil ao homem; e aqueles bois que mugem, puxando o arado, ou que pastam em manada – e aqui os vermes e os insetos, que fervilham no pasto. Voltem os olhos para aquele tempo em que a terra sem vida de repente formigou de criaturas vivas; onde, uma após a outra, livraram-se do pó e alegraram-se com sua existência; onde pela primeira vez o cavalo relinchou de alegria, e o touro soltou seu mugido; onde pela primeira vez a pequena mosca zuniu, e o frágil mosquito brincou na grama, ou dançou no raio de sol; onde pela primeira vez o verme girou no pó, contorcendo-se inumeráveis vezes, e também sentiu sua vida em si. Orem diante do Eterno que criou os animais no campo, e o verme no pó, e digam:

*"Deus falou: que a terra produza animais vivos, cada um segundo sua espécie; gado, verme e animais na terra, cada um segundo sua espécie! E assim aconteceu. E Deus viu que tudo era bom."*

E agora chamem de volta para si o olhar atordoado que se dispersou pelo céu e pela terra. Observem a alegria de vocês! Sua forma! Suas forças! Olhem à volta de si mesmos! Em vocês está toda essa bela criação, pintada em cores vivas. E essa imagem é interiormente mais bela e viva do que a natureza inteira em si mesma; interiormente mais bela e viva do que a floresta e o campo, e do que pássaros e vermes e animais de qualquer gênero e espécie. A natureza não pode contemplar a si mesma, mas nós podemos observá-la e abarcá-la com um imenso olhar. O homem é o olho da natureza, por meio do qual ela pode se observar a si mesma, sem o qual ela estaria também sem vida verdadeira, sem unidade, sem finalidade. – Pois a árvore não vê suas flores, e a flor desconhece sua beleza. O animal está preocupado apenas com sua alimentação e não admira a bela natureza. Mas o homem vê árvore e flor

e animais, e sol e céu e o verde prado com um olhar, e quando não vê nada disso, ainda assim a imagem dessas coisas sobrevive, descansando em sua alma. Que grande parte da criação vocês não são capazes de abarcar com um único olhar, tal como Deus com um olhar abarca o todo! Alegrem-se crianças, pois Deus criou a vocês como seres humanos! Que ele lhes deu estes olhos, onde pintou terra e céu – e mais ainda, que ele lhes deu um entendimento por meio do qual o homem reconhece Deus como seu próprio criador, e pode dominar toda a criação. Orem diante do Eterno que nos criou segundo sua imagem, e digam:

*"Deus falou: façamos os homens à nossa imagem segundo nossa semelhança; que eles dominem os peixes do mar, e os pássaros do céu, e o gado, e toda a terra, e todos os répteis que rastejam sobre a terra! E Deus observou tudo quanto havia feito e viu que tudo era muito bom."*

## Ensaio para desenvolver as idéias que por meio das palavras isoladas são produzidas na alma\*

*Nossa pequena casa.* Com a palavra *nossa* nos colocamos na posição de narrador e nos recordamos da sensação que temos quando podemos nomear algo como nosso; por meio dessa palavra ainda não nasce nenhuma imagem na alma. *Pequena casa.* *Casa* desperta, sem dúvida, uma imagem, mas uma imagem muito inconstante: o selvagem pensaria numa cabana ou caverna, e a criança, que foi criada num palácio, pensaria num quarto dourado: a palavra *pequena* reduz, sem dúvida, esta imagem, mas em nada contribui para a determinação mais precisa dela, a não ser pelo fato de que o selvagem pensará numa pequena caverna e a criança no palácio pensará num pequeno quarto dourado menor do que o seu. Aliás, *casa* desperta também o pensamento de uma sensação na alma e talvez antes mesmo da imagem: pois, com a palavra *casa*, penso constantemente na tranqüilidade e segurança que desfruto no local de minha residência permanente, e a imagem desse local se impõe imediatamente na alma, porque tanto o lugar quanto a natureza do local contribuem, e muito, para a comodidade e segurança da casa.

*Jazia (lag) ao pé de um morro não íngreme.* *Jazia (lag)* nos recordaria primeiramente a sensação que temos quando estamos deitados, se ainda não estivéssemos acostumados a empregar essa palavra também para coisas inanimadas, que a bem dizer não poderiam estar nem deitadas nem em pé<sup>1</sup>; *jazia (lag)* não significa aqui nada mais que *estava (war)*,

---

\* Publicado na revista *Berlinsches Magazin der Wissenschaften und Künste*, ano I, número 1, Berlim, 1782, p. 14-21. (N. do T.)

<sup>1</sup> Os verbos empregados aqui pelo autor são "liegen" (estar deitado) e "stehen" (estar em pé). Esses verbos especificam a posição em que algo ou alguém se encontra. E embora especifiquem usando atributos próprios de homens e animais ("em pé" ou "deitado"), também são empregados para coisas inanimadas. Assim, por exemplo, posso dizer: "Ich liege noch im Bett" (Eu ainda estou deitado na cama), ou seja, não estou nem sentado

que não significa *jaz* (*liegt*), mas *jazia* (*lag*), desse modo toda a imagem é remetida ao passado, e subitamente a disposição da alma passa a ser totalmente diferente do que se a coisa fosse representada como ainda estando presente. A diferença entre pensar no presente e pensar no passado é aproximadamente a diferença entre tocar uma música alto e tocá-la em surdina. *Ao pé de um morro não íngreme*. *Morro* é uma palavra-imagem; qualquer um se lembra da representação de um morro que tenha visto em algum momento de sua vida: esse morro que alguém pensou, também poderia casualmente ser íngreme: assim como antes a palavra *pequeno* delimitou também de certo modo a imagem da casa, assim a imagem do morro é corrigida pela determinação *não íngreme*: *íngreme* é uma *palavra-imagem auxiliar*; só ela, por si mesma, não consegue produzir nenhuma imagem na alma, mas pode muito bem dar figura e forma a outra imagem. Aqui a língua conduz nossa representação à verdade por meio de um pequeno erro: ela representa em primeiro lugar o morro como íngreme, e com a palavra *não* logo suprime novamente essa representação, possibilitando que o morro ganhe de vez uma encosta suave em nossa representação. A palavra *não* tem a força de suprimir novamente qualquer representação que surja em nós: por isso nos auxilia muito no pensamento, visto que muitas coisas não podem ser mais bem determinadas do que aquelas provocadas com intenção e, dessa maneira, representações erradas são de novo suprimidas. A imagem do morro já estava na alma, mas era algo meramente casual se concordava diretamente com o morro real que aqui é descrito, e assim para evitar também todo e qualquer erro, provoca-se com intenção um erro, que logo é novamente suprimido, para que não possa posteriormente surgir sem que alguém pense em evitá-lo. Assim como agora ocorre com o morro, assim também se passa com milhares de outras coisas que só são corrigidas por erros provocados com intenção. Mas ainda no que diz

---

nem em pé; e também posso dizer: "Das Buch liegt auf dem Tisch" (O livro está sobre a mesa). E com o verbo "stehen": "Der Mann steht neben seinem Hund" (O homem está ao lado de seu cão); "Das Glas steht auf dem Tisch" (O copo está sobre a mesa). (N. do T.)

respeito à palavra *não*, trata-se de um sinal universal, que substitui o oposto de uma coisa, tão logo não se tenha um nome para esse oposto, ou não se queira se servir justamente dele. Daí dizermos *não-finito* ou *infinito*, porque não temos nome para o oposto de *finito*; *incompreensível*, porque não temos nome para o que é oposto a *compreensível*, e tampouco podemos ter nome para essas coisas, porque elas estão totalmente fora de nossa esfera, e não podemos compará-las com nenhuma representação singular em nossa alma. Chegamos assim ao conceito de incompreensível, porque o pensamos primeiramente como algo compreensível e posteriormente essa representação é novamente suprimida em nós pela negação: chegamos, portanto, a esse conceito metafísico do mesmo modo que chegamos ao conceito de um morro não íngreme, apenas com a diferença de que com a última representação ainda nos resta um morro suavemente inclinado e com a primeira não resta absolutamente nada: pois se em tudo aquilo em que posso pensar, eu o represento como algo, se agora não quero pensar, não pensei em nada, e nossas representações do infinito e do incompreensível não são de modo algum representações, porque elas se anulam. Ao usar a palavra *não* quando se tem realmente um nome para o oposto, então se quer com isso às vezes enfraquecer o nome oposto, e se diz, por exemplo, *eu não estou bem*, em vez de *eu estou doente*; quer-se indicar portanto um estado intermediário entre doença e saúde, como se se quisesse dizer: *eu não estou bem doente, mas também ainda não estou bem saudável*. Mais ou menos nesse sentido a palavra *não* foi usada junto à palavra morro, ou seja, a subida do morro não é demasiado íngreme nem demasiado inclinada. A casa ficava *ao pé* desse morro. As imagens do morro e da casa estão bem ajustadas em nossa representação, mas, se a língua também não tem um modo de unir apropriadamente ambas as imagens, elas podem ficar distantes milhares de milhas uma da outra: *Nossa pequena casa – um morro não íngreme*, aqui não há ainda a menor ligação, mas a palavra *ficava (lag)* prepara a ligação, pois com essa palavra já nasce de maneira natural a pergunta: *onde ficava (lag) a*



*pequena casa?* A alma apanha a primeira imagem que se lhe apresenta para dar um lugar à casa, *ela encontra um morro não íngreme*, em que o *onde* ainda não está determinado. As imagens se fundem uma na outra, e a casa ocupa na representação este ou aquele lugar “no”, “sobre”, ou “ao lado do” morro, até que ela indique a palavra *ao* (*an*) seu lugar na parte mais baixa do morro, que recebe em sentido figurado o nome de pé dele; e assim a imagem oscilante ganhou ao mesmo tempo figura e estabilidade permanentes. Se queremos, porém, entender *ao* (*an*), este não quer dizer nada mais que *tocar o lado de uma coisa*, tanto quanto imaginamos *sobre* como *tocar a parte superior de uma coisa*. Que se dê o nome de pé à parte mais baixa do morro, não revela nenhuma nova metáfora artificial, mas, ao contrário, está fundado na natureza do surgimento da língua. O homem nunca se sentiu tão próximo de uma coisa quanto de si mesmo; e não é de admirar que também possa tirar de si mesmo várias denominações, que deu a outras coisas com as quais se comparou! As palavras *cabeça* e *pé de uma coisa* surgiram certamente antes dos nomes *acima* e *abaixo*, *alto* e *baixo* etc. Pois não ordenamos os conceitos de *acima* e *abaixo* segundo a relação que estabelecemos com nosso corpo? Imprimimos por assim dizer uma imagem de nós mesmos em todas as coisas que representamos, porque para nós a representação de nós mesmos é sempre a mais próxima, e só por meio dela devemos primeiramente alcançar as outras restantes, e isso tem grande influência sobre o nome que damos às coisas. Particularmente a linguagem poética, que é em suas expressões a que mais se aproxima da primeira língua, serve-se com muita freqüência dessas denominações retiradas do corpo humano, como: *as costas da montanha*, *os dedos da aurora*, *as sobancelhas da aurora*, *as entranhas da terra*, até mesmo na prosa qualquer um nomeia a parte do mar, que na sua maior parte está cercada por terra, um *seio do mar*.<sup>2</sup> – Agora permanece em nossa alma a casa do

---

<sup>2</sup> Em alemão, a palavra empregada pelo autor é “Meerbusen” que significa “golfo”, “baía”. Ela é composta por duas palavras “Meer” (mar) e “Busen” (peito, colo, regaço, seio). Em português, a palavra golfo vem do grego “κόλπος, ou”, que significa “seio de mulher”.

pregador ao pé de um morro íngreme, e, embora tudo ao redor da casa ainda esteja seco e vazio, nossa imaginação poderia configurar satisfatoriamente tudo isso, porque ainda duvidamos se encontraremos a imagem correta que esteja em consonância com tudo, então preferimos não refletir mais, e deixamos em suspenso se é um morro pelado, ou coberto de árvores, e se a casa é coberta de telha ou de palha: contudo, não podemos evitar que essas diferentes representações atinjam alternadamente a alma, já que uma é sempre repelida pela outra: ora vemos brilhar um teto vermelho, ora um preto, ora o morro é coberto de árvores verdes, ora estas desaparecem novamente até que por fim a língua expulsa uma a uma todas as representações erradas e convoca pouco a pouco as imagens corretas para seus lugares.

*Atrás ela (a casa) era (ward) protegida por um lindo bosque.*

Uma palavra-imagem *bosque*, uma palavra-imagem substitutiva *ela*, a saber, *a casa*, combinada com duas palavras de sensação *lindo* e *era protegida*, e ainda a palavra *por* (*von*), que torna clara a relação entre as imagens, exercem de um só golpe um efeito muito animado e agradável sobre a alma. Agora o morro já ganhou uma forma determinada, de repente nele cresce um bosque, e sob as sombras de suas árvores abriga-se agora uma casinha rústica; daí em diante desenvolvemos em pensamento a bela vista da mesma casa, e sentimos simultaneamente a agradável sensação que a tranqüilidade e a calma do lugar lhe proporcionam. *A casa era protegida*. Aqui se expressa o interesse das pessoas da casa, e imagina-se como se ela mesma pudesse realmente sentir a proteção do bosque. A palavra *proteger* não produz nenhuma imagem, mas apenas a lembrança de uma sensação em nós, e quem nunca teve essa sensação, não poderia pensar em nada a partir dessa palavra. Agora, porém, por causa dos vários perigos aos quais o homem está exposto, as palavras *proteger*, *abrigar*, e outras semelhantes sempre despertam em nossa alma as mais agradáveis sensações; por isso a

palavra produz um efeito tão belo nessa pintura. Contudo, do mesmo modo que pensamos a casa como algo que sofre ou sente, também transmitimos ao bosque nossa própria natureza na representação, e pensamos nele como se estivesse realmente agindo ou protegendo: eis uma nova prova de como nossa representação de nós mesmos se mescla de modo constante com as representações de todas outras coisas. Se desfrutássemos até mesmo a proteção desse bosque, não seria para nós um pensamento desagradável atribuir essa proteção a uma espécie de bondade dele: desta maneira procuramos trazer para perto de nós todos os seres que nos cercam e, por assim dizer, os transformamos em nós. A casa era protegida *pelo* (*von*) bosque. Assim como *a* (*an*) significa tanto quanto *tocar o lado de uma coisa*, e *sobre* (*auf*), *tocar o topo de uma coisa*, assim *de* (*von*)<sup>3</sup> desperta em nós a representação: *afastar-se do lado mais externo ou da superfície de uma coisa*, assim como *de* (*aus*), *afastar-se do lado mais interno de uma coisa*: por isso dizemos: eu venho *da* (*aus*) igreja, porque nós estávamos *lá dentro* (*darin*), e, eu venho *do* (*von*) meu amigo, porque estava apenas *na* (*bei*) casa dele. Visto que agora todas as ações parecem por assim dizer *afastar* da superfície do agente para *tocar* a superfície do paciente, nós tiramos, pois, a denominação, com a qual descrevemos a passagem da ação para a paixão, de tudo o que acontece diante de nossos olhos, e assim podemos dizer também: *sou amado pelo* (*von*) *meu irmão*. Parece que pensamos na ação do amor como se ela tocasse a superfície de nosso ser, afastando-se da superfície do ser de nosso irmão, sem que nós nos preocupemos com sua origem interna nem com seu efeito sobre nós. Se dissemos, portanto: *sou amado pelo* (*aus*) *meu irmão* ou a ação do amor passa *dele* (*aus*) para *dentro* (*in*) de mim, então parece como se nós

---

<sup>3</sup> Em alemão, é possível estabelecer a relação de origem/lugar entre o termo regente e o termo regido com as preposições *aus* e *von*. Em português, empregamos a preposição *de* para estabelecer essa relação. Pode-se dizer, por exemplo, "ich komme *aus* der Schule" (venho *da* escola) e pode-se dizer "ich komme *vom* Strand" (venho *da* praia). E a distinção do uso correto é dada pela gramática tal como Moritz distingue no texto, ou seja, emprega-se *aus* quando se está dentro do local, e *von* quando não se está dentro do local. Outra função da preposição *von* (*por/pelo*) é introduzir o agente das orações passivas, tal como consta no texto. (N. do T.)

arrancássemos do mais fundo da alma o pensamento que queremos expressar. Com as coisas inanimadas, ao contrário, a ação aparente se afasta livremente apenas da superfície da coisa que age e toca também somente a superfície da coisa passiva, pois, como ação aparente, ela não pode se estender além do que possamos percebê-la, pois *pelo* (*von*) também é uma palavra apropriada que expressa a passagem da ação à passividade, de forma que poderíamos muito bem dizer: a ação aparente da proteção, afastando-se da superfície do bosque, tocou a superfície da casa, ou a casa era protegida pelo bosque.

## **Nova hipótese sobre a história da criação segundo Moisés\***

Não podemos recordar nada ou quase nada do que vimos e ouvimos nos primeiros anos de nossa infância, quando a linguagem ainda não havia dado duração e fixidez às oscilantes representações de nossa alma. Não tínhamos marcas características por meio das quais pudéssemos distinguir uma das outras as nossas próprias representações; por isso formavam uma coisa só, ou suprimiam-se umas às outras, ou emaranhavam-se umas nas outras.

Ainda não conseguíamos diferenciar o sol do céu onde ele brilhava, e tampouco o quadro da parede em que estava pendurado. As representações dos sons se confundiam com as representações das cores, entrelaçando-se de distintas maneiras, de tal modo que era quase como se não tivéssemos visto ou ouvido absolutamente nada.

Com os primeiros sons, porém, que nossa boca aprendeu a balbuciar, começou também a se fazer *luz* em nossa alma. Quando nós pela primeira vez balbuciamos os doces nomes: pai e mãe, já podíamos *diferenciar* neles nossos mais carinhosos amigos não só da parede morta e inanimada, como também de todos os outros homens. Agora em nossa alma já havia uma imagem fixa, à qual, uma a uma, outras podiam se *juntar*; e assim nasceu pouco a pouco o maravilhoso e forte tecido de nossos pensamentos, que o tempo entrelaçou tão bem uns nos outros, que já não se pode perder facilmente um fio.

O que seria, sem a linguagem, daquela doce recordação de nossos dias passados? Um ermo labirinto de impressões semi-apagadas, cortadas por milhares de lacunas, nas quais novamente se perderia o presente de

---

\* Publicado no *Berlinische Monatschrift*, vol. 3, abril de 1784, p. 335-346. Republicado no livro *Launen und Phantasien* von Carl Philipp Moritz, org. Carl Friedrich Klischnig (1796), p. 335-348. (N. do T.)

cada um dos dias. Só a linguagem é o novelo indestrutível do qual desenredamos o fio que pode nos mostrar o único caminho para sair do labirinto de nossas representações. Fazemos isso como um andarilho que quer reencontrar o caminho percorrido numa mata densa e intransitável, e coloca um *marco* após outro pelos quais se possa guiar quando retornar. Sempre que vemos ou ouvimos algo, fixamos um marco como esse em nossa alma, por meio da palavra proferida; quando queremos voltar a recordar o que tínhamos visto ou ouvido, basta que nos guiemos apenas por esses marcos como indicadores confiáveis do caminho. Se não fizéssemos dessa maneira, não conseguiríamos atingir com a memória exatamente as coisas que queremos novamente recordar, mas cambalearíamos com passos incertos, ora à direita, ora à esquerda, e nunca mais acertaríamos o alvo em cheio, a não ser por acaso.

Não é pela linguagem que imprimimos em cada *gênero* de coisas um sinal inequívoco, por meio do qual as reconhecemos, não importando onde ou em que *mistura* as encontremos? Não é pela linguagem, em suma, que abarcamos toda a natureza, e não é por meio dela que podemos designar da maneira mais precisa novamente o menor raio de sol? Não é a palavra que prescreve à representação os *limites* que ela não pode transpor, porque ela designa à risca o *âmbito* do objeto que queremos observar, seja ele um carvalho ou um ramo? – É porque aprendemos a *nomear* o todo e o singular na natureza que ficamos sempre mais familiarizados com o seu aspecto; toda vez que a revemos, alegramo-nos como com o rosto de um amigo de quem nos tornamos mais íntimos a cada dia, quanto mais aprendemos a *diferenciá-lo* de outros homens. – É certo que essa diferença já reside nas coisas mesmas, cada uma das quais traça de algum modo os limites de seu âmbito. A transparência do ar também torna mais nítida para nós a diferença das coisas, entre as quais parece haver constantemente lacunas. Mas a linguagem precisa antes definir essa diferença, porque ela pode nos escapar no exato momento em que a percebemos. A diferença mais notável das coisas em nossa representação precisou primeiro empurrar a palavra para fora, e a própria diferença teve

posteriormente de ser designada de modo preciso pela palavra, e os limites das coisas tiveram de ser traçados com precisão cada vez maior.

*Diferenciar e nomear* parecem, portanto, estar inseparavelmente vinculados um ao outro. – Lendo a história da criação segundo Moisés, vejo que os conceitos de *diferenciação* e *denominação*, um seguido sempre imediatamente do outro, estão entretecidos nessa venerável narrativa. Deus *diferenciou*, Deus *denominou*, é como se descreve a criação da luz, do firmamento e da terra. Vemos como são designados, na mais bela seqüência, primeiro as maiores e mais notáveis *diferenças*, e pouco a pouco as menores.

Existe em toda a natureza diferença mais admirável que entre luz e trevas! Esta é designada *primeiro*, quando se diz: Deus *separou* ou *diferenciou* a luz das trevas, e *denominou* dia à luz, e noite às trevas.

A essa diferença entre luz e trevas seguiu a segunda grande diferença entre o céu e a terra. Deus *separou* a água que se encontrava acima da que se encontrava abaixo do firmamento, e *denominou* céu ao firmamento.

Depois, seguiu a terceira grande diferença entre a terra e a água. Deus disse: reúna-se a água em lugares *separados*, de tal modo que se veja o seco, e Deus *denominou* terra ao seco, e *denominou* mar à reunião das águas.

Só então vieram as pequenas diferenças entre as *espécies* de árvores e plantas, que são encontradas *na* terra, e as *grandes* e *pequenas* luzes, como também as estrelas, que são encontradas *no* céu. Por fim, as diferenças entre as *espécies* de peixes e pássaros que *vivem* e *se movem na* água e *sob* o céu, e as diferentes *espécies* de animais que *vivem* e *se movem sobre* a terra.

Não é bem mais natural diferenciarmos um todo, do qual queremos fazer uma representação clara, primeiramente apenas *em escala maior* e então sempre e continuamente ordenar e classificar *em escala menor*? Deus, porém, precisou ter uma representação clara do mundo que queria criar. Não seria mais natural, por sua vez, que o homem, se quisesse

conceber a criação do mundo, compartilhasse com Deus seu modo de representação, *diferenciando* primeiro em escala maior e depois aos poucos em escala menor? Tais representações de Deus, que formamos a partir de nós e segundo nós mesmos, eram adequadas sobretudo à infância do gênero humano; não é de admirar que, com a criação, o *diferenciar* e o *nomear*, como a *linguagem*, são atribuídos a Deus como um *instrumento de ajuda* para ordenar e separar corretamente a grande massa que tinha diante de si?

Se o homem, dotado do poder de um Deus, quisesse criar um mundo, ele o teria começado, sem dúvida, como é descrito aqui. Ele teria *dito* apenas: Faça-se a luz! E a luz se fez; depois *diferenciado* a luz das trevas, e ter-lhe-ia dado um *nome* para que ficasse diferenciada não apenas em si mesma, mas também em sua *representação*; depois teria visto sua obra e se alegrado com ela: pois era muito boa. – Com o mesmo fundamento, foram entretecidos ainda nesta narrativa os conceitos mais simples de *tempo* e *número*, que para nós são de uma *necessidade* fundamental, quando queremos *ordenar* nossas representações em nossa alma, levando em conta sua *seqüência*. Por isso se diz constantemente: assim se fez, da noite e da manhã, o primeiro dia, o segundo e assim sucessivamente.

Desse modo, a narrativa de como deve ter acontecido a criação ou surgimento desse universo parece ter sido *imposta*, por assim dizer, ao seu autor, num momento propício de inspiração. Ao narrar, porém, o surgimento do mundo em si, narrou assim fundamentalmente nada mais do que o surgimento ou a *criação* desse mundo na *representação do homem*, como este conseguiu aos poucos formar por meio do *diferenciar* e do *nomear*, ou seja, pela *linguagem*, um conceito sempre mais claro do mundo. E, nesse sentido, uma vez que descreve o instante do surgimento dos conceitos humanos por meio da linguagem, teria sido então Moisés tanto *filósofo* como poeta; embora o primeiro mais de maneira *acidental* porque parece que não tivera tanto a intenção de falar realmente desse



surgimento dos conceitos humanos quanto compor uma *ficção verossímil* sobre a criação do universo.

Assim como no mais das vezes o entusiasmo eleva o poeta a filósofo, na medida em que sua rica imaginação ocupa o lugar da faculdade de julgar, assim também na história da criação Moisés nos dá, sem que talvez tivesse realmente essa intenção, uma exposição mais filosófica da provável *origem da linguagem* e do pensamento humano.

Enquanto o homem ainda não possuía linguagem, o mundo deve ter sido de algum modo um *caos* para ele, onde não podia *diferenciar* nada, onde tudo era deserto e vazio, e onde dominavam a escuridão e as trevas.

O homem, entretanto, não podia ficar muito tempo sem linguagem, porque o Criador já desde o princípio a havia incorporado ao todo da criação, como uma necessidade fundamental do pensamento humano, e colocado nas coisas que o rodeavam uma *diferença tão notável*, que desse modo a palavra com a qual deveria designá-la foi-lhe como que arrancada da boca. – Ora, é como se o homem observador devesse ter primeiro percebido e designado suficientemente as *grandes* diferenças entre luz e trevas, céu e terra, terra e água, antes mesmo que sua atenção pudesse voltar-se para as *pequenas* diferenças entre *plantas, astros e animais vivos*.

O primeiro *grito monossilábico de alegria* com o qual saudou a luz que irrompia, e o primeiro *lamento infantil de temor* diante das trevas, talvez tenham sido os primeiros nomes pelos quais *diferenciou* a luz das trevas, e designou o dia e a noite.

Após ter-se tantas vezes maravilhado em voz alta com os grandes fenômenos da natureza, com o nascer do dia e o cair da noite, sua atenção dispunha agora de *ócio* para voltar-se para uma nova diferença. Ele olhou para cima e em seguida para baixo; viu acima o resplandecente e transparente azul do céu e a seus pés a firme terra negra. Essa vista agradável de um céu sem nuvens, que se refletia em seus olhos contra a terra escura a seus pés, arrancou de sua boca um som novo e alegre, que enriqueceu o pequeno número de seus conceitos.

Quando essa diferença havia de novo ocupado suficientemente seu sentido, ele começou a perceber diante de si e a designar uma nova diferença entre a terra opaca e a água reluzente.

E assim descobriu pouco a pouco sobre a terra, onde antes tudo ainda oscilava sem figura e forma diante de seu olhar, os pequenos objetos, que antes lhe pareciam formar uma coisa só. Primeiro sua atenção se deteve nos objetos inanimados, porque estes não podiam escapar tão rápido de sua representação. Observou minuciosamente a superfície da terra e cunhou imagem e nome para as variadas espécies de árvores e plantas que cresciam sobre a terra. – Olhou para o céu e aprendeu pouco a pouco a diferenciar e dar nome ao sol, à lua e às estrelas do céu, onde tudo isso brilhava. – Por fim, conseguiu também cunhar uma imagem definida das criaturas animadas, os pássaros no céu, os peixes na água e os animais na terra. – E, em relação às criaturas vivas, diz-se ainda num capítulo subsequente que, por uma ordem especial do Criador, os animais foram trazidos por assim dizer para perto dos homens, para que ele pudesse aprender a diferenciar e a nomear segundo cada espécie particular.

Após ter aprendido desse modo a diferenciar a natureza inteira que está fora dele, o homem também alcançou ao mesmo tempo plena e doce consciência *de si*, por meio da qual se diferenciou de tudo o que o cercava. E esta foi, por assim dizer, sua criação mais nobre e própria.

Nesse momento, portanto, a linguagem despertou com seus primeiros sons a adormecida capacidade de representação, e a partir daí começou a amanhecer na alma e a aurora irrompeu. – A criação, que antes o homem havia considerado como uma massa deformada e desfigurada, recebeu aos poucos figura e forma *em sua representação*. – A abóbada azul do céu se elevou sobre ele e a terra declinou diante dele. – A água se reuniu nos mares e rios e diante de seu olhar sobressaiu a terra seca. – O cedro e o carvalho ganharam amplitude e figura em sua representação. – O sol no céu assumiu a forma circular para os olhos dele.

– Cada animal manteve sua forma e permaneceu diante dele em sua formação característica.

Assim, por meio da linguagem, o homem aprendeu a diferenciar aos poucos *o singular no todo*. – Assim como um navegante que, numa manhã nublada, em que não se vê nada além de céu e água, descobre obscuramente uma terra ao longe, a qual primeiro se ergue sem forma do mar, até que, se aproximando cada vez mais dos olhos, ganha sempre mais figura e forma, de modo que a vista curiosa pode diferenciar vagarosamente montanhas, vales e rios, e, por fim, árvores e moradas e o andarilho, e neste instante está diante dele toda a bela paisagem, enfeitada de florestas e campos, recortada por lagos e rios, no brilho do sol da manhã.

**Linguagem de sinais e linguagem verbal –  
Ampliação da capacidade de pensar como fim último de nossa  
existência\***

A linguagem de sinais dos surdos-mudos é mais ou menos aquela que deve ter sido a linguagem verbal em sua infância – esta designava *simplesmente alguma coisa* pela qual era possível se lembrar do restante – como, por exemplo, o relincho lembrava o cavalo, o mugido, um boi. – Quando então se imitava o ruído com a voz, era apresentada ao mesmo tempo, segundo a lei de associação de idéias, a figura inteira do animal que produzia aquele ruído. –

Mas a atenção estava principalmente voltada sempre para o *ruído*, e a representação do todo se ressentia da representação demasiado viva do particular, até que com o posterior desenvolvimento da linguagem, e como a origem primeira das palavras foi pouco a pouco esquecida, o particular, que a princípio a palavra havia designado, também já não era levado em consideração, mas logo que se ouvia a palavra, toda a atenção se dirigia ao todo, que era, por assim dizer, abarcado pela palavra. –

*O sinal deixou de ser coisa e tornou-se mero sinal –*

O som, que não é encontrado na natureza, já não era levado em consideração como som. – Os conceitos de sinais e coisas estavam separados na alma e não podiam mais se confundir uns com os outros. –

Quanto ao seu conteúdo interno, a grande quantidade de conceitos-de-sinais, tomados em conjunto, não suplantava um único conceito-de-coisa – É por isso que o conceito-de-coisa havia se transformado justamente num instrumento confortável, permanente e leve para o pensamento, o que essa massa de sinais visuais jamais poderá se tornar –

---

\* Publicado na revista *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Befördereng des Edlen und Schönen*, número 13, 1786, p. 198-203. (N. do T.)

Pois, sob outros aspectos, estes jamais poderão deixar de ser pensados simultaneamente como coisas, jamais poderão se tornar *sinais totalmente puros*. –

Além de sinal de dignidade, *uma estrela no peito*, por meio da qual o surdo-mudo designa um príncipe ou rei, também continua sendo sempre algo em si mesma. –

Não se pode inventar imagem ou figura que não se encontre senão na idéia dos homens ou em qualquer lugar da natureza – mas, com exceção do homem, toda a natureza, todo o mundo animal e todos os rios e ventos não podem produzir um *som articulado* – Este é e permanece sendo propriedade do homem, por meio da qual ele se torna, por assim dizer, senhor da natureza que o circunda e mantém tudo sob o domínio de sua poderosa capacidade de pensar. –

Com esses sinais, o homem pode enrolar e desenrolar o infinito universo que está diante de si – no fuso estão as vinte e quatro letras onde dormem a infinita harmonia desse imenso universo com todas suas melodias. –

Ora, se esse sublime instrumento do pensamento é de algum modo retirado da alma do surdo-mudo – o que é colocado em seu lugar? –

Terá ele mais semelhança com o extraordinário campo dos ideogramas chineses do que com a simples escrita alfabética? –

Assim pensar rápida e fluentemente deveria ser espantosamente tão difícil para um surdo-mudo quanto escrever e ler rápido e fluentemente o é para um chinês. –

O instrumento de pensamento dos surdo-mudos permaneceria sempre muito inadequado para dominar o mundo circundante: – este mundo, ao contrário, se apropriaria dele, o mundo *mais se apresentaria no surdo-mudo* do que este *o representaria*. – Sua capacidade de pensar é mais passiva que ativa – Como pode seu Eu superar essa pressão, essa falta – de que maneira a capacidade de pensar de um surdo-mudo é desenvolvida ao longo de sua vida?

Ela não pode ser desenvolvida de outra maneira a não ser *por meio de um esforço constante para simplificar os sinais*, graças aos quais o surdo-mudo tenta ordenar em sua mente o mundo que o circunda – e se apesar desse esforço ele jamais atinge sua meta, o esforço involuntário não deixa de ser um exercício imperceptível da capacidade de pensar – e quando se trata fundamentalmente desse desenvolvimento, pouco importa a maneira pela qual se faz. –

Dado que o surdo-mudo, por necessidade de se tornar inteligível aos outros, é obrigado a inventar sinais, com os quais outros podem pensar o todo tal como ele o pensa, e dado que ele, enfim, toma qualquer parte de um todo como sinal do todo – ele aprende sem perceber a considerar o *particular com constante atenção ao todo e o todo com constante atenção ao particular* –

*E isso parece ser a finalidade específica de nossa vida na terra – que aprendemos, porém, de diversos modos –*

*Nenhuma criatura pensante que tenha alcançado essa meta, não importando de qual modo, me parece ser desprezível –*

*Se tomo isso como última meta da criação dos espíritos, então soluciono qualquer enigma do mundo moral – não vejo nada a não ser plano, ordem e ligação, onde antes via apenas esforço sem meta, desordem e confusão –*

Tudo – e qualquer outra consideração – deve convergir para esse último e grande ponto de vista.

*Nesse último ponto de vista, o que importa não é apenas o objeto do pensamento, mas o próprio pensamento, e as destrezas permanentes da alma que foram por ele adquiridas –*

Em relação ao verdadeiro enobrecimento de seu próprio ser, tanto faz se o surdo-mudo, impelido pela necessidade de se fazer inteligível, por meio do qual procura ordenar as representações das próprias coisas em sua mente, exercita seu pensamento nas próprias coisas ou nos *sinais* –

Por isso, o uso atual de nossa capacidade de pensar não parece ser ainda a meta, mas parece como se essa capacidade devesse ser antes

polida de algum modo somente pelo próprio uso para um uso mais elevado –

Esse pensamento me acalma e consola quando contemplo o mundo moral – eu o considero como o andaime que envolve uma construção – a qual, dessa construção ainda desfigurada, um dia se erguerá pura, brilhante e majestosa, quando o andaime, que se tornou inútil, for suprimido –

O surdo-mudo exercita sua capacidade de pensar porque destaca da imagem do rei a estrela de seu próprio peito e a torna sinal do todo – eu exercito minha capacidade de pensar porque faço considerações sobre o modo de designar do surdo-mudo – *e ambos, sem notar, ficamos mais próximos da meta de elevação de nosso ser.* –

## *Arte\**

\* Nesta parte, no projeto original, constavam mais dois textos: "Sobre a imitação formante do belo" ("Über die bildende Nachahmung des Schönen") e "A assinatura do belo" ("Die Signatur des Schönen"). As traduções desses ensaios, embora tenham sido abordadas no estudo introdutório desta dissertação, não foram aqui incluídas por estarem em andamento.



## Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do *perfeito e acabado em si*\*

*Para o senhor Moses Mendelssohn*

O princípio de *imitação* da natureza, como fim principal das belas artes e belas letras foi rejeitado e subordinado ao do *prazer*, que passou a ser a primeira lei fundamental das belas artes. Diz-se que essas artes, de fato, têm em vista apenas o prazer, assim como as artes mecânicas, o útil. – Ora, mas se nos contentamos tanto com o belo quanto com o útil, como, então, diferenciamos um do outro?

No meramente útil eu me contento não tanto com o próprio objeto quanto com a representação da comodidade e do conforto, cujo uso do objeto confere a mim ou a outra pessoa. Eu me ponho por assim dizer no centro, ao qual relaciono todas as partes do objeto, isto é, considero o objeto apenas como meio – contanto que minha perfeição seja desse modo promovida – do qual eu mesmo sou o fim. O objeto meramente útil, portanto, não é em si mesmo nem um todo nem algo perfeito e acabado, mas somente se torna um quando alcança o seu fim ou se completa em mim. – Na contemplação do belo, porém, eu coloco de volta no próprio objeto o fim que estava em mim: eu não o considero como algo *completo* em mim, mas *nele mesmo*, formando, portanto, um todo em si, e proporcionando-me prazer *em razão de si mesmo*, e por isso o objeto belo se refere menos a mim do que eu a ele. Porque o belo me agrada mais em razão de si mesmo, e o útil agrada somente a mim, o belo me proporciona um prazer mais elevado e desinteressado do que o meramente útil. O prazer do meramente útil é mais rude e comum, e o

---

\* Publicado na revista *Berlinisches Monatsschrift*, vol. 5, número 3, 1785, p. 225-236. (N. do T.)

prazer do belo, mais fino e raro. Aquele, nós o temos em comum, num certo sentido, com os animais; este nos eleva acima deles.

Como o útil não tem seu fim em si, mas *fora* de si, em outra coisa cuja perfeição poderá ser desse modo ampliada, alguém que queira produzir algo útil precisa ter constantemente diante dos olhos esse fim *externo* de sua obra. E se a obra viesse a atingir seu fim externo, não importa o modo como em si estivesse constituída, isso não seria levado em conta, já que ela é meramente útil. No que diz respeito especificamente ao útil, se um relógio não faz nada além de indicar corretamente as horas, e uma faca nada além de cortar bem, não me importo nem com o valor da caixa do relógio nem com o do cabo da faca; tampouco me interessa se a máquina do relógio ou a lâmina da faca saltam à vista. O fim do relógio e da faca se encontra fora deles, naquele que o utiliza para sua comodidade; não são, portanto, nada completo em si, e não têm nenhum valor próprio em si e para si sem o alcance possível ou real de seu fim externo. Só então tenho prazer com esses fins externos tomados em conjunto como um todo; separados desses fins eles me deixam completamente indiferente. Contemplo com prazer o relógio e a faca, somente se posso utilizá-los, e não os utilizo para poder contemplá-los.

No belo ocorre o contrário. Este não tem seu fim fora dele, e não existe em função da perfeição de outra coisa, mas em função da própria perfeição interna. O belo não é contemplado porque se pode utilizá-lo, mas é utilizado somente porque se pode contemplá-lo. Não necessitamos tanto do belo para que nos dê prazer, quanto o belo necessita de nós para ser conhecido. Podemos subsistir muito bem sem contemplar a obra de arte bela, mas a obra, como obra, não poderia subsistir sem nossa contemplação. Quanto menos sentimos sua falta, mais podemos contemplá-la por ela mesma, e pela nossa contemplação dar a ela, por assim dizer, sua existência verdadeira e completa. Pois por meio de nosso crescente reconhecimento do belo numa bela obra de arte, aumentamos por assim dizer sua própria beleza, e sempre lhe damos maior valor.

Segue-se daí o desejo impaciente de que todos rendam homenagem ao belo que uma vez reconhecemos como tal: quanto mais universalmente ele é reconhecido e admirado como belo, maior valor também obtém aos nossos olhos. Segue-se daí o desprazer que sentimos com um teatro vazio, ainda que a apresentação seja exímia. Se sentíssemos o prazer do belo mais em razão de nós mesmos do que em razão dele mesmo, o que nos importaria se outra pessoa além de nós o reconhecesse? Nós nos interessamos pelo belo, nos esforçamos para produzir admiradores dele, não importa onde o encontremos: sentimos até mesmo uma espécie de compaixão quando vemos uma bela obra de arte deixada ao abandono ser observada com olhar indiferente por quem passa. – Mesmo a doce admiração, o *agradável esquecimento de nós mesmos* ao contemplar uma bela obra de arte, é prova de que aqui nosso prazer é algo secundário; e que voluntariamente nos deixamos ser determinados apenas pelo belo, ao qual concedemos por algum tempo uma espécie de poder supremo sobre toda nossa sensibilidade. Enquanto o belo atrai totalmente nossa contemplação, ele a faz desviar um instante de nós mesmos e parecer que nos perdemos no objeto belo; e esse perder-se, esse esquecimento de nós mesmos, é o grau mais alto de prazer puro e desinteressado que o belo nos proporciona. Nesse momento, sacrificamos nossa existência individual e limitada por uma espécie de existência mais elevada. Por isso, para ser genuíno, o prazer do belo tem de se aproximar cada vez mais do *amor desinteressado*. Toda referência específica a mim numa bela obra de arte dá um acréscimo ao prazer que eu senti, o qual se perde para um outro; o belo na obra de arte não é para mim puro e sem mistura até que eu afaste totalmente em pensamento a referência específica a mim, e o belo seja considerado como algo que é meramente produzido em razão de si mesmo, a fim de ser algo perfeito e acabado em si mesmo. – Mas, assim como amor e benevolência podem se tornar certamente uma necessidade para o nobre filantropo, sem que por isso se torne egoísta, assim também o prazer com o belo pode se tornar, pelo hábito, uma necessidade para o homem de gosto, sem que por isso seja perdida sua pureza original.

Necessitamos simplesmente do belo tão-somente porque desejamos ter oportunidade de prestar homenagem a ele, pelo reconhecimento de sua beleza.

Uma coisa, portanto, não pode ser bela apenas porque nos dá prazer, senão todas as coisas úteis também teriam de ser belas; mas o que nos dá prazer, sem ser propriamente útil, é por nós denominado belo. Mas é impossível que aquilo que é inútil ou sem finalidade dê prazer a um ser racional. Num objeto em que falta, portanto, uma utilidade ou finalidade externa, esta precisa ser buscada no próprio objeto, para que desperte prazer em mim; ou preciso *encontrar nas partes isoladas do objeto tanta finalidade que me esqueço de perguntar para que serve então o todo?* Noutras palavras: tenho de buscar num objeto belo o prazer em consequência dele mesmo; por fim, a falta de finalidade externa precisa ser substituída por sua finalidade interna; o objeto precisa ser algo em si mesmo perfeito e acabado.

Mas se a finalidade interna numa obra de arte bela não é grande o bastante para fazer com que me esqueça da finalidade externa; pergunto então naturalmente: para que o todo? Responde-me o artista: para lhe dar prazer; em seguida lhe pergunto: que motivo tem você para, com sua obra de arte, me despertar prazer ao invés de desprazer? Você se importou tanto com meu prazer, tornando sua obra conscientemente mais imperfeita do que já é, só para estar conforme ao meu gosto deteriorado; ou não se importou tanto com sua obra que vai procurar corresponder ao meu próprio prazer a fim de que sua beleza seja sentida por mim? Se é assim, não vejo como meu prazer momentâneo possa ser o fim de sua obra, porque ele precisaria ser antes despertado e determinado por sua própria obra. Meu prazer lhe agrada apenas porque você sabe que me acostumei a sentir prazer pelo que é realmente perfeito em si; isso, porém, não seria levado muito em consideração por você, se o que lhe importasse fosse apenas o meu prazer e não que a perfeição de sua obra devesse ser confirmada por meio do interesse que tenho por ela. Se o prazer não fosse *uma finalidade tão subordinada*, ou, antes, apenas

conseqüência natural da bela obra de arte, por que o autêntico artista não procuraria ampliá-lo tanto quanto possível a várias pessoas, em vez de frequentemente sacrificar à perfeição de sua obra as sensações agradáveis de milhares de pessoas, para as quais a beleza da obra não desperta nenhum interesse? – Diz o artista: mas se minha obra agrada ou desperta prazer, então alcancei minha finalidade; pois eu respondo: o contrário! Porque você alcançou sua finalidade, sua obra agrada, ou que sua obra agrade, *talvez possa ser um sinal* de que você alcançou sua finalidade em sua obra. Mas se a verdadeira finalidade de sua obra era mais o prazer que você quis causar do que a perfeição da obra em si mesma, então a aprovação que sua obra pôde obter desta ou daquela pessoa me parece muito suspeita.

“Mas eu me esforço para agradar aos mais nobres.” – Muito bem! Mas isso não é sua finalidade última; pois eu ainda posso lhe perguntar: por que você se esforça precisamente para agradar aos mais nobres? Não é porque estes se acostumaram a sentir no mais perfeito o maior prazer? Você volta a relacionar os prazeres deles a sua obra, cuja perfeição você quer ver desse modo confirmada. Que o pensamento de aprovação que os nobres têm de sua obra o incite sempre, mas não faça disso sua finalidade última e mais elevada, senão você será o primeiro a não alcançá-la. A mais bela aprovação tampouco é a presa que se quer caçar, mas é arrebatada apenas ao longo do caminho. Que a perfeição de sua obra preencha toda sua alma durante o trabalho; coloque na sombra os mais doces pensamentos de glória, de modo que a glória frequentemente lhe apareça a fim de reanimá-lo, quando seu espírito começa a se cansar; e você vai ganhar espontaneamente aquilo por que tantos outros se esforçam em vão. Se a representação da aprovação é, porém, seu pensamento principal, e sua obra tem valor somente se ela lhe der honra, recuse a aprovação dos nobres. Sua obra é orientada por seu egoísmo: o foco da obra se deslocará para fora dela, você não a produzirá em razão dela mesma, e, portanto, também não produzirá um todo, algo perfeito e acabado em si. Você procurará o falso brilho, que talvez por algum tempo

ofusque o olho da plebe, mas que desaparecerá como névoa para o olhar do sábio.

O verdadeiro artista procurará alcançar a mais elevada finalidade interna ou perfeição em sua obra; e se esta encontrar aprovação, isso o deixará alegre, mas ele já alcançou sua verdadeira finalidade com o aperfeiçoamento da obra. Da mesma maneira o verdadeiro sábio procura levar, consoante ao andar das coisas, a suprema e harmônica finalidade a todas as suas ações, e considera a mais pura bem-aventurança, ou a duração de um estado de sensações agradáveis, como uma conseqüência certa disso, e não como sua meta. Pois a mais pura bem-aventurança é *arrebatada* apenas ao longo do caminho rumo à perfeição, mas não é a presa que se caça. A linha da bem-aventurança corre simplesmente paralela à da perfeição; tão logo aquela se torna uma meta, a linha da perfeição toma uma direção completamente errada. Se as ações singulares visam a um estado de sensações agradáveis, recebem uma finalidade aparente; mas juntas não constituem um todo coerente e harmonioso. Sobretudo se, nas belas artes, o conceito de perfeição ou do perfeito e acabado si mesmo for subordinado ao do prazer.

“Então o prazer não é um fim?” – Respondo: o que é o prazer ou de onde surge senão da intuição da finalidade? Se houvesse, pois, algo do qual o prazer fosse o único fim, então poderia julgar a finalidade dessa coisa apenas a partir do prazer que ela me desperta. Meu prazer, porém, tem de surgir primeiro desse julgamento; ele teria de existir antes que lá estivesse. Mesmo o fim deve sempre ser algo simples como os meios que visam ao fim: se o prazer com uma bela obra de arte é, porém, composto justamente como a própria obra de arte, como posso considerá-lo algo simples a que as partes singulares da obra de arte devem visar? Tampouco a representação de uma pintura num espelho pode ser a finalidade da composição; pois esta será certamente a conseqüência de si mesma, sem que ao realizar o trabalho precise estar presente. Se um espelho embaçado representa minha obra de arte tanto mais imperfeita

quanto mais perfeita ela é, então por isso a produzirei mais imperfeita para que venha perder menos beleza no espelho embaçado? –

## O poeta trágico\*

A coisa mais terrível que a humanidade pode suportar, conjugada com a insuperável elasticidade da alma, que a despeito de tudo persiste até o último sopro, e que até aí, mesmo que oscile nunca se rompe – é o mais elevado objeto da poesia trágica, e a fantasia, ao elaborar esse objeto, necessariamente sucumbe, se não estiver vinculada a uma elasticidade da alma que é capaz de contrabalançar todos os terrores da imaginação. –

O poeta trágico não tem o direito de se assustar diante de seu próprio fantasma, mas deve sempre permanecer bem forte para jogar arbitrariamente com ele, e quando desejar, tirar algo dele ou acrescentar-lhe algo. – Ele deve poder se deixar arrebatado por seus objetos tanto quanto queira, e poder ser ele mesmo novamente o senhor, assim que quiser. –

No entanto, parece que nossos atuais poetas trágicos não possuem essa força elástica, ou melhor, não a usam – eles não são senhores de seus objetos, mas deixam sua fantasia correr solta, a qual logo se perde no inatural e aventureiro – pois isso é a essência da fantasia, quando não é governada pela razão. –

Uma certa força da alma, que constitui o *sábio*, é própria, por isso, a um grande poeta trágico – um domínio sobre os pensamentos, com o qual o possuidor estaria em condições de se tornar o dominador do mundo, se conduzisse toda a força de sua alma até este ponto. –

Mas o gênio do poeta trágico é, apesar de toda força da alma, um estofado muito fraco, que cede a qualquer impressão; o mundo que ele porta dentro de si é, portanto, de um âmbito muito vasto para que o

---

\* Publicado na revista *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen*, número ?, 1786, p. 168-170. (N. do T.)



esforço de sua alma possa ser dirigido especialmente para alguma coisa reluzente ou atraente para o olhar no mundo real fora dele. –

A infinita abundância do mundo interno das idéias, existente, por exemplo, na alma de um Shakespeare, devia lhe parecer, de certo modo, muito mais digna e maior do que o mundo real fora dele. –

Esse mundo interno das idéias talvez tenha sido para Shakespeare um substituto para todos os brilhos exteriores, já que desfrutou os últimos anos de vida sob seu teto modesto, em Stratford, longe do palco da fama, no círculo mais íntimo de seus vizinhos, com a satisfação e o contentamento de um sábio.

## Linhas fundamentais para uma teoria completa da bela arte<sup>\*1</sup>

1) O belo autêntico não se encontra apenas em nós e em nosso modo de representar, mas também *fora de nós*, nos próprios objetos.

2) Há portanto uma verdadeira teoria do belo por meio da qual o olho é direcionado a um determinado ponto, a partir do qual o belo tem necessariamente de ser considerado para que possa ser apropriadamente avaliado e sentido.

3) Este ponto precisa sempre ser procurado na própria obra de arte: pois toda obra de arte autêntica possui esse ponto em si mesma, por meio do qual toda parte dela e suas posições se tornam *necessárias* umas em relações às outras, e, consideradas do ponto de vista principal, são-nos apresentadas como necessárias.

4) Ora, quanto *mais necessárias* são todas as partes singulares de uma obra de arte e suas posições umas em relações às outras, mais bela é a obra; quanto menos necessárias elas forem, podendo as partes ser colocadas e retiradas sem prejudicar o todo, pior e mais medíocre é a obra.

5) Para avaliar e considerar o belo nas obras de arte plásticas, o gosto deve antes ser preparado pela consideração apropriada do belo autêntico na poesia.

---

\* Publicado na revista *Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*, ano II, vol. 3, fevereiro de 1789, p. 74-77. Republicado nos livros *Launen und Phantasien* von Carl Philipp Moritz, org. Carl Friedrich Klischnig (1796) e no *Erinnerungen aus den zehn letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser. Als ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Herrn Hofrath Moritz*, de Karl Friedrich Klischnig, (1794). (N. do T.)

<sup>1</sup> Compreende-se naturalmente que estas proposições gerais, que são apenas resultados do desenvolvimento completo delas, devem ser primeiramente *provadas* e consideradas sob a luz que lhes convém. (N. do A.)

6) Pois a poesia *descreve* o belo das artes plásticas, se ela abarca com as palavras as mesmas proporções que na arte plástica são traçadas pelos contornos.

7) A exposição mais perfeita da mais perfeita formação humana é o topo mais alto da arte, a partir do qual todas as coisas podem ser medidas.

8) O belo não exclui o útil; mas se o belo se *subordina* ao útil, torna-se ornamento.

9) Da mais elevada mistura do belo com o nobre nasce o conceito de *majestoso*.

10) Se *medimos* o nobre na ação e na intenção pelo ignóbil, então nomeamos o nobre grande e o ignóbil, pequeno. E se medimos novamente o nobre, o grande e o belo por uma altura que se encontra bem acima de nós e que nossa capacidade de apreensão não possa atingir, então o conceito de belo se converte no conceito de *sublime*.

11) Nossos órgãos de sensação prescrevem sua medida ao belo.

12) A coerência da natureza inteira seria para nós o belo superior, se pudéssemos abarcá-la num piscar de olhos.

13) Cada bela totalidade da arte é, em escala menor, uma marca do mais elevado belo no grande todo da natureza.

14) O *artista nato* não se satisfaz contemplando a natureza, ele precisa imitá-la, emulá-la e formar e criar como ela.

15) A fruição mais elevada do belo só é possível de ser sentida nesse *vir-a-ser por força própria*. Cada fruição posterior do belo é apenas uma consequência de sua existência.

16) Para não passarmos de todo sem a fruição do belo, o *gosto*, ou a capacidade de sentir o belo, substitui em nós a capacidade produtiva, e dela se aproxima tanto quanto possível sem se converter nela.

17) Quanto mais perfeita for a capacidade de sentir certa espécie de belo, tanto maior será o risco de ela se iludir, de se considerar como a própria capacidade formadora e, dessa maneira, por meio de milhares de tentativas fracassadas, perturbar a paz consigo mesma.

18) O que pode formar a nós mesmos para uma verdadeira fruição do belo é aquilo pelo qual o próprio belo nasceu: *Contemplação tranqüila da natureza e da arte como um único grande todo*; por isso, o que o passado produziu agora se tornou para nós *uma coisa só* vinculada à natureza e, em união com ela, deve atuar sobre nós de maneira harmoniosa.

## Determinação do fim de uma teoria das belas artes\*

O conceito completo de belo pressupõe a teoria das belas artes, unida à consideração das mais primorosas obras de arte, pois se esse conceito pudesse ser transmitido totalmente em poucas palavras, não seria necessário nenhuma teoria mais detalhada do belo. No entanto, tudo o que pode ser dito sobre o belo deve sempre retomar os seguintes pontos:

1) que o belo nos apresenta num *domínio menor* mais ordem, harmonia e formação do que percebemos habitualmente, espalhados aqui e ali, no grande todo que nos circunda. E assim

2) quanto mais belo é o belo, tanto mais o grande todo que nos circunda se condensa e se reflete nele. Mas uma vez que

3) toda obra de arte bela é uma marca maior ou menor do imenso todo da natureza que nos circunda, ela precisa também ser por nós considerada *como um todo existente por si mesmo*, o qual, como a grande natureza, *tem seu fim em si mesmo* e existe por si mesmo. E somente considerado dessa maneira pode

4) o belo se tornar verdadeiramente *útil*, à medida que aguça nossa capacidade de percepção da ordem e da harmonia, e eleva nosso espírito além do pequeno, porque ela nos permite ver claramente sempre o singular no todo e em relação ao todo. Mas, para

5) toda obra de arte bela, considerada como um todo existente por si, é necessário encontrar na própria obra *o ponto de vista* segundo o qual todo singular se apresenta primeiramente em sua necessária relação ao

---

\* O manuscrito deste texto foi encontrado entre os papéis de Moritz referentes ao período de sua atividade na Berliner Akademie der schöne Künste (*Geheimes Staatsarchiv Berlin*, R. 76, Abt. III, nº 76). O manuscrito estava entre duas cartas (a primeira de 22 de janeiro de 1789 e a segunda de 8 de fevereiro de 1789) dirigidas a Freiherr von Heinitz. Publicado postumamente pela primeira vez no *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, vol. 1, março de 1795, p. 225ss, com o título *Determinação do fim de uma teoria das belas artes. Do falecido conselheiro Moritz*. (N. do T.)

todo, e somente por meio do qual se torna claro que na obra de arte não há nada de supérfluo, nem nada que falte.

Aprender a descobrir *em todos os casos* esse verdadeiro ponto de vista para o belo seria então a tarefa de uma teoria completa das belas artes.

## Sobre a alegoria\*

Somente se uma figura fala algo, somente se significa algo, ela é bela. –

Esse falar e significar precisa, porém, ser considerado em sentido correto: a figura, se é bela, não deve significar nem falar nada que esteja *fora* dela, mas deve como que falar apenas de si mesma, de sua essência interna por meio de sua superfície externa, e deve significar por si mesma.

Por isso, no que se refere à bela arte, *meras* figuras alegóricas distraem a atenção e a afastam do principal.

Se uma bela figura pode ainda indicar e significar algo além de si mesma, ela se aproxima desse modo do mero símbolo, para o qual a verdadeira beleza não é relevante, assim como para a letra com a qual escrevemos. –

A obra de arte então não mais possui seu fim apenas em si, mas o encontra fora de si.

O verdadeiro belo consiste, porém, em que uma coisa signifique apenas a si mesma, designe a si mesma, abarque a si mesma, seja um todo completo em si.

Um obelisco significa algo – os hieróglifos nele significam algo fora, que eles mesmos não são, e eles mantêm seu valor simplesmente por meio dessa significação – porque de outro modo seriam em si mesmos um brinquedo inútil. –

---

\* Publicado na revista *Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*, ano II, vol. 2, fevereiro de 1789, p. 49-54. Republicado em seus livros *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* (1793) e no *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (1792/93). (N. do T.)

Mas se uma bela obra de arte deve existir *meramente* para que indique algo fora dela, ela se torna desse modo apenas um *acessório* – e no belo o importante é que ele mesmo seja o principal. –

Se a alegoria ocorre, ela precisa, por conseguinte, ser sempre apenas subordinada e mais contingente; a alegoria jamais constitui o essencial ou o próprio valor de uma bela obra de arte. –

Se o gladiador da Vila Borghese, por exemplo, também devesse significar ainda alguma coisa além de si mesmo, nós, ao contemplarmos suas belezas internas, levaríamos menos em consideração o significado externo, porque, para atrair toda nossa atenção para si, ele não precisa de modo algum significar algo além de si mesmo.

Onde ocorre a alegoria, ela precisa ser sempre subordinada, nunca o principal – ela é tão-só ornamento – e obras de arte *simplesmente* alegóricas jamais deveriam existir, ou obras de arte jamais deveriam ser consideradas verdadeiras em função da alegoria.

A alegoria pode ser usada em grandes pinturas como uma espécie de linguagem explicativa e mais elevada, como no matrimônio de *Psiquê* de Rafael, em que sob a pintura principal estão colocados pequenos espaços nas paredes, nos quais os cupidos brincam com os atributos das divindades superiores que estão presentes ao casamento de *Psiquê*. –

As representações alegóricas devem somente adejar ao redor do todo; devem apenas brincar, por assim dizer, na sua margem mais externa – não devem se apossar do sagrado reino interno da arte – mas se permanecerem desse modo subordinadas e restritas aos seus modestos limites, elas serão belas. –

No entanto, nada contradiz mais o verdadeiro conceito de belo do que essas alegorias, se ultrapassam esses limites, como, por exemplo, a figura de olhos vendados que representa a Justiça, com a espada numa mão e a balança na outra.

Na representação alegórica da Justiça um símbolo contradiz o outro, se a figura é considerada em si e por si mesma segundo as regras da arte.



O uso da espada exige uma postura totalmente diferente que a do uso da balança, esta uma postura totalmente diferente que a da espada, e o uso das duas exige olhos abertos. –

Nada é mais repugnante do que essa figura; nela nada aparece em movimento, em ação; ela simplesmente segura maquinalmente a espada e a balança, e os olhos vendados a tornam ainda mais inativa. – A figura inteira está sobrecarregada e esmagada por si mesma, como uma massa morta.

A bacante agita o tirso – *Hércules* se apóia em sua clava – *Diana* estica o arco. – Mas a Justiça segura espada e balança nas mãos, de olhos vendados, como uma massa morta.

Tão logo contradiga dessa maneira todo conceito de belo nas artes plásticas, a alegoria não merece figurar no belo e, apesar de todo dispêndio de aplicação e esforço, não tem mais valor do que a letra com que escrevo.

A Fortuna de Guido, com os cabelos esvoaçantes e as pontas dos dedos do pé tocando o globo que gira, é uma bela figura não porque a sorte é designada acertadamente, mas porque o todo dessa figura está em harmonia consigo mesmo. –

O globo que gira toca apenas um ponto do chão, assim como a *Fortuna* toca novamente o globo com a ponta dos dedos do pé, e pelo cabelo esvoaçante caracteriza o andar apressado. –

Aqui nenhum símbolo contradiz o outro – vida, leveza, movimento, mudança são tão harmoniosamente caracterizados, que a própria caracterização se torna o principal e *a idéia está a ele subordinada*. – Pois quando se observa a *Fortuna* de Guido, não se faz nenhuma consideração sobre a mudança da sorte, mas nos encantamos com o contorno e a plenitude dessa figura etérea, concebida com leveza e delicadeza. –

Tampouco a *Aurora* de Guido<sup>1</sup> será observada para evocar a idéia da própria aurora – mas a idéia da aurora é apenas acrescentada para

---

<sup>1</sup> Pintura de teto no Palácio Ruspigliosi em Roma. (N. do A.)

explicar o próprio quadro, que é aqui soberano, e prende por si só a atenção. –

A idéia é submetida ao poder do pincel – é ela que serve à obra de arte, não a obra de arte a ela. –

A aurora foi escolhida como objeto pelo artista plástico porque uma composição de belas figuras foi sugerida por essa idéia; e essas figuras, portanto, não foram compostas para que o pensamento da verdadeira aurora devesse ser despertado pelo quadro, pois os olhos vêem na própria natureza uma aurora bem mais bela que um pincel possa representar. –

Ao olhar esse quadro, a lembrança de um verdadeiro clarão da aurora permanece, por assim dizer, recuada ao pano de fundo da imaginação, mantendo-se modestamente em seus limites para não incomodar a impressão desse belo todo. – –

## *Filosofia*

## Tempo e eternidade\*

Por mais estimulante que com freqüência representemos a vida, ela nos parece estar ligada a muito constrangimento e esforço para que possamos sempre suportá-la. Todos os desejos parecem ao final se perder de vez no desejo de tranqüilidade, de dissolução total. E por mais que concebamos uma eternidade tão estimulante, novamente ela parece como se nem sempre fosse suportável. – A própria alegria duradoura exige esforço, e também dela se procura finalmente descansar.

Quando o espírito do homem se ocupou por um momento com as visões mais elevadas e os objetos mais sublimes, então ele se sente finalmente

Esmorecido a cada momento,  
E não encontra nenhum impulso a não ser para a tranqüilidade. – –

Esse fim da *Ode à Eternidade* de Haller é notável. Ele parece ter sentido no instante não só todo o peso da eternidade, como também o de suas alegrias. Quase sempre me parece como se todo o meu ser precisasse se modificar para poder se harmonizar com uma duração eterna.

A eternidade, que pensamos própria a Deus, é essencialmente diferente daquela que nós esperamos. Esta é sempre apenas tempo; sempre apenas uma seqüência daquilo que Deus apreende de uma só vez, de modo que sua eternidade inteira conflui em um momento. Nele não há seqüência.

---

\* Publicado na revista *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen*, número ?, 1786, p. 204-206. (N. do T.)

Eis aí um dos pensamentos mais sublimes que a alma humana pode conceber. Como a alma pode chegar a ele? E não há aí realmente nenhuma contradição, será possível pensar como simultâneo algo que é sucessivo?

Se o for, será talvez simplesmente o resultado de nossa imperfeição que as coisas no mundo apareçam sucessivamente. Já que não podemos representar muitas coisas de uma só vez, devemos esperar até que uma coisa passe antes que possamos observar a outra.

Se quero contemplar uma cidade e me encontro ao rés do chão, preciso caminhar uma rua após a outra e esperar até que, com a ajuda de minha memória, se ofereça a representação de toda a cidade. Porém, se estou numa torre, de onde tenho uma visão panorâmica da cidade, vejo então, de uma só vez e simultaneamente, tudo o que antes precisei ver sucessivamente. Dizemos que uma rua segue a outra, e esta expressão é a prova de nosso engano, em que confundimos a seqüência de nossa representação da rua com a própria rua.

O que nomeamos como seqüência das coisas talvez seja, portanto, simplesmente a seqüência de nossa representação das coisas. Mas a seqüência nessas representações deve então existir realmente? – Talvez somente para um espírito limitado, que tem uma seqüência após outra, mas não talvez para um ser superior, que já vê essas representações simultaneamente.

## **Dormir e despertar\***

Minha vida inteira se condensou nesta solitária hora da meia-noite?–

Tudo se torna tão vivo, tão ruidoso ao meu redor – embora o mundo esteja dormindo – e o jogo enganoso de minha fantasia me apresenta uma tão estimulante perspectiva do passado e do futuro. –

Amanhã, tudo estará novamente acordado – o silêncio mortal, que agora reina, desaparecerá e o mesmo mundo, que agora dorme profundamente, tornar-se-á de novo vivo em todas suas ligações e relações. –

Durmam, então, suavemente ainda um momento, ó exaustos, os raios de sol da manhã despertarão vocês para uma nova vida – descansem ainda um momento, vítimas certas desse laço bem-atado de instituições e leis humanas; não sonhem com seu destino que cairá irresistivelmente sobre vocês com o nascer do dia. –

O vento da noite não pára de murmurar – o mar de formar suas ondas e de transportar em suas costas os barcos carregados – os rios se apressam dia e noite, incansavelmente – o alto carvalho não se curva para um cochilo, mas, na tempestade, mantém a cabeça erguida. – A natureza sem vida nunca se cansa – somente os seres vivos e sensíveis necessitam sempre de uma pausa repetida, essa suspensão de todas suas faculdades de sentir – apesar dos movimentos naturais da vida, que continuam incessantemente sem repouso e sem descanso – assim como os rios seguem sem cessar murmurando em seus leitos, e tempestade e chuva perduram dia e noite. –

O mundo das plantas também necessita de uma espécie de descanso, de uma espécie de sono, em que se recupere para um novo crescimento e

---

\* Publicado na revista *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen*, número 9, 1786, p. 138-141. (N. do T.)

uma nova frutificação, e reúna forças. – Um sono profundo, que dure do outono à primavera – Assim, aquilo que confina com o vivente, o organizado e o crescente, também parece precisar do sono, mas não tanto como o ser vivo e sensível precisa de um sono repetido. –

Somente aquilo que move a si mesmo, e aquilo que com ele confina, precisa de descanso, alívio, e não aquilo que é impulsionado, que é movido mecanicamente – nem o correr dos rios – nem a batida do coração nem a corrente sanguínea. –

O que dentre as forças motoras da natureza precisa ou não de descanso se divide em nobre e ordinário, em refinado e rude, organizado e desorganizado. –

A necessidade de descanso é o sinal inequívoco das faculdades mais nobres, que devem ser poupadas para um fim mais elevado, e, por assim dizer, *concentradas num foco*. –

Estender a mão para a meta e para o almejado é algo mais elevado e sublime do que o murmúrio de todos os ventos e o fluir de todos os rios da terra inteira. –

Não é uma maravilha – e não tenho medo de abrir mão por algumas horas de minha própria consciência, a única coisa que realmente posso nomear como minha, a coisa mais nobre que possuo, por meio da qual também posso trazer para dentro de mim toda criação e abarcá-la com um só olhar – renunciar espontaneamente ao uso de minha faculdade de pensar, a única que me assegura de minha existência real? – Não teria medo se a enganosa verossimilhança do despertar, que está fundada em anos de experiência, não estivesse bem arraigada em minha alma? –

## Uma comparação entre o mundo natural e o mundo moral\*

No mundo natural que me circunda, nas plantas, árvores e ervas, nos animais, tudo, do maior ao menor, é bem ordenado e planejado, cheio de luz e claridade, como o sol que tudo vivifica. –

O mundo animal e o mundo das plantas crescem *calmamente* diante de meu olhar e perecem novamente, em suave decomposição, para dar lugar ao mundo vindouro. –

O lobo devora a ovelha – mas ele a devora assim como um vento forte leva as folhas da árvore. – Que o lobo devore a ovelha por causa da fome é tão natural como a ovelha que morre de fome. –

No calor abafado do sol, o boi ruminante descansa pastando no campo e não teme o dia de sua morte. –

Para onde olho, vejo a perfeição daquilo que foi começado, vida totalmente perfeita no momento presente. – Não há nada incoerente, fragmentado ou sem finalidade.

Lanço meu olhar do mundo natural que me circunda para o mundo moral; para as ligações, visões, planos, esboços humanos – e recuo espantado diante da comparação. –

Aqui tudo é perturbação, desordem – esforço sem finalidade – construção para destruição – desgaste mútuo, com *intenção* e *propósito* – desaprovação interna – exteriorização ativa – pecado – roubo – vício. –

Não seria, então, todo o mundo moral, com suas ligações e disposições, uma mera excrescência da totalidade bem ordenada – um aborto dessa criação tão esplendorosa? –

---

\* Publicado na revista *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen*, número 9, 1786, p. 134-137. (N. do T.)



E o que seria mais nobre que o homem, quando é inocente, verdadeiro e franco? – Onde estão, pois, as minas de ouro em que seu valor pode ser suplantado? –

Ora, mas então para que todos aqueles insetos que rastejam no pó e o saboreiam? – para que este mundo, cheio de egoísmo rastejante, comparado a uma alma altruísta, única, grande, nobre, que, como que por acaso, subitamente sai da multidão e se torna, por assim dizer, um ser de outra espécie, que os demais não conseguem suportar por muito tempo? – para que milhões de nuvens de insetos incômodos neste universo resplandecente? – para que a guerra tragicômica de todos contra um, e um contra todos, e de cada um de novo contra si mesmo? – para que este jogo burlesco das paixões humanas, que gera sobre a terra processos, tribunais, guerra, desertificação e morte e acaba manchando a natureza pura e nobre?

Seria, pois, o gênero humano uma gigantesca massa de ganga, que deve antes derreter para que apareça uma pequena lasca de ouro? –

Ou seria, talvez, o gênero humano um tão extraordinário *produto policéfalo* da natureza, em que muitos devem se tornar um, e um necessariamente muitos? –

Um homem sozinho é algo ou nada? – Cabeças de um corpo devem conversar entre si e se aconselharem ou cada cabeça e corpo devem ser apenas um só? – O que é inatural, o isolamento ou a unificação do homem? – Um homem sozinho é uma coisa perfeita, um todo? Ou uma família, um Estado é um todo? – Um homem sozinho é um desmembramento inatural ou é o Estado uma composição artificial? – Não predomina na célula solitária, assim como nas famílias e nos Estados, a guerra intestina, a eterna incompreensão a respeito de si mesmo? –

**Bem-aventurança de estar em casa –  
Fruição da bela natureza\***

Quanta diferença entre um *quarto* e a *natureza imensa!*

E o quarto, no entanto, é muito agradável quando se encontra no meio da natureza imensa e aberta –

Pois o quarto tem janelas, através das quais o espetáculo de toda a bela natureza pode ser posto diante dos olhos, sem que nosso sentimento esteja exposto ao desconforto de uma brisa desagradável. –

No quarto, o homem está abrigado da tempestade e da chuva, do frio e da neve, e de todos desconfortos climáticos. –

O homem, no inverno, sente calor, no verão, traz para o quarto o ar fresco – dentro de suas quatro paredes ele se torna senhor da natureza que o circunda. –

Nestas quatro paredes se concentram, portanto, também as principais cenas da bem-aventurança humana, que em vão têm sido buscada no mundo lá longe, nos mares e nas regiões mais distantes. –

A verdadeira felicidade está na limitação e não deve ser buscada no ilimitado. –

Daí provém a atraente idéia da

*bem-aventurança de estar em casa.* –

A idéia de *quarto*, *casa* ou *teto*, implica muitas outras obscuras idéias acessórias como segurança, tranqüilidade, sociabilidade, proteção etc. que, desta maneira, preenchem certamente a alma com uma seqüência de imagens agradáveis enquanto se pensa calorosamente nelas.

---

\* Publicado na revista *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen*, número ?, 1786, p. 150-153. (N. do T.)

Já em si a casa, a morada, estreitam mais firmemente o laço entre os homens e, ao mesmo tempo, são o primeiro germe para ligações humanas superiores. –

De algumas casas isoladas nascem vilarejos e cidades, que com suas circunscrições formam países e reinos. –

Mas o bem-estar integral dos países e reinos tem sua razão de ser na *casa única* e na felicidade que ali reina. –

Pois, por exemplo, em toda extensão de um reino poderoso, alguém só pode encontrar sua *única verdadeira morada* numa cidade, e na cidade inteira apenas numa casa, e na casa inteira apenas num quarto. –

A verdadeira existência dele, que foi por assim dizer dispersada pelas ocupações civis, o mais das vezes se concentra novamente no próprio quarto, no seio de sua família. –

Mas o lugar, assim como o tempo, ilude os homens –

O homem acredita que vive anos, mas vive apenas um momento –

Acredita que mora num país, numa cidade mas mora apenas num único lugar, onde se encontra – a sala em que trabalha, o aposento em que dorme.

Essa ilusão faz com que o homem raramente busque sua felicidade *no momento presente e no único lugar de sua verdadeira existência* –

Ele não se dá conta da preciosidade do momento presente e deste *lugar* em que acontece sua verdadeira existência – deste modo, ele busca a felicidade no futuro e sai à procura por toda parte *fora do espaço de sua casa* –

Desfazendo-se dessa ilusão, somos conduzidos à verdadeira bem-aventurança –

A alegria social da vida deve ser impelida novamente do grande círculo para o pequeno, assim pode continuar o esforço de todos que querem libertar a curta vida humana do enfado e do tédio. –

Se tudo o que está ao redor da *casa isolada* for suprimido, assim como tudo o mais, restará ainda a natureza bela e aberta, que nos

circunda, e que realmente é o elemento verdadeiro, no qual o homem pode, ao sair de sua casa, respirar e se locomover –

Aproximar-se dessa simples bem-aventurança, a despeito do vínculo indissolúvel das relações humanas, que sempre vão existir, é o esforço do sábio.

A suprema meta de seu desejo é: *satisfação de estar em casa, aliada ao deleite imperturbado da natureza bela.*

## Sobre a mística\*

Se alguma coisa merece ser considerada do ponto de vista psicológico, esta são as doutrinas da mística, que exerceram e ainda exercem forte e surpreendente influência nas mentes dos homens.

Por causa dessa influência, as doutrinas já são dignas de consideração – pois especialmente a mística superior não exerce nenhuma atração para a imaginação, mas, pelo contrário, quer antes ver toda imagem extirpada da alma, antes que possa aí aparecer a luz autêntica, que é também uma chama mais *devoradora* que benéfica.

Não nos levará longe afastar essas coisas por decretos; pois elas não serão descartadas, mas permanecerão sempre em seus lugares, impedindo o caminho.

Parece assim evidente que a mística não pode ter um fundamento sólido, porque ela não pressupõe o restante dos conhecimentos e ciências reais, mas logo antecipa o resultado.

É por assim dizer uma metafísica sem física – algo, que paira e flutua sobre o abismo, permanecendo porém sempre algo ao qual mentes muito delicadas gostariam de se agarrar – porque temem abrir um caminho através das coisas terrenas mais grosseiras; porque são repelidas pela massa de homens e, de repente, assim totalmente isoladas, reencontram-se numa bela solidão. –

---

\* Publicado na revista *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, vol. 7, número 3, 1789, p. 75-76. (N. do T.)

## Linhas fundamentais para uma perspectiva do pensamento\*

Vemos justamente *por*, e os objetos se alinham e se ordenam por si mesmos.

Vemos o distante não imediatamente, mas *pelo* próximo.

Em comparação com o próximo, o distante nos parece apenas *pequeno* – ou, se o pensamos como a superfície de uma pintura, tão perto quanto o próximo; ou se o colocamos *numa seqüência* com o próximo.

Daí decorre que a distância *se estreita*.

À distância, os objetos se aproximam cada vez mais da mera *idéia* dos objetos; a visão se aproxima cada vez mais da imaginação, quanto mais distante fica o campo visual.

Estamos portanto em condição de pensar a paisagem como pintura, e esta como paisagem.

Descemos uma alameda; o estreito se amplia à medida que, passo a passo, nos aproximamos dele; a realidade assume novamente seus direitos.

Onde o olho não é impedido por nada, vemos abóbada e superfície. –

O mais elevado que pode nos aparecer é a abóbada – acima dela nada pode nos aparecer; pois ela está acima de tudo. –

---

\* Publicado na revista *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, vol. 7, parte 3, 1789, p. 81-82. (N. do T.)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### **Obras de Karl Philipp Moritz**

*Anton Reiser. Ein psychologischer Roman.* Herausgegeben von Horst Günther. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1998.

*Götterlehre.* Herausgegeben von Horst Günther. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1999.

*Neues ABC Buch.* Mit Illustrationen von Wolf Erlbruch. Munique: Kunstmann Verlag, 2000.

*Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde.* Herausgegeben von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006, Band I.

*Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie.* Herausgegeben von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, Band II.

*Schriften zur Ästhetik und Poetik (Kritische Ausgabe).* Herausgegeben von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962.

### **Traduções**

*Le concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793).* Textes présentés et traduits par Philippe Beck. Paris: PUF, 1995.

*Viagem de um alemão à Itália. 1786-1788 (terceira parte): nas cartas de Karl Philipp Moritz.* Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2008.

## **Outras obras**

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro De Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- AUDEN, W. H. *Forewords and afterwords*. New York: Vintage Books, 1989.
- BARRENTO, João. *O arco da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BECK, Philippe. "Limitation formatrice. Présentation". In: MORITZ, Kart Philipp. *Le concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*. Textes présentés et traduits par Philippe Beck. Paris: PUF, 1995, p. 1-62.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: volume 1*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeannie Marie Gagnebin. 3.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BERLIN, I. *Against the current*. New York: Penguins Books, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 347-423.
- \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 631-775.
- BRODSKY, Joseph. *On grief and reason. essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Menos que um. (Ensaio)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANETTI, Elias. *Das Gewissen der Worte*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1995.
- CASSIRER, Ernst. *La filosofía de la Ilustración*. Traducción de Eúgenio Imaz. 3.<sup>a</sup> reimpressão. México: Fondo de Cultura Económica. 1984.
- CHESTOV, Leon. "The theory of knowledge". In: *Chekhov and other essays*. Ann Arbor Paperbacks, 1966, p. 147-205.
- [Cícero]. *Retórica a Herêncio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.



- COURTINE, Jean-François. *A tragédia e o tempo da história*. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, São Paulo, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. 4.<sup>a</sup> edição. Campinas: Papyrus Editora, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Péricles e Verdi. A filosofia de François Châtelet*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.
- DASTUR, Françoise. *A morte. Ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Hölderlin, tragedia e modernidade". In: HÖLDERLIN. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 145-214.
- DUMONT, Louis. "From pietism to aesthetics: totality in the aesthetics of Karl Philipp Moritz". In: *German ideology: from France to Germany and back*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 69-81.
- ELIOT, Thomas S. *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- FISCHER, Bernhard. "Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von 'Allegorie' und 'Symbol' in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie", *DVjs* 64, 1990, p. 247-77.
- FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade. A literatura e senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Língua e realidade*. 2.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Annablume, 2005.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.
- \_\_\_\_\_. "The language of metaphysics". In: *Heidegger's Ways*. Albany: State University of New York Press, 1994, p. 69-79.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Die Leiden des jungen Werthers*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Imprensa Oficial, 2005.

- \_\_\_\_\_. *Viagem à Itália (1786-1788)*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Máximas e reflexões*. Tradução e notas José M. Justo. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.
- GÜNTHER, Horst. *Nachwort*. In: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Herausgegeben von Horst Günther. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1998, p. 528-32.
- HAAR, Michel. *A obra de arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- HANDKE, Peter. "Der Selbstmassregler. Zu Karl Philipp Moritz". In: *Mündliches und Schriftliches. Zu Büchern, Bildern und Filmen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, p. 37-8.
- HEIDEGGER, Martin. *Holzweg*. Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main, 1972
- \_\_\_\_\_. *The principle of reason*. Translated by Reginald Lilly. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Sobre a essência da verdade". Col. Os pensadores, vol. XLV. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 325-343.
- HEINE, Heinrich. *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HERDER, Johann Gottfried. *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1987.
- HÖLDERLIN, F. *Reflexões, seguidas de Hölderlin, tragédia e modernidade, por Françoise Dastur*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- HORACE. *Satires, epistles and ars poetica*. Translated by H. Rushton Fairclough. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1928.
- JUSTO, José M. "Pálida é a imagem incompleta e descolorida das palavras". In: HERDER, Johann Gottfried. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*. Tradução, notas e posfácio de José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1995, p. 151-203.

- LAFONT, Cristina. "Introducción: El giro lingüístico en la tradición alemana de filosofía del lenguaje". In: *Lenguaje y apertura del mundo. El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 21-33.
- LAWRENCE, D. H. *Apocalipse seguido de o homem que morreu*. Tradução de Paulo Herinques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- LEBRUN, Gerárd. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Kant*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- LESSING, Gotthold E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LOPARIC, Zeljko. *A semântica transcendental de Kant*. Campinas: CLE/Unicamp, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos", *Studia Kantiana*, 3/1, 2001, p. 49-90.
- MAGRIS, Claudio. *Ítaca y más allá*. Madrid: Huerga & Fierro Ediciones, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Utopía y desencanto*. 3.ª edición. Barcelona: Anagrama, 2004.
- MEIER, Albert. *Karl Philipp Moritz*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Sprachphilosophie in religionskritischer Absicht. Karl Philipp Moritz' *Kinderlogik* in ihrem ideengeschichtlichen Zusammenhang", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67, Heft 2, 1993, p. 252-266.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo e ditirambos de Dionísio*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOVALIS. *Polén. Fragmentos, diálogos, monólogos*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- NUNES, Benedito. *No tempo do nihilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Prolegômenos a uma crítica da razão estética". In: LIMA, Luiz Costa. *Mímese e modernidade. Formas das sombras*. 2.ª edição. São Paulo, Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 11-18.

- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2.<sup>a</sup> edição. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- \_\_\_\_\_. *La otra voz. Poesia y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade perpétua*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- PLATÃO. *O Banquete*. In: *Diálogos*. Coleção Os Pensadores, vol. III. São Paulo: Editora Abril, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a inspiração poética (Íon) e Sobre a mentira (Hípias menor)*. Introdução, tradução e notas de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. "A linguagem indireta e as vozes do silêncio". In: *Merleau-Ponty*. Col. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 89-123.
- PRADO JR., Bento. "A força da voz e a violência das coisas". In: *Ensaio sobre a origem das línguas*. Apresentação de Bento Prado Jr. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- RORTY, Richard. "Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje". In: *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos. Escritos filosóficos 2*. Barcelona: Paidós, 1993. p. 79-99.
- \_\_\_\_\_. "Heidegger, Kundera y Dickens". In: *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos. Escritos filosóficos 2*. Barcelona: Paidós, 1993. p. 101-121.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Apresentação de Bento Prado Jr. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- SÊNECA. *Sobre a brevidade da vida*. Tradução, notas e introdução de William Li. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a vida feliz*. Tradução, notas e introdução de João Teodoro D'Olim Marote. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

- SCHELLEY, Percy Bysshe. "Uma defesa da poesia". In: SIDNEY, Sir Philip & SHELLEY, Percy Bysshe. *Defesas da poesia*. Ensaio, tradução e notas de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 169-221.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHMIDT, Arno. "Die Schreckensmänner Karl Philipp Moritz zum 200. Geburtstag". In: *Die Schreckensmänner Funk= Essays 2*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999.
- SCHRIMPF, Hans Joachin. "Karl Philipp Moritz". In: *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. Hgs. Benno von Wiese. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Karl Philipp Moritz*. B. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985.
- SEARLE, John. *La revolución de Chomsky en lingüística*. Barcelona: Anagrama, 1973.
- SEFÉRIS, Giórgos. "Prólogo a la *Poética musical* de Stravinski". In: *Todo está lleno de dioses. El Estilo Griego III*. Giórgos Seféris. Tradução de Selma Ancira. México, Fondo de Cultura Económica. 1999, p. 118-122.
- SIMMEL, Georg. *Roma, Florencia, Venecia*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.
- SIMONIS, Annette. "'Das Schöne ist eine höhere Sprache' Karl Philipp Moritz's Ästhetik zwischen Ontologie und Transzendentalphilosophie", *DVjs*, 68, 1994, p. 490-505.
- SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje (Lecciones de Frankfurt)*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- SÖRENSEN, Bengt Algot. *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Bengt Algot Sörensen. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972.

- SUZUKI, Márcio. "Goethe: a ciência simbólica do mundo". In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 199-224.
- \_\_\_\_\_. "A palavra como invenção. Heurística e linguagem em Kant", *Studia Kantiana*, volume 6/7, março de 2008, p. 29-60.
- \_\_\_\_\_. "A filosofia como arte, ou a 'tópica indefinida' de Gérard Lebrun", *Cadernos de Filosofia Alemã*, n.º 9, janeiro-junho de 2007, p. 11-26.
- SZONDI, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit Hegels Lehre von der Dichtung*. Herausgegeben von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- TAYLOR, Charles. "A importância de Herder". In: *Argumentos filosóficos*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 93-114.
- \_\_\_\_\_. "Theories of meaning". In: *Human agency and language. Philosophical papers I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 248-292.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus Editora, 1996.
- TORRES Filho, Rubens R. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O espírito e a letra*. A crítica da imaginação pura, em Fichte. São Paulo: Ática, 1975.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.