

# A estética em Karl Philipp Moritz: entre a psicologia e a autonomia da obra de arte

**Pedro Augusto Franceschini**

UFBA

## **RESUMO**

Conhecido por textos que promoveram uma concepção autônoma de obra de arte, Karl Philipp Moritz foi também um destacado representante da tradição da psicologia – posições que pareceriam contraditórias a princípio, quando assumimos o desenvolvimento da estética na segunda metade do século XVIII. Seu ensaio *Sobre a imitação formadora do belo* possibilita, todavia, uma compreensão mais matizada da passagem entre essas perspectivas. Partindo de uma análise psicológica “profunda”, por assim dizer, da produtividade artística, Moritz aponta para uma força plástica e objetiva atuante na subjetividade criadora, anterior à força representativa e dotada de sua própria lógica e linguagem.

## **PALAVRAS-CHAVE**

estética; autonomia; obra de arte; psicologia; mitologia.

## **ABSTRACT**

Karl Philipp Moritz was known for his texts promoting an autonomous conception of the work of art, but also as an outstanding representative of the psychological tradition – positions that could, at first, seem contradictory considering the development of aesthetics in the second half of the 18<sup>th</sup> century. His essay *On the Creative Imitation of the Beautiful*, however, allows a more nuanced comprehension of the passage between these perspectives. Starting with a deep psychological analysis of artistic productivity, Moritz points to a plastic and objective force acting in the creative subjectivity, prior to the representation force and endowed with its own logic and language.

## **KEY WORDS**

aesthetics; autonomy; work of art; psychology; mythology.

No último capítulo de sua conhecida obra, *A filosofia do Iluminismo*, Ernst Cassirer lembra o papel central que a psicologia adquirira na filosofia do século XVIII, ao contribuir no deslocamento de uma série de problemas, antes centrados em paradigmas da objetividade e da dedução, para outro foco, situado na descrição da consciência subjetiva e de seus fenômenos. Segundo ele, a abordagem psicológica teria se colocado de maneira mais resoluta nos assuntos estéticos do que em qualquer outra área da filosofia. Estética e psicologia, diz ele, “ingressam [...] numa associação tão estreita que parecem, por um certo tempo, fundir-se uma na outra” (Cassirer, 1992, p. 395).

De fato, a consideração, através da psicologia, dos efeitos das obras sobre a alma humana marca uma das principais vias pelas quais temas relacionados ao belo e à arte adentraram sob novo sentido o campo das preocupações filosóficas a partir da primeira metade do século XVIII. O que delinea, para essa então incipiente disciplina à qual chamariam *estética*, um sentido ainda bastante diverso daquele que nos habituamos a assumir. Nesse contexto, da ciência do conhecimento sensível tal qual cunhada por Baumgarten até as filosofias da arte do idealismo e romantismo, um dos aspectos mais importantes na consolidação da estética seria justamente o progressivo afastamento de sua ancoragem na sensibilidade humana, tratada do ponto de vista da psicologia, e sua substituição por uma perspectiva mais imanente da obra de arte como totalidade dotada de sua própria linguagem.

Não surpreende que, no esquema traçado por Cassirer, assim como em outras de suas considerações histórico-filosóficas, é em Kant que encontraríamos o ponto de fuga dessa narrativa das mudanças da estética no período, já que teria sido justamente a revolução crítico-transcendental que teria permitido “romper esses vínculos” (*Ibid.*) entre estética e psicologia. Para além, no entanto, do inegável protagonismo do influxo kantiano nesse movimento de consolidação da estética em direção à autonomia ao fim do século XVIII, é preciso também reconhecer possibilidades de leitura desse movimento menos afeitas a rupturas claras e definitivas e que, não obstante, oferecem uma fecunda interpretação para os desenvolvimentos da nova disciplina.

Nesse contexto, o pensamento de Karl Philipp Moritz oferece um caso bastante peculiar: célebre por avançar em seus textos da década de 1780 uma concepção radicalmente autônoma de obra de arte, avessa à abordagem psicológica dos efeitos sobre a alma, o autor foi, não obstante, também um destacado representante da psicologia empírica. Sem negar essa tensão, gostaríamos de explorar como em um de seus mais importantes textos, *Sobre a imitação formadora do belo*, podemos observar essa passagem tão importante na história da fundamentação da estética de maneira muito mais matizada: sem simplesmente abandonar a psicologia, Moritz

converte a análise mais tradicionalmente focada na recepção sensível em uma investigação que reconstrói a subjetividade artística a partir de um fundamento obscuro e criativo que a ela subjaz, reconhecendo aí uma força orgânica e objetiva. Elevando-a a o órgão mesmo onde essas instâncias subjetivas e objetivas se cruzam, Moritz faz brotar, de uma psicologia que poderia ser denominada como “profunda”<sup>1</sup>, uma leitura radicalmente autônoma da produtividade artística e de sua linguagem própria, conduzindo, por fim, ao seu renovado interesse pela mitologia.

\*\*\*

Em seu texto manifestamente programático de 1785, *Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si*, Moritz buscava, como aponta o autoexplicativo título, definir a verdadeira obra de arte a partir de uma coerência interna e como que fechada em si mesma. De maneira esquemática, o eixo da consideração estética deslocava-se da recepção sensível ou utilidade prática relativas ao sujeito para uma atenção à estrutura formal do objeto, constituidora de uma totalidade dotada de dignidade própria. Como muitos comentadores reconhecem<sup>2</sup>, tratava-se de um passo fundamental na direção de uma concepção autônoma de obra de arte, a qual, por sua vez, distanciava-se do ponto de vista até então dominante da estética amparada pela psicologia.

Anteriormente, era na alma e, especialmente, em sua receptividade sensível que estava propriamente o centro da consideração estética – para a qual, portanto, a arte era antes um meio, não obstante privilegiado, de investigação da alma e de suas representações, e não o objeto enfocado. Moritz, por sua vez, reivindicaria uma perspectiva imanente à obra e à sua linguagem. Se a perspectiva da consideração dos efeitos das artes sobre a sensibilidade era o principal eixo que conectava a estética à psicologia, entendida justamente como doutrina da alma, logo, nosso autor apontaria para a identificação da estética com uma filosofia da *arte* propriamente dita, afastando-se daquele sentido original da disciplina fundada por Baumgarten, assim como de seu método principal.

Por conta da própria natureza ampla e não-sistemática da obra de Moritz, no entanto, seria o caso de suspeitar de interpretações muito esquemáticas. Como no caso de outros importantes autores do período, não estão ausentes em seu pensamento

---

<sup>1</sup> A sugestão da aplicação à estética de Moritz da noção de “psicologia profunda” [*Tiefenpsychologie*] – uma denominação conceitual mais tardia na história da psicologia – é feita por Landgraf (2010, p. 208).

<sup>2</sup> Veja-se, por exemplo, a célebre formulação de Peter Szondi (1974, p. 90), segundo a qual, a concepção autônoma de Moritz representava “uma libertação da arte das correntes da moral, como também uma libertação da estética das correntes da psicologia e uma inversão da relação de dependência que significa a superação da estética do efeito e a fundação da estética real”.

linhas de continuidade com a tradição, ainda que prenhes de tensões. Lembremos apenas do fato de que essa suposta libertação da estética em relação à psicologia provém de um representante proeminente dessa mesma disciplina, o qual, dois anos antes da publicação desse primeiro opúsculo estético, fundara a *Revista de Psicologia Empírica* [*Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*], primeira publicação do tipo na Alemanha e editada por ele durante dez anos – período, portanto, que atravessa sua ocupação com a arte. Entre a atividade do psicólogo e a teoria estética autônoma parece surgir uma contradição de difícil solução, sobretudo a partir de categorias fixas.<sup>3</sup>

Com efeito, ao contrário de um mero teorema isolado sobre a obra de arte autônoma, sua formulação do conceito do “perfeito e acabado em si”<sup>4</sup>, que surge no texto de 1785 e continua presente em sua obra, tem como contraparte algumas análises da dinâmica da própria subjetividade no fenômeno artístico. Análises nas quais, notamos, não se abandonam completamente alguns traços da abordagem psicológica, ainda que deslocando-a para um ponto de vista bastante original.

Esse é o caso de seu talvez mais importante ensaio estético, *Sobre a imitação formadora do belo*, de 1788, produto de sua estadia em Roma ao lado de Herder e Goethe. Como no texto de 1785, a beleza da obra continua essencialmente definida a partir de um nexos coeso, capaz de formar uma totalidade consistente por si mesma, que nutre sobretudo relações internas, sem tanto depender ou apontar para nexos que lhe seriam exteriores. De maneira análoga ao ensaio anterior, ela é também oposta à utilidade, na qual o objeto considerado é apenas meio de um nexos de finalidades que vai para além dele mesmo, tornando-se, portanto, apenas parte de um todo que o excede. A chave da argumentação de Moritz se encontra no esquema que estabelece assim, logo de início, a partir das noções de parte e todo: “Cada parte de um todo deve, dessa maneira, ter mais ou menos relação com o próprio todo; o todo, pelo contrário, tomado como todo, não precisa mais de nenhuma relação a algo de externo a si mesmo.” (*SAP*, p. 71).<sup>5</sup>

Nesse jogo entre parte e todo, as noções de útil e belo podem então ser consideradas em um sentido mais dinâmico e relacional. A maior ênfase na noção de um

---

<sup>3</sup> Ainda em 1980, um grande estudioso do autor (Schrimpf, 1980, p. 2) apontava o desafio para os pesquisadores de mediar esses dois interesses alimentados simultaneamente pelo autor. Costazza, tempos depois, continuava insistindo no fato de a crítica não ter propriamente abordado esse paradoxo “que é justamente um dos pioneiros e mais destacados psicólogos do século XVIII que faz frente a um tal processo de psicologização [na estética]” (1996, p. 12, tradução nossa).

<sup>4</sup> Sigo aqui a tradução proposta por Sabino (2009, p. 42) para o termo *in sich selbst Vollendetem*, em sua tradução do *Ensaio* de 1785.

<sup>5</sup> As referências a este e outros ensaios de Moritz – excetuando da *Revista de Psicologia Empírica* – serão feitas a partir da edição crítica dos *Schriften zur Ästhetik und Poetik* (Moritz, 1962), utilizando a sigla *SAP* seguida do número da página. Todas as citações são de tradução nossa.

*todo consistente por si* [*für sich bestehendes Ganze*], em complemento ao *perfeito e acabado em si*, dinamiza sutilmente – ou se quisermos, esclarece – o que parecia ainda um traço algo estático no conceito anterior. Isso porque o caráter de fechamento dessa totalidade não é tanto algo dado, mas o resultado de um *ponto de vista*, no qual o todo é *formado* a partir do encadeamento das partes. A recorrência do termo *Umfang* [contorno, abrangência, amplitude] ao lado da determinação do *todo* reforça esse sentido de uma perspectiva a partir da qual se revela propriamente o caráter de totalidade, *formando*, por assim dizer, o limite que determina a totalidade a partir de um certo enquadramento das partes colocadas em relação.

Mais do que meros detalhes vocabulares, esses aspectos introduzem a verdadeira novidade do ensaio *Sobre a imitação formadora do belo* quando comparado ao ensaio anterior: um tratamento mais desenvolvido sobre a relação entre a beleza e aquele que a experimenta.<sup>6</sup> A partir do momento em que o todo é entendido como produzido e formado por um certo enquadramento das partes, torna-se imprescindível que levemos também em consideração a dimensão psicológica da produção de representações. Pois só quando pode ser circunscrita por nossas capacidades de representação, entre as quais o autor ressalta os sentidos e a imaginação, é que essa totalidade é propriamente *formada* e poderá *aparecer* como bela. Contrastando com a prevenção do texto anterior, veremos assim retornar toda uma linguagem cara à estética baseada na psicologia empírica, inclusive envolvendo as sensações e o prazer.<sup>7</sup>

Em sentido formal, é claro, a totalidade mais abrangente e complexa em relações internas de suas partes, da qual se poderia dizer que não remete a nada exterior a ela mesma, seria apenas a própria natureza, pensada como grande nexos do qual tudo é sempre mera parte e que não tem nenhuma finalidade além de si mesma. Entretanto, por limitar o belo à capacidade de representação, Moritz compreende que tal natureza nunca poderia ser por nós apreendida em seu contorno absoluto. Desses dois polos resulta uma tensão: se o belo é um todo consistente por si mesmo, a natureza, na qualidade de todo propriamente dito, seria também o belo em seu sen-

---

<sup>6</sup> É bem verdade que o *Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si* contém alguns apontamentos esparsos sobre como poderíamos repensar a relação do contemplador a essa nova concepção da obra de arte, aproximando-a de “um agradável esquecimento de nós mesmos” e de “um amor desinteressado” (*SAP*, p. 5). Por outro lado, sua radical suspensão ali de qualquer tratamento do belo a partir das dinâmicas psicológicas de representação do homem – uma vez que estas justamente caracterizavam a subsunção do objeto a algo que lhe era estranho, como o prazer e a utilidade –, tornava difícil uma compreensão dessa dimensão do argumento e, por conseguinte, limitavam ainda, como aponta Saine (1971, p. 129), a plena realização de sua tentativa de uma “virada copernicana” através da estética.

<sup>7</sup> Goldenbaum (1995, p. 117) chega a sugerir que isso marcaria uma reaproximação de Moritz a Mendelssohn, grande representante da estética psicológica, a quem o *Ensaio* de 1785 era dedicado e com quem, no fundo, dialogava criticamente.

tido supremo; por outro lado, a beleza se dá apenas como *aparecer*, devido à dependência em relação à nossa representação, portanto tal todo *não pode aparecer como belo*. Para conceber, portanto, a beleza vivenciada pelo ser humano, é preciso um reposicionamento dos possíveis objetos individuais em relação a esse grande nexos absoluto das coisas que seria a natureza, de modo que possam aparecer como totalidades. Como explicita o autor:

Cada todo isolado é, por conta do encadeamento indissolúvel das coisas, apenas *imaginado* [*eingebildet*]; mas mesmo este todo imaginado tem, no entanto, considerado como todo, de ser formado em nossa representação semelhante àquele grande todo, e de acordo com as mesmas regras eternas e fixas segundo as quais ele se sustenta em seu centro a partir de todos os lados, repousando sobre sua própria existência. (*SAP*, p. 73)

Nessa passagem central, nosso autor revela pontos fulcrais da argumentação: se no fundo só há um verdadeiro todo, tudo aquilo de outro que aparece como todo singular pode apenas ser imaginado enquanto tal. A capacidade de representar dita os próprios limites da aparição do belo. Por outro lado, essa relação representativa não se dá como mera passividade, pois inclui uma dimensão produtiva e criativa. No jogo entre os verbos *einbilden* [imaginar] e *bilden* [formar], Moritz construirá todo o viço plástico de sua concepção estética: imaginar aqui é *formar* [*bilden*] em uma *unidade* [*ein*], repetindo o movimento pelo qual cada todo por assim dizer isolado e individual pode provir daquela ampla totalidade, ou seja, ser *individualizado*. Reforçando a analogia com a natureza nesse processo criativo, o ato de imaginar não é simplesmente arbitrário, mas segue as mesmas regras daquele grande todo que é a natureza, pois, afinal, apenas ela pode oferecer a verdadeira medida do que é uma totalidade consistente por si mesma.

Já nesse nível da argumentação, o sentido produtivo e ativo dessa prática da imaginação dissolve a distinção rígida entre recepção e criação, entendidas ambas como atividades *formadoras* que se exprimem em nossa atividade representativa. Não é por acaso que, ao investigar novamente a estética a partir da *representação*, Moritz seja levado a reintroduzir um tema bastante tradicional, o qual, todavia, parece bastante contraditório, ao menos a um primeiro olhar, com a ideia de autonomia oferecida por suas formulações iniciais: o problema da *imitação*. Uma vez que o artista nada mais faz do que representar uma totalidade espelhada na medida oferecida pela natureza para o que é um todo, cada “belo todo” por ele produzido é de fato “uma reprodução, em escala reduzida, do belo supremo no grande todo da natureza” (*SAP*, p. 73). Aquela correspondência da passagem anterior, entre as leis do todo imaginado e o grande todo da natureza, é a medida fundamental a reger a criação do artista.

Fica claro, no entanto, que essa imitação não pode ser entendida como uma mera cópia de um objeto efetivo, e sim uma atividade representativa regida pela mesma potência e proporção formadora que caracteriza a natureza. Assumindo níveis de produção diferenciados apenas pelo grau e escala, Moritz pode definir a criação do belo através das mãos do artista como uma criação realizada de maneira *mediada* pela própria natureza. O estabelecimento de uma continuidade entre a natureza e o artista formador, expresso no conceito de *imitação formadora* que dá título ao ensaio, revela uma dimensão complementar àquele da autonomização da obra no pensamento de Moritz: se o discurso da autonomia devolvesse ao objeto algo da finalidade que antes se encontrava na subjetividade nos casos do mero prazeroso ou útil, esse mesmo movimento se complementa em um reencontro no sujeito criador de algo da própria objetividade que vem assim à expressão, garantindo a autonomia, isto é, o caráter de uma totalidade consistente por si mesma, daquilo que é assim criado.

Não se trata, obviamente, de compreender essa objetividade pelo esquema tradicional de um modelo ou mesmo da apreensão racional de relações de ordem da natureza, como seria o caso sob certa perspectiva racionalista. Por essa razão, a argumentação se complementa com um aprofundamento maior na compreensão da atividade do gênio. Ou melhor: mais do que o seu fazer criativo, trata-se de compreender o que o antecede e fundamenta, uma vez que toca a própria capacidade representativa humana. Dado que, como vimos, para que algo de individual apareça como belo, ele deve ser representado segundo as leis do grande todo da natureza, Moritz procede agora à análise do modo como essa medida está impressa na alma do homem, criando nele o próprio sentido para perceber e criar o belo. É nesse ponto que a abordagem psicológica do autor começa a revelar um outro nível:

O sentido para o belo supremo na construção harmônica do todo, o qual não é circunscrito pela força representativa do homem, encontra-se imediatamente na própria *força ativa* [*Tatkraft*], a qual não pode repousar antes de ter alimentado ao menos uma das forças representativas com aquilo que nela dormita (*SAP*, 74).

Ao introduzir o conceito de *força ativa*, Moritz procura radicar o sentido para a beleza, em outras palavras, a marca daquela medida para o todo da natureza, em anterioridade a toda instância representativa. A necessidade do argumento segue logicamente do que fora dito nos passos prévios, uma vez que a capacidade representativa do homem se mostrava incapaz de circunscrever a totalidade de relações da natureza que está na base da possibilidade de se formar ou, o que seria o mesmo, imaginar uma totalidade consistente por si. Em contrapartida, a relação entre *força ativa* e *força representativa* não é de mera oposição, mas originariedade: é essa mesma

força que alimenta a representação e determina as condições de aparecimento da beleza no interior das forças de representação humana. Imaginação, sentidos e mesmo o pensamento têm uma imagem mediada dessa marca que surge imediatamente na alma humana, de modo que a força ativa se torna assim o começo e o motivo de nossas representações.

Com efeito, Moritz parece sugerir a necessidade de nos colocarmos nesse nível de anterioridade da força ativa em sua relação a toda representação. Há, evidentemente, uma continuidade entre a representação e a força ativa, que significa, no entanto, um gradual esclarecimento do que nesse fundo só pode se mostrar de maneira obscura e indefinida pelos padrões da representação.<sup>8</sup> O autor chega mesmo a dizer que nessa força ativa repousa o princípio de todos nossos conceitos, os quais, quanto mais se afastam dessa origem, mais apreensíveis se tornam pela força representativa. Por outro lado, ao se fazerem mais claros, eles se suplantam e se excluem, anulando a *simultaneidade* que caracteriza seu momento inicial.

Como diz ele mesmo:

O lugar onde eles podem se excluir menos mutuamente e persistir ao máximo uns ao lado dos outros só pode ser ali onde eles estão os mais incompletos, onde se encontram meramente em seus inícios e primeiros motivos, os quais justamente através de seu caráter de falta e incompletude podem formar em si mesmos a atração perpétua e irresistível que os leva à completa efetividade. (SAP, p. 75)

A citação é expressiva do modo como a inicial preocupação de Moritz com a força de representação da alma, indicativa de uma continuidade com a tradição psicológica da estética, convive com um nível mais profundo da análise, onde se destaca a força ativa como fundo obscuro dessa capacidade de representação.<sup>9</sup> Por meio da anterioridade da força ativa, sugere-se aquilo mesmo que impulsiona a representação, em uma força que procura, a todo instante, captar a si mesma em novas direções. Grau zero de toda representação, a força ativa não poderia significar nada além de si mesma, por isso todo representar aparecerá como um momento derivado e

---

<sup>8</sup> Nesse ponto, Moritz se a liga a toda uma tradição que passa por Wolff, Baumgarten e vai até Herder, a qual explora progressivamente essa ideia de um *fundo obscuro da alma* em sentido positivo: um campo aparentemente amorfo do ponto de vista epistemológico, mas reconhecido justamente como origem de toda ideia de forma. O tema, cujo histórico pode ser encontrado de maneira sintética no estudo de Adler (1988), fornece uma das linhas de continuidade e tensão a partir das quais podemos ler de maneira mais sutil o desenvolvimento da estética de Moritz na esteira da psicologia.

<sup>9</sup> Cabe ressaltar que essa linguagem aparecerá também em seus textos para a *Revista de Psicologia Empírica*. Por conta disso, Minter (2002, p. 71) inclusive contesta a visão de que a compreensão da psique desenvolvida por Moritz na publicação possa ser meramente filiada à psicologia anterior “uma vez que sua ocupação com a *vis representativa* é rivalizada e, em última instância, superada pelo seu interesse com o conceito da força ativa da alma”.



posterior em relação a ela, esclarecimento, mas também fixação de seus motivos iniciais. Encontro da finitude humana com a infinitude da natureza, ela seria, não obstante, o fundo mesmo ao qual as forças representativas não cessam de retornar para se alimentar.

Desenvolvendo e esmiuçando essa relação originária entre um fundo obscuro e a própria representação, Moritz começa a sugerir, a partir da própria tradição da psicologia advinda de Wolff, uma direção completamente nova. Reconhecemos, sem dúvida, uma dimensão psicológica desse processo de *formação*, mas só podemos falar da continuidade da psicologia aqui se a tomarmos como uma psicologia *profunda*, na qual a centralidade da representação é colocada em perspectiva a partir de um fundo originário da forma que se expressa ativamente na alma humana, ligando-o também à própria natureza que vem assim à expressão. E é por essa razão que precisamente nela o autor pode localizar aquela “medida” do todo que guia o conceito de imitação formadora, movendo-se assim entre seu potencial plástico e a efetividade acabada:

Uma vez, contudo, que aquelas grandes relações – em cujo *inteiro contorno* justamente jaz o belo – não podem mais recair sob o domínio da força de pensamento; assim também o *vivo* conceito da imitação formadora do belo só encontra lugar no sentimento da força ativa que o produz, no primeiro instante do surgimento, onde a obra, como já acabada, através de todos os graus de seu progressivo devir, avança de uma só vez diante da alma em um presságio obscuro e existe, nesse primeiro momento de geração, como que antes de sua existência *efetiva*. (SAP, p. 77).

Há, portanto, uma simultaneidade nesse ato originário da formação, o qual apenas com a representação se torna *continuidade*, *contiguidade*, e mesmo *efetividade* – operações que Moritz atribui respectivamente ao pensamento, à imaginação e aos sentidos. Isso confere completa objetividade ao ato de criação artística, mesmo que a obra só receba de fato efetividade com a representação subjetiva do artista, pois ela, no fundo, já é algo de “perfeito e acabado em si”, como totalidade, nesse momento originário e de uma só vez. A temporalidade da sucessão, da progressão de seu vir a ser, é como que suspensa no momento próprio da criação, e a obra, completa, se impõe ao artista como um todo e existe antes mesmo de adquirir efetividade no nível da representação.

Oscilando entre a completa e inominável obscuridade caótica e o início da clareza representativa, a força ativa só pode, portanto, ser apreendida por um “sentimento vivo”. A caracterização é intrigante, pois parece reintroduzir a dimensão da sensibilidade e da recepção que o deslocamento produtivo e autônomo do pensamento de Moritz procurava superar. Mais do que apenas reforçar a impenetrabilidade desse

fundo pela lógica representativa, a ambivalência entre o ativo da força e o receptivo do sentimento sugerem uma interpenetração de ser humano e natureza em um momento aquém mesmo da contraposição entre interior e exterior, subjetividade e objetividade. Pois, se a noção de *atividade* poderia, a uma leitura rápida, trair a impressão de um vetor voluntarista do sujeito, ela é também um índice de *abertura*, que o conceito de sentimento recupera. Por essa razão, não é propriamente o sujeito que atua, mas antes a força que é ativa *nele*, de modo que todo o processo é inevitavelmente caracterizado como algo da ordem do sentimento, no qual o ser humano se sente tocado por algo que lhe é anterior e que nele imprime a medida e como que o próprio início obscuro da obra. Tal é a anterioridade radical desse sentimento, que Moritz chega a caracterizar mais precisamente como um *pressentimento* [*Vorgefühl*] ou um *presságio* [*Ahnung*].

Encontramos aqui alguns dos desdobramentos mais instigantes daquela psicologia que se fazia profunda, ao conciliar a perspectiva da autonomização da obra de arte, entendida como uma totalidade em si mesma, com um completo reposicionamento da subjetividade a partir dessa anterioridade obscura.<sup>10</sup> O reconhecimento da verdadeira natureza do belo “em seu surgimento, e seu próprio devir” (*SAP*, p.77-78), recua “objetivamente”, por assim dizer, o posicionamento da verdadeira criação em uma anterioridade em relação à obra de fato efetiva; sua correspondência do ponto de vista “subjetivo” também transpõe, como vimos, o verdadeiro momento artístico para a origem produtiva, no surgimento das formas que se dá na concen-

---

<sup>10</sup> Reforçando a ligação com sua psicologia empírica, relida sob a chave de uma psicologia profunda, poderíamos pensar, nesse ponto obscuro no qual a própria afirmação do sujeito ainda não se delineia, uma aproximação com as investigações que faz Moritz na *Revista de Psicologia Empírica* sobre o uso linguístico do pronome alemão neutro, de terceira pessoa, *es*. O mesmo é utilizado como sujeito em expressões impessoais, como por exemplo sobre o tempo, “*es regnet*” [chove], “*es ist kalt*” [está frio], mas também para formulações como “*es scheint mir*” [isso me parece], “*es fällt mir ein*” [isso me ocorre], em que uma ação interna ao sujeito é colocada como se lhe fosse estranha e independente. Nosso autor considerava essas expressões impessoais um campo profícuo para a psicologia, pois “expressam as primeiras sensações segundo as quais alguém considera qualquer coisa não como uma ação *livre*, que depende dele, mas sim como algo *independente* da vontade do homem”, levando à conclusão de que “os verbos impessoais designam o que ocorre tanto em nosso corpo como nas mais íntimas profundezas de nossa alma, e sobre o que nós podemos formar apenas conceitos obscuros; e que através do impessoal *es* nós buscamos aludir àquilo que se encontra fora da esfera de nossos conceitos, e para o que a linguagem não possui nomes” (Moritz, 1783, p. 105, tradução nossa). Como se nota, a proximidade mesmo terminológica situa-nos em um nível muito aparentado ao tratado pelo ensaio *Sobre a imitação formadora do belo*. Ligando essa questão ao próprio uso que viria a fazer Freud do pronome *es* (tradicionalmente traduzido por *Id*), houve inclusive quem quisesse ver nesse tipo de análise elementos precursores da psicanálise (Cf. Bong, 1994). Ainda que a associação muito imediata seja exagerada, é possível dizer que Moritz desenvolve uma certa concepção de inconsciente, a qual encontra especial projeção em seus ensaios estéticos, atestando a pertinência de se pensar sua teoria em continuidade com uma abordagem psicológica, deslocada, todavia, para um ponto de vista bastante original. Em uma perspectiva do desenvolvimento histórico-filosófico da posição, cabe lembrar que já Schelling, no *Sistema do idealismo transcendental*, de 1800, passaria a se referir explicitamente à importância da dimensão “sem-consciência” ou “inconsciente” da criação artística (Schelling, 2005, p. 312 e ss.).

tração do sentimento da força ativa, precisamente na continuidade entre uma abertura para a impressão do todo da natureza em nós e um princípio dinâmico e plástico de produção que mobiliza o sujeito criador.

À autonomia objetiva da obra de arte corresponde, conseqüentemente, a atenção específica a esse “órgão da força ativa, *obscuramente pressagiador*” (SAP, p. 75), como o denomina Moritz, e isso significa que mesmo a recepção e o prazer passam a ser entendidos como derivações dessa experiência criativa da *forma* e da *formação*. Visto que mediante a mera representação nunca surgiria em nós o sentido para a beleza, o belo só pode ser experimentado em devir a partir da força ativa sentida em nós, do que Moritz conclui que “o único prazer propriamente supremo do mesmo [do belo] continua sendo aquele do gênio criador que o produz” (SAP, p. 77). Confirmando o distanciamento de Moritz da perspectiva mais tradicional da estética do efeito, sentir o belo é, no fundo, sempre criá-lo, já que reconhecer uma totalidade consistente por si mesma exige um gesto essencialmente criativo, desdobrado a partir dessa força plástica e obscura em nós. Desse modo, a experiência estética da pura recepção sensível não só se torna um contrassenso, como, na realidade, a receptividade é sempre um princípio de criação que, levado ao extremo, só pode se satisfazer com a produção, fazendo da contemplação verdadeira sempre um convite renovado à criação como a experiência desse devir da forma.<sup>11</sup>

Aliás, o pendor à criação de obras, isto é, à produção de totalidades que possam subsistir por si mesmas ao se alimentarem desse princípio formativo, mostra-se a expressão mais genuína da força ativa que não se deixa fixar completamente em nenhuma representação tomada de maneira fixa e estática. Isso faz da obra de arte uma espécie de limite da representação que, por assim dizer, almeja representar aquilo mesmo que alimenta o movimento da representação, conseqüentemente se suspendendo como mera representação particular do efetivo – e, portanto, mera parte em um nexos mais amplo – para se afirmar como um mundo autônomo, fundador de seus parâmetros e linguagem próprios.

De modo complementar, entretanto, vamos percebendo que essa argumentação sobre a força ativa se aplica também de modo análogo à subjetividade criadora, pondo em questão a própria egoidade do artista como centro da realização criativa. Impossibilitado de abarcar essa marca da própria natureza produtiva do ponto de

---

<sup>11</sup> Podemos compreender esse passo a partir da consideração que faz Cassirer, sem se referir a Moritz, sobre a superação da noção de prazer como princípio das estéticas psicológicas: “Se a arte é gozo, não é gozo de coisas, mas de formas. O deleite com as formas é totalmente diferente do deleite com as coisas ou com as impressões sensoriais. As formas não podem ser simplesmente impressas na nossa mente; devemos produzi-las para poder sentir a beleza. É uma falha comum a todos os sistemas antigos e modernos de hedonismo estético a proposição de uma teoria psicológica do prazer estético que deixa totalmente de dar conta do fato fundamental da criatividade estética” (1997, p. 261, tradução nossa).

vista de sua atividade representativa – uma vez que ela tanto o antecede como o excede enquanto núcleo individual de representação –, o artista só pode de alguma maneira apreendê-la e expressá-la indo além de si mesmo. Dito de outro modo, dissolvendo-se como tal individualidade e ultrapassando-se nas obras, revelando-se, por fim, potência de criação mediada da natureza. Como se exprime Moritz:

O gênio formador deseja, se possível, *abarcар ele mesmo* aquela grande harmonia que nele dormita, cuja amplitude é maior que sua própria individualidade; disso ele é somente capaz ao criar, formar, em *diversos momentos*, como que saindo de sua própria individualidade limitada, atravessando para uma obra que se apresenta fora dele e, *com esta obra*, então *abarcар* aquilo que sua egoidade não podia antes apreender. (*SAP*, p. 84)

Logo, o discurso de Moritz a respeito da autonomia da obra de arte, programaticamente lançado desde o *Ensaio* de 1785, encontra seu *pendant* na análise e progressiva autonomização, a partir das profundezas do sujeito, dessa obscura força e órgão que se movimenta no jogo vivo das formas, anterior e acima da efetividade da representação. Se essa dimensão de sua estética parte de um movimento familiar às abordagens de cunho psicológico, percebe-se que ela culmina, de fato, em uma perspectiva que dificilmente poderia ser reduzida à chave de interpretação tradicional da estética do efeito, da psicologia e, em suma, das direções originais daquela ciência do conhecimento sensível. Porém, resulta evidente que essa superação da perspectiva psicológica dominante não se realiza pela mera enunciação de uma fórmula, como a do “perfeito e acabado em si”, mas de sua radicalização em uma investigação da subjetividade criadora que parece, afinal, excedê-la a partir de dentro, exigindo que a estética mesma se desloque para o nível desse fundo obscuro da força ativa e formadora, reconhecendo-a como potência plástica que possibilita e se exprime na arte. Tal reivindicação teria especial acolhida nas filosofias da arte do romantismo e do idealismo a partir de considerações centradas no poder criativo e objetivo da fantasia e da imaginação.

Para além, contudo, de apenas ressaltar o papel central de Moritz na transição da estética, de seu período de fundamentação a partir de Baumgarten até sua consolidação como filosofia da arte, diríamos, à guisa de conclusão, que esclarecer esses vínculos de seu pensamento mediante uma compreensão mais matizada do próprio modo como ele aprofunda, e de certo modo esgota, a visão tradicional da estética a partir da psicologia, lança igualmente luz sobre outra dimensão central de sua obra, que foi o interesse pela mitologia antiga.

Como se sabe, quase ao fim de seu curto, mas produtivo período de publicação, o autor lança dois livros importantes sobre o tema, datados de 1791: a *Doutrina dos*

*deuses* [Götterlehre] e *Anthousa*; o primeiro, uma espécie de compêndio das principais personagens e cenas da mitologia grega, e o segundo, uma análise dos rituais e festas da Roma antiga. Se do ponto de vista biográfico essas obras resultavam da recolha de material de sua estada na Itália, não surpreende, a partir de nossa análise, que o tópico pudesse ganhar tanta relevância para Moritz. Mais do que mera aplicação de sua teoria estética a um campo qualquer, notamos que a mitologia acaba por se mostrar o espaço mesmo onde as dimensões de seu pensamento examinadas nesse artigo encontram a mais exemplar confluência, levando, inversamente, sua teoria estética a embasar uma original interpretação do significado mitológico.

Não seria, de fato, possível pensar a mitologia como o lugar por excelência onde um princípio criativo pré-individual e uma noção radicalmente autônoma de obra se encontram em conexão, ou melhor, um momento no qual a própria separação entre sujeito criador e objeto poético mostra-se indiscernível? Isso implicaria, naturalmente, desembaraçarmo-nos de interpretações tradicionais da mitologia que a tomariam por mero conjunto de alegorias figurais de conteúdos abstratos ou por simples transposição lendária de histórias verdadeiras, elevando-a à ideia de um mundo poético autônomo de formas em constante devir, que fala por si, sem que pudesse ser reduzido à representação de qualquer coisa que lhe fosse exterior.<sup>12</sup>

Efetivamente, o autor propõe em seu prefácio programático à *Doutrina dos deuses*, intitulado “Ponto de vista para as poetizações mitológicas”: “[Elas] têm de ser consideradas como uma linguagem da fantasia: tomadas como tal, elas constituem para si como que um mundo, e são elevadas acima do nexos das coisas efetivas” (SAP, p. 195). Acompanhando os principais momentos do pensamento de Moritz, vemos sintetizadas nessa compreensão da mitologia aquela dupla exigência de sua perspectiva estética: por um lado, uma criação que impossibilita sua caracterização como representação produzida por uma subjetividade individual; criação essa que, pelo contrário, parece justamente o resultado da dissolução de uma tal individualidade em direção a um fundo obscuro que fala por si mesmo; por outro, a isso corresponde um espaço objetivo próprio, em total independência em relação ao nexos da efetividade comum. Se a verdadeira compreensão da obra de arte resultava na reivindicação de um passo aquém da lógica da representação, em uma negação tanto da subjetividade representadora, quanto da objetividade meramente representada, é evidente que podemos encontrar no tecido mitológico a realização mesma dessas condições.

---

<sup>12</sup> Para a comparação da interpretação mitológica de Moritz às então correntes leituras alegóricas e históricas da mitologia, cf. Guilbert (1999). A inovação do ponto de vista moritziano seria já reconhecido na filosofia imediatamente posterior; como defende Schelling: “Expor a mitologia nessa sua absolutez poética é um grande mérito que, entre os alemães, cabe em primeiro lugar a Moritz” (2010, p. 74, tradução nossa).

Logo, ao pensarmos no percurso da estética de Moritz sobre o fundo de uma estética de derivação psicológica levada às últimas – e, por que não, profundas? – consequências, sua solução em uma concepção radicalmente autônoma da obra de arte se mostra ainda mais coerente quando pensamos na convergência desses eixos num esforço de reinterpretar o sentido das poetizações mitológicas. De certo modo, realiza-se assim a proposta de nos situarmos naquele momento primevo da força ativa, no limite continuamente dissolvido e renovado de sua efetivação a partir de um fundo obscuro, deixando-a a falar a linguagem mais genuína de seu constante jogo de geração e metamorfose de formas autônomas. Situando-se nesse momento mais originário, no limite da representação e, por conseguinte, da discursividade do entendimento, a estética de Moritz permitiria vislumbrar aí não o arbítrio ou a irrazão, e sim uma linguagem e lógica próprias – uma *mito-logia*.

### Bibliografia

- Adler, H. (1988) “Fundus Animae – Der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung”. *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 62(2), p. 197-220.
- Bong, J. (1994) “Das ‘unpersönliche Es’ und die Auflösung des Ich”. *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 48(6), 1994, p. 563-578.
- Cassirer, E. (1992). *A filosofia do Iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Editora da UNICAMP.
- \_\_\_\_\_. (1997) *Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes.
- Costazza, A. (1996) “Die anti-psychologische Ästhetik eines führenden Psychologen des 18. Jahrhunderts”. In: Griep, W. (ed.). *Moritz zu ehren: Beiträge zum Eutiner Symposium im Juni 1993*. Eutin: Struve, p. 9-30.
- Goldenbaum, U. (1995) “Ästhetische Konsequenzen des Moritzschen ‘Spinozismus’”. In: Fontius, M.; Klingenberg, A. (ed.). *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahme - Korrekturen – Neuansätze*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Guilbert, P. (1999) “Welche neuzeitlichen Strategien für die Rettung der antiken Mythologie?: Vergleich von drei ‘Handbüchern zur Götterlehre’ um 1790: K. W. Ramler - Ch. H. Heyne / M. G. Hermann - K. Ph. Moritz”. *Goethe Yearbook*, 9, p. 186-221.
- Landgraf, E. (2010) “The Psychology of Aesthetic Autonomy. The Signature of the Signature of Beauty” In: Krupp, A. (ed.). *Karl Philipp Moritz - Signaturen des Denkens*, Amsterdam; Nova York: Rodopi, p. 205-226.
- Minter, C. J. (2002) *The Mind-Body Problem in German Literature 1770-1830: Wezel, Moritz, and Jean Paul*. Oxford: Clarendon Press.

- Moritz, K. P. (1873) "Sprache in psychologischer Rücksicht". *Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, 1(1), p. 92-106.
- \_\_\_\_\_. (1962). *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*. Edição de Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Sabino, J. F. (2009) *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia (Seleção, introdução, tradução e notas)*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo. Digital Library USP.
- Saine, T. (1971) *Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*. Munique: Wilhelm Fink Verlag.
- Schelling, F. W. J. (2005) *System des transscendentalen Idealismus (Historische-Kritische Ausgabe – Reihe I – Band 9/1)*. Stuttgart: Frommann-holzboog.
- \_\_\_\_\_. (2010) *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp.
- Schrimpf, H. J. (1980) *Karl Philipp Moritz*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Szondi, P. (1974) *Poetik und Geschichtsphilosophie I – Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit; Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.