

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Icaro Gonzalez Ferreira

A grande confissão de Goethe: a poesia entre história, natureza e subjetividade

Versão Corrigida

São Paulo

2024

Icaro Gonzalez Ferreira

A grande confissão de Goethe: a poesia entre história, natureza e subjetividade

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. Marco Aurélio Werle.

Versão corrigida

São Paulo

2024

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

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

Fg Ferreira, Icaro
A grande confissão de Goethe: a poesia entre natureza, história e subjetividade / Icaro Ferreira; orientador Marco Aurélio Werle - São Paulo, 2024. 106 f.

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

1. Goethe. 2. Estética. 3. Idealismo alemão. 4. Poesia. I. Werle, Marco Aurélio, orient. II. Título.

Agradeço aos meus pais, Alessandra e Alessandro, por *tudo*.

Ao professor Marco Aurélio Werle, pela orientação cuidadosa e paciente, e por ter me apresentado, com entusiasmo e admiração genuínos, Goethe e seu mundo.

Aos professores Felipe Vale da Silva e Humberto Schubert Coelho, pela generosidade nos exames de qualificação e defesa.

Retomando um pouco livremente as palavras de Whitman, os melhores pensamentos aqui expostos não se originaram comigo, mas são “relva que grassa”, “ar comum”; frutos do convívio, interlocução e aprendizado com amigos, pares e mestres. Se “não são seus tanto quanto meus, então não são nada, ou quase nada”. Agradeço especialmente ao professor Márcio Suzuki, Bruno, Rodney, Nina e Isabela.

Agradeço à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento que tornou a pesquisa possível.

Immer als wenn meine Seele spräche zu sich selbst,

Sie sich eröffnete

In ihr erklingen aus sich selbst:

Das waren deine Worte.

So war ich selbst nicht selbst,

Und eine Gottheit sprach,

Wenn ich zu rede wähnte,

Und wähnt ich, eine Gottheit spreche,

Sprach ich selbst.

Goethe.

Resumo

FERREIRA, I. G. A grande confissão de Goethe: a poesia entre história, natureza e subjetividade. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

A pesquisa propõe o esclarecimento da gênese e do estatuto da compreensão de poesia implicada na descrição que Goethe faz, em *Poesia e Verdade*, do conjunto de suas próprias obras como “fragmentos de uma grande confissão”. A poesia como confissão se constitui a partir da articulação dos temas da história, da natureza e subjetividade. Essa articulação temática situa a compreensão de Goethe de sua própria realização poética no contexto da consolidação da estética enquanto discurso filosófico e seus desdobramentos nas filosofias da arte sistemáticas na passagem entre os séculos XVIII e XIX.

Palavras-chave: Goethe; Estética; Idealismo alemão; Poesia.

Abstract

FERREIRA, I. G. Goethe's great confession: poetry between history, nature and subjectivity. 106 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

The research proposes the clarification of the genesis and status of the comprehension of poetry implied in Goethe's description, in *Poetry and Truth*, of his own works as “fragments of a great confession”. Poetry as a confession is constituted through the thematic articulation of history, nature and subjectivity. This thematic articulation situates Goethe's comprehension of his own poetic realization in the context of the consolidation of aesthetics as a philosophical discourse and its developments in the systematic philosophies of art between the 18th and 19th centuries.

Keywords: Goethe; Aesthetics; German Idealism; Poetry.

Nota sobre as referências

As citações de Goethe são extraídas das seguintes fontes:

Edição de Frankfurt (FA): *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Edição de Hendrik Birus et al.

Edição de Munique (MA): *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Edição de Herbert G. Göpfert et al.

As referências serão dadas pela sigla, volume e página.

As demais obras são referenciadas por (AUTOR, ano, página). Quando pertinente, o título e a data de publicação originais da obra serão citados no corpo do texto ou em nota.

Exceto quando indicado a partir das referências completas na bibliografia, as traduções são de nossa autoria.

Sumário

<i>Introdução</i>	9
<i>Capítulo 1 – A grande confissão</i>	14
<i>A confissão como ponto prenante</i>	14
<i>A confissão como acordo factível</i>	23
<i>A saída pela lírica</i>	32
<i>Capítulo 2 – A descoberta da força poética</i>	43
<i>O retorno à natureza</i>	43
<i>Uma estética vitalista</i>	44
<i>O gênio demiurgo</i>	53
<i>Capítulo 3 – A consciência da história</i>	61
<i>O poeta ingênuo</i>	61
<i>Da impossibilidade do clássico</i>	65
<i>O Meister entre ideal e história</i>	73
<i>Excurso – Natureza e Antiguidade</i>	82
<i>Bibliografia</i>	99

Introdução

“Precisão é uma distribuição conveniente de luz e sombra”

Goethe.

Buscaremos oferecer o esclarecimento da gênese e do estatuto da compreensão de poesia implicada na descrição que Goethe faz, em *Poesia e Verdade*, do conjunto de suas próprias obras como “fragmentos de uma grande confissão”. Quer dizer, a reconstituição do discurso que Goethe elabora sobre sua própria realização poética, a imagem que ela assume ao ser refratada em seu pensamento, e a compreensão da poesia enquanto tal que lhe subjaz. Nesse esforço de esclarecimento, veremos como o extravasamento em direção à história da filosofia e da estética mostra-se incontornável. Isso na medida em que a realização poética de Goethe, em sua máxima amplitude, implica-se por todas as partes, em sua gênese e desdobramento, com a consolidação da estética enquanto discurso filosófico sobre a arte.

Nesse momento da história do pensamento, na passagem entre os séculos XVIII e XIX, as tensões entre razão e imaginação, entre as regras do entendimento e a espontaneidade do gênio, entre o conceito e a intuição, atingem seu grau máximo de tensão, que se soluciona numa ruptura. Nas palavras de Cassirer, em seu estudo clássico sobre *A filosofia do Iluminismo*: “Dessa ruptura, desse movimento de libertação intelectual nasce uma nova disciplina, autônoma: a filosofia estética”¹. Essa “libertação” alcança sua expressão máxima na *Crítica da faculdade de julgar* (1790), de Kant, a partir da abertura de um *locus* transcendental próprio para o juízo estético, marcado por sua indeterminabilidade para a razão teórica e prática.

Isso que aparece como ponto de chegada da reconstrução de Cassirer é tomado como ponto de partida ou momento de passagem por Szondi, em seu trabalho igualmente clássico, *Poética e filosofia da história*. Sua reconstrução tem como fio condutor a oposição estruturante entre uma perspectiva normativa e uma consciência da história no pensamento alemão sobre a arte entre os séculos XVIII e XIX. O desdobramento dessa oposição, desde seu momento inaugural em Winckelmann, se dá em torno de alguns eixos centrais: a consolidação da historicidade do fenômeno estético, do “fato da arte”, o

¹ CASSIRER, 1997, p. 370.

estabelecimento de uma estética “objetiva”, em oposição a uma estética do efeito – centrada na recepção da obra, mais do que nela mesma, na chave do gosto, e de seus efeitos morais – a articulação entre um procedimento indutivo, que parte de obras exemplares, e um dedutivo, a partir de categorias necessárias e *a priori*. Para Szondi, esse movimento encontrará sua culminação na constituição das filosofias da arte no âmbito do idealismo pós-kantiano – quer dizer, a concatenação maximamente consequente e exaustiva dessas questões em um sistema de escopo totalizante, que integra a instauração transcendental do mundo fenomênico: em Schiller, Schelling, nos irmãos Schlegel e, em seu grau mais alto, na filosofia do Espírito Absoluto de Hegel.

Ora, o confronto com as criações de Goethe, seu pensamento e sua própria figura foi constitutivo da elaboração filosófica desses autores. Isso se exprime no fato de que os limites de sua vida marcam os limites da própria estética alemã clássica: a *Goethezeit*. Assim, o poeta desempenha um papel central no desenvolvimento do discurso filosófico sobre a arte na passagem entre os séculos XVII e XVIII. Certamente essa contribuição também se dá a partir de sua produção reflexiva e teórica em sentido estrito: como na apropriação por Hegel de sua doutrina das cores na interpretação da pintura, na investigação da teoria dos gêneros poéticos, que envolve a colaboração com Schiller e um debate com os irmãos Schlegel, a crítica à poética do Iluminismo nas notas à tradução do *Sobrinho de Rameau*, de Diderot e em diversos outros momentos. Contudo, o que será o horizonte de nossa investigação é o “fenômeno Goethe”: o conjunto de sua atuação espiritual e criação poética, a sua própria figura².

De outro modo, nossa investigação situa-se no campo formado pelas múltiplas relações entre a consolidação da filosofia da arte e o percurso formativo e criativo de Goethe, perseguindo a ideia de que ambos respondem às mesmas linhas de força. A diferença fundamental é que, enquanto Hegel ou Schelling buscaram elaborar uma síntese no plano do conceito, da especulação, a tarefa para Goethe se colocava no âmbito da vida e da criação. Essa imbricação fundamental é o exatamente o que emerge da passagem que é nosso fio condutor, na ideia de um procedimento confessional, a intuição de que o “conteúdo poético é o conteúdo da própria vida”.

² Repercutindo o gesto de Marco Aurélio Werle em seu livro *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*, ao qual devemos muito (cf. WERLE, 2013).

Desse modo, nossa investigação se realizará num movimento de idas e vindas entre *Poesia e Verdade*, o longo arco da produção de Goethe e suas relações com alguns momentos centrais da estética alemã clássica. Os três temas que nos norteiam – a natureza, a história e a subjetividade – não são tratados como na construção de um sistema, circunscrito ao desdobramento coerente de um conjunto de axiomas fundamentais. Um documento crucial nesse sentido é uma carta que Goethe envia a Friedrich Heinrich Jacobi – interlocutor com o qual o poeta se permitia alongar-se em filosóficas:

Para mim, nas múltiplas direções de meu ser, não me basta uma forma de pensar; como poeta e artista, sou politeísta, mas como naturalista sou panteísta, e uma é tão decisiva quanto a outra. Se eu precisar de um Deus para minha personalidade, como homem moral, isso já está resolvido. As coisas celestiais e terrenas são um reino tão vasto que somente os órgãos de todos os seres juntos podem abrangê-lo³.

A abundância e plenitude da realidade, esse “golfo sem margens”, exige a mobilização de diferentes formas de pensar, que incidem sobre diferentes aspectos dessa realidade. Mais importante ainda é o fato de que essas formas de pensar são irreduzíveis entre si, de que os mundos que elas descortinam são incomensuráveis: a pura imanência do panteísmo, o jogo de forças, a guerra e festa permanentes de um mundo pagão, e a providência e moralidade da criação de uma divindade pessoal e transcendente. Essa incomensurabilidade não deve ser entendida nos termos de uma contradição entre as formas de pensar, no sentido de que ela se resolveria, através de sua superação, em uma síntese que as unifique num patamar superior; tampouco como uma antinomia, que se resolvesse na instauração de um novo plano, que permitisse a acomodação de proposições irreconciliáveis no mesmo *locus*. Goethe sustenta essa incomensurabilidade, seu movimento não é em direção à sua reunião num ponto de vista único, mas a *alternância* entre as formas de pensar, alternância que se dá em razão das exigências de sua atividade, ora predominantemente cognitiva, enquanto naturalista, ora estética e produtiva, enquanto artista e poeta, ora moral, enquanto agente autônomo.

Desse modo, toda tentativa de imputar a Goethe as exigências de coerência de um sistema fechado estão condenadas ao fracasso. Seu horizonte de compreensão é marcado pela convivência de pontos de vistas, pela alternância entre perspectivas. Isso não quer

³ 6 de janeiro de 1813 (FA, 34, p. 147).

dizer, contudo, que falta inteiramente uma unidade à sua atuação. Essa unidade, no entanto, parece se dar, mais do que nos termos de uma coerência sistemática, na chave da intensificação (*Steigerung*). Essa ideia é elaborada por Goethe principalmente no âmbito de suas investigações enquanto naturalista, referindo-se a um “processo de estruturação progressiva”⁴ – ao vetor de concretização da forma, como no desenvolvimento de um ser vivo, mas também na existência espiritual de um ser humano. Assim, a atuação espiritual de Goethe se dá a partir da retomada incessante de certos motivos fundamentais, a partir da variação de temas que persistem, transformam-se e intensificam, atingindo graus cada vez maiores de concreção e saturação; movimento que é constantemente interceptado por outro, o da alternância rítmica entre perspectivas múltiplas, irreduzíveis entre si.

Nossa exposição se estruturará em torno de três grandes motivos ou temas, pensados em sua relação com a emergência e a forma de operação do procedimento confessional. Primeiro, o tema da *subjetividade*, a consciência do eu, que descortina todo um novo horizonte para a criação poética, a imbricação entre obra e vida; mas que também é prenhe de perigos e riscos, marcada por uma possibilidade intrínseca de ensimesmamento e mesmo de solipsismo. Segundo, a experiência da *história*, que se desdobra numa crítica estética à modernidade, na articulação da possibilidade da realização da poesia como um problema epocal, na consciência de uma extemporaneidade, de mover-se a contrapelo em relação às tendências de seu próprio tempo; mas que também se traduz na amplitude dos conteúdos abertos para a representação poética e na disponibilidade do conjunto das formas artísticas legada pelos mais diversos povos ao longo do tempo. Por fim, o tema das analogias entre a arte e a *natureza*, que se desdobra na profunda reformulação do conceito de imitação da natureza, na investigação das leis que regulam seu processo dinâmico e produtivo e suas repercussões na compreensão da criação artística, na exploração das analogias entre a forma da obra e a forma do ser vivo, na concepção da poesia como um processo vital e vivo.

Os três temas articulam-se em diferentes configurações nos três capítulos e no excuro ao fim da dissertação. A circunscrição das partes, assim, não é tanto temática, mas sobretudo cronológica. O primeiro capítulo se concentra em textos das primeiras décadas do século XIX, do Goethe de alta maturidade, como o próprio *Poesia e Verdade*,

⁴ MOLDER, 1993, p. 209.

as *Conversações* de Eckermann, bem como uma interlocução com os *Curso de estética*, de Hegel. No segundo capítulo, realizamos um recuo à chamada “estética de juventude” de Goethe, ao examinarmos principalmente textos da década de 70 do século XVIII, de Goethe e Herder. O terceiro capítulo concentra-se em obras dos anos 90 do mesmo século, nos marcos do chamado Classicismo de Weimar, como o ensaio *Sobre a poesia ingênua e sentimental*, de Schiller, o ensaio *Sansculotismo literário* e o romance *Meister*, de Goethe. Por fim, o excuro volta-se para as questões da viagem à Itália de Goethe, empreendida entre 1786 e 1788.

Capítulo 1 – A grande confissão

A confissão como ponto prenante

Buscaremos oferecer uma investigação histórico-filosófica da seguinte passagem da autobiografia *De minha vida: Poesia e Verdade* (*Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, 1811-1833), de Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832):

Pois, diante da grande limitação de minha condição, da indiferença de meus companheiros, da contenção de meus professores, do isolamento dos moradores cultivados e dos objetos naturais insignificantes, fui obrigado a buscar tudo em mim mesmo. Se eu exigisse um fundamento verdadeiro de um sentimento ou de uma reflexão para meus poemas, teria de agarrá-lo em meu peito; se eu precisasse de uma intuição imediata do objeto, do acontecimento, para a representação poética, não poderia sair do círculo capaz de me tocar, de me despertar interesse. Com isso em mente, primeiro escrevi alguns pequenos poemas em forma de canção ou em versos mais livres; eles surgem da reflexão, lidam com o passado ou geralmente tomam um rumo epigramático.

E assim começou a direção da qual não pude me desviar durante toda a minha vida, ou seja, transformar aquilo que me alegrava, atormentava ou ocupava em uma imagem, um poema e assim resolvê-lo comigo mesmo, não só ao corrigir meus conceitos sobre as coisas exteriores, mas também ao apaziguar meu interior. Ninguém precisava mais desse dom do que eu, cuja natureza levava constantemente de um extremo a outro. Portanto, tudo o que se soube de mim não são mais do que fragmentos de uma grande confissão, que este livrinho é uma tentativa ousada de tornar completa⁵.

A poesia como confissão, cuja gênese é descrita nessa passagem, inaugura a relação expressiva entre obra e vida pressuposta pelo programa do prefácio de *Poesia e Verdade*, o de realizar uma genealogia das obras através de sua remissão às circunstâncias

⁵“Denn bei der großen Beschränktheit meines Zustandes, bei der Gleichgültigkeit der Gesellen, dem Zurückhalten der Lehrer, der Abgesondertheit gebildeter Einwohner, bei ganz unbedeutenden Naturgegenständen war ich genötigt, alles in mir selbst zu suchen. Verlangte ich nun zu meinen Gedichten eine wahre Unterlage, Empfindung oder Reflexion, so mußte ich in meinen Busen greifen; forderte ich zu poetischer Darstellung eine unmittelbare Anschauung der Gegestandes, der Begebenheit, so durfte ich nicht aus dem Kreise heraustreten, der mich zu berühren, mir ein Interesse einzuflößen geeignet war. In diesem Sinne schrieb ich zuerst gewisse kleine Gedichte in Liederform oder freieren Sylbenmaß; sie entspringen aus Reflexion, handeln vom Vergangenen oder nehmen meist eine epigrammatische Wendung.

Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen. Die Gabe hierzu war wohl Niemand nötiger als mir, den seine Natur immefort aus einem Extreme in das andere warf. Alles was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist” (MA, 16, p. 306).

de sua emergência na vida⁶. A partir dela o conjunto de sua produção aparece como um gesto confessional ininterrupto, no qual *Poesia e Verdade* se inscreve e como que coroa. Instaure-se assim uma continuidade fundamental entre criação, poesia (*Dichtung*) e vida, verdade (*Wahrheit*). Todo poema é testemunho de uma vida, e o testemunho dessa vida é poesia. A passagem da grande confissão aparece como *ponto prenante*, na tentativa de Goethe de exposição concentrada do sentido da sua realização poética, gesto por sua vez que é como que duplicado ao realizar-se numa autobiografia que é ela mesma uma exposição poética dessa vida⁷.

Essa nota fundamental da realização goetheana é expressa por Gadamer:

Mas não será o aspecto próprio da obra de Goethe em geral que ela seja uma obra de ocasião como de nenhum outro escritor clássico de qualquer outra nação, que seja expressão e representação, em sua plena vastidão, desta pessoa única de Goethe, do curso de sua vida, de suas experiências e efeitos, de seus juízos e de seus desejos?⁸

Contudo, a integração da ideia de um “procedimento confessional” no interior da compreensão goetheana mais ampla da arte, da poesia e da criação literária não é evidente. Para um primeiro olhar, embora não inteiramente incauto, na medida em que envolve a reivindicação da experiência individual como *locus* da elaboração estética – ou ainda, a dissolução da unidade formal da obra num jorro expressivo – a imagem confessional da criação poética parece destoar da reiterada rejeição por parte de Goethe de uma concepção

⁶ Quando do início de sua redação, em 1811, Goethe encontra-se em plena maturidade, tendo parte significativa de suas obras centrais já publicadas. Entre 1806 e 1808 sua obra completa à altura é recolhida numa edição única em 12 volumes por Cotta, o que teria levado um leitor a escrever-lhe uma carta (provavelmente ficcional, a “dicção” é “inteiramente goetheana”, cf. comentário do editor MA, 16, p. 922), que Goethe identifica como impulso para a redação de sua autobiografia: “A primeira coisa que lhes pedimos, portanto, é que nos mostre suas obras poéticas, organizadas na nova edição de acordo com certas relações internas, numa sequência cronológica e que nos confie, em certa ligação, não só os estados de vida e de espírito que lhes deram origem, mas também os exemplos que o influenciaram, e ainda os princípios teóricos que seguiu” (ibid., p. 10).

⁷ Sobre o caráter literário de *Poesia e Verdade*: “Com Goethe, e desde Goethe, a autobiografia pertence potencialmente ao campo da literatura, particularmente quando é escrita por um autor literário” (GALLE, 2019, p. 254). Galle recupera a tipologia de Gérard Genette, em que o campo da literatura é constituído por dois tipos de prática literária: ficção e poesia, esta, definida por suas “qualidades formais”, àquela, a partir do “caráter imaginário de seus objetos”. A partir dessa recuperação, Galle propõe demonstrar a poeticidade de *Poesia e Verdade*, pensada em termos formais, quer dizer, a partir da evidência de uma intencionalidade estética. Como esperamos mostrar, a reconstrução da autocompreensão de Goethe em diálogo com a história da filosofia sugere uma outra relação entre autobiografia e poesia.

⁸ GADAMER, 1993, p. 57.

puramente auto-expressiva da arte, de um predomínio do momento subjetivo do fenômeno artístico.

Um registro de Johann Peter Eckermann (1792-1854)⁹ é um testemunho claro: enquanto aquele que aspira à poesia “expressar apenas seus poucos sentimentos subjetivos, ele ainda não poderá ser nomeado assim, mas uma vez que se mostre capaz de apropriar-se do mundo e exprimi-lo, ele é um poeta”¹⁰. O contrapeso ao jorro expressivo, a insistência no momento objetivo do fenômeno artístico, seja na dimensão do conteúdo da obra, seja na dimensão da própria constituição do sujeito configurador, é um verdadeiro *leitmotiv* em Goethe. Numa formulação de alta maturidade, extraída da parte ensaística do *Divã Ocidente-Oriental (West-östlicher Divan, 1819)*, que pode ser lida como uma exortação a uma postura de acolhimento e abertura diante da realidade: “o verdadeiro poeta é convocado a recolher em si a majestade do mundo”¹¹.

Outro modo de expor as tensões que atravessam a ideia de um procedimento confessional é a questão da cesura na produção de Goethe que seria representada pela viagem à Itália empreendida entre 1786 e 1788. Discutiremos mais longa essa questão no excuro ao fim da dissertação. De pronto, vamos examinar brevemente um dos muitos frutos dessa experiência de Goethe¹², o ciclo de poemas *Elegias Romanas (Römische Elegien, 1795)*, marcado por uma intensa sensualidade pagã, fruto da emulação, no sentido elevado de imitação apropriadora, por Goethe da tradição elegíaca erótica que remete a Propércio (43-17 a.C), e que despertou escândalo por ocasião de sua publicação na revista *As horas (Die Horen)*, editada por Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805).

O que almejamos não é uma análise exaustiva do ciclo de poemas, mas somente destacar uma imagem do procedimento poético que aparece na *Quinta Elegia*¹³. O poema

⁹ Em *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida (Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, publicada entre 1836 e 1848)*. Eckermann foi secretário de Goethe e editor póstumo de suas obras.

¹⁰ MA, 11.1.2, p. 161.

¹¹ “Der eigentliche Dichter die Herrlichkeit der Welt in sich aufzunehmen berufen ist” (MA 11.1.2, 2006, p. 161).

¹² Entre os quais está o livro *Viagem à Itália (Italienische Reise, 1817)*, elaborado a partir da correspondência e dos diários e anotações que manteve ao longo desses dois anos, e que se inscreve num vasto projeto autobiográfico, do qual fazem parte ainda os *Anais e diários (Tag- und Jahreshefte, 1817-1830)* e *Campanha na França (Kampagne in Frankreich, 1822)*.

¹³ Para uma leitura mais abrangente das *Elegias*, a partir do contexto do renascimento italiano de Goethe, conferir o belo de Pedro Fenandes Galé (GALÉ, 2012).

é sumo exemplo de uma encarnação do espírito antigo no seio da modernidade: “Agora me sinto alegre e inspirado em chão clássico;/Mundo de outrora e de hoje mais alto e atraente me fala”. Apesar do “prazer renovado” com que o poeta folheia “as obras dos antigos”, a abertura da experiência antiga da arte e da natureza se dá a partir de um encontro amoroso: o poeta “compreende o mármore”, bela metonímia para a estatuária clássica, por meio da experiência tátil das formas da amada. Como dissemos, uma análise exaustiva está além de nosso escopo, mas queremos sublinhar a seguinte imagem para esse encontro amoroso: “Veze sem conta eu tenho também poetado em seus braços/E baixo contado, com mão dedilhante, a medida hexamétrica/ No seu dorso”¹⁴.

Aqui, Goethe poetiza a poesia, momento reflexivo encrustado no poema: o verso na elevadíssima métrica homérica nasce espontaneamente de uma experiência intensamente sensorial e sensual, a obra floresce do acolhimento amoroso do objeto. A imagem, conforme cremos, joga luz sobre o que há de problemático no estatuto do procedimento confessional. Na elegia, o movimento é centrípeto, o conteúdo poético é imediatamente apanhado na superfície, num enlace quase dissolutivo com o objeto – o poeta escande, ou recolhe, as sílabas do hexâmetro ao contar com a ponta dos dedos o relevo das vértebras no dorso da amada. E no que parece um contraste, na confissão o movimento é centrífugo: ele é haurido reflexivamente, retrospectivamente, de dentro do poeta.

É importante explicitar que não se trata de tentar enquadrar Goethe em oposições rígidas, ou de extorquir proposições de poemas, mas sim de demarcar como a imagem confessional é perpassada por tensões. Aqui, a partir do renascimento italiano do poeta, que permite antever as tensões entre a confissão, essencialmente reflexiva, com forte sabor cristão, e a poetização conduzida pelo enlace amoroso, sensível, de um paganismo vigoroso. Nesse contraste jaz como que cifrada uma cadeia de contraposições: clássico e romântico, ingênuo e sentimental, antigo e moderno, constelação lexical e semântica que condensa parte significativa dos problemas cuja confrontação enformou o percurso formativo e criativo de Goethe.

Parece seguro afirmar que muito do procedimento confessional atua no ciclo das *Elegias Romanas*. Elas são lastreadas na concretude biográfica, não só na experiência da

¹⁴ Tradução de Paulo Quintela. GOETHE, 2022, p. 141-143.

viagem à Itália, como também em sua paixão por Christiane Vulpius (1765-1816), com quem se casaria; a forma da expressão é antiga, clássica, embora se trate ainda de um gesto expressivo, da elaboração de uma vivência. Goethe sustenta um singular “classicismo pessoal”¹⁵. Nas palavras de Schiller: “sua bela vocação é ser um contemporâneo e cidadão de ambos os mundos da poesia, e é precisamente por causa dessa honra maior que você não pertencerá exclusivamente a nenhum deles”¹⁶.

A vigência da relação íntima entre vida e obra posta em operação pelo procedimento poético confessional pode ser constatada em três grandes marcos da produção goetheana: *Os sofrimentos do Jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774), *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1785-6) e o *Fausto* (*Faust*, 1808-1832).

O *Werther* é inteiramente marcado pelo entrelaçamento entre vida e obra: já em sua recepção imediata levantou-se a pergunta pelo que havia de factual no enredo, que o perseguiria ao longo de toda sua vida, em razão da conhecida paixão de Goethe por Charlotte Buff (1753-1828) à época da redação, noiva de Johan Christian Kestner (1741-1800), e do suicídio do jovem Karl Jerusalem (1747-1772), ocorrido em circunstâncias semelhantes àquelas do livro¹⁷. O que parece um indício preciso de que o que estava em questão na recepção conturbada do *Werther* era o choque entre uma relação íntima, embora intrincada, entre arte e verdade, de um lado, e uma identificação literal entre ficção e fato sustentada pelo público da época, do outro¹⁸.

No *Meister*, um dos eixos é o conflito entre os constrangimentos que caracterizam a forma de vida moderna ou burguesa e as exigências do caminho da arte. Esse choque foi vivenciado intensamente pelo poeta, e constitui tema permanente seja de suas obras poéticas, literárias, reflexões ou máximas. Numa reflexão de *Poesia e Verdade*, que passaria facilmente como trecho de uma das cartas trocadas por Meister com Werner: “A

¹⁵ REED, 1982, p. 517.

¹⁶ Carta de 18 de maio de 1798 (MA, 8.1, pp. 580-581).

¹⁷ “Eu ainda deveria atestar a veracidade dos sofrimentos de Werther e o endereço de Lotte, um pedido que não recusei da maneira mais decoroso” (MA, 16, p. 658).

¹⁸ Que a declinação expressiva da criação poética não se trata de uma reversibilidade sem resto entre fato e ficção, ou ainda uma identificação total entre eu lírico e eu autobiográfico, é demonstrado por Marjorie Perloff em sua leitura comparada de *Poesia e Verdade* e a produção lírica de Goethe, que apesar de sua carga confessional, não rompe nunca o “decoro” da lírica que veda detalhes particulares, como nomes próprios: sua lírica “dramatiza o processo da experiência em si; ela não tem uma estrutura autobiográfica em sentido estrito” (PERLOFF, 1970, 284).

vida burguesa vale tanto assim? Ou as carências do dia devoram o homem tão completamente que ele deve recusar cada bela exigência que faz a si mesmo?”¹⁹.

Por fim, a lenda popular que serviria de matéria para o *Fausto*, que Goethe gestaria ao longo de seis décadas, ressoará para ele de forma intensa a partir de uma identificação: “Também eu havia me cercado por todas as ciências, e cedo o suficiente sua vaidade me fora apontada. Também eu experimentara a vida de todas as maneiras, sempre retornando insatisfeito e atormentado”²⁰. Nessa tragédia, sua *magnum opus*, Goethe condensa a ampla de experiência de sua vida, numa amplitude titânica de conteúdo.

Na confissão, o poeta canta a si mesmo. Mas quem é o sujeito que se confessa? E qual a matéria da confissão? O que o poeta nos diz, quando fala de si?

Um primeiro traço significativo é que *Poesia e Verdade* é uma autobiografia que se apresenta como uma biografia: ela não se realiza como um exame minucioso de seu “coração”, das profundezas íntimas de sua alma, de seu drama interior. Tampouco se propõe a ser um relato mais ou menos exaustivo, linear e objetivo da totalidade dos fatos de sua vida. Trata-se de mostrar ou expor a formação geminada de Goethe e de suas obras. Mas como flagrar a continuidade da formação, os traços da forma que se desenha, em meio à dispersão empírica da vida, uma vez que essa permanência em meio ao fluxo não é um recuo interior e subjetivo à própria sucessão, algo que subjaz, recôndito, mas que se realiza no engajamento com o mundo, para o qual a contingência e a dispersão são o próprio elemento de seu desdobramento?

Aqui o contraponto que se impõe são *As confissões (Les Confessions*, redação concluída em 1770, publicada postumamente entre 1782 e 1789) de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), outro grande exemplo do gênero autobiográfico, que se descortinava a partir de um horizonte de compreensão da autoria que se consolida na passagem entre o XVIII e o XIX e de uma secularização do gênero confessional:

Enquanto a singularidade de Rousseau consiste em sua sinceridade e consciência aguda de todas as nuances de suas emoções, que, uma vez unida com um completo menosprezo pelo julgamento do mundo, faz dele um autor inimitável, às vezes amado, embora mais frequentemente perseguido pelos seus leitores, a singularidade de Goethe consiste em

¹⁹ MA, 16, p. 497.

²⁰ Ibid.

seu engajamento intensamente vívido com o mundo, em sua ampla exposição a ele²¹.

Goethe narra os primeiros 26 anos de sua vida, do nascimento e infância em Frankfurt até o momento em que parte em direção a Weimar, com a sobriedade de um olhar retrospectivo, embora não desprovido de beleza. Daí que a execução do programa do prefácio, realizar uma genealogia das obras através de sua remissão às circunstâncias de sua emergência da vida, extravase em direção à história da Alemanha e da literatura, exercícios de antropologia, análise dos costumes, reflexões sobre a religião, crítica e teoria de arte. É essa tendência expansiva da “prestação de contas” de Goethe que faz de *Poesia e Verdade* um documento de imenso valor histórico e mesmo historiográfico.

De outro modo, se *Poesia e Verdade* é um modelo de sujeito, um “eu prototípico”²², esse sujeito não aparece sob a insígnia da cisão:

A totalidade do meu agir interior mostrou-se ser uma heurística viva, que aspira a encontrar no mundo exterior e a introduzir no mundo exterior uma regra pressentida, reconhecendo-a como desconhecida²³.

Se a poesia enquanto confissão é a expressão depurada do conteúdo de uma vida, essa vida é ela mesma pensada como síntese contínua da experiência numa totalidade significativa, totalidade que é apenas pressentida e pressuposta, anunciada, mas que nunca se oferece como um dado. Aqui, queremos enfatizar a dupla direção da heurística viva, da atuação do “poder criador de significado”²⁴, que é a própria vida da vida: a regra é tanto haurida do sujeito e imposta ao mundo, quanto descoberta pelo sujeito, algo com que ele se depara e se confronta. A grande confissão recapitula a história de cada pequena confissão, cada poema cuja gênese é narrada, e ela mesma reitera a pergunta que é posta e resolvida, sempre provisoriamente – trata-se de um instante – a cada poema: o sentido da experiência, que se resolve numa confluência entre sujeito e mundo. Ao mesmo tempo que o sentido é lançado pelo sujeito, ao fazê-lo ele responde a um aceno do mundo.

²¹ MÜCKE, 2015, p. 81.

²² Novamente Mücke, que retoma o contraste com Rousseau, ambos modulando o vínculo “entre a individualidade quasi-orgânica da obra de arte e individualidade única de seu criador”, correlata a “um novo conjunto de procedimentos para ler e interpretar uma obra” (*ibid.*, p. 2).

²³ MA, 17, p. 777.

²⁴ BOYLE, 1992, p. 85.

A máxima goetheana é expressiva de sua resposta à questão da própria possibilidade do sentido, do significado – das condições da reflexão em quanto tal, para falar como Kant. A referência ao filósofo de Königsberg (1724-1804) se impõe porque o modo como ele articulou esses problemas, ao instaurar a reflexão como órgão e elemento da elaboração pela razão de seus interesses supremos – “a finalidade na natureza, a Providência na história²⁵” – se tornou como que o próprio pano de fundo contra o qual ou a partir do qual se desenvolve um movimento filosófico, para o qual o confronto com a realização poética de Goethe foi decisiva.

De todo modo, com a ideia da vida como uma heurística, ou de uma heurística viva, e os termos com os quais Goethe a descreve, o poeta se distingue da solução de Kant para o problema. Para este, a totalidade, a regra procurada e pressuposta é tão somente “um foco imaginário”, projetado pela razão em benefício de seu projeto de unidade sistemática de toda a experiência; quer dizer, uma “ficção heurística”²⁶ que não deve ser confundida com um princípio constituinte da objetividade. Já para Goethe, como vimos, o princípio do significado, a regra que garante a própria possibilidade da interpretação, do sentido, é descoberta e invenção.

Uma tentativa de exposição dos axiomas fundamentais dessa posição é encontrada numa carta que Goethe esboçou – mas não enviou, o que é sugestivo – na qual expõe aquela que seria sua “confissão de fé universal (*allgemeines Glaubensbekenntniß*)”:

a. Na natureza há tudo aquilo que há no sujeito,

y. e algo mais.

b. No sujeito há tudo aquilo que há na natureza,

z. e algo mais.

b. pode conhecer *a.*, mas *y.* só pode ser pressentido através de *z.*²⁷.

Há duas totalidades que se espelham, dois círculos que se sobrepõem perfeitamente. Desse ponto de vista, há um pertencimento mútuo entre ambos, uma transparência recíproca. Contudo, há na natureza algo que escapa a esse espelhamento, uma opacidade que interrompe a transparência, um núcleo secreto que se furta ao conhecimento. Isso não

²⁵ SUZUKI, 1998, p. 62.

²⁶ Ibid.

²⁷ FA, 34, p. 443.

representa uma ruptura do pertencimento mútuo, no entanto: Esse algo a mais pode ser pressentido, obliquamente, a partir da presença no sujeito de algo que, por sua vez, paradoxalmente, não equivale a nada contido na totalidade da natureza.

Esse arranjo intrincado é notável por recusar uma contraposição rígida entre sujeito e o objeto, natureza e liberdade, sem com isso suprimir o problema de sua irreducibilidade recíproca. A interpenetração de sujeito e objeto não projeta uma identificação progressiva entre ambos – seja a síntese entre liberdade e natureza efetuada na liberdade ou na natureza, para falar como Schelling – mas se desdobra numa coreografia sinuosa, em que alternadamente se aproximam e se eludem.

Com esse pequeno excursus a partir de uma máxima e de um esboço de Goethe, esperamos ter mostrado a voltagem especulativa da ideia um procedimento confessional, uma vez que a simples interrogação em torno de seus termos – o sujeito da confissão, bem como sua matéria, a vida – nos envia para o centro da problemática filosófica de sua época. Assim, a ideia de um procedimento confessional implica-se com um modelo de sujeito que é também um outro de si mesmo, que não se reduz à sua unilateralidade subjetiva. A fala do poeta é eminentemente *sua*, ela não poderia ser enunciada por mais ninguém. Ao mesmo tempo, ela diz uma verdade concernente a tudo e a todos. De modo que, na vinculação expressiva entre vida e criação, o poeta fala de si, mas também muito mais, numa trama sempre mais abrangente entre obra, sujeito e mundo.

O que encontramos formulado em outro texto que testemunha uma tentativa de Goethe de expor uma súplica da sua realização poética, *Aos jovens poetas (Ein Wort für junge Dichter)*, um esboço de alta maturidade, nunca publicado em vida e que sobreviveu através de uma cópia feita por Eckermann – uma espécie de testamento literário, endereçado aos escritores da geração vindoura. Nele lemos numa formulação lapidar: “O conteúdo poético [*Poetischer Gehalt*] é o conteúdo da própria vida [*eigen Lebens*]”²⁸. Essa teria sido sua grande contribuição à literatura alemã, aquilo que fez dele um libertador (*Befreier*) dos jovens poetas alemães, uma libertação das formas fossilizadas a partir da conquista do plano da expressão individual, livre, espontânea: “daí nasce algo

²⁸ MA, 18.2, p. 220.

como uma poesia natural [*Naturdichtung*], e essa é a única maneira possível de ser original”²⁹.

A ideia de uma poesia natural indica que o jorro expressivo não pode se reduzir à manifestação da particularidade subjetiva do poeta, articulando-se em um arranjo intricado de penetrações recíprocas entre o sujeito e o mundo; o poeta ao expressar-se ressoa de algum modo a própria natureza, a universalidade é alcançada através da entrega à sua própria singularidade.

O sujeito da confissão não é está firmemente em seu próprio centro, num isolamento transparente a si mesmo. Cada poema é um reflexo do mundo no sujeito, no qual se inscreve algo intimamente seu – mas o puro reflexo é vazio³⁰.

A confissão como acordo factível

A poesia enquanto confissão emerge como um *acordo factível*, uma solução de compromisso entre as circunstâncias adversas – a “grande limitação” (*großen Beschränktheit*) de sua condição, a “indiferença” (*Gleichgültigkeit*) dos companheiros, a “contenção” (*Zurückhalten*) dos professores, o “isolamento” (*Abgesondertheit*) das classes cultivadas, a paisagem “insignificante” (*unbedeutenden*) – e a exigência de um “fundamento verdadeiro” (*wahre Unterlage*), de uma “intuição imediata” (*unmittelbare Anschauung*) para sua poesia. Na solução que encontra, há algo de uma resignação, o reconhecimento de que um conteúdo para a poesia podia ser encontrado *apenas* em seu próprio peito, que ele não estava dado mais em parte alguma.

O momento do percurso formativo de Goethe no qual se inscreve a gênese do procedimento confessional são os anos de Leipzig, cuja narrativa se inicia no livro VI. Goethe deixa Frankfurt em 1765 para estudar direito na Universidade de Leipzig. Conhecida à época como “pequena Paris”, a vida social relativamente intensa da cidade, em comparação com Frankfurt, representou um grande desafio para Goethe, a franqueza

²⁹ MA, 18.2, p. 220.

³⁰ “O homem está, como ser real, colocado no meio de um mundo real e dotado de tais órgãos que pode conhecer e produzir o real e, além disso, o possível. Todos os homens saudáveis têm a convicção da sua existência e de um existente à sua volta. No entanto, existe também um lugar vazio no cérebro, isto é, um lugar onde não se reflete nenhum objeto, do mesmo modo que há uma mancha no próprio olho, que não vê. Se o homem se tornar particularmente atento a este lugar, se aprofundar-se nele, incorre numa doença do espírito, anseia, aqui, por coisas de um outro mundo, que são propriamente absurdos e não têm forma nem limite, mas angustiam como o espaço vazio da noite, e que, a quem não se subtrai a elas, perseguem mais do que coisa fantástica”. MA, 17, p. 763. Tradução de Maria Filomena Molder. MOLDER, 1995, p. 89.

de suas maneiras provincianas chocando-se com a afetação e dissimulação do novo *milieu*. Sua maneira de vestir-se, bem como seu dialeto e sotaque, foram motivo de zombaria³¹. É como se a unidade imediata de Goethe consigo mesmo tivesse sido assim rompida, sua entrega despreocupada aos seus impulsos espontâneos, perdida.

Um poema de Goethe que aparece na carta que envia para sua irmã Cornelia Schlosser (1750-1777) em 11 de maio de 1766, significativamente intitulado *A Song over the unconfidence towards my self*, testemunha o grau da crise que enfrentava³²:

*An other thought is misfortune
Is death and night to me;
I hum no supportable tune
I can no poet be.*

Um outro pensamento é infortúnio,
É morte e noite para mim;
Não murmuro nenhuma melodia suportável
Poeta eu não posso ser.

*When to the Altar of the Nine
A triste incense I bring
I beg let Poetry be mine
O Sisters let me sing.*

Quando para o Altar das Nove
Um triste incenso eu trago
Eu imploro deixe a Poesia ser minha
Ó Irmãs, deixem-me cantar.

O fato de o poema ter sido composto em inglês pode ser tomado como uma trivialidade, ao notarmos que nesse momento Goethe se corresponde com a irmã em alemão, francês e inglês, ensejo para o jogo e exercício. Contudo, parece legítimo atribuir a esse fato um valor mais significativo, como indício de um descentramento radical, que extravasara até na falta de confiança na própria língua, nas formas espontâneas de sua expressão. Essa crise culmina no episódio cuja descrição ocupa as últimas linhas do livro VI:

Depois de algum tempo e de muita resistência, fui assaltado por um desprezo tão grande em relação aos meus trabalhos [...] que juntei tudo e queimei de uma vez no fogão da cozinha, poesia e prosa, planos, esboços e rascunhos³³.

Passemos então ao livro VII, marcado por uma declinação do registro discursivo, numa direção mais ensaística, na medida em que nele Goethe volta-se para a

³¹ “No entanto, logo percebi que a sociedade tinha muitas coisas a criticar a meu respeito e que eu, depois de me vestir de acordo com seus desejos, agora também deveria falar como eles” (MA, 16, p. 277). Nesse período, a língua alemã, que se ramificava em vários dialetos, era alvo de esforços de unificação e normalização à maneira das que resultaram da atuação da Académie Française, fundada em 1634. Esses esforços tomavam a variante saxã, falada em Leipzig, como norma, ancorando-se no fato de Lutero ter vertido nela a Bíblia.

³² FA, 1, p. 35.

³³ MA, 16, p. 281.

reconstituição do panorama da cultura e da literatura em expressão alemã no século XVIII³⁴. Essa reconstituição do “estado da literatura alemã” no entanto, “fragmentária e através de saltos, não mira o que “ela poderia ter sido em si e para si mesma, mas sim como ela se relacionou comigo”³⁵. Quer dizer, os autores, obras, correntes e tendências são expostos por Goethe na medida do seu impacto em sua formação – a imagem da época é projetada depois de sua refração em sua vida.

O primeiro elemento a ser destacado dessa reconstituição é que Goethe subscreve à tábula rasa que o que sua época fazia de toda a produção literária em expressão alemã anterior, a do Barroco: nesse período, descrever uma obra como “barroca” era o mesmo que uma desqualificação, um sinônimo para truncado, obscuro, excessivo, trazendo, além disso, reminiscências da era sombria da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Diante desse cenário de terra arrasada, alimentado e perpetuado pela fragmentação política numa miríade de principados e reinos independentes e pela profusão de dialetos, a Alemanha não conseguia “formar” (“*ausbilden*”) uma língua que lhe fosse própria³⁶. Os esforços dos escritores, críticos e teóricos que Goethe irá repassar davam-se nesse campo, circunscrito pela submissão aos modelos e formas linguísticas estrangeiras, de um lado, e pela rudeza da língua e a crueza das obras que se furtavam a qualquer contato com as tradições dos países com literaturas nacionais consolidadas, do outro.

Os teóricos e críticos debatiam-se com o desejo de estipular regras para a criação literária, de produzir uma literatura através de sua dedução desde o pensamento abstrato, ao mesmo tempo em que se reconhecia que “não se conseguia encontrar um princípio fundamental para a arte poética em si e para si; ela era espiritual e fugaz demais”³⁷. Assim, o efeito do trabalho de nomes como Johann Christoph Gottsched (1700-1766), Johann Jakob Bodmer (1698-1783) e Johann Jakob Breitinger (1701-1776) foi uma multiplicação de prescrições à criação poética. Para o primeiro, os poetas deveriam ter gênio, bom gosto e erudição. Goethe louva Gottsched por ter posto a *Arte poética* (*Ars Poetica*, 19 a.C.) de

³⁴ “Tem-se argumentado que o ensaio expositivo sobre o estado da literatura na Alemanha do século XVIII, que abre o livro VII, é uma digressão da narrativa principal e que, de qualquer forma, reflete as visões posteriores de Goethe sobre o assunto, e não as do jovem estudante universitário. Mas, na verdade, o ‘ensaio’ tem um lugar definido na estrutura dos capítulos de Leipzig; a sequência poderia ser chamada de ‘Ídolos Caídos’, pois narra um período sombrio - talvez o período mais sombrio da vida do poeta. Inseguro de sua vocação e de seu lugar no mundo, o jovem estudante tentou uma coisa após a outra, apenas para descobrir que todos os seus esforços eram infrutíferos; um a um, os ideais de sua infância foram destruídos” (PERLOFF, 1970, p. 273).

³⁵ MA, 16, p. 282.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., p. 286.

Horácio (65-8 a.C) em circulação e por difundir o conhecimento dos gêneros poéticos legados pela Antiguidade. Seu *Ensaio de uma arte poética crítica* (*Versuch einer kritischen Dichtkunst*, 1730) era “útil e instrutivo”; no entanto, limitava-se a isso, sendo, e isso que é o fundamental, incapaz de pôr a criação em movimento. Já quanto aos suíços, suas reflexões acumularam preceitos sobre as obras poéticas: elas deveriam imitar a natureza, conter algo de maravilhoso, interessante, útil e um valor moral. O resultado disparatado desse acúmulo foi a elevação da fábula de extração esopiana a gênero máximo da poesia, na medida em que reunia todas essas exigências. O impacto desses esforços no percurso de Goethe parece ser assim eminentemente negativo: “Se acabei deixando meus leitores algo confusos com essas minhas considerações cursórias e desultórias sobre a literatura alemã, creio que consegui oferecer uma boa impressão daquela condição caótica em que então se encontrava meu pobre cérebro”³⁸.

Goethe, do mesmo modo, passa por uma plêiade de escritores. Talvez a convicção mais importante que emergja nesse cenário seja a seguinte: “O conteúdo interior [*innere Gehalt*] dos objetos trabalhados [*bearbeiteten Gegenstandes*] são o começo e o fim da arte”³⁹. Quer dizer, é o conteúdo aquilo que separa a obra de arte de um mero artefato, a partir do que se instaura a dimensão propriamente artística. Em outra passagem, essa eleição do conteúdo como elemento preponderante ganha uma formulação incisiva, mesmo contraintuitiva: “Honro o ritmo e a rima, por meio dos quais a poesia primeiro se torna poesia, mas o propriamente eficaz, profunda e fundamentalmente, o verdadeiramente formativo e estimulante, é o que permanece do poeta quando ele é traduzido para a prosa”⁴⁰. Notemos como Goethe constitui o poeta enquanto instância fundamental – sugestivamente, nessa última citação, ao falar das traduções de Shakespeare para o alemão em prosa. No limite, a questão é: quem é o poeta? O que ele tem a nos dizer?

A ideia de um “conteúdo puro e completo”, depurado de toda “as formas brilhantes”, levanta a questão da filiação do pensamento de Goethe às chamadas “estéticas do conteúdo”, e toda a problemática implicada nelas⁴¹. Contudo, o que queremos ressaltar

³⁸ MA, 16, p. 305.

³⁹ *Ibid.*, p. 303.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 526.

⁴¹ Indicamos apenas uma passagem do *Divã Ocidentto-Oriental* que pode ser uma pista importante nessa direção: “A ponderação do poeta refere-se na verdade à forma, e o assunto o mundo lhe fornece com grande generosidade; o conteúdo flui da plenitude do seu coração; inconscientes, ambos se encontram, e por fim não se sabe mais a quem pertence a riqueza. Mas a forma, apesar de se encontrar sobretudo no gênio, quer

é que, aqui, essa convicção emerge por uma via negativa, por assim dizer. A Alemanha de então não carecia de talento ou mesmo de gênio: “o que faltava à poesia alemã, era um conteúdo, mais precisamente, um [conteúdo] nacional”⁴². No ensaio *Arte e trabalho manual* (*Kunst und Handwerk*, 1797), Goethe se debruça sobre a ideia de que sua época seria rica em tudo aquilo que pode ser herdado, os procedimentos técnicos, a mecânica e artesanaria da arte, mas pobre no mérito inato, o presente da natureza que é o talento: “eu gostaria de afirmar que ele continua existindo hoje tal como sempre existiu, mas que, como uma planta muito delicada, não encontra nem terreno e clima apropriados nem cuidado”⁴³.

Vemos assim como Goethe ancora a vacilação que experimentava em relação à sua vocação poética em seus anos de Leipzig nas dificuldades que a própria Alemanha de então oferecia à sua realização. O poeta retoma o tema em uma de suas conversas com Eckermann:

Naquela época, eu não tinha material e ficava feliz se tivesse algo sobre o que pudesse cantar. [...] Nós, alemães, também somos efetivamente desafortunados nisso: Nossa história primitiva é muito obscura e a história mais tardia não desperta um interesse nacional universal devido à falta de uma casa regente única.

E finaliza, de uma forma que nos é muito significativa: “quanto ao *Werther* e *Fausto*, por outro lado, tive que agarrá-los em meu próprio peito”⁴⁴. O procedimento que será operado ao longo de toda sua vida, através do qual transformava em “uma imagem, em um poema”, tudo aquilo que o alegrasse, atormentasse, ou ocupasse e cujos frutos são os “fragmentos de uma grande confissão”, tem sua gênese no choque entre a exigência de um conteúdo poético significativo em si mesmo e a constatação da ausência desse conteúdo, do fato de que ele não estava dado em parte alguma. A saída para essa problemática se dá por meio de uma inflexão, de um giro de Goethe para si mesmo. Nesse giro, há algo de paradoxal: a exigência de um objeto para a representação poética que seja significativo por si é frustrada pela realidade dada⁴⁵, Goethe então vai buscá-lo em si

ser reconhecida e contemplada, e aqui é necessário ponderar que forma, assunto e conteúdo se influenciam, submetem e interpenetram uns aos outros”. E arremata: “O poeta se considera numa posição alta demais para tomar partido” (GOETHE, 2020, pp. 331-332).

⁴² MA, 16, p. 288.

⁴³ GOETHE, 2008, p. 92.

⁴⁴ MA, 19, pp. 159-160.

⁴⁵ “Observei esse [mundo externo] tão bem quanto pude, mas achei muito pouco de edificante nele, e tive ainda de acrescentar o suficiente de mim mesmo nele para achá-lo meramente suportável” (MA, 16, p. 329).

mesmo, o objeto é haurido do próprio sujeito – a configuração assume um caráter expressivo.

É importante demarcar como a avaliação de Goethe quanto aos impulsos e constrangimentos próprios à sua inscrição na história passa por diferentes modulações. Uma delas é o movimento de generalização das particularidades da Alemanha do XVIII, como se as desvantagens da posição de um poeta alemão se revelassem como um ponto de vista privilegiado, para o qual as dificuldades para a realização das aspirações poéticas na modernidade tornam-se plenamente visíveis ainda em seus momentos embrionários:

Todo o talento é desperdiçado se o objeto não serve. E é justamente porque falta ao artista moderno objetos dignos que toda a arte dos tempos modernos é tão carente. Todos nós sofremos com isso; eu também não fui capaz de negar minha modernidade⁴⁶.

No fundo, o que estava em jogo era o destino da poesia, que parecia ameaçada diante das tendências que dominaram sua época: a Modernidade, que então madrugava, é prosaica. Essa intuição é tributária de uma compreensão do próprio progresso do gênero humano, desde um estado de natureza até à civilização e às Luzes, como um processo que mina continuamente o próprio solo do qual emerge a poesia. Vejamos a exigência que Goethe faz aos objetos da poesia no célebre ensaio *Sobre a poesia épica e dramática* (*Über epische und dramatische Dichtung*, 1827): antes de tudo o mais, eles “devem ser essencialmente humanos, significativos e patéticos”⁴⁷. Ali, essas condições são satisfeitas no máximo grau pela ação de seres humanos caracterizada por uma espontaneidade pura, intocada por determinações morais ou políticas, e tampouco capturada por mecanismos causais, por definição. O paradigma aqui são “as sagas da heroica época dos gregos”, especialmente “favoráveis” (*günstig*) aos poetas.

A ideia de que haveria uma afinação singular entre as exigências intrínsecas da poesia e as características assumidas pela existência humana em um período histórico específico, de que a vida na Grécia arcaica seria um conteúdo ideal para as formas poéticas, exige uma maior elaboração. Essa problemática ganhará um tratamento sistemático em Hegel. Poderíamos dizer que para o filósofo, a partir do binômio conceitual “época dos heróis” e “estados prosaicos”, momentos constitutivos da ideia do belo artístico ou do Ideal, dá-se um ponto de implicação dessa problemática com uma

⁴⁶ MA, 19, p. 59.

⁴⁷ FA, 22, p. 295.

teoria da ação – histórica e sistemática. Essa discussão se dá no âmbito da ação – como elo entre a pura determinidade do ideal enquanto tal e sua determinidade exterior – a esfera da vontade, pois é “pela vontade que o espírito penetra na existência”. À maneira hegeliana, a ação por sua vez se desdobra em três momentos: o estado universal do mundo, a situação e a ação. Os dois conceitos, época dos heróis e estados prosaicos, constituem as duas formas passíveis de serem assumidas pelo “estado universal do mundo”, como as duas determinações mais gerais possíveis do “palco” da ação individual; ou ainda, maneiras fundamentais do mundo se abrir para os indivíduos; dois modos universais “segundo o qual o substancial está presente”⁴⁸. O substancial aqui, lembremos, é pensado num registro idealista: não se trata de uma substancialidade do dado imediato, das meras coisas, mas sim de uma efetividade espiritual, o âmago racional de um âmbito constituído pelo desdobramento múltiplo da produtividade dos sujeitos, no *medium* da autonomia. De outro modo, o que há de necessário na aparente contingência e precariedade do curso histórico da humanidade, o que sobrevive e se realiza por meio dos sujeitos que agem efetivamente, o núcleo de cada época histórica: a formação (*Bildung*), a ciência, a religião, a justiça, a vida familiar, o direito; “os interesses universais de uma época”.

Com o estado universal do mundo, essas “potências universais” dão o primeiro passo em direção à sua encarnação na atividade, saindo do repouso do espírito em si mesmo, de seu estado de objeto puro do conhecimento pensante. A distinção entre a época dos heróis e os estados prosaicos se dá em que naquela os indivíduos singulares são a única forma de existência das potências éticas, enquanto nestes elas também se efetivam na forma da lei, como uma necessidade em si. Quer dizer, na época dos heróis, no qual ainda não se constituiu o Estado, onde não vigem as leis, os direitos como determinações necessárias da liberdade, a passagem à efetividade do justo, do ético, da liberdade racional, depende do ânimo, da inclinação, do pendor, da índole dos indivíduos; nela, o sujeito repousa apenas “sobre si, seus sentimentos, disposição, força, capacidade, astúcia e habilidade”⁴⁹. O racional, depende, paradoxalmente, do arbítrio, da resolução e da potência do indivíduo, da particularidade de seus sentimentos e convicções, e dos meios que possui para dar-lhes vazão. Justamente porque o indivíduo não se defronta com a

⁴⁸ HEGEL, 2015, p. 189.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 191.

efetivação institucionalizada das potências éticas, a racionalidade objetivada na lei, como algo que vige em si e por si.

Um exemplo pode ilustrar o que está em questão. A reparação de um crime e sua punição é tema permanente e universal de mitologias, canções épicas, gestas, lendas e obras, um motivo perene da imaginação criadora. Enquanto no mundo heroico todo o ciclo da reparação é realizado pelo indivíduo, abarcado integralmente por sua ação, nos estados prosaicos ele se decompõe em diversas esferas independentes, sendo levado a cabo por diversos agentes distintos, para os quais a tarefa em si é indiferente: a investigação pela polícia, o julgamento pelo judiciário e a punição por forças executivas. O que está em questão aqui é o estatuto do ser humano na modernidade, de mera engrenagem de uma maquinaria que o ultrapassa, denunciado anteriormente por Schiller em suas *Cartas para a educação estética do homem*: “eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento”⁵⁰.

Estamos assim às raias da questão do fim da arte em Hegel, que não poderemos escandir aqui⁵¹. Contudo, gostaríamos de chamar a atenção para a seguinte passagem:

O interesse e a necessidade de uma tal totalidade individual efetiva e uma tal autonomia viva não irão e não poderão nunca nos abandonar, por mais que reconheçamos como vantajosos e racionais a essencialidade e o desenvolvimento dos estados na vida política e civil constituída⁵².

E lembrar que Goethe, enquanto figura, encarnou para Hegel a possibilidade de sobrevivência dessa bela individualidade mesmo diante da fragmentação própria à modernidade.

Com esse breve excuro, buscamos iluminar um diagnóstico da modernidade para o qual o progresso do gênero humano, ou a marcha da própria razão, envolve, de forma ineludível, a perda de uma bela individualidade, que reúne e efetiva em si o universal, alimento da poesia. Esse diagnóstico permite esclarecer em que medida os problemas com os quais Goethe se defronta em sua juventude, a ausência do conteúdo, o encerramento em seu próprio peito, que lhe aparecem num primeiro momento como consequências da

⁵⁰ SCHILLER, 2015, p. 37.

⁵¹ Conferir *A questão do fim da arte em Hegel*, de Marco Aurélio Werle (2011).

⁵² HEGEL, 2015, p. 203.

situação histórica particular da Alemanha, possuem também um alcance muito mais amplo.

A realização poética de Goethe é, assim, engajada, uma tentativa de salvaguardar a obra de arte de sua dissolução pelas tendências dominantes na modernidade. Lukács coloca o problema nesses termos:

A realização estética específica de Goethe e Schiller é justamente a de ter assimilado a riqueza do novo conteúdo, a de ter exprimido seu movimento, conservando, não obstante, a pureza clássica das formas, e assegurando mesmo o seu progresso⁵³.

Embora fértil, a formulação de Lukács não pode ser subscrita sem mais. Há algo de unilateral nela. De fato, o problema de como acomodar a amplitude de conteúdos liberados pela Modernidade sem torcer as formas legadas pela Antiguidade era premente para o projeto do Classicismo de Weimar. Goethe experimenta o empuxo de torção das formas pelo jorro expressivo, mas para ele o momento do controle desse empuxo é o que acaba por predominar, e não seu extravasamento desimpedido. A unilateralidade aparece ao atentarmos para um aspecto da experiência poética e formativa de Goethe que passa pela carência de conteúdos: a Modernidade traz a abertura de um vasto campo para a representação poética, mas, ao mesmo tempo, é experimentada como árida, desértica, inóspita para o florescimento da poesia.

Outra inflexão dessa articulação é aquela através da qual a apreciação do valor desses impulsos e constrangimentos próprios da particularidade histórica da Alemanha é invertida:

É claro que, há cinquenta anos, as coisas foram melhores para mim, em minha querida Alemanha. Logo me conformei com o que havia, que não me impressionou por muito tempo e não me deteve por muito tempo. Logo deixei a literatura alemã e seu estudo para trás e me voltei para a vida e a produção⁵⁴.

Caso o gênio de Goethe tivesse sido plantado em solo inglês, sendo precedido por uma tradição literária viva, uma linhagem contínua que recuava até ao quase mítico teatro elisabetano, sua formação teria se dado em outro ritmo, ele “não poderia ter avançado com um estado de ânimo tão leve e despreocupado”. É um ponto que tem sua sutileza: a

⁵³ LUKÁCS, 1965, p. 171.

⁵⁴ MA, 19, 488.

ausência de uma tradição a ser herdada libera Goethe para entregar-se a si mesmo, dedicando-se à vida e à criação, termos geminados; permitindo, por uma curiosa inversão, algo análogo àquela “atividade criadora espontânea, inocente, sonâmbula” própria a Shakespeare e que não é possível no seio das nações modernas cultivadas, na qual a criação é sufocada pelo acúmulo de modelos, pela complicação sempre crescente dos preceitos, pelo refinamento artificial do gosto.

A saída pela lírica

Na seção anterior, vimos como o impulso poético de Goethe se realiza através de um procedimento confessional, em resposta aos impasses do pensamento sobre a arte e a poesia de sua época, bem como das dificuldades da própria cultura alemã diante de uma literatura e uma língua nacionais que se apresentavam mais como tarefas do que pontos de apoio firmes. Em suma, que a poesia enquanto confissão emerge como um acordo factível, uma solução de compromisso diante de condições adversas. Examinamos também o alcance dessas condições desfavoráveis, como o desajuste entre o presente histórico e a realização, ou o florescimento, da poesia, mais do que quinhão exclusivo da Alemanha em meados do século XVIII, foi pensado e vivido como um traço dominante da própria modernidade. É a partir desse ângulo que a solução que Goethe encontra para essa dissonância ganha amplitude, enquanto demonstração da possibilidade de sobrevivência da poesia mesmo diante de um processo histórico de larga escala que erode, contínua e progressivamente, o solo do qual ela se alimenta.

Agora, examinaremos a ideia de que a poesia como confissão, esse acordo factível, se realiza como uma *saída pela lírica*. No procedimento confessional, o poema tem sua gênese numa reflexão (*Reflexion*), como contraparte de uma recordação (*Erinnerung*), na qual um objeto, um acontecimento, o que passou, transcorreu (*Vergangen*), torna-se vivência, matéria de uma interioridade. A poesia é haurida do próprio sujeito. Os primeiros frutos do procedimento confessional – no qual o “fundamento verdadeiro” e a “intuição imediata” são agarrados e arrancados de seu próprio peito pelo poeta – assumem a “forma de canção” (*Liederform*) ou de “versos mais livres” (*freierem Sylbenmaß*). “Sentimento vivo das situações e capacidade de exprimi-lo fazem o poeta”⁵⁵; o poeta sente e exprime; eis tudo.

⁵⁵ MA, 19, p. 147.

O caráter íntimo, a elaboração interior, bem como o deslizamento em direção à música e a instabilidade métrica, aproximam a poesia como confissão da lírica. A descoberta que subjaz à poesia como confissão, de que o conteúdo poético é o conteúdo da própria vida, e o estatuto paradigmático atribuído à poesia lírica por certa tendência do pensamento poético e estético de meados do século XVIII, parecem ambos tributários da ideia ou intuição fundamental de uma “subjetividade forma a si mesma”, compreendida como “origem e base de todas as produções artísticas e da verdade estética nelas transmitida”⁵⁶. Essa intuição ou ideia fundamental, cuja história se confunde com a própria “emancipação das belas artes”⁵⁷, com a “revolução estética”⁵⁸ que se dá em meados do século XVIII, foi elaborada e pensada, de forma mais ostensiva e sistemática, a partir do conceito de gênio. Contudo, nesse momento, buscaremos reconstituir esse vínculo a partir de um outro ângulo, a partir da ideia de que a poesia como confissão de Goethe e o caráter paradigmático assumido pela lírica no pensamento poético e estético de sua época são decorrências, modulações ou desdobramentos geminados desse horizonte marcado pela descoberta e predomínio da subjetividade. Assim, nossa aposta é que a poesia como confissão e o estatuto paradigmático da poesia lírica podem se iluminar mutuamente.

A lírica ocupa um lugar insólito no pensamento sobre a poesia da passagem entre os séculos XVIII e XIX, que tanto consolida quanto ultrapassa uma doutrina tripartite dos gêneros poéticos⁵⁹. De um lado, ela parece uma forma menor diante da épica, enquanto produtora e expressão do destino de um povo, assim como diante do teatro ou drama, enquanto ritual público, reencenação do mito, religiosa e civil, fenômenos sociais totais, a lírica parece marcada por certa constrição, certo enclausuramento, do ponto de vista do conteúdo, para falar como Hegel. Seu foro é íntimo, ela diz respeito à vida afetiva e sensível do próprio poeta, que na lírica fala em primeira pessoa. Do outro lado, há uma tendência de confluência do lírico com o poético enquanto tal. Essa tendência se alimenta de uma compreensão expressiva da linguagem, que tem na ideia de um estatuto originário da poesia, de uma origem poética da linguagem, um de seus principais elementos, e que envolve uma série de equacionamentos entre vida, consciência, linguagem e poesia: trata-se sempre e a cada vez do mesmo ato fundamental, retomado em potências cada vez mais

⁵⁶ RITER, 1974, p. 285.

⁵⁷ Ibid., p. 286.

⁵⁸ Ibid., p. 295.

⁵⁹ Cf. a reconstrução de Peter Szondi da história da doutrina dos gêneros poéticos, sob o ponto de vista de sua consolidação no pensamento estético alemão na virada entre os séculos XVIII e XIX (SZONDI, 1974).

altas. Essa tendência deita raízes já no início do século XVIII, como é notável no debate em torno da origem da linguagem, a partir das posições de Rousseau e Herder. Nesse momento, buscaremos expô-la em suas linhas gerais a partir de duas metáforas de poetas do romantismo inglês, Shelley e Coleridge.

Em Shelley, lemos:

O homem é um instrumento sobre o qual se exerce uma série de impressões externas e internas, como as alternâncias de um vento sempre mutável sobre uma lira eólia, que, com seu movimento, fazem-na produzir uma melodia sempre variada⁶⁰.

Ao escandir a metáfora, o poeta inglês enfatiza que essa música não é o produto unilateral das impressões: assim como a melodia da lira eólia resulta da interação entre o movimento dos ventos e a “constituição e tensão de suas cordas”⁶¹, há no homem um “princípio interno”, através do qual ele produz não só melodia, como também harmonia, por meio de um “ajuste interno dos sons ou movimentos assim incitados às impressões que os provocam”⁶². É justamente sobre a atividade desse princípio interno na apreensão e expressão do mundo pelo poeta que a metáfora de Coleridge joga luz, radicalizando-a. Em *The statesman's manual*, de 1816, lemos que diante de uma flor no prado, o autor sente uma reverência, “como se estivesse diante de meus olhos o mesmo poder da razão”. E continua, numa bela passagem:

Eis! – com o sol nascente ela começa sua vida exterior e entra em comunhão aberta com todos os elementos, a um só tempo os assimilando para si mesma e uns para os outros. De uma só vez, ela lança suas raízes e desdobra suas folhas, absorve e respira, exala seus vapores refrescantes e fragrâncias finas, e expira um espírito reparador, a um só tempo o alimento e o tom da atmosfera, na atmosfera que a alimenta. Eis! – ao toque da luz, ela retorna um ar afim à luz, e ainda com o mesmo pulso efetiva seu próprio crescimento secreto, ainda contraindo para fixar aquilo que refinou expandindo⁶³.

O aparelho metafórico orgânico, e especialmente o botânico, tem uma ampla ocorrência na história do pensamento, e o discutiremos mais detidamente no segundo capítulo. Aqui, gostaríamos apenas de sublinhar algumas das ênfases próprias de seu emprego por Coleridge. Assim como a lira, a planta efetua uma transubstanciação dos

⁶⁰ SHELLEY; SIDNEY, 2002, p. 171.

⁶¹ ABRAMS, 1953, p. 51.

⁶² SHELLEY; SIDNEY, op. cit., ibid.

⁶³ APUD ABRAMS, op. cit., p. 69.

elementos que acolhe: naquela, os ventos se transformam em melodia, nesta, a luz solar, que provoca, enseja o desabrochar da semente, assim como a água e os elementos do ar e do solo, são assimilados, passando a constituir a própria tessitura material de sua existência. No entanto, e isso é crucial, não é possível realizar uma demarcação clara a separar o interior do exterior. Não há um puro fora, constituído pelos elementos dados do mundo, antes de toda atividade sintética e produtiva da planta, na medida em que a “atmosfera” da qual ela se nutre é também sua contribuição. Essa ideia ganha outra nota a partir da indicação de que a atividade da planta não é apenas auto-interessada: ela assimila os elementos numa nova síntese para si mesma, claro, mas também “uns para os outros”, e para o conjunto dos seres. Pensemos no oxigênio que respiramos, no pólen e néctar de que se servem e se alimentam as abelhas, dos insetos que fazem da planta sua morada e dela se nutrem - o “espírito reparador” que é exalado por ela. Chama a atenção ainda, por fim, a descrição da atividade vital da planta nos termos de uma alternância rítmica entre contração e expansão, inspiração e expiração, interiorização e exteriorização, na qual a presença do pensamento morfológico de Goethe se faz sentir.

O espírito humano acolhe em si a totalidade do mundo e projeta a imagem dessa totalidade no elemento da linguagem. Estamos aqui diante do coração do Idealismo. Trata-se, claro, de um enigma: a identidade entre o particular e o universal, a reunificação do sujeito e do objeto, a transposição do infinito para o finito, e deste para aquele. Contudo, diferentemente do idealismo de extração pós-kantiana, essa visada não se paralisa diante das perplexidades que essa intuição descortina, dos abismos que abre entre a coisa e o fenômeno, entre a atividade do espírito e o elemento da linguagem, entre o interior e o exterior, que só podem ser atravessados através de um salto mortal. Para Goethe, e para os românticos ingleses, como vimos, trata-se de um “claro enigma”, de uma revelação que se oculta justamente em sua evidência. Esse “ato originário” pode ser inexplicável, mas se reitera continuamente na própria vida da consciência e da linguagem. Ele não precisa ser demonstrado ou deduzido, talvez nem o possa ser, mas é constatado, instante a instante. Trata-se do mesmo milagre, que acontece na instauração do mundo fenomênico pelo sujeito e na expressão na linguagem do mundo refletido pelo sujeito. A poesia lírica aparece assim como espécie de grau zero, correndo rente à operação através da qual o poeta transforma a experiência em poesia, imbricada no próprio intercâmbio produtivo entre consciência, mundo e linguagem.

Retomando nosso fio, a poesia lírica era fonte de sérias dificuldades para uma poética centrada no paradigma da imitação. O conteúdo do poema lírico é elusivo, ele recusa um enquadramento numa relação de representação e representado que parece se impor diante da narrativa e da mímica enquanto tal. Isso se reflete na ênfase que o fenômeno lírico imprime sobre as instâncias ou usos não-representativos da língua: a palavra em sua inteireza enquanto som e sentido, o predomínio de sua dimensão sensível – melodia, ritmo, prosódia. A palavra que não se confunde com um signo aparece como elemento capaz de realizar essa comunicação sem objeto a que a lírica aspira: a expressão de algo como a própria textura qualitativa de uma experiência, sua *afinação* (*Stimmung*). O sentimento (*Gefühl*) aparece como outro traço dominante no lírico. A sensação (*Empfindung*), um dado da sensibilidade, é subsumido a um conceito na determinação de um objeto – o que implica que ela é dotada de um valor cognitivo, que nos informa algo sobre as coisas, em sua superfície sensível. O sentimento, do outro lado, não corresponde a um objeto, mas a um estado do sujeito. A comunicabilidade sem objeto da poesia lírica faz com que dela se ocupe intensamente um pensamento que se caracteriza, em larga medida, pela descoberta da constituição do mundo enquanto fenômeno pelo sujeito, a descoberta da instauração transcendental⁶⁴. Do espelho do mundo à luminária que o traz à luz.

A poesia lírica é a voz de um *eu*. É sob essa luz que a realização poética de Goethe será vista como uma libertação⁶⁵. A partir dela, a tarefa com a qual o poeta se confronta não pode ser solucionada a partir de uma tradição ou doutrina, porque se repõe a cada vez de forma inaudita: trata-se de um salto mortal a separar uma experiência singular, porque sempre minha⁶⁶, e sua encarnação concreta na língua, em sua expressão, que faz transparecer seu sentido universal, porque ela também nos pertence. A ideia de uma *Erlebnislyrik*, de uma lírica da vivência⁶⁷, condensa a “nova possibilidade de

⁶⁴ Assim, um dos traços distintivos do gênio para Kant será justamente a capacidade de “expressar o inominável no estado de ânimo que acompanha uma certa representação e torná-lo comunicável” (KANT, 2016, p. 215).

⁶⁵ “A poesia lírica alemã só se libertou da esfera da descrição, da didática e da ação narrada a partir dos poemas de Goethe” (BENJAMIN, 2018, p. 128); “apresentadas e percebidas como expressões da experiência vivida - de fato, o principal traço inovador dessas obras consiste em sua invocação de um modo de fala autêntico e natural até então inédito” (MÜCKE, 2015, p. 159).

⁶⁶ A lírica é “a linguagem do homem absolutamente solitário” (LUKÁCS, 2009, p. 43).

⁶⁷ Talvez a formulação paradigmática do conceito de vivência (*Erlebnis*) seja a de Dilthey, em um sentido mais amplo do que um conteúdo psíquico particular, em seu nexos estrutural com a expressão: “Não pode haver dúvida de que o fundamento da poesia de Goethe reside na experiência vivida pessoal” (1985, p. 281) “Sua constituição era tal que sua necessidade primária era festejar a vida, imergir no que ela oferecia e então expressá-lo” (ibid., p. 270).

enunciação”⁶⁸ representada pela realização poética de Goethe: a expressão espontânea de um sentimento autêntico. Uma compreensão expressiva da poesia, na qual há um vínculo entre a forma e a vivência – como matéria de um processo de simbolização – conjuga-se com a ideia de que a expressão não é artificiosa, mas uma fala espontânea, em contínuo com a língua viva:

seu meio de expressão é uma linguagem enganosamente simples, que se contenta com a sintaxe e o vocabulário da vida cotidiana, às vezes quase uma conversa, mas que pode facilmente e sem esforço se transformar em canção⁶⁹.

Assim, a poesia de Goethe contrasta com certa tendência da poesia europeia a partir do século XIX, marcada por um “distanciamento consciente e crítico do mundo, que procura se consolidar numa linguagem poética estranha a ele, uma linguagem que, constituindo-se num outro mundo, recusa-se a dizer este mundo”⁷⁰. Seu caráter distintivo é “apresentar o que é cantável e o que é dizível com pureza”⁷¹. É nesse sentido que deve ser entendido o interesse pelo *Volk*⁷², pelas canções populares: na chave da busca do frescor e vitalidade, sob a contraluz da artificialidade das sociedades cultivadas, vergadas sob o peso das convenções, constrangidas pela arbitrariedade do decoro – que enfeixam uma experiência de degradação da linguagem, da perda de seu poder de enunciação.

Norbert Christian Wolff oferece uma reconstrução da história do discurso sobre o gênio no contexto imediatamente anterior a Goethe e, ao mostrar que suas obras de primeira juventude correspondem às características estabelecidas como distintivas da obra genial nesse discurso, interpreta a espontaneidade que marcaria esses textos como uma “estratégia textual encenada”⁷³. De outro modo, a “originalidade” de Goethe seria a “realização precisamente calculada dos postulados centrais da doutrina contemporânea do gênio”; resultado de um “cálculo estético refinado”⁷⁴.

Essa perspectiva oferece um ganho de compreensão na medida em que nos deixa cautelosos quanto a uma interpretação demasiado ingênua da realização poética de Goethe. Contudo, nossa abordagem é distinta. O que não significa abstrair ou furtar-se de

⁶⁸ WELLBERY, 1996, p. 7.

⁶⁹ REED, 2006, p. 1.

⁷⁰ SUZUKI, 2005, p. 199.

⁷¹ GADAMER, 2020, p. 253.

⁷² Essa “corrente subterrânea coletiva” (ADORNO, 2013., p. 77).

⁷³ WOLF, 2001, p. 49.

⁷⁴ Ibid., pp. 52-54.

confrontar essas questões, na medida em que a reconstrução imanente da compreensão de Goethe e de seus contemporâneos mostra que a ideia de uma *Erlebnislyrik* envolve uma elaboração muito própria das categorias de intencionalidade, consciência, expressão, linguagem, dissolvendo as próprias oposições rígidas implicadas na ideia de um “cálculo poético: “A espontaneidade e a inspiração podem significar uma racionalidade humana que supera a si mesma; no efeito recíproco entre sentimento, pensamento, percepção, memória e intuição, a forma se une repentinamente sob a pressão do momento”⁷⁵.

*

Nesse ponto, um breve excuro pelos *Cursos de estética* de Hegel pode se mostrar produtivo. É sugestivo que neles, a figura de Goethe seja tomada como “protótipo” do que seria uma Subjetividade ideal⁷⁶: “Raramente é possível encontrar um indivíduo cujo foi interesse foi ativo em todos os lados, e mesmo assim ele viveu completamente em si mesmo a despeito dessa expansão infinita”⁷⁷.

Essa realização é especialmente significativa por se dar no interior da forma de arte romântica⁷⁸, marcada pelo predomínio sobranceiro da subjetividade. Goethe é paradigmático, então, na medida em que ele assume o princípio da subjetividade, contrapondo-se, no entanto, à sua tendência ao isolamento em si mesma, à abstração, ultrapassando continuamente seu movimento inercial em direção ao ensimesmamento. A lírica, por sua vez, recoloca essa mesma problemática e tarefa, na medida em que nela:

o espírito desce em si mesmo desde a objetividade do objeto, olha para a própria consciência e fornece satisfação à necessidade, em de vez de tornar passível de exposição para a realidade da coisa a presença e efetividade da mesma e, com isso, o conteúdo e a atividade da vida interior mesma no ânimo subjetivo, na experiência do coração e da reflexão para a representação. Mas, na medida em que esta pronúncia [*Aussprechen*], a fim de não permanecer a expressão [*Ausdruck*] contingente do sujeito como tal segundo seu sentir e representar imediatos, se torna linguagem do interior poético, então as intuições e os sentimentos, por mais que pertençam peculiarmente ao poeta como indivíduo singular e ele as descreva como sendo seus, devem conter todavia uma validade universal, isto é, eles devem ser sentimentos e

⁷⁵ REED, 2004, p. 5.

⁷⁶ WERLE, 2013, p. 108.

⁷⁷ HEGEL, 2014. pp. 175-6.

⁷⁸ “O Verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta, a Forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade. Este infinito em si mesmo e universal em si e para si é a negatividade absoluta de tudo o que é particular, a unidade simples consigo mesma que consumiu tudo o que é reciprocamente separado, todos os processos da natureza e seu ciclo de nascimento, desaparecimento e renascimento, toda limitação da existência espiritual e que dissolveu todos os deuses particulares na pura identidade infinita consigo mesma” (HEGEL, 2000, p. 253).

considerações verdadeiros em si mesmos, para os quais a poesia também inventa e encontra vivamente a expressão adequada⁷⁹.

É a partir desse ângulo que a apropriação filosófica que Hegel faz de Goethe, enquanto o poeta lírico por excelência, ganha um novo alcance em nossa investigação. A seguinte passagem mostra-se especialmente iluminadora:

A lírica não permanece limitada a determinadas épocas no desenvolvimento espiritual de um povo, mas pode florescer ricamente nas épocas as mais diversas e é principalmente propícia para a época moderna, na qual todo indivíduo se atribui o direito de ter, por si mesmo um ponto de vista e um modo de sentir peculiar⁸⁰.

A épica é possível apenas no interior da totalidade espontânea que caracteriza os estágios iniciais da vida dos povos, quando o sentido ainda se oferecia à vista. O todo inicial se rompe com o “pecado original” da individuação. O drama, por sua vez, aparece quando uma nova totalidade é alcançada, quando emergem indivíduos em cujas ações o universal transparece⁸¹. Enquanto isso, a lírica é uma espécie de grau zero da poesia, correndo rente à operação através da qual o poeta transforma a experiência em poesia, imbricada no próprio intercâmbio entre consciência e mundo. Assim, ela é uma possibilidade perene, cujas condições para realização não estão inscritas tão firmemente em estágios específicos no progresso do espírito quanto a épica e o drama. Mais ainda, a modernidade é especialmente propícia para a lírica. Ela ganha um impulso a partir da emancipação do indivíduo enquanto sujeito livre, que instaura um processo de individuação progressiva, processo que implica uma cisão entre o particular e o universal, cisão que lastreia a nostalgia pela unidade perdida, nostalgia que é acalentada pela imagem de uma existência reconciliada oferecida pela lírica. A lírica exprime, expõe um conteúdo haurido do fundo do peito do poeta, de sua mais íntima singularidade, do âmago intocado pela violência das exigências do pesado emaranhado das relações prosaicas. É esse o milagre da lírica: “sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação”⁸². Há uma dialética própria em operação aqui, na medida em que o *locus* que possibilita a lírica é também o que ameaça sua existência; ela é marcada por

⁷⁹ HEGEL, 2014, pp. 175-176.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁸¹ Trata-se aqui de uma reconstrução panorâmica baseada n’*A teoria do romance*, de Lukács, por sua vez uma impressionante reelaboração de questões centrais do período clássico da estética alemã (LUKÁCS, 2009).

⁸² ADORNO, 2003, p. 67.

uma possibilidade intrínseca do fracasso, seu risco próprio é que “o princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido”⁸³.

É dessa precariedade constitutiva da lírica, de seu caráter quase paradoxal de alcançar a universalidade pela densidade da individuação, do risco intrínseco ao gesto expressivo, que deriva um imperativo de maximizar a superfície de contato com o mundo, de generalizar e universalizar o conteúdo da própria personalidade:

Sempre e somente procurei tornar a mim mesmo mais compreensivo e melhor, aumentar o conteúdo da minha própria personalidade e depois expressar apenas o que reconheci como bom e verdadeiro⁸⁴.

Por fim, uma passagem de Hegel mostra-se significativa, na medida em que a ideia da poesia de ocasião (*Gelegenheitsdichtung*) articula a atuação do impulso lírico mesmo num romance, como é o caso do *Werther*, determina esse impulso lírico como se atualizando a cada vez na expressão da vivência individual; e, por fim, atribui a essa expressão uma capacidade de reconciliação com a própria vivência exprimida, liberando o poeta de seu peso:

Também Goethe tomou como matéria muitas situações líricas desta espécie; aliás, segundo o significado mais amplo, poderíamos mesmo dar o nome de poesia de ocasião ao *Werther*. Pois por meio do *Werther* Goethe elaborou seu próprio dilaceramento e dor interiores do coração, os acontecimentos de seu próprio peito, numa obra de arte, tal como o poeta lírico, em geral, desafoga seu coração e expressa aquilo que o afeta nele mesmo enquanto sujeito. Com isso, se desata o que inicialmente está apenas preso de modo firme no interior, transformando-se em objeto exterior, do qual o ser humano se libertou – tal como as lágrimas aliviam, nas quais se desfaz a dor⁸⁵.

O gesto expressivo desenha um movimento no qual o poeta, que se contrai sob o peso da experiência, distende-se na expressão, liberando-se então para a receber o próximo impacto: ao desafogar o peito oprimido, ele pode retornar ao intercâmbio produtivo com a vida. O processo confessional é “uma espécie de processo de autocatarses”⁸⁶: “não só ao corrigir meus conceitos sobre as coisas exteriores, mas também ao apaziguar meu interior”⁸⁷. A expressão aqui é quase uma reação espontânea através da qual se reestabelece um equilíbrio dinâmico entre o poeta e o mundo; a poesia floresce

⁸³ Ibid., p. 66.

⁸⁴ MA, 19, pp. 677-678.

⁸⁵ HEGEL, 2015, p. 211.

⁸⁶ WERLE, 2013, p. 116.

⁸⁷ MA, 16, p. 306.

nesse trânsito tenso e continuamente negociado entre interior e exterior, entre sujeito e objeto, coroando-o e sustentando-o.

Goethe escreve para viver, e não vive para escrever. O poeta não deve jamais se esgotar ou se consumir em busca da grande obra – são os românticos aqueles que rifam a vida em nome da obra. Seria possível até afirmar que há algo de uma posição “anti-esteticista” em Goethe⁸⁸. O procedimento confessional instaura uma transitividade entre vida e obra: a vida alimenta a obra, a obra se constitui em função da vida.

A menção por Hegel do *Werther* é sugestiva. A problemática em torno do procedimento confessional aparece de forma proeminente na descrição da gênese do romance que Goethe faz em *Poesia e Verdade*:

Pois com essa composição, mais do que com qualquer outra, eu havia me salvado de um elemento tempestuoso, para o qual eu havia sido levado da maneira mais violenta por culpa própria e alheia, através de modos de vida acidentais e escolhidos, deliberação e precipitação, obstinação e condescendência. Como depois de uma confissão geral, eu me sentia feliz e livre novamente, com direito a uma nova vida. A antiga receita caseira havia funcionado de forma excelente dessa vez⁸⁹.

O primeiro elemento a ser escandir aqui é o “elemento tempestuoso”. Essa passagem se inscreve num momento da narrativa que são os anos de Estrasburgo, uma fase crucial do desenvolvimento de Goethe, que implicará, principalmente a partir do impacto de Herder, uma nova gama de influências e um rol de preocupações mais amplo. A reconstituição mais ostensiva desse momento será buscada no próximo capítulo. De pronto, queremos lembrar que há uma longa distância entre o Goethe que é o herói da narrativa e o Goethe narrador. Essa distância se faz sentir aqui, na medida em que o narrador, apesar de inevitavelmente reconhecer o quanto o herói partilhava do mesmo horizonte que seus pares, e o impulso decisivo que seu *Werther* representou para o *Tempestade e Ímpeto*, ele preserva uma diferença a distingui-lo e separá-lo. Lemos na sequência imediata da passagem: “Mas enquanto eu me sentia aliviado e esclarecido por ter transformado a realidade em poesia, meus amigos se atarantavam com a ideia de que tinham de transformar a poesia em realidade”⁹⁰.

⁸⁸ FINERON, 1999, p. 41.

⁸⁹ MA, 16, p. 621.

⁹⁰ MA, 16, p. 622.

A formulação reaparecerá uma centena de páginas adiante, da boca de Johan Heinrich Merck (1741-1791), interlocutor estimado por Goethe:

Seu esforço, sua direção inabalável, é dar forma poética [*poetische Gestalt*] ao real [*Wirklichen*]; os outros buscam realizar [*verwirklichen*] o chamado poético, o imaginativo, e isso só pode gerar tolices⁹¹.

Há um equacionamento preciso entre arte e verdade, obra e vida: Goethe acolhe realidade, elevando-a poeticamente até alcançar a reconciliação, por meio da qual a vida se renova e persiste em seu movimento.

⁹¹ MA, 16, p. 766.

Capítulo 2 – A descoberta da força poética

O retorno à natureza

Uma das linhas de força do *Sturm und Drang* foi a reverberação das ideias de Rousseau, para quem o conceito de natureza, especialmente em suas modulações de um “estado de natureza” e de um “homem natural”, funciona como horizonte normativo para uma crítica da cultura e da civilização. Um segundo nível de operação da ideia de natureza no horizonte intelectual do *Sturm und Drang*, que deriva de algum modo do primeiro, embora não se reduza a ele, é o âmbito propriamente estético: a “naturalidade” passa a operar como um ideal para as criações artísticas, a partir da valorização da espontaneidade, do que há de irrefletido e mesmo instintivo na configuração das obras de arte.

A escansão aqui não pode deixar de ser algo artificial, na medida em que os problemas são inextricáveis. Opera-se um deslocamento da ênfase do pensamento estético, da recepção e da fruição das obras de arte, enfeixadas pelo tema do gosto, em direção ao momento produtivo, “criador”, que tem no conceito de gênio o seu momento preponderante. No interior desse deslocamento, por sua vez, há uma valorização dos aspectos da produção das obras que escapam ao entendimento, a uma razão calculadora, que projeta fins e determina os meios para persecução de seus projetos – em suma, de tudo aquilo que há na arte que não se deixa reduzir à técnica, pensada como a aplicação regular de procedimentos previamente determinados. Por fim, o conceito de beleza é destituído de sua centralidade, através de uma série de operações: a restituição do “sublime” como uma categoria decisiva para a compreensão dos fenômenos estéticos, pensado em oposição ao “belo; a subordinação da beleza enquanto critério determinante à “verdade” das obras e da experiência estética, que implica a integração de fenômenos que não são belos: o sublime num lugar central, mas também o terrível, o grotesco, o asqueroso e mesmo o feio. Como veremos, esse ponto é perpassado por certa ambivalência, porque em alguns momentos, o resultado dessas operações parece ser não tanto um abandono ou subordinação da categoria da “beleza” quanto sua reelaboração, na chave de uma “beleza viva” ou “beleza verdadeira”, mais abrangente, não mais redutível ao agradável, ao harmônico, ao imediatamente aprazível.

A questão de fundo aqui é um programa estético que pode ser descrito como o de um “retorno à natureza”. Na palavras de Lovejoy, num artigo clássico, no qual mostra como, em um momento determinado da história das ideias, essa máxima atravessa e unifica os fenômenos do interesse renovado pela arquitetura gótica, a popularização do estilo inglês de jardinagem, em oposição ao francês, e uma preocupação intensa com a obra de Shakespeare: “o fundamento teórico de todos os três era a mesma pressuposição de que a arte deve ter os atributos que distinguem as obras da ‘natureza’ e constituem uma beleza verdadeiramente natural”⁹².

O estilo de jardinagem francês, mencionado por Lovejoy, é um exemplo expressivo: como arte ornamental da corte absolutista, ilustra de um só golpe qual era a contra-imagem da experiência da natureza do *Sturm und Drang* e um traço fundamental do racionalismo. A beleza da construção geométrica dos jardins de Versalhes, o rigor de sua projeção – que exige que as plantas permaneçam rentes ao chão, constantemente podadas, formando uma cena pouco impactante para aquele que caminha em meio ao jardim – só se revela plenamente desde o ponto de vista privilegiado do gabinete do Rei, que do mesmo modo paira sobre a totalidade do Estado absolutista – assim como a racionalidade exaustiva da realidade, que desde as perspectivas parciais parece atravessada pela contingência, se revela para um ponto de vista divino. O estilo inglês, ao contrário, é marcado pela aparente irregularidade de suas formas, que aparecem como resultado de um impulso formativo que se desdobra sem constrangimentos, senão o do próprio jogo das formas: uma exuberância sensível que se oferece para aquele imerso nesse todo vivo.

Uma estética vitalista

Encontramos em Goethe uma compreensão mais determinada dessa força formativa que está no centro da visão de mundo do *Sturm und Drang*, que é natureza e também arte, cujos frutos são tanto um jardim, uma catedral gótica e uma tragédia de Shakespeare. Num primeiro momento nos dedicaremos a delinear os traços gerais do que chamamos de uma *estética vitalista*. As linhas fundamentais dessa posição são esboçadas numa carta de Goethe, redigidas em seus primeiros meses em Estrasburgo:

você encontrará mais vantagens em procurar onde a beleza pode estar do que em perguntar-se ansiosamente pelo que ela é. De uma vez por

⁹² 1948, p. 159.

todas, ela permanece inexplicável; aparece para nós como em um sonho quando contemplamos as obras dos grandes poetas e pintores, em suma, de todos os artistas sensíveis; é uma silhueta flutuante e brilhante, cujo contorno não busca definição.

Mendelssohn e outros, dos quais nosso Sr. Reitor [Johann Georg Purmann] é aluno, tentaram capturar a beleza como uma borboleta e prendê-la com alfinetes para o observador curioso; eles conseguiram; mas não é diferente de capturar uma borboleta; a pobre criatura treme na rede, despojando-se das mais belas cores; E se for capturada ilesa, ela ao fim fica ali, rígida e sem vida; o cadáver não é o animal inteiro, algo mais pertence a ele [...]: A vida, o espírito que torna tudo belo⁹³.

A insistência numa totalidade irreduzível à decomposição analítica, um todo que não é mero agregado de suas partes, mas expressão de uma atividade vital, demarca claramente a ruptura de Goethe com o pensamento dominante da *Aufklärung*⁹⁴. A irreduzibilidade do todo da obra ou do ser vivo situam-na num ponto cego para as pretensões de um entendimento conceitual, que somente se defronta com o cadáver, lá onde esperava encontrar a vida. A abertura para o todo vivo, o espírito, se dá na chave do gozo, da fruição:

Goze de sua juventude e alegre-se ao ver borboletas voando ao redor das flores, deixe seu coração e seus olhos se alegrarem; deixe o vício sem alegria do ensaio experimental, que mata os pássaros do verão e diseca as flores, para as pessoas velhas ou frias⁹⁵.

É importante apontar que não se trata aqui de um puro irracionalismo, que bane para a região do inefável todo o âmbito da arte e da natureza, para o qual, diante da beleza e da vida, só restaria o silêncio. É certo que essa visão coloca em cheque a própria possibilidade de uma teoria da poesia, já que representa um desafio aos limites da teoria enquanto tal, repercutindo sobre o estatuto da linguagem e da razão. Mas esse desafio tem uma dimensão produtiva, que leva não ao abandono, mas uma reelaboração do estatuto de categorias como conhecimento, sensação, prazer ou gozo, beleza. Essa reelaboração se dá numa polêmica com a estética racionalista e com o Classicismo francês.

A menção por Goethe a Johann Georg Purmann, pedagogo e reitor do Ginásio de Frankfurt, é significativa, na medida em que uma obra sua é resenhada no *Frankfurter*

⁹³ Para Johann Ludwig Hetzler von Lindenthal, 14 de julho de 1770 (GOETHE, 1962, pp. 110-111).

⁹⁴ “O poder da análise é, de fato, a força intelectual fundamental que moldou o mundo do pensamento do século XVIII e que o determinou e organizou até os mínimos detalhes” (CASSIRER, 2004, p. 372).

⁹⁵ GOETHE, 1962, p. 111.

*Gelehrte Anzeigen*⁹⁶, a *Pensamentos casuais sobre a formação do gosto nas escolas públicas (Zufällige Gedanken über die Bildung des Geschmacks in öffentlichen Schulen, 1770)*⁹⁷.

Como se nota no título da obra de Purmann, suas reflexões são enfeixadas pela questão da formação do gosto (*Bildung des Geschmacks*). Essa questão, que esteve no centro da história do pensamento estético nesse período – o XVIII como o *século do gosto* – será o primeiro ponto de divergência entre o resenhista e Purmann. Para Purmann, o gosto envolveria uma articulação entre “sensação” (*Empfindung*) e “raciocínio” (*Raisonnement*), o que para o resenhista não passa de uma confusão entre o gosto e a teoria.

As implicações para Purmann, cuja perspectiva é a de um pedagogo, são claras: se o gosto envolve o raciocínio – e assim, atalhando, uma discursividade conceitual animada pela espontaneidade do entendimento – isso quer dizer que ele pode ser transposto para o plano universal do conceito e do discurso, e, portanto, ensinado, transmitido. Já a perspectiva do resenhista, que descreve o gosto como “pura sensação”, tem implicações de ordem oposta: da própria natureza da sensação decorre que o julgamento de gosto, o agrado ou o desagrado, é sempre subjetivo, particular – tem algo de imponderável, de irredutível ao conceito, de intransponível ao discurso. Assim, a formação do gosto não seria uma questão de ensino, de transmissão e aquisição, mas sim um cultivo: quer dizer, um trato – na acepção sedimentada em português, em que se trata de um animal, em que alguém é intratável – um convívio, um cuidado com uma força que tem sua autonomia.

Claro, efetivamente a oposição não é tão rígida, e se apresentam zonas de sobreposição: a exageramos aqui para demarcar dois pontos extremos e simétricos que circunscreviam o estado da problemática. No corpo a corpo com o fenômeno, as posições puras são impossíveis. Por exemplo, o resenhista ressalta uma afirmação de Purmann com a qual concorda integralmente, e na qual outra peça fundamental da discussão estética do período é posta em cena: “A observação de que o professor deve ser guiado pelo gênio

⁹⁶ O jornal funcionou, durante sua direção por Merck, como principal órgão de imprensa do movimento literário e cultural *Sturm und Drang*. A autoria dessas resenhas tem sido objeto de disputa, uma vez que os textos não eram assinados, resultando de práticas autorais colaborativas, das quais participavam Herder, Merck, Schlosser e Goethe, e nas quais não estava em operação uma concepção rígida de autoria. De todo modo, os textos são documentos importantes de uma atmosfera intelectual e criativa que enforma a atuação de Goethe nesse momento e para a qual ele contribuiu de forma decisiva.

⁹⁷ FA, 18, pp. 60-63.

do aluno e torná-lo particularmente sensível às belezas que causam maior impressão nele é muito boa”. Assim, o *gênio* aparece como a instância que clama os direitos da singularidade – de uma irredutibilidade do individual – contra a tendência à universalização e objetivação representada pelo gosto, na medida em que esse envolveria o raciocínio e o conceito. Purmann reconhece então que o aluno não pode ser submetido às leis objetivas de um gosto universal, mas deve ser nutrido, através de um cultivo atento e cuidadoso das potencialidades mais próprias de seu gênio, no lugar da imposição de parâmetros externos.

Apesar dessa concessão, Purmann subscreeve a uma definição tradicional da beleza, embora com uma torção própria: “diversidade combinada com unidade, que nos interessa”. A essa definição, o resenhista faz duas oposições. Primeiro, ele modula sua posição em relação ao gosto, estendendo-a para a beleza: assim como o gosto seria pura sensação, “o belo pode ser explicado tão pouco quanto o doce, o amargo, o brilhante”. Mais ainda, ele vê no acréscimo de Purmann, “que nos interessa”, uma maneira de contrabandear para o interior da definição que se pretende objetiva esse aspecto imponderável: isso não significaria mais do que “o que sentimos; ou seja, belo é o que sentimos ser belo”. Segundo, a própria ideia de que a unidade seria um componente necessário da experiência da beleza é rejeitada, a partir de um exemplo muito proífico: “achamos bela, frequentemente muito bela, uma região infinita, cujo ponto de unidade não vemos, e talvez nunca possamos ver”. Aqui, o resenhista toca na problemática do sublime: um tipo de experiência estética que não é marcada pela apreensão da completude no objeto e, atalhando, por uma concordância entre as faculdades do sujeito e a lei de constituição do objeto, mas, ao contrário, pelo fato do fenômeno ultrapassar as capacidades do sujeito, apresentando-se como uma grandeza imensurável.

Outro ponto de divergência expressivo entre Purmann e o *Sturmer und Dranger* é a ideia da arte como imitação da natureza, retomada pelo pedagogo e rejeitada enfaticamente pelo poeta. Contudo, essa rejeição não se traduz na negação de todo paralelismo entre esses dois âmbitos da existência. Em suas próprias palavras, numa passagem que nos parece de altíssima voltagem especulativa: “Em geral, acreditamos que o gênio não imita a natureza, mas cria ele mesmo como a natureza. Há uma fonte que flui por si mesma como a outra, mas que não é feita de acordo com ela”.

Quer dizer, a arte em sentido genuíno não consiste na reprodução dos produtos acabados da natureza – a mera “imitação passiva”, para utilizar uma expressão que terá

ampla circulação na estética clássica alemã – mas numa dinâmica produtiva que é ela mesma análoga ao fluxo criador da natureza. Assim, um tanto paradoxalmente, o gênio, ao se afastar do modo como as criações da natureza se lhe apresentam de forma imediata, e voltar-se para si mesmo, para seu processo vital e produtivo, reúne-se com a natureza num nível mais profundo.

Contudo, na resenha da obra de Purmann, essa ideia não é escandida nessa direção, sendo declinada de uma outra maneira:

Quando um Ossian, que era herói e cantor, canta sobre batalhas, ele não repete o que a natureza dá aos outros no caso, mas o que ele mesmo sente. É assim que Homero, Teócrito, Anacreonte e os melhores cantam – é assim que Klopstock costuma cantar. Sem seres pastores ou heróis, eles sentem e falam como heróis e pastores.

Nessa passagem, encontramos o panteão particular de Goethe nesse período. A característica partilhada por eles, para o jovem poeta, consiste no fato de sua poesia não resultar da imitação servil de uma exterioridade dada, mas ser animada por um sentimento vital interior e autêntico. O poeta deve sentir como um herói, caso contrário uma poesia heroica estará vedada a ele: é preciso que ele reencontre em si mesmo, desde dentro, o conteúdo com que se depara na exterioridade; tornar seu o que se apresenta como um mero dado. Assim, o redimensionamento da tópica da imitação da natureza desagua na ideia da naturalidade e da vitalidade, que serão valores estéticos caros ao movimento *Sturm und Drang*.

Nesse ponto, um desvio por uma passagem de Herder pode se mostrar fértil. Mais exatamente, dos *Fragmentos sobre a literatura alemã mais recente* (1767):

Você deve representar artificialmente a expressão natural do sentimento, como se desenha um cubo na superfície; você deve expressar todo o tom de seu sentimento nos períodos, na direção e na ligação das palavras: você deve desenhar uma imagem, para que ela mesma possa falar à imaginação do outro sem sua ajuda, preenchê-la e, por meio dela, penetrar no coração: Você deve ter simplicidade, riqueza, força e coloração da linguagem em seu poder, a fim de realizar com ela o que deseja alcançar com a linguagem do tom e da fala - quanto tudo aqui se apegue à expressão: não em palavras isoladas, mas em cada parte, no progresso delas e no todo⁹⁸.

⁹⁸ HERDER, 2019, p. 54.

Nela, é lançada uma tarefa: alcançar a “expressão natural” (*natürlichen Ausdruck*) através da “exposição artística” (*künstliche Vorstellung*). A passagem de Herder é um testemunho de que a “naturalidade” no horizonte do *Sturm und Drang* também deve ser pensada numa dialética com a artificialidade. Como desenhar um cubo na superfície: há algo da projeção de uma ilusão. Nessa passagem, encontramos um testemunho de que o ideal de um retorno à natureza não se traduz na expectativa de uma expressão completamente imediata, de uma naturalidade não mediada pelas convenções sedimentadas na história e transmitidas pela educação. A “desnaturação”, de algum modo, é um limiar irreversível, a história, um dado que não pode ser suprimido por um gesto arbitrário. A tarefa que se põe então é de “abolir o processo de retorização do poético através do ato artístico”⁹⁹. De um lado, há a exigência de que, para o poeta, “o pensamento não deve relacionar-se à expressão como o corpo à pele que o envolve, mas como a alma se relaciona ao corpo no qual habita”¹⁰⁰. Contudo, a relação imediata entre corpo e espírito está vedada ao poeta que escreve. Na tinta fria, estão ausentes os órgãos e elementos dessa expressividade originária: o olhar, o semblante, a vibração do som, os gestos. O poeta que escreve deve fazer suas sensações fluírem por “um canal de seiva negra”; renunciando, assim, à “verdadeira expressão”: “você não deve molhar o papel com lágrimas, pois então a tinta escorre”¹⁰¹.

Outro documento central para a compreensão do horizonte intelectual do *Sturm und Drang* é a resenha da obra *As belas-artes em sua origem, sua verdadeira natureza e seu melhor emprego* (*Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahrer Natur und besten Anwendung*, 1772)¹⁰². A resenha toma a obra de Johann Georg Sulzer (1720-1779), expoente da chamada escola racionalista¹⁰³, como exposição das “premissas (*Grundsätze*)” sobre as quais se erige a *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (*Teoria geral das belas artes*, 1771-1774), empreendimento coletivo na forma de dicionário ou enciclopédia, capitaneado por Sulzer, espécie de súmula do estado da reflexão estética do

⁹⁹ Comentário de Ulrich Gaier à edição alemã (HERDER, 1985, p. 1155).

¹⁰⁰ HERDER, 2019, p. 53. A recepção dos *Fragments* por Goethe é registrada numa carta enviada a Herder em meados de julho de 1772: “Há quatorze dias, li seus “Fragments” pela primeira vez; não preciso dizer o que eles são para mim. O fato de eu ter chegado até você, falando sobre os gregos, me encantou, mas nada desceu sobre mim tanto como uma aparição dos deuses, animou completamente meu coração e minha mente com uma presença calorosa e sagrada, quanto o pensamento e o sentimento formando a expressão. Eu o saboreei tão profundamente” (GOETHE, 1962, pp. 132-133).

¹⁰¹ HERDER, 2019, p. 53.

¹⁰² FA, 18, pp. 96-101.

¹⁰³ Que tem em Christian Wolff (1679-1754), herdeiro de Leibniz, um de seus principais nomes. Para uma reconstrução da tradição racionalista, especialmente no debate estético, conferir o trabalho de Frederick Beiser, *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing* (2009).

período. Quer dizer, “a cola que deve reunir e prender os membros lexicais dispersos” – caracterização que já explicita a posição de Goethe, para quem o ordenamento arbitrário da ordem alfabética aparece como cifra da ausência de uma unidade interna autêntica dessa forma de teorização: “o que não está escrito um após o outro no léxico? O que não pode ser conectado por essa filosofia?”. Goethe coloca em questão aqui o próprio gesto de subsumir campos de atividades tão diversos quanto a pintura, a dança, a retórica, a arquitetura, a poesia e a escultura sob uma mesma categoria, o que não passaria de um “malabarismo teórico”. Mais ainda, na avaliação do resenhista, esse tipo de teorização não seria animado por um impulso e carência vitais, mas por um esforço vazio de erudição, um modismo entre diletantes, ou pior ainda, um esforço penoso entre “imitadores forçados e não geniais (*ungenialischen*)”. Adiante veremos como Goethe formula o programa de uma “teoria viva”, mas já aqui se põe uma advertência: “aquele que não tem experiência sensível com as artes, que as liberte”. Sem essa experiência, a teoria não passa de um entrave a toda fruição verdadeira.

Assim, a teoria de Sulzer se articularia num plano de generalidades vazias, escamoteando sua falta de estofamento por meio do estilo declamatório. Essa falta de substância transparece na operação fundamental de Sulzer, o deslocamento da imitação da natureza enquanto princípio das artes em nome do “embelezamento das coisas” – “igualmente insignificante”. De todo modo, Sulzer busca demonstrar o seu princípio ao lastreá-lo na natureza: o embelezamento das coisas não seria mais do que a continuação e culminação do fim último que anima a própria natureza, como fica claro nas passagens de Sulzer citadas pelo resenhista:

Na grande criação, tudo concorda nisto, que os olhos e os outros sentidos são movidos por impressões agradáveis de todos os lados; [...] Em geral, a natureza quis formar nossos ânimos [*Gemüter*] para a doçura [*Sanftmut*] e para a sentimentalidade [*Empfindsamkeit*] por meio das amenidades [*Annehmlichkeiten*] que fluem para nós de todos os lados.

Assim, as belas artes não seriam mais do que a coroação da determinação fundamental da criação em função do ser humano, de seu prazer, bem-estar, conforto, satisfação. É justamente sobre essa pedra angular que a crítica de Goethe irá incidir – em dois movimentos. Primeiro, o poeta coloca em cena diversos fenômenos em que a natureza produz algo muito diverso de “impressões agradáveis”: “as tempestades furiosas, as inundações, as chuvas de fogo, as brasas subterrâneas e a morte em todos os

elementos”; fenômenos que são expressão igualmente autêntica de sua “vida eterna”. Em seguida, o que resenhista colocará em questão é a própria conformação assumida pela relação entre a natureza e o ser humano. Muito diferente do acordo imediato, pensado na chave do aprazimento e da fruição por Sulzer, para quem a natureza seria uma mãe adúltera para seus filhos, a imagem que essa relação assume para Goethe é eminentemente bélica, mediada pelo conflito e pela oposição:

ela endurece seus verdadeiros filhos contra as dores e os males que prepara incessantemente para eles, de modo que podemos chamar de homem mais feliz aquele que seria o mais forte para combater o mal, rejeitá-lo de si mesmo e seguir o curso de sua vontade para seu benefício.

A passagem parece ainda subscrever a uma compreensão teleológica da natureza, que seria animada pelo ser humano como seu fim, mas dá a ela uma torção específica, ao tornar a realização desse fim uma operação dialética. Então, o aperfeiçoamento do ser humano seria a meta da natureza, seu fim secreto – mas ela o promoveria de uma maneira convoluta, através de uma espécie de astúcia: o homem se aperfeiçoa, exercita suas faculdades e desenvolve suas disposições ao sobrepujar a resistência que o mundo natural lhe opõe.

Esses dois movimentos – a constituição de uma imagem da natureza marcada pela tônica do sublime, de um lado, e a reconfiguração da relação entre a natureza e o ser humano enquanto seu fim, do outro – são articuladas na seguinte passagem:

O que nós vemos na natureza é força [*Kraft*], a força não enlaça nada no presente, tudo é provisório, a cada instante mil vermes esmagam mil nascidos, grande e significativo, diverso ao infinito; belo e feio, bom e mau, cada um existindo com igual direito ao lado do outro. E a arte é justamente a oposição, ela surge a partir dos esforços do indivíduo para se preservar contra a força destrutiva do todo. Já o animal, por meio de seu instinto artístico [*Kunsttrieb*], separa-se, defende-se; o homem, em todas as circunstâncias, fortifica-se contra a natureza, para evitar seus mil males e desfrutar apenas da medida do bem; Até que finalmente ele consegue encerrar em um palácio a circulação de todas as suas necessidades verdadeiras e factícias, na medida do possível, toda a beleza e felicidade dispersas, dentro de suas paredes de vidro, onde ele então se torna cada vez mais delicado, substituindo os prazeres do corpo pelos prazeres da alma, e suas forças, distendidas sem adversidade, dissolvem-se em virtude, benevolência e sentimentalidade.

Aqui, exprime-se com clareza uma visão de mundo cujas traços fundamentais são as ideias de força e contra-força, de efeito e contra-efeito¹⁰⁴; uma imagem da natureza marcada pela exuberância, pelo excesso, pela grandeza, um transbordamento contínuo, que produz, em igual medida, beleza e terror, beatitude e desconsolação. As “tempestades furiosas, inundações e chuvas de fogo” são “testemunhas tão verdadeiras” da “vida eterna” da natureza quanto “o glorioso sol nascente sobre vinhedos cheios e laranjais perfumados”. Aqui, a perpetuação da vida do ser individual é uma resistência contínua à força avassaladora do todo, ela deve ser conquistada instante a instante – a sustentação de sua forma é disputada a cada segundo, arrancada da tendência à dissolução que a vida convulsionante do todo imprime. “A arte é justamente a oposição”, a derrocada da natureza, a fundação do palácio humano. O paradoxal aqui é que ao sobrepujar a natureza, o ser humano conflagra ao mesmo tempo seu declínio: na redoma que constrói para si, suas forças se distendem, ele perde seu vigor.

Por fim, Goethe concluí sua resenha com uma proposição do que seria, em sua perspectiva, uma teoria estética autêntica:

Se qualquer esforço especulativo for útil para as artes, ele deve ser direcionado especialmente para o artista, dar vazão ao seu fogo natural, para que ele possa se apreender e mostrar-se ativo. Pois somente para o artista é necessário que ele não sinta a felicidade da vida a não ser em sua arte, que, imerso em seu instrumento, viva nele com todas as suas sensações e poderes. O que há na plateia que, depois de ter ficado boquiaberta, pode explicar por que ficou boquiaberta ou não?

Os esforços especulativos de constituição de uma filosofia da arte, então, devem partir da fonte que é o artista, visando esclarecer sua dinâmica produtiva e, principalmente, vivificá-la, impulsioná-la. O processo da criação, que tem no artista o seu dínamo e âmago, deve ser o ponto de partida e de chegada de toda teorização. Notemos como o jovem Goethe opera aqui um deslocamento do âmbito de elaboração próprio das poéticas do Iluminismo. O ponto de partida da especulação da obra de arte não deve ser a plateia, o público, a recepção – essa orla mais exterior, justamente o ponto de chegada, de um processo que a antecede e a ultrapassa. Assim, Goethe se posiciona claramente em

¹⁰⁴ Em trabalho dedicado à ruptura em relação ao pensamento clássico representada pela consolidação da ideia de “energia”, Michel Delon afirma: “O mundo não é mais uma coleção de objetos, mas um conjunto de fluxos e correntes” (1988, p. 183). Um trabalho crucial numa direção semelhante, é o *Força: um conceito fundamental da antropologia estética*, de Christoph Menke, no qual a estética de Herder é reconstruída como “um pensamento da força” (2013, p. 32).

relação àquilo que Szondi chamará de “estéticas do efeito”, centradas na fruição das obras, seja em seus efeitos de ordem moral, seja na explicação do mecanismo psicológico e das faculdades sensíveis do sujeito da fruição – Goethe zomba aqui dos “teóricos psicológicos” e de toda “teoria da sensibilidade”.

Uma especulação sobre a arte verdadeiramente produtiva encontraria o seu conteúdo na exposição, no relato, da perspectiva do artista, de “seus esforços, das dificuldades que mais o impediram, das forças as quais ele superou, do acaso que o ajudou”. Só assim se constituiria algo como uma “teoria viva” [*lebendige Theorie*], capaz de “elevar o chamado amante, o único público verdadeiro do artista, cada vez mais perto de seu espírito”¹⁰⁵. É notável que esse é basicamente o programa que Goethe irá executar em *Poesia e Verdade*.

O gênio demiurgo

O ensaio *Sobre a arquitetura alemã (Von deutscher Baukunst, 1772)*¹⁰⁶ foi a primeira obra publicada de Goethe, embora anonimamente. Suas poucas páginas exibem com vigor alguns dos motivos fundamentais do horizonte intelectual dos anos 70. A reelaboração da beleza enquanto pura agradabilidade¹⁰⁷; o redimensionamento das instâncias cognitivas no fenômeno estético, em favor da proeminência do fruição, do gozo, da experiência imediata¹⁰⁸; o “enraizamento” da obra de arte na história de um povo. Não buscaremos realizar uma reconstrução exaustiva do ensaio, mas apenas enfatizar o quanto ele se constitui como reencenação da revelação do gênio criador de Erwin von Steinbach (*circa* 1240-1318) através da experiência de contemplação da Catedral¹⁰⁹, bem como discutir algumas das questões implicadas nela.

O ensaio inicia com uma pequena narrativa: Goethe procura sem sucesso o túmulo de Erwin em Estrasburgo, e frustrado com a ausência de um monumento em sua memória,

¹⁰⁵ O que oferece um outro ângulo para a temática do sublime. Se, de acordo com Longino, “a sublimidade é o eco de uma mente grandiosa” (CARSON, 2023, p. 133), então “sentir a alegria do Sublime é se encontrar, por um instante, dentro do poder criativo; é tomar parte na sobrevida elétrica da invenção do artista; é derramar junto com ele” (Ibid, p. 129).

¹⁰⁶ Republicada por Herder na coletânea *Von deutscher Art und Kunst* (1773).

¹⁰⁷ “Não permita que a doutrina suave da mais moderna beleza torne você delicado para a rudeza significativa” (GOETHE, 2008, p. 46).

¹⁰⁸ “Se você tivesse mais sentido do que medido, o espírito das massas teria se apossado de você” (Ibid., p. 40)

¹⁰⁹ Que se dá numa oscilação entre “uma impressão cognitivamente avassaladora e uma compreensão holística sensivelmente dominada da plenitude, entre um temor quase desanimador e uma elevação do eu no reconhecimento de si mesmo no espírito do mestre (MÜCKE, 2015, p. 70).

pensa em erguê-lo ele mesmo. Diante desse pensamento, ele instantaneamente atina com sua desfaçatez: “Mas para que você precisa de um momento! Pois você já construiu um magnificamente, mesmo que não interesse o seu nome para as formigas que caminham ao redor dele”¹¹⁰. Aqui já se colocam alguns dos conceitos fundamentais da perspectiva estética do jovem Goethe: a descrição do poder criativo do gênio artístico a partir de um vocabulário tradicionalmente reservado a um criador transcendente – o gênio como criador. Isso se exprime aqui na radicalidade de tomar uma Catedral, um templo religioso, a morada de Deus como testemunho do poder criativo do artista que a concebe, como um monumento à sua própria força¹¹¹. A mobilização de um vocabulário elaborado para descrever a atuação de um Deus criador para expressar a experiência criativa do gênio não procura retirar a arte para um âmbito transcendente, removendo-a inteiramente de suas conexões mundanas. Ao contrário, o sentido do deslocamento é a transferência da criação de seu âmbito transcendente para o interior de uma imanência por meio do artista, que é um elo da dinâmica produtiva de uma “natureza formadora” que integra tudo. A questão de fundo aqui é, no limite, a visão de mundo de Goethe, sua descrição a partir de certos axiomas fundamentais – questão que não perseguiremos diretamente. Parece-nos suficiente situar essa operação no interior da presença ostensiva da temática prometeica na produção de Goethe na década de 70 do século XVIII. O gênio, para se realizar enquanto criador, precisa tomar de assalto o Olimpo, raptar o fogo divino, destronar Deus.

Assim, o privilégio do gênio é que suas criações portam as marcas distintivas da criação divina, a natureza. Só ele é capaz “conceber uma ideia babélica na alma, inteira, grande e necessariamente bela até os mínimos detalhes, como árvores de Deus”¹¹². A Catedral de Estrasburgo é como as “obras da eterna natureza”, nas quais tudo “é forma até o mínimo filete” e “tudo tem uma finalidade para o todo”¹¹³. A imagem do ser vivo é carregada especulativamente: “a razão da maneira de ser de cada parte de um corpo vivo reside no conjunto, ao passo que nos corpos brutos cada parte a tem em si mesma”¹¹⁴. Quer dizer, a remoção de uma parte de um todo inanimado, como um edifício, não há uma transformação qualitativa ou substancial da parte, como uma pedra, que continua a

¹¹⁰ GOETHE, 2008, p. 39.

¹¹¹ “Com uma intensidade como nenhum outro texto do período do gênio, o ensaio *Sobre a arquitetura alemã* faz a comparação do gênio com o Deus Criador, que há muito se tornou um lugar-comum. O gênio pode falar sobre sua ‘criação’ ‘como Deus... é bom!’” (SCHMIDT, 1998, p. 193).

¹¹² GOETHE, 2008, p. 39 (MA, 1.2, p. 415).

¹¹³ GOETHE, 2008, p. 44. Tradução de Marco Aurélio Werle. (MA, 1.2, pp. 419-420)

¹¹⁴ Cuvier glosando Kant. APUD PIMENTA, 2018, pp. 247-248.

ser a mesma, e tampouco do todo, com exceção da pedra removida; já em um ser vivo, por outro lado, um membro amputado perde sua função vital, e sua composição necessariamente desarranja-se: ele deixa de ser o que é. Há no vivente uma reciprocidade entre todo e parte que impõe a consideração de uma relação finalística em sua constituição: as partes ou funções como meios de realização de um todo. Quer dizer, a inteligibilidade do vivente parece passar por uma intencionalidade, uma ação orientada para um fim que é projetado, posto que o todo só existe efetivamente enquanto resultado da ação – a capacidade de uma representação atuar como causa da determinação de um objeto.

Ora, essas características do fenômeno da vida fizeram dele uma trincheira do pensamento intensamente disputadas entre as correntes nas quais se dividia o pensamento europeu na passagem entre os séculos XVIII e XIX. O que queremos enfatizar aqui, na expectativa de qualificar a ideia de “totalidade viva” tal como ela aparece no ensaio *Baukunst*, é a maneira como o fenômeno da vida aparece como um caso limítrofe para pretensões de uma descrição exaustiva da realidade natural em termos de causalidade eficiente pura: ela resiste à redução a resultado do jogo de forças mecânicas, “cegas”, sobre uma matéria inerte, impondo a categoria da finalidade, a adequação à fins – que, para esse projeto, era pensado como quinhão exclusivo da ação humana. Essa resistência ou irreducibilidade do fenômeno da vida, que parece sugerir uma técnica da natureza, pode ser extrapolada como demonstração da existência de um artesão, de uma inteligência projetiva; no limite, de um Criador. É em parte para demonstrar a ilegitimidade dessa extrapolação que Kant se dedica ao exame da faculdade de julgar. Assim, se Kant reconhece que a sistematicidade da experiência pressupõe o conceito de finalidade: “nenhuma razão humana [...] pode esperar compreender a produção de um talo de grama sequer a partir de causas meramente mecânicas”¹¹⁵ – aqui como ilustração que a conformidade a fins é exigida para a inteligibilidade até mesmo do mais simples organismo. O que há de característico do projeto crítico é a preocupação em traçar os justos limites das fontes do conhecimento, em delimitar seus usos legítimos: os juízos teleológicos são reflexionantes, a finalidade é princípio regulador de uma atividade heurística, que não determina seus objetos – marcados por uma “despretensão ontológica”¹¹⁶. Trata-se da famosa operação “como se”: é necessário pensar a natureza

¹¹⁵ KANT, 2016, p. 528.

¹¹⁶ SUZUKI, 1998, p. 27

como se ela fosse um sistema de fins, ou uma forma viva, o “ser organizado”, como se ele fosse um fim da natureza. Contudo, o passo de transformar a finalidade em “princípio constitutivo” da determinação dos objetos é uma transgressão indevida:

Tomar o princípio regulador da unidade sistemática da natureza como um princípio constitutivo, e pressupor hipostaticamente como causa aquilo que é posto somente na Idéia como fundamento do uso coerente da razão, quer dizer apenas confundir a razão¹¹⁷.

A postulação do princípio de uma finalidade objetiva na natureza, especialmente nos seres organizados, quer dizer, a introdução de uma causalidade “intencionalmente atuante”¹¹⁸ nos fenômenos, é um passo em falso, que negligencia o fato de que “na verdade, extraímos de nós mesmos [essa causalidade] e atribuímos a outros seres, sem, contudo, querer admitir que são da mesma espécie que nós”¹¹⁹. Afinal, “o poder de produzir alguma coisa conformemente a uma ideia, chamada fim”¹²⁰, a vontade, é um atributo exclusivo do ser racional. Com a última citação de Kant, fica claro como ele preserva uma cisão entre sujeito e o objeto, correlata a um hiato entre a coisa mesma e ela enquanto fenômeno na representação: quando o sujeito se defronta com um fenômeno que parece exigir a atribuição de uma vontade, ameaçando a fronteira entre o sujeito e os objetos, ele está, na realidade, sempre diante de um reflexo, de uma projeção da própria estrutura da razão, que flagra, no ser organizado, sua própria organização:

Porque nada existe fora que possa corrigir o nosso juízo interior, a validade e o uso de cada parte depende da relação em que ela se encontra com as outras na própria razão, tal como, na estrutura de um corpo organizado, o fim de cada membro só pode deduzir-se do conceito geral do todo [*Ganzen*]¹²¹.

Essas considerações permitem esclarecer tanto as afinidades entre Goethe e Kant, quanto seus pontos de divergência. No texto *Impacto da filosofia moderna (Einwirkung der neueren Philosophie, 1817)*, o poeta reconstitui sua recepção da Terceira Crítica de Kant. Nessa obra, Goethe teria encontrado suas “ocupações mais díspares” reunidas: “o juízo estético e o juízo teleológico iluminando-se mutuamente”. Mais ainda, o poeta teria encontrando na *Terceira Crítica* uma exposição da “vida interior da arte e da natureza”, de modo que “as criações desses dois mundos infinitos deviam existir por si mesmas, e o

¹¹⁷ APUD SUZUKI, 1998, p. 27

¹¹⁸ KANT, 2016, p. 257.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ PIMENTA, 2018, p. 275.

¹²¹ APUD PIMENTA, 2018, p. 261.

que está um ao lado do outro existe pelo outro, mas não intencionalmente [*absichtlich*] por causa do outro”¹²².

A diferença é que, enquanto para Kant toda acesso à “vida interior da natureza” está vedada – o sujeito, quando busca penetrá-la, se defronta no limite apenas consigo mesmo – para Goethe há um acesso a ela, mesmo que oblíquo: há na natureza algo que escapa ao conhecimento; esse algo a mais pode ser pressentido, no entanto, obliquamente, a partir da presença no sujeito de algo que, por sua vez, não equivale a nada contido na totalidade da natureza:

Pois no ser humano existe uma natureza formadora que logo se revela ativa quando sua existência está assegurada. [...] o semideus, ativo em seu repouso, procura pela matéria a fim de insuflar-lhe seu espírito¹²³.

O gênio cria ele mesmo como a natureza – quando ela engendra a vida. A criação genial é pensada como elo e recapitulação de um vasto processo formativo, que anima a natureza inteira, sendo instanciada também em cada ser humano. Aqui, comparece de forma determinante a perspectiva “antropológica” da poesia e da arte, que é pensada como um dado universal do ser humano enquanto tal – o que significa que nenhuma de suas efetivações ou produções singulares deve ser universalizada, que nenhuma tradição, ou conjunto de protocolos, hábitos e convenções particulares, pode ser transformado em requisito para a arte.

Mais ainda, Goethe afirma que há uma natureza formadora “*no*” ser humano. Trata-se aqui de uma nota dissonante à temática prometeica que atravessa esse momento da produção goetheana: o ser humano não é um criador *ex nihilo*, a fagulha que anima a criação não é o puro resultado de seu arbítrio e de sua ação autônoma, mas, de algum modo, é doada a ele. Na passagem, o criador aparece como partícipe, veículo, elo de de uma força formadora que o ultrapassa: a natureza. Hölderlin parece ter a mesma questão em vista quando diz:

Por mais que a arte e a atividade humanas tenham podido e possam fazer, elas não podem produzir, não podem criar o vivo, a matéria originária, essa que eles transformam e elaboram. Eles podem desenvolver a força criadora, mas a força em si mesma é eterna e nunca obra das mãos humanas¹²⁴.

¹²² GOETHE, 2012, pp. 81-82. Tradução adaptada.

¹²³ GOETHE, 2008, p. 46.

¹²⁴ HÖLDERLIN, 1994, p. 129.

Contudo, a famosa carta que Goethe envia a Herder em meados de julho de 1772 torna essa intuição mais complexa, a partir da imagem do condutor do carro de cavalos, que Goethe encontra em Píndaro:

Revelou-se-me ao ler as palavras de Píndaro *epikratein dynasthai* [saber dominar]. Quando estás animoso no carro, e quatro novos cavalos empinam sem obedecer às rédeas, e tu vais dirigindo a sua força, metendo na linha com o chicote o que sai para o lado, fazendo baixar o que se empina, e corres e guias e voltas, chicoteias, paras, e de novo disparas, até que todas as dezesseis patas levam compassadas à meta – isso é que é maestria, *epikratein*, virtuosidade¹²⁵.

Quer dizer, o furor criativo do poeta não se dá num êxtase dissolutivo com forças que o ultrapassam: ele *conduz* essas forças, impõe um ritmo a elas¹²⁶. Essa imagem da maestria, do condutor dos cavalos, pode ser esclarecida a partir da contraposição entre dois poemas de Goethe dos anos 70, pertencentes ao seu ciclo de odes e hinos. O primeiro é o *Prometeu*, o titã revoltoso que, com o peito inflamado, forma os homens à sua própria imagem, para que cerrem fileiras com ele em sua sublevação contra Zeus. Aqui, o poeta, em relação metafórica ou metonímica com Prometeu, opõe-se à divindade, busca suplantá-la. O segundo poema é o *Ganimedes*, expressão máxima de um sentimento panteísta, ao destacar o momento em que esse pastor de Troia, belíssimo, é arrebatado por Zeus, apaixonado, que se metamorfoseia numa águia. No Olimpo, Ganimedes será deificado, tornando-se copeiro do senhor dos deuses. Aqui, a graça divina desce sobre o poeta, que é abarcado e envolvido por um poder criador benevolente. Essas duas imagens quase simétricas da criação poética, em sua relação com uma força criadora que ultrapassa o poeta, sugerem uma polaridade, um pulso rítmico entre um impulso prometeico e uma graça ganimédica.

De todo modo, o jovem Goethe encontrou nas obras e nas palavras de Herder a exposição vigorosa e concreta de um horizonte em direção ao qual ele se lançava. Com ele, Goethe teria conhecido:

a poesia de um ângulo inteiramente outro, em um sentido diferente do anterior, e que muito me agradou. A poesia hebraica, [...], a poesia popular, cujas tradições [Herder] nos incentivou a buscar na Alsácia, os mais antigos documentos como poesia, testemunhavam o fato de que a

¹²⁵ GOETHE, 1962, pp. 132-133.

¹²⁶ De modo que há uma “tensão entre o cálculo poético e a fuga entusiástica da fantasia” (WITTE, 2004, p. 98).

poesia em geral era um dom mundial e popular, e não uma posse privada de alguns homens educados [*gebildeten*] e refinados¹²⁷.

Uma súpula dessa nova forma de pensar a poesia é belamente apresentada por Herder nas *Cartas para a promoção da humanidade* (*Briefe zu Beförderung der Humanität*, 1796):

Aquele sultão se alegrava com as muitas religiões que adoravam a Deus em seu império, cada uma à sua maneira; parecia-lhe um belo e colorido prado no qual florescia várias flores. Assim é com a poesia dos povos e das épocas na superfície terrestre; em todas as épocas e línguas, ela foi o epítome dos erros e das perfeições de uma nação, um espelho de seus sentimentos, a expressão do supremo a que ela aspirava [...]. A justaposição desses quadros (menos e mais perfeitos, ideais verdadeiros e falsos) é um prazer instrutivo. Nessa galeria de diferentes formas de pensar, aspirações e desejos, certamente conhecemos épocas e nações mais profundamente do que no caminho enganoso e sombrio de sua história política e bélica. Nessa última, raramente vemos mais de um povo do que a forma como se deixou governar e matar; na primeira, aprendemos como eles pensavam, o que desejavam e queriam, como se divertiam e eram guiados por seus professores ou por suas inclinações¹²⁸.

Quer dizer, a poesia passa a ser compreendida como o momento em que o espírito humano se reencontra consigo, recolhendo-se da dispersão empírica da história da civilização na qual se desdobra, depurando-se numa forma concentrada. Notemos como há aqui uma dupla ampliação da concepção de poesia: de um lado, ela passa a englobar, de algum modo, o *conjunto das manifestações espirituais* de um povo, não se restringindo à criação de formas literárias versificadas, rimadas ou metrificadas, inscritas numa tradução de convenções particulares. Do outro, há uma abertura às *criações espirituais do conjunto dos povos*, recuando no tempo e atravessando o espaço: o que se reflete no interesse e numa ocupação crescente com a poesia das civilizações antigas e orientais, bem como pelas criações espirituais dos povos europeus alheias à tradição clássica.

Nas palavras de Friedrich Schlegel, na resenha que faz da obra de Herder: “A poesia [*Poesie*] é aqui considerada em um sentido amplo como *cultura voltada para o belo*; a história da poesia [*Dichtkunst*] como história da imaginação, das paixões e dos sentimentos humanos”¹²⁹. Um elemento central, no entanto, parece negligenciada aqui: a

¹²⁷ MA, 16, p. 440.

¹²⁸ HERDER, 1991, pp. 574-575.

¹²⁹ SCHLEGEL, 1975, p. 48.

língua ou linguagem (*Sprache*). A poesia, enquanto culminação de um vasto processo formativo, realiza-se como elaboração de uma língua - este “tesouro” dos “mais excelentes pensamentos e sentimentos”¹³⁰ de um povo – que é também matéria de um trabalho de depuração, mas principalmente seu elemento, seu meio.

Essa é uma das principais heranças legadas por Herder, uma nova intuição da linguagem. Podemos flagrar essa grande intuição de Herder, expressa de forma concisa por August Schlegel, no *Doutrina da arte (Kunstlehre, 1805)* – um esforço relativamente sistemático de exposição do programa do Romantismo de Jena, talvez o primeiro ensaio de uma filosofia da arte no âmbito do idealismo pós-kantiano: “A faculdade que faz da poesia uma arte propriamente bela é a mesma que dá à linguagem sua origem, apenas com a diferença de uma potência mais elevada”¹³¹.

¹³⁰ HERDER, 1991, p. 574. De modo que “o gênio da língua é, portanto, também o gênio da literatura de uma nação” (HERDER, 2019, p. 46).

¹³¹ SCHLEGEL, 2014, p. 95.

Capítulo 3 – A consciência da história

O poeta ingênuo

O ciclo de ensaios *Sobre a poesia ingênua e sentimental* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-6), de Friedrich Schiller, pode ser lido como uma elaboração sistemática das diferenças entre sua forma de atuação e a de seu amigo, a partir do início de sua colaboração em 1794, que lhe daria talvez um grau inigualado de acesso à “oficina poética” de Goethe. Relação essa que foi indicada pelo próprio Goethe, conforme o registro de Eckermann:

Na poesia, eu tinha a máxima do procedimento objetivo e queria permitir que apenas ele vigorasse. Schiller, no entanto, que atuava de forma totalmente subjetiva, considerava que seu caminho era o correto e, para se defender de mim, escreveu o ensaio sobre poesia ingênua e sentimental¹³².

O ensaio emerge então, pelo menos em parte, como reação de Schiller à atuação de Goethe, como contrapartida a ela, a partir da qual se desdobra a oposição entre a imitação do real e a exposição do ideal, entre o procedimento sensível, intuitivo, do poeta ingênuo e o procedimento reflexivo, consciente, do poeta sentimental. Na famosa carta de aniversário que Schiller envia a Goethe, que marco o início de uma colaboração ao longo de dez anos, podemos flagrar o quadro conceitual do ciclo de ensaios em operação em sua dupla caracterização, de si mesmo, mais obliquamente, e de seu destinatário:

Seu olhar observador, que repousa tão calma e puramente sobre as coisas, nunca o coloca em perigo de se desviar do caminho, no qual tanto a especulação quanto a imaginação arbitrária, que meramente obedece a si mesma, facilmente se desviam. Em sua intuição correta está tudo, e de forma mais completa, o que a análise se esforça para encontrar, e é somente porque está em você como um todo que suas próprias riquezas estão escondidas de você; pois, infelizmente, conhecemos apenas o que separamos¹³³.

Aqui Goethe assoma como o gênio, que faz sem saber como o faz, um “segredo para si mesmo”, pois opera com um todo sem percorrer analiticamente seus momentos constitutivos. Essa imagem do procedimento criativo de Goethe – que deve ter ido ao

¹³² MA, 19, p. 367.

¹³³ SCHILLER, 2002a, p. 701.

encontro de certa compreensão de si mesmo do poeta, que empregava com frequência a imagem de um “sonambulismo” para descrever seu próprio processo de criação poética – será acalentada por Schiller mesmo após o estreitamento de seus laços. Numa carta para Johann Heinrich Meyer, Schiller escreve sobre o Goethe, às raias do ressentimento:

Enquanto nós precisamos penosamente reunir e examinar para lentamente produzir algo aceitável, ele pode simplesmente balançar gentilmente a árvore para deixar cair sobre si os mais belos frutos, maduros e pesados. É inacreditável a facilidade com que ele agora colhe os frutos de uma vida bem vivida e de uma formação incessante de si mesmo¹³⁴.

Estabelecido o papel de ocasião ou ensejo desempenhado pelo encontro com Goethe na elaboração do conceito de ingênuo, o que queremos apenas indicara aqui é como, no ciclo de ensaios de Schiller, não se trata apenas da descrição de uma tipologia poética, ou uma discussão sobre diferentes procedimentos artísticos. Ou melhor, essa tipologia ganha seu sentido pleno num escopo que ultrapassa o âmbito imediatamente poético: a partir do quadro de uma filosofia da história de larga escala, enquanto concatenação sistemática do desenvolvimento da totalidade do gênero humano. Em poucas linhas, a compreensão da história que subjaz às categorias do ingênuo e do sentimental poderia ser expressa no seguinte equacionamento de alguns termos fundamentais: a emergência da liberdade, ou da reflexão, rompe com a unidade entre as forças do ser humano, e entre o ser humano e a própria natureza, lançando-o na história da cultura, que progride infinitamente rumo a uma reunificação futura. De outro modo, o caminho do poeta é o mesmo do homem em geral: “A natureza o faz uno consigo; a arte o cinde e desune; pelo ideal, ele retorna à unidade”¹³⁵.

Mesmo essa exposição sumária já torna patente a mobilização de motivos rousseauianos, ou melhor, o quanto Schiller pensa contra o pano de fundo de uma declinação kantiana desses motivos. Rousseau realiza uma crítica da cultura e uma denúncia da própria história da civilização a partir da reconstrução conjectural da história do gênero humano desde sua origem num “estado de natureza”. Ora, o próprio Rousseau reconhece que esse “estado que não existe mais”, e mesmo “que talvez não tenha existido”; o ponto é que sua re-construção é capaz de fornecer “noções justas para bem

¹³⁴ 21 de julho de 1797 (SCHILLER, 2002b, p. 300).

¹³⁵ SCHILLER, 1991, p. 61. Cf. o ensaio introdutório de Márcio Suzuki para a edição brasileira.

julgar nosso estado atual”¹³⁶ – o que deixa claro que a ideia do estado de natureza não pode ser tomada como uma tese empírica, ou puramente empírica, tendo uma significativa valência normativa.

A questão aqui é se a “constituição original” do ser humano é encoberta, soterrada pelo acúmulo das transformações que o gênero humano atravessa ao progredir em sua perfectibilidade, mas sobrevive em sua latência; ou se a desnaturação é irreversível. Rousseau oscila entre as duas possibilidades, como se torna manifesto na imagem da estátua de Glauco¹³⁷. Kant, por sua vez, irá redimensionar os termos de tal modo que a própria dicotomia será dissolvida. Em poucas palavras, o estado de natureza não passaria de um “fantasma da idade de ouro”¹³⁸; fantasmagoria possibilitada pelo caráter anfíbio do ser humano, na medida em que ele é tentado a depositar no interior do campo da experiência, no passado, a ideia de uma sociedade civil perfeita, que regula a tarefa infinita do progresso do gênero humano, enquanto um imperativo da razão prática: “Está portanto diante de nós o que Rousseau sob o nome de Estado de Natureza e aqueles poetas sob o nome Idade de Ouro colocam atrás de nós”¹³⁹, nas palavras de Fichte. Esses poetas, para Schiller, “põem, infelizmente, atrás de nós a meta ao encontro da qual, no entanto, deveriam nos conduzir e, por isso, podem apenas nos inspirar o triste sentimento de uma perda, não o alegre sentimento da esperança”¹⁴⁰.

Assim, a emergência do ingênuo, enquanto irrupção e vitória da natureza sobre o *ethos* e a arte, não pode ser tomado como sendo efetivamente aquilo de que é símbolo: um estado ideal da natureza humana.

apenas a Ideia desse estado e a crença em sua possível realidade podem reconciliar o homem com todos os males aos quais é submetido a caminho da cultura, e se fossem apenas quimera estariam perfeitamente fundamentados os lamentos daqueles que difamam uma sociedade mais alta e o cultivo do entendimento meramente como um mal, fazendo passar aquele estado de natureza que se abandonou pelo verdadeiro fim do homem¹⁴¹.

Essa curta passagem exprime diversos aspectos cruciais da recepção de Kant por Schiller. Primeiro, uma espécie de “pessimismo transcendental”: o ideal de humanidade

¹³⁶ ROUSSEAU, 2017, p. 23.

¹³⁷ STAROBINSKI, 2011, p.28.

¹³⁸ KANT, 2009, p. 123.

¹³⁹ Como formula Fichte em *Verificação das afirmações de Rousseau* (1970, p. 15).

¹⁴⁰ SCHILLER, op. cit., p. 85.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 83-84.

é uma ideia da Razão, que não pode ser preenchida ou ilustrada por nenhum fenômeno. Esse aspecto negativo do ponto de vista da ampliação do conhecimento, da inteligibilidade da experiência, na realidade abre um lugar para as “aspirações práticas da razão”¹⁴². De todo modo, isso significa que ela não determina um objeto do conhecimento, um dado da intuição, mas sim a vontade, como um imperativo, o da aproximação infinita desse Ideal. De outro modo, que a perfeição em nome da qual o indivíduo rifa sua felicidade nunca lhe será dada, mas projeta-se na progressão infinita do gênero. O “pessimismo” aqui tem a ver com o ponto de vista do indivíduo: certa resignação implicada no dever do engajamento com uma meta irrealizável – na medida em que a perfectibilidade só se realiza no *gênero* humano. A poesia enquanto testemunho “sensível da exequibilidade dessa Ideia”¹⁴³, tem um efeito revigorante diante dos “custos” da progressão da liberdade, nas agruras da história, nas patologias da civilização – que depois de Rousseau não podem ser ignoradas nem pelo maior dos entusiastas do progresso. No *Começo conjectural da história da humanidade*, Kant dá alguns exemplos interessantes das patologias da civilização, dos efeitos colaterais negativos derivados da presença de disposições para dois fins distintos no homem, enquanto ser natural e ser moral: a diferença entre a idade adulta biológica e a civil, o fato de quando a maturidade intelectual é atingida o corpo começa a declinar, ou ainda a desigualdade civil, e a condição de servidão que dela decorre, “para a qual a natureza não destinou o homem, já que lhe dotou de liberdade e razão para não limitar esta liberdade senão por sua própria legalidade universal”¹⁴⁴.

Retomando o ensaio de Schiller, um estado de unidade imediata é cindido pela emergência da reflexão, e o hiato insuperável entre sujeito e objeto que ela inaugura. A ingenuidade perdida pelo sentimental é, em certo sentido, aquela em relação à lacuna entre as coisas elas mesmas e as coisas tais como elas aparecem para nós: uma inocência transcendental. De todo modo, o ingênuo é a emergência dessa inocência ali onde ela já não é mais esperada. De modo que, o que assombra na configuração espontânea,

¹⁴² SUZUKI, 1998, p. 28.

¹⁴³ SCHILLER, op. cit., p. 84.

¹⁴⁴ KANT, 2009, p. 119. Outra expressão da consciência dos custos para o indivíduo da progressão do gênero aparece na discussão sobre quadrupedia ou bipedia, que posiciona Kant entre Buffon e Lineu, ao propor uma “dualidade estrutural” na organização do animal homem, conforme a seguinte passagem citada por Leonardo Rennó Ribeiro Santos em artigo dedicado ao tema: “Aquela postura, que é a mais apropriada à sua estrutura interna, à posição do feto e à preservação nos perigos, era a quadrúpede; mas que também foi depositado nele um germe da razão, através do qual, caso tal se desenvolva, ele é destinado para a sociedade, e por meio da qual ele assume permanentemente a postura mais apropriada para essa destinação, a saber, a bípede” (APUD SANTOS, 2018, p. 82).

instantânea, do poeta ingênuo é o salto mortal através do qual a distância entre o gênero humano e sua destinação é atravessada.

O ensaio *Sobre o estudo da poesia grega* (*Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797), de Friedrich Schlegel, é marcado por essas mesmas coordenadas fundamentais, no interior das quais a realização poética de Goethe aparece num lugar igualmente proeminente. Ali, ela é descrita como “a aurora da arte genuína e da beleza pura”¹⁴⁵, a confirmação de que “a esperança do belo não é apenas um delírio vazio da razão”¹⁴⁶. Nos termos do ensaio, a poesia de Goethe, ao alcançar a beleza objetiva, demonstra que o processo de formação artificial, fulcro da modernidade, pode atingir aquilo que parecia um quinhão exclusivo da formação natural da Antiguidade; quer dizer, que a poesia interessante, em seu progresso, poderia conquistar, a partir de um trabalho da liberdade, aquilo que outrora fora dado pela natureza como um favor à humanidade.

Da impossibilidade do clássico

Agora vejamos como esse complexo de questões, a consciência e a experiência da história, em suas múltiplas tensões com a poesia, é articulada por Goethe num pequeno texto, anterior à redação de sua autobiografia, *Sansculotismo Literário* (*Literarischer Sansculottismus*) publicado originalmente em maio de 1795 na revista *As horas*, editada por ele e por Schiller. Nesse ensaio, o poeta pensa as relações entre a crítica de arte e a história, numa dimensão ampla, a partir de uma avaliação de seu próprio tempo.

O ensaio de Goethe é uma reação ao artigo intitulado *Sobre a prosa e a eloquência dos alemães* (*Über Prose und Beredsamkeit der Deutschen*), de autoria de Daniel Jenisch, publicado no mesmo ano na revista *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, entre março e abril. Nele, o autor condena a “miséria” dos alemães de “obras clássicas excelentes em todos os gêneros”¹⁴⁷. Para o nosso poeta, o virulento libelo do pastor contra o estado da literatura alemã de então padece de um erro de base, construindo-se a partir de uma perspectiva inadequada: “e a crítica mais injusta é aquela que desloca a perspectiva (*Gesichtpunkt*)”¹⁴⁸. E qual seria a perspectiva adequada para essa avaliação? “Observe nossa situação, como ela era e é; observe as circunstâncias individuais nas quais

¹⁴⁵ SCHLEGEL, 2018, p. 71.

¹⁴⁶ Ibid., p. 74.

¹⁴⁷ JENISCH, 1795a, p. 250.

¹⁴⁸ FA, 18, p. 321.

os escritores alemães foram formados e você também encontrará o ponto de vista (*Standpunkt*) a partir do qual eles devem ser julgados”¹⁴⁹.

Antes, no entanto, de examinarmos como Goethe desdobra esse que considera o ponto de vista correto na avaliação da literatura alemã, vejamos em traços ligeiros como se dá a argumentação de Jenisch. Logo no começo de seu texto, ele passa em revista uma série de autores – e é aqui que aparecerão as “caricaturas” denunciadas pelos editores da *Berlinischen Archiv* e por Goethe: um domina “a arte do estilo” e tem “fluência poética”, mas carece de toda “tendência moral”; outro é bastante original, mas viola constantemente a medida do estilo clássico; um terceiro é dotado de gênio, mas seus esforços são fragmentados; outro ainda apresenta uma “correção irrepreensível na expressão”, mas padece de uma “uniformidade cansativa”, e assim por diante¹⁵⁰. Em seguida, Jenisch volta-se para as causas desse estado de penúria: “por que uma nação tão talentosa e espirituosa como a Alemanha produz tão poucos bons escritores de prosa?”¹⁵¹. Nessa investigação, ele mobilizará uma série de motivos de pensamentos e esquemas conceituais que são ilustrativos do estado do debate estético da época – expondo uma compreensão mais articulada e nuançada do que a resposta de Goethe deixa transparecer.

A primeira questão que Jenisch examina é o fato de que tantas nações “rudes” (*roh*) e “não-cultivadas” (*ungebildet*) produziram obras poéticas clássicas e excelentes: e aqui ele elenca os bardos nórdicos e Ossian, os hinos do Velho Testamento, a poesia dos “selvagens da América” e, por fim, até mesmo Homero e os gregos. Como isso é possível? Sua resposta envolve a articulação de uma filosofia da linguagem e da história, enfeixadas por uma compreensão da poesia:

o poeta precisa de uma linguagem forte, enérgica, completamente sensual, rica em imagens, e o homem natural tem isso em toda parte. Seus sentimentos crus, suas paixões desenfreadas, sua maneira completamente sensível de pensar e agir são o verdadeiro campo do poeta¹⁵².

Nessa passagem explicita-se como o pensamento de Jenisch pressupõe um esquema de matriz iluminista: um quadro no qual o progresso do gênero humano se dá como progressivo afastamento de um estado de natureza, decorrente de um predomínio

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ JENISCH, op.cit., p. 251.

¹⁵¹ Ibid., pp. 252-253.

¹⁵² Ibid., p. 253.

sempre crescente da razão sobre as outras faculdades do sujeito, que se reflete, no plano da linguagem, na passagem da poesia para a prosa – quer dizer, as imagens dando lugar à abstração, a força expressiva à precisão conceitual, a concentração intensiva à diferenciação. Assim, não seria um contrassenso o fato de a poesia produzir florações tão belas em nações tão rudes – tomadas como mais próximas da natureza: haveria uma confluência entre a poesia e um estado pouco cultivado da linguagem, na medida em que esta seria marcada por sua força pictórica, patética e expressiva. A prosa, por outro lado, coloca outro conjunto de exigências: “um fluxo natural, fácil e sempre consistente de ideias, nuances mais sutis de conceitos e uma sugestão mais leve de sua conexão, partículas de conexão múltiplas, finas e bem marcadas, destreza na ordem das palavras e fluxo de períodos”¹⁵³. Essas características são encontradas numa linguagem orientada por suas funções cognitivas, representativas, mais do que por sua capacidade expressiva e plasticidade, e conduzida pelo entendimento, mais do que pelo sentimento e pela imaginação. Assim, a excelência na prosa é o quinhão exclusivo das nações cultivadas: “um povo deve ter avançado consideravelmente em sua cultura para que seus escritores possam escrever boa prosa”¹⁵⁴.

Nessa última formulação, fica clara a superioridade que Jenisch – e todo o campo do qual ele aparece como um expoente aqui – atribui à prosa sobre a poesia: se esta é a linguagem da infância da humanidade, aquela é a linguagem do ser humano em sua maioridade. Em suas próprias palavras, “por mais que eu admire as obras imortais do gênio de Sófocles, Eurípedes, Píndaro e outros poetas gregos, a nação grega sempre me pareceu maior quando li a prosa de Xenofonte, Platão e Demóstenes”¹⁵⁵.

O cultivo ou formação, o avanço na cultura, e o conseqüente florescimento da prosa, envolve, para Jenisch, certa “massa das forças da alma [*Seelenkräfte*] harmoniosamente desenvolvidas”, como o poder de julgar (*Urtheilskraft*), a imaginação, o chiste (*Witz*) e o gosto¹⁵⁶. A chave aqui são as ideias de harmonia, de proporção, de equilíbrio, que distinguiriam o homem cultivado dos outros. Esse “equilíbrio harmonioso” seria um traço próprio dos gregos em seu período clássico, sendo reencontrado, na modernidade, entre os franceses. Seu caráter próprio seria justamente “certo equilíbrio sociável”, um “jogo harmonioso das forças da alma”. Essa proporção,

¹⁵³ JENISCH, op. cit., p. 254.

¹⁵⁴ JENISCH, 1975b, p. 373.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid., p. 374.

na qual as faculdades do sujeito se delimitam reciprocamente, implica que nenhuma delas encontrará espaço para seu desdobramento pleno. Quer dizer,

um poder de julgar que não investiga profundamente, mas que examina com rapidez e nitidez; uma imaginação que não capta suas imagens com força, mas com firmeza e precisão; uma sensação que não é desprovida de energia, mas que sempre chega ao coração por meio da cabeça¹⁵⁷.

Esse caráter próprio à formação dos franceses tem implicações para o desenvolvimento de sua língua, de sua poesia e de sua prosa:

assim, os poetas inevitavelmente perderam a energia de seus sentimentos, o ímpeto de sua imaginação, a força e o colorido de sua expressão: em vez disso, a delicadeza de seus sentimentos, o contorno suave de suas imagens, a exposição sociável [*gesellige*] e, no máximo, uma energia sentenciosa, tornaram-se seus méritos essenciais¹⁵⁸.

Desse modo, as alturas e profundezas da experiência humana estariam vedadas aos franceses, cujo âmbito próprio seria uma mediania tranquila, sempre igual a si mesma. Por isso eles não teriam alcançado realizações expressivas na especulação metafísica (cuja importância é diminuída por Jenisch) e na poesia sublime e patética – não tendo atingido o “ideal da tragédia” mesmo em seus melhores dramas, num exemplo sugestivo. Sua realização própria, na qual seriam insuperáveis entre os modernos, é a prosa “bela e clássica”¹⁵⁹, na qual se expressaria esse equilíbrio harmonioso “em cada período, em cada frase e quase que em cada palavra”¹⁶⁰.

Essas são as linhas gerais da argumentação de Jenisch, a qual Goethe irá reagir em *Sansculotismo Literário*. O poeta não irá contrapor-se exaustivamente a todos os seus pontos – por ora, deixemos em suspenso a pergunta pela posição de Goethe em relação a eles: a poesia como linguagem da infância da humanidade, a superioridade da prosa sobre a poesia, o equilíbrio harmonioso das faculdades do sujeito como ideal da formação e condição para a produção de obras clássicas.

O que Goethe põe em questão é a própria perspectiva a partir da qual se elaboram as críticas de Jenisch à literatura alemã, que seria distorcida ou deslocada. O poeta não explicita qual seria exatamente a distorção, mas podemos inferi-la a partir daquilo que ele

¹⁵⁷ Ibid., p. 375.

¹⁵⁸ Ibid., p. 376.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid., p. 375.

apresenta como sendo a perspectiva adequada: uma que levasse em conta a situação da nação alemã e as “circunstâncias individuais nas quais os escritores alemães foram formados”¹⁶¹. Quer dizer, a compreensão das obras de arte exige sua inscrição nas circunstâncias efetivas de sua emergência – é preciso compreender as obras como florações ou frutos que nascem de um solo e sob um céu determinados. O que Goethe parece rejeitar aqui, então, é a própria pretensão de estabelecer critérios universais e fixos – desde um ponto de vista de lugar nenhum – para a avaliação das obras de arte, abstraindo de suas condições concretas, de seu lugar no espaço e no tempo. Esse gesto, de remeter as obras ao seu solo histórico – e o próprio aparelho metafórico do solo, dos frutos, do florescimento – são uma clara herança de Herder. Como lemos em seu ensaio inaugural sobre *Shakespeare* (1773): “A primeira e a última pergunta que se pode fazer: ‘como é o solo? Para o que foi preparado? O que foi semeado nele? O que ele poderia fornecer?’”¹⁶².

O jovem Friedrich Schlegel, em resenha da obra *Cartas para a promoção da humanidade* (*Briefe zur Beförderung der Humanität*, 1796), de Herder, faz uma consideração interessante sobre sua maneira de operar: “O método de considerar cada flor da arte, sem apreciação, apenas de acordo com o lugar, o tempo e o tipo, não levaria, no final, a outro resultado senão o de que tudo deve ser o que é e foi”¹⁶³. Quer dizer, para o romântico, o aprofundamento da consciência da história levado a cabo por Herder tem como efeito colateral, por assim dizer, o sacrifício da própria possibilidade da crítica de arte: a ideia de que “tudo deve ser o que é” implica que a obra sempre se realiza, que ela não pode ser comparada com outras, medida contra um princípio, regra, parâmetro, que ela não pode ser insuficiente em relação a um cânone ou mesmo em relação ao seu próprio conceito, à sua própria ideia.

Nesse momento, o que queremos preservar desse pequeno desvio é apenas o seguinte: como Goethe se posiciona em relação a esses dois polos, uma consciência da história – a inscrição da produção artística no interior de uma coletividade humana historicamente situada – de um lado, e uma tendência normativa – a pretensão de estabelecer critérios universais para a avaliação e crítica das obras de arte – que, como vimos, envolve uma imagem ideal do ser humano plenamente realizado, do outro?

¹⁶¹ FA, 18, p. 321.

¹⁶² HERDER, 2019, p. 225.

¹⁶³ SCHLEGEL, 1975, p. 54.

No *Sanculotismo*, Goethe mobiliza uma abordagem histórica contra a crítica normativa realizada por Jenisch à literatura alemã. Contudo, não nos parece que o poeta cerre fileiras com Herder, que teria levado tão longe o sentimento da história a ponto de, paradoxalmente, abolir a própria possibilidade da história, ao ater-se tão profundamente à singularidade absoluta de cada um de seus momentos, que eles se tornam incomensuráveis, vedando sua inscrição num contínuo, num processo. Ao contrário, o classicismo de Goethe, o engajamento com a arte grega clássica como um cânone para a criação artística, é uma linha de força determinante em sua atuação. Um testemunho expressivo da maneira como Goethe sustenta a tensão entre esses dois polos é a famosa conversa registrada por Eckermann, na qual Goethe formula a ideia de uma literatura mundial (*Welt-Literatur*), numa abertura às produções artísticas do conjunto dos povos e nações que marca sua fase tardia:

A literatura nacional não quer dizer muito agora, a época da literatura mundial está próxima e todos devem trabalhar para acelerá-la. Mas mesmo com essa apreciação da literatura estrangeira, não devemos nos apegar a algo particular e considerá-lo modelar. Não devemos pensar que [esse modelo] seja chinês, sérvio, ou de Calderon, ou dos *Nibelungos*; se precisarmos de algo modelar, devemos sempre voltar aos gregos antigos, em cujas obras o belo ser humano é sempre representado. Todo o resto, devemos apenas considerar historicamente e nos apropriar do que há de bom, na medida do possível¹⁶⁴.

Mesmo nesse período em que o escopo de interesses de Goethe alcança uma universalidade atordoante, numa ampla receptividade às produções espirituais do conjunto da humanidade¹⁶⁵, o ideal de arte grego é preservado. A arte grega é única que deve ser tomada como modelar – como um ápice a ser emulado: “todo o resto, devemos considerar apenas historicamente”. A poesia grega expressaria em formas cristalinas a idealidade da humanidade e da natureza – “o belo ser humano [*der schöne Mensch*]” – âmago perene que é obscurecido ou encoberto em diferentes graus pela particularidade e contingência nos outros estágios ou instâncias de realização do espírito humano. Que as obras de arte dos outros povos devam ser tomadas historicamente – que o que há de bom nelas seja ocasional e não necessário – significa que elas são manifestações parciais,

¹⁶⁴ Conversa com o Eckermann de 31 de janeiro de 1827 (MA, 19, p. 207).

¹⁶⁵ Que em certos momentos extravasou mesmo na vivificação de sua força criativa, como na emulação, no sentido elevado de imitação apropriadora, da poesia de Hafez no *Divã ocidentto-oriental*.

fragmentos de um ideal que se apresenta em sua inteireza, numa universalidade transparente, apenas na arte grega.

Os fundamentos, questões e problemas implicados no helenismo de Goethe serão investigados no *Excurso*, ao fim da dissertação. Por hora, o que queremos enfatizar é a resignação implicada nessa compreensão. Se os gregos assomam-lhe como um ápice irrepetível e insuperável, Goethe deve ter de renunciar ao supremo na arte, conformar-se com realizações menores, com o inacabamento. O ensaio *Sansculotismo* exhibe essa resignação, implicada com o tratamento “meramente histórico” (*nur historisch*) de uma literatura nacional. Primeiro, vejamos como o poeta caracteriza as condições necessárias para a formação de um escritor clássico – quando e onde um escritor clássico pode emergir:

Quando ele encontra na história de sua nação grandes acontecimentos e suas consequências numa unidade feliz e significativa; quando não sente falta de grandeza nos sentimentos [*Gesinnungen*] dos seus compatriotas, profundidade nas suas sensações [*Empfindungen*], força e consistência nas suas ações; quando ele próprio, penetrado pelo espírito nacional, se sente capaz, através de um gênio que o habita [*einwohnendes*], de simpatizar com o passado, bem como com o presente; quando encontra a sua nação num alto grau de cultura, de modo que a sua própria formação se torna fácil para ele; quando recolheu muitos materiais, vê tentativas perfeitas ou imperfeitas dos seus antecessores perante si, e tantas circunstâncias externas e internas coincidem de modo que ele não precisa de pagar uma pesada lição, sendo capaz de nos melhores anos da sua vida apreender, ordenar, e realizar um grande trabalho¹⁶⁶.

Assim, o clássico, a perfeição na criação artística, resulta de uma miríade de circunstâncias, ela emerge como culminação de um vasto processo formativo. A obra não é mero resultado do arbítrio, do mérito e da capacidade técnica do artístico, não depende tão somente do imponderável da inspiração, do lampejo do gênio; ao contrário, ela se integra num movimento que a ultrapassa, respondendo ao *factum* da história, com o qual o artista se confronta. O clássico pode surgir quando essa relação entre o gênio individual e sua cultura é de consonância, quando há um acordo feliz entre o impulso artístico e o mundo espiritual no qual se situa: “uma escrita significativa, assim como uma fala significativa, é consequência da vida [*Folge des Lebens*]”¹⁶⁷.

¹⁶⁶ FA, 18, p. 321.

¹⁶⁷ Ibid.

Como vimos na segunda seção do primeiro capítulo, essa consonância, esse acordo feliz, foi negado a Goethe em seu próprio percurso formativo. Seu encontro com sua cultura foi marcada pela dissonância: o mundo espiritual que lhe cercava aparecia-lhe na chave da insuficiência, da aridez, do entrave. E aquilo que aparecia como uma experiência individual em *Poesia e Verdade* é exposto no *Sansculotismo* como uma experiência partilhada por todos os escritores alemães:

Em nenhum lugar da Alemanha existe um centro de formação vital e social onde os escritores pudessem se reunir e formarem-se em um tipo, em um sentido, cada um em seu ramo. Nascido disperso, criado de forma muito diferente, geralmente entregue a si mesmo e às impressões de circunstâncias muito diferentes; levado por uma preferência por este ou aquele exemplo de literatura nativa ou estrangeira; compelido a todos os tipos de experimentos, até mesmo gaiatices, a fim de testar sem orientação suas próprias forças; apenas gradualmente convencido pela reflexão do que se deve fazer; ensinado pela prática quanto ao que se pode fazer; enganado repetidamente por um grande público sem gosto, que devora o mau após o bom com igual prazer; então, mais uma vez encorajado pelo reconhecimento da multidão cultivada [*gebildeten*], mas espalhada por todas as partes do grande império; fortalecidos pela colaboração, lutando com os contemporâneos: assim o escritor alemão finalmente se encontra na era viril onde a preocupação com seu sustento, a preocupação com uma família, o obriga a olhar para fora e muitas vezes, com o mais triste sentimento, adquirir para si mesmo os meios, através de um trabalho que ele mesmo não respeita, para poder produzir aquilo a que o seu espírito que se cultivava aspira¹⁶⁸.

Assim, as obras dos escritores alemães devem ser avaliadas levando em conta as adversidades que eles enfrentaram em sua formação: a falta de uma unidade nacional, que possibilitasse um círculo de conteúdos de interesse universal; seu isolamento, que favorece a criação de gostos idiossincráticos, e certo auto-centramento; o percurso errático de sua educação e formação, decorrente da ausência da condução de uma escola, de uma tradição e seus princípios; até mesmo o sacrifício de suas mais belas inclinações em nome da satisfação de suas necessidades materiais, na ausência de uma estrutura social e econômica que suporte sua atividade. As resistências que precisaram ser vencidas imprimem suas marcas nas formas assumidas pelas obras, e mesmo nos traços assumidos pela própria personalidade criativa desses autores. Chama atenção, assim, a resignação envolvida nesse diagnóstico, que parece repercutir sobre o próprio Goethe, numa nota

¹⁶⁸ Ibid., pp. 321-322.

que destoa de certa atitude olímpica comumente atribuída a ele, especialmente em seus anos de maturidade. Também a ele o clássico estava vedado.

O Meister entre ideal e história

Nessa seção, buscaremos mostrar como as linhas fundamentais dessa consciência e experiência da história se articulam na configuração do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796), a partir da reconstituição de um debate da teoria e crítica literária do século XX entre Auerbach, Bakhtin e Lukács. O que se sobressai aí, como esperamos mostrar, são tensões produtivas entre uma crítica estética à modernidade, os problemas de uma figuração realista na literatura e certa compreensão do processo formativo do ser humano.

Para Auerbach, o romance, mesmo que em menor medida do que outros momentos da produção de Goethe, teria fracassado na realização de uma representação realista e historicamente consciente de sua época. O *Meister* fracassaria enquanto romance realista. A avaliação de Auerbach, como esperamos mostrar, não decorre da eleição de um critério arbitrário, da elevação indevida de uma das possibilidades do romance ou da criação literária à pedra de toque absoluta da crítica. Para compreendê-la é necessário demarcar que o realismo de uma obra literária não é, para Auerbach, uma categoria puramente estilística, ou um subgênero caracterizado por certos conteúdos específicos, mas resulta de uma “conquista sintática”, uma tarefa que se impõe a partir da articulação de processos históricos de larga escala – o Esclarecimento, a modernização, a laicização – e profundas transformações na compreensão dos fenômenos artístico. Assim, o escopo de *Mimesis*¹⁶⁹, obra no qual se inscreve a avaliação de Auerbach, é a reconstituição dessa “lenta apropriação de formas sintáticas capazes de articular múltiplos níveis de uma realidade complexa e da vida diária secular”¹⁷⁰.

O romance realista é, a um só tempo, culminação e instrumento de uma nova atitude do ser humano diante do mundo, da qual é constitutiva, em larga medida, a abertura plena da historicidade da existência. Para Auerbach, essa nova consciência se consuma justamente nas criações espirituais da Alemanha de Goethe¹⁷¹, o que dá um novo peso para o fracasso que irá atribuir ao poeta e ao Classicismo de Weimar em geral. O

¹⁶⁹ *Mimesis*: Dargestellt Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946.

¹⁷⁰ JAMESON, 2013, pp. 3-4.

¹⁷¹ Cf. AUERBACH, 2013, p. 395.

filólogo não está sozinho nessa avaliação: que a consciência histórica, e mais exatamente, sua articulação numa filosofia da história sistemática e totalizante, seja uma contribuição alemã ao pensamento é um ponto mais ou menos pacífico da história das ideias e da filosofia¹⁷².

A consumação de algo como uma consciência histórica é o momento em que as múltiplas histórias (*Geschichten*), o agregado de acontecimentos (*Geschehen*) narrados articulam-se na totalidade sistemática da história (*Geschichte*) do gênero humano enquanto tal. Em outras palavras, esse momento é aquele em que se coloca plenamente “o projeto de interpretar o desenvolvimento da humanidade como um todo”¹⁷³, ou ainda, em que “o histórico se torna historicidade absoluta e a historicidade do absoluto”¹⁷⁴. Essa consumação é fundamentalmente obra da passagem entre os séculos XVIII e XIX. Antes, falava-se da história da ciência, da história de uma dinastia ou de um reino, da história de um povo, mas não em “a história”, de forma intransitiva, como um “coletivo singular sem referência a um objeto específico”¹⁷⁵.

O papel desempenhado por Goethe na consolidação desse novo paradigma é retrçado por Friedrich Meinecke, tanto genética quanto sistematicamente, no seu trabalho clássico *Die Entstehung des Historismus (O surgimento do historismo, 1936*¹⁷⁶), no qual o poeta ocupa um papel proeminente. Importante notar que o livro de Meinecke é apontado por Auerbach como um dos melhores trabalhos sobre o tema, sendo uma das poucas obras de comentadores que cita em seu ensaio. O termo historismo é correlato ao historicismo, sendo ambas possibilidades descortinadas pela nova consciência da história. Enquanto o historicismo se orienta pelos aspectos mais universais, sistemáticos e mesmo esquemáticos da história – pensemos, por exemplo, no *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*, de Kant, o historismo é orientado pela especificidade do momento histórico, nação, povo ou território sobre os quais se debruça, pela busca de

¹⁷² Entre os inúmeros trabalhos que poderiam ser citados, mencionamos *Aesthetic Theory and Historical Consciousness in the Eighteenth Century* (1978), de Allan Megill, e a coletânea *The Discover of Historicity in German Idealism and Historism*, organizada por Peter Koslowski (2005).

¹⁷³ Herta Nagl-Docekal, *Why Kant's Reflections on History Still Have Relevance* (KOSLOWSKI, 2005, p. 173).

¹⁷⁴ *Introdução* (KOSLOWSKI, 2005, p. 1).

¹⁷⁵ KOSELLECK, 2002, p. 195. Por exemplo, Lessing, em seu *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (A educação do gênero humano, 1780), uma obra que em larga medida realiza a secularização do esquema escatológico cristão, desde dentro, avançando uma interpretação historicizante do processo de revelação divina, sendo, portanto, um passo importante no processo de consolidação dessa consciência histórica que discutimos, no entanto, ainda evita cuidadosamente o termo *die Geschichte* (Ibid., p. 194).

¹⁷⁶ Consultamos a tradução inglesa de 1972.

capturar e exprimir seu caráter próprio e único¹⁷⁷. Quer dizer, enquanto o historicismo se atém ao sentido do movimento de conjunto da humanidade, ao fim que articula o processo, à direção projetada por ele – daí a centralidade das ideias de progresso e perfectibilidade para esse campo –, o historismo se volta para a dignidade absoluta de cada um de seus momentos. Ou ainda, enquanto o historicismo pode dispor diacronicamente todos os estágios da história da humanidade e seus diferentes povos no plano único do progresso, que instaura uma comensurabilidade de todos os seus momentos, para o historismo cada um deles valem sincronicamente, numa incomensurabilidade instaurada pelo fato de cada um deles já ser, em ato, uma instância do absoluto¹⁷⁸.

A atitude de Goethe diante da história e do tempo, do progresso e da universalidade do gênero humano é ostensivamente reconstituída por Meinecke, de modo que Auerbach a tinha mente quando caracterizou a consciência histórica que se forjava na Alemanha naquele momento, mais ou menos nos seguintes termos: ela seria marcada pelo reconhecimento de que “as épocas e sociedades não devem ser julgadas segundo uma concepção modelar daquilo que é absolutamente digno de esforço, mas que cada uma delas deve ser julgada segundo as suas próprias pressuposições”, pelo aguçamento da sensibilidade às “forças históricas”, e especialmente, pela conquista do conceito de “unidade vital das épocas”, quer dizer, da unidade essencial que articula cada um dos seus elementos constitutivos, que passam a ser compreendidos justamente como expressões dessa unidade¹⁷⁹.

Esse último ponto é importante porque a contribuição de Goethe para ele é especialmente substancial. Essa unidade vital das épocas, que pode ser compreendida como um “núcleo ideacional nos eventos fenomênicos”¹⁸⁰, é um aporte, em larga medida, do pensamento estético, um elo entre o historicismo e o historismo e a reflexão sobre as artes e a produção poética e literária da *Goethezeit*. Goethe teria no mais alto grau esse “dom gracioso”¹⁸¹, a capacidade de revivificar os documentos e registros mortos numa apreensão viva do espírito de uma época, ou ainda, “a consciência da individualidade, das

¹⁷⁷ Cf. a introdução de Koslowski ao volume organizado por ele (2005).

¹⁷⁸ Herder, em Também uma *Filosofia da História para a Formação da Humanidade*: “in jeder Einzelheit schon so ein Ganzes erscheint” (APUD Daniel Fulda, *Literary criticism and Historical Science: the Textuality of History in the Age of Goethe*, in: KOSLOWSKI, 2005, p. 122).

¹⁷⁹ Cf. AUERBACH, 2013, p. 395.

¹⁸⁰ Fulda, op. cit., p. 125.

¹⁸¹ MEINECKE, 1972, p. 404.

forças internas, de seu desenvolvimento individual característico, e do fundamento comum que conecta tudo num todo”¹⁸².

Podemos testemunhar isso num registro de Leopold von Ranke, cujos trabalhos historiográficos são considerados paradigmáticos da efetivação dessa consciência histórica numa ciência moderna, e que escreve a Goethe as seguintes palavras:

Se agora eu entendo as entidades singulares e reconheço por meio disso a vida do todo; oh, como a vida seria fosse tão fácil de apreender quanto a vida mesmo tem sido, caso apenas seu espírito septuagenário pudesse me agraciar, de tal modo que o ideal verdadeiro emergiria do solo firme da história, que um conhecimento desconhecido emergiria dessas formas conhecidas!¹⁸³

Aqui, Ranke remete a traços importantes da atitude e consciência históricas de Goethe, como a ênfase na intuibilidade das formas, os jogos entre interior e exterior, certa configuração da relação entre idealidade e efetividade, que retomaremos adiante, a partir da reconstrução do argumento de Bakhtin. Retomando nosso fio, a questão para Auerbach é que essa renovada consciência histórica, em todo seu amplo alcance, acaba extravasando para a compreensão do presente, o que permite enxergar com mais clareza como ela é condição para o estabelecimento de algo como um romance realista, na medida em que esse extravasamento permite com que atualidade também

apareça como sendo incomparavelmente peculiar, movimentada por forças internas e em constante desenvolvimento; quer dizer, como um pedaço de história, cujas profundezas quotidianas e cuja estrutura interna de conjunto se tornam interessantes, tanto no seu surgimento, quanto na sua direção evolutiva¹⁸⁴.

Assim, tendo em vista às contribuições de Goethe à consolidação dessa consciência histórica, se o *Meister* realmente fracassa enquanto romance realista, não poderia ser por faltar ao seu autor essa consciência ou sensibilidade à historicidade. Pelo contrário. Trata-se então de investigar as razões para isso.

Para Auerbach, essa recusa do realismo teria duas fontes primordiais: de um lado, a atitude de Goethe diante do desenvolvimento, sua sensibilidade própria ao tempo, que honrava “o que se formava paulatinamente” e abominava “o que fermentava de maneira

¹⁸² Meinecke, em *Discurso memorial a Leopold v. Ranke*, citado por FULDA, op. cit., p. 125.

¹⁸³ Citado por FULDA, *ibid.*, p. 124.

¹⁸⁴ AUERBACH, op. cit., p. 395.

informe e se opunha a qualquer articulação”¹⁸⁵; que, combinada ao “vulcanismo” da Revolução Francesa teria tornado as transformações em curso repulsivas para Goethe. A segunda fonte seria a inclinação política do poeta, que Auerbach enxerga como fundamental conservadora: “A sua posição política não nos interessa, aqui, como objeto em si, mas só de forma mediata, na medida em que determinou a sua maneira de tratar literariamente os objetos contemporâneos”¹⁸⁶. Quer dizer, dessa atitude e posição teriam impedido Goethe de exercer em toda a extensão sua capacidade de flagrar os processos de formação, de desenvolvimento, em operação nas figuras visíveis, na contemplação das formas sociais. De modo que, no *Meister*, a sociedade apareceria como um pano de fundo imóvel, a estrutura social como “tranquila e imóvel”, modificando-se apenas através da sucessão das gerações. O único momento em que “as reviravoltas contemporâneas na divisão social” ameaçam penetrar na obra são quando os membros da Sociedade da Torre buscam assegurar suas propriedades e posses, investindo em lugares distintos. A crítica de Auerbach a essa tímida intrusão das transformações sociais no romance é que as atitudes dos personagens são incompreensíveis a partir do interior do próprio romance; elas permaneceriam numa relação de exterioridade com ele, na medida em que as agitações sociais que as motivam não estariam abarcadas pelo círculo da figuração.

Assim, Auerbach entende que as contribuições de Goethe às ciências e filosofia da natureza seriam mais avançadas ou interessantes do que sua compreensão dos fenômenos sociais. Ou ainda, que sua atitude e posição política teriam o impedido de estender suas conquistas daquele campo para este: quer dizer, enquanto que em suas investigações no campo da natureza, Goethe teria uma fina sensibilidade à formação, ao processo intrínseco às formas, ao trabalho do tempo, das transformações e passagens na conformação do mundo vivo, ele teria uma visão estática do mundo social, tomando as formas sociais como estanques. Parece a nós, ao contrário, que Goethe alcança e expõe no *Meister* o conceito pleno de desenvolvimento, aquele que “não se confina ao desdobramento de um gérmen que já contém em si todo crescimento potencial, mas que abraça a possibilidade de uma relação de mão dupla com o ambiente”¹⁸⁷ – quer dizer, um processo de formação que realmente se abre para a contingência e que possibilite a emergência de novidades, de elementos que não estavam contidos previamente em

¹⁸⁵ AUERBACH, op. cit., p. 397.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ MEINECKE, op. cit., p. 409.

alguma instância potencial. A tarefa de “criação de originalidade biográfica¹⁸⁸”, intimamente abraçada por Meister e estruturante da dinâmica do romance, requer, entre outras condições, justamente a abolição de uma taxonomia social estanque, a abertura de uma zona de negociação e indeterminação entre o desenvolvimento individual e a posição ocupada por ele na estrutura social. Em termos mais diretos, que um filho de comerciante não seja necessariamente também um comerciante, que seu destino seja problemático e aberto.

Tratemos agora de examinar como Bakhtin compreende essas questões. De pronto, salta aos olhos que sua avaliação é exatamente simétrica à de Auerbach: “Na literatura mundial, um dos ápices da visão do tempo histórico é atingido por Goethe”¹⁸⁹. Bakhtin expõe isso em algumas belas linhas em que apresenta a compreensão de Goethe das mudanças atmosféricas. Elas seriam causadas por uma pulsação na força gravitacional das massas terrestres, especialmente de seus picos montanhosos, que produz um jogo oscilante de atração e repulsão entre as massas atmosféricas e a Terra. Assim, Goethe insufla vida e movimento mesmo nas montanhas, usualmente tomadas como “a própria imagem do estatismo, a encarnação da imobilidade”¹⁹⁰.

Bakhtin vê um contínuo entre a compreensão goetheana da natureza e da sociedade, em ambas operaria a capacidade do poeta de atravessar a pura contiguidade espacial com a duração, de flagrar o tempo no espaço. Assim, no *Meister*,

o que constituía habitualmente o pano de fundo sólido do romance, a grandeza constante, as premissas imóveis para a dinâmica de um enredo romanesco, torna-se consubstancialmente portador do movimento, seu iniciador, torna-se centro organizador da dinâmica do enredo¹⁹¹.

É como se no *Meister* se colocasse a questão do ser humano de uma forma maximamente depurada, no mais alto grau de pureza, em que ele se defronta consigo mesmo sem qualquer anteparo – religioso, metafísico ou tradicional. Essa questão se descortina naquele momento a partir da Revolução Francesa, mas seu sentido não se esgota na particularidade daquele momento histórico. De outro modo, esses ideais – de uma formação individual livre, criativa, espontânea – são tanto fruto desse movimento,

¹⁸⁸ HONNETH, 2004, p. 467

¹⁸⁹ BAKHTIN, 1997, p. 244.

¹⁹⁰ Ibid., p. 248.

¹⁹¹ Ibid., p. 249.

quanto o animam enquanto um horizonte normativo que legitima e dá sentido às práticas que o constituem. Uma formulação de Koselleck que se refere ao Esclarecimento oferece uma distinção que pode ser pertinente aqui. Ambos os processos, o Esclarecimento em geral e aquele que culmina na Revolução Francesa, podem ser compreendidos como “períodos passíveis de serem organizados diacronicamente, mas cujo propósito levanta reivindicações sistemáticas e supra-temporais”¹⁹².

Nesse momento, torna-se necessário explicitar um influxo determinante na constituição do romance, que é sua recepção em primeira mão por Schiller, que se dá no contexto de sua correspondência com Goethe, na qual ele flagra em operação no romance a “tese do idealismo”:

“Os anos de aprendizagem” são um conceito de relação, eles exigem seu correlato, a maestria, e a ideia desta última deve primeiro explicar e justificar estes. Agora, no entanto, essa ideia de maestria, que é apenas o trabalho de experiência amadurecida e completa, não pode guiar o herói do próprio romance; a maestria não pode e não deve ficar adiante dele como seu propósito e seu objetivo, pois tão logo ele pensasse para si o seu alvo, ele já o teria também *eo ipso* alcançado; ela tem de estar, portanto, como condutora, atrás dele. Desse modo o todo alcança uma bela conformidade a fins, sem que o herói tenha uma finalidade¹⁹³.

Assim, se a representação do tempo histórico e do espaço social no *Meister* é pouco nítida, se os costumes, as particularidades do mundo do trabalho, dos arranjos políticos, os detalhes das formas de vida da Alemanha daquele momento não ocupam o primeiro plano da representação – embora compareçam num grau suficiente para sustentar a verossimilhança da narrativa; que se trata de um romance realista é concedido pelo próprio Auerbach – isso pode ser tomado como uma exigência do conteúdo representado, a questão do ser humano, nessa máxima depuração. Quer dizer, aqui nosso interesse não deriva especialmente da força e densidade da singularidade do herói, mas da exemplaridade do “processo de evolução” pelo qual ele passa, da universalidade da “evolução significativa” que ele encarna – como uma “ilustração de um plano de desenvolvimento ou de decadência”¹⁹⁴. Trata-se de um indivíduo, claro, mas esboçado com traços suaves, de modo que ele poderia ser qualquer um de nós. Se a representação

¹⁹² KOSELLECK, 2002, p. 179.

¹⁹³ Carta de Schiller para Goethe, 8 de julho de 1796. Tradução de Marco Aurélio Werle. No prelo. Sobre esse tema, conferir o artigo, *O idealismo de Schiller n'Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister de Goethe* (WERLE, 2014).

¹⁹⁴ Citações de Josiah Royce, numa leitura comparativa entre a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel e o *Meister* de Goethe (Cf. FERREIRA, 2023).

fosse demasiadamente saturada pela concretude de seu conteúdo particular, perder-se-ia de vista justamente esse universal que é apreendido e exposto pelo romance.

É nessa direção que caminha a interpretação que Lukács expõe no capítulo dedicado ao romance em *Goethe e sua época*¹⁹⁵, que se distingue pelo seu caráter dialético. O mérito próprio do *Meister* não passaria pelo sucesso e alcance de seu realismo, mas, ao contrário, exatamente nos pontos em que fracassa enquanto obra realista ela encontraria seu maior valor. De outro modo, esse valor residiria em sua capacidade de apreensão e exposição do ideal de uma formação humana plena, harmônica e livre, que é inapreensível e impossível de ser exposto numa representação realista da sociedade moderna ou burguesa.

O específico da realização enquanto romance do *Meister* passa por ele ter transformado a realização e o desenvolvimento pleno da personalidade do ser humano na força motriz do romance, e mais, em apresentar esse ideal “como um devir real de seres humanos em circunstâncias concretas essa realização”¹⁹⁶. De um ajuste fino entre idealismo e realismo, justamente, que Lukács compreenderá como resolução de uma problemática imanente à sociedade burguesa, na qual há um desencontro entre os ideais que operam como expectativas institucionalizadas na estrutura da reprodução social e as condições concretas para sua realização que decorrem dessa estrutura mesma. Um conflito intrínseco entre o horizonte normativo que regula o conjunto das práticas sociais e a efetividade da sociabilidade dessas práticas¹⁹⁷. De modo que

é impossível que a sociabilidade da atividade humanista nasça organicamente da concepção realista da sociedade burguesa; por isso tampouco ela pode ser, na configuração realista dessa sociedade, um produto orgânico espontâneo de seu próprio movimento¹⁹⁸.

A questão aqui é como Lukács articula essa contradição intrínseca a sociedade burguesa e a representação literária realista da sociedade, de um lado, e a apreensão e exposição do ideal da formação livre e plena de si mesmo através da prosa literária. Como se ele mapeasse o conjunto de forças cujo jogo condiciona a criação literária de Goethe,

¹⁹⁵ Colhido como posfácio na edição brasileira.

¹⁹⁶ In: GOETHE, 2009, pp. 587-588.

¹⁹⁷ Formulação informada pelo estudo de Axel Honneth sobre o papel da institucionalização das expectativas de auto-realização livre, espontânea, original, etc. na estrutura de reprodução material da sociedade (2004). O que não quer dizer que subscrevemos inteiramente à sua posição.

¹⁹⁸ Op. cit., p. 588.

os constrangimentos postos pela matéria a ser trabalhada literariamente e as exigências postas pela própria obra, que se infletem na configuração, na forma efetiva que o romance assume.

Um caso concreto é a atuação da Sociedade da Torre. A configuração de uma representação realista da sociedade burguesa é incapaz de comportar a exposição concreta da realização dos ideais de formação de si; nela, não encontramos homens plenamente realizados: “Goethe cria então [...] uma espécie de ‘ilha’ dentro da sociedade burguesa”¹⁹⁹. Um enclave de seres humanos harmonicamente realizados, livres de qualquer hipertrofia de um aspecto da personalidade em detrimento de outros, esclarecidos, que atuam em cooperação e com autonomia.

¹⁹⁹ Op. cit., pp. 588-589.

A descoberta do jorro criador e expressivo – a consciência de que *a poesia é força* – jamais é deixada para trás por Goethe, permanecendo como um fundamento sempre presente de sua atuação espiritual que, no entanto, satura-se continuamente de novas determinações, inscrevendo-se num campo cada vez mais amplo de relações. Ela se preserva mesmo a partir da grande inflexão de seu percurso formativo e criativo, a viagem à Itália, e seu conseqüente engajamento com o Ideal grego de beleza. Como articular a compreensão da criação poética como um jorro expressivo com a imitação das formas legadas pelos Antigos, tomadas como um cânone?

A continuidade entre as conquistas da juventude e as descobertas italianas pode ser compreendida a partir de um aspecto da contribuição de Winckelmann – o grande responsável pelo reestabelecimento do conhecimento da Antiguidade entre os alemães – i.e., a ideia de uma *economia expressiva* na configuração das obras, que aparece com clareza em sua célebre descrição do Apolo de Belvedere: a máxima expressividade – todo seu orgulho e serenidade, a consciência de sua superioridade e o desprezo por seu inimigo e pela pequenez de sua vitória – no minimalismo do gesto – a dilatação das narinas, o franzir da fronte, o leve esgar da boca²⁰⁰. O que está em jogo é uma arte da contenção, a capacidade de imprimir ritmo e medida ao jorro expressivo, desde seu interior. Essa disciplina, contenção ou compostura (*Fassung*) é aquela através da qual se “suprime a explosão das paixões”, e que do “fogo não deixa ver senão a faísca”²⁰¹:

A sabedoria dos artistas antigos na expressão [*Ausdrucke*] mostra-se com mais luz através da contraposição com as obras da maior parte dos artistas modernos, que não sugerem muito com pouco, mas pouco com muito²⁰².

Esse será o núcleo da lição que Goethe extrairá da arte dos gregos. Assim, como esperamos mostrar, seu Classicismo não representará um retorno a uma concepção meramente técnica da arte, para a qual a configuração da obra resulta apenas da consecução de um plano, do preenchimento de um esboço dado previamente, da execução

²⁰⁰ Cf. WINCKELMANN, 1987, p. 175.

²⁰¹ Ibid., p. 176.

²⁰² Ibid., p. 178. Sobre a ideia de uma “economia expressiva” nas obras gregas, articulada através de uma proporcionalidade inversa entre *pathos* e beleza, que determina uma “escala mito-plástica” que organiza o corpus escultórico em deuses, heróis e mortais, cf. o ensaio *A tragédia e a verdade de Laocoonte* (SUZUKI, 2001).

mecânica de procedimentos estabelecidos de antemão. Nesse voltar-se em direção às formas legadas pela Antiguidade, Goethe não se esquece das conquistas de sua juventude, da altivez do gênio, da imponderabilidade e intrepidez do gesto expressivo, da liberdade do sujeito criador. Contudo, a partir da viagem à Itália, coloca-se no primeiro plano o desafio de dominar o jorro expressivo. Esse desafio que o leva a reconstruir toda sua compreensão tanto da natureza quanto da arte num plano mais alto, conforme testemunha uma carta que envia para o Duque Carl August:

Assim que cheguei a Roma, logo me dei conta de que da arte em sentido próprio eu não entendia absolutamente nada [...], aqui abriu-se para mim uma outra natureza, um outro campo da arte, sim, um abismo da arte, que contemplei com mais alegria à medida que meu olhar se acostumou com os abismos da natureza²⁰³.

Sua experiência italiana é inteiramente atravessada pelo esforço de adaptar-se a esses abismos e dominá-los. O impulso que o lançara em direção ao Sul, a aspiração pelo segredo da arte da Antiguidade, com o qual os artistas e conhecedores se debatiam desde o Renascimento, encontra sua satisfação quando conhece a Sicília e Nápoles: o quão triste é que “nossa juventude tenha sido limitada pela Palestina sem forma e pelas formas excessivas de Roma! A Sicília e a Magna Grécia dão-me agora a esperança de uma vida fresca”²⁰⁴.

Finalmente, a revelação pela qual Goethe ansiava lhe é dada. Após a experiência da Sicília e de Nápoles, com sua natureza exuberante e desinibida, bem como a presença da arte grega sem as mediações de Roma e do Renascimento, Goethe afirma ter encontrado o “princípio” da arte antiga:

Essas obras de arte elevadas foram produzidas pelos homens de acordo com leis verdadeiras e naturais, do mesmo modo que as mais elevadas obras da natureza. Tudo o que é arbitrário, presunçoso, desmorona. Ali está a necessidade, ali está Deus²⁰⁵.

Antes de avançarmos na reconstrução das conquistas da viagem à Itália, da compreensão geminada da arte e da natureza que Goethe elabora a partir dela, no entanto, a explicitação de um debate entre dois comentadores clássicos pode mostrar-se produtiva. Cassirer, em seu ensaio dedicado a relação entre *Goethe e o século XVIII*, propõe uma

²⁰³ 25 de janeiro de 1788 (FA, 30, pp. 374-375).

²⁰⁴ MA, 15, p. 310.

²⁰⁵ MA, 15, p. 478.

caracterização da contribuição de Goethe à história da poesia e do pensamento sobre a arte, a novidade que sua atividade produtiva e reflexiva representou, a partir de uma analogia com as transformações sofridas concomitantemente no âmbito da compreensão da natureza. Primeiro, ele oferece uma descrição das premissas fundamentais do horizonte conceitual contra o qual se dá o desenvolvimento de Goethe – a compreensão sedimentada da natureza e da arte que ele encontra, e supera em sua atuação:

Assim como o princípio da “constância das espécies” dominou a biologia na primeira metade do século XVIII, ele também foi reconhecido na poética. Pois somente em virtude dele parece ser possível estabelecer e manter a regra da forma. Na natureza, assim como na arte, parece que só podemos escapar da arbitrariedade e da indeterminação relacionando o fluido e o diverso a algo permanente e idêntico e nos apegando a ele como o único “ser”. Esse ser permanente nos é garantido no campo da poesia pelo caráter imutável dos gêneros individuais. Uma vez que tenhamos conseguido determinar esse caráter, ou seja, expressá-lo em termos claros e distintos, o caminho da criação artística estará, a partir de então, traçado²⁰⁶.

Quer dizer, o gênero, dado de antemão, determina previamente os conteúdos e motivos, os materiais, o estilo e os meios de expressão que podem constituir sua efetivação nas obras particulares – tudo está contido previamente na lei formal de cada gênero particular. Do mesmo como todos os seres vivos eram tomados como instâncias de um repertório fixo de formas – de modo que a emergência da novidade era impossível. No âmbito poético, isso significava que não havia criação em sentido estrito, mas tão somente a execução de procedimento, a aplicação de regras decorrentes da lei formal inerente ao gênero que o artista busca exercitar – sempre e apenas uma reiteração.

Goethe teria superado completamente esse horizonte, já que ele, em sua reflexão e em sua produção, “não conhecia nenhuma forma que existisse por si mesma, que se impusesse ao material a partir do exterior, nem conhecia nenhum material que simplesmente se submetesse à forma como algo pronto e se tornasse confortável”. Teria sido ele o primeiro a conquistar a noção de uma “ação viva”, da qual a forma seria um resultado – e já não mais uma instância separada e prévia que regula essa ação. O horizonte aberto por Goethe seria tal, então, que em seu interior

a criação artística nunca deve ser entendida como um mero “caso especial” dentro de uma espécie ou gênero reconhecido e estabelecido; ao contrário, toda criação verdadeira representa algo único e

²⁰⁶ CASSIRER, 2004, p. 275.

incomparável, representa uma nova possibilidade, uma nova forma e um novo ser²⁰⁷.

A interpretação de Cassirer, embora nos parece acertar no alvo em seus contornos gerais, desvencilha-se muito facilmente da problemática que o engajamento de Goethe com o ideal grego impõe. Talvez o momento em que essa problemática apareça de forma mais intensa seja a discussão sobre os gêneros poéticos que Goethe sustenta com Schiller em sua correspondência, principalmente ao longo do ano de 1797, na qual Goethe é movido pelo desejo e pretensão de “separar obra de arte de obra de arte através de círculos mágicos impenetráveis”²⁰⁸.

É clara a tensão entre essa perspectiva e aquela que Cassirer caracterizou como a realização própria da poesia de Goethe, na qual cada obra é uma invenção singular e irrepetível, cuja forma não é uma instância prévia, mas a conquista de uma ação viva. Com a ideia de círculos mágicos e impenetráveis a separar os gêneros, Goethe parece subscrever então a ideia de um cânone, de um repertório fixo de formas modelares.

Ora, será justamente essa problemática – que poderia ser sumarizada na pergunta pelo sentido do projeto de classicismo assumido por Goethe e Schiller nesse momento – que levará Peter Szondi a situar a reflexão de ambos em sua correspondência inteiramente no âmbito do “pré-idealismo”²⁰⁹, como se seu ponto de vista fosse ainda da poética preceptiva, restrito ao estabelecimento de regras através da descrição de obras particulares e dadas.

Duas cartas são especialmente importantes para a justificação de sua interpretação. A primeira é de Goethe, enviada a Schiller em 22 de abril de 1797:

agora não tenho nenhuma reflexão mais interessante do que sobre as propriedades dos materiais [*Stoffe*], em que medida eles exigem este ou aquele tratamento [isto é, épico ou dramático]. Errei nisso tantas vezes em minha vida que deveria finalmente cair em si, para que pelo menos no futuro eu não sofra mais com esse erro²¹⁰.

²⁰⁷ Ibid., p. 280.

²⁰⁸ 23 de dezembro de 1797 (MA, 8.1., p. 470).

²⁰⁹ “A apresentação das intuições de Goethe-Schiller ainda pertence à pré-história da poética idealista” (1974, p. 43).

²¹⁰ MA, 8.1., p. 334.

E uma de Schiller, de 15 de setembro do mesmo ano, na qual escreve que talvez fosse possível mostrar a partir do *Hermann und Dorothea* e

por uma espécie de indução que em qualquer outra escolha de ação algo teria que permanecer indeterminado.

E se agora combinarmos com essa proposição a outra, de que a determinação do objeto deve sempre ocorrer através dos meios que são peculiares a um gênero de arte – que deve ser completada dentro dos limites particulares de cada espécie de arte –, então teríamos, creio eu, um critério suficiente para não sermos enganados na escolha dos objetos²¹¹.

Szondi toma essas manifestações como indícios do que considera como os efeitos regressivos do classicismo de Goethe e Schiller – claro, regressivos diante do que põe como *télos* de todo o desenvolvimento da estética alemã desde Winckelmann, a fundação de uma filosofia da arte sistemática, dedutiva e histórica – que teria alcançado seu acabamento com Hegel.

Esses pontos de recuo que Szondi enxerga na reflexão estética de Goethe e Schiller, especialmente no primeiro, se concentram então em três eixos. Primeiro, Szondi encontrará numa carta de Schiller de 1801, na qual ele, ao repercutir as notícias de que Schelling estaria engajado no projeto de realizar “uma dedução *a priori* dos vários gêneros artísticos”²¹², no fato de que essa dedução aparecia para ele como uma novidade, quase quatro anos depois da discussão com Goethe sobre os gêneros poéticos, uma demonstração de que ambos se moveriam num âmbito meramente indutivo, descritivo, empírico, *a posteriori* – não atingindo um ponto de vista dedutivo ou construtivo, especulativo.

Segundo, ele sustenta uma objeção contra um traço fundamental do pensamento goetheano como um todo, um axioma de sua atitude e relação com o mundo. As dúvidas e restrições de Szondi transparecem já na maneira como ele caracteriza-o. O procedimento goetheano seria marcado por um “truque metódico”, que consiste na introdução de “figuras que são ideias, mas que se comportam como realidades”, ou ainda, no fato de que ele operaria com uma “imaginação arquetípica” que se “disfarça” de observação, de contemplação²¹³. Quer dizer, a abordagem de Goethe padeceria de uma

²¹¹ MA, 8.1., p. 419.

²¹² Carta de 10 de março (MA, 8.1, p. 841).

²¹³ SZONDI, 1974, p. 72.

má-fé hermenêutica, seu processo heurístico seria contaminado desde a base, tanto diante dos fenômenos poéticos quanto dos fenômenos da natureza, na medida em que Szondi levanta essa objeção também contra a *Planta originária* – a confusão ou indistinção entre conceito e intuição, entre imagem e ideia, o contrabando das determinações de uma para a outra.

Por fim, Goethe teria recuado diante da vertigem da história – o que para Szondi, significa um recuo diante da própria especulação poética – numa fuga para a natureza. Isso estaria expresso em sua última carta para Schiller do ano de 1797, na qual Goethe encerra a discussão, em resposta ao gesto de seu interlocutor na carta anterior, na qual ele aponta para a distância histórica que separa os modernos dos antigos, em cujas obras ambos acalentaram a esperança de encontrar as leis objetivas da criação artística. Em 29 de dezembro, Schiller escreve que

Sua tarefa atual de separar e purificar os dois gêneros é, obviamente, da mais alta importância, mas você deve estar convencido comigo de que, para excluir de uma obra de arte tudo o que é estranho ao seu gênero, é preciso necessariamente ser capaz de incluir nela tudo o que é próprio do gênero. E é exatamente isso que está faltando agora. Como não podemos reunir as condições sob as quais cada um dos dois gêneros existe, somos forçados a misturá-los. Se houvesse rapsódias e um mundo para elas, o poeta épico não precisaria tomar emprestados motivos do trágico, e se tivéssemos os meios auxiliares e os poderes intensivos da tragédia grega e, ao mesmo tempo, o favor de conduzir nosso público por uma série de sete representações, não precisaríamos levar nossos dramas a uma extensão excessiva²¹⁴.

Schiller aponta aqui justamente para o mundo que falta ao poeta épico, para o público e o ritual público que faltam ao poeta trágico – para o conjunto das condições histórico-espirituais que não estão mais presentes na modernidade, cuja paisagem cultural explica e produz a tendência à mistura e dissolução mesma dos gêneros poéticos – tendência que Goethe reconhecia, sendo endereçada por ambos na discussão, e cujo reconhecimento fazia com soubessem estar à contrapelo de seu tempo.

Diante desse limite, no qual se impõe a insuperável distância entre o presente e os antigos, o abalo incontornável que a consciência da história imprime em qualquer esperança de encontrar no legado artístico dos antigos um cânone, um fio de Ariadne

²¹⁴ MA, 8.1, pp. 476-477.

capaz de conduzi-lo ao êxito na criação, Goethe teria recuado, apelando ao imponderável do instinto – amparando-se na natureza contra a história:

Concordo com o senhor que é somente por causa disso que é preciso ser tão rigoroso, a fim de poder se permitir algo mais tarde, incluindo partes estranhas. Trabalhamos de forma bem diferente por princípios do que por instinto, e um desvio de cuja necessidade estamos convencidos não pode se tornar um erro. Considerações teóricas não podem me entreter por muito mais tempo; agora preciso voltar ao trabalho²¹⁵.

O triunfo do instinto produtivo silencia toda teoria, e com ela, a história. Goethe selaria, então, a criação artística na opacidade da centelha que anima o processo criativo, do instinto criador, a própria natureza no interior do sujeito.

Podemos retornar então à reconstrução das descobertas italianas de Goethe. Nessa reconstrução, esperamos endereçar alguns pontos: primeiro, uma vez que o pensamento goetheano é marcado por uma compreensão geminada de natureza e arte, veremos algumas questões centrais em sua visão da natureza, principalmente a partir do tema da planta originária; por sua vez, essa discussão permitirá mostrar como se dá a articulação entre uma atividade criativa infundável, de um lado, com a regularidade e necessidade, do outro; terceiro, veremos como esse modelo de compreensão será transposto para outros âmbitos, como o das artes plásticas e da mitologia, a partir de um diálogo com Moritz e Schelling; por fim, a compreensão desse modelo permitirá uma compreensão mais generosa da “imaginação arquetipificante” do que aquela exposta por Szondi, que a caracteriza como um mero “truque metódico”.

Lembrando a passagem que talvez seja a súpula das descobertas italianas para Goethe: “essas obras de arte elevadas foram produzidas pelos homens de acordo com leis verdadeiras e naturais, do mesmo modo que as mais elevadas obras da natureza. Diante delas, desfaz-se toda arbitrariedade e toda a presunção. Ali está a necessidade, ali está Deus²¹⁶”.

Essa revelação se dá em três movimentos, ou ainda, esse princípio desdobra-se em três motivos de pensamento: a poesia de Homero, a intuição da *Planta originária* e a estatuária grega, num entrelaçamento do pensamento sobre a poesia, a natureza e a arte. De Nápoles, Goethe escreve a Herder dizendo que a *Odisseia* se tornara para ele “palavra

²¹⁵ MA, 8.1, pp. 476-477.

²¹⁶ MA, 15, p. 310.

viva” (“*lebendiges Wort*”): “No diz respeito a Homero, é como se uma venda me tivesse caído dos olhos”²¹⁷. A poética do Rapsodo é marcada por uma “naturalidade indizível”²¹⁸, que se contrapõe ao que há de “amaneirado” (“*Manierierte*”), “falsa graça” (“*falsche Grazie*”) e “empolado” (“*schwulst*”) nos modernos. Então, segue um desdobramento dessa contraposição na forma de atuação dos poetas antigos e modernos, que incide sobre alguns dos aspectos retomados por Schiller de forma mais sistemática no ciclo de ensaios sobre a poesia ingênua e sentimental: os antigos “apresentam a existência das coisas, nós, seus efeitos; eles descrevem o terrível, nós, terrivelmente ; eles descrevem o agradável, nós, agradavelmente”²¹⁹. O poeta antigo orienta-se pela apreensão e exposição de seus objetos, enquanto os modernos voltam-se para a refração dos objetos nos sujeitos. O que separa um e outro é que enquanto o poeta antigo como que desaparece na configuração da obra – eis a “pureza” (*Reinheit*) do estilo homérico, geminada à intimidade (*Innigkeit*) com seus objetos, que aparecem em sua poesia com sua luz e cor próprias – o moderno, por outro lado, a todo instante reclama seus direitos, em toda parte deixa suas marcas. O amaneiramento é essa intrusão do sujeito configurador na obra, que arruína sua transparência objetiva.

Essa naturalidade, no entanto, não se dá apenas no acolhimento amoroso do objeto, ou no desprendimento e impassividade em sua exposição, mas penetra também na instância dos conteúdos: a naturalidade perpassa inteiramente as ações cantadas por Homero, dando sua tônica. Seu heróis compõem uma imagem do ser humano dotado de “todas suas qualidades, paixões e habilidades essenciais, livre para se desenvolver no interior de seus limites, sem ser inibido por um ambiente natural desfavorável, costumes paralisantes ou tabus religiosos”²²⁰. De outro modo, se Homero alcança a idealidade ingenuamente, acolhendo o real que se oferecia a ele, é porque essa realidade era ela mesma expressão imperturbada do ideal do homem e da natureza. Aqui se introduz um elemento crucial, que é o transbordamento do estatuto ideal da arte grega para a forma de vida da Grécia arcaica e clássica: os antigos gregos seriam *Urmenschen*, os seres humanos originários.

Para compreender essa ideia, será necessário um excursão pelo problema da planta originária (*Urzplanze*), sobre o qual Goethe volta-se ato contínuo após expor a revelação

²¹⁷ Ibid., p. 44.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ MA, 15, p. 393.

²²⁰ TREVELYAN, 1981, p. 16.

homérica. Antes, no entanto, de examinarmos o que ele escreve a respeito para Herder, vejamos uma passagem anterior do *Viagem à Itália*, na qual Goethe conta como, no Jardim de Palermo, para o qual fora com a intenção de dedicar-se à poesia, ele se vê inebriado pela exuberância das formas vegetais, muitas das quais só pudera observar em vasos e potes, atrás dos vidros de estufas, em condições factícias, e que ali desabrochavam e floriam livremente, “belas e frescas” – realizando assim plenamente a sua destinação (*ihre Bestimmung vollkommen erfüllen*).

Essa ideia, de que, na Sicília, Goethe teria encontrada as formas vegetais realizando plenamente sua vocação ou determinação, exige algum esclarecimento. É como se houvessem dois planos: a geração das formas das espécies, a partir do protótipo, e a realização ou atualização da forma da espécie no indivíduo, a ontogênese. Ao contemplar a forma da espécie se realizando com contornos nítidos, Goethe pode vislumbrar, de um só golpe, também a forma prototípica de todo o reino vegetal, como numa dupla navegação: da forma individual à forma da espécie, e desta à forma prototípica.

Assim, no Jardim de Palermo, Goethe é tomado de assalto pela aparição da *Planta primordial*:

À vista de tantas criaturas [*Gebildes*] novas e renovadas, caí de novo na minha velha obsessão: será que eu não conseguiria descobrir a planta original em meio a essa multidão? Afinal, deve haver uma! Como eu poderia reconhecer que esta ou aquela criatura [*Gebilde*] é uma planta se todas elas não fossem criadas [*gebildet*] a partir de um mesmo modelo?²²¹.

A planta originária é o modelo a partir do qual se constroem todas as espécies de plantas. Ou ainda, o conjunto das formas constitui-se a partir da variação de uma mesma estrutura elementar. De todo modo, todas as espécies vegetais estão inscritas num plano contínuo – é possível passar de qualquer uma das formas particulares para qualquer outra através de transformações, deslizamentos e deslocamentos graduais, sem um único salto. Continuidade que se revela justamente na busca pela demarcação da singularidade de cada forma: “Esforço-me por investigar o ponto em que as várias formas [*Gestalten*] distintas diferem entre si. E sempre as descubro antes semelhantes do que diferentes”²²².

²²¹ MA, 15, p. 455.

²²² Ibid.

A exposição da ideia da Planta originária aponta também para novos desdobramentos:

Além disso, devo confiar-lhe que estou bem próximo do segredo da geração e organização das plantas e que é a coisa mais simples que se pode imaginar. [...] Com esse modelo e a chave para ele, pode-se então inventar plantas no infinito, que devem ser consequentes, ou seja: mesmo que não existam, poderiam existir e não são sombras e aparências pictóricas ou poéticas, mas têm uma verdade e necessidade internas. A mesma lei pode ser aplicada a todos os outros seres vivos²²³.

Notemos aqui que Goethe admira-se da simplicidade do princípio, expressando-se em termos parecidos com o que emprega para descrever o princípio da arte dos antigos: a *Planta originária* também é um ovo de Colombo. Ou melhor, ela é uma peça crucial para compreensão do princípio da arte dos antigos que, lembremos, produziam suas obras “de acordo com leis verdadeiras e naturais, do mesmo modo que as mais elevadas obras da natureza”.

Na passagem são introduzidas ainda duas ideias fundamentais. Primeiro, a de que a partir do modelo é possível criar infinitas formas vegetais. As formas assim deduzidas – pois é de uma espécie de dedução que se trata aqui – podem não ser encontradas na natureza efetiva, mas elas são verdadeiras e dotadas de uma necessidade intrínseca, sua dedução é “consequente”. Notemos como se preserva assim, de um lado, a inexauribilidade da geração de formas naturais – a diferenciação pode se estender infinitamente – sem com isso perder-se a unidade de todas as formas – na medida em que são variações de um modelo – de um protótipo.

Segundo, essa lei que rege a geração das formas vegetais pode ser estendida a todo o campo da vida, ela pode ser “aplicada a todo ser vivo”. Um exemplo de Goethe permite ilustrar essa extrapolação e, ao mesmo tempo, determinar mais precisamente como se dá o processo de *variação* do modelo, a partir do qual jorra a infinidade das formas:

A serpente está bem acima do ponto de vista da organização. Ela tem uma cabeça decisiva, com um órgão auxiliar perfeito, conectada a uma mandíbula inferior pronunciada. Contudo, seu corpo é por assim dizer infinito, e pode ser que seja assim porque ele não tinha mais matéria e força para aplicar nos órgãos auxiliares. Tão logo esses apareçam em uma outra formação [*Bildung*], como, por exemplo, no lagarto, onde apenas braços e patas curtos são gerados, então o comprimento incondicional deve imediatamente se contrair e dar lugar a um corpo

²²³ Ibid., 456.

mais curto. As patas longas das rãs forçam os corpos dessas criaturas a uma forma muito curta, e o sapo disforme [*ungestalte*] é puxado na largura também por essa mesma lei²²⁴.

Na geração das formas dos seres vivos, seja no caso das plantas, seja no caso dos animais, opera algo como uma a “lei da compensação”²²⁵, como se houvesse uma grandeza constante de força e matéria orgânica, cuja distribuição se dá, no entanto, em diferentes proporções na forma de cada espécie. A hipertrofia de algum aspecto implica a atrofia dos outros – a cabeça da serpente concentra de tal modo sua força de formação que, para se manter a grandeza constante, por assim dizer, torna-se necessária a supressão dos órgãos auxiliares. Goethe fala de uma “lei econômica”, de um dar e receber: o dispêndio em um aspecto exige a parcimônia em outro, para que se mantenha o equilíbrio.

O que nos permitirá vincular a lei da compensação e a problemática da *Urzplanfze* com a questão do *Urmensch* homérico será a elaboração que Goethe irá fazer da estatuária grega, especialmente daquela dedicada aos deuses olímpicos. O vínculo entre natureza e poesia torna-se compreensível a partir da mitologia. Encontramos na *Filosofia da arte* de Schelling uma ilustração perfeita para a transposição do pensamento arquetípico elaborado por Goethe em sua compreensão da natureza para o campo da mitologia e sua exposição nas artes plásticas:

O segredo de seu [das figuras divinas] encanto e de sua aptidão para serem expostas artisticamente reside propriamente apenas nisto: antes de mais nada, são rigorosamente delimitadas e, portanto, qualidades que se restringem reciprocamente, excluem-se e estão absolutamente separadas numa mesma deidade, e, não obstante, no interior dessa limitação cada forma recebe em si a divindade inteira. [...] Minerva é o protótipo de sabedoria e força unificadas, mas se lhe subtraiu a ternura feminina; essas qualidades unificadas reduziriam essa figura ao desinteresse e, portanto, em maior ou menor medida à nulidade. Juno é poder, sem sabedoria e sem graça suave [...]. Se, ao contrário, fosse ao mesmo tempo concedida a esta a fria sabedoria de Minerva, sem dúvida seus efeitos não teriam sido tão ruinosos quanto foram os da Guerra de Troia, a que ela dá ensejo para satisfazer o desejo de seu favorito. Mas então também não seria mais a deusa do amor²²⁶.

²²⁴ MA, 12, p. 127.

²²⁵ “Chave para entender como a anatomia e a fisiologia comparativas surgiram no século 18, porque é seu princípio heurístico central. Uma comparação dos seres vivos torna-se possível no momento em que sua forma externa é vista como a manifestação de uma organização interna que, em contato com o exterior, faz com que um conjunto mais ou menos finito de órgãos cresça ou encurte” (SUZUKI, 2021, p. 94).

²²⁶ SCHELLING, 2010, p. 55.

Logo abaixo, Schelling recupera uma formulação de Moritz em sua *Götterlehre*: “Observando a questão por esse lado, pode-se portanto afirmar, com Moritz, que os traços que, por assim dizer, faltam nas manifestações das figuras divinas são precisamente aquilo que lhes dá o supremo encanto e novamente as entrelaça umas às outras”²²⁷.

Essa obra de Moritz foi elaborada durante sua viagem à Itália, no qual conhece Goethe e mantém com ele uma interlocução intensa sobre esses temas. Goethe dedicava-se às investigações da natureza e ao ideal grego de arte, enquanto Moritz trabalhava na história da arte e da mitologia. O *Viagem à Itália* oferece um importante testemunho para essa fertilização recíproca entre o pensamento desses dois autores:

[Moritz] me incentivou a penetrar mais fundos nas coisas naturais, onde, especialmente na botânica, me deparei com um *en kai pan* que me espantou²²⁸.

Mais do que a interpenetração, reconciliação ou identidade entre o universal e o particular, que se apresenta como tarefa comum aos sistemas do idealismo alemão, como uma senha, o que Schelling, Moritz e Goethe partilham é um modo específico de levar a cabo ou compreender a articulação entre o particular e o universal, o todo e o um – algo como uma “imaginação arquetipificante [*archetypsierende Imagination*]”, para a qual:

Nenhuma forma exprime exatamente a ideia protípica, mas todas elas são fenômenos simbólicos, justamente e paradoxalmente porque completos e complementares, de um único arquetípico [*Urtyp*] ou de um arquifenômeno [*Urphänomen*]²²⁹.

Dois comentários sobre o arquétipo ou arquifenômeno. Para Goethe, o arquétipo não é uma produção do sujeito, decorrente das exigências intrínseca à razão em seu processo de sistematização do conhecimento – um “como se” necessário para pensar a realidade sistematicamente. Ao contrário, o arquétipo é real, e integralmente presente em cada expressão individual. Mais ainda, o arquetípico tampouco é alcançado ao término de um processo de abstração progressiva dos dados empíricos, como uma mera generalidade, mas intuído na contemplação do indivíduo particular, e simultaneamente, como apreensão sinóptica de um conjunto de indivíduos. Quer dizer, ele é *visível*.

²²⁷ SCHELLING, op. cit., p. 56.

²²⁸ MA, 15, p. 478.

²²⁹ SUZUKI, 2005, p. 212.

Assim como a planta primordial como que “contém” a totalidade das formas das espécies de plantas, e o mesmo se dá em todos os reinos da natureza, a mitologia grega “conteria” a totalidade das formas que as criações da imaginação podem assumir. E, como vimos, se no caso das plantas isso não significa que existe um repertório fixo e finito de formas já dadas que meramente se atualizam, mas, ao contrário, o modelo pode gerar “infinitas” novas formas, o mesmo se dá no caso da mitologia – que, enquanto “linguagem da fantasia”²³⁰, pode produzir infinitas sentenças, produzir formas indefinidamente. Schelling exprime isso ao dizer, na mesma passagem da *Filosofia da arte*, que: “a mitologia grega é o protótipo [*Urbild*] supremo do mundo poético”²³¹.

Retomando nosso fio, o panteão olímpico seria a expressão encarnada das potências do espírito: a majestade, a dignidade, a beleza, a sabedoria, a astúcia e assim por diante. Contudo, a relação entre o deus e a potência que ele expõe não é alegórica, mas simbólica – não se trata de um conceito abstrato acoplado a um signo arbitrário. Na formulação lapidar da *Doutrina dos deuses*:

No domínio da fantasia, o conceito de Júpiter significa, em primeiro lugar, ele mesmo, assim como o conceito de César, na série das coisas reais, significa o próprio César. Assim, por exemplo, quem, em vista da estátua de Júpiter pela mão de mestre de Fídias, teria pensado, em primeiro lugar, no ar superior que deve ser designado por Júpiter, se não quem tivesse renegado todo sentimento para a sublimidade e beleza, capaz assim de considerar as mais altas obras da arte como um hieróglifo ou como uma letra morta, que tem todo seu valor apenas em significar algo fora de si²³².

A *Doutrina dos deuses* de Moritz consolida um ponto de vista diante da mitologia que, ultrapassando um tratamento alegórico e historiográfico ou naturalista, constitui a chave da autonomia. A relação entre o deus e o caráter de que ele é símbolo não é designativa, como a atribuição arbitrária de significação a um signo em si mesmo neutro – que é mudo ou opaco diante de alguém que não possui de antemão a significação que ele designa. Tudo o que ele significa se dá na imediatez de sua existência, seu significado transparece visivelmente em sua figura. De outro modo, enquanto o processo de criação de sentido alegórico, operando seja na arte ou na mitologia, é transitivo, um movimento

²³⁰ MORITZ, 2018, p. 13.

²³¹ SCHELLING, 2010, p. 55.

²³² MORITZ, 2018, p. 14.

no qual a instância sensível é abandonada, como um mero pretexto, no símbolo esse processo é intransitivo.

A distinção entre símbolo e alegoria é uma das principais conquistas especulativas desse período, sendo elemento fundamental para a emancipação da arte de sua subjugação a âmbitos que lhe são heterônomos – como a moralidade ou a efetividade, esta regulando a imitação enquanto espelhamento do meramente existente, aquela legislando sobre os efeitos a serem produzidos pelas obras.

Aqui, no entanto, nos deteremos sobre suas consequências para a compreensão das estátuas mitológicas dos gregos. Os deuses são símbolos dos caracteres ideias, o que quer dizer que sua significação transparece em suas figuras visíveis: o seu corpo e o seu espírito mantêm uma relação expressiva. Do mesmo modo que um ser humano manifesta em seu semblante o estado de seu espírito, não como um signo sinaliza para seu significado, mas imediatamente. Goethe parece aludir a esse aspecto quando escreve no *Viagem à Itália*:

Moritz tem se dedicado à mitologia antiga. [...] Por meio de conversas diárias e da contemplação de tantas obras de arte importantes, despertou nele o pensamento de escrever uma doutrina dos deuses antigos *em um sentido humano puro*²³³.

Ponto de vista que também é o assumido por ele em seu esforço de apreender o princípio do ideal de arte grego:

Agora, o alfa e o ômega de todas as coisas conhecidas por nós, a figura humana [*menschliche Figur*] finalmente se apoderou de mim [...] meu estudo persistente da natureza, o cuidado com que trabalhei na anatomia comparada, agora me colocam em posição de ver na natureza e na antiguidade, como um todo, muitas coisas que os artistas têm buscado com dificuldade no particular e que, quando finalmente conseguem alcançar, possuem apenas para si mesmos e não podem comunicar aos outros²³⁴.

E um testemunho importante aparece numa carta que Goethe envia, depois de seu retorno a Herder, que por sua vez estava em Roma:

É inteiramente natural que você se agarre, por assim dizer, exclusivamente às estátuas. Elas são tudo o que nos resta dos melhores

²³³ MA, 15, p. 474. Grifo nosso.

²³⁴ Ibid., p. 469.

tempos da arte. [...] Tenho sido muito feliz em descobertas fisionômicas que se relacionam com a formação dos caracteres ideais²³⁵.

Algumas dessas relações expressivas já haviam sido apontadas por Winckelmann, numa interpretação fisionômica das representações dos deuses nas artes plásticas, especialmente na escultura. Seus exemplos permitem ilustrar mais concretamente ainda o que está em questão:

A fineza da figura de Mercúrio em comparação com Apolo; os olhos grandes de Juno; a testa arredonda de Hércules, indicativa de sua força e labor incessante; as bochechas de Júpiter, menos cheios do que as dos deuses mais jovens; sua testa mais alta²³⁶.

Na mesma carta, Goethe afirma que se mantém reservado em relação a essa questão. De fato, ele nunca chegaria a expor publicamente e de forma mais ostensiva esse projeto ou seus resultados. Contudo, o poeta teve algumas conversas sobre o tema com Caroline Herder, que as registrou em cartas enviadas para seu marido. Em setembro de 1788, alguns meses depois de seu retorno da Itália, ainda embebido das descobertas lá realizadas, Goethe conta a ela como havia chegado: “às propriedades [*Eigenschaften*] dos deuses e heróis representados na arte pelos antigos, e que foi bem-sucedido em encontrar o fio de como eles o fizeram”²³⁷. E mais adiante: “era belo como ele dizia que uma única pessoa jamais poderia ter um caráter em sua expressão mais elevada; ele não poderia viver, deve ter características misturadas para existir”²³⁸.

Um caráter ideal não pode se realizar integralmente em um ser humano efetivamente existente, porque a adaptação funcional à existência exige a manifestação de uma diversidade de caracteres, em diferentes combinações. De outro modo, os caracteres em sua pureza restringem-se reciprocamente, como vimos na reconstrução de Schelling do panteão olímpico – de modo que justamente sua pureza é impossível em um ser efetivo, cuja ação vital mobiliza diversos caracteres. Por isso mesmo só um deus pode encarnar um caráter ideal puro.

E ainda, a partir da manifestação de uma única figura divina, é possível trazer à luz a exposição sinóptica dos deuses e, portanto, dos caracteres em sua mais alta expressão,

²³⁵ 27 de dezembro de 1788 (FA, 30, p. 452).

²³⁶ TREVELYAN, 1981, p. 176.

²³⁷ GOETHE, 1889, p. 96

²³⁸ *ibid.*

na medida em que eles se entrelaçam por seus traços faltantes, para retomar a lição de Moritz recuperada por Schelling. Vênus está implicada na ternura e graças ausentes em Minerva, e vice-versa, esta na sabedoria ausente naquela, e assim por diante, até o círculo olímpico se fechar.

Na medida em que a mesma imaginação arquetipificante que opera na natureza, como vimos nas considerações sobre a planta primordial, está também em operação na mitologia e nas artes, também neste âmbito a apreensão do arquétipo torna possível uma derivação, ao mesmo tempo, *exaustiva* e *inexaurível* – a geração infinita de formas, em um contínuo intacto a partir da forma originária. Assim, lemos num adendo posterior à carta de Caroline Herder:

Se Goethe fosse favorecido pela fortuna, dinheiro e artistas em Roma, acredito certamente, como ele mesmo o faz, que poderia trazer à luz cada carácter humano desde os fios do cabelo até à planta dos seus pés²³⁹.

Goethe continuou a acalentar esse projeto com o avançar dos anos, Meyer sendo seu principal parceiro na empreitada. Em 13 de março de 1791, o poeta escreve ao pintor pedindo sua ajuda para: “trazer à luz um *cânone das proporções masculinas e femininas*, procurar as variações através das quais surgem os caracteres, estudar mais de perto a estrutura anatômica e as belas formas que são a perfeição exterior”²⁴⁰.

O poeta alude ao projeto numa carta que envia a Meyer, em 28 de abril de 1797, conectando-o com o processo de composição de *Hermann und Dorothea*:

Eu mais uma vez criei para mim um mundo particular e o grande interesse pela poesia épica de que fui tomado ainda me manterá ocupado por algum tempo [...]

Agora tudo depende de apenas uma coisa: de que o senhor também o aprove. Pois a instância suprema pela qual ele deve ser julgado é aquela diante da qual o pintor da humanidade deve levar suas composições, e a questão é saber se o senhor reconhecerá, *sob as roupagens modernas, as formas dos membros e proporções humanas verdadeiras e genuínas*²⁴¹.

²³⁹ GOETHE, 1889, pp. 97-98. Já em novembro do mesmo ano, ela registra que Goethe passara seis semanas em Jena, assistindo as aulas de anatomia com Justus Christian Loder, como preparação para o “estudo do caráter do corpo humano [*Charakterstudium des menschlichen Körpers*]” (ibid.). Loder, professor de cirurgia e anatomia da Universidade de Jena, foi autor do *Tabulae anatomicae*, que representava o estado da arte da anatomia na época.

²⁴⁰ FA, 30, p. 570. Grifo nosso.

²⁴¹ GOETHE, 2021, p. 355. Tradução adaptada. Grifo nosso.

O poema é submetido a um crivo oriundo das artes plásticas, do qual o “pintor da humanidade” é cativo: a visibilidade das proporções genuínas e verdadeiras do ser humano, sob as *vestes* da modernidade.

Bibliografia

a) Goethe:

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke. Volume 1: Gedichte 1756-1799*. Edição de Karl Eibl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

_____. *Sämtliche Werke. Volume 18: Ästhetische Schriften 1771-1895*. Edição de Friedmar Apel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998.

_____. *Sämtliche Werke. Volume 22: Ästhetische Schriften 1824-1832*. Edição de Anne Bohnenkamp. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998.

_____. *Sämtliche Werke. Volume 30: Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 3. September 1786 bis 12. Juni 1794*. Edição de Karl Eibl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998.

_____. *Sämtliche Werke. Volume 34: Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816. Parte 2: Von 1812 bis zu Christianes Tod*. Edição de Rose Unterberger. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998.

_____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Volume 8.1: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805 I*. Edição de Manfred Beetz. Munique: btb Verlag, 2006.

_____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Volume 11.1.2: West-östlicher Divan*. Edição de Karl Richter et al. Munique: btb Verlag, 2006.

_____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Volume 12: Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*. Edição de Hans J. Becker et al. Munique: btb Verlag, 2006.

_____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Volume 15: Italienische Reise*. Edição de Andreas Beyer et al. Munique: btb Verlag, 2006.

_____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Volume 16: Dichtung und Wahrheit*. Edição de Peter Sprengel. Munique: btb Verlag, 2006.

_____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Volume 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*. Edição de Gonthier-Louis Fink et al. Munique: btb Verlag, 2006.

_____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Volume 19: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Edição de Heinz Schlaffer. Munique: btb Verlag, 2006.

_____. *Goethes Briefe*. Volume 1: *Briefe der Jahre 1764-1786*. Edição de Karl Robert Mandelkow e Bodo Morawe. Hamburgo: Christian Wegner Verlag, 1962.

_____. *Goethes Gespräche*, v. 1. Edição de Woldemar von Biedermann. Leipzig: Biedermann, 1889.

b) Traduções consultadas:

ECKERMANN. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

GOETHE. *A campanha na França e outros relatos de viagem*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

_____. *A metamorfose das plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

_____. *De minha vida: poesia e verdade*. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

_____. *Divã ocidento-oriental*. Tradução e posfácio de Daniel Martineschen. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2020.

_____. *Ensaio científico*. Seleção e tradução de Jacira Cardoso. São Paulo: Barany Editora, 2012.

_____. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. *Escritos sobre literatura*. Organização e tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2010.

_____. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. Apresentação de Marcus Vinicius Mazzari. Posfácio de György Lukács. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Poemas*. Organização, tradução, notas e comentários de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2022.

c) *Contemporâneos*:

FICHTE. Verificação das afirmações de Rousseau. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. *Revista Discurso*, n.1, pp. 9-17, 1970.

HEGEL. *Cursos de estética*, volume I. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 2015.

_____. *Cursos de Estética*, volume II. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Cursos de Estética*, volume IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2014.

HERDER, Johann Gottfried. *Escritos sobre estética e literatura*. Seleção, tradução, introdução e notas de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2019.

_____. *Werke*. Volume 1: *Frühe Schriften 1764-1772*. Edição de Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

JENISCH, Daniel. Über Prose und Beredsamkeit der Deutschen. *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, v.1, pp. 249-259, 1795a.

_____. Über Prose und Beredsamkeit der Deutschen (Fortsetzung). *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, v.2, pp. 373-377, 1795b.

KANT, Immanuel. *Começo conjectural da história da humanidade*. Tradução de Bruno Nadai. *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, n. 13, p. 95-107, 2009.

_____. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes, Editora Universitária São Francisco, 2016.

MORITZ, Karl Philipp. *Sämtliche Werke*. Edição de Martin Disselkamp et al. Volume 4.2.1: *Götterlehre und andere mythologische Schriften*. Berlim: De Gruyter, 2018.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 2015.

_____. *Werke und Briefe*. Volume 11: *Briefe I 1772-1795*. Edição de Georg Kurscheidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002a.

_____. *Werke und Briefe*. Volume 12: *Briefe II 1795-1805*. Edição de Norbert Oellers. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002b.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Tradução, introdução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2014.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kristische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, volume 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Edição e introdução de Hans Eichner. Munique, Paderborn, Viena: Verlag Ferdinand Schöningh; Zurique: Thomas-Verlag, 1975.

_____. *Sobre o estudo da poesia grega*. Tradução, apresentação e notas de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2018.

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Introdução, tradução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2010.

SHELLEY, Percy Bysshe & SIDNEY, Sir Philip. *Defesas da poesia*. Ensaio, tradução e notas de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 2002.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Munique: Edition Deutsche Bibliothek, 1987.

d) Comentadores:

ABRAMS, M. H. *The mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953.

ADORNO. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AUERBACH. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Coordenação de tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BEISER, Frederick C. *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krauz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2018.

BOYLE, Nicholas. *Goethe: The Poet and the age*. Volume 1. Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1992.

CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que mais penso: ensaios*. Organização de Sofia Netrovski e Danilo Hora. Tradução de Sofia Netrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.

CASSIRER. *A filosofia do Iluminismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. *Gesammelte Werke*, volume 18: *Aufsätze und Kleine Schriften*. Edição de Ralf Becker. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 2004.

DILTHEY. *Selected Works*, v. 4: *Poetry and Experience*. Editado por Rudolf A. Markreel e Frithjof Rodi. Princeton: Princeton University Press, 1985.

DELON, Michel. *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

FERREIRA, Icaro Gonzalez. A Fenomenologia do Espírito de Hegel: de Josiah Royce. *Pólemos*, v. 11, n. 24, pp. 373–387, 2023.

FINERON, Andrew. 'Man Halte Sich An's Fortschreitende Leben': Goethe's Late Essays Wohlgemeinte Erwiderung and Ein Wort Für Junge Dichter. *Publications of the English Goethe Society*, v. 69, n. 1, pp.37-51, 1999.

GADAMER, Hans-Georg. *A hermenêutica da obra de arte*. Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

_____. *Gesammelte Werke*, volume 9: *Ästhetik und Poetik II*. Tübingen: Mohr, 1993.

GALÉ, Pedro Fernandes. As Elegias Romanas: em busca da “naturalidade indizível”. *Rapsódia*, v. 1, n. 6, p. 135–150, 2012.

GALLE, H. P. E. De minha vida: Poesia e verdade – sobre a literariedade da autobiografia de Goethe. *Estudos Avançados*, v. 33, n. 96, p. 253-276, 2019.

HÖLDERLIN. *Reflexões*. Organização de Antônio Abranches; Tradução de Márcia de Sá Cavalcante e Antônio Branches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

HONNETH, A. Organized Self-Realization: Some Paradoxes of Individualization. *European Journal of Social Theory*, v. 7, n. 4, pp. 463–478, 2004.

JAMESON, Fredric. *The Antinomies of Realism*. Londres, Nova Iorque: Verso Books, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006.

_____. *On the Anthropological and Semantic Structure of Bildung*. In: *The practice of conceptual history*. Tradução de Toddo Samuel Presner et al. Palo Alto, Estados Unidos da América: Stanford University Press, 2002.

KOSLOWSKI, Peter (Org.). *The Discover of Historicity in German Idealism and Historism*. Berlim, Alemanha: Springer, 2005.

LOVEJOY, Arthur O. *Essays in the History of Ideas*. Baltimore, Estados Unidos da América: John Hopkins Press, 1948.

LUKÁCS. *A teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34/ Duas cidades, 2009.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Goethe and his age*. Tradução de Robert Anchor. Londres, Inglaterra: Merlin Press, 1968.

MEGILL, Allan. Aesthetic Theory and Historical Consciousness in the Eighteenth Century. *History and Theory*, v. 17, n. 1, pp. 29-62, feb. 1978.

MEINECKE, Friedrich. *Historism: The Rise of a New Historical Outlook*. Tradução de J. E. Anderson. Nova Iorque: Herder and Herder, 1972.

- MENKE, Christoph. *Force: a fundamental concept of aesthetic anthropology*. Tradução de Gerrit Jackson. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Fordham University Press, 2013.
- MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1995.
- MÜCKE, Dorothea E. von. *The Practices of the Enlightenment: Aesthetics, Authorship, and the Public*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Columbia University Press, 2015.
- PERLOFF, Marjorie G. The Autobiographical Mode of Goethe: "Dichtung und Wahrheit" and the Lyric Poems. *Comparative Literature Studies*, v. 7, n. 3, pp. 265-296, set. 1970.
- PIMENTA, Pedro Paulo. *A trama da natureza: organismo e finalidade na época da Ilustração*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- REED, Terence James. *Goethe als lyriker*. In: OTTO, Regine; WITTE, Bernd (org.). *Goethe Handbuch*. Volume 1. Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004, pp. 1-17.
- _____. *The Goethezeit and its Aftermath*. PASLEY, Malcolm (ed.). *Germany: a companion to German studies*. Londres: Methuen, 1972, pp. 493-554.
- RITTER, Joachim. *Genie [deutsche Tradition]*. In: *Historische Wörterbuch der Philosophie*, Volume 3. Organização de Joachim Ritter. Darmstadt: Schwabe-Verlag, 1974, pp. 285-309.
- SANTOS, Leonardo Rennó Ribeiro. *Sobre a Bipedia e Destinação da Razão: Rousseau entre (contra?) Kant e Moscati*. *Studia Kantiana*, v. 16, n. 3, p. 75-94, dez. 2018.
- SCHMIDT, Jochen. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Volume 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SZONDI, P. *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Volume II: Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik; Schellings Gattungspoetik. Edição de Wolfgang Fietkau. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

SUZUKI, M. *A ciência simbólica do mundo* (Goethe). In: Adauto Novaes (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 199-224.

_____. *A tragédia e a verdade de Laocoonte*. In: *Filosofia e literatura: o trágico*. Org. de Kathrin Holsermayr e Francisco Marshall. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. pp. 36-44.

_____. *O gênio romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. *Une heuristique et une herméneutique de l'organisme*. In: VALPIONE, Giulia (Org.). *L'homme et la nature dans le romantisme allemand: Politique, critique et esthétique*. Münster: LIT, 2021, pp. 93-105.

TREVELYAN, Humphry. *Goethe and the greeks*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

WELLBERY, David. *The Specular Moment: Goethe's early lyric and the beginnings of romanticism*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

WERLE, Marco Aurélio. *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. O idealismo de Schiller n'Os anos de aprendizado de *Wilhelm Meister* de Goethe. *Revista Tempo Brasileiro*, pp. 69-79, 2014

WITTE, Bernd. *Wandrer's Sturmlied*. In: OTTO, Regine; WITTE, Bernd (org.). *Goethe Handbuch*. Volume 1. Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004, pp. 87-99.

WOLF, Norbert Christian. *Streitbare Ästhetik: Goethes Kunst-und Literaturtheoretische Schriften 1771-1789*. Tübingen: Niemeyer, 2001.