

*raps*  
*ódia*

*almanaque de filosofia e arte*



# RAPSÓDIA

ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

nº 16 – 2022 – ISSN 1519.6453 – publicação anual

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Carlos Gilberto Carlotti Junior

VICE-REITORA: Maria Arminda do Nascimento Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Paulo Martins

VICE-DIRETOR: Ana Paula Torres Megiani

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CHEFE: Alberto Ribeiro Gonçalves Barros

VICE-CHEFE: Alex de Campos Moura

CONSELHO EDITORIAL: Ana Portich, José Carlos Estêvão, Márcio Suzuki, Marco Aurélio Werle, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Mário Videira, Milton Meira do Nascimento, Olgária Chaim Féres Matos, Oliver Tolle, Pedro Augusto da Costa Franceschini, Pedro Paulo Pimenta, Pedro Fernandes Galé, Raquel de Almeida Prado, Ricardo Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll (*In memoriam*), Yanet Aguilera, Luís Fernandes dos S. Nascimento (*In memoriam*)

EDITOR RESPONSÁVEL: Marco Aurélio Werle

EDITORES EXECUTIVOS: André Aureliano Fernandes e Reginaldo Rodrigues Raposo

EDITORES ASSOCIADOS: Felipe Seelaender e Gustavo Torrecilha

REVISÃO: Thiago Kistenmacher Vieira

WEBDESIGN: Susan Thiery Satake

RAPSÓDIA - ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo - USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, sala 1007

CEP 05508-900 São Paulo SP Brasil

Tel./Fax: (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

[www.fflch.usp.br/df/rapsodia](http://www.fflch.usp.br/df/rapsodia)

e-mail: [rapsodia@usp.br](mailto:rapsodia@usp.br)

# Sumário

<b>Luís Fernandes dos Santos Nascimento (1973-2022)</b> <i>Márcio Suzuki</i>	5
<b>O que significa (significado/relevância) música? Um exame crítico da referência musical</b> <i>Christoph Asmuth</i>	10
<b>Baumgarten e o problema da beleza: <i>Aisthesis</i>, educação estética, inspiração</b> <i>Alessandro Nannini</i>	34
<b>O <i>Künstlerroman</i> e a artista em (de)formação em <i>Ao farol</i>, de Virgínia Woof (1927)</b> <i>Gabriela Bruschini Grecca</i>	58
<b>O olhar filológico de Warburg e a “aplicação da ideia de Vico”</b> <i>Isabela de Vilhena Gaglianone</i>	80
<b>Ensaio visual: O Esboço de Alhazen</b> <i>Marcelo Schellini</i>	110
<b>Caminhando em solo clássico – Karl Philipp Moritz em Roma: literatura e imaginação histórica</b> <i>Orlando Marcondes Ferreira Neto</i>	126

<b>Autonomia e agência: modos de pensar a pluralidade na arte</b> <i>Lara Carvalho Cipriano &amp; Rachel Cecília de Oliveira</i>	<b>152</b>
<b>Sobre o simbolismo na arte: uma interpretação com base em Hegel</b> <i>Gustavo Torrecilha</i>	<b>168</b>
<b>O romance de artista alemão</b> <i>Herbert Marcuse</i>	<b>185</b>
<b>Discurso sobre o estilo</b> <i>Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon</i>	<b>201</b>

# Luís Fernandes dos Santos Nascimento (1973-2022)

MÁRCIO SUZUKI

PROFESSOR NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Não usufruí da vida acadêmica  
aquele para quem ela não fluiu em  
profunda ligação com outros de  
iguais sentimentos, no trabalho em  
comum por convicção e luz nas  
coisas que mais importam.

---

Friedrich J. W. Schelling, em  
tradução de Rubens Rodrigues  
Torres Filho

Como tu, eu parto e vou-me de  
Coimbra, pois cá sempre fico

---

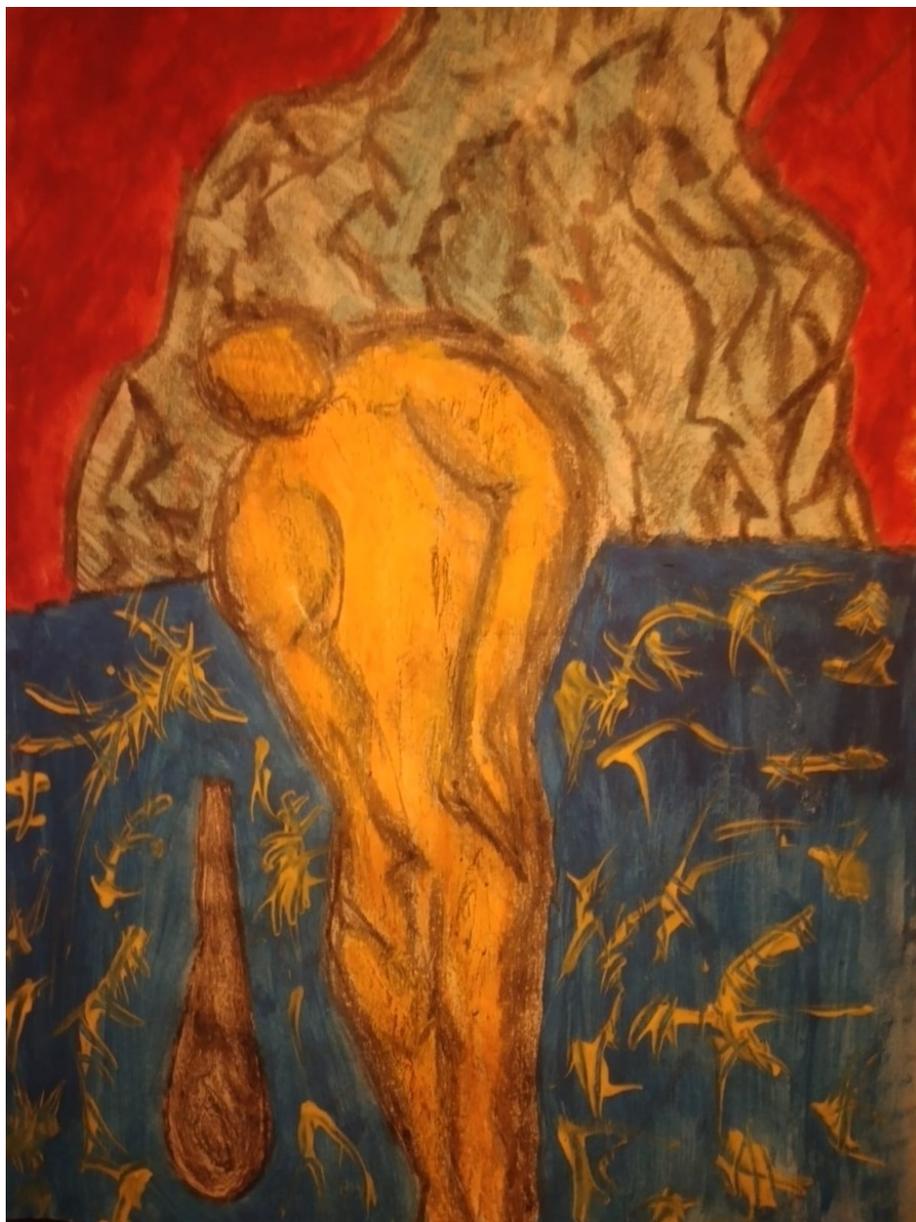
Luís F. dos S. Nascimento

Afabilidade incomum no trato, um jeito todo seu de cultivar amizades, neto, filho, marido e pai afetuoso: Luís Fernandes dos Santos Nascimento foi também estudante, pesquisador e professor de brilho próprio.

Sua graduação se deu na década de 1990, quando a iniciação científica se implanta nos departamentos de filosofia e ciências humanas do Brasil, modificando bastante o perfil dos estudantes universitários, que se ajeitavam como podiam à nova forma de competição e pressão. Em contraste com aquele “profissionalismo” precoce, Luís Nascimento destoava pelo seu aparente “diletantismo”: sem deixar de lado a seriedade dos estudos, suas brincadeiras ajudavam a descontrair um ambiente em que deveria predominar o coleguismo. Pegar uma frase, um gesto, uma ideia fixa do colega ou do professor e transformá-la – sem a menor sombra de maldade – numa caricatura de desenhista amador ou numa cançõeta de quem não sabe tocar violão direito, era para ele uma forma de se entregar e integrar, um traço de união. Nele conviviam sadiamente o duplo orgulho: ser de Osasco e estudar na universidade mais importante do país (talvez necessariamente nessa ordem?). Livrando-o de qualquer laivo de cabotinismo, essa dupla condição lhe proporcionava um modo muito divertido de olhar para os ensinamentos abstratos abstrusos que lhe eram ensinados, mas não sem profundo acolhimento do que aprendia. Esse seu método de aprendizado também valia para seu curioso método de aprender línguas: como uma criança que está começando a entrar no universo da linguagem, ele se fixava primeiro no significante, na sua estranheza e até na sua comicidade, para depois reintegrá-lo ao significado.

Em 2001, defende o mestrado com uma dissertação um tanto heterodoxa (para os padrões de uma monografia) sobre a questão da linguagem em Rousseau, Shaftesbury e Schleiermacher. A preocupação com a linguagem, com as diversas formas de linguagem (pictórica, poética, musical) continuará presente em seus trabalhos posteriores. Em 2016, ele retoma a dissertação, publicando o capítulo dedicado a Schleiermacher como estudo introdutório à seleção e tradução que fez de textos do filósofo e hermeneuta alemão.

O doutorado foi defendido em 2006, em regime de dupla titulação, na Universidade de Clermont-Ferrand (França) e na Universidade de São Paulo. A tese, publicada em livro em 2012, faz uma leitura da obra de Anthony Ashley Cooper, terceiro conde de Shaftesbury, na qual ele procura mostrar como o filósofo inglês recupera na Modernidade a tradição dos exercícios espirituais estoicos. Seguindo as linhas gerais da interpretação do orientador francês, Laurent Jaffro, que havia discutido a herança do estoicismo imperial em Shaftesbury, o trabalho faz uma inflexão bastante própria ao reconstruir o remodelamento da tradição estoica



Trabalho de Luís Nascimento a partir da série *Troglobitas*, do artista uruguaio Pedro Figari. Acervo particular de Ana Carolina Soliva Soria.

operado por Shaftesbury, para quem a formação do caráter moral deve se dar no mesmo compasso que a formação *artística* de si.

Em 2008, ele se tornou docente da Universidade Federal de São Carlos. Fez pós-doutorado na Universidade de São Paulo, onde também foi pesquisador colaborador, e na Universidade de Paris I Panthéon-Sorbonne; fez estágio de pesquisa na Universidade de Mainz.

Não se pode dizer então que tenha aprendido a arte da sociabilidade lendo os autores britânicos de que tanto gostava (embora eles possam tê-la apurado), pois a trouxe consigo para a vida acadêmica. Desde o grupo de estudos da graduação (com Soraya Nour Sckell, Tessa Moura Lacerda e Maurício Keinert), mas também estudando com colegas como Homero Santiago e tantos outros, seu jeito descontraído sempre foi sopro de bom convívio para as tantas equipes de pesquisa que vieram depois: Filosofia das Luzes Britânicas, Ética e Estética: Sensibilidade e Forma e, mais recentemente, Iluminismo à Contraluz (USP) e Ilustração e Modernidade, este último coordenado por ele e Fernão de Oliveira Salles dos Santos Cruz na UFScar. Participou do grupo inicial de estudantes que ajudou a criar a revista *Cadernos de filosofia alemã* e do grupo de pós-graduandos fundador desta própria revista, *Rapsódia*, cujo nome, aliás, é de lavra dele. Foi também um dos criadores da editora Clandestina.

Em suas pesquisas posteriores ao doutorado, Luís Nascimento volta a seus autores de dilação: Diderot, Rousseau e Kant, sem, naturalmente, abandonar Shaftesbury e deixar de flertar com outros autores, como Hume, Reynolds, Sartre. Não há uma linha diretriz única nesses seus ensaios, mas se pode perceber a recorrência de uma temática saída das reflexões do doutorado: o problema da constituição do sujeito na modernidade, ligada à sua formação estética, que implica um trabalho de transformação na e pela linguagem artística ou poética. Um pouco como faz apanhando uma peculiaridade dos amigos, seus textos e exposições partem quase sempre de um ponto preciso na obra do autor analisado, ponto de partida este que é desenvolvido de maneira simples e breve (algo assim já havia sido assinalado por Laurent Jaffro na apresentação a seu livro sobre Shaftesbury). Essa simplicidade e brevidade não raro deixam o ouvinte ou leitor incauto no ar, mas também em geral não se percebe todo o trabalho cuidadoso para se chegar a elas. Um trabalho sem pressa. Como o cultivo dos amigos, Luís sabia que tudo o que realmente importa deve ser muito bem cuidado e guardado:

as ferramentas da oficina, os discos de tango, a vitrola, o fusca herdados do avô, o restaurante armênio de Presidente Altino, e um sem-número de pequenas coisas significativas conservadas desta vez na oficina da memória, de onde costumava desencavá-las para surpresa dos amigos. Muito disso está nos seus textos, escritos sempre com esmero. Com Shaftesbury, ele, que já trazia grande respeito pelos mestres, aprendeu que emulá-los não era desabono, ao contrário. Tinha particular admiração – certamente mais que justificada – por seu professor de francês, Jean Briant. E, ainda nesse terreno mais complexo das afinidades intelectuais, quer me parecer que seu pendor maior o leva a uma proximidade crescente – inclusive temática – com a ensaística literário-filosófica de Bento Prado Jr. (cuja obra sobre Rousseau o fascinou durante o mestrado) e de Luiz Fernando Batista Franklin de Mattos (que confessadamente se inspirou naquele). Os ensaios de Luís Nascimento – como a belíssima leitura do verbete de enciclopédia segundo Diderot – não procuram obviamente imitar a dicção inimitável deste último, mas têm algo de sua armação filológica e literária – erudição apenas em medida bastante para fazer aflorar o problema, não explicitar tudo. Nos últimos tempos, ele estava voltando a trabalhar com algumas ideias que tinha sobre Rousseau, buscava ainda (suspeito) uma articulação fecunda entre o cosmopolitismo estético de Shaftesbury e de Schiller, e estava revisando uma bela tradução sua sobre o *Julgamento de Hércules*, de autoria do filósofo inglês.

Em tudo o que fez, Luís Nascimento parecia ter um compromisso consciente com a leveza, sabendo muito bem, no entanto, o quanto a barra pesava. Perdemos para sempre a chance de continuar aprendendo com ele a arte de ser amável (que era só dele), mas talvez não aquela outra – a de cultivar a memória das coisas realmente importantes – que ele não nos cansou de ensinar. Deixou a mãe, Edna, o pai, Carlos Geraldo, a esposa, Ana Carolina, e o filho Joaquim.

# O que significa (significado/relevância) música? Um exame crítico da referência musical

CHRISTOPH ASMUTH

PROFESSOR NA AUGUSTANA HOCHSCHULE NEUENDETTELSAU

TRADUÇÃO REGINALDO RODRIGUES RAPOSO

O conceito mesmo de significado [*Bedeutung*] tem – no mínimo – dois sentidos: uma vez que pode ser usado para expressar o grau de valoração. Assim, significado quer dizer da mesma forma *importância* ou *relevância*. Por outro lado, “significado” é terminologicamente mais estritamente entendido como denotação. Uma palavra ou signo designa um objeto ou estado de coisas. Assim, a palavra é a expressão, e o estado de coisas é o significado da expressão, e a relação da expressão com o estado de coisas é a referência. O significado de uma palavra dá-se através de seu uso.

A seguir, eu gostaria de perguntar sobre o significado da música, no segundo sentido de significado. Eu gostaria de colocar a questão em termos críticos se a música é um sistema expressivo ou referencial. Eu gostaria de deixar de lado outros modos de considerar a música. Isso inclui (1) a questão do que é verdadeiramente a música. Não gostaria de limitar o objeto do meu questionamento a uma música específica, especialmente não à música artística “ocidental” dos séculos XVII a XX. A música popular regional, a música medieval, a música da

Renascença ampliam o conceito de música. Uma limitação definitiva do conceito de música torna-se completamente impossível se incluirmos a música que não é influenciada pelas tradições europeias, ou a chamada música séria dos séculos XX e XXI. (2) Em seguida, vou me abstrair da integração cultural e histórica da música em favor de considerações sistemáticas. Obviamente, a música está substancialmente interligada com os múltiplos contextos culturais nos quais as funções de compartilhamento, comunicação, economia, religião e culto muitas vezes fundem-se de forma indiferenciada e formam complexos característicos e historicamente verificáveis em sua relação uns com os outros. A música, por exemplo, “antes da era da arte”,<sup>1</sup> ou, se se a quiser formular em termos construtivistas culturais, antes “da invenção da arte”,<sup>2</sup> pressupõe uma outra situação básica de escuta, que por sua vez se correlaciona com o desenvolvimento social, com as formas de dominação e a estrutura da produção cultural. Não apenas as técnicas e os estilos mudam, não apenas o papel social do artista e o das instituições: a música como um todo muda. A tremenda mudança que resultou do desenvolvimento e valorização da música instrumental pura, sem texto e sem programa nos séculos XVIII e XIX é ao mesmo tempo uma cesura na reflexão sobre música e uma mudança fundamental da música. O mesmo acontece com a arte do som.<sup>3</sup> Tendo esta diversificação em mente, talvez seja melhor falar de *músicas* do que de música. Pelo menos tal proposta, de seu lado, tem muita simpatia. Contra a diversidade das músicas, no entanto, minhas considerações são neutras, porque elas querem discutir um problema filosófico fundamental. Não estou ignorando ou negando esta diversidade, apenas estou evitando-a. Finalmente, (3) não vou discutir sociologia, psicologia ou as ciências culturais da música, três campos que examinam de diferentes maneiras como a música adquire significado, seja como cifra de status, posição social ou identidade de grupos e cultural.

---

<sup>1</sup> BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Munique, 1990.

<sup>2</sup> Cf. SHINER, Larry. *The invention of art: a cultural history*. Chicago/Londres, 2001; mais recente: BERTINETTO, Alessandro. “Anerkennung der Kunst – Anerkennung durch Kunst”. In: *Transzendentalphilosophie und Person. Leiblichkeit – Interpersonalität – Anerkennung*. Ed. Christoph Asmuth. Bielefeld, 2007, pp. 336-348.

<sup>3</sup> Cf. *Klangkunst. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Ed.. Helga de la Motte-Haber. Laaber, 1999.

Estou interessado aqui exclusivamente na questão de saber se a música possui significado nesta perspectiva geral, se tem o caráter de signo ou uma função expressiva. Parece-me que a resposta a esta pergunta possui o caráter de um silogismo. Pois é crucial para a explicação da música em geral como uma prática cultural fundamental determinar se ela é entendida como um caso especial de significação e expressão, a que linguagem, arte visual e literatura também dizem respeito, ou se seu modo de funcionamento é especificamente musical e o domínio cultural que ela constitui pode, em princípio, reivindicar capacidade de se autolegislar. Ao mesmo tempo, não há dúvida de que a música *pode* ter significado. Isso parece claro e universalmente aceito, porque “quase tudo pode ser tomado por quase tudo”.<sup>4</sup> Isto também é demonstrado pelos muitos sinais, motivos e melodias que carregam significado. Mas isto não quer dizer, ao mesmo tempo, que a função da música deva ser significativa.

Se partimos – de forma bastante ingênua – da prática musical comum cotidiana, então a música aparece-nos como uma prática expressiva. Na verdade, a música popular é muitas vezes concebida da seguinte maneira: na música pop, uma mensagem chega-nos através de uma simples melodia cativante ou através de canto falado [*Sprechgesang*], sustentada por harmonias e ritmos repetitivos. Muitas vezes ela está ligada à pessoa do artista e parece ser marcada por experiências pessoais. Isso sublinha a autenticidade da mensagem. Obviamente, a visão predominante é que expressividade, originalidade e personalidade são o autêntico núcleo da música. O significado da música, por conseguinte, parece se esgotar no texto, que é executado com a música e através da música, e concretiza-se na pessoa do artista. Assim, a pergunta seria ingenuamente respondida na medida em que se diz que o significado da música seria o texto que ela executa ou a mensagem que ela transmite. Mas isto criaria ainda mais dificuldades: o que a música acrescenta ao texto? Por que você não pode simplesmente imprimir a história de vida de um rapper ou mostrar um documentário sobre ela na TV? Obviamente, o poder sugestivo da rima rítmica é mais do que apenas uma mensagem, que poderia ser simplesmente falada ou escrita. A seguir, eu gostaria de abordar esta questão do significado da música. Grosso modo, há dois campos com candidatos para o “o

---

<sup>4</sup> GOODMAN, Nelson. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main, 1996, p. 17. (em inglês 1969)

quê” de significado: um campo linguístico e um campo de sentimentos. Os dois campos têm muitas coisas em comum e não estão de modo algum completamente separados um do outro.

Basicamente, porém, este exemplo mostra – inicialmente e de modo inteiramente plástico – uma persistência da relação entre o significado linguístico e a música. Ela também funciona quando atribuímos qualidades emotivas à música, por exemplo, quando dizemos que uma certa música seria triste.<sup>5</sup> Com esta maneira de dizer [*Redewendung*], assumimos que a música expressa e transporta sentimentos. É claro que com esta formulação também se pode simplesmente querer dizer que uma peça de música tem um efeito triste. Neste caso, a tristeza é atribuída apenas analogicamente à peça musical, à medida em que “apenas” se pensa no efeito sobre a própria pessoa. Mas se a tomarmos no sentido literal e rigoroso, então a música é uma forma de expressão, por exemplo, de sentimentos, mensagens, conteúdos, que também podem ser nomeados linguisticamente.

A seguir, gostaria de considerar a questão: o que significa a música? sob ambos os aspectos, primeiro o linguístico, depois o emocional. Ao fazer isso, assumo uma posição cética. Quero examinar criticamente se a suposição de que a música significa algo ou expressa algo é correta. Ao fazer isso, suspeito que “significado” e “expressão” sejam categorias mal aplicadas quando entendidas em um sentido linguístico e trazidas para a música. A primeira teoria poderia ser chamada de simbólica ou teoria dos signos no sentido mais amplo, porque parte da ideia de que em música se trata de signos, mas signos com uma certa propriedade que os faz funcionar de forma diferente dos signos linguísticos. A segunda teoria parte da ideia de que algo se expressa na música, em particular sentimentos. Trata-se de uma teoria expressiva do significado musical.

## Música e linguagem

Numerosas teorias sobre o entendimento da música partem da compreensão de que a música está ligada à compreensão da linguagem. Fundamentalmente,

---

<sup>5</sup> Cf. KIVY, Peter. “Experiencing the Musical Emotions”. In: *New essays on musical understanding*. Oxford, 2001.

estas teorias partem da ideia de que a música deve ter sempre o caráter de signo, de alguma forma. O acontecer musical é com isso colocado em um contexto de referência e interpretação, no qual a música adquire *significado*. A seguir, gostaria de formular algumas objeções céticas com o objetivo de apresentar a música como uma arte que, como primeiro “gênero artístico” – e talvez já originalmente –, não depende de referência extra-musical e pode, portanto, ser designada como não-figurativa ou abstrata no sentido estrito. Com isto quero dizer principalmente música pura ou absoluta, arte sonora pura, música instrumental sem um texto definido e sem “programa”. Nisto, mesmo na nitidez da disjunção, estou seguindo Eduard Hanslick, que foi provavelmente o primeiro que representou a música como uma forma de arte “abstrata” em seu cerne, ou seja, livre de conteúdo extra-musical. Nisso, também faço eco a Peter Kivy, que nos últimos trinta anos tem defendido repetidamente a compreensão da música não de acordo com o padrão de conteúdo linguístico, mas de acordo com critérios musicais internos.<sup>6</sup>

## A linguagem tem dificuldades com a música

Foi Jacob Grimm quem expressou uma convicção clássica em seu *Discurso sobre a velhice* (1859): “o olho é um senhor, o ouvido um servo, este último olha em volta onde quer, este último recebe o que lhe é trazido”.<sup>7</sup> Isto corresponde a uma hierarquização dos sentidos em que o olho – pelo menos na tradição europeia – vem em primeiro lugar. Pode-se também dizer que a cultura europeia, pelo menos no que diz respeito à sua presença linguística, é ou se tornou uma cultura dos olhos. Isto também é evidente na noção de passividade do ouvir [*Hörens*], que se reflete em palavras como “servidão [*Hörigkeit*]” e “obediência [*Gehorsam*]”. Sem exagerar na etimologia, pode-se adivinhar que os ouvidos são tomados como facilmente manipuláveis e como pouco flexíveis, ativos e dirigidos.

<sup>6</sup> KIVY, Peter. *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*. Princeton, 1980.

<sup>7</sup> GRIM, Jakob. “Rede über das Alter (1859)”. In: *Kleinere Schriften I* (Reden und Abhandlungen). Hildesheim, 1965 (reprodução da ed. de Berlim, 1864), p. 199.

Não é apenas a linguagem cotidiana que não confia em seus ouvidos; particularmente na linguagem da filosofia dominam conceitos e metáforas óticas. Este não é de forma alguma um fenômeno da filosofia do Esclarecimento, do *Siècle des Lumières*. Como acontece com tanta frequência, é a antiguidade grega que definiu o rumo da filosofia. Platão pode, com isso, servir de testemunha. Ele fez Sócrates conduzir uma importante investigação:

Você também considerou o formador dos sentidos, como ele formou a faculdade de ver e ser visto da maneira, de longe, a mais deliciosa? (...) Precisam o ouvido e a voz de outro ser para que o primeiro possa ouvir e o segundo possa ser ouvido, de maneira que, se este terceiro não estiver lá, o primeiro não possa ouvir e o segundo não seja ouvido? Mas o rosto e o visível, você não percebe que eles precisam de um tal (...) que você chama (...) a luz. (...) Portanto, por uma coisa não insignificante, o sentido da visão e a faculdade de ser visto estão unidos por um laço mais delicioso do que os outros laços, quando a luz não é em nada algo ignóbil.<sup>8</sup>

Platão introduz o sentido da visão como o sentido primário. Mesmo que os argumentos não possam nos convencer hoje, as consequências ainda estão presentes. A luz, o olho, a visão [*Anschauung*] e o ver, mas também a perspectiva, a especulação, o aspecto e finalmente a própria teoria atestam o domínio do ver sobre o ouvido.

Uma reabilitação tem sido tentada em várias ocasiões, sobretudo, é claro, em nome da música.<sup>9</sup> E não é difícil encontrar argumentos adequados, por exemplo, de que os ouvidos sempre ouvem, enquanto se pode fechar os olhos para todo tipo de coisas; este sentido remoto permanece acordado mesmo quando dormimos. Os olhos podem ser fechados, os ouvidos permanecem abertos. A mesma objeção foi feita em várias ocasiões para outros sentidos, tais como para o sentido do tato ou para o sentido do paladar. A arte do toque não desempenha um papel especial em nosso espaço cultural. A arte do gosto existe apenas na forma da arte de cozinhar, que, no entanto, tem mais a ver com a habilidade do cozinheiro e

<sup>8</sup> Platão, *Politeia* (507c-508b); cf. também *Timeu* (47ab), *Fedro* (250d).

<sup>9</sup>Cf. BEHRENDT, Joachim-Ernst. "Das dritte Ohr", Rowohlt, 1985.

menos com o apreciador. Em todo caso, os sentidos remotos são centrais em nossa cultura, e antes do olfato e da audição, é sobretudo a visão que “está diante de nós” como o sentido paradigmático na vida cotidiana, bem como na filosofia.

Mas existem dificuldades características ligadas a isto, que visam diretamente à questão do significado na música. Não temos tantas palavras adequadas para as qualidades que ouvimos como temos para os objetos que vemos. Falta-nos uma linguagem genuína da audição com a qual possamos descrever as impressões auditivas. Estamos dependentes de qualidades emprestadas de outros mundos sensoriais para que possamos expressar a música sensivelmente. Isto começa com o comprimento de uma peça, a profundidade de um som, o brilho de uma sonoridade e termina com os timbres [*Klangfarben*] – cores do som, ao pé da letra. Há uma dificuldade compreensível em falar sobre música. Os campos verbais cunhados a partir do elemento visual são menos adequados para uma verbalização imediata dos processos musicais. Por conseguinte, a música como um campo autônomo necessita de sua própria linguagem, pelo menos se alguém quiser lidar com ela de uma forma técnica ou científica. Tal linguagem foi finalmente inventada, uma linguagem descritiva da música, em parte técnico-funcional nas doutrinas da harmonia e teorias do movimento musical [*Satzlehren*], em parte analítica nas linguagens descritivas da musicologia. Ela tem uma grande competência reveladora porque permite identificar e delimitar certos fenômenos sensíveis. Finalmente, a notação também é uma linguagem determinada, uma simbolização da música, com a ajuda da qual podemos produzir e reproduzir eventos musicais; as notações também nos permitem escutar com os olhos. No entanto, estes meios são muletas fabricadas de maneira muito hábil, expressão da incapacidade de nossa linguagem natural de representar [*darzustellen*] adequadamente os processos musicais.

Esta falta de fala de nossa cultura em relação à música está relacionada com a impossibilidade de uma linguização [*Versprachlichung*] imediata. No campo do visível, uma abordagem imediata é possível mesmo antes de qualquer envolvimento cognitivo, emocional ou intelectual. Antes que eu possa dizer qualquer outra coisa, já estou em condições de me referir a um objeto apontando para ele. Um gesto de apontar é um signo; eu indico alguma coisa e assim estabeleço uma referência: isto-aí! Agora não é possível apontar diretamente para a música. Ela é de fato concreta como um objeto, ou seja, é um som concreto e não um abstrato como um conceito para o qual também não se pode apontar; é concreta, mas não

é um isto-aqui. Falta-lhe o objetual [*Gegenständliche*]. A música só está no ressoar e no ressoar já desapareceu, porque foi deslocada por outros novos sons. Em contraste com a constância dos objetos que estão diante de nós [*gegenständliche Objekte*], ela é fugidia. Ela existe no fluxo do tempo, não possui nada em comum com a natureza estática dos objetos que resistem ao fluxo do tempo. Aqui há um contraste característico com as pinturas, esculturas e figurações da arte visual clássica.

No aspecto temporal da música reside outra razão para a dificuldade de expressar na linguagem o elemento musical. A música é algo fugidio. No entanto, é difícil, se não impossível, descrever adequadamente o efêmero. A presença do som musical estende-se entre o passado e a expectativa do futuro. Uma descrição bem conhecida disso pode ser encontrada na *Fenomenologia da consciência interior do tempo* de Husserl:

Tomemos o exemplo de uma melodia. No início, o assunto parece muito simples: ouvimos a melodia, ou seja, a percebemos, pois ouvir é perceber [*Wahrnehmen*]. Entretanto, a primeira nota soa, depois vem a segunda, depois a terceira, e assim por diante. Não devemos dizer: quando a segunda nota soa, eu ouço, mas não ouço mais a primeira, e assim por diante? Portanto, na verdade, não ouço a melodia, mas apenas o som individual presente. O fato de que a parte passada da melodia é objetiva para mim é devido – alguém tenderá a dizer – à memória; e o fato de que, tendo eu chegado ao respectivo som, não pressuponha que isso seja *tudo*, é devido à expectativa antecipada. Com esta explicação, porém, não podemos nos tranquilizar, pois tudo o que foi dito também é transferido para o som individual. Cada som em si tem uma extensão temporal; quando eu o ataco, ouço-o como agora, mas quando ele continua a ressoar, ele tem um agora sempre novo, e o que veio respectivamente antes se transforma em um passado (...).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> HUSSERL, Edmund. *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewußtseins*, (Husserliana vol. X). Haia, 1966, p. 23.

Para Husserl, a melodia, portanto, só surge através de sua extensão, que nunca é efetiva em um único ponto no tempo. Ao contrário, seu modo de existência é, para dizer de outra forma, virtual, ou seja, só surge na consciência dele. Husserl está menos preocupado com a música do que com o tempo e com as dificuldades particulares que surgem para uma explicação quando nasce a questão de como aquilo que é temporal aparece.

Os pontos de duração temporal afastam-se para minha consciência *analogamente a como os pontos do objeto em repouso no espaço se afastam para minha consciência* quando eu me afasto “eu mesmo” do objeto. O objeto mantém seu lugar, assim como o som mantém seu tempo, cada ponto no tempo é imutável, mas ele escapa nas distâncias de consciência [*Bewußtseinsfernen*], a distância do que se produz agora se torna cada vez maior. O som é o mesmo, mas o som, “no modo como” ele aparece, é sempre mais diverso.<sup>11</sup>

Com Husserl, podemos supor que o falar sobre o temporal e sobre o caráter do tempo parece ser possível apenas em analogias: assim como o relógio analógico indica o tempo apenas através de um movimento espacial. Utilizamos o espacial e a linguagem do espacial para nos informar sobre processos temporais. Espaços de tempo, extensão temporal, medição do tempo obviamente só nos são acessíveis em um analogismo com o espaço, que por sua vez é muitas vezes descrito através de metáforas óticas. Isto não é diferente no domínio do musical. Poderíamos pensar em uma partitura musical, por exemplo. Notas altas e baixas são dispostas no eixo y, o curso do tempo no eixo x. Algo semelhante acontece em outros sistemas de notação, quando se pensa por exemplo em tablaturas para alaúde ou também em notações barrocas de dança, por exemplo, as do mestre de balé Pierre Beauchamp (1631-1705).

A analogia espaço-tempo, que parece ser necessária para falar sobre o tempo, também cria a principal dificuldade de falar sobre música. A linguagem, então, através de sua orientação para fenômenos óticos, não é apenas simplesmente desadaptada; em termos de temporalidade, a linguagem também não pode expressar

---

<sup>11</sup>Op. cit., p. 25 (grifo nosso).

a música de forma alguma. Sob esse aspecto, a música é um limite da linguagem, não apenas porque a música como execução concreta nunca pode ser adequadamente representada [*abgebildet*] na linguagem – o que também poderia ser verdade para inúmeras outras atividades – mas também porque a linguagem não é apropriada para a música porque não existe vocabulário *imediato* para eventos musicais no tempo. Quando se fala de música, isso só é possível pelo uso de uma complexa instância mediadora, para a qual é necessário um trabalho cognitivo preliminar, do contrário se transita no amplo campo das metáforas. Assim, a descrição técnico-científica da música só é possível através de elaboradas abstrações que pressupõem experiências sonoras concretas e nas quais ela se baseia. A descrição técnica das progressões dos acordes, por exemplo, pressupõe a experiência da tonalidade, o saber das diferenças das escalas e das relações funcionais dos eventos triádicos. Somente então se pode associar um evento musical concreto à descrição técnica de uma cadência.

## **A música talvez seja ela mesma uma língua?**

Uma teoria ainda mais abrangente defende a tese de que a música seria em si mesma uma linguagem ou algo aparentado à linguagem. Desde a virada histórico-genética no século XVIII, teorias sobre a origem da música têm por diversas vezes servido para ilustrar e justificar esta teoria. Analogamente às especulações sobre a origem da língua, que ao mesmo tempo sempre tiveram como objetivo esclarecer o que é a língua e no que consiste sua função, a origem da música deveria ser demonstrada. A questão era sempre se a música tinha se desenvolvido a partir da linguagem ou a linguagem, da música. Darwin escreve em *A descendência do homem*:

Quando tratarmos da seleção sexual, veremos que o homem primitivo, ou melhor, algum progenitor primitivo do homem, provavelmente usou sua voz pela primeira vez na produção de verdadeiras cadências musicais, ou seja, no canto, como o fazem alguns macacos gibões nos dias de hoje; e podemos concluir, a partir de uma analogia

amplamente difundida, que este poder teria sido especialmente exercido durante o galanteio dos sexos, – teria expressado várias emoções, tais como amor, ciúme, triunfo, – e teria servido como um desafio aos rivais. É, portanto, provável que a imitação de clamores musicais por sons articulados possa ter dado origem a palavras expressivas de várias emoções complexas.<sup>12</sup>

E em outros lugares ele afirma:

(...) temos todos os motivos para acreditar que o homem possuía essas faculdades em um período muito remoto, pois o canto e a música são artes extremamente antigas. A poesia, que pode ser considerada como rebento do canto, é do mesmo modo tão antiga que muitas pessoas se surpreenderam com o fato de que ela deve ter surgido durante as primeiras idades de que temos qualquer registro.<sup>13</sup>

Darwin está convencido de que a música desempenhou um papel decisivo na evolução humana. As observações dos primatas levam-no a acreditar que os sons produzidos com o objetivo de acasalar levaram ao desenvolvimento da música. Somente depois disso a linguagem articulada desenvolveu-se e, ligado a isso, a poesia. Isso leva a uma compreensão segundo a qual língua e música não estão apenas aparentadas, mas até evolutivamente dependentes uma da outra, ou seja, a língua dependente da música: Darwin vê a língua como uma espécie de música refinada, isto é, música que é mais nuançada em seu conteúdo de significado. Ao mesmo tempo, Darwin pode usar isto para explicar porque os afetos são predominantes na música, uma vez que originalmente desempenhou um papel importante na história evolutiva do homem e foi ligada aos sentimentos centrais: amor, ciúmes e um sentimento de triunfo.

Georg Simmel assumiu o ponto de vista oposto:

---

<sup>12</sup> DRAWIN, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, vol. I. Londres, 1871, p. 56.

<sup>13</sup> Op. cit., vol. II, p. 334.

Se o selvagem progrediu tanto (...), que já exterioriza seus afetos mais na forma de linguagem, que formou para si certas expressões na tribo para certas ocasiões (...), então, seguindo toda a disposição e particularmente o passo, estes sons foram produzidos ritmicamente; a etnologia faz-nos conhecer estes sons rítmicos quando do avanço contra os inimigos em toda a terra, e o ritmo é o começo primeiro da música.<sup>14</sup>

Uma vez que o homem possua a linguagem, a música está a apenas um pequeno passo de distância. As sílabas ritmicamente pronunciadas, as pegadas alternadas, combinam-se para formar música, cujo propósito era originalmente militar. Poder-se-ia falar de maneira maldosa do nascimento da música de marcha a partir do espírito da língua. O que é importante para o contexto atual, no entanto, é que Simmel fornece razões segundo as quais a linguagem primeiro surgiu e a partir dela a música.

Enquanto Darwin e Simmel se decidem a favor de uma afinidade entre música e linguagem com base em uma ancestralidade comum, há também defensores da compreensão de que a música seria, ela mesma, uma linguagem. Esta noção não surge apenas de um modo metafórico de expressão das *línguas tonais* ou de uma *linguagem musical*. O argumento subjacente aponta para o fato de que a conexão dos sons de acordo com regras forneceria uma indicação importante de que a música seria uma língua. Leibniz já falava de uma língua tonal:

dever-se-ia levar em consideração o fato de que se pode falar, ou seja, fazer-se ouvir através dos sons da boca, mesmo sem formar sons articulados, como se poderia, por exemplo, fazer uso dos sons da música para este fim. Inventar uma *linguagem de sons*, no entanto, exigiria mais arte, enquanto que a linguagem das palavras pôde ser gradualmente formada e aperfeiçoada por seres humanos, que se encontram na simplicidade natural.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> SIMMEL, Georg. "Psychologische und ethnologische Studien über Musik". In: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, n.13, (1882), 3ª ed., pp. 261-305.

<sup>15</sup> LEIBNIZ, G. W. F. *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Hamburgo, 1996, p. 296.

Na verdade, há tentativas de até mesmo provar empiricamente a natureza linguística da música. O físico argentino Damián H. Zanette tentou recentemente demonstrar através de uma teoria matemática-estatística que a música seria logicamente estruturada como a linguagem. Ao fazer isso, ele refere-se a programas de pesquisa naturalista em neurociência.<sup>16</sup> Zanette analisou a frequência dos sons de acordo com o princípio estatístico do linguista americano George Kingsley Zipf, o fundador da linguística quantitativa. A assim conhecida lei de Zipf correlaciona as palavras de um idioma de acordo com sua frequência e classificação. A palavra mais frequente corresponde à categoria 1, a segunda mais frequente à categoria 2, e assim por diante. As investigações empíricas de Zipf mostraram que o produto de classificação e frequência sempre produz uma constante aproximadamente igual: o número de ocorrências de uma palavra é inversamente proporcional à sua classificação. Zipf investigou esta lei em vários idiomas.<sup>17</sup> Zanette, por sua vez, usando quatro obras para piano de Bach, Mozart, Debussy e Schönberg, mostra que a lei de Zipf também se aplica à frequência dos sons (alturas), particularmente, porém, às composições clássicas. A correlação entre frequência e classificação é ali semelhante àquela da linguagem.<sup>18</sup> A situação é diferente com Schönberg. A música atonal dodecafônica mostra claramente menos padrões típicos de uma língua. Zanette também tira conclusões a partir disto acerca da compreensibilidade da música. A música clássica com sua distribuição linguística seria, portanto, mais compreensível do que a música de Schönberg. No entanto, existem aqui dificuldades metodológicas em todos os níveis. Primeiro, a base de dados de quatro peças musicais parece extremamente exígua. Mais importante, porém, os resultados parecem-me ser pré-determinados pela escolha do gênero musical, ou seja, a música para piano. O piano tem um *optimum* sonoro na região central do teclado, o que ademais é extremamente limitado. Além disso, seria difí-

---

<sup>16</sup> PATEL, A. D. "Language, music, syntax and the brain". In: *Nature Neurosciences*, n. 6, 2003, pp. 674-681.

<sup>17</sup> ZIPF, G. K. *The psycho-biology of language*. Boston, 1935. Entretanto, esta "lei" foi corrigida em várias ocasiões, especialmente com relação às palavras particularmente frequentes e particularmente raras.

<sup>18</sup> ZANETTE, D. H. "Zipf's law and the creation of musical context". In: *Musicae Scientiae*, n. 10, 2006, pp. 3-18.

cil construir uma analogia linguística entre alturas e palavras que proporcionasse uma conexão argumentativa além da conexão associativa.

Foram feitas várias tentativas de estabelecer analogias entre as formas musicais de expressão e as categorias linguísticas.<sup>19</sup> Entre elas, a representação de uma lógica musical, ou de uma lógica da música, ganhou particular importância.<sup>20</sup> No entanto, só se pode falar de lógica na música no sentido metafórico. Há um argumento conclusivo para isso: na música não há predicação, não há ligação entre sujeito e predicado. Há, com efeito, uma conexão de elementos, mas não há significado das conexões. Naturalmente é correto dizer que sons individuais são conectados na música; e se olharmos para a parte clássica da história musical europeia, é certamente verdade que essas conexões estão sujeitas a regras, como por exemplo, na doutrina da harmonia [*Harmonielehre*]. Porém, mais importante do que as numerosas exceções às regras, que se poderia aqui mencionar, é a observação de que nem todas as regras são ou pressupõem uma lógica. Para uma lógica, especificações são necessárias, como quando, por exemplo, são expressadas com termos como “verdadeiro”, “falso”, com ligações como “conjunção”, “disjunção”, “equivalência”, “antivalência”, “implicação”, “negação”. Em lógica, as ligações são claramente definidas e relacionadas entre si, ou seja, discriminadas categoricamente. Isto não se encontra na música, e isso porque não há predicações na música. Não há ligação entre sujeito e predicado. Por conseguinte, não há negações na música, e, com isso, não há “verdadeiro” ou “falso”.

Isso só permite a seguinte conclusão: a linguagem da música não é uma linguagem. Umberto Eco deixa isso claro quando escreve:

Tanto a música barroca quanto a arte abstrata são “assemânticas”.  
Pode-se debater – e eu sou o primeiro a fazê-lo – se é possível distin-

---

<sup>19</sup> Cf. a tentativa de sistematização em Walther Dürr, *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*. Kassel/Basiléia/Londres/Nova York/Praga: Bärenreiter, 1994, esp. p. 27.

<sup>20</sup> Primeiro provavelmente Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig, 1788-1801. Cf. NOWAK, Adolf. “Musikalische Logik - philosophische Logik” In: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. Ed. Christoph Asmuth, Gunter Scholtz, Franz-Bernhard Stammkötter. Frankfurt am Main 1999, pp. 175-192.

guir tão diretamente entre artes puramente “sintáticas” e “semânticas”. Mas talvez podemos concordar que existem as artes figurativas e abstratas? A música barroca e as pinturas abstratas não são figurativas, as séries de TV o são.<sup>21</sup>

## Música e sentimento

A partir do fato de que a música significa muito para a maioria das pessoas, parece seguir que a música sempre tem algo a ver com sentimentos, com sentimentos pela música, e sentimentos que a música expressa ou evoca. Na verdade, uma filosofia da música que ignorasse ou mesmo menosprezasse este aspecto seria inapropriada. A música causa alegria. A música afeta-nos de forma alegre ou triste. Quem duvidaria disso? Descrevemos a música com a ajuda de todo o arsenal de sentimentos. Nós sublinhamos e corrigimos nosso humor com música apropriada. Usamos a música estrategicamente em certos dias festivos ou em eventos trágicos. Nós enchemos os shoppings e supermercados com música. Por que deveríamos fazer isso se não fosse eficaz?

Há muitas teorias diferentes sobre as razões para isso, desde explicações antropológico-biológicas, passando por explicações intrinsecamente musicais até as psicológicas. Na verdade, nenhuma dessas considerações pode a princípio ser descartada. Entretanto, elas não são convincentes. Pois elas deveriam responder à questão de como os sentimentos advêm à música, ou melhor: como eles podem ser expressos ali. A resposta habitual é sempre o seguinte: melodias rápidas, ritmicamente ascendentes no modo maior têm mais um efeito alegre, enquanto as linhas lentas descendentes tendem a ser mais tristes.

---

<sup>21</sup> ECO, Umberto. *Streit der Interpretationen*. Konstanz, 1987, p. 64. Entrementes, Simone Mahrenholz trabalha com conceito ampliado de signo (*Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*. Stuttgart/Weimar, 1998). A função chave desta semântica expandida da música é o conceito de *exemplificação*. Ela carrega o fardo de entrelaçar processos musicais e conteúdos do mundo e assim estabelecer uma teoria dos signos, sem que seja permitido preencher puramente a função básica do signo, ou seja, designar *algo*. Ao contrário, as peças e estruturas musicais formam exemplos, amostras, padrões que agora podem entrar no processo do signo através de performance e interpretação. Expressões tanto técnicas quanto emotivas podem então se referir a elas.

Na verdade, poder-se-ia contrapor o seguinte: depende inteiramente do ouvinte e de suas experiências de escuta, de seu humor, de sua disposição psíquica. No entanto, mesmo fora do horizonte musical do indivíduo, esta representação da música cheia de sentimento e portadora de sentimento aponta para um horizonte inteiramente determinado de origem. Trata-se de um entendimento da música inteiramente orientado para a música clássica europeia. Com isso, deixa-se de lado a música de outras épocas e, é claro, alguma música do presente, mas certamente a maior parte da música não europeia. A música como expressão e excitação de sentimentos não é uma descrição imprecisa da música, mas uma visão limitada, cultural, temporal e espacialmente regionalizada da música. Assim, por menos que a música pareça se virar sem sentimentos, tanto menos ela, com efeito, parece também estar limitada aos sentimentos.

Basicamente, por suposto, é preciso distinguir as diferentes teses:

1. A música desencadeia sentimentos;
2. A música pode desencadear sentimentos fortes;
3. A música é acompanhada de sentimentos intensos;
4. A música consiste na excitação dos sentimentos;
5. A música não é nada mais que uma expressão de sentimentos.

Ninguém contestará a primeira e a segunda tese porque a conexão entre música e sentimento ali é apenas lassamente caracterizada. Sua conexão é representada como totalmente contingente. Como regra geral, alguém que vem de fora do espaço cultural europeu/norte-americano não contestará a terceira tese; isso diz respeito às suas experiências padrão. A quarta e quinta teses, porém, poderiam a princípio encontrar resistência, pois elas procedem a uma redução da música aos sentimentos. A quarta tese tem em vista o efeito da música, a quinta tese concentra-se no modo funcional da própria música. As duas últimas teses são comuns na estética musical tradicional. Esta corresponde a uma ideia do

século XVIII sobre a função e recepção da música. No entanto, parece ser moeda corrente até hoje.<sup>22</sup>

Se olharmos mais de perto para as teorias do sentimento na música, mostram-se no detalhe outras perguntas que não são fáceis de responder. Algumas delas são de natureza filosófica, outras, de natureza teórico-musical. A questão dos sentimentos é certamente filosófica. Houve um longo debate em filosofia, intensificado desde o início do Esclarecimento, sobre qual seria a natureza de nossos sentimentos. Contanto que ainda se estivesse disposto a defender um conceito de alma enriquecido de filosofia da natureza e de teologia, a alma seria também o lugar dos sentimentos. Com o início de uma era científica, o conceito pré-científico de alma teve que desaparecer e os sentimentos precisaram de um novo lugar. Transferi-los completamente para o corpo humano e suas funções pareceu impossível; pois justamente os sentimentos têm algo de irrefutavelmente subjetivo ligado a eles, o que faz deles meus sentimentos em cada caso. Não posso me desfazer de meus sentimentos, eles pertencem irrefutavelmente a mim, à minha existência espiritual. Na melhor das hipóteses, posso suprimi-los ou dominá-los, mas não desligá-los ou cortá-los. Esta subjetividade dos sentimentos é acompanhada da questão de sua comunicabilidade. De que forma podemos ter sucesso na comunicação de nossos sentimentos? Como posso dizer a alguém como me sinto?

O sistema conceitual dos sentimentos, como o Esclarecimento ainda o conhecia e que também desempenhou um papel importante para a doutrina dos afetos na música do século XVIII, – há muito tempo foi infiltrado e erodido. Tudo o que resta é somente o fato de que os afetos que atribuímos a nós mesmos e que comunicamos aos outros e compartilhamos com eles, que os sentimentos que experimentamos e comungamos de outros, mostram fortes traços narrativos. Sabemos dos sentimentos porque eles aparecem em histórias, histórias de vida, histórias curtas, nos relatos e nos contos de fadas, que contamos sobre os outros e sobre nós mesmos. Apontamos, por assim dizer, para os sentimentos, na medida em que relatamos um exemplo, representamos um exemplo.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> A versão mais inteligente e diferenciada desta visão é a de Peter Kivy (*Music alone. Philosophical reflections on the purely musical experience*. Ithaca/Londres 1990).

<sup>23</sup> Cf. VOSS, Christiane. *Narrative emotionen*. Berlim/Nova York, 2004.

Com isso, naturalmente, na linguagem somente uma descrição aproximada dos sentimentos é possível. Afinal, os sentimentos não são objetos, eles são indeterminados e mutáveis, imprevisíveis e às vezes obscuros. O que a linguagem reproduz poderia ser designado como expressão dos sentimentos; entretanto, é difícil chegar ao ponto *em que* exatamente se encontra a expressão. Afinal de contas, não se trata apenas das palavras em que os sentimentos são expressos: trata-se da pessoa inteira, seus gestos, suas expressões faciais, sua postura. Nos sentimentos torna-se óbvio que o que é expresso não é de forma alguma diferente de quem o está expressando e da expressão. A representação de que os sentimentos estão primeiro em nós, não expressos, e depois precisam de um meio, nosso corpo e nossa linguagem, para encontrar uma expressão, é simplista. Por outro lado, também não se trata de uma identidade completa do que é expressado e da expressão. De fato, somos capazes de controlar o que é expressado. Podemos nos controlar, fingir, expressar ou dar livre caminho aos nossos sentimentos. Também podemos atuar, falsificar ou imitar sentimentos. Na linguagem, podemos mentir.

O que aqui se apresenta como extremamente difícil em termos de linguagem, linguagem corporal e linguagem falada, é ainda mais complicado na música. Em linguagem, temos o guia de uma narrativa. Este guia explica-nos as moções do sentimento. Então eles não nos aparecem mais sem motivação, mas sim como ira, raiva ou tristeza. Pois sabemos que esses sentimentos têm um gatilho, que a própria narração desses sentimentos nos revela. Na música absoluta, porém, falta-nos completamente este momento narrativo. Na música, a narração seria comparável a um programa, que nos conduz através da peça musical. Assim, a música absoluta, com efeito, decorre no tempo, mas não há figurações, apenas estruturas. Não há nenhuma indicação de transmissão de sentimentos na música. Se os sentimentos nos assomam ao escutar música absoluta, parece ser isso antes um habitus associativo. Estamos acostumados com o fato de que determinadas músicas são tocadas em determinadas ocasiões. Então, podemos dizer que esta passagem de música seria triste. Isso quer dizer justamente que não somos nós mesmos, os ouvintes, que estamos profundamente tristes com isso. O sujeito da sentença é a música. Ela é triste, não nós, muito embora também possamos, ocasionalmente, ficar tristes quando ouvimos música. Obviamente, não existe uma conexão sistemática entre música e emoção. Isso é sustentado pelo fato de que a música apenas desencadeia emoções de uma maneira vaga – diferentemente

da linguagem. A música não pode nomear as emoções. Assim, é muito difícil identificar e distinguir na música raiva, excitação, ira, intempestuosidade, resolutividade. Acredito que estas designações sentimentais são usadas metaforicamente pela música, na ausência de um vocabulário imediato.

No entanto, também há dificuldades do ponto de vista teórico-musical. Eduard Hanslick listou uma série de aporias e as fundamentou com exemplos persuasivos. Não é sua intenção negar a princípio a conexão da música com sentimentos e afetos. A ele interessa mostrar que a música não diz respeito exclusivamente a uma estética dos sentimentos, não está fundamentada nela ou pode ser reduzida a ela. Por isso, é suficiente para sua argumentação se ele puder demonstrar que a conexão da música com conteúdos sentimentais é lassa, precária e inconsistente. Essa demonstração é fácil para ele, pois Hanslick é bem versado na rica literatura da música clássica. Vou dar seguimento a essa questão listando apenas algumas dificuldades características.

Em primeiro lugar estão os numerosos contrafacta. Hanslick aponta, com razão, que

muitas das peças mais famosas do *Messias*, admiradas por sua expressão piedosa, são retiradas dos duetos seculares, na maioria eróticos, que Händel (1711-1712) preparou para a princesa-eleitora Caroline de Hannover em madrigais de Mauro Ortensio.<sup>24</sup>

Händel usou a música para o segundo dueto, contendo o texto “Não, eu não vou confiar em você, cego Cupido, beleza cruel, você é muito mentiroso, adúladoras divindades!”, inalterada em tonalidade e melodia, para o coro na primeira parte do *Messias*: “Pois para nós nasceu uma criança”. Se o Händel italiano ilumina a opaca situação do desejo, da sedução, da beleza e da luxúria, o Händel inglês, com a mesma melodia de plena devoção, vê exaltado o nascimento de Cristo no estábulo de Belém. A música sozinha, sem o texto, não reflete esta diferença; a música é obviamente indiferente face aos estados sentimentais expressados, para Hanslick uma clara indicação de que a música pura não é de modo algum capaz e que nem sequer é sua tarefa representar sentimentos.

---

<sup>24</sup> HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. 5ª edição (melhorada), Leipzig, 1876, p. 32.

Para os compositores dos séculos XVII e XVIII, que ainda compunham inteiramente sob a pressão do emprego assalariado dependente, quase nada era mais familiar do que a rápida reciclagem de peças já compostas. A seriedade e autenticidade que a arte musical do século XIX muitas vezes reivindicou para si faz esquecer que com frequência compositores de épocas anteriores combinavam suas habilidades artesanais com o instinto lúdico e a sagacidade, habilidades que trouxeram precisamente o contraditório e o incongruente para uma unidade musical. O ouvinte experimentado, quando podia, gostava de decifrar a infiltração musical das ocasiões primárias e dos contextos originais – e deleitar-se na sagacidade e no *esprit* do compositor. Assim, canções e hits populares, a música vulgar dos trovadores e itinerantes, encontraram seu caminho para os templos sacros – e os corais, para a taberna. Esse procedimento sozinho, seja nascido da necessidade ou incorporado com uma subversão encantadora, ilumina a relação lassa e de maneira alguma sistemática da música com o sentimento. É o respectivo texto que garante a música de sentimentos concretos; é o contexto que dá o clima.

A arte sonora pura ganha um significado particular para a Hanslick. Ele afirma que a exposição de um determinado sentimento não seria de modo algum possível na música pura. Ele encontra nisso objeções muito semelhantes: a esperança, por exemplo, estaria ligada à representação de um estado futuro, a nostalgia lembra uma felicidade passada. Não se poderia de todo representar o amor sem uma pessoa amada. Em uma palavra: Hanslick também confirma a narrativa e o caráter concreto dos sentimentos. Ele designa este personagem como histórico fazendo uso do velho termo da história enquanto disciplina: narrativa histórica. “Um determinado sentimento, uma paixão, um afeto, nunca existe como tal sem um conteúdo histórico efetivo, que só pode ser explicado conceitualmente”.<sup>25</sup> A conclusão de Hanslick é tão clara quanto irrefutável: a música não é linguística. Ela consiste na conexão de sons, não na conexão de conceitos. Portanto, ela não pode expressar um sentimento, porque os sentimentos exigem uma concreção histórica. Essa concreção histórica, no entanto, precisa de uma integração linguística. A música absoluta mostrou, no entanto, que a música não depende dessa integração linguística. Ela pode ser música sem estar enredada em um programa,

---

<sup>25</sup> HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*, (ver anterior), pp. 18 e 19.

sem estar enredada em um contexto linguisticamente prefigurado. Para Hanslick, a música instrumental pura configura a coroa da música, e esta é certamente uma polêmica intencional contra a Obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*] de Richard Wagner.

Para além dessa postura hostil, que implica em avaliações das quais hoje não se deve mais partilhar, a observação de Hanslick é correta. Mesmo quando não se acredita mais que seja possível hoje em dia expor a “essência” da música, é preciso concluir que uma estética musical dos sentimentos fica aquém do esperado. Mesmo que se seja modesto e se permita sua aplicação apenas ao campo restrito da música clássica europeia, surgem aporias insolúveis.

## Conclusão

O resultado da investigação é negativo: quando da pergunta sobre o significado da música, nenhum candidato adequado foi capaz de encontrar uma resposta. Nem na linguagem nem nos sentimentos foi possível encontrar respostas satisfatórias. É óbvio que a música está conectada, por numerosas analogias e associações, com a linguagem e com o mundo dos sentimentos. No entanto, essas múltiplas conexões são diferentes do *tipo* exigido de relação, a saber, a relação específica de expressão e significado. A música instrumental pura, em particular, torna óbvia esta falta de significado da música. Mostrou-se que justamente na música absoluta não há mais uma relação de referência a ser incorporada. A música não se relaciona a algo extra-musical, nem a um programa, uma mensagem, um texto que ela possa expressar, nem a sentimentos. De fato, ela não se refere nem mesmo a si própria. Assim, há fenômenos como a colagem e a citação, mas que na música têm algo a ver com variação e repetição. Na música, trata-se somente do musical. Os objetos com os quais ela trabalha são sonoridades, ruídos, motivos, estruturas, ordens e regras. Mas estes, a partir de si, não se referem a algo no mundo. Naturalmente é possível colocá-los em tais contextos, assim como tudo pode ser um signo para outra coisa. Mas isso não significa que a música precisou ser expressão dessas relações de significado. Pelo contrário! Mesmo as análises dos processos musicais, que são claramente adotados para ter sentido e significado, tais como oratórios e óperas, mostram uma independência do puramente musical

que não deve ser subestimada de maneira alguma. É por isso que interpretações de peças musicais são muitas vezes insatisfatórias se elas tiverem uma orientação puramente narrativa. Os múltiplos conteúdos não musicais – dependendo do gênero musical – contribuem pouco ou nada para dizer algo sobre a música.

No entanto, este resultado negativo também tem um lado positivo: a música aparece livre e não vinculada aos significados da linguagem. Por conseguinte, ela contém um tremendo potencial artístico. Ela não está tão encerrada à realidade material quanto a linguagem. Sua fluidez faz dela uma arte inquieta. Sua materialidade reside nela mesma. Por conseguinte, com essa não vinculação, ela não teve que se esforçar tanto para se libertar no decurso do tempo, como as artes visuais ou a poesia. Ao contrário, ela parece ter sempre possuído essa liberdade, seja em termos de possibilidade ou também de atualidade. Na defesa historicamente ocasional da falta de significado reside um reflexo dessa liberdade. A música escapa ao controle que se dá por meio do poder das palavras, da prefiguração por meio do significado. Assim, a conclusão cética reza o seguinte: a música não significa nada; mas aí reside justamente seu significado.

## Referências

- BEHREND, Joachim-Ernst. “Das dritte Ohr”. Rowohlt, 1985.
- BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Munique, 1990.
- BERTINETTO, Alessandro. “Anerkennung der Kunst – Anerkennung durch Kunst”. In: *Transzendentalphilosophie und Person. Leiblichkeit – Interpersonalität – Anerkennung*. Ed. Christoph Asmuth. Bielefeld, 2007, pp. 336-348.
- DARWIN, Charles. *The descent of man, and selection in relation to sex*. Vol. 1. Londres, 1871.
- DÜRR, Walther. *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*. Kassel/Basiléia/Londres/Nova York/Praga: Bärenreiter, 1994.
- ECO, Umberto. *Streit der Interpretationen*. Konstanz, 1987.
- GOODMAN, Nelson. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main, 1996.
- GRIMM, Jakob. “Rede über das Alter (1859)”. In: *Kleinere Schriften I (Reden und Abhandlungen)*. Hildesheim, 1965.

- HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. 5ª edição (melhorada). Leipzig, 1876.
- HUSSERL, Edmund. *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewußtseins* (Husserliana vol. X). Haia, 1966.
- KIVY, Peter. "Experiencing the musical emotions". In: *New essays on musical understanding*. Oxford, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Music alone. Philosophical reflections on the purely musical experience*. Ithaca/Londres, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The corded shell. Reflections on musical expression*. Princeton, 1980.
- LEIBNIZ, G. W. F. *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Hamburg, 1996.
- MAHRENHOLZ, Simone. *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*. Stuttgart/Weimar, 1998.
- MOTTE-HABER, Helga de la (org.). *Klangkunst. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Laaber, 1999.
- NOWAK, Adolf. "Musikalische Logik - philosophische Logik". In: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. Ed. Christoph Asmuth, Gunter Scholtz, Franz-Bernhard Stammkötter. Frankfurt am Main, 1999, pp. 175-192.
- PATEL, A. D. "Language, music, syntax and the brain". In: *Nature Neurosciences*, n. 6, 2003, pp. 674-681.
- SHINER, Larry. *The invention of art: a cultural history*. Chicago/Londres 2001.
- SIMMEL, Georg. "Psychologische und ethnologische Studien über Musik". In: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, n. 13, 1882, 3ª ed., pp. 261-305.
- VOSS, Christiane. *Narrative Emotionen*. Berlin/Nova York, 2004.
- ZANETTE, D. H. "Zipf's law and the creation of musical context". In: *Musicae Scientiae*, n. 10, 2006, pp. 3-18.
- ZIPF, G. K. *The psycho-biology of language*. Boston, 1935.

**RESUMO:** O texto trata da questão do “significado” na música segundo sua acepção relacionada à referencialidade. Tendo como perspectiva um conceito mais amplo de música, questiona-se se ela pode ou não alcançar o caráter de signo ou uma função expressiva. A partir disso, discute-se primeiro a relação problemática que a música mantém com a linguagem e, em seguida, a sua possibilidade ou não de se estabelecer ela mesma como uma linguagem autônoma. A seguir, aborda-se mais sistematicamente a questão da relação entre música e sentimento, retomando algumas observações fundamentais de Eduard Hanslick. Por fim, conclui-se pela impossibilidade de referencialidade intrínseca, nem pela via da linguagem nem pela via dos sentimentos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Referência musical; Música e linguagem; Música e sentimento; Eduard Hanslick.

**ABSTRACT:** The text deals with the question of “meaning” in music according to the sense of referentiality. Having as a perspective a broader concept of music, it is questioned whether or not music can reach the character of a sign or an expressive function. From this, we first discuss the problematic relationship that music maintains with language and, then, its possibility or not of establishing itself as an autonomous language. Next, the question of the relationship between music and feelings is more systematically approached, taking up some fundamental observations of Eduard Hanslick. Finally, it concludes with the impossibility of intrinsic referentiality, neither through language nor through feelings.

**KEYWORDS:** Musical reference; Music and language; Music and feelings; Eduard Hanslick.

# Baumgarten e o problema da beleza: *Aisthesis*, educação estética, inspiração<sup>I</sup>

ALESSANDRO NANNINI

DOUTOR EM CIÊNCIAS FILOSÓFICAS PELA UNIVERSIDADE DE PALERMO

E PESQUISADOR NA UNIVERSIDADE DE BUCARESTE

TRADUÇÃO MÁRCIO SUZUKI

A questão da beleza é, sem dúvida, um dos temas mais importantes da estética de Baumgarten. Não é exagero pensar a beleza como núcleo de todo o pensamento estético baumgartiano. Diferentemente de outros autores, com efeito, Baumgarten subordina as outras qualidades estéticas à beleza, como, por exemplo, o sublime. Não obstante a centralidade do problema, não são muitas as contribuições que buscam formular uma interpretação desse conceito basilar.<sup>2</sup> No presente artigo pretendo dar algumas sugestões para uma leitura que leve em conta o desenvolvimento do pensamento estético de Baumgarten. O objetivo não será, pois, o de dar conta das diversas formas que a beleza assume na *Aesthetica*,<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabalho contou com o apoio do Ministério de pesquisa, inovação e digitalização (Romênia), CNCS/CCCDI – UEFISCDI, projeto nº PCE 105/2021, PNCDI III.

<sup>2</sup> Excelente exceção é Matthew McAndrew, “Beauty and appearance in Baumgarten’s *Metaphysics* and *Aesthetics*”. In: MCQUILLAN, Colin (ed.). *Baumgarten’s Aesthetics. Historical and philosophical perspectives* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2021), pp. 85-104.

<sup>3</sup> Sobre esse tema, cf. Alessandro Nannini, “The six faces of beauty. Baumgarten on the perfections of knowledge in the context of the German Enlightenment”. In: *Archiv für Geschichte*

mas o de fornecer um enquadramento geral de tal conceito na sua filosofia. Mais detalhadamente, proponho-me a 1) apresentar brevemente o projeto estético de Baumgarten, 2) tendo em vista particularmente o modo pelo qual este projeto foi acolhido pela historiografia estética clássica e pela historiografia mais recente. 3) em seguida, explorarei o problema da beleza tal como é enfrentado nas suas três obras principais, que tratam em alguma medida deste tema: as *Meditações filosóficas sobre a poesia* (1735), a *Metafísica* (1739) e a *Estética* (2 volumes, 1750-58). Deter-me-ei, em particular, na diferença entre o modo, fenomênico, com que a beleza é apresentada na *Metafísica*, e a dimensão mais prática com que o tema é introduzido e desenvolvido na *Estética*. Por fim, focalizarei a questão da *aisthesis*, relacionando-a com a dimensão da inspiração estética.

## I.

Como é sabido, a estética recebe o seu batismo oficial na dissertação com que Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), então com 21 anos, obtém a *venia legendi* (permissão para lecionar) na Universidade de Halle, na Alemanha, as *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735).<sup>4</sup> Permitam-me recordar, da maneira mais breve possível, qual é o ponto em questão. O problema da dissertação consiste em afirmar o nexos entre poesia e filosofia. Baumgarten justifica a escolha desse tema por nutrir, desde a mais tenra idade, particular afeição por ambos os domínios do saber. O jovem *magister* parte da definição de “discurso” (*oratio*). O discurso em geral, escreve Baumgarten, consiste numa “série de palavras que significam representações conexas entre si” (P § 1). O trabalho da poesia será “*oratio sensitiva perfecta*” (P §§ 6-9), ou seja, um tipo de discurso que suscita representações sensíveis num grau mais elevado, graças à coordenação entre os elementos que o compõe, e, portanto, as próprias representações sensíveis, o seu nexos e as palavras.

No § 115 das *Meditationes*, Baumgarten pode assim afirmar que a filosofia da poesia pressupõe no poeta a faculdade cognitiva inferior. Ora, continua Baum-

---

*der Philosophie*, 102/3, 2020, pp. 477-512.

<sup>4</sup> BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle: Grunert, 1735 (= P).

garten, “essa faculdade deveria ser guiada, no conhecimento sensível das coisas, pela Lógica entendida no sentido o mais geral”. Todavia, o âmbito da lógica não está à altura da tarefa prevista pela sua definição. A lógica, em resumo, permanece prisioneira em limites demasiado estreitos, ocupando-se unicamente da faculdade cognoscitiva superior, do intelecto e da razão, e descurando da faculdade inferior, a sensibilidade. Justamente para preencher essa lacuna, adverte Baumgarten, os filósofos deveriam indagar os modos em que as faculdades cognitivas inferiores podem ser “afinadas” e “apuradas”. Visto que a psicologia coloca à disposição princípios certos para ambas as faculdades cognoscitivas, é desejável inaugurar uma “ciência que guie a faculdade cognoscitiva inferior, ou seja, a ciência que conhece algo de modo sensível”.

Um ano antes, um dos professores de Baumgarten na Universidade de Jena, Johann Peter Reusch, havia lamentado, no *Systema logicum*, que a lógica tende a interessar-se apenas pela clareza do entendimento, deixando de lado uma parte de suas tarefas<sup>5</sup>. Uma sugestão de como tal falha poderia ser remediada havia sido dada pelo filósofo wolffiano Georg Bernhard Bilfinger numa passagem célebre das suas *Dilucidationes* (1725). Ali, Bilfinger exprimia o desejo de estabelecer um novo *organon*, semelhante ao de Aristóteles, mas voltado para as faculdades inferiores da alma, portanto, para a sensibilidade, para o seu uso correto e seu aperfeiçoamento.<sup>6</sup>

Como um novo Aristóteles, o jovem Baumgarten aceita o desafio e propõe subdividir a lógica em duas partes, uma voltada para a faculdade cognoscitiva inferior e outra, para a faculdade cognoscitiva superior. Visto que a faculdade inferior se ocupa dos *aisthetà*, das percepções sensíveis, o seu nome será “estética”, ou seja, como escreverá quinze anos depois na *Estética*, “a ciência do conhecimento sensível”. A filosofia da poesia que se apoia sobre a lógica dos *aisthetà* se torna, assim, um trampolim para um projeto bem mais amplo, que vai além da própria poética: enquanto a poética deve sua própria fundação àquela lógica peculiar chamada estética, a estética não pode, por isso, ser reduzida à poética, mas adquire

<sup>5</sup> REUSCH, Johann Peter. *Systema logicum*. (Jena: Cröker, 1734), pp. 61-62. Para uma contextualização, cf. Alessandro Nannini, *L'idea estetica di "chiarezza estensiva" e la sua genesi nella filosofia wolffiana*. In *Rivista di storia della filosofia*, 69/3, 2014, pp. 421-442.

<sup>6</sup> BILFINGER, Georg Bernhard. *Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana, mundo et generalibus rerum affectionibus*. (Tübingen: Cotta, 1725), § 268.

a amplitude de um novo *organon* do conhecimento, passando a figurar ao lado da lógica no sentido estrito.

Desse ponto de vista, a união entre filosofia e poesia que Baumgarten tenta realizar parece indicar um enquadramento mais ambicioso em relação aos seus gostos pessoais. Com efeito, com essa operação Baumgarten tem em mira a convergência de duas partes relativamente distintas do *corpus* aristotélico, o tratado *Sobre a alma*, que trata do problema dos *aisthetà*, e o tratado sobre a Poética. Como essa convergência foi percebida na história da estética?

## 2.

Há muitos modos de narrar a fundação da estética como disciplina filosófica. Um deles é entender disciplina estética em sentido forte e, portanto, recontar a sua história a partir do momento germinal da própria disciplina. Esta é a via seguida, por exemplo, por Robert Zimmermann na sua famosa *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, de 1858. O período que vai da Grécia antiga a Baumgarten é rubricado como antecipação ou pré-história, enquanto Baumgarten seria aquele que coloca as bases para a grande reforma da disciplina operada por Kant.<sup>7</sup> O fato significativo não é, pois, apenas que a história da estética parece se iniciar no século 18, mas que em tal nascimento Baumgarten desempenha apenas o papel de um batista precoce demais, a ponto de que a própria paternidade da disciplina lhe será revogada a favor de Kant. Tal aspecto é ainda mais evidente em outro historiador da estética, Hermann Loetze. Loetze inicia sua *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (1868) partindo da perspectiva de Baumgarten, que ele define, no entanto, como “humilde” e “incompleta”.<sup>8</sup> Cabe a Baumgarten somente o mérito de ter subsumido sob o mesmo nome uma série de problemas que até então haviam sido discutidos individualmente em âmbitos separados do saber. O título do segundo capítulo não deixa dúvidas

---

<sup>7</sup> ZIMMERMANN, Robert. *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Viena: Braumüller, 1858.

<sup>8</sup> LOETZE, Hermann. *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. (Munique: Cotta, 1868), cap. I.

sobre o verdadeiro iniciador da disciplina: “A fundação da estética científica por parte de Kant”.

Uma outra estratégia de narrar a fundação da estética, a bem dizer oposta àquela que se acaba de mencionar, consiste em levar em conta todos ou quase todos os autores que contribuíram para desenvolver os temas fundantes da disciplina, voltando atrás *ad libitum* – Wolfgang Iser chega inclusive a falar de estética animal. Neste caso, Baumgarten se encontra no interior de uma sucessão de autores que de costume vai da teoria da *mimesis* na Grécia antiga às concepções do belo metafísico na Idade Média, da poética do Renascimento até o classicismo francês, e que prossegue, depois de Baumgarten, em direção à *Crítica do juízo* de Kant e à filosofia da arte de Hegel.

Essa abordagem conta com importantes expoentes, já que coincide com a narrativa mais difundida da história da estética. Sem recuar muito no tempo, tomemos por exemplo a história da estética do historiador mais importante da estética da segunda metade do século 20, Władisław Tatarkiewicz:

A história da estética deve incluir todas as ideias que tiveram alguma influência sobre problemas estéticos e que se valem de conceitos estéticos, mesmo se estes aparecem sob nomes diferentes e no interior de outras disciplinas. Adotando esse sistema, resultará evidente que a indagação estética teve início na Europa mais de dois mil anos antes de se ter encontrado um termo específico e se constituir um campo de estudos autônomo para ela.<sup>9</sup>

Quando se pergunta quais são esses problemas estéticos, Tatarkiewicz responde:

O interesse do historiador da estética se volta sobretudo para a origem e desenvolvimento das ideias em torno do belo e da arte, à formação das teorias sobre o belo, sobre a arte, sobre a criação e sobre a experiência artística.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> TATARKIEWICZ, Władisław. *Storia di sei idee*. Edição italiana de Luigi Russo. (Palermo: Aesthetica, 1993), p. 431.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 432.

Como é sabido, Tatarkiewicz detém sua monumental história da estética em três volumes (1960-1968) por volta do ano de 1700, portanto antes de Baumgarten, mas enfrenta as questões sucessivas no volume *História de seis ideias* (1980). Olhando para o número de citações de Baumgarten, o quadro é um tanto desolador. Sua definição de estética como ciência do conhecimento sensível é vista como uma espécie de fogo de palha, que acende momentaneamente os entusiasmos, mas é considerada errônea no curso do século 18. A situação não melhora se nos voltamos a outro grande historiador das ideias como Paul Oskar Kristeller, que escreve um importante ensaio sobre o sistema das belas artes em 1951-52. Depois de afirmar que Baumgarten é famoso por ter cunhado o termo estética, Kristeller se apressa em declarar que as opiniões divergem quanto à hipótese de quem deve ser considerado o verdadeiro fundador da disciplina. Kristeller conclui:

Baumgarten é o fundador da estética por ter sido o primeiro a conceber uma teoria geral das artes como disciplina filosófica distinta; mas ele não desenvolveu a doutrina com os referimentos necessários às outras artes [além da poesia] e não propôs nem mesmo uma sistematização dessas artes.<sup>11</sup>

Tanto para Zimmermann quanto para Tatarkiewicz, que adotam no entanto métodos opostos para encarar a história da estética, parece pacífico que Baumgarten não está à altura da criatura. O resultado a que chega a teoria de Baumgarten é falho, já que seu desenvolvimento não é o que deveria ter sido. É evidente que em ambos os casos a “falha” de Baumgarten é tal com respeito a uma imagem da estética tomada como normativa, para além de uma abordagem mais ou menos liberal. Uma tal imagem normativa, convém recordar, não é outra coisa que a imagem que a estética assumiu na modernidade, ou seja, a da filosofia da arte. Se a estética é uma filosofia da arte, estimam aqueles estudiosos, então é justo dizer que Baumgarten não vê importância no sistema das belas artes. E se a estética de Baumgarten não é uma filosofia da arte, como de fato não é, então tanto pior para Baumgarten.

---

<sup>11</sup> KRISTELLER, Paul Oskar. *The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics*. Part II. In: *Journal of the History of Ideas*, 13/1, 1952, pp. 17-46, aqui p. 35.

A projeção de tais expectativas em Baumgarten não surpreende. A história das origens da disciplina estética não é o estudo de um momento como outros. O modo pelo qual a história da estética se volta para suas origens, quaisquer que estas sejam, revela de maneira mais ou menos implícita a posição sobre a natureza da estética que se está abraçando. Mas a fundação da estética não deve ser necessariamente interrogada e julgada no interior da história da estética como momento de uma narrativa mais ampla. A fundação da estética como disciplina pode ser entendida também em sentido estrito, como um projeto filosófico específico levado adiante por Baumgarten. Os desvios em relação a tal projeto depois de Baumgarten não devem ser, pois, necessariamente um critério para avaliar a sua operação filosófica. O nascimento da estética, desse ponto de vista, se libera da história da estética para ser entregue à história intelectual.

Hoje, de todo modo, Baumgarten voltou a ser um autor importante mesmo no âmbito mais restrito da estética.<sup>12</sup> De um lado, o maior interesse historiográfico pela história entre Wolff e Kant, de outro, a crise da estética como filosofia da arte, ao menos no seio da filosofia continental, levaram a uma renovada indagação sobre a proposta de Baumgarten. Basta recordar a insistência com que recentemente se repropôs a relação entre estética e *aisthesis* – naquela que Hans Adler chamou a questão do iota. O iota da “*aistética*”, que afunda, na verdade, suas raízes no sigma da “*estética*” e da “*estesiologia*” (e, portanto, em autores como Plessner, Valéry e Merleau-Ponty), se mostra particularmente fecundo para uma releitura de Baumgarten a partir de termos mais vizinhos à sua concepção da disciplina. É através dessa dimensão da *aisthesis* que se deverá partir para compreender melhor a estética de Baumgarten *iuxta propria principia* (segundo seus próprios princípios). Antes de ser um clássico da história da estética, Baumgarten é, com efeito, um clássico da história da *aisthesis*, um domínio tão frequentemente negligenciado não só na história da estética, mas também da história do pensamento ocidental.

No que segue, limitar-me-ei a uma breve reflexão sobre a relação entre *aisthesis* e beleza em Baumgarten, que representa talvez o centro da sua reflexão estética. Em particular, como antecipado, procurarei seguir os três modos em que

---

<sup>12</sup> Cf. NANNINI, Alessandro. “Postfazione. L’Aesthetica oggi”. In: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética*. Edição de Salvatore Tedesco e Alessandro Nannini. Milão: Mimesis, 2020.

Baumgarten fala da beleza, o primeiro nas *Meditações filosóficas sobre a poesia*, o segundo, na *Metafísica* e o terceiro, no primeiro volume da *Estética*.

### 3.

No tocante às *Meditações*, como havíamos recordado acima, Baumgarten vê a perfeição de um discurso em relação às representações sensíveis que suscita, ao seu nexos e às palavras. A questão da beleza emerge neste texto precisamente na seção sobre as palavras. Baumgarten assume que as palavras que compõem uma poesia são sons articulados e, portanto, pertencem à dimensão do audível e suscitam ideias sensíveis (*ideae sensuales*). Sua perfeição, nesse sentido, é a perfeição das sensações audíveis. O juízo em questão pode, portanto, ser pronunciado pelo órgão movido pelas percepções correspondentes, isto é, o ouvido. Para julgar da perfeição do sensível, será necessário, portanto, um juízo sensível. Baumgarten escreve: “Um juízo confuso sobre a perfeição das coisas percebidas pelos sentidos é chamado juízo dos sentidos, e é atribuído ao órgão do sentido atingido pela coisa percebida (P § 92).

A primeira questão que poderemos fazer é: mas os sentidos podem julgar? A hipótese não era decerto nova na história da *aisthesis*. No *De Anima* II, 5-6, Aristóteles fala dos sensíveis próprios como sensíveis (*aisthetà*) que agem em um único sentido e o atualizam. Por isso, cada sentido julga (*krinein*) as diferenças no sensível correspondente, por exemplo, a vista discrimina o branco do preto. No caso em que devemos julgar a diferença entre branco e doce, no entanto, os sentidos separados não são suficientes, porque as duas qualidades devem estar presentes em alguma coisa que é uma e singular (*De Anima* 426b). Na ausência de um sentido específico, é uma *koinè aisthesis*, um sentido comum, que julga os sensíveis particulares a diversos sentidos – uma capacidade que Platão ainda atribuía diretamente à alma no *Teeteto* (185a e segs.). Sobre essa base, um autor como Alexandre de Afrodísia poderá afirmar resolutamente, no comentário a *O sentido e os sensíveis* de Aristóteles, que a sensação é já de per si um juízo (*ἡ αἰσθησις (...) γὰρ κρίσις ἐστίν*), e não uma afecção (*páthos*) (*In De Sensu*, 165, 21-22).

Baumgarten retém, portanto, a sensibilidade como capacidade de julgar. É em tal sentido, seja dito entre parênteses, que a sensibilidade é definida como o análogo da razão, porque a sensibilidade, assim como a razão, pode emitir juízos, ainda que confusos.

Também no contexto filosófico mais próximo a Baumgarten, os juízos dos sentidos não eram algo inaudito. Wolff, em particular, havia conectado os juízos dos sentidos aos prazeres dos sentidos. Para Wolff, os prazeres dos sentidos implicam que julgamos a coisa sensível como um bem,<sup>13</sup> isto é, como algo que consideramos aperfeiçoar o nosso estado.<sup>14</sup> O reconhecimento da perfeição nas qualidades sensíveis da comida e da bebida que proporcionam prazer depende, pois, do juízo dos sentidos, ou melhor, como dirá o próprio Wolff, do juízo de gosto, onde gosto deverá ser entendido no sentido estrito de paladar.<sup>15</sup> Mais que insistir sobre a peculiaridade do percebido como objeto do juízo, Wolff chama atenção sobre as consequências práticas do juízo do gosto e do tato, e, portanto, em particular, a glotonaria e a libidinagem. Se continuamos a desejar um alimento ou uma bebida que têm um gosto bom, escreve Wolff, é porque fazemos referimento unicamente ao juízo dos sentidos (*sensuum iudicium*)<sup>16</sup>. Com efeito, “aqueles que se fiam no juízo dos sentidos (*homines sensuum iudicio stantes*) julgam o bem do prazer que os invade; e o mal do desprazer que os aflige”.<sup>17</sup> Confiando nos seus sentidos e, portanto, nas coisas presentes, essas pessoas tendem a preferir os bens transeuntes aos bens duradouros e, portanto, a perfeição aparente à verdadeira.

Como está claro, os juízos dos sentidos se revelam inconfiáveis como guia das ações humanas. Eles bem podem ser típicos das crianças, como bússola para a sua autoconservação, antes de desenvolverem o entendimento; todavia, se esses juízos

<sup>13</sup> WOLFF, Christian. *Psychologia empirica*. (Frankfurt/Leipzig: Renger, 1732), § 558.

<sup>14</sup> Ibidem, § 554.

<sup>15</sup> WOLFF, Christian. *Philosophia moralis, sive Ethica. Pars secunda* (Halle: Renger, 1751), §§ 47 e 50.

<sup>16</sup> WOLFF, Christian. *Philosophia practica universalis (...). Pars prior* (Frankfurt/Leipzig: Renger, 1738), § 15, scolio; cf. ainda WOLFF, Christian. *Vernünfftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt* (Halle: Renger, 1720), § 434; Wolff, *Psychologia empirica*, § 597; Wolff, *Philosophia moralis, sive Ethica. Pars secunda*, § 257.

<sup>17</sup> WOLFF, Christian. *Rede über die praktische Philosophie der Chinesen* (1721), edição de Michael Albrecht (Hamburgo: Meiner, 1985), p. 30.

são ainda predominantes durante a idade adulta, as pessoas restam escravas de seus desejos sensíveis. Somente a intervenção do entendimento pode indicar os bens verdadeiros (a conservação da própria saúde, por exemplo), que se encontram bem além do alcance dos sentidos, os quais, por sua vez, julgam positivamente apenas a perfeição das coisas sentidas (o gosto da cerveja).

Baumgarten operará diversas mudanças em relação a esse modelo teórico. Em primeiro lugar, ele não vincula os juízos dos sentidos somente ao tato e ao gosto em sentido estrito, ao paladar; ao contrário, ele considera o juízo de todos os sentidos. Isso permite evitar a conexão estreita entre juízo dos sentidos e vícios da glotonaria e da libidinagem, como havia entendido Wolff. Em suma, a discussão sobre o juízo dos sentidos não gira mais, como em Wolff, em torno dos seus efeitos para as nossas ações, mas se focaliza nos próprios *aisthetà* enquanto tais. Por isso, enquanto Wolff menciona os juízos dos sentidos no início da sua filosofia prática como uma ameaça ao exercício de nossa liberdade, Baumgarten os insere no coração da estética nascente. A perfeição do *aistheton* que os juízos dos sentidos são chamados a avaliar não é outra coisa que a beleza.

#### 4.

As consequências de tal abordagem serão tratadas na *Metaphysica* (1739; 1743, segunda edição).<sup>18</sup> Aqui, Baumgarten retorna à ideia de *perfectio sensorum*, perfeição das coisas sentidas, e a reelabora. Se a perfeição pertence ao *aistheton*, então a perfeição, caso esteja presente, aparece sempre aos sentidos. Ora, isso que conhecemos por meio dos sentidos é um fenômeno (M § 425). Disso se segue que a beleza é perfeição fenomênica, a qual fornece prazer a quem a intui (M § 662). Por consequência, a perfeição do percebido toma a forma da perfeição fenomênica – uma perfeição observável ao gosto em sentido lato (M § 662). A conexão entre juízo dos sentidos e perfeição do percebido, já presente nas *Meditações*, se torna conexão entre gosto e beleza. Isso permite reinterpretar a noção mesma de beleza, que é objeto dos juízos dos sentidos como juízos de gosto.

---

<sup>18</sup> BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Metaphysics*. Edição de Courtney Fugate e John Hymers. Londres: Bloomsbury, 2014 (= M).

Segundo Wolff, beleza é possibilidade de observação da perfeição;<sup>19</sup> na *Metafísica* de Baumgarten, beleza é perfeição fenomênica. Aquilo que parece apenas um mínimo deslocamento do foco provoca, na realidade, uma modificação substancial. Em Wolff, a ênfase recai na perfeição: trata-se de estabelecer se uma certa perfeição é verdadeira enquanto perfeição; somente assim a beleza que dela deriva será uma beleza verdadeira e não uma beleza aparente. Por essa razão, é necessário apelar ao conhecimento distinto daquela perfeição para estarmos seguros de que isso que percebemos confusamente como beleza é uma beleza verdadeira.

Em Baumgarten, ao contrário, a ênfase recai na fenomenalidade: trata-se de estabelecer se a perfeição é verdadeira apenas e somente na sua dimensão observável; se, em suma, a perfeição aparece tal para a sensibilidade. Disso se segue que a aparência aqui não é o polo negativo oposto à verdade, mas o domínio em que é necessário discriminar aquilo que é verdadeiramente perfeito e, portanto, belo, daquilo que é somente de fachada. Noutras palavras, aparência aqui não tem um sentido negativo, como oposto à verdade, mas indica simplesmente o fato de que tal perfeição é dada aos sentidos. Vocês entenderão que a essa altura o entendimento não pode ser mais aquele que garante a perfeição subjacente à beleza. Ao contrário, o juízo será deixado a cargo da sensibilidade e, portanto, do gosto. Longe de ser defectivo enquanto tal, como em Wolff, a confiabilidade desse juízo depende agora do grau de competência que o gosto adquire no plano fenomênico. Um gosto maduro julgará, portanto, no interior das aparências – no interior do plano fenomênico – mas não segundo as aparências – de modo enganoso.

## 5.

A beleza está, pois, ligada ao objeto enquanto objeto sentido ou fenômeno – o objeto enquanto conhecido como perfeito por meio da sensibilidade. Entretanto, como havíamos acenado, o conhecimento sensível – o conhecimento obtido por meio dos sentidos, da imaginação, da memória etc. – não é perfeito somente em virtude da perfeição do objeto conhecido. O fenômeno, com efeito,

---

<sup>19</sup> Wolff, *Psychologia empirica*, § 545.

pode ser comparativamente mais belo não apenas se incrementa a perfeição do objeto, mas também se incrementa a competência das faculdades sensíveis com que o percebemos.

Baumgarten aprofundará esse aspecto na *Estética*.<sup>20</sup> Ali, a beleza é definida como perfeição do conhecimento sensível (AE § 14). O que está em questão, nesse caso, não é mais o objeto do conhecimento, que pode ser mais ou menos perfeito, mas a perfeição mesma do conhecimento sensível. Para aperfeiçoar tal conhecimento no sentido de fazê-la prescindir do objeto do conhecimento será necessário, antes de mais nada, um adestramento das várias faculdades inferiores e, portanto, sensíveis, cada uma delas no seu domínio de competência; será necessário, além disso, uma coordenação dos conhecimentos obtidos mediante as várias faculdades sensíveis rumo ao objeto que pretendemos pensar de modo belo. É para fornecer um guia a esse processo de adestramento que a *Estética* foi escrita. Limitar-me-ei aqui a discutir brevemente o modo pelo qual Baumgarten concebe esse aprimoramento com base nos exercícios estéticos e na disciplina estética.

Todo o sistema da estética, tal como Baumgarten o apresenta nos primeiros parágrafos da sua *Estética*, vem caracterizado por algumas distinções cruciais tratadas na lógica, a irmã mais velha da estética (AE § 13). A subdivisão fundamental é aquela existente entre estética natural e estética artificial. A estética natural trata do “grau natural das faculdades cognitivas inferiores, tal como é desenvolvido apenas mediante o uso e sem conhecimento da disciplina” (AE § 2).

A estética artificial se divide, como já também a natural, em uma parte teórica e em uma parte prática. A teórica faz referência à teoria estética sobre os objetos e sobre a forma do conhecimento belo, e já não se funda, como ocorre na estética natural, apenas na experiência, mas no conhecimento da disciplina (*disciplina aesthetica*) (AE §§ 62 e ss.). Esta diz respeito seja às várias disciplinas que um esteta deve conhecer para pensar de modo belo (*pulchra eruditio*), seja as regras da beleza (*ars aesthetica*). Na medida em que essas regras, demonstrativamente provadas e metodicamente ordenadas (AE § 70), emanam dos primeiros princípios da beleza e irradiam os seus efeitos sobre todas as artes liberais, a arte estética obtém um estatuto de ciência verdadeira e própria (AE §§ 71 e segs.).

---

<sup>20</sup> BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. Traiecti cis Viadrum: Kleyb, 1750 (= AE).

Desse breve resumo é possível concluir que a distinção mais basilar na estética de Baumgarten opõe estética natural e estética artificial, como consequência da oposição geral entre natureza e cultura. Como se preenche essa distância interna ao sistema? Baumgarten resolve esse problema temporalizando-o. As categorias que o sistema tende a congelar em dicotomias de termos simultâneos e aparentemente irreduzíveis (estética natural versus estética artificial) podem ser narradas como momentos diversos da mesma sequência.<sup>21</sup> Todavia, é necessário um entrelaçamento para que a sequência seja plausível. Com esse objetivo, Baumgarten introduz a figura do *felix aestheticus*, o esteta dotado, a pessoa que realiza em si mesmo aquele aperfeiçoamento para o qual a estética está voltada.

Deste modo, a oposição entre estética natural e artificial, entre estética inata e adquirida, entre exercícios e disciplina se tornam as etapas de desenvolvimento da formação de quem pretende pensar de modo belo, o *pulchre cogitaturus* ou o *felix aestheticus*. Aquela que à primeira vista poderia parecer uma mera justaposição de termos se transforma numa narrativa diacrônica, cujo entrecho, como um romance de formação, consiste no processo de cultivo de si do *felix aestheticus* até a idade adulta.<sup>22</sup>

A primeira fase consiste na propensão natural a pensar belamente. Essa propensão constitui a estética inata (AE §§ 28-46), que pode ser atribuída ao recém-nascido a quem ainda falta a experiência do mundo. Os talentos naturais, de todo modo, devem ser adestrados, caso se queira que não diminuam ou decaiam (AE § 51).

Para explicar esse treinamento, Baumgarten faz referência explícita à criança, cuja educação se baseia nos exemplos de virtuosos fornecidos pelo professor, seja nos primeiros exercícios involuntários (improvisações: *αὐτοσχεδιάσματα*), derivados da expectativa de casos semelhantes e da quase inata capacidade de imitação (AE § 54). Por meio desses exercícios, a criança aprende a dominar as suas faculdades e se prepara gradualmente para tarefas mais complexas, que são típicas da criança. Baumgarten atribui grande importância aos jogos das crianças

<sup>21</sup> Sobre isso, ver KRUPP, Anthony. "Cultivation as maturation: Infants, children and adults in Alexander Baumgarten's *Aesthetica*". In: *Monatshefte*, 98, 2006, pp. 524-538.

<sup>22</sup> Cf. NANNINI, Alessandro. "Ancient or modern? Alexander G. Baumgarten and the coming of age of aesthetics. In: *Filozofija i društvo*, 26, 2015, pp. 629-651.

e às primeiras leituras indiscriminadas, porquanto estes estimulam o espírito de descoberta e o empenho, que são de crucial relevância para um belo espírito. As improvisações aqui não são totalmente extemporâneas; elas são, antes, heurísticas, porque requerem uma certa autonomia de invenção e, portanto, a habilidade de nadar sem cortiça, como Baumgarten afirma citando Horácio (hoje diríamos sem boia).

Na fase sucessiva, a criança, agora um adolescente, executa exercícios mais rigorosos com ajuda daquela que Baumgarten chama “arte erudita” (AE § 58). Ainda que ele não especifique o significado, é provável que a *ars erudita* designe simplesmente a teoria de cada arte, incluindo, portanto, um corpo de regras necessárias para realizar uma boa obra naquela arte. Neste sentido, a menção as *artes eruditae* leva já a uma dimensão disciplinar, mesmo que não imediatamente à disciplina estética em sentido estrito, que assinalará a entrada na idade adulta. Só quando adquire uma cultura ordenada e compreende os princípios das várias artes liberais em sua dependência de uma *ars erudita* comum chamada *ars aesthetica*, o adolescente atinge a maioridade e será um esteta inteiramente formado (para Baumgarten, a melhor idade para um belo espírito se dá entre 35 e 40 anos). A fase de transição (das *artes eruditae* à *ars aesthetica*; da juventude à idade adulta) será completada por inteiro quando o jovem adquirir uma experiência “metódica e adulta” da teoria estética (AE § 66) e for capaz de demonstrar as regras da arte estética, obtendo assim o nível científico do conhecimento.

Deste modo, as diversas categorias do sistema se tornam os estágios da formação do esteta dotado, e podem ser, portanto, cronologicamente ordenadas.

Há um outro aspecto que merece atenção a esse propósito. Segundo Baumgarten, com efeito, a passagem da natureza à cultura não ocorre somente no indivíduo. A formação do indivíduo, em suma, não é o único instrumento utilizado por Baumgarten para temporalizar a dicotomia natureza/cultura. O desenvolvimento do *aestheticus felix*, com a passagem gradual dos exercícios espontâneos aos exercícios mais maduros até o aprendizado teórico da disciplina estética corresponde ao desenvolvimento da própria estética, das primeiras tentativas dos homens antigos até a maturidade, que ocorre com o próprio Baumgarten. Neste sentido, os primeiros exercícios da criança guiados pelo instinto de imitação correspondem às improvisações autorais que haviam feito nascer a poesia, como

exemplifica Baumgarten com o tosco metro satúrnio empregado pelos habitantes do Lácio arcaico (AE § 52).

Além disso, as invenções lúdicas da criança (AE §§ 55 e 57) encontram um equivalente nas mentes “ineruditas” de Homero e Píndaro (AE § 53), cujas obras não são nem toscas nem exemplos (*ectypa*) de “arte erudita”, mas antes arquétipos (*archetypa*) para a poesia sucessiva, precisamente no sentido que eles inventam um gênero ainda não existente (o poema heroico e a ode heroica, respectivamente). Os arquétipos da poesia e, em geral, de cada arte liberal pressupõem, como arquétipos, uma fase sucessiva, correspondente à juventude, na qual as regras são tiradas daquelas obras primas em benefício dos futuros artistas. Podemos supor que a fase da juventude incluía também as primeiras tentativas de generalizar as regras da beleza numa arte estética ainda imperfeita. A maturidade teórica da estética é, por fim, alcançada com a redução da arte estética à forma de ciência – uma operação teórica que Baumgarten reivindica para si mesmo.

Resta analisar uma última dicotomia, a saber, a relação entre estética teórica e estética prática. Baumgarten se serve, para esse fim, da noção de experimento estético. Tal como o cientista, também o esteta deve com efeito colocar em prova as próprias forças para compreender se é capaz de levar a termo a tarefa de pensamento que se propôs, por exemplo, se é capaz de escrever uma ode sobre dado argumento. Se o experimento é bem-sucedido, então o belo espírito está autorizado a enfrentar o tipo de empreendimento que se havia prefixado, com um maior investimento de energia e com expectativas mais altas; se não é bem sucedido, isso não se deve necessariamente a uma natureza defeituosa, mas, com frequência, muito simplesmente, à falta de uma preparação adequada ou predisposição para outros gêneros de beleza. Os experimentos de Ovídio e de Horácio com a poesia épica, sublinha Baumgarten, falharam, sem prejudicar por isso a reputação literária dos dois autores (AE §§ 60-61).

As improvisações (*autoschediasmata*) são particularmente indicadas para esse gênero de tentativa. É provável que Baumgarten esteja pensando no uso que Aristóteles faz do termo na *Poética*, onde ele remetia a origem da poesia à improvisação. Transpondo a noção aristotélica da poética à estética, Baumgarten sugere que os experimentos estéticos, enquanto improvisos, estão na origem mesma do pensar belo. Nas palavras de Baumgarten:

Desse tipo [de exercícios, isto é, das improvisações] são também todos aqueles exemplos de conhecimento do gênero humano anteriores à descoberta das artes plenas de doutrina, ou ainda aqueles primeiros pressentimentos, característicos de qualquer natureza particularmente predisposta ao belo, que precedem toda arte, como quando, por exemplo, Ovídio recorda sobre si mesmo: “Qualquer coisa que eu tentasse dizer, era em versos” (AE § 52).

Como fica evidente por essa passagem, Baumgarten considera as improvisações como as primeiras instâncias do belo pensamento, não só para o indivíduo singular, mas também para toda a história da estética. Isso significa que, tanto o gênero humano no seu desenvolvimento histórico, quanto os indivíduos singulares na sua maturação, aprendem a pensar de modo belo somente mediante experimentos estéticos mais ou menos exitosos. Nesse sentido, os experimentos estéticos se revelam ser a precondição essencial não só para as performances estéticas individuais, mas também para o surgimento do belo pensamento como tal. A estética se demonstra assim um saber não apenas especulativo, mas também experimental.<sup>23</sup>

Recapitulando os resultados que colhemos até agora no que concerne ao conceito baumgartiano de beleza. De um lado, como vimos, a beleza está estritamente ligada ao aparecer sensível da perfeição. De outro, podemos agora concluir, o aparecimento de uma perfeição pode ser tornado perfeito e, portanto, mais belo, caso se trabalhe sobre as condições subjetivas com as quais pensamos sensivelmente aquela perfeição, por meio dos exercícios e do aprendizado teórico dos princípios fornecidos pela estética. A estética, de um lado, tem, portanto, uma dimensão fenomenológica, na medida em que se baseia em fenômenos sensíveis; por outro lado, ela tem uma dimensão terapêutica, na medida em que pretende cultivar o sujeito, a fim de que ele possa pensar de modo belo tanto as coisas mais quanto as menos perfeitas. Baumgarten aconselha escolher, sem rodeios, os objetos mais dignos como matéria do próprio esforço estético, Deus em particular,

---

<sup>23</sup> Cf. NANNINI, Alessandro. “*Aesthetica experimentalis*. Baumgarten and the aesthetic dimension of experience”. In: DE BOER, Karin & PRUNEA, Tinca (eds.). *The experiential turn in eighteenth-century german philosophy*, Londres, Routledge, 2021, pp. 55-78.

como haviam feito poetas do calibre de Klopstock, com os seus primeiros cantos do *Messias* (1748); no entanto, Baumgarten não despreza tampouco os artistas que se dedicam às ninharias, às *nugae* da poesia latina, como alguns alunos seus, que haviam fundado um círculo de poesia anacreônica. A estética será útil tanto a uns quanto a outros.

E, no entanto, os exercícios e o estudo teórico da estética fornecem apenas uma preparação para pensar um certo tema de modo belo – uma propedêutica que, como há pouco visto, culmina em experimentos voltados à confirmação ou não da nossa competência e habilidade nesse sentido. Para que se passe dessa fase ginásial à um ato do belo pensamento verdadeiro e próprio é necessário uma última passagem: o ímpeto estético.

O ímpeto estético é o momento no qual o belo espírito, agora adequadamente preparado com exercícios e cultura teórica, se volta enfim ao tema que pretende pensar de modo belo. Para esse propósito, no entanto, não é mais o sujeito que deve tomar a decisão de pensar de modo belo, mas são necessárias ocasiões propícias que o colocam numa certa situação cognitiva e emotiva. Aquilo que o *aestheticus felix* pode fazer é somente “procurar a inspiração”. As ocasiões propícias podem ser perseguidas com constância, por exemplo, mediante um estilo de vida que facilite o movimento das ideias mediante o movimento do corpo ou colhidas no momento imprevisível em que se apresentam, segundo o mote “agora ou nunca” (AE § 81).

Baumgarten elenca uma série de ocasiões como esta, que vão do exercício da caça aos turnos de guarda dos soldados (AE §§ 81 e segs.). A dimensão somática se torna fundamental aqui. Se até agora falamos dos exercícios do pensamento, agora os exercícios dizem respeito ao corpo. Além do exercício físico nas suas várias formas, Baumgarten aconselha as bebidas fortificantes, que liberam do vínculo das sensações atuais para favorecer a imaginação e, portanto, as imagens passadas, assim como a visão do futuro. Na antiguidade, as bebidas que podiam ajudar em tal liberação do tempo presente eram as águas das fontes míticas, por exemplo, as águas de Aganippe; todavia, afirma Baumgarten, uma vez que a água comum não tem efeitos semelhantes, hoje se pode tranquilamente voltar ao vinho. Baco é seguido de Amor. O impulso erótico é, com efeito, capaz de evocar imagens passadas e suscitar pensamentos de desejo, que, portanto, nos impelem ao futuro. Não apenas o esteta vê a sua Lésbia – aqui Baumgarten cita Catulo –, ele perde

contato com a sua situação espacial (“nihil est super illis”), os seus sentidos se emudecem e o seu entusiasmo se manifesta no corpo: “mas torpece-me a língua e leve os membros/ uma chama percorre e de seu som/ os ouvidos tintinam, gêmea noite/ cega-me os olhos” (Catulo, 51, 9-12).<sup>24</sup> A essa condição logo seguirá o momento artístico, quando o estético “inventa, escreve, canta, dança, pinta” (AE § 87).

Como é claro também por essa imagem, as ocasiões propícias para pensar de modo belo devem vivificar a alma com particular atenção a uma correta regulagem dos movimentos e dos fluídos somáticos, em suma, por meio de uma acautelada dietética, que regula as nossas relações com o ambiente que nos circunda. De todo modo, uma tal regulagem, torno a repetir, não basta sozinha para desencadear o entusiasmo estético, mas simplesmente favorece a ocorrência de oportunidades por meio das quais é possível atualizar o belo pensamento. A estética, em suma, não pode jamais forçar o momento propício, o *kairós* que irrompe no *krónos*. A beleza, no seu surgir, permanece sempre sob o domínio de Tyche.

## 6.

Essa reflexão nos faz voltar ao significado mesmo de estética, com o qual gostaria de concluir. O termo “estética” deriva, como foi recordado, do grego *aisthesis*, sensação, e do verbo *aisthanomai*, sentir. O verbo *aisthanomai*, usado por Platão e Aristóteles, é a forma media do verbo homérico *aistho*, respirar, ou melhor, inalar. A raiz de sentir, poderíamos dizer, não é outra coisa que o respiro. O respiro coloca em comunicação o externo e o interno, nos expõe constantemente à alteridade, porque faz entrar literalmente o mundo em nós, no nosso corpo. Fazendo o mundo entrar em nós, a *aisthesis* radicada no *aistho* fornece um primeiro reconhecimento acerca do ambiente circunstante. Não se trata de um reconhecimento visual ou auditivo, mas olfativo. O odor, enquanto trazido pelo respiro, parece ser neste sentido a raiz do sentir.

Gostaria de lembrar aqui que Baumgarten, falando da dimensão judicativa do gosto (P § 92), cita, entre outras coisas, o termo hebraico ריח (reyach), odor,

<sup>24</sup> *O livro de Catulo*. Tradução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo, Edusp, 1996, p 102. (N.T.)

aroma, fragrância. Não é acaso que *nasus*, como capacidade de discernir os odores, seja em Baumgarten sinônimo de gosto em sentido lato e, portanto, de clara pertinência estética. Enquanto ן״ן poderia ser referido a diversas passagens do Antigo Testamento em que é descrito o juízo olfativo (Jó, 39:25; Juízes, 16:9), é provável que Baumgarten pense antes de tudo em Isaías 11, onde a dimensão estética é particularmente evidente. Trata-se da famosa profecia em que o Messias é apresentado como um rebento que brotará da raiz de Jessé. Segundo a tradução eclesiástica oficial, o versículo 3 deste capítulo reza: “[Ele] se comprazera do temor do Senhor./ Não julgará segundo a aparência/ e não tomará decisões por ouvir dizer”. O verbo da primeira linha é traduzido de modo um tanto livre, que faz perder a dimensão judicativa da frase seguinte. Uma tradução mais fiel seria: “e o seu odorar [será] no temor do Senhor”. A construção hebraica está aqui a meio caminho entre um sentido ativo e um passivo, pelo qual o seu odorar bem poderia ser entendido como o seu nariz, o seu farejo. O Messias é comparado a uma espécie de cão de caça, capaz de julgar corretamente por meio do seu farejo para o bem e para o mal, em contraste com a “disestesia” dos olhos, que julgam segundo as aparências, e dos ouvidos, que julgam segundo o ouvir dizer.

O respiro não é, entretanto, apenas a raiz do sentir, mas também a raiz do pensamento. Gostaria de citar a esse propósito uma passagem da Odisseia (livro XVII). Como é sabido, quando Ulisses retorna a Ítaca nas vestes fingidas de um mendigo, de início ninguém é capaz de reconhecê-lo. As únicas exceções são a sua velha ama Euricleia, que o reconhece enquanto o lava, tocando-lhe uma cicatriz na coxa, e o seu cão Argos. Poderíamos dizer que os que reconhecem Ulisses são aqueles que tinham tido uma relação sensorial com ele antes de sua partida: Euricleia, que o havia trazido nos braços logo que nasceu, estabelecendo assim um liame tátil com Ulisses, e Argos, de ótimo faro, tal como vem descrito pelo pastor Eumeo. O próprio Argos, não obstante a idade extrema e sua condição de abandono, intui a presença do dono tão logo ele se avizinha. O verbo empregado por Homero para indicar tal reconhecimento é *noein* (*enðesen*); a bem da verdade, se trata da primeira ocorrência do verbo *noein* na literatura grega. A *noesis*, pensamento, intuição, habitualmente considerada como o polo oposto da *aisthesis*, tem na realidade a mesma proveniência no âmbito do sentir; Homero deixa indeterminado o tipo de sentir que leva ao reconhecimento, mas já para o comentador antigo Eustáquio é claro que tal sentir não é visual, mas olfativo. Isso

nos mostra que não só a *aisthesis*, mas também o pensamento, o *noein*, tem suas próprias raízes na respiração.

Respirar é, portanto, o que nos fornece não só a vida, mas também uma orientação precoce, ainda que rudimentar, no mundo. Isso emerge com clareza no *Tratado das sensações* (1754) de Condillac, onde o filósofo francês, contemporâneo de Baumgarten, imagina uma estátua à qual são concedidos um a um os vários sentidos. O primeiro é justamente o olfato. O *Tratado das sensações*, tratado que tem, portanto, como objeto a *aisthesis*, se inicia na dimensão da *aistho*, do respiro no seu aspecto cognitivo do odor. A estátua dotada apenas de olfato, à qual é apresentada uma rosa, acolhe o perfume dessa flor que toma posse dela. A estátua que é para nós uma estátua que sente um odor de rosa será para si mesma nada mais que um odor de rosa. Ou seja, ao se tornar o que é, a estátua se torna algo diferente de si. Na respiração que nos transmite um primeiro conhecimento do mundo e de nós mesmos, ingressa, portanto, em nós algo que nos é estranho e que toma conta de nós. Não é por acaso que a estética, na sua raiz de *aistho*, tenha a ver com a “inspiração”, que caracteriza também em Baumgarten o surgimento da beleza. Se a estética no seu percurso preparatório tem por escopo a beleza como intensificação qualitativa da *aisthesis*, o momento final desse percurso toma a forma de uma intensificação do *aistho*, da respiração, na sua dimensão mais emblemática que é a in-spiração.

Na inspiração artística, a experiência da alteridade própria à inalação se amplia em desmedida. Em tal “in-spiração” por excelência, com efeito, revivemos a experiência da Sibila Cumana que é possuída por Apolo diante de Eneias: “Toca os fados a interrogar / o deus, eis o deus”.<sup>25</sup>, escreve Baumgarten com os versos de Virgílio (AE § 82, *Eneida*, VI, 45 e segs.)

Virgílio figura assim a exaltação da Sibila: “Súbito, às portas, o semblante muda./ A voz não uma, não composta a coma./ Rábido incha-lhe o peito, arqueja e ofega;/ Maior parece, em tom mortal não soa,/ Quando a bafeja de mais perto o nume”.<sup>26</sup>

Como é evidente pelos versos de Virgílio, quem está sujeito a essa inspiração sente uma alteridade em si que é incapaz de explicar. Baumgarten observa que, na

---

<sup>25</sup> Na tradução de Manoel Odorico Mendes. (N.T.)

<sup>26</sup> Idem. (N.T.)

base dos últimos progressos da psicologia, essa dimensão de extenuação já não é atribuída a uma divindade, mas à elevação do “fundo da alma”, que compreende todas as nossas percepções obscuras e, por isso, incôscias. Quando o fundo da alma se levanta, a nossa parte incôscia atinge um nível de maior clareza. Nesse momento de entusiasmo, continua Baumgarten, vêm à luz percepções “que parecíamos ter esquecido, não ter experimentado, não poder prever” (§ 80). Se retornamos ao percurso do adestramento estético que descrevemos acima, é agora evidente que para pensar de modo belo não basta estudar e exercitar as regras da estética, mas é necessário estar exposto a uma experiência de alteridade, a qual está inscrita na mesma dinâmica da respiração e, portanto, de modo ainda mais evidente, na inspiração.

Tal proximidade com o tema da alteridade fornece uma clarificação sobre o curioso paradoxo a que a estética parece estar submetida; enquanto na primeira parte vimos que a estética tem uma relação privilegiada com a aparência dos fenômenos, agora é evidente que o seu domínio se expande às regiões mais obscuras da alma. O reino da estética se estende, para usar uma célebre expressão do poeta latino Pérsio, “*intus et in cute*”.<sup>27</sup> Mas por que a estética trata conjuntamente daquilo que é massivamente profundo e daquilo que é massivamente superficial? O que têm de comum o fundo da alma, de per si inacessível ao nosso olhar, e a dimensão cutânea e aparente dos fenômenos? A resposta poderia ser que tanto a pele quanto o fundo da alma são lugares extremos do homem, onde se decide a sua identidade. A estética parece eleger tais extremos do próprio objeto de reflexão e de cuidado. A estética nascente se apresenta, nesse sentido, como uma espécie de “liminologia do humano”.

Se a estética visa incrementar a beleza do pensamento por meio de um aperfeiçoamento da *aisthesis*, ela não poderá, portanto, deixar de lado nem mesmo o adestramento da respiração como imagem emblemática das interações com o externo que nos modelam. O aperfeiçoamento da *aisthesis* não é então apenas uma operação introversa, que visa à aquisição de habilidades práticas do pensamento e à assimilação da teoria. É também operação extroversa, que tem em conta a nossa presença corpórea no ritmo contínuo de troca com o ambiente. Só nessa dialética podemos nos tornar sujeitos estéticos.

<sup>27</sup> “Interiormente e sob a pele”. Pérsio, *Sátiras*, III, 30. (N.T.)

Mas atenção! Inalar a alteridade, o deus que se apodera de nós, é perigoso. Isso pode levar à beleza, mas também à loucura. Não por acaso para Baumgarten, como para uma longa tradição anterior a ele, o entusiasmo pertence tanto aos poetas quanto aos loucos. A estética se propõe, pois, como uma estratégia para entrar em contato com tal dimensão jamais inteiramente logicizável sem ser arrastado por ela. Nesse sentido, a estética não pretende imunizar o sujeito contra o perigo, recolhendo-o a uma cidadela interior impermeável àquilo que diverge da identidade da razão; ao contrário, o seu desafio será o de transformar em beleza a alteridade por que somos atravessados.

## Referências

- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. Traiecti cis Viadrum (Frankfurt an der Oder): Kleyb, 1750 (= AE).
- \_\_\_\_\_. *Estetica*. Edição de Salvatore Tedesco e Alessandro Nannini. Milão: Mimesis, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle: Grunert, 1735 (= P).
- \_\_\_\_\_. *Metaphysics*. Edição de Courtney Fugate e John Hymers. Londres: Bloomsbury, 2014 (= M).
- BILFINGER, Georg Bernhard. *Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana, mundo et generalibus rerum affectionibus*. Tübingen: Cotta, 1725.
- CATULO, Caio Valério. *O livro de Catulo*. Tradução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- KRISTELLER, Paul Oskar. “The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics. Part II”. In: *Journal of the History of Ideas*, 13/1, 1952, pp. 17-46.
- KRUPP, Anthony. “Cultivation as maturation: Infants, children and adults in Alexander Baumgarten’s *Aesthetica*”. In: *Monatshefte*, 98, 2006, pp. 524-538.
- LOETZE, Hermann. *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. Munique: Cotta, 1868.
- McANDREW, Matthew. “Beauty and appearance in Baumgarten’s *Metaphysics* and *Aesthetics*”. In: McQUILLAN, Colin (ed.). *Baumgarten’s Aesthetics*.

- Historical and philosophical perspectives* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2021), pp. 85-104.
- NANNINI, Alessandro. “*Aesthetica experimentalis*. Baumgarten and the aesthetic dimension of experience” In: DE BOER, Karin & PRUNEA, Tinca (eds.). *The experiential turn in eighteenth-century german philosophy*. Londres: Routledge, 2021, pp. 55-78.
- \_\_\_\_\_. “Ancient or modern? Alexander G. Baumgarten and the coming of age of aesthetics”. In: *Filozofija i društvo*, 26, 2015, pp. 629-651.
- \_\_\_\_\_. “L’idea estetica di ‘chiarezza estensiva’ e la sua genesi nella filosofia wolffiana”. In: *Rivista di storia della filosofia*, 69/3, 2014, pp. 421-442.
- \_\_\_\_\_. “The six faces of beauty. Baumgarten on the perfections of knowledge in the context of the German Enlightenment”. In: *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 102/3, 2020, pp. 477-512.
- REUSCH, Johann Peter. *Systema logicum*. Jena: Cröker, 1734.
- TATARKIEWICZ, Władisław. *Storia di sei idee*. Edição italiana de Luigi Russo. Palermo: Aesthetica, 1993.
- WOLFF, Christian. *Philosophia moralis, sive Ethica*. Pars secunda. Halle: Renger, 1751.
- \_\_\_\_\_. *Philosophia practica universalis* (...). Pars prior. Frankfurt/Leipzig: Renger, 1738.
- \_\_\_\_\_. *Psychologia empirica*. Frankfurt/Leipzig: Renger, 1732.
- \_\_\_\_\_. *Rede über die praktische Philosophie der Chinesen* (1721). Edição de Michael Albrecht. Hamburgo: Meiner, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt*. Halle: Renger, 1720.
- ZIMMERMANN, Robert. *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Viena: Braumüller, 1858.

RESUMO: Neste ensaio pretendo brevemente apresentar o projeto estético de Alexander Gottlieb Baumgarten. Em primeiro lugar, observo o modo como a estética de Baumgar-

ABSTRACT: In this essay, I intend to briefly present Alexander Gottlieb Baumgarten’s aesthetic project. First of all, I will look at the way in which Baumgarten’s aesthetics was received in

ten foi recebida na historiografia estética clássica e na mais recente. Em seguida, exploro o problema da beleza na maneira em que foi discutida em suas três obras principais que tratam do assunto: *Meditações filosóficas sobre a poesia* (1735); *Metafísica* (1739) e *Estética* (2 volumes, 1750-1758). Em particular, foco na diferença entre a concepção fenomênica de beleza em sua *Metafísica* e a apresentação do tema na *Estética*. Ao final do texto, investigo o problema da inspiração estética como a inalação da presença externa ao eu, assim como enfatizo a relação entre estética e a alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Estética; Baumgarten; *Aisthesis*; inspiração; Beleza; Origem da Estética; Fenômeno; Alteridade.

the classical and more recent aesthetic historiography. I will then explore the problem of beauty in the way it was discussed in his three main works dealing with this issue: *Reflections on Poetry* (1735); *Metaphysics* (1739) and *Aesthetics* (2 voll., 1750-1758). In particular, I will focus on the difference between the phenomenal conception of beauty in his *Metaphysics* and the presentation of the theme in the *Aesthetics*. At the end of the paper, I will investigate the problem of aesthetic inspiration as the inbreath of a presence external to the self, so as to emphasize the link between aesthetics and otherness.

KEYWORDS: Aesthetics; Baumgarten; *Aisthesis*; inspiration; Beauty; Origin of Aesthetics; Phenomenon; Otherness.

# O *Künstlerroman* e a artista em (de)formação em *Ao farol*, de Virginia Woolf (1927)

GABRIELA BRUSCHINI GRECCA  
PROFESSORA NO DEPARTAMENTO DE LETRAS DA UEMG

## Introdução

Este trabalho pretende tecer algumas considerações acerca da narrativa de artista que se encontra na trajetória de uma personagem secundária do romance inglês *Ao farol* (*To the lighthouse*, 1927), de Virginia Woolf. Trata-se da pintora Lily Briscoe, hóspede da casa de férias do casal Ramsay, na Ilha de Skye, território escocês, e que busca nessa sua estadia fazer um quadro que pudesse ir além das tendências impressionistas de sua época, tendo a Sra. Ramsay, proprietária da casa, como principal objeto de inspiração. No entanto, são diversos os acontecimentos que afastam o olhar da artista da realização de sua obra, cujas pinceladas vão lhe revelando somente fragmentos incomunicáveis, as “garatujas em tela”, entre as quais ela tenta estabelecer algum sentido que possa ser organizado e devolver à obra uma ideia de totalidade. Este ensaio de quadro será solapado por um intervalo de dez anos entre a desistência da pintura e sua nova tentativa. O evento principal entre ambos neste ínterim, a Primeira Guerra Mundial, irá para sempre destruir a possibilidade da ação contemplativa e da representação realista.

Se remontarmos aos *Cursos de Estética* de Hegel<sup>1</sup> e à *Teoria do Romance* de Lukács,<sup>2</sup> perceberemos que ambos, ao se debruçarem nas questões sobre o romance por meio do reconhecimento de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796) como síntese dialética entre formação e deformação do sujeito, acabam por enfatizar a limitação da ideia de atingir a liberdade através da arte, em constante tensão com as relações prosaicas que caracterizam a modernidade. Sensível a esta tradição, com as devidas mediações entre contextos, locais e preocupações, Virginia Woolf coloca em Lily Briscoe o conflito entre o olhar atento à poeticidade da vida e as tentativas frustradas de retratos pitorescos que deseja criar das cenas e das pessoas, expondo tanto sua tentativa de encaminhar propositivamente a inadequação que sente perante a vida das elites inglesas, tal como o estreitamento da percepção, ligada à crise da representação, a qual a própria personagem vivencia como uma tortura.

Há pelo menos três eixos que chamam a atenção junto à personagem Lily enquanto uma representante de uma narrativa de artista em *Ao farol*. O primeiro e principal deles é como a trajetória da personagem denota o conflito a respeito da posição do artista no século XX, principalmente diante da dissolução paulatina da possibilidade de contemplação do mundo. Conforme busco demonstrar, a primeira parte da narrativa, intitulada “A Janela”, situada nos anos de 1910, corresponde à chegada da pintora à casa dos Ramsay, às tentativas de pintar e ao conflito interno da pintora entre reconhecer a fragmentariedade da vida e obcecar-se pela tentativa de superação da fragmentação e retorno à totalidade. A segunda parte, intermezzo do enredo, é o distanciamento da circulação dos focos narrativos para dar vazão a uma voz narrativa que anuncia o triunfo do incorpóreo e o incomunicável, por um lado, e a morte e a destruição concreta vindas da Primeira Guerra Mundial, por outro. Por fim, a terceira parte é o retorno de Lily à tentativa de pintar, dez anos depois dos primeiros eventos, em 1920. No lugar de nos apresentar à impossibilidade de realizar-se na pintura – como James

---

<sup>1</sup> Tenho em mente, para estes objetivos, prioritariamente a seção “A forma geral de arte romântica”, mais especificamente o capítulo “A autonomia formal das particularidades individuais” (Volume II); e o subcapítulo “A poesia épica”, pertencente ao capítulo “A poesia” (Volume IV).

<sup>2</sup> Apesar de toda a obra ser uma referência para o assunto tratado, a segunda seção - “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca” - embasa boa parte das conclusões expressas no referido parágrafo.

Joyce faz com relação à linguagem em *Ulysses* – Lily somente consegue encerrar o romance finalizando sua pintura porque é capaz de atravessar os princípios que norteavam a valorização de sua própria obra e, a partir disso, decreta o fim da busca por um legado para seu quadro, focalizando, em seu lugar, o quanto a autorrealização como artista é suficiente. Em outras palavras, Lily completa sua narrativa de artista hipostasiando o subjetivismo no lugar de qualquer experiência emancipadora que a educação estética poderia lhe proporcionar. O trauma a tornará aderente e a levará rumo a um conformismo resultante da saída dos problemas estéticos por meio de um individualismo extremado, que “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la”.<sup>3</sup> Essa é a ideia que estará presente ao longo do artigo quando defendo a personagem como alguém que finaliza o romance “regulada” (*Regulierung*) pelos dispositivos institucionais.

Neste sentido, é importante manter em vista o quanto a tentativa de compreensão deste movimento ainda deve muito ao prognóstico de Hegel sobre o romanesco, no sentido de que o desejo de personagens jovens de colocar um “furo na ordem das coisas” acaba, de certa maneira, acorrentando-os a um encaideamento no desfecho dos romances, que acaba nos fazendo reconhecer aquilo que esta forma tem a nos dizer sobre a desilusão. É possível supor, assim, que os anos de aprendizado de Lily Briscoe também repetem o eco hegeliano de que “o sujeito aprende com a experiência, (...) se forma [*bineinbildet*] com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, se insere no encaideamento do mundo e adquire nele um ponto de vista adequado”.<sup>4</sup> Afinal, o próprio Hegel nos diz que os conflitos romanescos entre a poesia do coração e a prosa do mundo permanecem a cada obra, e devem ser articulados de forma única por cada escritor que está por vir, não cabendo à filosofia resolvê-los previamente. Assim, será relevante sinalizar como a escolha poética de Virginia Woolf produz caminhos originais para este dilema, com suas especificidades de tempo, espaço e circulação de ideias.

---

<sup>3</sup> ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de J. B. de Almeida. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico). pp. 55-63, p. 55.

<sup>4</sup> HEGEL, G. W. F. “A autonomia formal das particularidades individuais”. In: *Cursos de estética II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle; consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2000. p. 328.

Se a posição da artista perante a impossibilidade de representar - e seu encaminhamento para o novo mundo do pós-Guerra - é nosso eixo principal de análise, o segundo eixo que será trazido como intensificador do primeiro é a fixação do olhar masculino (*male gaze*<sup>5</sup>) para a deformação constituinte da trajetória de Lily. Ao iniciar sua pintura na casa dos Ramsay, um dos primeiros incidentes que acontecem com ela é o modo como o outro residente, o senhor Charles Tansley, rejeita a artista dizendo-lhe uma única frase: “[a]s mulheres são incapazes de pintar, são incapazes de escrever”.<sup>6</sup> Esta frase vira uma obsessão que deforma todas as tentativas de Lily de relacionar aquilo que é visto com a possibilidade de representar pictoricamente, uma vez que a frase se repete em sua mente e faz com que toda tentativa de pintar também seja uma briga interna contra o lugar a que lhe destina Tansley por seu gênero.

Por fim, um terceiro eixo intensificador da hipótese a que faço menção é a outra obsessão de Lily: a Sra. Ramsay, esposa do proprietário da residência. Uma vez que a Sra. Ramsay é a incorporação da mulher que apaga sua própria identidade em prol das expectativas com relação a alguém de sua classe social, que circula pelas elites inglesas da época, talvez seria possível esperar que Lily, uma personagem avessa às normativas de gênero de seu tempo, que prioriza o ofício de artista ao casamento e à conformidade ao papel da mulher em sociedade, olhasse para a Sra. Ramsay como seu polo oposto e lhe desprezasse. No entanto, tanto quanto a frase de Charles Tansley sobre a incapacidade das mulheres de pintar, a Sra. Ramsay também é central nos pensamentos de Lily – mas não como algo que a deforma, como no caso do primeiro, e sim como seu objeto de inspiração para a pintura e para a insistência na representação. Lily não possui uma postura afirmativa com relação às suas próprias escolhas de vida, preferindo, no lugar, admirar profundamente a Sra. Ramsay - em suas omissões, sua apreciação pela

---

<sup>5</sup> Teorizado pela primeira vez por Laura Mulvey no anos setenta, para a crítica cinematográfica de viés feminista, remetendo ao olhar masculino (e, como um todo, patriarcal) para um sujeito feminino em que o “encarar” seja a manifestação mais imediata de objetivos pessoais ligados a conquista, posse e vigília. O ensaio que deu forma ao conceito encontra-se disponível em <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey,%20Visual%20Pleasure.pdf>. Acesso em 14 nov. 2021.

<sup>6</sup> WOOLF, V. *Ao farol*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2021 (1927), p. 49.

simpatia, sua adequação absoluta ao que é esperado de uma visão romântica de amor. Isso parece, inclusive, intensificar a admiração da primeira pela última.

Os dois últimos eixos (Charles Tansley e o olhar que deforma, e a Sra. Ramsay como objeto de desejo da artista) já seriam temáticas suficientes para uma elaboração crítica ligada a gênero e sexualidade. No entanto, neste artigo, ambos serão trazidos como uma dimensão do microcosmo privado de Lily que corroboram o conflito maior em questão, já sinalizado no primeiro eixo, e que define sua trajetória de artista: a superação da fragmentariedade do mundo moderno, diante do constante confronto com a fantasmagoria das ausências. Assim, a consciência da falta, sempre evidente na dimensão interna da protagonista, relaciona-se, dialeticamente, com o sintoma da impossibilidade de depender e contar com a linguagem (cotidiana, poética, artística) para traduzir a experiência do sujeito na modernidade.<sup>7</sup> O dilema de Lily, assim, é uma não-resolução provocada por “uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação”.<sup>8</sup>

É nesta medida que conflitos da vida privada (principalmente os referentes à frase de Charles Tansley e à presença da Sra. Ramsay) serão trazidos, quando necessário, como respaldo argumentativo para a narrativa de artista de Lily - simultaneamente personagem do romance de Virginia Woolf e representação do sujeito perdido diante das mudanças da modernidade, principalmente quando entra em jogo o (não)lugar da aprendizagem estética. Uma vez que a narração é feita por onisciência seletiva múltipla, isto é, as intervenções de um suposto narrador onisciente são mínimas diante dos diversos pontos de vista, vindos de

---

<sup>7</sup> Quando uso a palavra “modernidade” ao longo do percurso do artigo, tomo por base a ideia de Hans Gumbrecht, em *Modernização dos sentidos*, de que a modernidade tanto não acabou como se desenvolve na Renascença em diante fazendo-se, no lugar de entendê-la pelos “marcos” iniciais e finais, por meio da metáfora das “cascatas” – o acúmulo de conhecimentos de uma época força a ampliação conceitual dos problemas humanos e impulsiona novas reelaborações cada vez mais complexas e significativas nos momentos seguintes. No caso do período histórico em que Virginia Woolf escreve, Gumbrecht se relaciona com tal a partir do termo “Baixa Modernidade”, iniciado por volta de 1800 e que se define, no campo da estética, como uma “concatenação de reações diferentes a aspectos diferentes dentro da crise da representabilidade” (Cf. Gumbrecht, 1998, p. 17).

<sup>8</sup> Adorno, op. cit., p. 61.

cada personagem diante de uma mesma cena, em constante trânsito uns com os outros por discurso indireto livre, o recorte estabelecido para análise de Lily Briscoe foi feito para ater-se às passagens cujo foco narrativo está na própria personagem, para que ficássemos somente com o filtro da percepção de Lily, e não com as contaminações do imaginário dos outros personagens sobre sua narrativa.

## Da criação à concessão: a narrativa de artista de Lily Briscoe

A distensão de conceitos ligados à tentativa de delinear um programa narrativo para certas linhagens do romance - como *Bildungsroman*, “romance de formação”, *Liebesroman*, “romance de amor” e *Künstlerroman*, “romance de artista” (sendo o primeiro um articulador maior dos outros dois termos) - tem se mantido prolífica até a contemporaneidade, ainda que às custas de operacionalizar constantemente esses termos como uma fantasmagoria, escamoteando a complexidade da história literária e instrumentalizando o pensamento filosófico dos autores que estão entrelaçados à essa história. Propõe-se, deste modo, lidar com as características que a crítica mantém como legado da existência dessas formas romanescas, no lugar de pensá-las como tipologias fechadas.

Assim, desta tradição, é importante ressaltar que obras que dialogam com o *Künstlerroman* darão prosseguimento à ideia de construção da *Bildung* pelo sujeito que, no lugar de absorver objetos artísticos passivamente, é por eles afetado a nível sensível, tornando-se, conseqüentemente, uma experiência pela qual o sujeito pode se metamorfosear, e não somente inserir-se no campo social a ele externo. A busca pela perfectibilidade é substituída pela ânsia de saber, pela imaginação e pela experimentação da variabilidade de instrumentos disponíveis ao indivíduo para retirar seu próprio aprendizado, desenvolvendo a habilidade de distinguir a realidade a ele disponível e as fantasias do universo das paixões. Temos, assim, uma ideia de indivíduo que é capaz de transmutar-se por aquilo que lhe impacta e reorganiza seus sentidos como fio condutor da narrativa, mas esta reorganização não se faz a esmo: o indivíduo passa a aspirar a ocupar a posição de artista da própria arte.

Sobre a figuração de personagens de *Künstlerroman*, Izabela Baptista do Lago (2017, p. 89) faz as seguintes observações:

como um ser de exceção, deslocado, atormentado e envolvido na busca incessante de sua definição, de seu status social e da realização de seu trabalho, o personagem artista se torna o representante por excelência dos questionamentos do indivíduo frente às instituições políticas, sociais e econômicas (...) é por meio da presença desse personagem artista que as narrativas de artistas desenvolvem seus aspectos críticos e ideológicos.

Em síntese, o personagem-artista tem boa parte de seu conflito em torno da reivindicação de um lugar nas artes, isto é, diante da arte entendida enquanto uma instituição, limitada a uma entidade de prestígio na sociedade. Com relação à construção de tais personagens, estes geralmente são demarcados pela peculiaridade e pela excepcionalidade. O caso de Lily Briscoe, em *Ao farol*, perpassa veementemente esses dois aspectos: veremos que, de um lado, a personagem trava uma briga interior contra a conformidade dos artistas em se deixarem pautar unicamente pelas tendências impressionistas da época, representadas pela menção ao Sr. Paunceforte, referido como aquele quem traz a tendência artística para a Inglaterra. Por outro, a própria construção da vida privada de Lily induz a ocupar o lugar da artista “peculiar”: ela se afasta das expectativas de gênero, vivendo de um modo muito particular (das vestes ao comportamento) e sem a presença de um marido.

A problemática entre a posição da artista e sua obra no romance de Virginia Woolf não escapou a pesquisadores brasileiros que se dedicam à autora e sua obra. Para Pedroso Júnior (2009, p. 137), é possível ler *Ao farol* na chave do *Künstlerroman* não somente pela relevância da pintora como personagem, mas pela própria forma deste romance, uma vez que o próprio enredo também alude a movimentos próprios do impressionismo e a outros movimentos das vanguardas. Quando Lily monta o cavalete no jardim do Sr. e da Sra. Ramsay, a tomada de atitude de retratar suas impressões das cenas das elites inglesas parte de uma pressuposição implícita às heranças impressionistas, pressuposição essa muito bem ressaltada por Pedroso Júnior (2009, p. 143): a “impressão”, para este

movimento, é o momento em que o artista pode colocar seus pontos de vista sobre o mundo com o mais alto grau de sinceridade e sensibilidade. A impressão, e a sensação por trás dela, seriam, assim, o vislumbre de uma totalidade possível. Resta-nos a pergunta: seria realmente possível que isso ocorresse, no enredo, às vésperas da Primeira Guerra Mundial?

Minha negativa a essa questão será demonstrada a partir da seguinte síntese: à artista, a cada vez que busca ater-se à dimensão contemplativa da vida, seu único resultado é frustrar-se e ver-se demarcada pela impossibilidade de levar seu trabalho adiante, podendo apenas superar isso, ao final do romance, ao terminar adequada aos dispositivos institucionais de seu tempo e lugar. Afinal, o mundo de Lily já é, em pouco tempo, um mundo que já escorrega ao do Sr. Paunceforte, impressionista cujas contribuições são trazidas diversas vezes ao longo do romance (possivelmente, uma referência ao pintor alemão também impressionista Julian Pauncefote). Ele é descrito como uma inspiração e influência direta para toda a “moda” inglesa de se fazer pintura no início de XX, uma vez que “desde que o Sr. Paunceforte tinha estado ali, há três anos, todas as pinturas eram assim, disse ela, verde e cinza, com barcos a vela cor de limão, e mulheres rosadas na praia”.<sup>9</sup>

Na primeira parte da obra, intitulada “A Janela”, vemos que a artista que está residindo temporariamente na casa dos Ramsay para pintar é alguém que possui convicção da tradição artística na qual se insere, sinalizada pelo legado de Paunceforte. Não menos altivo, porém, é seu desejo de superá-la, conforme demonstra em passagens como a seguinte:

Ela não teria considerado honesto mexer no violeta vivo e no branco absoluto (...) por mais que estivesse na moda, desde a visita do Sr. Paunceforte, ver tudo pálido, elegante, semitransparente. *E, então, sob a cor havia a forma.* Ela conseguia ver isso tudo tão claramente, tão imperativamente, quando olhava: era quando pegava o pincel que a coisa toda mudava. Foi nesse átimo de tempo que transcorria entre a visão e a sua tela que se lançaram sobre ela os demônios que frequentemente a levavam à beira das lágrimas e *tornavam essa passagem da concepção à obra tão pavorosa quanto a travessia de um*

---

<sup>9</sup> Woolf, op. cit. p. 15.

*corredor escuro para uma criança. Era assim que frequentemente se sentia – lutando contra terríveis adversidades para manter a coragem; para dizer “Mas é isso o que vejo; isso é o que vejo”.<sup>10</sup>*

Ao dizer que “sob a cor havia a forma”, Lily Briscoe demonstra uma aposta na plasticidade da pintura, em sua possibilidade de relacionar-se com o movimento da vida tanto quanto uma fotografia, modo de captura das imagens que vinha ganhando cada vez mais popularidade e importância para registro da memória e da experiência no início do século XX. A pluralidade da vida ganharia sentido, neste olhar da personagem, se a pintura pudesse assumir sua polissemia; se, ainda que por intermédio das abstratas “relações entre massas, luzes e sombras”,<sup>11</sup> a pintura pudesse continuar forjando a representação mimética da realidade por meios que fossem menos cromáticos (formalistas) e mais alinhados à essência do artista, aos próprios contornos de sua percepção. No entanto, a própria Lily, a cada passo em que tenta superar o “átomo de tempo (...) entre a visão e sua tela” encara, conforme como supracitado, uma lancinante sensação de lutar contra demônios, atravessar corredores escuros e lutar contra terríveis adversidades - e segue: “neste caminho frio e ventoso, enquanto começava a pintar, que foi assaltada por outras coisas, sua própria inadequação, sua insignificância.<sup>12</sup>

Em um artigo direcionado para as relações simbólicas entre as artes plásticas e alguns dos mais notáveis romances de Virginia Woolf, Chantal Lacourarie (2002) observa que as tentativas de reinventar as técnicas impressionistas por dentro desta visão de mundo só acabariam, por fim, levando os personagens-artistas de Woolf à frustração e à falha. O desejo de reestabelecer o sentido da vida na arte através da precipitação direta da realidade só pode desembocar na fragmentariedade absoluta, uma vez que a modernidade coloca em crise qualquer tentativa de encontrar um “eixo organizador” da restauração da harmonia entre as partes. É esta mais uma das ausências que levará Lily a obsessivamente buscar pela ponte que poderia dissolvê-la.

---

<sup>10</sup> Woolf, op. cit., p. 20, grifos meus.

<sup>11</sup> Ibid., p. 53.

<sup>12</sup> Ibid., p. 20.

Se há uma paulatina dissolução da possibilidade de contemplação do mundo, também torna-se insuperável a Lily deparar-se, a cada pincelada, com o retorno da falta. A cada entrega à arte, surge diante de seus olhos o abismo e o fragmento:

De tudo isso restavam apenas umas poucas marcas aleatórias garatujadas sobre a tela. E ele jamais seria visto; jamais seria sequer pendurado, e ali estava o Sr. Tansley sussurrando-lhe ao ouvido: “As mulheres são incapazes de pintar, as mulheres são incapazes de escrever...”<sup>13</sup>

A partir de então, a personagem-artista encaminha-se para pensar no modo de preencher os vazios e as faltas do quadro, para que os fragmentos que ela vislumbrava nas garatujas possam voltar a compor o todo harmônico.

*(...) ficando, uma vez mais, sob o poder daquela visão que outrora tivera claramente e devia agora buscar, tateando (...) a sua pintura. Tratava-se, lembrou-se ela, de saber como vincular essa massa da mão direita à da esquerda. Podia fazê-lo, puxando a linha do ramo ao longo da tela dessa maneira; ou preenchendo o vazio do primeiro plano com algum objeto (James talvez) dessa maneira. Mas havia, com isso, o risco de a unidade do todo ser rompida.*<sup>14</sup>

No mesmo dia desses eventos supracitados, há um jantar no fim do dia em que Lily, deslocada dos demais anfitriões e inquilinos da casa dos Ramsay, atém-se ao mosaico representado pela toalha da longa mesa em que se encontra, bem como à posição em que os outros personagens se encontram em relação à luz que passa pela janela, entre outros jogos de composição plástica em sua cabeça. Toda essa captação está em consonância com seu desejo do preenchimento da tela e de mediar os conflitos; de encontrar, abstratamente, qual é o elemento que preenche o vazio - ou, como talvez seja possível colocar, o que, na modernidade, pode reinserir os fragmentos (as garatujas) na totalidade, reinstaurando um estágio

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 49.

<sup>14</sup> Ibid., p. 54, grifos meus.

originariamente poético da humanidade em um universo que se tornou altamente prosaico.

Nesse impulso desesperado pelo sentido organizador no mundo das contingências externas, está também o resquício da crença de uma geração de sujeitos perdidos que, em meio às contradições sociais pós-revoluções industrial e francesa, podem, substituindo a aceitação da determinação ontológica (do “mérito herdado”), conquistar seu próprio despertar por intermédio da ação e da determinação em obtê-lo, tentando conciliá-lo às condições sociais presentes, ainda que estas sempre pareçam escapar e ser maiores do que o sujeito poderia desejar neutralizar. O romanesco aqui é latente na construção da personagem, se lembrarmos que, conforme Hegel (2000, p. 238),

[p]articulamente os jovens são estes novos cavaleiros, os quais devem abrir caminho pelo curso do mundo que se realiza em vez de seus ideais, e os quais tomam como um infortúnio o fato de em geral existir a família, a sociedade civil, o Estado, as leis, as ocupações profissionais etc., pois estas relações de vida substanciais, com seus limites, se opõem de modo cruel aos ideais e ao direito infinito do coração.

Se há muito de romanesco na trajetória de Lily, também há muito de *Belle Époque* em seu posicionamento e na ênfase de sua *Bildung*: a capacidade da reinvenção da personagem-artista e de sua arte seria proporcional ao modo como as decepções e às falhas servem às críticas mais essenciais aos modos de vida que barram as oportunidades dessa regeneração. Há na Lily do início de XX um vestígio remanescente da ideia de passar pelo aprendizado tanto pelo aperfeiçoamento como pela falha. Encarando de frente as garatujas do quadro, seria possível descobrir a ponte entre as ausências. O pós-guerra, mais adiante, acabará com toda e qualquer probabilidade de concretizar esta saída, a qual, aliás, já seria um empreendimento impossível na sua gênese. Aqui, vale a pena lembrar Lukács (2009, p. 53), que diagnostica:

por mais que se eleve acima de seus objetos, são sempre meros objetos isolados que o sujeito adquire dessa maneira como posse soberana, e

tal soma jamais resultará numa verdadeira totalidade. Pois também esse sujeito sublime-humorístico permanece empírico, e sua atividade configuradora permanece uma tomada de posição diante de seus objetos, cuja essência, no entanto, é análoga à sua; e o círculo que ele traça ao redor daquilo que seleciona e circunscreve como mundo indica somente o limite do sujeito, e não o de um cosmos de algum modo completo em si próprio.

Retornando à cena da mesa, o momento de despertar vem quando a personagem encara um saleiro: “sim, porei a árvore mais para o meio; evitarei, assim, aquele estranho vazio. É o que farei. É o que vinha me intrigando. Pegou o saleiro e o colocou novamente sobre um motivo floral na toalha, como um lembrete para mudar a árvore de lugar”.<sup>15</sup> Novamente, Lily tomará o encontro com o saleiro diante das flores da toalha de modo compulsivamente repetitivo, em que as suas motivações em torno da provocação de Charles Tansley virão à tona.<sup>16</sup> A impossibilidade de formação integral da artista Lily vai tentando ser vencida, na medida em que o saleiro como um lembrete para alterar o quadro e resolver seu problema de uma vez por todas. Outrossim, o sintoma do desejo e do estranhamento diante da duplicidade da Sra. Ramsay também retorna como uma arranhadura enquanto Lily tenta repetir para si a solução da posição da árvore para o quadro:

Ah, pensou Lily Briscoe (...) ela sentia a gratidão da Sra. Ramsay (*pois a Sra. Ramsay estava agora livre para falar, ela própria, um pouco*), ah, pensou, mas o preço que tive que pagar para dar-lhe isso? Não fora sincera. Tinha recorrido à artimanha de sempre - mostrar-se simpática. Ela nunca o conheceria. As relações humanas são assim, pensou ela, e as piores (não fosse pelo Sr. Bankes) eram as relações entre homens e mulheres. Essas eram, inevitavelmente, pensou, insinceras ao extremo. *Então seu olho fixou-se no saleiro, que havia posto ali para lhe servir de lembrete, e se lembrou de que na manhã seguinte deveria mudar a árvore mais para o meio.*<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Ibid., p. 54.

<sup>16</sup> Cf. Ibid., p. 85.

<sup>17</sup> Ibid., p. 91, grifos meus.

A Sra. Ramsay retorna, assim, em uma outra faceta quando se distancia do objeto da pintura e passa a revelar suas formas pessoais de lidar com o mundo. Além de lembrar a estreiteza dos limites que cercam o indivíduo burguês, também demonstra a própria configuração econômica que dá forma a essa estreiteza, já que, em uma sociedade cindida pela estratificação de classes, o cinismo como mascaramento ideológico das relações fica latente na “simpatia” que a proprietária da casa utiliza para se relacionar com seus demais hóspedes. Nessa contradição entre artista e sociedade, ao mesmo tempo em que o individualismo aparece como algo decadente no olhar de Lily, ela também não desiste de tentar mediar o olhar para a Sra. Ramsay pela reconciliação daquilo que está entrelaçado às relações prosaicas ao seu redor com o avanço rumo à realização da obra artística da pintora, buscando compreender, pela apreensão estética, aquilo que é contingência.

No caso da resolução do quadro, a “manhã seguinte” para a possibilidade de consertar as garatujas jamais viria a existir – um vir a ser que nunca se concretiza. A todas essas preocupações de nossa artista, a Primeira Guerra coloca uma interrupção. As cenas desaparecem, e a segunda parte do livro, “O tempo passa”, é, pela primeira vez, inteiramente narrada sem que algum foco narrativo se acople a um personagem específico. Essa voz, mascarando-se pela impessoalidade tipicamente simulada pelos narradores em terceira pessoa, guia-nos durante alguns poucos capítulos como um intermezzo da narrativa, técnica que, para Erich Auerbach (1971, p. 280), dá a tônica aos romances de Virginia Woolf, no que diz respeito ao tempo: momentos cruciais da vida social são trazidos “sem preparação nem contexto”, de modo rápido e informacional, tais como a morte da Sra. Ramsay, musa inspiradora de Lily. Já Pedroso Júnior (2009, p. 137) observa que, ainda neste momento, é possível permanecer visualizando o diálogo entre *Ao farol* e as artes plásticas, uma vez que a exclusão de personagens e a centralização de elementos da natureza é um recurso bastante explorado pelos impressionistas, reiterando a ideia de que o *Künstlerroman* de Woolf ocorre pelo conteúdo e pela forma.

Se o modo de colocar-se diante a guerra, no lugar da estética do choque, é justamente pelo resgate da tendência plástica que se pretendia superar, interpolando guerra e impressionismo, poderíamos, assim, antecipar o retorno de Lily à esfera de regulação que, em seus anos de juventude, parecia buscar superar? Minha afirmativa irá, a partir de agora, substancialmente argumentar nessa direção. Na

não-superação do trauma, Lily caminhará rumo à aderência com seu próprio tempo. De tudo o que se passa, para nosso objeto de discussão, fica explícito um encaminhamento para a assertiva sobre a impossibilidade do estado contemplativo. O retorno à totalidade perseguido por Lily, mesmo como um espectro idealista, fica destruído pela guerra – mas não, como veremos, das intenções da personagem.

Se, até então, a perda da dimensão contemplativa era vivenciada pelas reflexões de Lily sobre o que permitiria a sua recuperação, ou no mínimo uma certa aproximação ao legado anterior da perspectiva impressionista como modo de dirigir-se objetivamente ao mundo, este capítulo se encerra no enredo de Lily – e na história do sujeito moderno. Lidar com as transformações sociais do pós-Guerra se torna desconcertante – um “sarcasmo sangrento”, como já citado em Adorno (2003), que também nos auxilia a compreender como *Ao farol*, como tantos outros romances de meados do século XX, irá guiar, em sua terceira parte, a ideia de que a alienação se torna o meio estético principal para o gênero do romance: “a reificação de todas as relações entre os indivíduos (...), a alienação e a auto-alienação universais exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte.”<sup>18</sup>

É com esta ideia de “chamar as coisas pelo nome” que Lily retornará à casa dos Ramsay dez anos depois, em 1920, para completar sua pintura, e irá fazer jus a um subjetivismo que, como já dito, “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la”.<sup>19</sup> O único modo de resolver-se e seguir em frente da personagem vai ser justamente inverter a hierarquia entre o significado da arte para o mundo coletivo (anteriormente priorizado) e sua posição de artista, que irá ser paulatinamente justificada pela personagem como uma autorrealização que vale por si mesma, em uma dissolução subjetivista de uma interiorização hipostasiada frente ao rompimento com a esfera coletiva.

Diante da mesma mesa de jantar, dez anos depois, Lily se recorda de que “[t]inha havido um problema quanto ao primeiro plano de uma pintura. Isso ficara martelando na sua cabeça depois de todos esses anos. Ela a terminaria agora”.<sup>20</sup> Na ausência de Charles Tansley, é a presença do Sr. Ramsay, agora

---

<sup>18</sup> Adorno, op. cit., p. 55.

<sup>19</sup> Id. Ibid.

<sup>20</sup> Woolf, op. cit., p. 143.

viúvo, que irá perturbar-lhe dar início à nova tentativa de pintar: “Cada vez que ele se aproximava - estava andando de um lado para o outro no terraço -, a ruína se aproximava, o caos se aproximava. Ela não conseguia pintar”<sup>21</sup>. O *male gaze* do Sr. Ramsay, a revolta com a morte da Sra. Ramsay e a impossibilidade de contemplar, novamente, se tornam três eixos que tornam a atormentar a personagem já no início deste novo ensaio:

Fez o que pôde, enquanto ele estava de costas para ela, para examinar a sua pintura; esta linha aqui, aquela massa ali. Mas não dava. (...). Ela não podia ver a cor; ela não podia ver as linhas, ela só conseguia pensar: Mas num instante ele vai chegar até mim, exigindo... alguma coisa que ela sentia que não podia lhe dar (...) aquele homem, pensou, (...) nunca dava; aquele homem tirava. Ela, por outro lado, seria obrigada a dar. A Sra. Ramsay tinha dado. (...) Ela estava morta. Aqui estava Lily, aos quarenta e quatro anos, *perdendo o seu tempo*, incapaz de fazer qualquer coisa, aqui de pé, brincando de pintar, brincando com a única coisa com que não se brincava, e tudo por culpa da Sra. Ramsay. Ela estava morta. (...). Odiava brincar de pintar. Um pincel, a única coisa confiável num mundo de conflito, ruína, caos - algo com o qual não se deve brincar.<sup>22</sup>

A partir deste momento, o momento da nova pintura de Lily será dividido entre pensar possíveis soluções, iluminações e novos caminhos e, novamente, ser confrontada com um choque insuperável a cada vez que estes são colocados em prática. Se *Ao farol* pode finalizar com o término desta pintura, é justamente porque Lily vai mudando o caminho de completude do seu quadro ao longo do caminho - pela abstenção a buscar o sentido da obra, o sentido da exposição, o sentido da realização para uma aprendizagem estética que não seja a sua própria satisfação e sua necessidade de retornar à estrutura social de forma a não se destruir pela repetição do choque e da ausência de significado.

Esta renúncia também é acompanhada de outro importante sintoma: a Lily do pós-Guerra possui outra relação com o tempo, conforme salientado pelo grifo

---

<sup>21</sup> Woolf, op. cit., p. 144.

<sup>22</sup> Id. *ibid.*, pp. 145 e 146, grifo meu.

no excerto citado. A pintora, além de perceber a queda do valor de exposição como finalidade última de sua realização, também está acometida pelos efeitos da aceleração do tempo. Não à toa, aquilo que lhe leva toda a primeira parte de forma reflexiva e não-conclusiva, passará em um intervalo de tempo muito mais contínuo e rápido durante esta terceira sessão. Lily mal parece conseguir parar de pintar, em contraste com tantas pausas e digressões enquanto buscava solucionar o problema das garatujas em tela. O contato com torna a propor experiências como um despertar de imagens, não somente aquelas provocadas diretamente pelo próprio quadro, mas também as despertadas como desdobramentos, acionadas quase como memória involuntária.

É interessante notar, porém, como Lily reagirá desta vez a esses choques e conflitos. Quando as reflexões sobre arte e sua posição de sujeito retornam, esquecidas pelos últimos dez anos de pausa na vida da personagem, a luta contra esse mal-estar chega a provocar Lily a novamente desistir do quadro, quase apelando para este caminho. Por outro, a personagem finalmente começa a ceder a algumas novas resoluções que lhe devolvem ao torpor da pintura até que esta finalmente se encerre. Uma dessas resoluções vemos, por exemplo, na prioridade da personagem à presentificação, quando seu foco narrativo nos revela que “precisamos nos colocar na experiência cotidiana, sentir simplesmente que *isto é uma cadeira*, que *isto é uma mesa*”.<sup>23</sup>

Georges Didi-Huberman (1998), no capítulo “O evitamento do vazio: crença ou tautologia”, nos diz que toda obra de arte precisaria que o indivíduo estivesse sempre disposto a abrir os olhos para “experimentar o que não vemos”. Olhar para a obra de arte seria experimentar o sintoma, isto é, o aspecto que faz com que vejamos aquilo que está constantemente se dirigindo a nós como perda, como algo que nos escapa. Para evitá-lo, Didi-Huberman descreve a criação das tautologias simplistas como forma mais recorrente de negar o incômodo de ser olhado pelo invisível na obra de arte, que nos angustia por sua densidade, tão semelhante à nossa, mesmo na ausência. Assim, o sujeito tautológico irá equiparar o túmulo ao material olhado: conjunto de pedras, retangular, etc. A pintora Lily, ao reiterar a necessidade de que cadeira passe a ser cadeira e mesa passe a ser mesa, busca vencer a cisão entre olhar e ser olhada pelo próprio não-lugar da obra de arte. Sua atitude

---

<sup>23</sup> Id. *ibid.*, p. 196, grifos meus.

tautológica, nesse sentido, submete tudo à materialidade do visível, recusando o trauma e seus sintomas sempre à espreita.

Outra sugestão deixada por Pedroso Júnior (2009, p. 178) também se soma ao nosso panorama: o quanto é interessante notar que a realização desta tela se dê mais na ausência do seu objeto de admiração (a Sra. Ramsay) do que em sua presença. É como se somente o rastro, marca da presença de alguém que já se foi, pudesse ser representado de alguma forma, mas nunca aquilo que é e que está no mundo. No século XX, relacionar-se com a memória é um fio condutor mais crível do que tentar relatar a experiência traumática em si mesma, em primeira pessoa, algo que Marcel Proust já fazia em outra chave pouco antes da estreia dos melhores romances de Virginia Woolf, mas esta operando em um tom bastante particular, sintetizado por Auerbach (1971, p. 475) quando este diz que “todo o peso [da narrativa] repousa naquilo que é desencadeado, que não é visto de forma imediata, mas como reflexo, e que não está preso ao presente do acontecimento periférico libertador”.

Um exemplo final da concessão que Lily faz sobre a relevância da sua própria obra de arte está latente quando esta busca formas de revelar que o lugar de seu quadro no mundo já não lhe importa mais: quase ao fim, ela conclui “ali estava ela, a sua pintura (...). Seria pendurada nos sótãos, pensou ela, seria destruída, *mas que importava?*”.<sup>24</sup> Se a ideia de Lily de 1910 era a produção da totalidade a partir da superação dos fragmentos, seu fracasso não a torna mais avessa ao próprio tempo; ela resolve, pelo contrário, em seu próprio quadro, relutar contra essa impossibilidade de retorno à totalidade ao desejar eliminar do quadro toda a sua temporalidade: eliminar os vestígios do tempo, completar a pintura, conforme corroborado por Elisabete Vieira Camara (2012, p. 122),

com um significado temporal circular capaz de preencher um vazio (...), como se negasse a passagem dos dez anos com todos seus infortúnios, como se varresse a guerra, a destruição e a morte numa perfeita negação da realidade que o tempo cronológico impôs.

Some a disputa do lugar da obra de arte diante do *male gaze* de Charles Tansley e do Sr. Ramsay (agora um “substituto” do olhar masculino desafiador do Tansley

<sup>24</sup> Id. *ibid.*, p. 203, grifo meu.

nessa terceira parte da obra), como se Lily de repente não precisasse de mais nenhum artefato além da própria relação intimista com a forma para criar seu espaço – vencendo a própria relação com a obra de arte a partir de explicá-la pela linguagem aderente às vivências circunscritas ao próprio tempo. É a manifestação máxima da auto-aniquilação do sujeito, tal como descrita por Lukács (2009, p. 79-80), uma vez que a harmonia entre exterioridade e interioridade se torna irremediavelmente artificial:

Ao pôr as ideias como inalcançáveis e - em sentido empírico - como irreais, ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não-problemática da individualidade é rompida. Ela se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz de sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão como algo a ser buscado. (...). Enquanto no mundo subjetivo da alma o ideal está tão aclimatado quanto as demais realidades anímicas, embora pareça rebaixado ao nível destas – ao da experiência – e possa, por esse motivo, destacar-se imediatamente, inclusive como conteúdo positivo, o divórcio entre realidade e ideal no mundo circundante do homem revela-se apenas na ausência do ideal e na conseqüente autocrítica imanente da mera realidade: no auto-desvelamento de sua nulidade sem ideal imanente.

A impotência da artista ofusca uma possível relação com a arte como um gesto possível contra a aridez do tempo; a ontologia do “eu sou” enquanto artista, na qual Lily se concentra, pacificada, tira-lhe a propriedade de ver a arte como seu estandarte. Este apelo ao movimento de superação, motivado pela necessidade constante de “ir além” da reflexão pausada sobre o mundo e fazer “algo de concreto”, representa, por fim, a rapidez da vida cotidiana e histórica do sujeito no século XX, uma vez que o indivíduo não consegue mais fixar-se em uma só imagem e degluti-la para compreender as camadas mais profundas e invisíveis que o interrogam. Consumida pela falha e a esta conformada, Lily adere aos limites de seu próprio tempo aparando a curiosidade e a contestação que a motivavam para pensar no avesso da superfície das relações e do impressionismo

que as representavam esteticamente. O excesso de subjetivismo acaba sendo mais deletério ao indivíduo do que a ele cabe perceber de maneira autônoma.

## Considerações finais

Walter Benjamin, no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, descreve, em uma linguagem bastante próxima da psicanalítica, que o consciente atua como proteção aos estímulos, que são percebidos por ele como choques. Quanto mais a missão de controle do choque é bem-sucedida, menos ele se torna experiência – e, portanto, menos matéria artística pode sobreviver para ser transformada. Lily, aderente à “estética da vivência” do século XX, termina em adequação ao tempo, mas menos pelo aprendizado que subjaz à experiência, e sim como resposta à impotência de superação dos traumas e de um passado pretérito à guerra que desvanece perante seu olhar.

Creio que seja necessário enfatizar que a pretensão do romance, como forma, de colocar o indivíduo como força motriz da modernidade, nos oferece uma matéria literária altamente complexa e que resiste a qualquer tentativa de encaixar *Ao farol* a um programa narrativo tradicional do *Künstlerroman*. Se o sótão como local onde o quadro de Lily acaba é o menor dos seus problemas, isso nos revela que a visão da pintura extrapola qualquer visão romântica de arte, mas que também não é, de forma alguma, idealista, uma vez que a “pura negatividade” hegeliana está ligada à ideia da formação se passar pelas esferas formativas e garantir uma relativa independência. Isto não ocorre com Lily: não podemos dizer que ela consegue terminar a pintura porque encontra uma realização ou porque suas crenças que atuavam ao lado de “colocar um futuro na ordem das coisas” se impulsionavam contra a ordem aprenderam a reconhecer algo ausente ou substancial no mundo. Ao contrário, a finalização da pintura só é possível por concessão: Lily cede à escalonada aderência subjetivista própria à esfera pública aburguesada de seu tempo – a satisfação do “eu” e o retorno às estruturas simbólicas é melhor e mais segura à realização artística, ainda que em troca da regulação da personagem às estruturas sociais e seus dispositivos imediatos dispostos na vida.

Longe de trazer esta discussão para julgamento de valor de personagem, desonestidade intelectual para os estudos literários, uma outra pergunta poderia

ser deixada em aberto: em uma sociedade inglesa decadente, cercada por homens dizendo que “as mulheres são incapazes de pintar, as mulheres são incapazes de escrever”, haveria como ser diferente a reação desta artista para sobreviver no mundo moderno? Lago nos lembra que o próprio *Künstlerroman* deu-se como uma vertente romanesca que permaneceu muito tempo sob domínio do masculino, já que “o artista-protagonista, geralmente retratado como um herói-artista boêmio ou gênio isolado, este é, em sua grande maioria, representado por um indivíduo do gênero masculino”.<sup>25</sup> Enquanto as personagens femininas assumiram “papéis secundários, representadas como as musas-modelos ou companheiras-esposas desses artistas-protagonistas, sujeitos passivos na atividade de criação, quando não se apresentam como uma fonte de conflitos”.<sup>26</sup> Virginia Woolf, assim, nos apresenta na trajetória de Lily Briscoe uma visão privilegiada das circunstâncias que permeiam a vivência artística, próprias à circunscrição limitante de um patriarcalismo que delimita deslocamentos, possibilidades e desdobramentos da experiência. Esta chave de leitura cuja ênfase seja prioritariamente voltada para questões de gênero podem, por fim, levar à continuidade de estudos da narrativa da personagem-artista por mim focalizada.

## Referências

- ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de J. B. de Almeida. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003. p. 55-63.
- AUERBACH, E. “A meia marrom”. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

---

<sup>25</sup> LAGO, I. B. do. *Do Künstlerroman às narrativas de artista: um estudo conceitual*. (Dissertação). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017, p. 89.

<sup>26</sup> Id., *ibid.*

- CAMARA, E. V. *A forma do ensaio e a construção do tempo ficcional em Lucia Miguel Pereira e Virginia Woolf*. 2011, 198f. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. “O evitamento do vazio: crença ou tautologia”. In: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 37-48.
- GUMBRECHT, H. “Cascatas de modernidade”. In: *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 9-32.
- HEGEL, G. W. F. “A autonomia formal das particularidades individuais”. In: *Cursos de estética II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle; consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2000. p. 309-346.
- LACOURARIE, C. “Painting and writing: A symbiotic relation in Virginia Woolf’s works”. In: *Interdisciplinary Literary Studies*. vol. 3, no. 2. Penn State University Press, 2002. p. 66–81. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41207003>. Acesso em 07 out. 2021.
- LAGO, I. B. do. *Do Künstlerroman às narrativas de artista: um estudo conceitual*. Dissertação. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 193f. Belo Horizonte, 2017.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades/34, 2009.
- PEDROSO JUNIOR, N. C. *Literatura e pintura: correspondências interartísticas em Passeio ao Farol, de Virginia Woolf*. 2009. Tese. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 216 f. Porto Alegre, 2009.
- WOOLF, V. *Ao farol*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

RESUMO: O artigo versa sobre o romance *Ao farol*, de Virginia Woolf, no que tange à trajetória da personagem-artista Lily Briscoe e seus possíveis diálogos com o *Künstlerroman*. O “romance

ABSTRACT: The article focuses on Virginia Woolf’s novel *To the lighthouse*, regarding the trajectory of a character, the artist Lily Briscoe, and its possible dialogues with the *Künstlerroman*

de artista” será explorado ao longo da análise não como um programa narrativo que se encerra em uma fantasmagoria tipologizante de seu significado, mas como forma romanesca que pode oferecer chaves de leituras críticas para a trajetória de Lily. Busco explorar a hipótese interpretativa: a personagem-artista, que passa o romance em conflito para concluir a pintura, somente consegue um desfecho para superar este drama não somente quando termina o quadro, mas também quando atravessa os princípios que norteavam a aprendizagem estética para alcançar o reconhecimento. Sua narrativa desembocará no fim da busca por um legado para sua obra artística, focalizando a própria autorrealização, nas palavras de Adorno (2003), encerrando-se na dissolução subjetivista, tão cara ao romance do século XX. Em outras palavras, Lily completa sua narrativa de artista com um subjetivismo completamente hipostasiado, no lugar de guiar-se por qualquer experiência emancipadora que a ênfase em sua própria *Bildung* poderia lhe proporcionar. O trauma do pós-Primeira Guerra a tornará aderente e regulada (no sentido de *Regulierung*) pelas instituições.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura inglesa; *Künstlerroman*; Virginia Woolf; *Ao farol*; Personagem-artista.

genre. I explore the “artist’s novel” category throughout the analysis not as a narrative program that ends in a typologizing phantasmagoria of its meaning, but as a novelistic form that can offer keys to critical readings for Lily’s trajectory. I explore the interpretative hypothesis: the artist as a character, who spends the novel with a conflict that revolves around not being able to finish a painting she aims to create, only manages to find an outcome to overcome this drama not only when the painting ends, but also when the character herself crosses the principles that guided her aesthetic learning to achieve recognition. Her narrative leads to the end of a search for a legacy for her artistic work, focusing on her own self-realization, in the words of Adorno (2003), shutting herself in a subjectivist dissolution, so recurrent in the 20th century novel. In other words, Lily completes her artist narrative with a completely hypostatized subjectivism, rather than being guided by whatever emancipatory experience an emphasis on her own *Bildung* might give her. The post-World War I trauma will make her adherent to and regulated by (as *Regulierung*) by social institutions.

**KEYWORDS:** English Literature; *Künstlerroman*; Virginia Woolf; *To the lighthouse*; Character as artist.

# O olhar filológico de Warburg e a “aplicação da ideia de Vico”

ISABELA DE VILHENA GAGLIANONE  
MESTRE EM FILOSOFIA, FFLCH-USP

He who cannot attract Pan  
approaches Proteus in vain

---

Pico della Mirandola.  
Apud Edgar Wind, 1969, p. 191.

Na conferência que proferiu na Universidade de Bonn, em 1882, o filólogo Hermann Usener comparou o gigante mitológico Anteu – o filho de Gaia que renovava suas forças ao entrar em contato com a terra mãe – ao historiador que adota uma postura filológica e consegue extrair novas informações e alargar seu conhecimento a cada imersão na letra das fontes. O mito da derrota de Anteu, quando soerguido do solo por Hércules, serviu como tema a uma escultura do renascentista Antonio Pollaiuolo, artista que, segundo o historiador da arte Aby Warburg, produziu obras dotadas de um pathos “ainda mais antigo que o Antigo” e que, pela imersão nas formas de expressão limítrofes pré-cunhadas, “ajudou energeticamente a fazer com que deuses e heróis sacudissem as efêmeras seduções das vestes suntuosas e ensinassem a refletir sobre a sua primitiva origem

humana”.<sup>1</sup> Também o artista, pela imersão na letra das fontes antigas, alarga seu próprio conhecimento e, observado pelo historiador da arte, traduz com imagens tanto o espírito de sua época quanto aspectos psíquicos arcaicos transmitidos pela memória coletiva humana. Para Warburg, as imagens têm uma função de organização do conhecimento e da memória coletiva e, nessa medida, são instrumentos de orientação do homem no universo – no universo cultural e no cosmos. Auxiliado pela memória, tanto consciente (a imitação dos modelos antigos) quanto inconsciente (a atuação dos símbolos dinâmicos gravados na memória coletiva), e direcionado pela vontade, o artista insere a compreensão da obra de arte na economia do espírito.<sup>2</sup>

Entre 1886 e 1887, Warburg assistiu com profundo interesse às aulas ministradas por Usener em Bonn e, em 1900, em uma troca de cartas com André Jolles sobre o tema da ninfa na arte italiana do Renascimento, afirmou que a figura feminina que adentra a cena da pintura *O nascimento de São João Batista*, de Ghirlandaio, exigia-lhe dirigir seu “olhar filológico ao terreno do qual emergiu” e a “perguntar[-se] com espanto: Essa estranha e delicada planta tem mesmo suas raízes na austera terra florentina?”<sup>3</sup> Warburg adotou, conforme preconizava Usener, uma postura filológica para investigar a história da arte, de modo que buscou “[...] descer às profundezas da natureza pulsional, onde o espírito humano desposa a matéria sedimentada de maneira não cronológica [*triebhafter Verlochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Mate-*

---

<sup>1</sup> WARBURG, Aby. “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento” (1914). In: *A presença do Antigo. Escritos inéditos – Volume I*. Organização, introdução e notas de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 110.

<sup>2</sup> Warburg cita o filósofo Wilhelm Dilthey em um adendo incluído à sua tese de doutorado (1893), evocando a inerência da arte à “economia espiritual da vida humana” (*der Kunst im geistigen Haushalt des Menschenlebens*); segundo Dilthey, “compreender a arte significa ver de que maneira a imagem, a forma, o sentimento, o pensamento, o conteúdo espiritual combinam-se a partir do interior”, apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015, p. 141-142. Em um fragmento de 1892, Warburg já se referia a Dilthey, afirmando que a questão da vontade insere a compreensão da “obra de arte na economia do espírito”, cf. WARBURG, Aby. “Fragmento 278” (1892). In: *Fragments sur l’expression*. Organização e apresentação de Susanne Müller, tradução de Sacha Zilberfarb. Paris: L’Écarquillé, 2015a, p. 182.

<sup>3</sup> WARBURG, Aby. “A ninfa: Uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg” [1900]. In: Idem, 2018, p. 72.

rie]”.<sup>4</sup> A experiência imagética, segundo Warburg, é conduzida por um processo de transmissão mnemônica de imagens e formas atreladas a complexos patéticos capazes de manter vivas experiências expressivas passadas. De modo que para ele a questão quanto à natureza patética suscitada e representada por imagens reverbera a reflexão quanto ao papel da imagem na cultura como um todo, pois implica outra questão, de caráter mais geral: qual a matriz que imprime na memória tais imagens pré-cunhadas, que efetiva a transmissão de significados simbólicos?

As imagens são para Warburg, “documentos” da expressão, pois as imagens materiais são vinculadas a imagens mentais. Munido dessa certeza, ele estabeleceu ao longo de sua trajetória intelectual “um alargamento metódico das fronteiras” da ciência da arte, para que ela pudesse então “pôr seu material à disposição da ‘psicologia histórica da expressão humana’”,<sup>5</sup> como escreveu em 1912. Alargamento metódico que, conforme ainda buscava teorizar em 1925, deveria abranger a arte filológica da interpretação, “para obter uma visada prospectiva”<sup>6</sup> e investigar a imagem como função psicológica necessária no interior da cultura total. A memória, em seu duplo papel de despertar reações fóbicas originais e projetar simultaneamente uma reação de conceitualização, apaga a fronteira disciplinar que separa a história cronológica humana da “matéria estratificada de modo não cronológico”. Segundo Warburg, “somente aqui”, no contato com a trama pulsional que liga o espírito à matéria estratificada da memória, “é possível, de fato, entrever a matriz que cunha os valores expressivos da exaltação pagã, que brotam da experiência orgiástica: o *thiasos* trágico”.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Warburg apud DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio [MAR], 2013, p. 272-273. Cf. WARBURG, A. “Mnemosyne. O atlas das imagens. Introdução” (1929a). In: Idem, 2018, p. 222.

<sup>5</sup> WARBURG, Aby. “Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara” (1912). In: Idem. *Histórias de fantasma para gente grande. Escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort, tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b, p. 127. Trata-se de “alargamento metódico” que “lança luz sobre o *nexo que há entre os grandes processos gerais de desenvolvimento*”. Idem, ibidem, p. 127-128, grifos nossos.

<sup>6</sup> Idem, “A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de ordenação cósmica do Ocidente” (1925). In: Idem, 2015b, p. 344.

<sup>7</sup> WARBURG, (1929a), 2018, p. 222.

Como Usener, Warburg busca investigar as raízes profundas dos estados mais antigos da história da civilização, a origem das religiões, dos mitos e das tradições e sua persistência na história do espírito.<sup>8</sup> Como Jacob Burckhardt e Nietzsche, busca enfatizar o caráter agonístico e dionisíaco dessa origem, o *thiasos* trágico como matriz. Contra a caracterização winckelmanniana do Antigo como clássico, Warburg procura compreender o primitivismo do ato simbólico, bem como suas metamorfoses, operadas por uma função mnêmica; como Nietzsche, compreende que Apolo não neutraliza Dioniso e que ambos nascem da mesma pulsão.<sup>9</sup> Para Warburg, o trauma fóbico originário deixa “cicatrizes”,<sup>10</sup> engramas mnemônicos, no extrato arcaico da consciência humana e sobrevive na “inteira escala de manifestações vitais cinéticas de uma humanidade fobicamente abalada”.<sup>11</sup> Os polos opostos coexistem e as imagens são constituídas por essa tensão primordial: a sedimentação objetiva da imagem está atrelada à sedimentação do biomorfismo fóbico como princípio causador – que pode tanto ser uma medida de substituição protetora como incremento ampliador de força.<sup>12</sup> Portanto, o próprio caráter do

---

<sup>8</sup> GHELARDI, Maurizio. *Aby Warburg et la “lutte pour le style”*. Tradução de Jérôme Nicolas. Paris: L’Écarquillé, 2016, p. 135.

<sup>9</sup> LEBRUN, Gerard. “Quem era Dioniso?”. In: *A filosofia e sua história*. Tradução de Maria Heloísa Noronha Barros. São Paulo: Cosacnaify, 2006, p. 363. “A oposição entre Dioniso e Apolo conclui-se então como um compromisso”, idem, ibidem, p. 359.

<sup>10</sup> PINOTTI, Andrea. “Materia è memoria”. In: GUIDI, Benedetta Cestelli; FORTI, Micol; PALLOTTO, Manuela (orgs.). *Lo sguardo di Giano*. Turim: Nino Aragno Editore, 2004, p. 72.

<sup>11</sup> WARBURG, (1929a) 2018, p. 223. Andrea Pinotti nota que, assim como em Nietzsche, a oposição warburguiana entre Apolo e Dioniso é desequilibrada: “(...) como pode uma impressão [*Ein-Prägung*], como traço mnêmico material historicamente determinado, pré-histórica, funcionar ao mesmo tempo como condição de possibilidade imagética [*Vor-Prägung*], como *a priori* neutro não polarizado?”; ou seja, como pode “um fenômeno histórico ser também, ao mesmo tempo, transcendental?”. PINOTTI, 2004, p. 76. Roland Kany observa que permanece “estranhamente não bem definida”, até seus escritos finais, a imagem que Warburg tem da religião antiga, “ele parece pouco preocupado em diferenciar a obra de arte do ‘lado noturno’ da civilização antiga segundo as respectivas épocas de formação. Aparentemente, bastava-lhe ter reconhecido a dupla face (dionisíaca e apolínea) da Antiguidade”. KANY, Roland. “La sguardo filologico: Aby Warburg e i dettagli”. In: *Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia*, vol. 15, n. 4, 1985, p. 1267.

<sup>12</sup> WARBURG, A. “Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte” (1923a). In: Idem, 2015b, p. 267-269.

Antigo deve ser distinguido no “símbolo da herma bifrontal Apolo-Dioniso”, na “unidade orgânica da sofrósina [*Sophrosyne*] e do êxtase, em sua função polar de cunhar valores limítrofes da vontade expressiva humana”.<sup>13</sup> A memória social atualiza as expressões originais estratificadas e possibilita a comunicação de significados simbólicos, justamente porque reforça os dois polos limítrofes do comportamento psíquico – da “*terribilitá* do *monstrum* à contemplação, na esfera ideal, da meditação pagã erudita”,<sup>14</sup> como Warburg escreveu em 1925. Nos anos seguintes, com o *Atlas Mnemosyne*, ele buscava cartografar a “herança de engramas fóbicos”, que foi interiorizada pelo Renascimento italiano “numa ambivalência particular”.<sup>15</sup>

As criações artísticas renascentistas desenvolveram-se como ambivalência entre a luta contra o caos da totalidade imaginável (delimitação de perímetros pela composição plástica) e a manipulação de culto ao ídolo representado. Warburg portanto propõe uma história psicológica revelada pelas imagens, capaz de “ilustrar a distância existente entre o impulso e a ação”.<sup>16</sup> A distância entre os polos, formada na oscilação entre a aproximação e o distanciamento do homem em relação ao mundo,<sup>17</sup> possibilita o processo de sublimação do pathos fóbico mediante a criação de um espaço de pensamento (*Denkraum*). As formas expressas materialmente pela arte evidenciam qualidades abstratas e embasam a concepção de uma “psicologia da orientação humana”,<sup>18</sup> pois a imagem inscreve-se nesse espaço intermediário: há uma “função polar do ato artístico, que oscila entre uma imaginação, que tendencialmente se identifica com o objeto, e uma racionalidade, que busca, ao contrário, distanciar-se dele”.<sup>19</sup> Tanto a expressão quanto a orientação humana estão implicadas nessa função polar, em que a força de incorporação da forma desenvolve uma simbólica formal.

<sup>13</sup> Idem, (1929a) 2018, p. 222.

<sup>14</sup> Idem, (1925) 2018, p. 164.

<sup>15</sup> Idem, (1929a) 2018, p. 223.

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*, p. 219.

<sup>17</sup> Id., *ibid.*, p. 218.

<sup>18</sup> Warburg (*Tagebuch*, 1929) apud RECHT, Roland. “L’Atlas Mnemosyne d’Aby Warburg”, in: WARBURG, Aby. *L’Atlas Mnemosyne*. Paris: L’Écarquillé, 2012, p. 20. Orientação que se dá tanto no espaço de pensamento quanto no espaço físico, enquanto posicionamento do homem no mundo e em relação ao cosmos.

<sup>19</sup> WARBURG, (1929a) 2018, p. 218.

## O thiasos como matriz de Urworte

Roland Kany sustenta que o olhar filológico warburguiano estabelece uma unidade entre seus trabalhos, de sua tese de doutorado sobre Botticelli (1893) ao *Atlas Mnemosyne* (1926-1929), mantendo, como fio condutor, a atenção aos detalhes. Na tese, o olhar de Warburg para os acessórios em movimento nas pinturas alegóricas de Botticelli torna-se ponto de convergência de uma análise que se baseia no cotejo de elementos imagéticos e textuais, procedendo por um caminho literário. O método permitiu-lhe desenredar os planos místico e histórico das pinturas “Nascimento de Vênus” e “Primavera”; o que, por sua vez, possibilitou-lhe interpretar cada uma delas como um *Kultursymbol* (símbolo cultural).<sup>20</sup> Cada um desses símbolos encerra em si o núcleo de toda uma zona cultural e deve ser compreendido, de acordo com Kany, como um “objeto simbólico que – no sentido da definição de Goethe – (...) resguarda em si ‘uma certa totalidade’”;<sup>21</sup> cada um deles tem significados para além de si mesmos, sem que sejam no entanto simples exemplos. O detalhe dos acessórios em movimento é de extrema relevância para o olhar filológico inserido no âmbito da “estética psicológica”<sup>22</sup> warburguiana, pois revela uma tensão primordial e uma luta pelo estilo. A arte do *Quattrocento* florentino é uma disputa da memória, cristalização da coexistência, em disputa, de dois ideais, aquele *alla francese* das cenas bíblicas e históricas e aquele ideal antiquizante – inserido nos detalhes, em poucas figuras singulares, de modo que em uma mesma pintura é possível ver ambos. A arte cristaliza o conflito, é um ato. Na passagem do *Quattrocento* ao *Cinquecento*, o estilo *all’antica* se desgarrá, vence a luta e se instaura. Há uma “gradação energética”, um processo de metamorfose, pelo qual se vislumbra um núcleo, que opera como força estilística. A “célula originária do motivo”<sup>23</sup> insere-se em uma

<sup>20</sup> KANY, op. cit., p. 1268. O termo foi utilizado por Warburg na conferência “Die Wanderungen der antiken Götterwelt vor ihrem Eintritt in die italienische Hochrenaissance”, proferida em 29 de novembro de 1913.

<sup>21</sup> Idem, ibidem, p. 1269. A citação de Goethe é extraída de uma carta a Schiller, de 16 de agosto de 1797.

<sup>22</sup> WARBURG, “O ‘Nascimento de Vênus’ e ‘A primavera’ de Sandro Botticelli” (1893). In: Idem, 2015b, p. 27.

<sup>23</sup> Idem, “Frammenti tra Manet e Mnemosyne (102.1.2)” (1929b), organização e tradução de Maurizio Ghelardi, notas de Monica Centanni. In: *La Rivista di Engramma* (On-line), n. 165,

cadeia de transmissão e metamorfose das fórmulas expressivas compartilhadas pela memória coletiva.

Ainda na tese, os detalhes dos acessórios e cabelos em movimento indicaram a Warburg, como ressalta Kany, que não apenas os artistas florentinos buscavam representar as divindades da arte antiga “mais equilibradas entre a quietude e o movimento (*stille Größe* no sentido de Winckelmann), mas também as figuras violentamente movimentadas e impetuosas da religião dionisíaca da Grécia, ou seja, ninfas e mênades”.<sup>24</sup> Esta constatação embasa a compreensão warburguiana da herma bifrontal da Antiguidade, a existência de uma polaridade espiritual, de valor heurístico para a história da arte, para a filosofia da história da arte e para a ciência da cultura. No ano final de sua vida, ele ainda reforçaria que “Nietzsche, no *Nascimento da tragédia* (1886), nos ensinou a considerar o Antigo através do símbolo da dupla herma do Dioniso e Apolo”, tensão constitutiva surgida de “dois poderes bárbaros totalmente diversos, cada um a seu modo fiel guardião autoritário do patrimônio antigo”.<sup>25</sup>

A consideração do polo dionisíaco inclui Warburg em uma corrente de pensamento, iniciada na Alemanha com as aulas de Christian Gottlob Heyne sobre Homero – que, a partir de 1766, integraram pela primeira vez a mitologia à filologia – e desenvolvida pelo filólogo Friedrich Creuzer, cuja obra *Simbólica e mitologia dos povos antigos, particularmente dos gregos*, publicada em 1810, teve grande repercussão e influenciou a concepção nietzschiana do dionisíaco.<sup>26</sup> Creuzer compreendia o “ímpeto para o simbólico” como “necessidade originária”,<sup>27</sup> pois, “um impulso universal da natureza humana exige muito cedo sinais e imagens determinados e exteriores para sentimentos indeterminados e presságios

---

maio de 2019, n.p.

<sup>24</sup> KANY, op. cit., p. 1267.

<sup>25</sup> WARBURG, “O antigo romano na oficina de Ghirlandaio” (1929c). In: Idem, 2018, p. 208; p. 212.

<sup>26</sup> GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred. “La Symbolique de Friedrich Creuzer. Philologie, mythologie, philosophie”. In: *Revue germanique internationale* (On-line), 14, 2011, n/p.

<sup>27</sup> Concepção que levou Creuzer a sistematizar as narrativas mitológicas e representações de deuses em moedas, vasos e outros artefatos como objetos de estudos filológicos, concebendo-os como campo tão autêntico quanto os textos de autores antigos e estabelecendo como nova tarefa da filologia, compreendida como ciência dos estudos icônicos, “encontrar leis da língua sistemática das imagens”, H.-G. Gadamer apud idem, *ibidem*.

obscuros”, de modo que a forma visível dada ao invisível “incorpora em uma ‘herma’ a força da natureza”,<sup>28</sup> cuja violência secreta é percebida. Ao estudar as religiões báquicas e o culto a Dioniso, Creuzer pôde estabelecer uma genealogia do Shiva indiano ao Osíris egípcio e então ao Dioniso de Tebas – este, identificado com o touro equinocial, responsável pela renovação dos anos –, o que o levou à compreensão de que os mistérios são o núcleo significante da mitologia, pois expõem esotericamente a intuição religiosa da imortalidade da alma e de seu retorno a Deus. A descoberta warburguiana dos afrescos dedicados a Mithra e sua comparação com a queda de Faetonte, enraizadas neste terreno, revelam a abertura de campo que os estudos filológicos do século XIX ofereceram a Warburg. Em um excurso dedicado particularmente aos mistérios báquicos, Creuzer “apresenta Dioniso como *Weltseele* [alma do mundo], como criador e guia de todas as almas individuais, fundando assim uma ‘pneumatologia’ e uma ‘antropologia’”,<sup>29</sup> também aspectos que serão retrabalhados por Warburg, por exemplo, nas análises das obras de Agostino di Duccio, da tese ao *Atlas*.<sup>30</sup>

Em seu percurso investigativo, a pesquisa warburguiana jamais perderá de vista o caráter dionisíaco coexistente com o apolíneo e essa polaridade, intuída a partir do movimento literal, cinético, passou a abranger também o movimento metafórico da orientação cósmica e da orientação no pensamento. Trata-se de uma lógica iconográfica morfológica mobilizada pela “ideia de uma polaridade espiritual no ciclo das paixões”, como Warburg afirmou em 1929, “que sobrevive a qualquer tentativa de civilização” e que, portanto, “devia fornecer àqueles que observam com atenção, mesmo que apenas do ponto de vista heurístico, um

---

<sup>28</sup> CREUZER, Friedrich. *Simbólica e mitologia dos povos antigos, particularmente dos gregos. Primeiro livro: Descrição geral do círculo simbólico e mítico. Excertos* (1810). Tradução de Oliver Tolle. No prelo, § 8.

<sup>29</sup> GALLAND-SZYMKOWIAK, op. cit. Creuzer afirma que a doutrina mais antiga dos sacerdotes “em primeiro lugar, consistia em fornecer um nome (...) para o que antes era inominado, e, com isso, uma oração numa fórmula breve, sintética [*gedrungener*]”, de modo que a linguagem é o “documento mais fiel dos povos”. CREUZER, op. cit., § 6 e § 7.

<sup>30</sup> Conforme aponta Kany, “Warburg insere profundamente na ciência da arte a ideia desenvolvida desde Creuzer e Bachofen até Nietzsche – cuja obra ele não conhecia bem à época (de sua tese) –, Rohde e Usener quanto à existência e o caráter deste segundo polo da civilização antiga”. KANY, op. cit., p. 1267.

ponto fixo central receptivo no emaranhado da interdependência histórica conjunta”.<sup>31</sup> Os símbolos são, para Warburg, portanto dinâmicos. Polarizados ao serem retomados em contextos posteriores aos de sua cunhagem original, são “dinamo-engramas”,<sup>32</sup> pois podem reativar o pathos original, ou inverter seu sentido; em qualquer das circunstâncias, cristalizam-se formas de autointerpretação com base na apropriação e articulação do material fornecido pela memória.

O engrama da memória, conforme teorizado por Richard Semon, transforma-se, pelo olhar filológico warburguiano, nas palavras primordiais ou originárias da linguagem afetiva dos gestos (*Urworte*),<sup>33</sup> que embasam a recorrência de “fórmulas de pathos” nas imagens. São elas as “cicatrizes” decorrentes de experiências vividas em momentos de potente entusiasmo religioso, que, traumáticas, devem ser consideradas como força-motriz do desencadeamento do movimento expressivo corpóreo. Como formas de expressão de impressões emocionais intensas, são parte do processo cognitivo humano que envolve a memória e a produção de conceitos.<sup>34</sup> Por isso, ao buscar as palavras primordiais da linguagem gestual, Warburg pôde interpretar os movimentos corporais hermeneuticamente,<sup>35</sup> compreender

<sup>31</sup> WARBURG, (1929c) 2018, p. 198-199.

<sup>32</sup> Em 1927, Warburg definiu o campo de sua pesquisa como o de uma “estética do dinamograma” [*Ästhetik des Dynamogramms*], uma estética da polaridade ou, conforme analisa Didi-Huberman, uma “estética das forças (...)”, que [é], ao mesmo tempo, uma “morfologia” – baseada na investigação de uma “simbólica dinâmica” ou “energética” [*dynamische, energetische Symbolik*] nas imagens. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 157-159. Claudia Wedepohl indica que Warburg incorporou três termos fundamentais do zoologista Richard Semon (1859-1918) – cujo livro *Die Mneme* Warburg adquiriu em 1908 –, para expressar aspectos da herança cultural: *mneme, engrama e ecforia*. Cf. WEDEPOHL, Claudia. “Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg’s theory of memory”. In: *Bruniana & Campanelliana*, vol. 20, n. 2, 2014, p. 399.

<sup>33</sup> Conforme o título da palestra proferida em 1927, “*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*”, na qual Warburg reconhece o particular impacto das *Metamorfoses* de Ovídio na transmissão de fórmulas de pathos antigas, cf. WOLDT, Isabella. “Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg”. In: *Interfaces* (On-line), 40, 2018, p. 133-134.

<sup>34</sup> Idem, *ibidem*, p. 134.

<sup>35</sup> “A hermenêutica do movimento corporal de Warburg ancora-se na tentativa de rastrear o processo da memória humana, na qual expressões emocionais originais são codificadas como configurações gestuais sob conceitos da compreensão do movimento que podem ser exagerados para fins dramáticos, se necessário. As fórmulas de pathos são ancoradas e fixadas por aquelas

as expressões gestuais enquanto palavras ou símbolos; enquanto fórmulas de pathos que, como o engrama de Semon, são feitos da experiência e formas da memória coletiva. E que, assim como o engrama, têm dois aspectos, o de modelo – a utilização das formas figurativas pré-existentes – e o de metamorfose – seu reprocessamento, em função das necessidades expressivas.<sup>36</sup> Ambos os aspectos embasam a compreensão de um discurso histórico composto pela linguagem gestual. Nesse sentido, na conferência em que cunhou o conceito de fórmula de pathos, Warburg já afirmava que era possível submeter a história da arte e dos estilos, em especial do estilo ideal antiquizante do Renascimento, também a um exame retórico: a identificação da “exuberante retórica dos músculos de Pollaiuolo”, seu “entusiasmo arrebatador *all’antica*”,<sup>37</sup> por exemplo, insere a obra em um diálogo com seu solo cultural – como reação ao estático realismo nórdico –, mas também em um longo discurso ecoado historicamente desde a Antiguidade, que se vale, na arte figurativa, de “*Urworte*”. Os gestos, na linguagem expressiva corporal, são “formas primordiais” (*Ur-forms*), “palavras primordiais” (*Urworte*). A análise hermenêutica dos movimentos enquanto tipos de expressão modelados sob a influência retórica dos estilos, articulada à análise psico-biológica dos gestos simbólicos nas representações artísticas, leva Warburg a compreender que, nos movimentos envolvidos em ações humanas comuns, como dançar ou correr, “percebe-se o eco [do] abandono abissal durante o culto do *thiasos* (...). A entrega passional constitui um código essencial e perturbante desses valores expressivos”.<sup>38</sup> Articulação linguística, biológica e histórica, esse código dos valores da expressão permite identificar, no interior da linguagem das formas, uma “fórmula”, que não diz respeito apenas ao objeto visível, mas à toda sua estrutura e à sua própria condição de possibilidade; e permite investigar, na metamorfose sublimadora de *phobos*, o papel da memória coletiva, a *Mneme* como plasticidade que permite que engramas de experiências sejam armazenados no tempo, expressos em gestos

---

palavras que conduzem à ação, congruentes com a definição de Semon do engrama”. Id., *ibid.*, p. 156.

<sup>36</sup> WAIZBORT, L. “Apresentação”. In: WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande. Escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort, tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 12.

<sup>37</sup> WARBURG, (1929a) 2018, p. 227.

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p. 223.

e transformados na arte – e rastreados morfológicamente pelo historiador da cultura.

Como aponta Andrea Pinotti, o *phobos* atua como *Ur*,<sup>39</sup> como dinâmica, como protoforma essencialmente polar. Por isso há tanto uma polarização quanto uma oscilação – portanto, não uma contraposição estática – entre mito, magia e razão.<sup>40</sup> Na “época de Fausto, na qual o cientista moderno – a meio caminho entre a prática da magia e a matemática cosmológica – busca conquistar o espaço de pensamento da reflexão [*Denkraum der Besonnenheit*] entre si mesmo e o objeto”,<sup>41</sup> Warburg identifica a sobrevivência patética e formal dos demônios astrais transmitidos pela astrologia, a um só tempo lógica e magia – designação conceitual e “vínculo supersticiosamente agregador” –,<sup>42</sup> ou que os demônios cósmicos são: “Do Harz à Hélade, todos primos”, como dizem os versos de Goethe que ele cita em seu ensaio sobre “a servidão do homem moderno supersticioso”.<sup>43</sup> A polaridade latente anima o dinamismo dos símbolos e resguarda valores cognitivos que sobrevivem em contextos semântico-culturais diversos, mantendo seu núcleo engramático, das bruxas do Harz aos demônios da Antiguidade, todos unidos por parentesco, compartilhando complexos simbólicos e uma mesma origem fóbica. A memória coletiva é patrimônio de símbolos, mas também do engendramento do simbolismo cultural.

Warburg dedicou à memória de Usener o esforço empreendido naquele mesmo ensaio, de certa forma indicando que seu “olhar filológico” decorre da necessária confluência de saberes que o conhecimento espiritual de uma época requer e que concatenava para ele toda uma aspiração científica: “[que] a história da arte e a ciência da religião, entre as quais ainda há um descampado em que fraseologias crescem soltas, possam, (...) enfim sentar juntas à mesa de trabalho, no laboratório da história das imagens segundo a ciência da cultura”.<sup>44</sup> Um desejo que se torna programático na organização de sua biblioteca-laboratório, bem

<sup>39</sup> PINOTTI, op. cit., p. 73.

<sup>40</sup> WAIZBORT, op. cit., p. 14-15.

<sup>41</sup> WARBURG, “A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero”, (1920) 2015b, p. 196.

<sup>42</sup> Idem, ibidem, p. 133.

<sup>43</sup> Id., ibid., p. 130.

<sup>44</sup> Id. ibid., p. 196.

como na concepção teórica do *Atlas Mnemosyne*. Nesse laboratório, realiza-se a premissa de Usener, segundo a qual “o conhecimento histórico é ao mesmo tempo a condição e o objetivo das operações especificamente filológicas de crítica e de exegese”.<sup>45</sup> Tal é o horizonte filológico apreendido por Warburg de Usener; a gramática dos gestos, sua exegese.

## A aplicação da ideia de Vico

Kany vincula Warburg não apenas a Usener, mas a toda uma tradição filológica que desenvolveu uma “determinada forma de mitologia etimológica”, iniciada por Giambattista Vico.<sup>46</sup> Em sua obra *Scienza nuova*, publicada em 1725, Vico considera que “os mitos são, na consciência, uma forma fundamental da constituição do mundo humano”; como sintetiza Kany, “eles são fundados em um modo de conhecimento que dispõe apenas de conceitos sensíveis, ‘universais fantásticos’”.<sup>47</sup> De acordo com a etimologia de Vico, o nome de Júpiter (Jove) advém de uma onomatopeia relativa ao barulho que acompanha os raios e trovões e, com tal denominação, o homem pôde operar um ato de objetivação e estilização, dominando o terror imediato. Foi o medo que imaginou os deuses no mundo<sup>48</sup>. A metáfora antropomórfica fundamenta a teoria viquiana dos “caracteres poéticos”, ou universais fantásticos – “descoberta, que é a chave mestra”<sup>49</sup> da *Ciência nova* –, “sendo a primeira metáfora, a metáfora de Jove, aquela que dá origem ao pensamento e à linguagem”.<sup>50</sup> Os caracteres poéticos de Vico dizem respeito ao

---

<sup>45</sup> USENER, Hermann. “Philologie et sciences historiques” (1882). Tradução de Sandrine Maufroy. In: *Revue germanique internationale* (On-line), 14, 2011, n/p.

<sup>46</sup> KANY, op. cit., p. 1276.

<sup>47</sup> Id., ibid.

<sup>48</sup> VICO, Giambattista. *Ciência nova* (1725). Tradução de Jorge Vaz de Carvalho, prefácio de António M. Barbosa de Melo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 219 (§ 382); p. 283-285 [§§ 447-448].

<sup>49</sup> VICO, op. cit., p. 37-39 (§ 34).

<sup>50</sup> SAMMER, Renata. *Os caracteres poéticos de Giambattista Vico*. São Paulo: Editora Unifesp, 2018, p. 39. As divindades (“caracteres poéticos”, fruto da sabedoria dos antigos poetas), são originados pela fantasia, passam por um processo de abstração e tornam-se sinais, pois a linguagem, tendo origem metafórica, no entanto sofre as variações tropológicas da cultura, cf. idem, ibidem, p. 13.

“imaginativo universal”, ao produto da imaginação [*fantasia*] presente na origem da mentalidade humana, ainda que suplantada por modos de pensamento mais racionais em diferentes idades do mundo.<sup>51</sup> De modo que a fantasia não é alternativa à razão, “pelo contrário, ela estrutura uma ciência plenamente racional (...), cuja ênfase recai sobre a linguagem”.<sup>52</sup> Os caracteres poéticos, que resultam da articulação da memória, da fantasia e do engenho, “mantém-se ativos na moderna idade dos homens, ainda que imperceptíveis, pois não se deixam dissolver na linguagem conceitual”;<sup>53</sup> são, portanto, sustentáculo da teoria do conhecimento viquiana. Eles estão na base da “teoria da metáfora” de Vico, caracterizando uma “lógica da denominação” que estabelece a metáfora como origem da linguagem e do conhecimento ao mesmo tempo que sugere sua permanência e renovação.<sup>54</sup>

Mais de um século depois da publicação da *Scienza Nuova*, Hermann Usener, “em seu tempo, o mais famoso filólogo da Alemanha”,<sup>55</sup> reivindicou para si a tarefa de sistematizar cientificamente a intuição de Vico e se propôs a “produzir a última grande tentativa de tornar a etimologia o método dominante da mitologia”,<sup>56</sup> projeto que concretizou com sua principal obra, publicada em 1896, *O nome dos deuses (Götternamen)*, na qual, a partir de centenas de nomes, buscou delinear uma “morfologia da conceituação [*Begriffsbildung*] religiosa”.<sup>57</sup> Kany aponta algumas semelhanças entre as obras de Usener e Vico, que são especialmente relevantes no contexto warburguiano: Usener, assim como Vico, compreende os deuses como conceitos míticos primordiais; o medo e o caos, como origens do

---

<sup>51</sup> Id., *ibid.*, p. 30. Vico divide a história da humanidade em três idades: a idade dos deuses, a idade dos heróis e a idade dos homens. As idades aparecem “menos como períodos temporais do que como categorias racionais aptas a apreender a realidade cultural normalmente complexa, existente no mesmo período de tempo. (...) A mudança de uma ‘idade’ para a outra ocorre gradualmente: assim ‘como um rio, ao lançar-se no mar, conserva ainda durante algum tempo a impetuosidade da corrente e a doçura da sua água’, assim também as características próprias de uma idade subsistem, em parte, nas que se lhe seguem”. MELO, Antônio Moreira Barbosa de. “Palavra preliminar”. In: VICO, *op. cit.*, p. XIX.

<sup>52</sup> SAMMER, *op. cit.*, p. 31.

<sup>53</sup> Id., *ibid.*, p. 42.

<sup>54</sup> Id., *ibid.*, p. 16.

<sup>55</sup> KANY, *op. cit.*, p. 1277.

<sup>56</sup> Id., *ibid.*

<sup>57</sup> USENER apud id., *ibid.*

mito; a crescente generalidade das figuras divinas, como resultado de processos de aumento da abstração e crescimento do domínio racional sobre os anseios míticos; o raio, “como o motivo aterrorizante que leva o homem que pensa miticamente à ideia de uma força divina”.<sup>58</sup> Essas semelhanças estendem-se a Warburg que, com o mote *Per monstra ad sphaeram* – cunhado por Franz Boll, outro filólogo cuja pesquisa encontra desdobramentos na iconologia warburguiana –, indica que, como Vico e Usener, também compreende os mitos, particularmente graças à sua origem fóbica, como modos de conhecimento e como células originárias de significado. Semelhante à “fórmula de pathos” de Warburg, o “caractere poético” de Vico, “ao ser constituído, traz consigo pensamento e linguagem unidos de modo indissociável”.<sup>59</sup>

Segundo Auerbach, Vico buscou “estabelecer leis eternas” que governam a história, capazes de compreender “uma evolução da civilização humana através de etapas distintas, uma evolução que continuaria a se desenvolver em ciclos eternos, onde quer que o homem vivesse”.<sup>60</sup> Sua *Ciência nova* constitui uma teoria do conhecimento, fundamentada na ideia de que o “desenvolvimento integral da história humana, enquanto produto humano, está potencialmente contido na mente humana”<sup>61</sup> (*dentro le modificazione della nostra medesima mente humana*), o que implica na possibilidade de se evocar toda a história humana a partir da consciência de cada homem.

O caráter mágico da civilização primitiva apresenta-se para Vico como base de uma visão da história do mundo: a primeira fase da humanidade não foi racional,

---

<sup>58</sup> Id., *ibid.*

<sup>59</sup> “O som do trovão bem como a imagem de Jove e a interjeição daqueles que diante dele se horrorizaram formam um conjunto, um esquema, que acusa a natureza motivada do signo linguístico em Vico”. SAMMER, *op. cit.*, p. 40-41.

<sup>60</sup> AUERBACH, E. *Ensaios de literatura ocidental: filologia e crítica*. 2. ed. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr., tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 354. Warburg refere-se a etapas históricas no ensaio em que cunhou o conceito das fórmulas de pathos: “Por isso, as ‘imagens da Morte de Orfeu’ devem ser consideradas um relato provisório sobre as primeiras estações já escavadas daquela via em etapas por onde passou, em seu vagar, o antigo superlativo da linguagem gestual, partindo de Atenas e passando por Roma, Mântua e Florença até chegar a Nuremberg, onde encontrou abrigo na alma de Albrecht Dürer”. WARBURG, “Dürer e a Antiguidade italiana” (1905). In: *Id.*, 2015b, p. 97.

<sup>61</sup> AUERBACH, *op. cit.*, p. 355.

mas mágica e fantástica, *poética*; e, como forma de pensamento, a religião mágica primitiva é a base das instituições sociais. Pois no estado original da humanidade, a imaginação mítica fundamentou “um sistema político de arma na luta pelo poder político e econômico”,<sup>62</sup> de modo que a própria história do mundo humano baseia-se no caráter mágico das primeiras civilizações. Se há, para Vico, três idades – a dos deuses, a dos heróis e a dos homens –, ele no entanto “não deixa de perguntar se a metáfora que dá origem à linguagem – a metáfora de Jove – ainda está presente entre os modernos (na ‘idade dos homens’).”<sup>63</sup> Ou seja, Vico “não delimita e isola a sabedoria poética”, característica da idade dos poetas e dos deuses, na origem do mundo humano; “ao contrário, ele a vê e a cultiva na sabedoria moderna, que partilha com seus contemporâneos na idade dos homens”.<sup>64</sup> Ainda que as três idades pareçam “aludir a um processo evolutivo da humanidade, (...) apenas iniciam uma topologia, onde cada *topos* é complementado pelo seu contrário e por uma infinidade de outros *topoi*”.<sup>65</sup> Assim, as três respectivas línguas – dos deuses, dos heróis, dos homens – constituem um “dicionário mental” comum com o qual é possível compreender a língua falada pela “história ideal eterna”; tal história ideal eterna “é uma tópica, um conjunto de fatos poéticos legitimados por uma narrativa de cunho histórico, marcada por um *corso* e pela interrupção – passada ou futura – de um *ricorso*”.<sup>66</sup>

Warburg afirmou em 1925, justamente, que o tipo e método específicos de sua pesquisa eram “*a realização da ideia de Vico*”.<sup>67</sup> a fórmula resguardada pela memória propõe uma leitura da história que compreende seus fluxos e refluxos, as *sobrevivências* (*Nachleben*) warburguianas e os *ricorsi* de Vico, a metáfora como núcleo de uma teoria do conhecimento, pois produto plástico do estabelecimento de limites fixos, protetores em sentido material e psicológico, “contra o caos do mundo circundante”.<sup>68</sup> A sabedoria poética permanece como sobrevivência latente e neutra, pois depende das relações que estabelece quando atualizada

---

<sup>62</sup> Id., *ibid.*, p. 352.

<sup>63</sup> SAMMER, *op. cit.*, p. 38.

<sup>64</sup> Id., *ibid.*, p. 44.

<sup>65</sup> Id., *ibid.*, p. 53.

<sup>66</sup> Id., *ibid.*, p. 51.

<sup>67</sup> Warburg apud WEDEPOHL, 2014, p. 391, grifo nosso.

<sup>68</sup> AUERBACH, *op. cit.*, p. 352.

em novo contexto semântico. A teoria dos caracteres poéticos, assim como a fórmula de pathos warburguiana, designa “um momento sobrevivente da forma, que é simultaneamente persistente (em suas repetições) e passageiro (em suas diferenças)”.<sup>69</sup> Para ambos os autores, a cultura é produto de um processo voltado à proteção contra o *phobos*. E, assim como em Warburg, há uma “contradição que anima a reflexão viquiana: a metáfora é tanto origem do pensamento como gesto crítico que se repete *ad infinitum*”;<sup>70</sup> a transferência metafórica pressupõe uma sabedoria específica, que “não apenas antecede a sabedoria racional da idade dos homens, como também se encontra ativa na moderna linguagem conceitual”.<sup>71</sup>

Vico, como o faria posteriormente Warburg, compreende o medo como origem do pensamento; o pensamento primordial como poético; a religião mágica, seu fruto, como base das instituições sociais e políticas (como limites protetores), substituída paulatinamente pelo pensamento racional – “retiraram dos heróis seus direitos e prerrogativas” –,<sup>72</sup> pelo qual a poesia, identificada com o mito, perde seu poder criativo, ainda que continue a existir nas “potencialidades da mente humana”. Também Warburg, como Vico, compreende a natureza histórica dos homens – a natureza humana como função histórica, como diz Auerbach – ou a história como produto humano.<sup>73</sup> A “realização da ideia de Vico” diz respeito à demonstração warburguiana, em suas investigações iconográficas, da psicologia poética, ou à análise quanto à inteligência primitiva como origem do mito e símbolo, feita através da perspectiva da filologia comparada aplicada à expressão artística e ao pensamento por imagens. Diz respeito, portanto, à realização da aspiração warburguiana quanto ao estabelecimento de uma ciência da cultura, vista sob o ponto de vista da história da arte conectada à história da religião. Como Vico, Warburg compreende o mito como constituição do mundo humano.

---

<sup>69</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 375.

<sup>70</sup> Enquanto sistematização da experiência, a metáfora é “indício da presença da lógica metafórica da sabedoria poética entre os modernos”. SAMMER, op. cit., p. 21.

<sup>71</sup> Id., *ibid.*

<sup>72</sup> AUERBACH, op. cit., 351.

<sup>73</sup> Auerbach analisa a perspectiva histórica de Vico, compreendida por sua interpretação da natureza humana (o “conceito da natureza história dos homens”, ou seja, a identificação entre “história humana e natureza humana”, pela concepção da “natureza humana como função da história”). Cf. Id., *ibid.*, p. 355.

Assim como os engramas da memória transmitidos plasticamente por fórmulas de pathos, “os caracteres poéticos, na qualidade de metáforas nucleares, guardam uma história”; e essa história fundamenta-se “em fatos poéticos”, tópica que “dá origem ao ‘dicionário mental’ e que sustenta a ‘história ideal eterna’”.<sup>74</sup> As pranchas do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, formando uma espécie distinta de dicionário mental, investigam as estratificações de sentido nas imagens,<sup>75</sup> a convergência tanto dos aspectos culturais exteriores quanto dos valores expressivos preexistentes. Tendo *Mnemosyne* como título e base teórica, alude às raízes tanto mitológicas quanto biológicas da memória: à memória coletiva como pré-condição para a produção, percepção e estudo da cultura;<sup>76</sup> e à memória ritual mítica enquanto a raiz suplantada na representação de qualquer dinamismo humano. Mesmo nossos gestos são restos simbólicos marcados por uma polaridade latente e resguardam as bordas aterradoras da experiência fóbica original. A célula originária do motivo de Warburg é semelhante às unidades de ideias em substância de Vico (que comporiam um dicionário mental para dar significados a todas as diferentes línguas articuladas), produtos da plasticidade da “*medesima mente humana*”. Para ambos, um mesmo vocabulário mental atravessa a história da humanidade.

Como o fazem etimologicamente Usener e Vico, a iconologia de Warburg busca “mostrar de que modo os potenciais míticos permanecem vitais. Por um lado, podem ter um efeito de liberação (...). Por outro, podem trazer de volta à vida os aspectos ‘obscuros’ da Antiguidade pagã”.<sup>77</sup> O *Atlas Mnemosyne* investiga a “herança de engramas fóbicos” [*Erbmasse phobischer Engramme*] – sua hereditariedade, além de sua transmissão cultural –, pois o “*Phobos* atua como *Ur*”, ou seja, como “potência originária anterior à cunhagem da forma, que determina

<sup>74</sup> SAMMER, op. cit., p. 44. Vico concebe um “dicionário mental, que dá as origens a todas as diferentes línguas articuladas, com o qual está concebida a história ideal eterna que nos dá, no tempo, as histórias de todas as nações” (§ 145); trata-se da “*Ideia de um dicionário mental para dar os significados a todas as diferentes línguas articuladas*, convertendo-as todas a certas unidades de ideias em substância que, com várias modificações observadas pelos povos, receberam da parte deles diferentes vocábulos” (§ 445), cf. VICO, op. cit., p. 112; p. 281 (grifos do autor).

<sup>75</sup> GHELARDI, op. cit., p. 34.

<sup>76</sup> WEDEPOHL, op. cit., p. 401.

<sup>77</sup> KANY, op. cit., p. 1282.

as primeiras práticas de simbolização (rituais e cultos arcaicos) como tentativas de controle da angústia originária”.<sup>78</sup> Assim como para Vico, para Warburg também não há conhecimento sem linguagem, nem linguagem sem metáforas antropomórficas. Entre a reflexão comparativa e a imaginação antropomórfica, as figuras mitológicas antigas tomadas como motivo pictórico e investidas de grandiloquência gestual no Renascimento determinaram uma transformação estilística, conservando a plenitude de seus significados simbólicos patéticos. A fórmula de pathos marca o impulso social da expressão de apropriação, incorporação desses significados simbólicos: do horror fóbico à sua sublimação racional, evidencia uma face da psique humana que a razão não chega jamais a controlar completamente. Por isso, Warburg estabeleceu que a “força demoníaca dos deuses pagãos, de jaez astrológico, precisa ser considerada como (...) função primordial” da “espiritualização estetizante”<sup>79</sup> atingida pelas figuras sublimes de Rafael. Inseridas em uma longa cadeia que remonta a um período arcaico, cujas marcas indelévels revelam funções da memória, técnicas espirituais, como afirma Warburg, das imagens “se deduz uma fisiologia vegetal da circulação da seiva”, mas apenas “a quem é capaz de examinar a vida em sua trama subterrânea de raízes”.<sup>80</sup>

A pesquisa quanto à “matriz que cunha os valores expressivos da exaltação pagã, que brotam da experiência originária orgiástica”, seria limitada “a um inadequado evolucionismo descritivo”,<sup>81</sup> se não buscasse, ao mesmo tempo aprofundar-se nos veios da estratificação que concorre para a formação do estilo artístico. O estilo é resultado do embate do artista individual – “o problema da recusa ou da assimilação dessa premente massa de impressões” –<sup>82</sup> com a memória de estímulos originais, o conjunto das cunhagens antiquizantes, que *sobrevivem* enquanto efetiva expressão – mais do que na forma plástica que as portam, no pathos que as animam e que por elas são comunicadas. As variações da reprodução traduzidas plasticamente na criação do estilo artístico refletem a função polar da memória coletiva na perpétua luta humana entre concretude e abstração: a memória é mãe das musas, porque condição para a arte.

---

<sup>78</sup> PINOTTI, op. cit., p. 73.

<sup>79</sup> WARBURG, “O *Déjeuner sur l’herbe* de Manet” (1929d). In: Id., 2015b, p. 355.

<sup>80</sup> Idem, (1929a) 2018, p. 221.

<sup>81</sup> Id., *ibid.*, p. 222.

<sup>82</sup> Id., *ibid.*, p. 224.

## O duplo ramo de um mesmo tronco

Gertrud Bing observou que o trabalho de Warburg, com seu interesse pela repetição dos gestos, era próximo ao de um gramático, apontando tropos ou figuras de linguagem:<sup>83</sup>

GERTRUD BING: Naquilo que concerne ao conceito psicológico de polaridade como princípio heurístico, nós precisamos adicionar um debate sobre a ideia de transformação implicada no distanciamento e absorção [*Einverleibung*]...

ABY WARBURG: ... metáforas e tropos...

GERTRUD BING: ... e a noção de monstro como ato de esclarecimento graças à determinação de extensão e causalidade...

ABY WARBURG: ... e indicações imagéticas direcionais.<sup>84</sup>

As oscilações polares da concatenação do caráter lógico-racional com o mágico-religioso materializadas em imagens seguem a mesma dinâmica que a expressão poética, passível de ser analisada retoricamente. Warburg refere-se a Jean Paul quando fala da época atemporal, em que a lógica e a magia nascem, como tropo e metáfora, enxertadas no mesmo tronco:<sup>85</sup> o da significação imprópria, deslocada de seu sentido original – que ilustra o processo do pensamento, polarizado entre a razão lógica e o pathos mágico. Como objeto simbólico ritual ou como geometria, as imagens revelam espaços de pensamento, seja na relação simbólica mimética do

<sup>83</sup> GUILLEMIN, Anna. “The Style of Linguistics: Aby Warburg, Karl Vossler, and Hermann Osthoff”. In: *Journal of the History of Ideas*, vol. 69, n. 4, out. 2008, p. 613-614.

<sup>84</sup> Apud BORDIGNON, Giulia; CENTANNI, Monica; LAUDE, Silvia de; SACCO, Daniela (coord.). “Orientation: cosmology, geography, genealogy. A reading of Panel a of Mnemosyne Bilderatlas”. Tradução do italiano para o inglês de Elizabeth Thomson. In: *La Rivista di Engramma* (On-line), n. 135, abr./maio 2016, n.p. As reticências indicam a continuidade do diálogo, não partes do texto suprimidas. Trata-se de registro do período em que Warburg e Bing estiveram em Roma, entre 1928 e 1929, em que mantiveram a metodologia adotada na biblioteca, de anotação das discussões teóricas em forma de diário com entradas de ambos.

<sup>85</sup> WARBURG, (1920) 2015b, p. 133. A passagem de Jean Paul encontra-se em *Vorschule der Ästhetik*, § 50.

pensamento antropomórfico, ou no “como” da distância metafórica. Segundo Warburg, “a atitude tropológica é um estado mental que permite observar a função da troca de imagens *in statu nascendi*”, de modo que a própria “história da filosofia nos permite observar esse processo de troca. A questão é sempre saber até que ponto essa metamorfose ainda é consciente. Não vivemos outra coisa senão a metamorfose”.<sup>86</sup>

Os símbolos mantêm seu núcleo “engramático”, mesmo que suas raízes sejam suplantadas, elas são rastreáveis morfologicamente. Por isso, o mesmo olhar filológico que se volta ao terreno do qual desabrocha a ninfa florentina dirige-se à polaridade essencial que torna atemporal a época em que a lógica e a magia florescem enxertadas no mesmo tronco. Desse ponto de vista, Warburg percebeu, como diz Wind, que as formas elementares representadas pela expressão mímica e pela expressão mediante o uso de instrumentos devem ser consideradas em conjunto pela investigação estética, pois “aqui é o terreno fértil em que se fundam as raízes das criações mais refinadas (como a metáfora no feitiço da magia verbal)”,<sup>87</sup> base simbólica das particularidades distintivas das criações artísticas.

Na estrutura de sua investigação, Warburg adota uma perspectiva filológica como maneira metodológica de interpretação, que faz convergir a lógica da língua à semântica do texto: ou a lógica da linguagem de gestos à semântica da imagem. Sua compreensão de metáfora é particular, como indica Christopher Johnson e conforme é possível observar em uma anotação de 1929: “*Per monstra ad sphaeram*. (...) Dos monstruosos, mitológicos *phobos* à super-desuman(ística) tragédia à distância metafórica. (...) Metamorfose – metempsicose – o ‘como’ da distância metafórica”.<sup>88</sup> Segundo Johnson, o “como” da distância metafórica [“*das ‘wie’ der metaphorischen Distanz*”] não só é fundamental para compreender a noção warburguiana de metáfora, mas também os métodos e objetivos do *Atlas Mnemosyne*. Pois, além de indicar o aspecto instrumental comparativo próprio à

---

<sup>86</sup> WARBURG, A. “Notas inéditas para a conferência de Kreuzlingen sobre ‘o ritual da serpente’”, 1923. Apud MICHAUD, Phillipe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Prefácio de Georges Didi-Huberman, tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 277-278.

<sup>87</sup> WIND, Edgar. “O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética” (1930). In: WARBURG, 2018, p. 276.

<sup>88</sup> Apud JOHNSON, op. cit., p. 42.

transferência metafórica, também sugere, figurativamente, a “maneira” pela qual se abre este espaço de pensamento e se percorre esse caminho, ou seja, “a ‘maneira’ [como se dá a] distância metafórica”.<sup>89</sup> De modo que,

a um só tempo meio e objeto do projeto crítico de Warburg, “*das ‘wie’ der metaphorischen Distanz*” é o fruto da jornada dialética que começa com a experiência da monstruosidade, depois contempla as soluções oferecidas pela tragédia apolínea e finalmente estabelece o próprio processo de transformação em *locus* de significado.<sup>90</sup>

Este é o sentido da visada retrospectiva sobre seu próprio itinerário intelectual, em uma carta a seu irmão, na qual Warburg conclui que seu trabalho consistia na tentativa de demonstrar que a concretude e a abstração não são contraposições, “mas representam um círculo orgânico na capacidade intelectual humana”.<sup>91</sup>

A distância metafórica, a distância da alma ou o intervalo entre polos a que se dedica a iconologia warburguiana – Apolo-Dioniso, arcaico-presente, sujeito-mundo –, estabelece a “dialética do monstro”, como diz Warburg, “como fundação de uma teoria sociológica energética”, cujo propósito é a compreensão da passagem “do complexo monstruoso ao símbolo ordenador”.<sup>92</sup> Nesse sentido, Warburg afirmou, em uma entrada de seu diário de 1927, que “graças a Usener”

<sup>89</sup> Id., *ibid.* De acordo com Johnson, uma compreensão influenciada “pelos suspeitos usuais, Vischer, Vignoli, Usener”, porém distinta, porque envolve uma “metaforologia” [*“metaphorology”*] que enquadra as formas simbólicas na moldura na *Filosofia do como se*, de Hans Vaihinger. Cf. Id., *ibid.*, p. 33. Warburg afirma, na conferência ministrada em Kreuzlingen: “A serpente merece um capítulo próprio na filosofia do ‘como se’”. WARBURG, “Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte” (1923b). In: Id., 2015b, p. 249.

<sup>90</sup> JOHNSON, *op. cit.*, p. 42.

<sup>91</sup> Warburg (1928) apud GHELARDI, Maurizio. “Magia chiara”. In: BEZOLD, Carl; BOLL, Franz. *Le stelle. Credenza e interpretazione*. Organização de Maurizio Ghelardi, tradução de Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Turim: Bollati Boringhieri editore, 2011, p. XVI.

<sup>92</sup> Apud GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. An intellectual biography*. Londres: The Warburg Institute, Universidade de Londres, 1970, p. 252. Citação da palestra “Die Funktion des Briefmarkenbildes im Geistesverkehr der Welt”, proferida em Hamburgo, em 1927.

ele havia podido compreender a metáfora como “deus especial”:<sup>93</sup> há um vínculo entre o significado produzido pela metáfora e aquele produzido pela experiência que a gera, por isso aos *Sondergötter* (deuses especiais) foram dados nomes metafóricos que personificaram fenômenos naturais, o que por sua vez os dissociou das experiências palpáveis imediatas, uma vez que, com a marca designativa, tais deuses passaram a ser ordenados no interior de estruturas culturais. Segundo Kany, o “deus particular” de Usener é análogo ao “universal fantástico” de Vico, “contém um ‘lugar vazio’ [*posto vuoto*] no qual pode ser colocado um evento singular (por exemplo o raio singular), adquirindo assim definição e perdendo sua temerosidade”<sup>94</sup>. Ambos são também análogos ao conceito de símbolo warburgiano, ou seja, à neutralidade latente do dinamograma, que é marca do *phobos* humano primordial, e portanto às fórmulas de pathos, que dizem respeito às bordas aterradoras da razão humana, sobre as quais tensionam-se os polos da herma-bifrontal – abrindo espaço ao “como” da distância metafórica em uma lógica figural. Tratam-se de projetos confluentes na busca por leis gerais sobre as experiências angustiantes que são carregadas de história, que compreendem o medo e o caos são entendidos como origem.

A metáfora, para Warburg, traduz a distância do intervalo entre sujeito e mundo, no movimento pendular entre os polos da aproximação e do distanciamento entre ambos; ela é, por isso, base da mitologia. Os símbolos astrais são para ele objeto privilegiado de análise, pois enquanto reduto da sobrevivência da mitologia antiga, são ao mesmo tempo potencialmente tropo e metáfora, conceito e imagem, lógica e magia. A astrologia, sendo o “culto da metáfora monstruosa”, é transformada em tropo quando convertida em astronomia. Por isso Warburg encontra uma lei, que rege a circulação das imagens que se manifestam como produtos da cunhagem de valores expressivos, no mote *Per monstra ad sphaeram* (pelos monstros, às estrelas).<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> WARBURG (entrada do diário de 9 de fevereiro de 1927) apud JOHNSON, op. cit., p. 86. A morfologia das representações religiosas proposta por Usener estabelece que o medo e a representação involuntária de uma força divina confluem para a criação do “deus momentâneo” (*Augenblicksgott*) e que a repetição do evento produz o “deus particular” (*Sondergott*), por exemplo, um deus do raio, ao qual atribui-se cada raio.

<sup>94</sup> KANY, op. cit., p. 1277.

<sup>95</sup> “(...) contanto que se tenha bastante paciência, só precisamos da arte filológica da interpre-

A polaridade dos dinamogramas warburguanos, assim como também na morfologia botânica goethiana, anima a metamorfose ininterrupta – o monstro como ato esclarecedor – em que cada criação artística ou cultural recapitula a totalidade da história. Entre o tropo e a metáfora, por meio das sobrevivências (formais e semânticas) e de suas metamorfoses entre conceito, alegoria e literalidade, Warburg rastreia, nas imagens, cristalizações do processo atemporal, pois cíclico, da desdemonificação. Se o tipo e método de sua pesquisa eram “a realização da ideia de Vico” – a pesquisa morfológica que compreende os gestos como restos simbólicos, cuja matriz encontra-se no pathos, sobretudo fóbico, de experiências originais limítrofes –, a teoria da polaridade do comportamento psicológico foi a resposta encontrada para o problema fundamental quanto à natureza da reação às formas preexistentes da arte antiga.<sup>96</sup> Warburg reconhece sua afinidade com o conceito de polaridade goethiano,<sup>97</sup> mas é possível notar que, de maneira mais ampla, ele apreende o valor heurístico das trocas metodológicas entre as ciências naturais e as ciências da língua, sobretudo no que concerne ao método de comparação, pela decomposição morfológica: incorpora, à análise das imagens, a lógica que já animava, de maneira particular na Alemanha do final do século XVIII e começo do XIX, a “anatomia comparada” da literatura, da gramática ou da mitologia.<sup>98</sup>

---

tação, fiel ao bom e velho estilo – hermenêutica *more majorum* [à maneira dos antepassados] – para obter uma visada prospectiva”. WARBURG, (1925) 2015b, p. 344.

<sup>96</sup> Segundo Wind, também via pela qual esse problema expande-se em tese de caráter geral, segundo a qual, “no processo da história das imagens, os seus valores expressivos preexistentes sofrem uma polarização que corresponde à amplitude da oscilação psíquica da força criativa transformadora”. WIND, (1930) 2018, p. 265.

<sup>97</sup> “Acima de tudo vejo que o conceito de polaridade, que eu achei ser minha própria criação, encontra-se no centro no pensamento de Goethe”. Warburg (25 de maio de 1907) apud GOMBRICH, op. cit., p. 241-242.

<sup>98</sup> Trata-se de método investigativo que promove um encontro entre anatomia e língua e literatura a partir de suas relações estruturais, desenvolvida pelo romantismo alemão e baseada nos trabalhos de ciência natural de Goethe. Cf. SUZUKI, Márcio. “A anatomia comparada em literatura”. In: HEINE, Heinrich (Henri). *Os deuses no exílio*. Seleção e organização de Márcio Suzuki e Marta Kawano, tradução de Hildegard Herbold, Marta Kawano, Márcio Suzuki, Rubens Rodrigues Torres Filho e Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2011.

Na “botânica das ideias”<sup>99</sup> de Warburg, como na morfologia das plantas goetheana, as estruturas comuns não são dadas por seus elementos constituintes, mas por funções invariáveis: “é pela função – ‘a existência pensada em atividade’, nas palavras de Goethe – que se pode aproximar e comparar formas em princípio distintas”.<sup>100</sup> Para investigá-la, Warburg opera uma anatomia comparada das palavras primordiais da expressão humana. Por isso, investiga o momento intermediário em que um novo estilo se manifesta e, por meio de uma luta, se estabelece – quais são as forças em atuação para seu surgimento, pois mesmo o classicismo, para Warburg, é reativo. A formação do estilo, vista pelo olhar filológico warburguiano, trata de uma teoria do conhecimento.

O processo não se restringe ao Renascimento. Manet, ao utilizar como modelo a gravura do renascentista Marcantonio Raimondi em seu *Déjeuner sur l’herbe*, operou uma recriação da história das formas anteriores, um enfrentamento com o legado da tradição que, segundo Warburg, “se traduz em um ato da enigmática magia de Anteu, que confere às novas cunhagens sua força persuasiva arrebatadora”.<sup>101</sup> Magia enigmática da apreensão e transformação do solo (mnêmico) cultural, a magia de Anteu se refere à obra de arte como expressão da sobrevivência da polaridade energética dos dinamogramas da memória coletiva e à força significativa que se extrai do enraizamento nesse patrimônio compartilhado hereditariamente; refere-se à transmissão e à disposição metamórfica do engrama, compreendido por Semon como “ponto de concentração de possibilidades”<sup>102</sup>, transformado por Warburg em dinamograma, cuja concepção central é justamente a neutralidade latente da direção de sua carga energética. A magia de Anteu de Manet sublima o monstro a ponto de se tornar possível tomar seu

---

<sup>99</sup> A “biologia da imagem” ou “biologia dos ornamentos” foi um tronco da antropologia desenvolvida no século XIX, baseada na compreensão de que as formas dos objetos refletem ideias e, portanto, a análise de sua evolução e transmissão permite uma reconstrução “profética” das origens da humanidade e, pela inferência morfológica do passado pelo presente, forma uma “botânica das ideias”. Cf. SEVERI, Carlo. *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris: Presses de l’École normale supérieure; Éditions Rue d’Ulm/Musée du quai Branly, 2007, p. 47-57.

<sup>100</sup> SUZUKI, op. cit., p. 153.

<sup>101</sup> WARBURG, (1929d) 2015b, p. 350.

<sup>102</sup> PINOTTI, op. cit., p. 75.

lugar de maneira apenas conceitual. Pelos monstros astrais sublimados, à luz desdemonificada do *plein-air*. O olhar de Warburg para as raízes da linguagem dos gestos compreende que as fórmulas iconográficas de expressão são formas gestuais e também linguísticas, na medida em que, resíduos simbólicos,<sup>103</sup> comunicam o círculo orgânico do pensamento humano entre a concretude e a abstração; o *thiasos* como matriz e, simultaneamente, polo oposto à *sophrosyne* sublimadora.

\* \* \*

Warburg sentira-se compelido a direcionar seu “olhar filológico” para o solo de onde a ninfa aflora, pois intuía a existência de afetos fundamentais na raiz das imagens, que, como na morfologia das plantas, liga todo o organismo, do solo do qual se nutre até as últimas flores. Em 1929, na introdução ao atlas, ele retomou a referência à “fisiologia vegetal da circulação da seiva”,<sup>104</sup> para indicar não apenas as fórmulas de pathos, mas suas metamorfoses, na memória e na história, pois para Warburg é no terreno de embate, de crise decisiva, que nasce a flor da cultura do Renascimento florentino. De modo que seu olhar filológico busca por células de significado – o esqueleto heráldico da forma, ou os termos essenciais do processo de transmissão cultural das imagens, ao curso do qual a representação visual reduz-se a hieróglifo –,<sup>105</sup> para compreender seu emprego no contexto histórico, tendo em vista seu sentido espiritual ou a economia do espírito.

A iconologia de Warburg promove uma investigação filológica aplicada às imagens, que articula a natureza biológica (*fórmulas* expressivas, gestuais ou fisionômicas) às criações artísticas (veículos de pathos), no interior da pesquisa sobre a memória social, buscando identificar a “morfologia dos radicais” da “linguagem” dos gestos. Mais do que deslocamentos conceituais entre disciplinas, trata-se de colocá-las em diálogo com base em suas lógicas estruturais. De um

<sup>103</sup> GOMBRICH, op. cit., p. 72; GHELARDI, 2016, p. 61-62.

<sup>104</sup> WARBURG, (1929a) 2018, p. 221.

<sup>105</sup> Nas peças de cerâmica dos Pueblos, Warburg observa um estilo de ornamentação que “praticamente põe a nu o esqueleto do fenômeno, decompondo a ave em suas partes essenciais de modo a convertê-la em uma abstração formada heraldicamente. A ave torna-se hieróglifo, que já não é feito para ser visto, mas lido”, o que mostra para Warburg “como tal maneira de ver e de pensar pode levar à escrita simbólica por imagens”, cf. Idem, (1923b) 2015b, p. 208.

lado, a perspectiva fisiológica da memória explica a sobrevivência das experiências máximas da comoção humana; de outro, a perspectiva filológica que busca, à maneira da fisiologia botânica, a compreensão da totalidade das metamorfoses, das raízes às flores, explica como tais experiências revivem, por exemplo, em sarcófagos e moedas, na arte renascentista e moderna ou mesmo nos movimentos expressivos humanos. Ambas as perspectivas abrem-se uma à outra na iconologia warburguiana, que compreende uma continuidade da representação e do ser.

## Referências

- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. 2. ed. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr., tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BORDIGNON, Giulia; CENTANNI, Monica; LAUDE, Silvia de; SACCO, Daniela (coord.). “Orientation: cosmology, geography, genealogy. A reading of Panel A of Mnemosyne Bilderatlas”. Tradução do italiano para o inglês de Elizabeth Thomson. In: *La Rivista di Engramma* [On-line], n. 135, abr./maio 2016, n/p. Disponível em: [www.gramma.it/e0S/index.php?id\\_articolo=2831](http://www.gramma.it/e0S/index.php?id_articolo=2831). Acesso em: 8 jun. 2022.
- CREUZER, Friedrich. *Simbólica e mitologia dos povos antigos, particularmente dos gregos. Primeiro livro: Descrição geral do círculo simbólico e mítico. Excertos* (1810). Tradução de Oliver Tolle. No prelo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio (MAR), 2013.
- \_\_\_\_\_. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015.
- GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred. “La Symbolique de Friedrich Creuzer. Philologie, mythologie, philosophie”. In: *Revue germanique internationale* (On-line), 14, 2011, n/p. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rgi/1278>. Acesso em: 13 maio 2022.
- GHELARDI, Maurizio. “Magia chiara”. In: BEZOLD, Carl; BOLL, Franz. *Le stelle. Credenza e interpretazione*. Organização de Maurizio Ghelardi, tradução de Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Turim: Bollati Boringhieri editore, 2011.

- \_\_\_\_\_. *Aby Warburg et la "lutte pour le style"*. Tradução de Jérôme Nicolas. Paris: L'Écarquillé, 2016.
- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. An intellectual biography*. Londres: The Warburg Institute, Universidade de Londres, 1970.
- GUILLEMIN, Anna. "The Style of Linguistics: Aby Warburg, Karl Vossler, and Hermann Osthoff". In: *Journal of the History of Ideas*, vol. 69, n. 4, out. 2008, p. 605-626. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40208081>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- JOHNSON, Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca: Cornell University Press; Cornell University Library, 2012.
- KANY, Roland. "La sguardo filologico: Aby Warburg e i dettagli". In: *Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia*, vol. 15, n. 4, 1985, p. 1265-1283. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24306959](http://www.jstor.org/stable/24306959). Acesso em: 30 abr. 2022.
- LEBRUN, Gérard. "Quem era Dioniso?". In: *A filosofia e sua história*. Tradução de Maria Heloísa Noronha Barros. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- MELO, Antonio Moreira Barbosa de. "Palavra preliminar". In: VICO, Giambattista. *Ciência nova (1725)*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho, prefácio de Antonio M. Barbosa de Melo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- MICHAUD, Phillipe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Prefácio de Georges Didi-Huberman, tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- PINOTTI, Andrea. "Materia è memoria". In: GUIDI, Benedetta Cestelli; FORTI, Micol; PALLOTTO, Manuela (orgs.). *Lo sguardo di Giano*. Turim: Nino Aragno Editore, 2004.
- RECHT, Roland. "L'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg". In: WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnemosyne*. Paris: L'Écarquillé, 2012.
- SAMMER, Renata. *Os caracteres poéticos de Giambattista Vico*. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.
- USENER, Hermann. "Philologie et sciences historiques" (1882). Tradução de Sandrine Maufroy. In: *Revue germanique internationale (On-line)*, 14, 2011, n/p. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rgi.1283>. Acesso em: 27 abr. 2022.

- SEVERI, Carlo. *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris: Presses de l'École normale supérieure; Éditions Rue d'Ulm/Musée du quai Branly, 2007.
- SUZUKI, Márcio. "A anatomia comparada em literatura". In: HEINE, Heinrich (Henri). *Os deuses no exílio*. Seleção e organização de Márcio Suzuki e Marta Kawano, tradução de Hildegard Herbold, Marta Kawano, Márcio Suzuki, Rubens Rodrigues Torres Filho e Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- VICO, Giambattista. *Ciência nova (1725)*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho, prefácio de Antonio M. Barbosa de Melo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- WAIZBORT, L. "Apresentação". In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort, tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, Aby. *Fragments sur l'expression*. Organização e apresentação de Susanne Müller, tradução de Sacha Zilberfarb. Paris: L'Écarquillé, 2015a.
- \_\_\_\_\_. *Histórias de fantasma para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort, tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.
- \_\_\_\_\_. *A presença do Antigo. Escritos inéditos*. Volume I. Organização, introdução e notas de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- \_\_\_\_\_. "Frammenti tra Manet e Mnemosyne (102.1.2)" (1929b), organização e tradução de Maurizio Ghelardi, notas de Monica Centanni. In: *La Rivista di Engramma* [On-line], n. 165, maio de 2019, n.p. Disponível em: [www.egramma.it/e0S/index.php?id\\_articolo=3647](http://www.egramma.it/e0S/index.php?id_articolo=3647). Acesso em: 03 jun. 2022.
- WEDEPOHL, Claudia. "Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's theory of memory". In: *Bruniana & Campanelliana*, vol. 20, n. 2, 2014, p. 385-402. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24339072](http://www.jstor.org/stable/24339072). Acesso em: 2 maio 2022.
- WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Toronto: Norton & Company, 1969.
- \_\_\_\_\_. "O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética" (1930). In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo. Escritos inéditos*.

Volume I. Organização, introdução e notas de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

WOLDT, Isabella. “Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg”. In: *Interfaces* (On-line), 40, 2018, p. 133-134. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/interfaces.605>. Acesso em: 22 maio 2022.

**RESUMO:** O artigo busca mostrar a coerência entre o “olhar filológico”, que Aby Warburg (1866 - 1929) afirmou em 1900 dirigir ao solo do qual a ninfa antiga floresceu nas pinturas do *Quattrocento*, e a “aplicação da ideia de Vico”, que quase três décadas depois o autor anotou como objetivo de seu projeto *Mnemosyne*. Com base na concepção warburguiana do *thiasos* como matriz cinética, bem como na compreensão do *Atlas Mnemosyne* (1926-1929) como recapitulação e resultado do conjunto das pesquisas prévias do autor, procura-se demonstrar que a filologia fornece a Warburg um método de análise e interpretação das células de significado das formas imagéticas e o leva a investigar a “morfologia dos radicais” da linguagem gestual patética, o que lhe permite reconhecer as metamorfoses da herança de engramas fóbicos estratificados de maneira não cronológica na memória humana e a identificar o esqueleto heráldico das formas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Palavras-chave: Warburg; Usener; Vico; Linguagem

**ABSTRACT:** The article intends to show the coherence between the “philological gaze” Aby Warburg (1866-1929) elicited in 1900, which he directed to the soil from which the ancient nymph flourished in *Quattrocento* paintings, and the “application of Vico’s idea”, as the author described the objective of his *Mnemosyne* project nearly three decades later. Based on Warburg’s conception of *thiasus* as a kinetic matrix, as well as on the understanding of *Atlas Mnemosyne* (1926-1929) as a recapitulation and result of the set of the author’s previous research, the article is intended to demonstrate how philology provides Warburg with a method of analyzing and interpreting the meaning cells of image forms and leads him to investigate the “root’s morphology” of pathetic gesture’s language, which allows him to recognize the metamorphoses of the inheritance of non-chronologically stratified phobic engrams in human memory and to identify the heraldic skeleton of forms.

**KEYWORDS:** Usener; Vico; Lan-

dos gestos; Dinamogramas; Thiasos; Filologia; Metamorfoses.

guage of gestures; Dynamograms; Thiasus; Philology; Metamorphoses.

# Ensaio visual

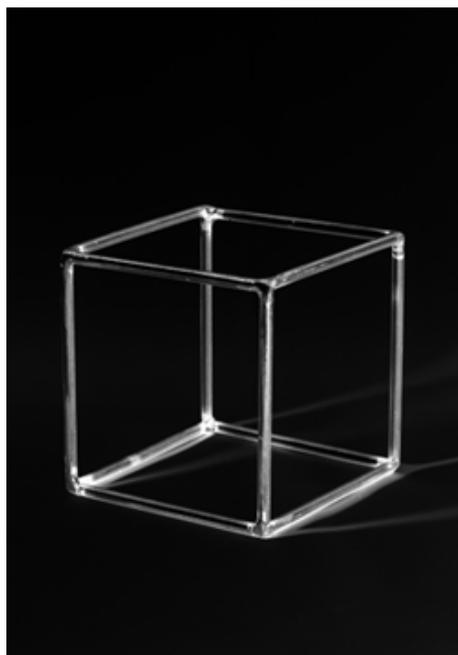
MARCELO SCHELLINI

PROFESSOR NO VELLORE INSTITUTE OF TECHNOLOGY (ÍNDIA)



## **O Esboço de Alhazen**

الرسم من ابن الهيثم







Naquele instante, o feixe de luz pairava no ar espesso, materializando-se em ondulações de calor e poeira. Na penumbra, do outro lado da cortina tesa e armada em um bastidor de mogno, a escuridão dava lugar a uma aparição minuta, uma visão que projetava o espaço exterior, reduzindo sua existência expansiva a uma miniatura luminosa, uma mirabilia.











Posicionada para enquadrar a vista ao sul – que se estendia na ascensão de minaretes em direção à Bab Zuwayla – o orifício da *al-bait al-muzlim*<sup>a</sup> projetava o exterior de fachadas de pedra entalhada e miríades de mesquitas, mercados e terraços. Na imagem projetada ao contrário e invertida, Alhazen sonhava com o dentro e o fora, não exatamente de seu instrumento, mas do reflexo no espelho da retina.

---

<sup>a</sup>*Al-bait al-muzlim* é traduzido literalmente como câmara obscura e é a forma com a qual Alhazen denomina pela primeira vez o instrumento em sua obra *Livro de óptica*.

## **Câmara obscura**

البيت المظلم



Enquanto coisas permanecem impreterivelmente distintas, entre o objeto e a sua representação pou-sam incontáveis crepúsculos. Simulacros obtusos de um real intangível. A poeira de centenas de anos reveste a imagem e a pupila só é tocada por fagulhas.

# Caminhando em solo clássico – Karl Philipp Moritz em Roma: literatura e imaginação histórica

ORLANDO MARCONDES FERREIRA NETO  
DOUTOR EM HISTÓRIA, FFLCH-USP

## Karl Philipp Moritz e a *Viagem de um alemão à Itália*

A obra de Karl Philipp Moritz (1757-1793) é tradicionalmente foco de estudos que salientam sua importância como romancista e como pensador influente na estética do Esclarecimento tardio, do Romantismo e do Idealismo alemão. Contudo, recentemente tem sido consideradas suas contribuições ao pensamento histórico, à arqueologia e à etnologia.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BERGHAHN, Cord-Friedrich. “Aesthetic and anthropology in Karl Philipp Moritz Italian writings”. In: *Ανθουσα*, n. 55, 2005, p. 25-43. Como Herder e o jovem Goethe, Moritz habita a zona cinzenta entre o Esclarecimento alemão tardio e o Romantismo alemão, nas décadas de 1770 e 1780, momento da história cultural e da filosofia alemã denominado Tempestade e Ímpeto (*Sturm und Drang*). De acordo com as perspectivas críticas mais recentes, consideramos o Tempestade e Ímpeto como um aspecto, ainda que contraditório, do próprio Esclarecimento alemão, e não como um movimento de oposição ao Esclarecimento. A dificuldade em posicionar Moritz, assim como Goethe e Herder no universo cultural e de ideias alemão dessa época reflete essa complexidade. Para um painel do debate mais recente a respeito da relação entre o Esclarecimento

Entre 1786 e 1788 Moritz realizou uma viagem que deu origem a um texto epistolar publicado na Alemanha entre 1792 e 1793, intitulado *Viagem de um alemão à Itália (Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788: Reisebericht in Briefen)*.<sup>2</sup> O projeto foi decorrente de um compromisso editorial, cujos proventos possibilitaram sua estadia na Itália.<sup>3</sup> Segundo Moritz, a obra serviria como um guia para “os costumes, os usos, a literatura e a arte da Itália e particularmente de Roma”.<sup>4</sup> O texto se enquadra no gênero dos diários e relatos de viagem típicos do século XVIII, que mesclavam a descrição dos locais visitados a ponderações sobre arte, história, estética e política, e se notabiliza pelo estilo descritivo de Moritz, que atenta tanto para as peculiaridades dos “costumes” dos habitantes da moderna Roma papal, quanto para o retrato dos antigos monumentos e ruínas que caracterizam o tecido urbano da cidade e que remetem à memória da Roma antiga. Detentor de uma vasta erudição clássica, Moritz também assume o papel de cicerone para futuros viajantes alemães, apontando para os locais e obras dignos de serem visitados.

Trata-se de um momento no qual o *grand tour*, a viagem formativa realizada tradicionalmente pelos aristocratas da Europa setentrional, principalmente franceses e britânicos, se difunde e começa a se tornar possível para membros das classes médias, como era o caso de Moritz, assim como de Goethe, Herder e outros poetas e intelectuais alemães da época que assumiam alguma proeminência social.<sup>5</sup> No âmbito do classicismo alemão, a viagem consiste numa manifestação particular da devoção à Antiguidade greco-romana que predomina nos ambientes

---

e o Tempestade e Ímpeto, cf. FERREIRA NETO, Orlando Marcondes. *O pensamento histórico do jovem Herder: crítica ao Esclarecimento e a formação da nação (1765-1774)*. Tese (Doutorado em História Social) – Depto. de História, FFLCH – USP, São Paulo, 2018, esp. p. 31-72.

<sup>2</sup> Para o presente artigo utilizamos principalmente a tradução de Oliver Tolle: MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália: 1786-1788: nas cartas de Karl Philipp Moritz*. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. Para o texto original consultamos MORITZ, Karl Philipp. *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788: Reisebericht in Briefen*. E-artnow, 2015. Deste ponto em diante nos referimos a esta obra como *Viagem de um alemão à Itália*.

<sup>3</sup> TOLLE, Oliver. “Introdução”. In: MORITZ, 2007, p. 14-15.

<sup>4</sup> MORITZ, 2007, p. 21.

<sup>5</sup> SELA-SHEFFY, Rakefet. *The Rise of a New Intellectual Elite and the Promotion of a New Cultural Ethos*. 1999, p. 6.

cultos europeus do século XVIII, além de expressar a possibilidade de membros da burguesia de ascenderem a uma dignidade intelectual que antes era restrita à aristocracia, apesar de ser realizada nos limites pecuniários de sua classe.<sup>6</sup>

É difícil circunscrever a *Viagem de um alemão à Itália* nos limites das disciplinas atuais. Além de suas observações sobre a estética, a arte e os costumes italianos, este texto oferece informações valiosas a respeito de uma nova sensibilidade em relação à história que aflora na época, que também observamos nos escritos do jovem Herder.<sup>7</sup> Além disso, mais do que um diário de viagem, ele compreende uma “etnografia” *avant la lettre*,<sup>8</sup> na medida em que Moritz realiza – também aqui influenciado por uma perspectiva tipicamente herderiana – uma descrição do “caráter italiano”, expresso em sua linguagem, costumes e instituições, em conjunto com reflexões a respeito da arte, arquitetura, história e costumes da Antiguidade e do Renascimento italiano.

O texto se destaca como expressão de uma sensibilidade histórica típica da época, na qual a estética e a paisagística ainda se encontravam unidas a um olhar científico e descritivo, e os monumentos e objetos do passado, apesar de ainda serem apreciados como relíquias, passam a ser incorporados a contextos urbanos e a universos sociais, e pensados como fonte para o conhecimento de “modos de vida e de pensamento”.<sup>9</sup> O trabalho também possui um interessante viés como exercício de história comparada, pelo qual as apreciações de Moritz a respeito da

---

<sup>6</sup> Trata-se de uma aspiração típica da classe média alemã da época, especialmente de jovens intelectuais e poetas, como Goethe, Moritz e Herder, que buscam reconhecimento social diante da aristocracia, que se traduz socialmente por uma nova concepção de “formação” educacional e cultural, a *Bildung*. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 21-64. Para uma abordagem concisa do conceito de *Bildung*, cf. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I*. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 44-55.

<sup>7</sup> O pensamento histórico do jovem Herder é o tema de minha tese de doutorado. FERREIRA NETO, op. cit., p. III-154.

<sup>8</sup> BERGHAHN, op. cit.

<sup>9</sup> O conceito de “modo de pensamento” (*Denkart*) é tratado por Herder nos *Fragmentos sobre a nova literatura alemã* (1766-1767). Para Herder “o modo de pensamento” constitui um elemento fundamental do “caráter” e traço distintivo de cada povo e nação, estabelecido historicamente pela linguagem, pelo conjunto de símbolos e conceitos que participam da atribuição de sentido ao mundo. FERREIRA NETO, op. cit., p. 86.

Itália contemporânea tem como contraparte suas concepções a respeito de Roma antiga. Além disso, o olhar de Moritz se caracteriza por uma acentuada sensibilidade para o paisagismo pictórico<sup>10</sup>, que influencia fortemente a sua compreensão da Itália moderna e da história romana.

Esses elementos se imbricam com um conjunto de posições, temas e conceitos provenientes do cenário intelectual alemão da segunda metade do século XVIII, especialmente de Herder, no que toca ao “caráter nacional”, e de Wilckelmann em relação à estética, compondo um quadro complexo. Some-se a isso o desejo do autor de uma experiência formativa, e da viagem como contribuição à *Bildung*, como demarcação fundamental para suas indagações.

Essa diversidade convida, em primeiro lugar, a uma abordagem interdisciplinar, que leve em conta contribuições da história da filosofia, da teoria da história e da crítica e história da literatura, assim como história social e cultural. Sabendo, contudo, que essa aspiração vai muito além do escopo do presente artigo, atentamos para traços particulares da sensibilidade histórica de Moritz. Nosso fio condutor para tanto é o topos do “solo clássico” que ele enfatiza na *Viagem de um alemão à Itália*, que nos forneceu a chave para a compreensão de aspectos de seu pensamento histórico.<sup>11</sup> Assim sendo, objetivamos contribuir para a compreensão das transformações da sensibilidade histórica no contexto do Esclarecimento tardio alemão, em torno do último triênio do século XVIII.

---

<sup>10</sup> É importante pensar quais seriam as referências pictóricas de Moritz. Em *Viagem à Itália* Goethe menciona seu apreço pelas paisagens de Claude Lorrain e procura, em suas palavras “contemplar o mundo com o olhar de pintor”. GOETHE, J. W. v. *Viagem à Itália (1786-1788)*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 275, 371. Mais tarde ele declara também a importância de Claude Lorrain, Salvador Rosa e Poussin na formação de seu olhar pictórico. GOETHE, J. W. v. *Conversations with Eckermann (1822-1832)*. Tradução de John Oxenford. São Francisco: North Point Press, 1984, pp. 83, 125, 153, 158, 339. Assim como Goethe, Moritz se faz acompanhar por um pintor em sua viagem à Itália, e exercita um olhar “pictórico” (*malerisch*) diante da paisagem. MORITZ, 2007, p. 137; 2015, p. 275.

<sup>11</sup> MORITZ, 2007, p. 68.

## Trilhando o “solo clássico”

Como mencionei, para viajantes alemães como Moritz, Goethe e Herder, a viagem para a Itália era parte de uma jornada formativa, na qual buscavam uma educação (*Bildung*) que ia além da aquisição de saber, mas incorporava a fruição estética como experiência de “vida” e conhecimento através do contato com um “povo”, uma “paisagem” e um “solo” radicalmente diferentes dos quais estavam habituados.<sup>12</sup> No caso de Goethe, isso proporcionou uma profunda transformação pessoal, algo que se evidencia na conhecida passagem na qual ele declara ter “renascido em Roma”, abandonando um conjunto de posições que havia nutrido no passado a respeito da arte, da história e da própria vida, em favor de uma postura “clássica”, decorrente do modo como experimenta a Antiguidade na Itália.<sup>13</sup> Apesar de Moritz não mencionar um renascimento pessoal como o de Goethe, sua jornada italiana tem objetivos similares no que diz respeito à formação pessoal e ao contato com o mundo antigo.<sup>14</sup> Trata-se, em ambos os casos, de tomar o caminho para o sul, e conhecer os sítios nos quais viveram os grandes nomes da literatura clássica, nos quais tiveram lugar os feitos narrados em suas obras. Desejam, assim, ativar uma gama de experiências e sentimentos que, segundo eles, eram invocados por esses locais; ou, no dizer de Goethe, de fazer falar os sítios da Antiguidade – experiência que traduzem pelo termo “solo clássico”.<sup>15</sup>

O topos literário do “solo clássico” havia ocupado um papel proeminente no poema *Uma carta da Itália* (*A letter from Italy*) do crítico literário inglês Joseph

<sup>12</sup> No caso de Herder, essa experiência formativa é descrita principalmente em seu *Diário de viagem de 1769*. FERREIRA NETO, op. cit., 73-89.

<sup>13</sup> GOETHE, 1984, p. 217, 235, 297; 1999, p. 175; SCHREIBER, Elliott. *The topography of modernity: Karl Philipp Moritz and the space of autonomy*. Ithaca/Nova York: Cornell U.P., 2012, p. 45-46.

<sup>14</sup> Moritz participa do círculo de Goethe em Roma, que incluía também Herder e o pintor Tischbein. Como Goethe afirma, trata-se “de um homem íntegro e muito bom, cuja presença nos dá grande alegria”. (Goethe, 1999, p. 171.) Este apreço frutifica logo depois para Moritz na sua indicação por Goethe para o cargo de professor de estética na Academia Real de Berlim, que assume em 1789. TOLLE, Oliver. Introdução. In: MORITZ, 2007, p. 9.

<sup>15</sup> (*klassischer Boden*). MORITZ, 2007, p. 68; 2015, p. 240; GOETHE. J. W. v. Selected verse. Tradução de David Luke. Londres: Penguin, 1986. (Edição bilingue), p. 95; 1999, p. 143.

Addison, que havia denominado como *classic ground* os locais nos quais os textos antigos foram escritos e onde os eventos neles retratados ocorreram, capazes de evocar o pathos dessa literatura.<sup>16</sup> Ele é retomado por Goethe no poema *Elegias romanas*, escrito em 1786, logo após sua viagem à Itália, quando ele invoca a palavra dos edifícios e sítios antigos de Roma:

Digam-me, pedras. Ah, falem, palácios imponentes! Ruas, digam uma palavra! Espírito do lugar, você não vai se manifestar? Sim, tudo tem vida dentro de teus muros sagrados, Roma eterna; somente para mim você permanece silenciosa.<sup>17</sup>

Palavra que advém sob a inspiração do “solo clássico”:

Quão feliz, quão inspirado me sinto agora em solo clássico<sup>18</sup>. O mundo do passado e o mundo do presente me falam agora com mais voz e mais encantamento. Aqui, como fui aconselhado, passeio pelas obras dos antigos com mão diligente e diariamente com delicioso frescor. (...).<sup>19</sup>

Trilhando um caminho semelhante, Moritz intitula “Solo clássico” uma das cartas da *Viagem de um alemão à Itália*.<sup>20</sup> Segundo ele,

Todos esses lugares são consagrados por pensamentos belos e grandes, que aqui foram concebidos, e por feitos nobres e grandes, que aqui foram praticados.

A expressão solo clássico foi por isso muito bem escolhida para designar esse conceito. Pois as obras clássicas dos antigos obtém, por

---

<sup>16</sup> ADDISON, Joseph. *A letter from Italy, to the Right Honourable Charles, Lord Halifax*. Londres: H. Hills, 1709.

<sup>17</sup> GOETHE, 1986, p. 91.

<sup>18</sup> (*Froh empfind ich mich nun auf klassischen Boden begeistert*). GOETHE, 1986, p. 95.

<sup>19</sup> Ibid. Nessa passagem tive referência também na tradução de João Barrento. Goethe, 1986, p. 13.

<sup>20</sup> MORITZ, 2007, p. 68.

assim dizer, uma vida nova quando são vivificadas na memória do leitor no solo nativo e pátrio em que se originaram, e quando as suas belezas inimitáveis são sentidas nesse mesmo lugar.<sup>21</sup>

Tanto Moritz quanto Goethe vão além da concepção original de Addison, concernente ao pathos evocado pela literatura e pelos sítios clássicos. Para Goethe, a caminhada em “solo clássico” – que é tanto a viagem que ele empreende pela Itália, quanto o percurso no interior da literatura antiga – permite que o “espírito do lugar” seja evocado, de modo que as pedras e a própria Roma possam ter a palavra, falar sobre si.<sup>22</sup> Na *Viagem de um alemão à Itália*, Moritz aborda o topos de maneira semelhante, e certamente ele ocupou suas conversas quando conviveram em Roma em 1786.

Para Moritz, o “conceito” de solo clássico compreende uma experiência por meio da qual a palavra dos antigos – isto é, sua literatura – revive no solo em que ela, assim como os atos e pensamentos que ela retrata foram forjados, porque “suas obras são vivificadas na memória do leitor” e “sentidas” em seu “solo nativo”.<sup>23</sup> Coerente com essa formulação, em sua última carta, escrita em 1788 em Mântua, às margens do rio Mincio, quando está prestes a retornar à Alemanha, Moritz se despede da Itália salientando, junto ao fluxo das águas (que remetem à passagem do tempo),<sup>24</sup> a presença continuada na memória das lembranças da longa viagem que acaba de realizar:

---

<sup>21</sup> Ibid. (*Der Ausdruck: klassischer Boden, ist daher sehr wohl gewält, um dieser Begriff zu bezeichnen. Denn die klassischen Werke der Alten erhalten gleichsam ein neues Leben, wenn sie auf diesem ihren einheimischen und vaterländischen Boden, dem sie entsprossen sind, in dem Gedächtniß des Lesers wieder aufgefrischt, und ihre unnachahmlichen Schönheiten an Ort und Stelle empfunden werde*). MORITZ, 2015, p. 240. Para não sobrecarregar as notas, não incluí na íntegra os originais em alemão das passagens de Moritz apresentadas em português, mas somente aquelas que julguei relevantes para o presente estudo.

<sup>22</sup> GOETHE, 1986, p. 91; 1999, p. 143.

<sup>23</sup> MORITZ, 2007, p. 68.

<sup>24</sup> Ibid., p. 257. Um mês antes, à margem do Tibre, Moritz havia afirmado que “A correnteza e o tempo fluem irresistivelmente ao meu lado, mas ainda permaneço firme e olho para o futuro”. Ibid., p. 209.

Estou aqui de novo descansando com meu Virgílio às margens do Mincius. – O belo movimento circular foi completado e me encontro novamente no mesmo lugar do qual parti.

Dos objetos que outrora pairavam diante de mim apenas em sonhos obscuros, guardo agora, contudo, uma imagem fiel na minha alma.<sup>25</sup>

Como “solo clássico”, a Itália teria sido capaz, portanto, de ativar ou “oferecer uma nova vida”<sup>26</sup> às “imagens” da literatura clássica e da história antiga que existiam antes para ele “apenas em sonhos obscuros”, “na sua memória de leitor”.<sup>27</sup> É interessante, a este respeito, observar que quando trilha o solo clássico Moritz salienta o papel, para ele fundamental, da paisagem e dos lugares como transformadores da sua relação com a literatura e a memória – como se a linguagem, como espaço de articulação da memória e do imaginário, sofresse um incremento de vida. No entanto, esse movimento mencionado por Moritz,<sup>28</sup> de vivificação das obras dos antigos quando lidas em solo clássico, também possui uma contraparte que corre em sentido oposto, que é o fato da existência da própria Itália moderna, como ele a concebe, ser tributária dessa literatura, configurando-se também como um solo imaginário.<sup>29</sup> De tal modo que, aquilo que ele apresenta como “sonho

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 257. (*Von der Gegenstände aber, welche damals noch in dunklen Träumen vor mir schwebten, trage ich nun ein getreues Bild in meiner Seele*). MORITZ, 2015, p. 345.

<sup>26</sup> MORITZ, 2007, p. 68. (*...erhalten (...) ein neues Leben (...) in dem Gedächtniß des Lesers*). MORITZ, 2015, p. 240.

<sup>27</sup> MORITZ, 2007, p. 257.

<sup>28</sup> Ibid., p. 68.

<sup>29</sup> Um aspecto que parece corriqueiro, mas que merece ser considerado, é o fato de Moritz não denominar as localidades italianas por seus nomes modernos (como na passagem acima citada, na qual o moderno rio Mincio se torna o Mincius da Antiguidade), ou só o faça depois de ter mencionado sua denominação antiga. Seu interesse primordial é identificar qual templo ou palácio romano havia ali onde se ergue agora uma igreja, um mosteiro, um casario moderno; ou como era a vida naquele local na Antiguidade, observações a partir das quais ele estabelece uma série de comparações com a condição presente. Isso demonstra o quanto a perspectiva de Moritz em “solo clássico” – sua relação, tanto com os objetos materiais (cidades, locais, edifícios, ruínas, monumentos e a própria natureza italiana) quanto “etnográficos” da Itália moderna (o “povo”, instituições, língua e “costumes”) – é filtrada por sua imaginação literária. A Itália moderna é vista por Moritz com os óculos de sua erudição clássica, tributária tanto dos escritores da Antiguidade,

obscuro”, as imagens da Itália que ele possuía antes da viagem, oriundas da sua vasta erudição clássica, não são realmente dissipadas pela viagem. Pelo contrário, sua experiência italiana constitui uma imersão nesse “sonho” literário. Este vivifica as imagens e memórias do passado a tal ponto que o campo linguístico tem a primazia sobre o “solo” em sua experiência italiana. De tal maneira que ele usufrui dessa experiência como uma genuína visitação à Antiguidade.<sup>30</sup>

Ao passear por Roma, por exemplo, Moritz se dá conta de que é possível imaginar grandes porções da cidade antiga a partir da paisagem moderna. Quando se coloca sobre as rochas da Tarpéia, ele avista o Campo de Marte, do qual afirma que “quase nada resta”.<sup>31</sup> Mesmo assim, ainda é capaz de se deleitar com a paisagem, quando imagina, partindo de suas leituras dos antigos, que ali onde hoje existe somente uma multidão indistinta de casas, era o local onde o povo romano se reunia para deliberar sobre importantes assuntos públicos, e grandes eventos da história romana se desenrolaram.<sup>32</sup> Momento no qual, em suas palavras, sua “imaginação se reencontra (...) com a Roma antiga”.<sup>33</sup>

## A incorporação à paisagem

O trabalho consciente realizado por Moritz de vivificação da memória histórica pela imaginação a partir da observação dos lugares e dos restos materiais

---

quanto do Esclarecimento e do classicismo alemão, nesse caso principalmente de Winckelmann, Lessing, Herder e Goethe.

<sup>30</sup> Movimento que se configura como uma dialética entre a memória (campo da linguagem e da imaginação) e os lugares.

<sup>31</sup> Ibid., p. 92.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid. (...*die Einbildungskraft (...) in den alten Rom sich wieder findet*). MORITZ, 2015, p. 253.

Quando ascende o monte Cavo, Moritz retoma esse exercício de imaginação, e menciona que no topo, onde existe um convento, estava na Antiguidade “o templo a Júpiter Latialis e (...) era comemorada a festa nacional dos latinos”. Ibid, p. 154-155. De modo semelhante, ao visitar igrejas e mosteiros, ele menciona que estas ocupam o sítio de antigos templos romanos: ao pé do Monte Palatino, onde está a igreja de S. Teodoro, havia “outrora um templo consagrado a Rômulo”; no alto do Palatino, onde ergue-se o mosteiro dos Franciscanos, havia um templo a Apolo; onde estava a Igreja de S. Lourenço, havia o templo de Netuno. Ibid., p. 133, 110.

da Antiguidade ocorre de acordo com um enquadramento particular, e depende de um olhar cujo referencial é sobretudo pictórico. Em Moritz o solo clássico encontra-se incorporado à paisagem.

Segundo Jean-Marc Besse,<sup>34</sup> a recolha de paisagens durante a viagem, seja como lembrança, por deleite ou para cultivo pessoal participa da experiência da *grand tour*. O século XVIII, afirma Besse,

se apaixonava pelas *vedutte*, as vistas topográficas, de modo que há um imperativo do pitoresco, indissociável de uma cultura do olhar, convidando-o a procurar e apreciar os lugares em função de determinantes pictóricos. Saber ver a paisagem como uma composição pictórica, encontrar nela um quadro possível, ou isolá-la do seu contexto, eis as qualidades que se espera de um viajante.<sup>35</sup>

Nesse sentido, Moritz se alinha à estética da paisagem sentimental setecentista, um gosto pelo enquadramento “romântico”<sup>36</sup> da paisagem que se prolifera a partir de Rousseau, e também se manifesta em autores como Goethe e Herder, pelo qual a paisagem se torna oportunidade para o devaneio poético, moralizante, e fonte de inspiração filosófica.<sup>37</sup>

Essa moral da paisagem é evocada pelas ruínas de velhos edifícios e de localidades romanas, cuja contemplação, no dizer de Moritz, convida a “uma reflexão silenciosa e uma meditação séria”.<sup>38</sup> Como quando

---

<sup>34</sup> BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 46.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Moritz lança mão diversas vezes do adjetivo *romantisch* para se referir às paisagens italianas. MORITZ, 2015, p. 19, 52, 54-55, 113, 204-205, 265, 276, 325.

<sup>37</sup> FERREIRA NETO, op. cit., p. 74.

<sup>38</sup> MORITZ, 2007, p. 79. Atitude que terá desdobramentos importantes no Romantismo. *As ruínas, ou meditação sobre as revoluções dos impérios*, de Volney, assim como as passagens sobre as ruínas no *Gênio do cristianismo*, de Chateaubriand, são dois exemplos representativos. Para uma abordagem concisa dessa questão, cf. CARENA, Carlos. “Ruína/Restauro”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Tradução de Suzana Ferreira Borges. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, pp. 107-129.

Ao passear (...) na região despovoada de Roma, anteriormente a mais povoada e agora convertida em vinhas e locais tomados pela grama, li a profecia de Marcial:

“Quando não mais existir a casa de pedra de Messala  
E o mármore de Licinus tiver se tornado pó  
Ainda serei lido e o estrangeiro  
Levará minhas canções para a residência de seu pai.”

Agora não há mais nenhum vestígio da casa de pedra de Messala – o mármore de Licinius se converteu em pó – o estrangeiro vem para cá e lê o poeta e, assim como eu faço agora, passeia com ele através da cidade deserta, para contemplar no reflexo dos seus pensamentos os escombros dos tempos passados<sup>39</sup>

A contemplação dos “escombros dos tempos passados” remete à fugacidade das coisas humanas, tanto da vida individual quando dos “povos”. Esse traço melancólico é constante, na medida em que o texto de Moritz opera pelo contraste entre os tempos idos e o presente, pela comparação histórica entre a Roma antiga e a moderna. A cidade que ele procura não está mais ali de fato, mas foi substituída por outra, a Roma moderna e papal, a capital do catolicismo, religião que Moritz considera uma herança repulsiva dos tempos medievais. Isso estabelece uma relação problemática, e numa grande medida conflituosa, entre o passado e o presente.<sup>40</sup> Retornarei adiante a este aspecto.

Por outro lado, existe uma fascinação e um deleite na contemplação dos restos da Roma antiga, pelo fato dela persistir como ruína. Caso em que a melancolia se associa ao elogio da beleza de uma Roma arruinada imersa numa natureza luxuriante, que se manifesta na imagem de ruínas particulares ou complexos inteiros de antigos edifícios romanos destruídos e tomados pela vegetação<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> MORITZ, 2007, p. 94.

<sup>40</sup> Ibid., p. 154-155.

<sup>41</sup> Como é o caso do complexo de ruínas do Fórum romano, ou das termas imperiais de Caracalla e Diocleciano, entre os muitos exemplos presentes na *Viagem de um alemão à Itália*.

Um exemplo emblemático dessa sensibilidade diante da paisagem em solo clássico é a visita de Moritz à tumba de Cecília Metela. Seguindo a pé pela via Ápia pelo antigo Portão Capenate (atual porta de S. Sebastião), no limite das muralhas aurelianas, ele leva consigo o paisagista Lütke, que retrata as ruínas da tumba e da antiga fonte da ninfa Egéria, localizada nas proximidades.<sup>42</sup> Como de hábito, Moritz se remete a um autor antigo, recordando o bosque dedicado à ninfa que existia no local. Ele constata que

Não há mais nenhum vestígio do bosque de Egeria ao pé desse monte. Todavia, da fonte brota uma água clara e fria e ainda se veem os antigos adereços de mármore; uma estátua mutilada da ninfa que habitava nesse local, os nichos em que se encontravam as estátuas das nove musas – tudo isso está coberto de arbustos verdes e o todo constitui um aspecto pictórico encantador.<sup>43</sup>

De igual maneira, nesse mesmo lugar, o Senhor Lütke fez o desenho da gruta. Cujas exposições exatas estão na gravura que segue anexa.

Durante esse tempo, li no meu Juvenal, do qual possuo uma pequena edição de bolso, o que o poeta diz dos adereços de mármore agora destruídos, os quais desfiguram esse venerável monumento antigo, que asseguraria uma visão muito mais bela se a borda verde da margem fosse refletida nas águas claras e o mármore não encobrisse o penhasco carmesim.<sup>44</sup>

Trata-se, como Moritz ressalta numa outra passagem, de “ruínas pictóricas”.<sup>45</sup> Como é o caso da “profecia de Marcial”, elas convidam à “meditação séria” sobre o fim da Roma antiga, mas também são belas e interessantes do ponto de vista “pictórico”.<sup>46</sup> Como afirma:

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 162.

<sup>43</sup> (...das ganze macht einen reizenden mahlerischen Prospekt). MORITZ, 2015, p. 292.

<sup>44</sup> MORITZ., 2007, p. 162..

<sup>45</sup> Ibid., p. 137; (*mahlerische Ruinen*). MORITZ, 2015, p. 275.

<sup>46</sup> MORITZ, 2007, p. 137, 94.

Das ruínas brotou a figueira selvagem (...), [e] mesmo com esse crescimento a vista das ruínas é pictórica e bela – e constitui o mais encantador contraste ver brotar o verde mais jovem das pedras modernas e das fendas da muralha caída, lançando sua sombra sobre esses restos veneráveis da Antiguidade; e o pintor de paisagens<sup>47</sup> encontra aqui sempre uma colheita rica, pois vê unificado na natureza aquilo que a imaginação mais viva não poderia reunir de modo tão romântico.<sup>48</sup>

Então, quando vem a primavera, as ruínas despertam em Moritz um “sentimento indescritivelmente agradável” pela visão do antigo fórum romano, do Capitólio, do Templo da Concórdia e do que restou do Arco do Triunfo de Sétimo Severo “cobertos de ramos verdes com flores amarelas e vermelhas”, e o modo como “sobre a abóbada do templo da Paz florescia um jardim aéreo”.<sup>49</sup>

Como presença física da Antiguidade, a paisagem é um amálgama do mundo “natural” e dos restos materiais do passado. Considerada como um elemento típico da Antiguidade, a natureza italiana tem um lugar privilegiado na constituição do solo clássico por Moritz, visto que no seu entender a natureza da Antiguidade é a mesma que a natureza italiana do presente. Assim como os monumentos erigidos pelo homem, o clima, a vegetação, assim como na constituição física do solo italiano (sua localização geográfica, topografia, geologia etc.) são considerados traços clássicos – constituem o “solo” no qual Roma floresceu.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> (*der Landschaftsmahler*) MORITZ, 2015, p. 275.

<sup>48</sup> MORITZ, 2007, p. 137.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>50</sup> Existem, porém, elementos adicionais que tendem a complicar esse quadro. A “natureza” não é destituída de ação humana; como é o caso da paisagem campestre, que é consequência dessa ação. A paisagem incorpora elementos humanos, como indivíduos vivos, além de outros aspectos (como a linguagem, os costumes) que tendem a ser pensados por Moritz como remanescentes do passado, assim como as ruínas. Isso borra a distinção entre restos materiais do passado romano e a presença humana hodierna, na medida em que ele também pensa a Itália presente como remanescente do mundo romano antigo.

## A invocação do passado

A partir desse conjunto de referenciais, que são simultaneamente morais, históricos e estéticos, Moritz estabelece a proeminência da memória como ato imaginativo de invocação do passado. Imaginação que, como vimos, é colocada em ação pela contemplação da paisagem. Segundo Moritz, essa paisagem tem o poder de “invocar” o passado:

Todas as vezes que desço o outeiro suave e o caminho belo e amplo do Monte Cavallo ou da montanha quirinal para essa depressão onde estava o antigo Campo de Marte, penso vivamente nas palavras que tantas vezes aparecem em Lívio:

*Populus descendebat in campus Martium –*

[O povo desceu para o Campo de Marte. – ]

Esses foram dias magníficos, a vida suprema dos antigos romanos – o jogo supremo das paixões humanas desdobrou-se aqui, onde ainda agora, invocado de volta pela imaginação, inflama o ânimo e reaviva o espírito.<sup>51</sup>

Na narrativa da “Viagem a Cora”, acompanhado do arquiteto Arends, Moritz sobe ao topo do monte Albano, de onde avistam Roma e a via Ápia ladeada por túmulos e ruínas. Salientando a devoção devida aos monumentos romanos, eles contemplam a paisagem e se recordam, olhando do alto da montanha “para a cidade de Roma, (...) daqueles tempos em que Roma e Alba ainda disputavam a supremacia”.<sup>52</sup> Depois, retornando de Cora, ascendem o monte Cavo, e ali, prossegue Moritz,

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 210. (*Dies waren die herrlichen Tage, das höchste Leben der alten Römer - das höchste Spiel der menschlichen Leidenschaften und der menschlichen Tätigkeit entwickelte sich hier, welches noch jetzt von der Einbildungskraft zurückgerufen, den Muth anfeuert und den Geist belebt*). MORITZ, 2015, p. 317.

<sup>52</sup> MORITZ, 2007, p. 147.

Chegamos ao mosteiro no cume da montanha, onde ficava o templo a Júpiter Latialis. – Daqui olhamos, de um lado, profundamente para os Apeninos e, do outro, avistamos diante de nós o mar, a cidade de Roma, todo o Latium, e logo aos nossos pés, os lagos de Neme e Albano.

Diante dessa visão desperta a memória da história dos primórdios em toda a sua força,<sup>53</sup> e se sente vivamente porque os povos fronteiriços escolheram este local para as festas que celebravam a sua aliança.<sup>54</sup>

De modo parecido, afirma Moritz:

Quando se está junto ao arco do triunfo de Sétimo Severo ao pé do Capitólio, ainda é possível ter uma compreensão bastante visual de notável parte da Roma antiga. –

Através de uma rua estreita vêem-se as ruínas do Forum di Nerva, onde se pode imaginar claramente o Forum Transitorium, o qual ainda agora oferece uma passagem, de modo que não é necessário atravessar a colina capitolina. –<sup>55</sup>

Ele retorna a essa reconstrução histórica da cidade pela imaginação visual quando afirma que

Particularmente bela é a vista da cidade de Roma dos penhascos da Tarpéia. – Olha-se diretamente para o teatro de Marcellus, cujas paredes externas, embora o teatro tenha sido a pouco reconstruído por dentro, conservam todavia em parte a sua forma de outrora.

---

<sup>53</sup> (*Bei dieser Aussicht wacht das Andenken an die Geschichte der Vorwelt in seiner ganzen Stärke auf*). MORITZ, 2015, p. 288.

<sup>54</sup> MORITZ, 2007, 154-155.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 185.

E da massa de casas do antigo Campo de Marte se destaca a cúpula plana do Panteão, de modo que a imaginação se reencontra aqui com a Roma antiga.<sup>56</sup>

## A imbricação do antigo com o moderno

Se para Moritz é possível reconstruir aspectos da cidade antiga com o olhar, ele julga difícil separar ou distinguir a cidade moderna da antiga. O problema de Roma é a presença do solo moderno sobre o antigo, ou melhor, o fato de que o solo clássico se encontra imbricado com o moderno. Na medida em que todo local visitado por Moritz evoca a memória de algum acontecimento do passado, os usos que são feitos dele no presente, especialmente a ocupação de localidades originais de templos e palácios romanos por mosteiros e igrejas, assim como a onipresença de padres e monges em Roma, são vistos por ele com profundo desagrado.

Uma das razões para isso é o fato de que para ele esses locais são monumentos. Como afirma Ulpiano Bezerra de Menezes (1980, p. 3), quando o estatuto moderno do documento e do monumento histórico é estabelecido entre os séculos XVIII e XIX, ele coloca um problema de “translação de contexto”, pelo qual os objetos materiais do passado (seja uma urna grega ou um templo) são extraídos de seu lugar social e cultural original – no qual possuíam um conjunto de funções e significados, que diziam respeito a uma sociedade que era, na maioria das vezes, extinta, como é o caso do mundo romano antigo –, e reinsertos em novos contextos (a coleção e o museu), e em novos campos discursivos (da história da arte, da estética e da literatura) nos quais são destituídos de seus significados originais.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 92. (*Und aus der Masse von Häusern auf dem alten Marsfelde ragt die flache Kuppel des Pantheons hervor, so daß die Einbildungskraft von hier aus in den alten Rom sich wieder findet*). Moritz, 2015, p. 253.

<sup>57</sup> A crítica ao estatuto do documento histórico de Ulpiano segue de perto POMIAN, Krzysztof. “Coleção”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Tradução de Suzana Ferreira Borges. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

Os remanescentes da Antiguidade são tomados por Moritz, como vimos, menos como documento ou fonte de informação histórica, e mais como componentes de uma paisagem que é veículo para invocação da memória. Isso implica numa translação de contexto semelhante à mencionada por Ulpiano. A paisagem italiana tornada solo clássico por Moritz e outros viajantes alemães, como Goethe, não é somente (nem exatamente) a Itália moderna, mas é a Itália moderna pensada como veículo para outra coisa. Por conseguinte, Moritz pensa os elementos humanos, naturais e arquitetônico-urbanísticos dessa paisagem segundo um referencial que é outro, que não o de sua inserção social e cultural presente (o mundo italiano contemporâneo) – ação pela qual os usos e significados atribuídos aos objetos são destituídos de seu sentido atual, e os lugares invocam a presença de algo que não existe mais. Isso ocorre tanto no que diz respeito aos edifícios e à cidade, quanto às pessoas, costumes e instituições políticas, especialmente a relação dos habitantes modernos de Roma com a cidade, os locais e edifícios da Antiguidade.

Na medida em que Roma é pensada como solo clássico, sua condição presente dá origem a um conjunto de problemas: em diversas ocasiões a presença do “povo” italiano parece inadequada e incoerente para Moritz, profanando a sacralidade que ele atribui aos sítios da Antiguidade. Enquanto os locais, em sua maioria, são considerados interessantes na medida em que evocam acontecimentos antigos, seus usos presentes são causa de desagrado. O Trastevere, onde morava “o editor de Marcial, o liberto Segundo” e onde frequentavam “homens de letras”, agora são vielas desertas, “habitadas em grande parte por pessoas pobres e medíocres”.<sup>58</sup> Se em diversos momentos Moritz dá a impressão de caminhar na Roma antiga, tantas as referências à Antiguidade que traça, ele quase sempre profere juízos depreciativos em relação à Roma atual.<sup>59</sup> Na Porta del Popolo, por exemplo, local da antiga Roma pela qual haviam passado legiões em triunfo, agora se realiza “a farsa burlesca” do empossamento do ministro veneziano, que é ovacionado de forma ridícula pelo povo nas ruas.<sup>60</sup> Para Moritz, o “povo romano” moderno vive entre dois mundos: apesar de caminhar em solo clássico, como é o caso do

---

<sup>58</sup> MORITZ, 2007, p. 97.

<sup>59</sup> A este respeito, cf. especialmente a carta “Passeio vespertino em Roma”. *Ibid.*, p. 113.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 127.

“caminho flamínio” por onde voltou Trajano, ele sempre “regressa (...) para dentro de muros monásticos e opressivos”.<sup>61</sup>

Conta para esses julgamentos o olhar esclarecido de Moritz, no que pesa a influência de uma retórica anticlerical típica do Esclarecimento, mas também um juízo moral e estético fortemente influenciado por sua formação protestante e calvinista. Ele manifesta repulsa recorrente pela presença de monges, padres, rituais e imagens católicos; como quando afirma que “junto ao antigo esplendor de Roma, constituem um prospecto desagradável os horríveis hábitos dos monges”, ou que a imagem de Santo Nepomuce “suscita uma visão bastante repulsiva”.<sup>62</sup> Iguualmente, seguindo o testemunho dos escritores da Antiguidade, descobre sob cada igreja e mosteiro romano um templo antigo destruído, como é o caso do que existiu no Monte Cavo. Quando ele sobe a montanha, retornando da jornada a Cora e se admira com a paisagem, diante da qual “desperta a memória da história dos primórdios em toda a sua força”, ele se dá conta, logo a seguir, de que

Um contraste triste com essas recordações magníficas fazem o mosteiro e os monges vestidos de preto, que portam sobre o seu peito uma caveira branca como insígnia de sua ordem e cujo semblante sombrio parece denunciar a sua insatisfação com esta condição.

O jardim do mosteiro estava cheio de ervas daninhas e parecia bastante selvagem; o vento uivava através dos muros ermos do mosteiro, e tudo possuía uma aparência repulsiva e inamistosa.<sup>63</sup>

Esse “contraste triste” e dramático entre o passado (glorioso) e o presente (repulsivo) é estabelecido diversas vezes por Moritz no texto, e traduz seu desagrado pela presença do catolicismo e do poder papal na Itália.

Moritz tem plena consciência dessa contradição, tanto que um dos aspectos fundamentais do texto é a imbricação, em solo clássico, de diversos tempos históricos. Logo, não temos em Moritz exatamente uma translação de contexto no

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 135.

<sup>62</sup> Ibid., p. 136; p. 180.

<sup>63</sup> Ibid., pp. 154-155.

sentido atribuído ao termo por Ulpiano, como mencionei acima, o movimento pelo qual um dado objeto é extraído de seu contexto social e, ao ser apropriado como documento histórico ou objeto de museu (ao ser transformado em objeto do conhecimento histórico e arqueológico) ele é destituído de seus sentidos originais. Moritz realiza uma operação mais complexa. O moderno e o antigo parecem estar sempre imbricados, e não há a pretensão de que os lugares da história se apresentem de uma forma “pura”, nem mesmo na imaginação literária, quando ele dá voz aos autores antigos nos sítios clássicos. Mesmo quando, “na profecia de Marcial”, Moritz faz-se acompanhar pelo poeta pelas ruas de Roma, este sabe que um dia a cidade se transformará em ruínas; i.e., de alguma maneira o poeta comparece na cidade moderna.<sup>64</sup>

Para Moritz, assim como a Antiguidade se manifesta no presente como resto e ruína, também é possível observar no presente evidências de outras épocas que sucederam Roma, como a Idade Média e o Renascimento, que deixaram igualmente seu legado na cidade. Os antigos edifícios romanos não foram apenas destruídos, seja pela ação do homem ou do tempo, mas também foram reaproveitados, utilizados como despojo para a construção de novos edifícios, ou modificados para outros fins. Como afirmei, isso é observado por Moritz tanto em relação à arquitetura e espaço urbano quanto no que se refere ao “povo” italiano, cuja condição atual ele julga ser resultante de um conjunto de transformações históricas. Ele realiza uma análise do “caráter italiano” pelas formas da língua e pela observação do “povo”, de onde conclui que ainda subsiste algo do “antigo orgulho romano”.<sup>65</sup> Assim como os edifícios de Roma, os costumes, linguagem e instituições políticas dos romanos modernos são considerados por ele como remanescentes da Antiguidade: as romanas atuais guardam algo das antigas, são altivas e possuem “algo (...) de sublime em seus traços”, caminham com “majestade e dignidade”;<sup>66</sup> e esportes como o lançamento do disco e a bocha são vistos como modificações de jogos romanos.<sup>67</sup> Afirma também que aspectos do antigo poder

---

<sup>64</sup> Ibid., p. 94.

<sup>65</sup> Ibid., pp. 192-193, 250.

<sup>66</sup> Ibid., p. 219.

<sup>67</sup> Ibid., p. 220.

romano subsistem na figura do papa e em instituições atuais.<sup>68</sup> Os cargos políticos da Roma moderna são apresentados como sobrevivências da Antiguidade, como é o caso do “atual senador romano” e dos “conservadores”, que são “a sombra do antigo cargo romano dos cônsules, [que teria sido] (...) preservado até os tempos atuais”<sup>69</sup> e o “senador de Roma (...) constitui agora o tribunal, ao qual se encontra reduzida na Roma atual a majestade de outrora do senado e do povo romano”, e assim ainda hoje os detentores desses postos “acreditam possuir todos os privilégios e direitos do conselho da Roma antiga”.<sup>70</sup>

Isso demonstra a complexidade do senso histórico de Moritz, para quem no presente existem permanências do passado, ou o antigo é contemplado considerando as transformações e permanências de sentido e de função – como é o caso do Teatro de Marcelus, que apesar de conservar parte de sua fachada original, havia sido transformado internamente; ou as Termas de Caracalla, que contém em seu interior um mosteiro concebido por Rafael. Essas transformações podem ser harmônicas e belas ou não. Como exemplo de beleza, ele menciona o mosteiro nas Termas de Caracalla, que fez uso de colunas e outros despojos do edifício romano. No segundo caso, temos a menção às torres barrocas acrescentadas por Bernini ao Panteão no século XVII, que ele considera “uma verdadeira mancha de vergonha para esse magnífico monumento da Antiguidade”.<sup>71</sup>

## A descida ao passado

Por outro lado, existe em Moritz ainda a ideia de que a imaginação e a arte podem proporcionar a experiência e o sentimento do passado, como vias de acesso a uma Antiguidade original, depurada de interferências posteriores. É o caso da experiência paisagística pela qual sua “imaginação se reencontra (...)”

---

<sup>68</sup> Ibid., pp. 221-222, 227. Moritz compara as instituições políticas da Roma antiga com as da Roma moderna numa série de cartas, especialmente em “A constituição da Roma mais recente – cardeais”, “O vicário papal de Roma – e o senador romano” e “O para-frém branco”. Ibid., pp. 221-222, 227-231.

<sup>69</sup> Ibid., pp. 227-228.

<sup>70</sup> Ibid., pp. 228-229.

<sup>71</sup> Ibid., p. 95.

com a Roma antiga”.<sup>72</sup> Esse é o cerne da experiência do (no) solo clássico: a depuração, pela imaginação, das interferências do tempo. Isso só se torna possível, paradoxalmente, pela tomada de consciência em relação ao tempo. Isto é, é preciso ver quais partes dos edifícios são adições, o que pertence e o que não pertence de fato ao passado, tomar ciência do anacrônico como algo inevitável e sempre presente, para que o antigo reviva, e possa ser experimentado “assim como era”.

Moritz é ciente da dificuldade ou da impossibilidade dessa tarefa, já que, especialmente em Roma, a mistura é onipresente, seja nas pessoas, edifícios, instituições ou mesmo na linguagem e nos costumes. Ele constata que em Roma nada é exclusivamente “da sua época”, mas sempre traz consigo rastros de outros tempos: os tempos se imbricam, um edifício esconde traços de outro, como num palimpsesto arquitetônico. Roma inteira é como um palimpsesto, com tantas camadas de escritura quanto passagens da história ocorreram ali.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 92.

<sup>73</sup> Uma problemática semelhante é apresentada por Goethe na *Viagem à Itália*. GOETHE, 1999, p. 154. Assim como Moritz, Goethe manifesta uma série de inquietações diante dos problemas hermenêuticos colocados pela história encarnada nos objetos. Quando inicia sua estadia em Roma em 1786, afirma que as diversas épocas se misturam de tal maneira ali que parece ser impossível separar o antigo do moderno. (Ibid.) Mais adiante, ele declara que se o fato de estar em “solo clássico” o convida à leitura dos antigos (como é o caso do desejo que sente de ler Tácito em Roma), ele não consegue compreender exatamente “como isso ocorre”. (Ibid., p. 143). E se na Itália a história se encarna nos locais “de forma maravilhosa e vívida”, isso entra em contradição com seu desejo de obter uma visão “real”, “clara e límpida” da paisagem. (Ibid.) Quando está a caminho de Roma, já próximo da cidade, Goethe se sente desconcertado pela visão da capela de S. Crocefisso na beira do caminho, porque ela contraria tudo o que ele conhece da arquitetura antiga por meio de Vitruvius e Palladio. (Ibid.) Ele conclui que ela deve ser certamente uma reconstrução medieval, feita com despojos de um templo antigo, algo realizado “de forma (...) tresloucada”. Por isso “a construção não se deixa descrever” segundo seus referenciais palladianos e vitruvianos (Ibid.) Isso o leva a ponderar como é “estranha (...), nesse esforço por adquirir uma ideia da Antiguidade, a sensação decorrente de depararmos apenas com ruínas a partir das quais temos de reconstruir de forma precária aquilo de que ainda não temos ideia” (Ibid.) Por conseguinte, apesar de partilhar com Moritz a noção de que em “solo clássico” a imaginação desempenha um importante papel na compreensão histórica dos remanescentes da Antiguidade, Goethe pensa também esse imperativo da imaginação como um problema. É curioso notar, nesse sentido, que suas descrições pictóricas das belas paisagens, que se associam a um interesse pronunciado pela geologia nesse período, sejam apresentadas como parte de um esforço em disciplinar a imaginação:

Contudo, existem passagens no solo pelas quais é possível visitar o passado oculto sob o solo de ruínas. Moritz desce literalmente à Antiguidade quando visita “os banhos de Lívía”<sup>74</sup> Seguindo “através de um quintal bastante selvagem, cujo proprietário conduz, com tochas ou luzeiros, os estrangeiros para baixo em troca de uma ninharia”, é possível chegar a um “santuário oculto”.<sup>75</sup> Ali, Moritz contempla afrescos perfeitamente conservados. Relata, fascinado, que

a pintura [era] tão fresca e bela como se tivesse sido aplicada ainda ontem (...), [e assim] nos esquecemos completamente dos escombros e das ruínas sob os quais nos encontramos, e ainda agora adentramos com uma espécie de veneração essas salas de banho da mais distinta cidadã romana, e cada uma das quais despertam em nós as recordações mais vivazes do passado.<sup>76</sup>

Somente nesse raro momento, quando se situa abaixo da superfície, Moritz é capaz de reviver plenamente o passado e superar a mistura de épocas que caracteriza o solo clássico. Desse modo, é possível dizer que este solo guarda enterrado, dentro de si, como segredo tumular a ser cultuado, a herança pura da Antiguidade. O paradoxal é que esse subterrâneo seja contemplado como espaço em que reside o que é realmente “vivo”, enquanto na superfície estão “escombros e ruínas”, fruto das devastações do tempo.<sup>77</sup>

---

como quando afirma: – “tenho me valido da contemplação da geologia e da paisagem no sentido de reprimir a fantasia e os sentimentos” (Ibid.) Isso convida a um desenvolvimento ulterior desses temas, considerando que Moritz participou do círculo de Goethe em Roma e que existem relações importantes entre suas perspectivas. TOLLE, Oliver. “Introdução”. In: MORITZ, 2007, p. 14.

<sup>74</sup> MORITZ, 2007, p. 99.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid. (“... welche jedes lebhaftere Andenken an die Vorzeit erweckt”). Moritz, 2015, p. 256.

<sup>77</sup> MORITZ, 2007, p. 99. A geografia imaginária de Moritz se assemelha nesse aspecto à de Hölderlin, que concebe uma estratigrafia histórica na qual as profundezas são descritas, paradoxalmente, como lugar de vida, e a superfície como lugar da morte. No *Hipérion*, ao contemplar as ruínas de Atenas, Diotima é tomada pela “sensação (...) de que, agora, os mortos caminham sobre a terra, e, embaixo, andam os vivos” (HÖLDERLIN, Friedrich. *Hipérion*. Tradução de Marcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 146.) Caminho que não é estranho também a Fichte; por exemplo, quando ele se refere ao solo pátrio na conclusão do

Se, por um lado, a modernidade é um local de contradições insolúveis entre uma mixórdia de épocas, línguas e costumes, o passado romano é o tempo de ouro de uma originalidade perdida, no qual uma “nação” (Roma) teria sido capaz de constituir uma identidade pura e perfeita. Trata-se de um caminho não de todo estranho ao classicismo e ao idealismo alemão em seus desdobramentos posteriores, especialmente no que se refere à problemática da nação no começo do século XIX, quando a imagem do solo clássico ressurgiu nos debates sobre o “solo nacional” alemão.<sup>78</sup>

## Referências

- ADDISON, Joseph. *A letter from Italy, to the Right Honourable Charles, Lord Halifax*. Londres: H. Hills, 1709. Disponível em: <https://rpo.library.utoronto.ca/content/letter-italy>. Acesso em: 08 jun. 2022.
- BERGHAIN, Cord-Friedrich. “Aesthetic and anthropology in Karl Philipp Moritz’ Italian writings”. In: *Αυθουσα*, n. 55, 2005. p. 25-43. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/297502028\\_Aesthetic\\_and\\_anthropology\\_in\\_Karl\\_Philipp\\_Moritz'\\_Italian\\_writings\\_Travels\\_of\\_a\\_German\\_in\\_Italy\\_discretionary\\_{-}\\_{-}\\_God's\\_teachings\\_-\\_ANTHOUSA](https://www.researchgate.net/publication/297502028_Aesthetic_and_anthropology_in_Karl_Philipp_Moritz'_Italian_writings_Travels_of_a_German_in_Italy_discretionary_{-}_{-}_God's_teachings_-_ANTHOUSA). Acesso em: 10 jun. 2022.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução de Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

---

primeiro dos *Discursos à nação alemã*. FICHTE, Johann Gottlieb. *Addresses to the German nation*. Tradução de Reginald Foy Jones; George Henry Turnbull. Whithorn: Anodos Books, 2017, pp. 21-22. A respeito dessa questão em Fichte, cf. REDFIELD, Marc. “Imagi-Nation: The Imagined Community and the Aesthetics of Mourning”. In: *Diacritics*, vol. 29, n. 4, Baltimore, inverno de 1999, pp. 80-81.

<sup>78</sup> Trata-se de um caminho familiar ao Romantismo e ao Idealismo alemão em seus desdobramentos no início do século XIX, especialmente no que se refere à problemática da nação. Naquele momento a imagem do solo clássico e do solo nacional tornam-se próximas na Alemanha, especialmente quando a questão da consciência nacional assume primazia nos círculos intelectuais alemães, diante da ocupação napoleônica. Algo que se patenteia especialmente nos *Discursos à nação alemã* de Fichte. Op. cit. Esses aspectos apresentados aqui à guisa de conclusão devem ser desenvolvidos numa pesquisa de pós-doutorado agora em sua fase inicial.

- BORNHEIM, Gerd. (1993) “Introdução à leitura de Winckelmann”. In: WINKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1993.
- CARENA, Carlos. “Ruína/Restauro”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Tradução de Suzana Ferreira Borges. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FERREIRA NETO, Orlando Marcondes. *O pensamento histórico do jovem Herder: crítica ao Esclarecimento e a formação da nação (1765-1774)*. Tese (Doutorado em História Social) – Depto. de História, FFLCH–USP, São Paulo, 2018.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *Addresses to the German nation*. Tradução de Reginald Foy Jones & George Henry Turnbull. Whithorn: Anodos Books, 2017.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2016.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Conversations with Eckermann (1822-1832)*. Tradução de John Oxenford. São Francisco: North Point Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Erotica e curiosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: A páginas tantas, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Selected verse*. Tradução de David Luke. Londres: Penguin, 1986. (Edição bilíngue).
- \_\_\_\_\_. *Viagem à Itália (1786-1788)*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperion*. Tradução de Marcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *O objeto material como documento*. Transcrição de aula ministrada no curso “Patrimônio cultural: políticas e perspectivas” organizado pelo IAB/CONDEPHAAT. 1980. Disponível em: [https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/5577860/mod\\_resource/content/1/MENESES%2C%20Ulpiano%20Bezerra%20de.%20%20o%20objeto%20como%20documento.%201980.pdf](https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/5577860/mod_resource/content/1/MENESES%2C%20Ulpiano%20Bezerra%20de.%20%20o%20objeto%20como%20documento.%201980.pdf). Acesso em: 10 jun. 2022.

- MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália: 1786-1788: nas cartas de Karl Philipp Moritz*. Tradução de Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788: Reisebericht in Briefen*. Chicago: E-artnow, 2015.
- POMIAN, Krzysztof. “Coleção”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Tradução de Suzana Ferreira Borges. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- REDFIELD, Marc. “Imagi-Nation: The Imagined Community and the Aesthetics of Mourning”. In: *Diacritics*, vol. 29, n. 4, Baltimore, inverno de 1999, pp. 58-83.
- SCHREIBER, Elliott. *The topography of modernity: Karl Philipp Moritz and the space of autonomy*. Ithaca/Nova York: Cornell U.P., 2012.
- SELA-SHEFFY, Rakefet. *The rise of a new intellectual elite and the promotion of a new cultural ethos*. 1999. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~rakefet/papers/lit-dynamik/chap4-{}-Elite%5Beng%5D.pdf>. Acesso em: 25 set. 2017.

RESUMO: Nesse artigo abordamos aspectos do pensamento e da sensibilidade histórica de Karl Philipp Moritz. Para tanto, tomamos como fio condutor o topos do “solo clássico”, enfatizado por Moritz no livro *A Viagem de um alemão à Itália de 1786 a 1788: um diário de viagem em cartas (Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788: Reisebericht in Briefen)*. No contexto das viagens formativas à Itália realizadas na década de 1780 por intelectuais e poetas alemães, o termo “solo clássico” (*klassische Boden*) denota uma relação que Moritz – assim como Goethe, Herder e outros autores de narra-

ABSTRACT: In this article we address aspects of the thought and historical sensibility of Karl Philipp Moritz. Having it in mind, we take as a guideline the topos of the “classical ground” emphasized by Moritz in the book *A Journey of a German to Italy from 1786 to 1788: a travel diary in letters (Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788: Reisebericht in Briefen)*. In the context of the formative trips to Italy undertaken in the 1780’s by German intellectuals and poets, the term “classical ground” (*klassische Boden*) denotes a relationship that Moritz – as well as Goethe, Herder and other

tivas de viagens dessa época – estabelece entre a imaginação literária e os locais nos quais os eventos (míticos ou históricos) retratados pela literatura antiga tiveram lugar. Segundo Moritz, a experiência de ler um autor antigo (ou recordar essa leitura) no local onde os fatos retratados teriam ocorrido seria capaz de ativar, por meio da “imaginação”, a memória histórica, concedendo ao passado uma presença viva. Ao evocar esta experiência do (no) “solo clássico”, Moritz estabelece uma dialética entre imaginação e lugar, literatura e paisagem, linguagem e “solo”. Ele constata que em Roma moderna o antigo persiste imbricado no moderno, seja na paisagem (a arquitetura, os monumentos, ruínas e o traçado urbano da cidade, e a natureza italiana), ou no “povo” romano (em seus hábitos linguísticos e “culturais”, cerimônias e instituições políticas e religiosas). Trata-se, para ele, por fim, de pensar em que medida, partindo dessas sobrevivências, a Antiguidade pode ser (re)visitada e depurada de suas imbricações com o moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Moritz; Estética; Paisagem; Antiguidade; Esclarecimento.

authors of travel narratives of that age – establishes between the literary imagination and the places in which the events portrayed by the ancient literature took place. According to Moritz, the experience of reading an ancient author (or remembering this reading) in the place where the facts portrayed would have occurred would be able to activate, through “imagination”, the historical memory, giving to the past a living presence. By evoking the experience of the “classical ground”, Moritz establishes a dialectic between imagination and place, literature and landscape, language and “ground”. He notes that in modern Rome the ancient persists imbricated with the modern, whether in the landscape (which includes the architecture, monuments, ruins, the urban layout of the city, and the Italian nature), or in the Roman “people” (in their linguistic and cultural habits, political and religious ceremonies and institutions). It is important for him, finally, to think to what extent, starting from these living remains, the Antiquity could be (re)visited and purified from its imbrications with the modern.

**KEYWORDS:** Aesthetics; Landscape; Antiquity; Enlightenment.

# Autonomia e agência: modos de pensar a pluralidade na arte

LARA CARVALHO CIPRIANO  
GRADUANDA EM FILOSOFIA PELA UFMG

RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA  
PROFESSORA NA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG

A estética ocidental, marcada pelo pensamento kantiano, tem como uma de suas características a autonomia. Essa pode ser definida como uma categoria que faz do sistema de belas artes — ou seja, do modo como a arte é entendida e organizada desde, pelo menos, o século XVIII — exterior aos demais sistemas sociais. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant apresenta a arte como autônoma. Isso se faz notar pela própria organização do livro, já que a primeira parte trata do belo e a segunda parte trata da vida, demarcando, portanto, uma dicotomia. Além disso, Kant propõe a autonomia do estético no que se refere à subjetividade, por meio do desinteresse como característica inerente do sentimento de prazer associado à apreciação da beleza.

(...) se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão). (...) Vê-se facilmente que se trata do que faço dessa representação em mim mesmo, não daquilo que depende da existência do objeto, para dizer que ele é *belo* e para provar que tenho gosto. (...) Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da

coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz.<sup>1</sup>

O interesse, para Kant, está ligado à faculdade de desejar, que é contrário ao sentimento do belo, o qual sequer se vincula à existência do objeto. O importante é a experiência, que coloca aquilo que é experimentado em um lugar distanciado do mundo cotidiano. Dessa forma, a autonomia estabelece uma distância entre a arte e as demais esferas da vida. Dito de outro modo, a autonomia é a categoria responsável por atribuir à arte uma competência própria<sup>2</sup> na medida em que descreve a desvinculação da arte em relação à vida prática.<sup>3</sup> Com isso, a estética, no Ocidente moderno, desvincilhou-se de quase todos os domínios, separou-se da religião, da moral e do político.<sup>4</sup>

Dessa maneira, a arte autônoma não dialoga com os demais setores sociais. Isso acontece porque a circulação de conhecimentos, exposições e práticas relacionadas ao sistema de belas artes se dá em ambientes restritos, em “guetos glorificados”, para usar a expressão de Vilém Flusser, que são, por vezes, inacessíveis. Tais ambientes podem ser ilustrados pelas universidades e pelos museus. Ou seja, são instituições que estabelecem um padrão normativo para o “mundo artístico”. Ademais, por meio da noção de autonomia, a modernidade criou a institucionalização da arte.<sup>5</sup> A partir da institucionalização, é possível referir-se à arte como um mundo (ou um sistema, conforme fizemos acima), o que torna clara a distância entre ela e a realidade vivenciada.<sup>6</sup> Quer dizer, a arte é tão distante da vivência cotidiana, da práxis, que na linguagem está posto um mundo à parte só para ela.

---

<sup>1</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 49-50.

<sup>2</sup> KORFMANN, Michael. “Kant: autonomia ou estética comprometida?”. In: *Pandae-monium germanicum*. Rio Grande do Sul: UFRGS, p. 23-38, ago. 2004. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/174139/000459555.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 maio 2020, p. 26.

<sup>3</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, p. 87.

<sup>4</sup> OVERING, Joanna. “A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cabeo e os Piaroa”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 34, USP, 1991, p. 7.

<sup>5</sup> COSTA, Rachel. “Arte + técnica = artifício”. In: *Revista Eco Pós (UFRJ)*, Rio de Janeiro, pp. 27-41, 2015, p. 35.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Kant (...) formulou explicitamente a auto-referência da arte. A fórmula para essa nova auto-referencialidade de uma arte, que rejeita programaticamente todas as exigências externas como utilidade ou elevação moral, chama-se, na estética dos últimos cento e cinquenta anos, *l'art pour l'art*.<sup>7</sup>

A famigerada expressão “arte pela arte” sugere que a essência da arte é a autonomia. Ou seja, a essência da arte, percebida dessa maneira, é a sua separação em relação à sociedade.<sup>8</sup> Esse ponto de vista pode ser compreendido como uma tentativa de constituir sua essência universal às custas de uma des-historização.<sup>9</sup> Desse modo, apesar de ser possível apontar para um momento histórico no qual a arte começa a se tornar autônoma no ocidente (o Renascimento), a autonomia “(...) não permite captar o fato de que essa separação da arte das suas relações com a vida prática é um *processo histórico*, e, portanto, *socialmente condicionado*”.<sup>10</sup>

Sendo assim, a análise da essência esquece que são sociais as condições de produção e reprodução dos esquemas classificatórios que são empregados na percepção artística.<sup>11</sup> Por conseguinte, a autonomia pode ser lida como uma

(...) categoria ideológica no sentido rigoroso do termo, já que combina um momento de verdade (a desvinculação da arte em relação à práxis vital) com um momento de falsidade (a elevação deste fato histórico à essência da arte).<sup>12</sup>

Em suma, as posições que enfatizam a autonomia enquanto essência da arte implicam em uma tentativa ideológica de alienar a arte das questões cotidianas, políticas, sociais, identitárias e do processo histórico do qual ela é oriunda.

Posto essa separação entre arte e práxis, indaga-se quais são as motivações para a produção artística no sistema moderno de belas artes. Essa é uma pergunta

<sup>7</sup> KORFMANN, op. cit., p. 35.

<sup>8</sup> BÜRGER, op. cit., p. 73

<sup>9</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 319.

<sup>10</sup> BÜRGER, op. cit., p. 87, *grifos do autor*.

<sup>11</sup> BOURDIEU, op. cit., p. 322.

<sup>12</sup> BÜRGER, op. cit., p. 87.

retórica, mas é possível pensar em uma resposta a partir do entendimento de que “a estética da mercadoria pressupõe uma arte autônoma”.<sup>13</sup> Isso está relacionado ao fato

[de a] autonomia da arte permitir (...) uma sobrevalorização de suas mercadorias, (...) em função de sua virtual “inutilidade”, sua exclusão da lista dos gêneros de primeira necessidade, fazendo, desse modo, com que elas adquiram certa “nobreza”, aquele tipo de charme próprio de tudo o que é “supérfluo”.<sup>14</sup>

Sendo assim, a autonomia assume a forma de fetiche de mercadoria.<sup>15</sup> “O fetichismo da mercadoria é o exemplo mais simples do modo pelo qual as formas econômicas do capitalismo ocultam as relações sociais a elas subjacentes”.<sup>16</sup> Portanto, é preciso manter em mente que a autonomia é uma categoria da sociedade burguesa,<sup>17</sup> visto que “a arte como um domínio separado, só foi possível, em todos os tempos, como arte burguesa”.<sup>18</sup> Assim, pois, a autonomia da arte é também a condição de uma heteronomia posterior.

Além disso, a separação entre arte e práxis “é tributária de uma série de dicotomias que ainda marcam a epistême ocidental: escrita/oralidade, mito/história,

---

<sup>13</sup> BÜRGER, op. cit., p. 98.

<sup>14</sup> DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2009, p. 64.

<sup>15</sup> EAGLETON, Terry. *Capitalismo, modernismo e pós-modernismo*. In: *New Left Review*, Campinas, 1985. Disponível em: [https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/artigo265Artigo4.pdf](https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo265Artigo4.pdf) Acesso em: 17 mar. 2021, p. 55.

<sup>16</sup> BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.150.

<sup>17</sup> BÜRGER, op. cit., p. 74.

<sup>18</sup> ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1986, p.130. Adorno e outros autores da Escola de Frankfurt apontam para o fato de a indústria cultural anular o hiato entre o espaço estético e a vida cotidiana. Ou seja, esses autores criticam o fato de a indústria cultural pôr fim à autonomia da arte. No entanto, o que parece ser o cerne do problema é que a anulação desse hiato, no contexto da indústria cultural, é operacionalizada pelo capital e consequentemente, acontece de acordo com seus interesses. Nós tratamos da necessidade de repensar as categorias da arte ocidental fora do binarismo estabelecido nessa leitura.

natureza/cultura, simples/complexo e arte/artefato”.<sup>19</sup> Logo, a separação entre arte e práxis tem relação com a distinção entre arte, artefato e artesanato. É possível pensar em tal distinção enquanto um desdobramento da arte autônoma.

“Falar de ‘obras de arte’ é falar de entidades que já foram *institucionalmente* definidas como tais”.<sup>20</sup> Ou seja, a “obra de arte” é um objeto da arte institucional. Tal arte é tratada no imaginário social como parte da “cultura erudita”, e o artesanato é tratado como parte da “cultura popular”. Nessa distinção, se a classe burguesa se identifica com a arte erudita,<sup>21</sup> por extensão, “o estudo da cultura popular é como o estudo da história do trabalho”.<sup>22</sup> “Artista” é um termo escolhido pela classe burguesa para referir-se a ela mesma e é um termo em que há mais *status quo* do que “artesão”. Esse último é empregado para enfatizar o menor prestígio concedido pela classe burguesa aos artistas da classe operária. É, portanto, natural analisar essa distinção dentro do contexto da luta de classes.<sup>23</sup> Em suma, a arte erudita burguesa eleva-se à condição de autonomia, ao passo que não existe cultura popular autônoma que se situe fora das relações de poder e dominação cultural.<sup>24</sup>

Os artefatos, por seu turno, designam as peças oriundas de coletivos não ocidentais deslocadas do seu contexto originário. É preciso salientar que quando *as coisas dos outros*, para usar uma expressão de Cesarino, são cooptadas pelos museus, há uma passagem abrupta entre mundos; já que, tais coisas são categorizadas a partir de conceitos que não lhes pertencem originariamente. Por exemplo: arte, artefato, objeto etnográfico, etc.<sup>25</sup>

<sup>19</sup> CESARINO, Pedro. “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens”. In: *Rev. Bras. Ci. Soc.*, São Paulo, vol. 32, n. 93, e329306, 2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092017000100506&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092017000100506&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 8 dez. 2020, p. 1.

<sup>20</sup> GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu, 2018, p. 39, *grifo do autor*.

<sup>21</sup> PEDROSA, Mário. “Arte culta e arte popular”. In: *Arte em Revista*, n. 3, São Paulo: Kairos, 1975, p. 537.

<sup>22</sup> HALL, 2003, p. 252.

<sup>23</sup> PEDROSA, op. cit., p. 537.

<sup>24</sup> HALL, op. cit., p. 254.

<sup>25</sup> CESARINO, op. cit.

Além disso, os artefatos não podem ser distinguidos *a priori* das obras de arte.<sup>26</sup> Mas, as instituições de belas-artes consideram os artefatos objetos utilitários sem valor artístico.<sup>27</sup> Isso porque os objetos artísticos devem ter um tipo de significação simbólica que *supostamente* os artefatos não têm.<sup>28</sup> Mesmo quando se fala em simbolismo ritual atribuído aos artefatos, a antropologia frequentemente recorre a analogias com a arte cristã (ou seja, a arte sacra europeia), o que coloca mais problemas do que soluções.

A partir do que foi apresentado, o Renascimento deu início ao que posteriormente seria chamado de belas-artes e, concomitantemente, as separou das artes que seriam consideradas menores.<sup>29</sup> O critério para tal hierarquização mostra-se mais articulado à tensão entre as classes sociais do que ao potencial expressivo e ao valor estético das manifestações artísticas em questão, apesar da argumentação estética, surgida nesse contexto, atentar para o desenvolvimento de uma sensibilidade que leva a uma experiência metafísica como diferença.<sup>30</sup> Com isso, a arte pensada a partir do conceito de autonomia necessariamente contempla hierarquias arbitrárias, sem um fundamento neutro em relação às questões de classe.

Essa problemática é ilustrada pelo fato de que a arte popular “nunca participou das honras da historiografia da arte erudita”.<sup>31</sup> “A escola e o sistema educacional também são exemplos de instituições que distinguem a parte valorizada da cultura a ser transmitida (...) da parte ‘sem valor’”.<sup>32</sup> Nesse contexto, é especialmente interessante que tais instituições tenham sido ironicamente pensadas por Flusser como “guetos”, ou seja, como ambientes relacionados a um grupo minoritário. Sendo assim, declarar um interesse na arte popular é lidar com uma constante e importante omissão.<sup>33</sup>

---

<sup>26</sup> GELL, op. cit., p. 45.

<sup>27</sup> CESARINO, op. cit, p. 1.

<sup>28</sup> GELL, “A rede Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. In: *Revista do programa de pós-graduação em artes visuais*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001, p. 171.

<sup>29</sup> PEDROSA, op. cit, p. 544.

<sup>30</sup> Essa diferença é construída nas estéticas do gosto que têm a obra de Immanuel Kant como principal exemplo.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> HALL, op. cit, p. 257.

<sup>33</sup> HALL, op. cit., p. 252.

Essa omissão indica que a posição segundo a qual a arte é necessariamente autônoma é excludente. Isso é manifesto não só pela distinção hierárquica entre arte, artefato e artesanato, mas também quando comparamos a lógica do sistema da arte ocidental à produção de outros povos. Nesse sentido, mesmo o olhar de caráter antropológico, especialmente antes da virada ontológica da antropologia, é problemático, porque essa comparação deu origem a um século de análises antropológicas que ilustram a dificuldade ou quiçá a impossibilidade de encontrar tal posição.

Se objetos indígenas cristalizam ações, valores e ideias, como na arte conceitual, ou provocam apreciações valorativas da categoria dos tradicionais conceitos de beleza e perfeição formal como entre nós, por que sustentar que conceitualmente esses povos desconhecem o que nós conhecemos como “arte”?<sup>34</sup>

Contudo, a comparação entre a arte ocidental e as produções não ocidentais é necessária porque em função dos processos de colonização, o contexto ocidental não é inteiramente alheio e distinto do contexto ameríndio, por exemplo. O que reforça a importância de pesquisar esse assunto, a fim de questionar a inadequação dos códigos de leitura ocidentais.

Resumindo, na medida em que o imaginário social compreende a arte de forma autônoma, determinadas expressões estéticas são postas no plano do impen-sável, mesmo algumas produzidas pelo próprio ocidente. A partir disso, podemos questionar: qual é a relação entre o eurocentrismo e o imaginário no qual a arte é necessariamente autônoma?

Como mostra Lagrou<sup>35</sup> não há entre os ameríndios uma área específica da vida que se destine à arte, o que significa que a arte entre os ameríndios não é

---

<sup>34</sup> LAGROU, “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas”. In: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* (On-line). Ano 02, vol. 01, n. 02, Campinas, nov. 2010. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2385>. Acesso em: 4 abr. 2021, p. 2.

<sup>35</sup> LAGROU, Els. “A Fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica” (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 46.

autônoma. “Não existe ‘mundo da arte’ em muitas das sociedades estudadas (...) por antropólogos”.<sup>36</sup>

As ontologias ameríndias nunca trabalhavam essa separação [entre arte e vida]. Se a gente deixar os artistas ameríndios tomarem conta do mundo da arte, essa tão sonhada transformação (fazer a revolução copernicana, mostrar que vida e arte são um só) acontecerá.<sup>37</sup>

“Desde Kant, o ocidente tem associado o fenômeno artístico ao extraordinário”,<sup>38</sup> desconhecendo o fato de a maior parte da produção artística indígena se encontrar no campo da chamada “arte decorativa” de uso cotidiano.<sup>39</sup> Tendo em vista que o pensamento kantiano enfatiza a contemplação como fonte de prazer estético, já que, de acordo com Kant, a contemplação é uma posição distanciada que possibilita a apreensão do prazer desencadeado por uma relação cognitiva específica com o objeto, a arte não ocidental, como a pintura corporal, “a cerâmica e a cestaria, *todas de uso cotidiano*, não se encaixa nessa categoria”.<sup>40</sup>

Essa problemática adquire maior dimensão a partir da contribuição dos estudos descoloniais, que apontam que na medida em que a concepção hegemônica de arte não contempla uma série de manifestações artísticas, há como consequência um processo contínuo de *violência epistemológica*. Isso se deve ao fato de que as produções não eurocêntricas de arte são excluídas do imaginário social, por meio dos conceitos oitocentistas que ainda hoje estão em vigor.

Walter Mignolo discute esse ponto ao explicar que a modernidade não é um período histórico, mas uma narrativa.<sup>41</sup> E Aníbal Quijano mostra que o

---

<sup>36</sup> GELL, 2018, p. 24.

<sup>37</sup> LAGROU, 2020. A frase foi dita no curso “Artes indígenas: por uma estética relacional ameríndia”, ofertado pelo MASP entre 23 jul. e 20 ago. 2020.

<sup>38</sup> LAGROU, 2010, p. 13.

<sup>39</sup> GELL, 1998, p. 73. Apud LAGROU, 2010, p. 13.

<sup>40</sup> LAGROU, 2007, p. 45, grifo nosso.

<sup>41</sup> MIGNOLO, Walter. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, Niterói, 2008, p. 316.

eurocentrismo não é uma localização geográfica, mas sim uma perspectiva do conhecimento.<sup>42</sup> Nesse sentido, o conhecimento é geopoliticamente marcado.

A narrativa moderna se vale de conceitos eurocêntricos (gregos e latinos) para estabelecer um lugar de superioridade em relação aos que constituíam as várias populações por eles encontradas no processo de colonização. Feito isso, delimitam-se características “inferiores” (raciais, nacionais, religiosas, sexuais, de gênero) que são expelidas para fora da esfera normativa do “real”.<sup>43</sup> Como consequência, línguas, religiões, conhecimentos, identidades, formas de pensar e manifestações artísticas que se afastam do modelo estabelecido pela narrativa moderna são inferiorizados e postos à margem.

Além disso, a cultura do dominador, ou seja, aquela do colonizador, é ensinada como “cultura sem mais”<sup>44</sup> - nesse ponto, é importante lembrar a supracitada exclusão da dita arte popular dos livros de história da arte e das instituições de educação - o que nos leva a uma possível definição de povo dominado, isto é, de povo colonizado como todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido à opressão de sua originalidade cultural.<sup>45</sup> Isso indica que um dos fundamentos do eurocentrismo é o não reconhecimento da heterogeneidade cultural e histórica existente. Nesse ponto, temos uma pista para a resposta da nossa questão: se no imaginário social a arte é necessariamente autônoma, então, a arte não eurocentrada, a arte não ocidentalizada, é impensável e inexistente.

Opor-se à violência epistemológica “trata-se de uma luta por justiça epistêmica, isto é, uma justiça que reivindica a igualdade entre os saberes e contesta a ordem do saber imposta pelo Ocidente”.<sup>46</sup> Tendo em vista ultrapassar os limites estabelecidos pelo sistema eurocêntrico, é preciso trazer à tona outras possibilida-

---

<sup>42</sup> QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/estudoslatinoamericanos/wp-content/uploads/2019/03/ELA9%C2%BA-Texto2.pdf>. Acesso: 04 abr. 2021, p. 126.

<sup>43</sup> MIGNOLO, 2008, p. 291

<sup>44</sup> DUSSEL, Enrique. *Filosofia da libertação na América Latina*. São Paulo, Loyola, 1977, p. 191.

<sup>45</sup> FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. Edufba, 2008, p. 34.

<sup>46</sup> VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu, 2020, p. 39.

des além da delimitada pelo pensamento ocidental. Nós o faremos por meio da análise da produção de povos não ocidentais, mais especificamente, os ameríndios.

Para compreender as produções artísticas ameríndias, em vez de autonomia, um termo mais adequado é *agência* — ainda que esse seja um termo oriundo do pensamento ocidental. Agência é uma qualidade que pode ser atribuída a pessoas e coisas que são vistas como iniciadoras de sequências causais<sup>47</sup> “Um agente é aquele que ‘faz com que os eventos aconteçam’ em torno de si”<sup>48</sup> por meio de uma intencionalidade. No contexto da arte, a agência se refere “a uma produção de resultados práticos em vez da contemplação [tal como considerada por Kant]”.<sup>49</sup> É necessário fazer esse adendo porque mesmo o ato de ver pode ser considerado uma forma de agência.<sup>50</sup> Isso se dá porque “o aspecto contemplativo de uma obra pode estar na sua dificuldade de leitura, pela complexidade da mensagem contida. Assim, o espectador pode se sentir afetado e provocado no ato de contemplar. Nesse sentido, a contemplação não parte do viés kantiano relacionado ao belo”.<sup>51</sup>

Logo, é possível notar aspectos destoantes entre a arte compreendida por meio do conceito de autonomia e por meio do conceito de agência. Se a arte é autônoma, ela encerra-se em si, então não é iniciadora de cadeias causais, tal como a agência sugere que seja. Um outro ponto de divergência se manifesta no fato de que o conceito de agência, tal como pensado por Gell “é exclusivamente relacional: para qualquer agente existe um paciente”.<sup>52</sup> Então, a arte é pensada relacionalmente em vez de isoladamente.

Alfred Gell sustenta a ideia de que as obras de arte, imagens, ícones e afins devem ser tratados como “relativos à pessoa, ou seja, fontes e alvos para agência social”.<sup>53</sup> Ao abordar objetos de arte tal como uma pessoa, evita-se “aplicar modelos linguísticos onde eles não são aplicáveis”.<sup>54</sup> O autor descreve os

---

<sup>47</sup> GELL, 2018, p. 45.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> LAGROU, 2007, p. 43.

<sup>50</sup> GELL, 2018, p. 68.

<sup>51</sup> LAGROU, 2020.

<sup>52</sup> GELL, 2018, p. 53.

<sup>53</sup> GELL, 2018, p. 155.

<sup>54</sup> GELL, 2018, p. 43.

artefatos como agentes sociais não por querer propagar uma forma de misticismo da cultura material, mas apenas em vista do fato de que a objetivação na forma de artefato é o modo como a agência social se manifesta e se realiza por meio da proliferação de fragmentos de *agentes primários* dotados de intenção em suas *formas artefatuais secundárias*.<sup>55</sup>

Para que fique claro é preciso entender o par conceitual “agente primário” e “agente secundário”. O primeiro refere-se aos seres intencionais e o segundo refere-se aos objetos por meio dos quais os agentes primários distribuem a sua agência no meio causal.<sup>56</sup> Assim, o agente secundário é como uma emanção ou manifestação de agência, um espelho, um veículo ou canal de agência, fonte de experiências de “copresença”.<sup>57</sup>

Tais conceitos vão de encontro ao pensamento dos indígenas Wajãpi, que entendem que as marcas das mãos (*ipoagwerã*) e a alma da pessoa, ou seja, o seu princípio vital (*i'ã*) ficam para sempre nos artefatos por ela produzidos.<sup>58</sup> Assim, os artefatos se tornam praticamente uma extensão da pessoa.<sup>59</sup> Nesse contexto, a capacidade de produzir seu próprio artefato é muito importante, visto que uma pessoa sem essa habilidade se torna muito vulnerável.<sup>60</sup>

A aproximação entre um objeto de arte e um ser vivente, e, portanto, portador de agência, também se faz notar entre os Huni Kuin (Kaxinawa).

Entre os Kaxinawa e muitos outros povos ameríndios o importante na vida de um objeto não é que sobreviva ao seu produtor ou usuário, mas que desapareça junto com ele: assim como pessoas e outros seres vivos, o objeto tem o seu processo de vida, que acaba com o envelhecimento e com a sua destruição.<sup>61</sup>

<sup>55</sup> GELL, 2018, p. 52, grifos nossos.

<sup>56</sup> GELL, 2018, p. 51

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> WAJÁPI, Ana et al. *I'ã: para nós não existe só imagem*. Amapá, 2008, p. 3

<sup>59</sup> LAGROU, 2020.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> LAGROU, 2007, p. 53.

Sendo assim, do mesmo modo que os artefatos são produzidos em rituais de iniciação, como o *nixpupima* — ritual no qual se produz o mais importante artefato Huni Kuin —, a sua destruição faz parte dos ritos fúnebres. Assim, a agência pode resultar não só de uma atividade de produção de peças, mas também da atividade de desfigurá-las.<sup>62</sup> Pessoas e coisas colapsam como sendo mutuamente análogas.<sup>63</sup> Nesse sentido, as coisas seriam como calculadoras de relações sociais, que tanto produzem relações como são elas próprias relações.<sup>64</sup>

Aqui fica claro mais um ponto destoante entre a arte ameríndia e a ocidentalizada, visto que no ocidente, segundo uma concepção patrimonialista dos bens culturais, marcada pela ontologia dualista que opõe natureza e cultura e articulada à lógica acumulativa capitalista, fala-se não só em preservação de arte, mas também em conservação e restauração de arte. Nesse contexto, as obras artísticas permanecem no tempo. Então, a cultura, tal como compreendida no ocidente, representa uma sobrevivência para além da natureza, isso é, uma vida que ultrapassa a ciclicidade natural. Assim sendo, o aspecto capitalista da arte ocidental tem a ver com a permanência, relacionada à valorização dos objetos artísticos, à criação de ídolos e a uma relação específica com a memória.

Diante disso, é possível perceber que “a vida [e a agência] dos objetos deriva diretamente do universo imaginativo que esses são capazes de invocar e condensar”.<sup>65</sup> Pensada dessa forma, a arte não tem tanto a ver com a contemplação da beleza, tal como é considerada pelo pensamento ocidental pós-iluminista, mas é algo capaz de evocar intencionalidades complexas.<sup>66</sup>

Além disso, no pensamento ameríndio, não só os objetos de arte são compreendidos como agentes, também o é a natureza. Se, por um lado, para os modernos o mundo objetivo é conjunto inanimado, para os povos originários, por outro lado, todos os objetos são animados.<sup>67</sup>

O rio Doce, que nós, Krenak chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas (...). Quando

---

<sup>62</sup> GELL, 2018, p. 78.

<sup>63</sup> CESARINO, 2019.

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> LAGROU, 2007, p. 50.

<sup>66</sup> GELL, 1999, p. 211.

<sup>67</sup> FLUSSER, s/d, p.3.

despersonalizamos o rio (...), quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós libe-ramos esses lugares para que eles se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista.<sup>68</sup>

A partir disso, é possível perceber que, entre outras dualidades, o pensamento ameríndio questiona a distinção entre natureza e cultura. Portanto, bebendo dessa fonte, é possível refutar não só a separação entre arte e vida, mas também a ontologia dualista da qual essa separação é oriunda.

Para concluir, sabendo que o fundamento do eurocentrismo é o não reconhecimento da heterogeneidade cultural e sabendo também que a autonomia caracteriza a arte europeia burguesa, na medida em que toda arte é pensada como autônoma, só é possível pensar as produções eurocêntricas. Isso culmina, do nosso ponto de vista, na violência epistemológica, que apresenta a cultura do colonizador como sendo a única. E, nesse contexto, mesmo quando se fala nas manifestações artísticas não eurocêntricas, os próprios termos utilizados (multiculturalismo,<sup>69</sup> arte, artesanato, artefato, objeto etnográfico, cultura popular etc.) transportam tais manifestações para um lugar menos prestigiado, considerado inferior. Essa é a importância de questionarmos esses termos para que, a partir disso, seja possível compor uma contra-narrativa em face à narrativa moderna, ou seja, compor uma narrativa descolonial.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.  
 BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.  
 BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

<sup>68</sup> KRENAK, 2019, p. 40 e 49.

<sup>69</sup> Veja mais sobre esse assunto no texto: COSTA, Rachel. “Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística.” In: *DOIS PONTOS (UFPR) DIGITAL*, vol. 15, p.89-98, 2018.

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993.
- CESARINO, Pedro. “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 32, n. 93, 2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092017000100506&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092017000100506&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 08 dez. 2020.
- \_\_\_\_\_. “Corpos e objetos teimosos: exibição e classificação das coisas dos outros”. In: MASP Seminário Arte e descolonização. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoSsFK4oT-Q&t=3479s>. Acesso em: 6 jan. 2021.
- COSTA, Rachel. “Arte + técnica = artifício”. In: *Revista Eco Pós (UFRJ)*. Rio de Janeiro, p.27-41, 2015.
- DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2009.
- DUSSEL, Enrique. *Filosofia da libertação na América Latina*. São Paulo: Loyola, 1977.
- EAGLETON, Terry. “Capitalismo, modernismo e pós-modernismo”. In: *New Left Review*, Campinas, 1985. Disponível em: [https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/artigo265Artigo4.pdf](https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo265Artigo4.pdf). Acesso em: 17 mar. 2021.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. Edufba, 2008.
- FLUSSER, Vilém. “Artifício, artefato, artimanha”. 3ª palestra: a artimanha da vida humana. Texto para 18a. Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- \_\_\_\_\_. “Artifício, Artefato, Artimanha”. 2ª palestra: a vida enquanto artefato. Texto para 18a. Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do brasileiro: Em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.
- GELL, Alfred. *Arte e Agência*, São Paulo: Ubu, 2018.
- \_\_\_\_\_. “A rede Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. In: *Revista do programa de pós-graduação em artes visuais*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001.

- HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do popular”. In: *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KORFMANN, Michael. “Kant: autonomia ou estética compromissada?”. In: *Pandaemonium germanicum*, Porto Alegre, UFRGS, p. 23-38, ago. 2004. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/174139/000459555.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 maio 2020.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks editora, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas”. In: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* (On-line). Ano 02, vol.01, n. 02, Campinas, nov. 2010. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2385>. Acesso em: 04 abr. 2021
- \_\_\_\_\_. Notas de aula, 2020.
- MIGNOLO, Walter. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*. Niterói, 2008.
- OLIVEIRA, Ariadne Moreira Basílio de. *Religiões afro-brasileiras e o racismo: contribuição para a categorização do racismo religioso*. 2017. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania), Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- OVERING, Joanna. “A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cabeo e os Piaroa”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 34, USP, 1991.
- PEDROSA, Mário, “Arte culta e arte popular”. In: *Arte em Revista*, n. 3. São Paulo: Kairos, 1975.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/estudoslatinoamericanos/wp-content/uploads/2019/03/ELA9%C2%BA-Texto2.pdf> Acesso: 04 abri. 2021.

TSÉ-TUNG, Mao. *O livro vermelho*. São Paulo: Martin Claret, 2002.  
VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu, 2020.  
WAJÁPI, Ana et al. *I'ã: para nós não existe só imagem*. Amapá, 2008.

**RESUMO:** Partindo da comparação entre o conceito de autonomia e o de agência, este texto objetiva pensar nas manifestações artísticas marginalizadas pelos processos de colonização que estabeleceram a narrativa europeia como universal e única. Para tanto, recorremos aos estudos descoloniais. Como resultado, refletimos sobre a importância da pluralização das narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte popular; Arte erudita; Descolonização; Estética.

**ABSTRACT:** This paper set off from the comparison between autonomy (Western aesthetics) and agency (anthropological theory of art), in order to analyze artistic manifestations marginalized due to colonization processes. Through Decolonial studies, this discussion results in a reflection on the importance of the pluralization of narratives about art.

**KEYWORDS:** Popular art; High art; Decolonization studies; Aesthetics.

# Sobre o simbolismo na arte: uma interpretação com base em Hegel

GUSTAVO TORRECILHA  
DOUTORANDO EM FILOSOFIA, FFLCH-USP

Hegel enxerga, em seus *Cursos de estética*, três períodos históricos da arte, representados pelas Formas de arte simbólica, clássica e romântica. Tais períodos correspondem ao desenvolvimento da arte e sua luta pela adequação do conteúdo espiritual de cada um desses contextos às representações na materialidade, sendo a Forma de arte simbólica o momento da arte oriental pré-grega, em que essa adequação ainda não se dá de maneira plena, a Forma de arte clássica o contexto da arte grega, no qual o significado espiritual é perfeitamente expresso na obra, e a Forma de arte romântica quando a arte e o sensível deixam de ser meios totalmente adequados para a representação do espírito, contexto que se inicia com o fortalecimento do cristianismo e que se estende até a modernidade.

Partindo dessa caracterização histórico-conceitual da arte e tomando por base a categoria da *Aufhebung* – termo que pode ser traduzido por superação, elevação, supressão ou ainda suprassunção, e que tem a ver com a noção de uma superação que conserva o que é superado na categoria que supera –, fundamental para o desenvolvimento da dialética hegeliana, neste texto buscamos investigar em que medida elementos da arte simbólica são conservados e podem ser apreendidos na arte como um todo, ou seja, em que medida produções dos contextos clássico e romântico ainda carregam em si elementos de simbolismo, o que implica o reconhecimento de um potencial simbólico em toda obra de arte, ainda que a utilização do símbolo não seja sua característica predominante.

Essa investigação terá por foco os *Cursos de estética* de Hegel, mas outras obras serão trazidas para a discussão também. Pode-se mencionar nesse sentido sua *Ciência da lógica*, tanto a obra com esse título quanto o primeiro volume da *Enciclopédia das ciências filosóficas*, onde Hegel explicita o desenvolvimento e as determinações do conceito, a questão da *Aufhebung* que caracteriza o movimento dialético e que será de fundamental importância para o entendimento da persistência de um simbolismo em toda obra de arte, bem como as questões de forma e conteúdo que estão em jogo na arte e na compreensão de seus diferentes contextos. Com base na caracterização do desenvolvimento histórico-conceitual de arte, investigaremos a questão do simbolismo na arte a partir das reflexões de Hegel contidas nos *Cursos de estética*, especialmente o volume I e sua introdução sobre o conceito universal da arte, bem como o volume II e seu capítulo dedicado à Forma de arte simbólica. Aqui será mobilizada também a filosofia de Herder, tendo por base sua *Plástica*, na medida em que ela auxilia na compreensão da questão da interiorização da arte a partir de sua apreensão sensível, que dá vida à obra, construindo o exterior no interior, e que nos parece ser fundamental para a compreensão do simbolismo que persiste na obra de arte mesmo após a superação de seu momento predominante no sistema hegeliano, em decorrência da própria natureza da arte, de ser a representação sensível de um significado espiritual que sempre é mais amplo do que as possibilidades oferecidas pela materialidade. Partindo dessa discussão teórica, este texto buscará também articular obras em que podem ser vistos com mais clareza esse caráter simbólico trabalhado, tanto aquelas mencionadas por Hegel nos *Cursos de estética* quanto outros exemplos, buscando deixar claro como os resquícios de simbolismo persistem mesmo em obras clássicas ou românticas.

Antes de se partir para esta análise, é importante, em primeiro lugar, compreender o que Hegel caracteriza como simbólico. Ele o faz deixando claro não estar tratando da mesma concepção de símbolo empregada por nomes como F. Schlegel, que acreditava que “*toda* mitologia e arte deve ser apreendida *simbolicamente*”, pois “em cada exposição artística há de se procurar uma alegoria”, entendendo o alegórico e o simbólico como determinações universais da arte, “de maneira que a cada obra de arte e a cada forma mitológica serve de base um pensamento universal, o qual então para si, ressaltado em sua universalidade, deve

fornecer a explicação do que de fato significa uma tal obra, tal representação”<sup>1</sup>. Essa concepção é rejeitada por Hegel, pois ele não busca “verificar em que medida formas artísticas, neste sentido da palavra, poderiam ser interpretadas simbólica ou alegoricamente”, mas sim investigar “em que medida o simbólico há de ser creditado à *Forma de arte*”, ou seja, “delimitar expressamente o círculo do que deve ser exposto em si mesmo como símbolo autêntico e, portanto, considerado como simbólico, ao invés de abarcar aquela expansão do simbólico para a totalidade do âmbito artístico”<sup>2</sup>. Hegel rejeita, portanto, o caráter universal de simbolismo na arte, entendendo-o como uma particularidade determinante em um contexto espiritual específico.

Não obstante, a proposta deste texto é justamente compreender como tal particularidade, por mais que superada, ainda assim se conserva de alguma maneira na arte, mesmo sem o mesmo protagonismo de outrora, o que implica uma certa universalidade do simbolismo. Não se trata, entretanto, de estabelecer o simbolismo como universal na arte no sentido de afirmar que a obra de arte almeja ser simbólica, como entendem autores contemporâneos de Hegel como o mencionado Schlegel, mas de perceber como o simbolismo surge em decorrência da natureza artística e das limitações da sensibilidade para a expressão mais elevada da espiritualidade, ao mesmo tempo em que tem um papel importante na cultura, na medida em que está presente nas relações entre as obras de arte e o desenvolvimento histórico dos diferentes povos da humanidade ao longo dos séculos. Trata-se, assim, de investigar o que Hegel entende por símbolo – o que por si só representa uma particularidade no âmbito artístico – ao mesmo tempo em que se busca extrapolar essa particularidade para a universalidade, mas sem

---

<sup>1</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, Volume II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014a, p. 34.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 35. A discussão com Schlegel reaparece mais adiante no capítulo da Forma de arte simbólica, quando Hegel discute a alegoria no âmbito do simbolismo consciente da forma de arte comparativa: “o senhor Friedrich von Schegel, como já observamos acima, certamente disse: cada obra de arte deve ser uma alegoria; este enunciado, contudo, é apenas verdadeiro se ele não quer dizer nada mais a não ser que cada obra de arte deve conter uma Ideia universal e um significado em si mesmo verdadeiro. O que *nós*, ao contrário, denominamos aqui de alegoria é um modo de exposição subordinado tanto ao conteúdo quanto à Forma, que corresponde apenas imperfeitamente ao conceito da arte” (*Ibid.*, p. 127).

perder vista que essa determinação simbólica, mesmo em sua universalidade, não constitui o aspecto predominante da arte, mas um aspecto residual que permanece em decorrência das limitações do sensível e da relação do espírito com as suas produções ao longo da história. Ou seja, por mais que as obras de arte sejam predominantemente símbolos apenas no contexto da Forma de arte simbólica, este texto tem por objetivo compreender como elas também se constituem como símbolo – ainda que não necessariamente essa categoria predomine em sua essência – em todos os contextos históricos, abarcando também, portanto, as Formas de arte clássica e romântica.

Para sua compreensão de símbolo, Hegel mobiliza as categorias de significado e expressão, sendo a Forma de arte simbólica o contexto em que o que se busca representar artisticamente, o significado espiritual de uma determinada obra, não corresponde inteiramente à sua expressão no material sensível. Essas expressões estão carregadas de ambiguidades, arbitrariedades e significados dúbios, empregadas como signo, símile ou símbolo, no sentido estrito em que Hegel emprega essa palavra, como símbolo autêntico<sup>3</sup>. A compreensão hegeliana do símbolo na arte tem por base a questão da inadequação entre o significado espiritual e a expressão sensível que caracteriza essa Forma de arte como um todo. Pois, se é com a arte clássica que o significado espiritual finalmente encontra sua expressão adequada – a “verdadeira forma, que em si mesma [*an sich selbst*] não expressa nada mais a não ser aquele conteúdo autêntico, de modo que, por conseguinte, o sentido, o significado, não é outro senão aquele que se encontra efetivamente na forma

---

<sup>3</sup> “No signo, o conteúdo não conserva nenhuma relação com a forma, como, por exemplo, é o caso nas palavras, cuja grafia é associada arbitrariamente ao significado que elas veiculam. O símbolo, ao contrário, apresenta em pelo menos um ponto relação de parentesco entre conteúdo e forma. Um exemplo disso é o uso de imagens de animais para expressar virtudes e vícios humanos (o leão para a coragem, a raposa para a astúcia etc.). (TOLLE, O. Apresentação. In: HEGEL, G. W. F. *A arquitetura*. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. 1ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 29). Já o símile funciona com base na lógica da comparação, estando presentes, “por um lado, a representação universal e, por outro lado, a sua imagem concreta” (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, Volume II, op. cit.*, p. 29). Esses empregos caracterizam as fases que Hegel atribui à Forma de arte simbólica: a fase do simbolismo inconsciente (signo), a fase do simbolismo do sublime (símbolo autêntico) e a fase do simbolismo consciente da forma de arte comparativa (símile).

exterior” –, a arte simbólica era aquela na qual a imagem representava “sempre alguma outra coisa do que apenas o significado”<sup>4</sup>.

Vemos assim como a compreensão hegeliana de símbolo pode estar relacionada à luta que o espírito trava ao longo dos séculos para adequar suas representações ao material sensível. O contexto simbólico é o início dessa luta, quando essa adequação se encontra em seu estágio mais inicial e o espírito não consegue imprimir seu significado interior na obra exterior: “o início da arte e, por isso, deve ser considerado como que apenas pré-arte [*Vorkunst*], a qual pertence principalmente ao Oriente (...)”.<sup>5</sup> Essa pré-arte é histórica e conceitualmente superada pela Forma de arte clássica, quando se chega efetivamente à arte conforme o seu conceito, de aparição sensível da Ideia, de impressão perfeita de um significado espiritual em um material sensível, da adequação entre forma e conteúdo. Essa concepção de identidade entre forma e conteúdo está em direta consonância com o pensamento lógico-dialético, tanto é que, no primeiro volume da *Enciclopédia das ciências filosóficas*, ao falar da forma e do conteúdo e de sua unidade, Hegel toma por exemplo justamente as obras de arte, pois “as verdadeiras obras de arte só são precisamente aquelas cujo conteúdo e cuja forma se mostram como inteiramente idênticos”<sup>6</sup> – configuração que só é atingida na arte clássica.

Não obstante, a superação da arte simbólica pela arte clássica não deve significar que o símbolo perca totalmente seu espaço na estética hegeliana. Esse nos parece ser o caso, pois, tomando por base a compreensão lógico-dialética de Hegel do desenvolvimento conceitual, vemos a categoria da *Aufhebung*, da superação que conserva e que está presente em todo o movimento conceitual, ao mesmo tempo em que se replica sistematicamente na filosofia hegeliana, inclusive na estética. Na estética, Hegel busca tratar do conceito de arte e “da realidade deste”, sendo esse conceito “um pressuposto dado pelo sistema da filosofia”, onde “no coroamento desta necessidade científica cada parte singular é igualmente, por um lado, um círculo que retorna a si, ao mesmo tempo que, por outro lado,

<sup>4</sup> Ibid., p. 31.

<sup>5</sup> Ibid., p. 25.

<sup>6</sup> HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: 1830, Volume I: a ciência da lógica*. Tradução de Paulo Meneses e Pe. José Machado. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 254.

mantém imediatamente um vínculo necessário com outros âmbitos”<sup>7</sup>. Desta maneira, considerando essa vinculação da estética ao sistema hegeliano fundado pela lógica dialética, há a implicação de que existam aspectos lógicos permeando o pensamento sobre a arte, dentre elas, a questão da *Aufhebung*, da superação que conserva.

A categoria de *Aufhebung*, além de se encontrar presente ao longo de toda a filosofia hegeliana, caracteriza o movimento dialético tanto nas determinações conceituais puras da *Ciência da lógica* quanto nas investigações de Hegel sobre os diferentes níveis do espírito, como nas filosofias do direito, da história, da arte, da religião, etc., na medida em que se busca a apreensão do desenvolvimento desses conceitos. Por *Aufhebung*, compreende-se

um dos conceitos mais importantes da filosofia, uma determinação fundamental que pura e simplesmente retorna por todos os lados e cujo sentido tem de ser apreendido de modo determinado e ser particularmente distinguido do nada. – O que se supera, não se torna, por isso, nada. O nada é o *imediato*; algo superado, ao contrário, é algo *mediado*, é o não existente, mas como *resultado* que partiu de um ser; ele tem, portanto, *ainda em si a determinidade da qual procede*.

*Superar* tem na língua [alemã] o sentido duplo, pois significa tanto conservar, *manter*, quanto ao mesmo tempo deixar de ser, *terminar algo*. O conservar mesmo já implica em si o negativo, ao ser tomado de algo a sua imediatidade e, assim, de algo são tomados os efeitos exteriores de uma existência aberta, a fim de conservá-lo. Assim, o superado é algo ao mesmo tempo conservado, que apenas perdeu sua imediatidade, mas, por isso, não foi aniquilado. (...) Algo é apenas superado ao entrar em unidade com o seu oposto; nessa determinação mais precisa, como algo refletido, algo pode ser apropriadamente chamado de *momento*.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, Volume I*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 2ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 46-47.

<sup>8</sup> HEGEL, G. W. F. *Ciência da lógica (excertos)*. Seleção e tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011, p. 98.

Tomando por base essas considerações sobre a *Aufhebung*, podemos entender a Forma de arte simbólica como um momento dentro do desenvolvimento histórico da arte, que deve ser superado pelas Formas posteriores. É nesse sentido que Hegel afirma que, a partir da arte clássica, “o que se manifesta e o que se manifestou foram elevados [*aufgehoben*]<sup>9</sup> à unidade”, motivo pelo qual “os deuses gregos, na medida em que a arte grega os apresenta enquanto indivíduos livres, em si mesmos encerrados de modo autônomo, não devem ser tomados simbolicamente, mas são suficientes por si mesmos”.<sup>10</sup>

Mas como, mobilizando a categoria da *Aufhebung*, podemos explicar a superação e a simultânea conservação do simbolismo na arte? Pois se há uma oposição tão fundamental na diferenciação entre arte simbólica e arte clássica, de modo que a arte simbólica corresponde ainda a uma espécie de pré-arte e onde aquela é negação direta da principal determinação desta – o que permite o surgimento da arte de acordo com o seu conceito de aparência do significado espiritual de maneira adequada na sensibilidade, com identidade entre forma e conteúdo –, como é possível haver resquícios de simbolismo depois do contexto da Forma de arte simbólica, mesmo que esses resquícios não correspondam à característica predominante da produção artística posterior?

Hegel vê o símbolo tanto “em sua peculiaridade autônoma, na qual ele fornece o tipo preponderante para a intuição artística e a exposição” – portanto, o símbolo como aspecto fundante do contexto da Forma de arte simbólica – quanto em sua redução “apenas a uma mera Forma externa, não autônoma para si mesma” – presente também nas Formas de arte clássica e romântica, ainda que “sem constituir a alma autêntica e a natureza determinante de obras de arte inteiras”<sup>11</sup>.

O simbolismo pode ser visto na medida em que

numa obra de arte partimos daquilo que nos é apresentado de modo imediato e somente então perguntamos por sua significação ou conteúdo. A exterioridade em sua imediatez não tem valor para nós, mas admitimos que por trás dela haja algo de interior, um significado,

<sup>9</sup> Particípio do verbo *aufheben*, que substantivado nos dá o termo *Aufhebung*.

<sup>10</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, Volume II*, op. cit., p. 35.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 25.

por meio do qual a aparição exterior [*Außenerscheinung*] é espiritualizada. A exterioridade aponta para o que é sua alma. E isso porque um fenômeno que significa algo não se representa a si mesmo e o que é na sua exterioridade, mas representa outra coisa. (...) *O significado é, neste caso, sempre algo de mais amplo do que aquilo que se mostra no fenômeno imediato.* É deste modo que a obra de arte deve ter significado, não devendo esgotar-se somente nas linhas, curvaturas, superfícies, concavidades, entalhes de pedra, cores, sons, ressonância de palavra, ou em qualquer outro material utilizado. É preciso que ela manifeste uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância e um espírito. É isso que denominamos como sendo justamente o significado da obra de arte.<sup>12</sup>

Com base nessa necessidade de representação de um significado por parte da obra de arte – o qual é, inclusive, mais amplo do que a própria obra –, Hegel afirma como a obra, “vista como um objeto exterior, é algo morto”, de modo que “ela só é obra de arte quando, brotada do espírito, também pertence ao terreno do espírito, foi batizada pelo espiritual e somente expõe aquilo que é formado em sintonia com o espírito”.<sup>13</sup>

A obra de arte não se resume, portanto, apenas à sua existência exterior na materialidade, na sensibilidade, mas tem como momento fundamental sua apreensão espiritual, por parte do espectador, desse conteúdo, também espiritual, que o artista imprime nela. A definição de Hegel do início da arte corresponde ao momento no qual ela começa a captar, “segundo sua universalidade e seu ser em si essencial, estas representações em uma imagem para a intuição em vista da consciência imediata e as exterioriza para o espírito na Forma objetual da imagem”<sup>14</sup>, sendo, por isso, a arte simbólica o primeiro estágio da arte, de sua constituição, quando se inicia – mesmo que inadequadamente – essa exteriorização de um significado para a interiorização pelo espírito. Não obstante, por mais que as obras de arte clássicas e românticas não sejam mais, como as simbólicas, um emprego

---

<sup>12</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, Volume I*, op. cit., p. 42-43, destaque nosso.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>14</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, Volume II*, op. cit., p. 38.

constante do símbolo e por vezes sequer o apliquem, elas ainda se constituem como símbolo em certa medida, em decorrência da separação que a interiorização de seu conteúdo, por parte do espírito, realiza entre o significado e sua expressão no sensível, entre o que é interiorizado e é mais amplo e o que permanece exterior e limitado pela materialidade. A inadequação entre significado espiritual e forma exterior persiste, mesmo que sem constituir a natureza predominante da produção artística, pois as expressões na materialidade são limitadas se comparadas à infinitude do espírito humano.

Para se compreender essa interiorização do conteúdo espiritual, podemos tomar por referência as concepções de Herder em sua *Plástica*, na qual ele enxerga a arte como algo morto que é tornado vivo na medida em que se constrói a obra exterior no interior do ser humano. Partindo do mito de Pigmaleão e da perspectiva de dar vida às esculturas,<sup>15</sup> as considerações de Herder surgem no âmbito de uma discussão acerca do papel do sentido tátil na arte. Por mais que Hegel apenas mobilize os sentidos teóricos da visão e da audição em sua estética, as considerações da *Plástica* ainda assim oferecem pontos de apoio para a reflexão que segue. Herder afirma que, quando se concebe a obra escultórica pelo tato, “a estátua vive e a alma sente que ela vive”, vida essa dada por um artista, pois “se as figuras devem surgir diante da tela, crescer, assumir uma alma, falar, agir, certamente elas também tiveram de surgir diante do artista e serem sentidas por ele da mesma forma”.<sup>16</sup> A maneira então como o artista dá vida a um objeto sensível, seja um quadro ou uma estátua, e a maneira como o espectador reconstitui essa vida em si oferecem uma ligação direta com a concepção hegeliana de interiorização do significado espiritual da arte que representa seu caráter simbólico, em decorrência desse significado interiorizado ser mais amplo do que a obra que

---

<sup>15</sup> “A lenda grega se refere ao escultor Pigmaleão, também rei na ilha de Chipre, que, buscando atingir a beleza ideal, fez uma belíssima estátua de mármore, pela qual se apaixonou. Afrodite teve pena dele e transformou a estátua em mulher, que se chamou Galateia e com quem ele então se casou” (FRANCESCHINI, P. A. & WERLE, M. A. *Introdução*. In: HERDER, J. G. *Plástica*. Tradução, introdução, posfácio e notas: Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 15-16).

<sup>16</sup> HERDER, J. G. *Plástica*. Tradução, introdução, posfácio e notas de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018, p. 30.

existe na exterioridade. Para Hegel, o significado não está na expressão sensível da obra em si, mas na reconstituição de seu significado no interior, na vida que damos à obra para além do mero objeto exterior. Assim, ao reconstituir a obra em sua interioridade, o ser humano de certa maneira rompe com a necessidade do material sensível, na medida em que a obra existe para ele interiormente em decorrência de seu significado espiritual e ele pode reconstitui-la em seu interior mesmo sem estar na presença do material sensível moldado pelo artista.

Por mais que Herder se dedique mais à escultura, essa concepção da reconstrução da alma da obra no interior do ser humano não se aplica apenas às obras escultóricas, estando presente em toda a arte, pois toda obra encerra um conteúdo no sensível que deve ser apreendido pelo espectador para além da mera sensibilidade.<sup>17</sup> O simbolismo que existe em toda a arte consiste nessa união da “alma do significado à sua forma corporal sempre de modo apenas *incompleto*”,<sup>18</sup> em decorrência dessa maior amplitude do significado espiritual em comparação com as possibilidades limitadas fornecidas pelo material sensível.

Assim, as obras, quando são interiorizadas pelo espírito, deixam de ser diretamente dependentes da forma sensível exterior; a arte tem um significado no

---

<sup>17</sup> Isso acontece com mais clareza nas chamadas artes plásticas, arquitetura, escultura e pintura, em decorrência de sua dimensão exterior. Na música e principalmente na poesia, essa dimensão exterior é cada vez menor, mas o potencial de constituição interior do significado também se torna cada vez maior, especialmente na poesia. É por isso que Hegel caracteriza a poesia “como uma exposição na qualidade de representação sensível no elemento da linguagem, ao passo que as demais artes expõem sensivelmente por intermédio da matéria sensível” (WERLE, M. A. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005, p. 85). É possível ver uma dimensão simbólica na própria utilização dos signos linguísticos: “pois o som, o último material exterior da poesia, não é nela mais a própria sensação [*Empfindung*] que ressoa, mas um *signo* [*Zeichen*] por si mesmo sem significação e, na verdade, um signo da representação tornada concreta em si mesma, e não apenas da sensação [*Empfindung*] indefinida e de suas nuances e gradações. (...) Este elemento sensível, contudo, que na música ainda se encontrava totalmente em união com a interioridade, é aqui separado do conteúdo da consciência, enquanto o espírito determina este conteúdo para si e em si mesmo para a representação, para cuja expressão ele, na verdade, se serve do som, mas somente como um signo por si mesmo destituído de valor e de conteúdo. Assim, o som pode ser mera letra, pois o audível e do mesmo modo o visível se rebaixaram à mera alusão do espírito. Em consequência, o autêntico elemento da exposição poética é a própria *representação* poética e o processo de intuição [*Veranschaulichung*] espiritual (...)” (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, Volume I*, op. cit., p. 101-102).

<sup>18</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, Volume II*, op. cit., p. 153.

imaginário, seja o coletivo, seja o individual, mesmo que determinada obra não esteja presente diretamente para a apreensão sensível. Uma obra como a *Mona Lisa*, por exemplo, existe simbolicamente na medida em que ela é universalmente conhecida ao mesmo tempo em que foi vista por uma minoria da população mundial. Ela existe simbolicamente na interioridade, sendo que o ser humano, por mais que provavelmente tenha visto a obra apenas enquanto reprodução, interioriza-a em si, de modo que é capaz de pensar nela e reconstituí-la, com base na memória, mesmo sem vê-la (diretamente ou em uma reprodução), em decorrência do significado que uma obra como essa adquire na sociedade contemporânea. Não há mais, portanto, a necessidade de sua forma corporal ou de sua expressão direta no material sensível. Esse significado que ela adquire na sociedade é extremamente mais amplo do que o quadro e suas dimensões físicas, constituindo-se como um verdadeiro símbolo cultural, presente no imaginário de praticamente todos.<sup>19</sup>

Mas a memória não é o único elemento que permite acessar uma obra de arte interiorizada pelo espírito. Ela pode inclusive ser apreendida pelo espírito sem que o espectador sequer tenha tido contato com ela, seja com a obra original, seja com uma reprodução desta. O ouvir dizer e as descrições que são transmitidas ao longo dos séculos também permitem a constituição simbólica de diversas obras de arte com amplo significado espiritual. Exemplos são a Torre de Babel, relatada na história bíblica e o Templo de Belus, a suposta construção real que a inspira, mas da qual também pouco se sabe de fato. Hegel marca essa construção como o início da arquitetura simbólica (aqui no sentido de ter o emprego do símbolo como traço determinante dessa produção artística), mesmo sem conhecer exatamente sua aparência sensível, apenas tendo por base relatos, tanto históricos quanto religiosos, e o tipo de construções chamado de zigurate à qual ela pertencia. Não

---

<sup>19</sup> E é interessante ressaltar como essa constituição de um significado mais amplo do que a obra pode mudar ao longo do tempo. Não nos parece absurdo afirmar que a *Mona Lisa* tem um significado muito mais amplo do que seu material sensível hoje em dia do que no momento de sua concepção. Isso se dá pela exploração da imagem que toma conta das sociedades moderna e pós-moderna, sendo essa pintura uma das obras eleitas como ícones da cultura ocidental, constantemente presente em diversos meios de mídia, dos mais eruditos aos mais populares. Assim, essa obra amplifica ainda mais o seu significado e o deixa ainda mais além da representação sensível e material da obra de fato.

obstante, trata-se de uma obra tão significativa que é interiorizada pelo espírito humano e persiste no imaginário ao longo de séculos, a ponto de Hegel tratar dela sem ter pouco mais do que apenas descrições e sem sequer ter uma confirmação histórica mais segura:

O exemplo mais próximo disso [do sagrado] nos é dado pela lenda da construção da Torre de Babel. Nas vastas planícies do rio Eufrates, o homem ergue uma obra colossal da arquitetura; ele a constrói em comum [*gemeinsam*] e a comunidade [*Gemeinsamkeit*] da construção se torna ao mesmo tempo a finalidade e o conteúdo da obra mesma. (...) a construção que se eleva para as nuvens é o tornar-se-a-si objetivo [*Sich-objektiv-Werden*] desta unificação precedente dissolvida e a realização de uma unificação nova e ampliada.

Uma outra construção mais importante, que já possui um solo histórico mais seguro, é a torre de *Belus*, da qual Heródoto dá notícia (I, 181). Não queremos investigar aqui em que relação ela se encontra com a da bíblia. Não podemos denominar toda esta construção de templo no nosso sentido da palavra, mas antes de uma circunscrição sacra [*Tempelbezirk*], de forma quadrada, com dois estádios de comprimento de cada lado e portões de bronze como entrada. No centro deste santuário, narra Heródoto, que ainda chegou a ver esta obra colossal, estava construída uma torre com muro espesso (não oca do lado de dentro, mas maciça, (...), sobre a qual se encontra ainda uma outra torre e de novo uma outra sobre esta e assim por diante até um total de oito torres. (...) Devemos encontrar o mesmo [significado], embora isto não seja dito expressamente por Heródoto, no número dos andares maciços. Eles são sete, com o oitavo para a morada noturna do deus sobre eles. O número sete, contudo, simboliza provavelmente os sete planetas e as sete esferas celestes.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, Volume III*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014b, p. 42-43.

Por mais que se trate de uma construção do período da arte simbólica, quando havia significados atribuídos arbitrariamente ou dubiamente às expressões materiais e compreendidos com base na cultura e nos costumes de um povo (como na questão da quantidade de torres), o que queremos destacar é como essa obra, que é conhecida essencialmente apenas por suas descrições, mesmo assim ocupa um importante espaço no imaginário coletivo, como símbolo, no sentido mais amplo dessa palavra, para além apenas do contexto da pré-arte. Não há sequer uma reprodução definitiva, mas sua imagem é interiorizada coletivamente mesmo depois de séculos com base nas descrições de Heródoto e do significado espiritual que essa obra adquire no imaginário, do que ela representa para a humanidade, que está muito além da própria materialidade da obra que de fato restou.

No mesmo sentido da importância da descrição para a interiorização de significados espirituais de obras relevantes para a história da humanidade, não são incomuns trechos de sua estética em que Hegel se apoia em descrições e estudos de outros autores para oferecer suas considerações sobre a arte. Por exemplo, no capítulo da escultura, Hegel toma por referência descrições de Winckelmann em sua *História da arte na Antiguidade* (ou eventualmente reproduções, sejam em réplicas ou em desenhos, mas não é possível saber ao certo quais obras discutidas na sua estética Hegel realmente conheceu para além das descrições). Winckelmann foi um dos poucos pensadores da época que de fato teve contato próximo com as obras escultóricas antigas, a maioria delas localizadas no Vaticano, como o *Apolo de Belvedere* e o *Laocoonte*, duas obras mencionadas por Hegel, que nunca teve a oportunidade de visitar a Itália.<sup>21</sup> No que diz respeito à pintura, portanto, à arte romântica, sabe-se que Hegel teve contato em viagens com algumas das obras holandesas que têm grande destaque em sua estética, mas como ele nunca chegou a ir à Itália, acabou não tendo acesso direto a diversas obras renascentistas que importam para o capítulo da pintura – como, por exemplo, a pintura de afrescos

---

<sup>21</sup> Sobre a frustração de Hegel de não ter podido ir à Itália: “Os dois [Hegel e Schelling] certamente têm também a ideia de uma viagem à Itália. (...) Em 16 de agosto de 1803, Hegel informa Schelling que ele queria encontrá-lo na Itália (Br I, 74). No final das contas, a convocação de Schelling pela Universidade de Würzburg frustra o projeto italiano. Assim, eles não puderam conhecer pessoalmente os fascinantes modo de viver e arte italianos, uma verdadeira perda para ambos” (VIEWEG, K. *Hegel: Der Philosoph der Freiheit. Biographie*. Munique: C. H. Beck, 2019, p. 248).

do teto da Capela Sistina, feita por Michelangelo –, apenas aquelas que foram parar na Alemanha, em cidades como Heidelberg e Berlim – onde ele mora e tem ativo contato com o círculo cultural e artístico da cidade – e Dresden, a qual ele visita e vê, por exemplo, a *Madona Sistina* de Rafael.<sup>22</sup> No capítulo da pintura também nem todas as obras citadas e discutidas na estética são conhecidas diretamente por Hegel, que aqui depende também de eventuais reproduções ou descrições.

Essas obras não conhecidas pessoalmente podem ser consideradas símbolos na medida em que o significado delas é muito mais amplo do que sua representação no sensível, pois a humanidade – e Hegel, em seus *Cursos de estética* – sequer necessita da apreensão sensível da obra para discuti-las e valorizá-las, ainda assim compreendendo a relevância histórica e o significado espiritual dessas produções, fazendo com que elas não sejam esquecidas, mas integrem o imaginário coletivo, mesmo para aqueles que não as viram diretamente. Vemos com isso o potencial simbólico da arte que perpassa todos as Formas de arte e não se restringe apenas àquelas nas quais o emprego do símbolo é o traço mais determinante. O simbolismo persiste na arte porque o significado espiritual de uma obra é sempre mais amplo do que sua representação sensível, como se vê na capacidade do ser humano de reconstituir obras em seu interior sem a apreensão sensível direta, com base na memória, em reproduções e em descrições, obras essas que permanecem conosco por séculos justamente por causa de seu significado espiritual.

Antes da conclusão, uma questão deve ser colocada. Por mais que reste na arte um certo potencial simbólico para sua apreensão, ela não pode ser resumida a isso. Ou seja, esse simbolismo de constituição interior das obras no espírito com base em descrições e relatos ao longo dos séculos pode bastar para a ciência e a reflexão sobre a arte, mas não substitui de maneira alguma a arte no que diz respeito ao seu elemento de fruição. Não obstante o potencial simbólico que persiste na arte, ela não pode depender única e exclusivamente dele, principalmente no âmbito da fruição estética. O próprio Hegel reconhece isso ao indicar a necessidade do espírito de superar o simbolismo enquanto aspecto determinante da arte, de modo que, por mais que ele permaneça em sua constituição, essa questão deixa de ser determinante, especialmente no âmbito da fruição, ainda que tenha

---

<sup>22</sup> VIEWS, K. *Hegel: Der Philosoph der Freiheit. Biographie*, op. cit., p. 557.

grande valor para a reflexão sobre a arte. Trata-se da própria limitação da estética enquanto disciplina frente à arte, na medida em que suas modalidades discursivas, por mais que auxiliem e permitam a compreensão do fenômeno artístico, não podem existir autonomamente sem o seu objeto, a própria obra de arte, nem substituí-lo. Ambos devem estar sempre em conexão estrita, e a apreensão da arte a partir de seu potencial simbólico não basta, pois o potencial simbólico só é efetivamente entendido porque há uma compreensão universal da arte e de seu aspecto sensível inerente. É possível perceber a importância da obra de arte e, portanto, fazer ciência da arte, apenas com base em seu lado espiritual, mas é impossível fruir adequadamente a arte sem seu referencial sensível direto.

## Referências

- FRANCESCHINI, P. A. & WERLE, M. A. Introdução. In: HERDER, J. G. *Plástica*. Tradução, introdução, posfácio e notas: Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 9-17.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, Volume I*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 2ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Cursos de Estética, Volume II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014a.
- \_\_\_\_\_. *Cursos de Estética, Volume III*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014b.
- \_\_\_\_\_. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: 1830, Volume I: a ciência da lógica*. Tradução de Paulo Meneses e Pe. José Machado. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Ciência da lógica (excertos)*. Seleção e tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011.
- HERDER, J. G. *Plástica*. Tradução, introdução, posfácio e notas de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

TOLLE, O. Apresentação. In: HEGEL, G. W. F. *A arquitetura*. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 13-59.

VIEWEG, K. *Hegel: Der Philosoph der Freiheit. Biographie*. Munique: C. H. Beck, 2019.

WERLE, M. A. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

**RESUMO:** O artigo tem por objetivo propor uma investigação acerca do simbolismo na estética de Hegel para além apenas do âmbito da Forma de arte simbólica. Para isso, são mobilizadas tanto questões da dialética hegeliana em um sentido mais universal, como a questão da *Aufhebung*, quanto questões dos *Cursos de estética* que permitem enxergar a possibilidade de conservação dessa característica simbólica da arte mesmo depois de superado seu momento predominante na história. O simbolismo, por mais que seja a característica predominante da arte no contexto da Forma de arte simbólica, ainda assim permanece como uma característica residual nos contextos das Formas de arte clássica e romântica em decorrência da própria natureza da arte e das limitações da sensibilidade em comparação com a espiritualidade, a qual, por mais que exposta no sensível, deve ser interiorizada para o espírito. Não obstante, o sensível permanece como um elemento fundamental da arte, de

**ABSTRACT:** The article aims to propose an investigation regarding the symbolism in Hegel's aesthetics beyond the scope of the symbolic artform. For this, aspects of the Hegelian dialectic in a more universal sense will be mobilized, such as the matter of *Aufhebung*, as well as matters from the *Lectures on aesthetics* that allow the understanding of the possibility of conservation of the symbolic aspect of art even after its predominant moment in history has been overcome. Symbolism, while the predominant feature of art in the context of the symbolic artform, nevertheless remains a residual feature in the contexts of classical and romantic artforms due to the very nature of art and the limitations of sensibility in comparison with spirituality, which, albeit exposed in the sensible, must be internalized for the spirit. Notwithstanding, the sensible remains a fundamental element of art, so that, even if one recognizes this greater amplitude of the spirit in relation to its sensible appearance, its role

modo que, mesmo se reconhecendo essa amplitude maior do espírito em relação à sua aparência sensível, não se pode negar o seu papel no que diz respeito à fruição estética.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hegel; Estética; Arte; Simbolismo.

in terms of aesthetic fruition cannot be denied.

**KEYWORDS:** Hegel; Aesthetics; Art; Symbolism.

# O romance de artista alemão<sup>1</sup>

HERBERT MARCUSE

TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E NOTAS CIBELE SARAIVA KUNZ

DOCTORA EM FILOSOFIA, FFLCH-USP

## Introdução ao texto de Marcuse

Esta é uma tradução da introdução do livro de Marcuse *Der deutsche Künstlerroman* (O romance de artista alemão). Esta obra foi integralmente traduzida uma única vez em 1985, para o italiano (*Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1985), uma edição já esgotada. Depois, a introdução dela foi traduzida para o inglês em 2007, sendo incorporada ao volume 4 dos “Collected papers of Herbert Marcuse” (Collected Papers of Herbert Marcuse. *Art and Liberation*”, London and New York: Routledge, 2007).

A presente tradução foi feita a partir do texto original escrito por Marcuse em 1922, que, no entanto, foi publicado pela primeira vez apenas em 1978 pela editora alemã Suhrkamp. Em 1989, a Suhrkamp cede os direitos de publicação à editora, também alemã, zu Klampen, que insere a obra em uma coletânea de escritos de Marcuse nomeada *Herbert Marcuse Schriften*. Especificamente, *Der deutsche Künstlerroman* encontra-se no primeiro volume (Band 1) desta coletânea. Assim, a tradução apresentada aqui é a partir da edição da zu Klampen de 2004 (*Herbert Marcuse Schriften. Band 1. Der Deutsche Künstlerroman*

---

<sup>1</sup> Traduzido com a permissão do Patrimônio Literário de Herbert Marcuse, detido por Harold Marcuse e a Família Marcuse e seu representante Peter-Erwin Jansen. Os direitos autorais são de propriedade da Família Marcuse.

Frühe Aufsätze. Springe (Hannover): zu Klampen, 2004); todavia, o texto se mantém fiel, sem revisões do autor, ao texto original escrito em 1922.

No final de 2021, a *International Marcuse Society* adquire os direitos legais desta obra de Marcuse com o intuito de lançar uma versão completa em português e inglês. Assim, a presente tradução é apenas uma parte de um projeto maior que pretende lançar *O Romance de Artista Alemão* completo em português até o final de 2022. Deixo aqui meus mais sinceros agradecimentos à professora Imaculada Kangussu e ao Peter Erwin-Jansen por me possibilitarem fazer parte disso.

*O romance de artista alemão* é a tese de doutorado de Marcuse, defendida no departamento de literatura da Universidade de Freiburg sob orientação de Philip Witkop, na época um conhecido e bem-conceituado professor de literatura alemã. Em 1922, Marcuse era um jovem de 24 anos e um filósofo incipiente, ainda não tinha se aproximado de Heidegger, tampouco do Instituto de Pesquisa Sociais – que viria a ser fundado em 1923. Sua pesquisa é fortemente influenciada pela estética de Hegel, dialogando também com a *Teoria do romance* (1916) e *A alma e as formas* (1910), ambos de Lukács. Na tese, o autor analisa de maneira minuciosa um grande volume de obras de literárias alemãs, desde os poetas do *Sturm und Drang* no século XVIII até Thomas Mann já no século XX. Alguns destes autores são ainda pouco conhecidos do leitor brasileiro, de modo que em alguns momentos foram acrescentadas notas de comentário sobre alguns autores. Do mesmo modo, alguns termos filosóficos utilizados por Marcuse foram acrescidos de notas explicativas, de modo a esclarecer a opção feita na tradução.

Na introdução de sua tese de doutorado, Marcuse apresenta uma breve explicação acerca dos motivos que o levam a aglutinar todas estas obras literárias sob a alcunha de um mesmo gênero literário, bem como uma breve contextualização histórica do gênero literário tratado: o romance de artista. Para Marcuse, estas obras têm em comum a temática da vida do artista como foco principal. Segundo o autor, o artista possui um modo de vida antagônico ao modo de vida de seu entorno, não o aceitando de forma nenhuma. Existe uma tensão dialética entre o real e o ideal, entre os anseios e desejos individuais e a “necessidade” produtiva e técnica do trabalho e da vida, de modo que a forma peculiar de vida do artista, essencialmente estética, se opõe ao mundo da vida. A partir disto, Marcuse traça uma crítica ao mundo burguês moderno. O tema central da tese é que, neste tipo

particular de romance, fica evidente o espírito da época burguesa: a contradição entre o mundo da ideia e o da realidade, entre o mundo da arte e o da sociedade.

Esta obra, ainda pouco explorada pelos estudiosos da estética de Marcuse, é o primeiro registro de sua dedicação à temática da arte, que se dá desde sua juventude, época em que ainda não estava vinculado ao círculo da Teoria Crítica – Marcuse se juntará aos frankfurtianos somente em 1933. É, portanto, um evidente documento de que seu interesse pelo tema da estética e da arte precede a sua fase marxista e teórico-crítica. Pode-se também considerar que, nela, Marcuse expõe, de forma embrionária, reflexões que serão a base de sua teoria estética nas décadas de 1960 e 1970, tais como a separação entre arte e vida e alienação artística. Desta forma, é uma obra que pode contribuir para o aprofundamento dos estudos em Marcuse, em especial em relação a seus estudos estéticos e de arte, que são muitas vezes erroneamente atribuídos ao seu contato com Adorno.

## **Introdução de Marcuse ao *Romance de artista***

Se, nesta investigação, o romance de artista é posto em evidência como um tipo particular dentre a variedade de romances, tal distinção só pode ser justificada caso seja demonstrada nele uma natureza e problemática peculiar, caso ele ocupe um lugar especial no interior da poesia épica em geral e do romance.

Esse lugar especial que o romance de artista ocupa na poesia épica é comparilhado com o romance em geral. A epopeia pressupõe a ligação inconsciente do sentimento de vida com a totalidade de um povo e de sua cultura; é a arte nascida diretamente da unidade entre indivíduo e totalidade, subjetividade e objetividade, essência e forma de vida, ser e dever. O Eu ainda não despertou para a autoconsciência da personalidade livre: ele percebe a si somente como uma parte da coletividade e se dissolve na forma de vida da coletividade.

A epopeia ainda demanda a unidade imediata entre sentimento e ação, entre objetivos internos determinados e acasos e acontecimentos externos, uma unidade, que em sua indiferenciada primordial-

dade está presente, como poesia, somente nos primeiros períodos da vida de uma nação.<sup>2</sup>

O seu conteúdo é um fluxo de acontecimentos em que se reflete a vida de todo um povo, de seus deuses e de seus heróis; a sua forma é um tipo de apresentação oral e em versos que expressa essa unidade interna e enraizamento social.

Assim como a epopeia se encontra na origem dos povos e das culturas, o romance é testemunha do seu posterior desenvolvimento. Como herdeiro da epopeia antiga, ele busca também mostrar a totalidade do panorama histórico. Não obstante, o romance não é mais a expressão ingênua do sentimento de vida, mas da busca de um anseio, de uma aspiração. A ruptura do abismo entre este mundo e outro mundo, entre ideia e realidade, dinamitou a unidade original, a progressiva diferenciação e expansão do povo em estratos e classes, o alargamento da vida social e cultural não cabem mais em uma forma artística estritamente fechada. O romance se ajusta às circunstâncias sociais, acompanha o seu desenvolvimento, é compelido cada vez mais a apresentar “trechos” da vida – ainda que ele tenha de colocar um “herói” no centro, ao redor do qual o panorama histórico é construído, que ele, o herói, vivencia representativamente. Assim, o romance pressupõe uma “realidade que já se tornou *prosa*”.<sup>3</sup> Ele é “a epopeia de uma época em que a grande totalidade da vida já não é muito evidente e em que o sentido imanente da vida se tornou problemático”.<sup>4</sup>

Em relação ao disposto acima – segundo a qual o romance retrata, através de uma figura representativa, classes sociais e profissões individuais dentro de um panorama histórico –, o romance de artista seria, portanto, um romance em que um artista é inserido no entorno social como representante de uma forma peculiar de vida. Disso segue a posição histórica do romance de artista na poesia épica: ele somente é possível quando o artista representa o seu próprio modo de vida, quando a sua essência não mais corresponde às formas de vida da coletividade, isto é, quando a arte não é mais imanente à vida, não é mais uma expressão necessária da vida consumada da totalidade. Este é o caso somente quando ideia e

<sup>2</sup> HEGEL, G.W.F. *Aesthetik. Werke. vol. 10 I-III*. Berlim: Duncker & Humblot, 1835, p. 334.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 395

<sup>4</sup> LUKÁCS, G. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlim: Paul Cassirer, 1920, p. 44.

realidade ainda convergem, quando o pensamento ainda está incorporado à vida e, portanto, quando a forma de vida perpassada pela ideia é “artística”. Somente quando o artista se encontra dentro desta unidade é que ele consegue sentir-se como parte da totalidade, dissolver-se na forma de vida da totalidade. Somente quando o próprio entorno representa uma perfeita união entre ideia e forma, espírito e sensualidade, essência e aparência é que o artista encontra a forma adequada para si. A cultura grega expressava essa configuração desde seu apogeu até o aparecimento de Sócrates. Aqui – e somente aqui –, a vida era ela mesma arte e a mitologia era ela mesma vida, um bem comum do povo, conectado com sua essência e sua vitalidade hodierna; o artista encontrava seu material em seu entorno imediato, nada o apontava para além da totalidade, nada o separava dela.<sup>5</sup>

E, como na antiguidade, também no início do espírito germânico existiu uma cultura rigorosamente integrada e coesa: o modo de vida Viking, como foi o auge do período épico da Islândia (ca. 930–1030 d.C), onde encontrou sua mais pura expressão. Aqui, em terreno novo, em um estado de liberdade autocríado, um povo inteiro alcançou sua realização entregando-se à amplitude e à abundância da vida do aqui e agora numa entrega desenfreada à amplitude e plenitude da vida presente. Aqui, havia espaço suficiente para saciar a sede transbordante de ação, e quem não pudesse satisfazer a vontade de realização individual no estrangeiro – na Noruega ou em jornadas Vikings – atacaria a própria terra por meio de duelos, batalhas, ou incêndios. Ninguém ficava de fora da comunidade: a vingança de sangue, o símbolo mais evidente de laços familiares estreitos, era usada de modo altamente eficaz. Nada apontava para além desta realidade, característica disso é a atitude dos islandeses com relação aos deuses. Eles são “guerreiros valentes e impiedosos, ... pessoas violentas como seus inimigos, os gigantes”. “Quase não se pode falar... de um posicionamento notório em relação à divindade (*Göttertum*), dada a estranha indiferença religiosa do povo”. “O que aqui se entende por mito é quase sempre fruto de medo ou superstição ligados à natureza inóspita da Islândia”.<sup>6</sup> Mesmo quando, no ano 1000, o cristianismo foi introduzido na ilha,

---

<sup>5</sup> SCHELLING, F.W.J. *Philosophie der Kunst. Werke*. Seção I, vol. 5. Stuttgart e Augsburg: Cotta, 1859, §42ff; HEGEL, op. cit. p. 16.

<sup>6</sup> NIEDNER, F. *Islands Kultur zur Wikingerzeit (Thule, Einleitungsband)*. Jena: Diederichs, 1913, p. 44ff.

foi apenas por razões práticas de Estado, a essência viking pagã permaneceu por anos sob a máscara cristã.

Nesta comunidade, o artista também estava integrado. O *escaldo*<sup>7</sup> não tinha uma forma de vida artística própria, baseada num sentimento de vida essencialmente diferente do da coletividade. O *escaldo* é principalmente o herói, o guerreiro, o lutador, “uma pessoa agressiva”; como os outros, ele se apressa de uma batalha para outra, embarca na jornada Viking. A figura de Egil,<sup>8</sup> o maior de todos os poetas, demonstra claramente como eles eram apresentados nas sagas: “Ele era um homem grande, forte e muito bonito, também um bom poeta”.<sup>9</sup> Nelas se expressava a unidade completa entre arte e vida: “Egil poetizou somente sobre o que viveu e viveu somente quando poetizou”.<sup>10</sup> O que eles poetizavam eram canções de seus feitos, canções de batalhas e canções de zombaria em competições, poemas de louvor a reis estrangeiros: pedidos de acolhimento e apoio. É somente na poesia de amor não correspondida e nostálgica de Kormák,<sup>11</sup> que surge uma ideia de obscura incompatibilidade do ser, que rompe com o mundo homogêneo da saga. Em nenhum outro lugar a cultura da Era Viking mostra a subjetividade artística como uma essência de vida oposta ao mundo circundante.

A despersonalização em que se baseia o sentido de vida épico é natural em uma cultura tão coesa: nada impõe autoconsciência ao poeta épico, e a objetividade calma, agradável, pura e perfeita dos épicos homéricos brotam de uma submissão imperturbável à plenitude do fenômeno. Somente quando o artista se torna uma personalidade própria, o representante da sua própria forma de vida, a qual ele

<sup>7</sup> *Skalde* (do nórdico antigo *Skald*) é um termo utilizado pela mitologia escandinava e islandesa da idade média para designar aqueles que tinham a função de arautos e escribas (os poetas) da comunidade. Estes eram os responsáveis pela preservação das tradições por meio da escrita de sagas de façanhas lendárias vikings. Em português, pode-se traduzir por *escaldo* e é ainda hoje usado em sueco e norueguês como sinônimo de poeta. (N.T.)

<sup>8</sup> Egil Skallagrímsson (ca. 910 – ca. 990) foi um dos mais famosos poetas e guerreiros vikings. (N.T.)

<sup>9</sup> NIEDNER, F. *Vier Skaldengeschichten (Thule, vol. 9)*. Ibid. Jena: Diederichs, 1914, p. 32; cf. pp. 31, 212.

<sup>10</sup> NIEDNER, F. *Islands Kultur zur Wikingerzeit*. Op. cit., p.149.

<sup>11</sup> A saga de Kormák é uma das sagas da Islândia, escrita provavelmente no século XIII e de autor desconhecido. (N.T.)

essencialmente não compartilha com aqueles ao seu redor, é que ele pode tornar-se o “herói” de um romance. O sentido de vida épico é alheio à particular forma de vida do artista e, portanto, ao romance de artista também. E ainda há mais. O sentido de vida épico pode se impor mesmo nas culturas não mais coesas: embora somente em territórios pequenos e com renúncia consciente. Isto é, o poeta épico moderno tem de lutar penosamente pela despersonalização, algo que aos antigos ingênuos era dado diretamente, pois ele “saiu da unidade inconsciente do mundo e assumiu uma luta solitária pela sua subjetividade”, até se dar conta de que só poderia possuir o mundo renunciando a ele. “Assim, ao renunciar a todos os direitos pessoais, ao não querer ser um, ele pode ser todos. Ele sacrifica o seu eu pelo mundo... E agora, extinta a dicotomia, a objetividade épica é possível”.<sup>12</sup> Para o poeta épico moderno, a forma de vida artística é, sem dúvida, uma forma de vida própria, mas ele renuncia a ela e conscientemente se funde ao entorno. Para isso, ele precisa também superar o romance de artista. Para ele, isso se dá através da representação do seu próprio desenvolvimento: o artista renuncia à sua própria forma de vida e, assim, entra no grande círculo do mundo ao redor. O romance de artista se transforma num épico e objetivo “romance de formação” (*Bildungsroman*). Retornaremos a essas questões com Goethe, Keller e Thomas Mann.

No entanto, evidenciar esta única forma típica de desenvolvimento é antecipado. Voltemos ao ponto de partida. O romance de artista só é possível quando a unidade entre arte e vida é rompida, quando o artista não está mais absorvido pela forma de vida do entorno e foi despertado para a autoconsciência. Quando isto acontece?

A unidade (*Ineinsbildung*)<sup>13</sup> entre arte e vida só podia existir enquanto a vida era entendida como portadora da ideia, do espírito efetivamente. Contudo,

<sup>12</sup> WITKOP, P. *Die neuere deutsche Lyrik*. I, II. Leipzig-Berlin: Teubner, 1913, p. 287.

<sup>13</sup> O termo *Ineinsbildung* foi desenvolvido por Schelling em *Filosofia da Arte* e traduzido por “formação-em-um” na versão em português desta obra de Márcio Suzuki, que segue a tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho em “O simbólico em Schelling” (*Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 158). Na concepção de Schelling, *Ineinsbildung* é uma manifestação da imaginação que torna possível uma ideia estética, é uma força que contém, ao mesmo tempo, um ideal e um real, é a força propriamente criadora. “A verdadeira construção da arte é a exposição de suas formas como formas das coisas, tais como são em si ou como são no Absoluto”. (Schelling, *Filosofia da arte*, §24, 2010, p. 49.) A arte é construção da ideia no real, por meio do poder

assim que a vida terrena foi despojada dos deuses, o espírito teve que sentir sua encarnação mundana como incongruência e limitação e ansiar por uma pura autorrepresentação desapegada da realidade – e em oposição a ela. Agora, a vida não é mais a forma e a substância da arte: ela se torna destituída de arte em si mesma, distante das ideias, e um “problema”; a arte desta época não pode mais ter a vida mesma “como conceito próprio e como objetivo”, ao contrário, “vira as costas para este cume de beleza”.<sup>14</sup> Geralmente, este período coincide com a recepção do cristianismo, o que provoca ao mesmo tempo um novo vínculo da arte: agora com a religião, com a igreja. O despertar da subjetividade ainda é impossível. Mesmo que o auge do colorido e alegre alto-alemão médio lhes tenha devolvido os direitos, o artista e a arte ficam atrelados ao modo de vida da corte. Somente aqueles que se encontram fora desta condição ou que se desprendem dela na exuberância de um novo sentimento por este mundo podem avançar para a autoconsciência da subjetividade. Os trovadores nômades e mímicos e, especialmente, jovens clérigos e estudantes “escapam de suas celas e da rigorosa disciplina dos mosteiros para uma vida de riso, de país em país...”.<sup>15</sup> Mas esta eufórica investida é abalada pela solidez eclesiástica. Ainda que ocasionalmente os trovadores nômades fossem vistos com prazer aqui e acolá nas cortes e festivais e até desfrutassem de alguma proteção principesca e eclesiástica – como o maior deles, o Arquipoeta –, em geral, eram marginalizados e excluídos; para eles, não havia lugar no modo de vida do entorno. Muito orgulhosos, muito selvagens e ocupados com seu frenesi de liberdade para aspirarem por compromisso e estabilidade, suas vidas acabam por dissolverem-se em mendicância inquieta e perambulação contínua. O Arquipoeta talvez tenha sido o primeiro artista que compreendeu e enfatizou que sua vida vagabunda e sua oposição ao mundo circundante era uma necessidade artística: “Ele mantém a atitude do espírito orgulhoso e livre em todos os lugares. Perante os príncipes da igreja, ele defende o nobre desprendimento dos andarilhos livres. Ele sabia que sua palavra era

---

unificador — entre ideia e realidade — da imaginação. Por isso, a escolha por “unidade” na tradução do texto de Marcuse. (N.T.)

<sup>14</sup> HEGEL, op. cit., p. 133.

<sup>15</sup> WINTERFELD, P. *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters. In deutschen Versen.* Edição e introdução de Hermann Reich. Munique: C. H. Beck, 1913, p. 123.

insubstituível como gênio poético”.<sup>16</sup> A grande consciência de liberdade da forma de vida artística ressoa nas magníficas estrofes de seu *Confissões de um andarilho*:<sup>17</sup>

Ainda que o homem sábio  
Busque, com esmero,  
Sobre terreno rochoso construir sua morada,  
Eu, um tolo, vago com o rio,  
Nenhuma represa pode me barrar.  
Deito meu leito sempre em novos prados.  
Como um navio sem capitão,  
Navego longe da praia  
Como um pássaro pelo ar,  
Vagueio pela terra.  
Nenhuma chave pode me guardar,  
Nenhum laço pode me prender.<sup>18</sup>

Essa atitude solitária em relação à vida, que passa por cima de todas as barreiras do seu entorno, só pode ganhar espaço por meio de gritos e canções líricas. A epopeia e o romance são o mais distante possível disto. E, em sua subjetividade solitária, a vida de andarilho também parece sem nunca chegar a um equilíbrio.

O declínio da cultura cavaleiresca e a ascensão das cidades trouxe um novo vínculo de classe para o artista: a burguesia. Se antes o artista era um nobre, agora ele se torna um cidadão e está completamente absorvido pelos modos de vida da burguesia. A arte se torna um ofício, um artesanato que é ensinado pela guilda (mestres cantores). No período seguinte à criação da nova comunidade por Lutero, um espaço livre é aberto para a interioridade do sujeito, mas ela logo é ancorada nos limites do dogma. Quando a Guerra dos Trinta Anos destrói

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 125.

<sup>17</sup> Ibid., p. 229.

<sup>18</sup> Denn indes ein kluger Mann/Sorglich pflegt zu schauen,/Dab er mog' auf Felsengrund/  
Seine Wohnung bauen:/ Bin ich Narr dem Flusse gleich,/Den kein Wehr darf stauen,/Der sich  
immer neu sein Bett/Hinwühlt durch die Auen./Wie ein meisterloses Schiff/Fahr' ich fern dem  
Strande,/Wie der Vogel durch die Luft/Streif' ich durch die Lande./Hüten mag kein Schlüssel  
mich,/Halten keine Bande.

todos os vínculos e todas as formas de vida, o sujeito fica horrorizado ao se ver confrontado com um ambiente completamente desvalorizado, empobrecido, bruto e hostil e percebe que ali não consegue encontrar realização. A experiência da dicotomia entre ideia e realidade produz agora o maior romance deste século. O *Simplizissimus* de Grimmelshausen<sup>19</sup> protesta comoventemente contra a terrível decepção de um mundo afastado de Deus:

Sua vida não é uma vida, mas uma morte, seus dias uma sombra pesada, seus anos um sonho pesado... Isto você ganhou: Sou pobre em bondade, meu coração é cheio de tormentos... Nada existe que me faça feliz e sobretudo sou hostil a mim mesmo.

Essa compreensão se intensifica em um protesto selvagem contra tal realidade, e a única maneira que resta é fugir para a solidão:

Ó mundo, impuro mundo, por isso eu te suplico, imploro e te rogo, repreendo-te e contra ti protesto, tu não quiseste mais ter lugar em mim. E, por isso, não desejo mais ter esperança em ti, pois tu já sabes de minha decisão, que é: *Posui finem ouris [sic], spes et fortuna, valete!*<sup>20</sup>

Aqui, a experiência de sofrimento do sujeito tomou forma, despertada para a autoconsciência em um ambiente extremamente degradado. Mas este brado

---

<sup>19</sup> *Der Abenteurlicher Simplizius Simplizissimus* é um romance de Hans Jakob Cristoffel von Grimmelshausen (ca. 1621-1676) e foi considerado um sucesso no século 17, sendo traduzido para várias línguas europeias. É, ainda hoje, junto com *Parzival* de Eschenbach e *Faust* de Goethe, considerado um dos maiores documentos artísticos da literatura alemã. Tendo a Guerra dos Trinta Anos como pano de fundo, ele trata sobre a luta entre o bem e o mal, deus e o pecado e o reconhecimento da existência de interioridade, mas também de responsabilidade, do indivíduo em relação à sociedade. (N.T.)

<sup>20</sup> Provavelmente há um erro de digitação neste trecho em latim no texto de Marcuse. Na tradução em português da obra de Grimmelshausen, *O aventureiro Simplificissimus*, de Mario Luiz Frungillo (GRIMMELSHAUSEN, H. J. C. von. *O aventureiro Simplificissimus*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. Curitiba: Ed. UFPR, 2008, p.517.), a frase em latim é: “*Posui finem curis, spes et fortuna, valete!*”, que foi traduzida, em nota de rodapé, como: “Pus fim aos meus cuidados; adeus, esperança e fortuna.”. (N.T.)

vem da originalidade pura e não erudita do povo – os “artistas” propriamente ditos não o escutam, não experimentam esta dor. Os artistas deste período se mantiveram à parte da vida e não são tocados pelas lutas e ambiguidades dela. São estudiosos, poetas de escrivãzinha, para quem a poesia é aprendida a partir de bases e modelos estrangeiros. Somente na poesia espiritual influenciada pelo misticismo e pelo canto popular é que a vida interior do sujeito continua a ressoar, e somente quando o destino mais pessoal lançou o artista para o turbilhão da vida é que as contradições dela manifestaram-se como um lamento terrível e um prelúdio para as grandes tragédias da arte: como em Christian Günther.<sup>21</sup>

Entretanto, gradualmente a mudança ocorre. Duas correntes estavam atuando na cultura alemã para libertar o eu artístico e torná-lo uma forma de vida por direito próprio. Por um lado, as correntes religiosas dos séculos XVI e XVII, que culminaram no Pietismo, colocaram o “coração”, a vida interior do sujeito, no centro da existência; por outro lado, o Iluminismo racionalista coloca o ser humano racional e moral no centro do mundo controlado pelo entendimento e assim “solta os grilhões da teologia, sob cujo feitiço todo pensamento superior estava mais ou menos aprisionado até o momento”.<sup>22</sup> O perigo desse racionalismo para a arte é suprimido com o triunfo de Bodmer e Breitger sobre Gottsched<sup>23</sup> Os suíços revelaram as implicações desta nova visão de mundo para o artista: ao definir a experiência imediata como o impulso motor da criação, libertaram o artista das regras da imitação escravagista. Ao direcioná-lo inteiramente à fantasia e ao sentimento, completou-se teoricamente a proclamação da livre subjetividade do artista. Quando o artista, que exigira que o eu privado tivesse direito a vida própria, enfim sai para o mundo ao seu redor, ele enfrenta a maldição de uma cultura em que ideia e realidade, arte e vida, sujeito e objeto, estão em forte oposição um ao outro. Ele não encontra satisfação nas formas de vida do mundo em

---

<sup>21</sup> Johann Christian Günther (1695–1723) foi um grande poeta lírico alemão do período entre a idade média e o jovem Goethe. *Leonorenlieder* é sua obra mais conhecida.

<sup>22</sup> STEINHAUSEN, G. *Der Aufschwung der deutschen Kultur vom 18. Jahrhundert bis zum Weltkrieg*. Leipzig-Berlim: Bibliographisches Institut, 1913, p. 6

<sup>23</sup> Johann Christoph Gottsched (1700–1766), autor, crítico e filósofo alemão; Johann Jakob Bodmer (1698–1783), crítico e poeta suíço; Johann Jakob Breitinger (1701–1776), filólogo e autor suíço. (N.T.)

torno com todas as suas limitações; seu ser autêntico (*Wesen*) e seus desejos não encontram ressonância ali; na solidão, ele se ergue contra a realidade.

Aqui começa o romance de artista. Nele, o artista procura, de certa forma, compensar essa triste dualidade que coloca seu eu artístico contra o mundo que o rodeia, que não lhe permite encontrar realização em suas formas de vida. De algum modo, uma solução, uma nova unidade, precisa ser encontrada, porque essa contradição é tão dolorosa que não pode ser suportada no longo prazo sem destruir o mundo artístico e a humanidade. Como pessoa, o artista é colocado nas formas de vida da realidade, ele é constantemente forçado a compartilhar com elas tudo o que sente e deseja, tudo que vivencia e sofre, e tudo que exigiria para se realizar dentro delas. Como artista, vive nele o anseio metafísico pela ideia e sua realização. Ainda assim, ele reconhece a grande distância que existe entre o ideal e a realidade, ele vê através de toda a pequenez e vazio de suas formas de vida; e reconhece a impossibilidade de realizar-se nelas. O artista deve superar esse conflito: ele deve esforçar-se para alcançar uma forma de vida que una o que foi dilacerado, que reúna as contradições entre espírito e sensualidade, arte e vida, a forma de vida artística e o entorno.

Esta é a problemática central do romance de artista: a tentativa do artista de resolver, de alguma forma, esta dicotomia. Jonas Cohn, em seu *Allgemeinen Ästhetik*,<sup>24</sup> aponta a “luta pelas formas de vida” como a tarefa mais urgente do artista em culturas que não são mais uniformes:

Onde as formas de vida alcançaram o pleno desenvolvimento e seguem inabaláveis, é possível uma arte que engendre, como se por si só, o mais alto florescimento da cultura nacional completamente integrada com os sentimentos do povo. As fronteiras entre arte e vida não estão em nenhum lugar bem definidas, nem precisam estar, já que a mesma vida gera ambas.<sup>25</sup>

Mas, assim que as formas de vida deixam de estar impregnadas de espírito e arte,

---

<sup>24</sup> Jonas Cohn (1869-1947), filósofo neokantiano alemão, foi professor da cadeira de estética da Universidade de Freiburg im Breisgau. O seu *Allgemeinen Ästhetik* (Estética geral) não possui tradução para o português.

<sup>25</sup> COHN, J. *Allgemeine Aesthetik*. Leipzig: W. Engelmann, 1901, pp. 281 e seguinte.

(...) passa a existir entre a realidade que se tornou prosaica e as reivindicações do artista... um dilema... Nesta situação, o artista é confrontado com ... novas tarefas. Ele deve absorver, moldar e dar vida ao conteúdo gerado pela diversidade da vida cultural, ou ele deve criar um refúgio no qual o desejo de vida intensa possa ser resguardado.<sup>26</sup>

Aqui já estão indicados dois tipos de solução que, ao mesmo tempo, marcam os dois grandes tipos de romance de artista. Devido à forma ampla do romance, com a incorporação do entorno e de suas formas de vida, ele serve mais adequadamente para a criação destas experiências: o romance de artista realístico-objetivo e o romântico. No realístico-objetivo, o artista reconhece o mundo circundante como base de sua arte, mas procura, dentro desta realidade, reformulá-lo, intelectualizá-lo, renová-lo. É o romance cuja essência Hegel localiza no fato de que,

por um lado, os personagens que inicialmente resistem à ordem rotineira do mundo aprendem a reconhecer o que é genuíno e substancial dentro dela, reconciliam-se com suas condições e efetivamente aderem a elas; por outro lado, porém, tiram a forma prosaica destas relações, representando uma realidade amiga da beleza e da arte no lugar da Prosa que havia.<sup>27</sup>

No romance de artista romântico, o artista não encontra possibilidade de realização na vida do mundo que o rodeia: ele foge para uma terra de sonhos ideal, longe da vida, e ali constrói seu mundo poético de realização.

É claro que estas não são as únicas formas de solucionar o problema, pois existem muitas variações e misturas; de fato, o romance de artista não precisa necessariamente já apresentar uma solução, pois pode se tornar um romance lírico, psicológico, etc. A tipologia não precisa ser construída teoricamente com antecedência, mas deve emergir naturalmente da investigação. Uma coisa, porém,

---

<sup>26</sup> COHN, loc cit.

<sup>27</sup> HEGEL, op. cit., p. 395.

deve ser enfatizada aqui: o poeta épico no sentido mais amplo (isto é, também o romancista) absorve, em maior ou menor grau, o mundo ao redor na formação da obra de arte. No romance de artista, o artista que alcançou a autoconsciência procura se reconciliar com o ambiente que o confronta. Daqui decorre que as correntes culturais da época exercem grande influência sobre a essência (*Wesen*) e a forma do romance de artista; de fato, na ausência de uma grande personalidade criativa, elas praticamente determinam o tipo e a direção do romance de artista. O mundo ao redor influencia imensamente o sentimento de vida do poeta épico. O romance de artista deve, portanto, traçar os contornos gerais da vida cultural e, somente nos estágios iniciais — em que a exuberância da subjetividade recém-liberada concede ao romance de artista um forte caráter lírico autobiográfico, onde as personalidades criativas estão inseridas em formas de vida uniformes e de acordo com o sentido de vida épico —, é que o artista épico puro pode surgir. Assim, o romance de artista pode ser desenvolvido especialmente a partir da essência destes poetas. Os casos em que a situação histórica e cultural delimita preliminarmente o problema e a forma do romance de artista devem ser reunidos em grupos típicos e representativos.

Quando se trata, desde o início, de superar uma dicotomia, de tentar uma reconciliação de opostos, de buscar um equilíbrio e uma adaptação, um efeito essencialmente determinado pelo mundo ao redor, o drama, como forma de arte, está fora de questão: afinal de contas, ele significa precisamente a afirmação da luta, o choque entre sujeito e objeto. Por isso, se o drama constrói seu enredo em torno de uma questão pertencente à experiência essencial do artista, ele geralmente enfatizará a intensa colisão de elementos contraditórios: deixar aumentar a separação entre arte e vida, entre o mundo do artista e o mundo da vida ordinária, com o conflito culminando num clímax simbólico. Como alternativa, há um drama de artista — bem à parte dos dramas artísticos “históricos” — que apresenta o artista como alguém que sente as pressões universalmente humanas, mas com maior percepção e sensibilidade; ou o drama que escolhe problemas e conflitos individuais da vida do artista sem enraizá-los na totalidade da sensação de mundo artística. Somente o primeiro caso de drama de artista será brevemente discutido aqui.

Além disso, a problemática subjacente do romance de artista está essencialmente em contraste com a novela.

A essência da forma na novela é, em suma: uma vida humana expressa por meio do poder sensual infinito de uma *hora fatídica*. A diferença de extensão entre a novela e o romance é apenas um símbolo da diferença genuína, profunda e decisiva entre a totalidade da vida contida pelo romance, que apresenta o mundo inteiro como uma pessoa e seu destino em sua rica plenitude, e pela novela, que faz isso apenas formalmente, através de um *episódio da vida*, que, no entanto, é tão poderosamente configurado e abrangente, e tão sensualmente aparente, que torna todas as outras partes da vida supérfluas.<sup>28</sup>

A novela configura um único evento, uma única situação, um único episódio: a novela de artista, portanto, só pode retratar cenas individuais da vida do artista, sem desenvolver seu enraizamento individual e social. Em apenas um caso é possível unir toda a problemática da vida de artista em uma “hora fatídica”: quando o episódio criado é simbólico, isto é, uma experiência típica em que toda a essência do artista que a está vivenciando é revelada em um lampejo. Esta novela simbólica, que Thomas Mann desenvolveu em sua forma mais pura, será retomada no decorrer desta investigação.

## Referências da tradutora

GRIMMELSHAUSEN, H. J. C. von. *O aventureiro Simplicissimus*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. Curitiba: Ed. UFPR, 2008.

MARCUSE, H. *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Schriften, vol. 1. Springe: zu Klampen, 2004.

\_\_\_\_\_. *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1985.

---

<sup>28</sup> LUKÁCS, G. *Die Seele und die Formen. Essays*. Berlin: E. Fleischel & co., 1911, p. 158.

\_\_\_\_\_. *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse*. V. 4. Londres/Nova York: Routledge, 2007.

SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.

**RESUMO:** Esta é a tradução da Introdução do livro *Der deutsche Künstlerroman* (O Romance de Artista Alemão) de Herbert Marcuse, que analisa um grande volume de obras literárias alemãs — desde os poetas do *Sturm und Drang*, no século XVIII, até Thomas Mann no século XX. Para Marcuse, estes romances têm em comum a ênfase no processo de tomada de consciência do artista, a compreensão da sua incompatibilidade com o mundo que o cerca e o seu amadurecimento enquanto artista. Na introdução, o autor expõe sobre a escolha deste gênero literário — o romance de artista —, suas diferenças com a poesia épica e sobre o panorama histórico que possibilitou o surgimento deste tipo de romance. A tradução é precedida por um texto introdutório (de autoria da tradutora), o qual apresenta e contextualiza o texto traduzido.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marcuse; Romance de artista; Mundo da vida; Mundo da arte; Sentimento de vida.

**ABSTRACT:** This is a translation of the Introduction to Herbert Marcuse's *Der deutsche Künstlerroman* (The German Artist's Novel), which analyses a large volume of German literary works — from the poets of the *Sturm und Drang* in the 18th century to Thomas Mann in the 20th century. For Marcuse, these novels share a common emphasis on the artist's process of coming to consciousness, his understanding of his incompatibility with the world around him and his maturation as an artist. In the introduction, the author discusses his reasons for choosing this literary genre — the artist's novel —, its differences from epic poetry, and the historical background that made the emergence of this type of novel possible. The translation is preceded by an introductory text (authored by the translator), which presents and contextualizes the translated text.

**KEYWORDS:** Marcuse; Artist's Novel; World of life; World of art; Feeling of life.

# Discurso sobre o estilo

GEORGES-LOUIS LECLERC, CONDE DE BUFFON  
TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E NOTAS: ISABEL COELHO FRAGELLI  
PROFESSORA NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

## Introdução

Georges-Louis Leclerc, o Conde de Buffon, é conhecido como um dos maiores naturalistas do Século das Luzes. Ao longo dos mais de quarenta anos em que ocupou o cargo de intendente do Jardim do rei, de Paris, dedicou-se intensamente à investigação da natureza em toda sua extensão, dos minerais aos seres humanos. O resultado dessa investigação é a monumental e enciclopédica *História natural, geral e particular*, obra composta por trinta e seis volumes, redigidos ao longo de toda a vida profissional do autor.<sup>1</sup> Nela, ele nos apresenta não apenas as descrições detalhadas e precisas dos mais variados seres da natureza (sempre presentes nas obras dos naturalistas, desde a Antiguidade), mas também uma concepção própria da história natural, propondo reflexões acerca do método e dos princípios, bem como da linguagem e do estilo que seriam os mais adequados a essa ciência.

No ano de 1753, Buffon foi eleito para a Academia francesa em circunstâncias curiosas.<sup>2</sup> Logo após a morte de um de seus antigos membros, Languet de Gergy, arcebispo de Sens, o poeta e dramaturgo Alexis Piron foi indicado para substituí-lo. Dois dias antes de sua eleição, porém, o rei Luís XV ordenou que o processo

---

<sup>1</sup> Em colaboração com o naturalista Louis Daubenton.

<sup>2</sup> Cf.: BUFFON. *Oeuvres*. Paris: Ed. Pleiade, p. 1496, notas para o *Discurso sobre o estilo*, redigidas por Stéphane Schmitt. A maior parte das informações contidas na presente Introdução foi extraída dessas notas.

fosse suspenso por julgar que uma das obras de juventude do poeta, a *Ode à Priape*, possuía um caráter licencioso. Com isso, as atenções dos membros da Academia voltaram-se para Buffon, cujos conhecimentos da língua francesa e talento para a escrita pareciam-lhes indiscutíveis. Assim, ele foi eleito no dia 1º de julho, e seu discurso de recepção, proferido em 25 de agosto, foi o intitulado *Discurso sobre o estilo*.

Tradicionalmente, os discursos de recepção dos novos ingressantes da Academia consistiam em um elogio de seu antecessor. Ocorre, porém, que Languet de Gergy havia sido uma figura controversa e cheia de desafetos. Fortemente envolvido em disputas acerca de questões religiosas (sobretudo por sua oposição aos jansenistas), procurou defender o partido dos religiosos contra o dos filósofos no interior da Academia, tendo combatido veementemente as candidaturas de Montesquieu e Voltaire. Assim, Buffon, que viria a pertencer ao partido dos filósofos, preferiu abster-se do constrangimento de proferir falsas palavras de louvor e escolheu, para seu discurso, um outro tema: a questão do estilo.

O *Discurso* foi recebido com grande aprovação e entusiasmo. Conta-se que sua leitura foi interrompida inúmeras vezes pelos aplausos de seus ouvintes. Além de ter se tornado, nas palavras de S. Schmitt, “um clássico da arte oratória”, promoveu amplamente a imagem de Buffon como a de um grande escritor. O estilo nele pregado caracteriza-se pela ordem, pela “dependência harmônica entre as ideias”, pela “continuidade da linha”, pela clareza e pela simplicidade. Nada é mais contrário à luz e à beleza natural de um texto, afirma o autor, “que o desejo de inserir traços chamativos por toda parte”<sup>3</sup> O excesso de pompa ou de brilho, que normalmente marca um tratamento inadequado das ideias, torna o texto superficial e vazio. A verdadeira eloquência não se manifesta por meio do emprego de ideias “soltas” e “ligeiras”; ela provém, antes, de um verdadeiro domínio do tema e de uma capacidade de expor os pensamentos numa sucessão coerente e contínua, da maneira mais “desembaraçada”, fácil e natural possível. Nesse sentido, o *Discurso* distancia-se da estética das Luzes e apresenta um elogio do gosto clássico do *Grand Siècle*.

Diante de seus mestres da Academia, Buffon afirma ter aprendido com eles muitos dos princípios contidos em sua exposição. Que ele os tenha incorporado

---

<sup>3</sup> BUFFON. *Discurso sobre o estilo*, p. 207 desta edição.

nos escritos da *História natural* é algo inegável: em vez de descrições exaustivas e entediantes, de análises técnicas demasiado áridas, tão comuns entre os cientistas modernos, o autor procura constantemente o equilíbrio entre o rigor teórico, a fidelidade das observações e a forma de exposição mais agradável para o leitor. Ao comentar a obra do naturalista italiano Aldrovandi, Buffon critica seu caráter excessivamente prolixo, fastidioso e repetitivo, e afirma que, no século XVIII, felizmente, esse erro já poderia ser devidamente corrigido:

A ordem e a precisão com que se escreve agora tornaram as ciências mais agradáveis e mais acessíveis, e estou convencido de que essa diferença de estilo provavelmente contribuiu tanto para seu avanço quanto o espírito de pesquisa que reina em nossos dias. Os que nos precederam pesquisavam como nós, mas amalhavam tudo o que se apresentava diante deles, enquanto rejeitamos o que nos parece pouco valioso e preferimos uma obra pequena, porém bem-composta, a um espesso volume cheio de sapiência.<sup>4</sup>

Assim, aqueles que esperam encontrar na grande obra de Buffon “apenas um tratado de história natural” serão surpreendidos pelos ensaios de um poeta, extremamente ricos em imagens, vivos e atraentes, elegantes e eloquentes quando se propõem a lê-lo.<sup>5</sup> A verdade é que Buffon jamais deixou de pensar-se como um escritor pelo fato de ter escolhido dedicar-se às ciências. Para ele, se um autor não souber comunicar suas ideias por meio das palavras, de nada lhe servirá possuir muitos conhecimentos ou ter realizado descobertas reveladoras. O que determinará o sucesso ou insucesso futuros de uma obra serão, ao final, a qualidade, a beleza, a adequação e, sem dúvida, o gênio que constituem seu estilo:

As obras bem escritas são as únicas que passarão à posteridade; a grande quantidade de conhecimentos, a singularidade dos fatos, e mesmo a novidade das descobertas não são garantias seguras de imortalidade; se as obras que as contêm discorrem somente sobre

---

<sup>4</sup> BUFFON. *História natural*. São Paulo: Unesp, 2020, p. 21.

<sup>5</sup> Talvez um dos melhores exemplos das qualidades poéticas do autor se encontre no famoso récit philosophique do ensaio “Dos sentidos em geral”.

pequenos objetos, se são escritas sem gosto, sem nobreza e sem gênio, devem decerto perecer; pois os conhecimentos, os fatos e as descobertas são facilmente transmitidos, transportados e, de fato, ganham muito quando são trabalhados por mãos mais hábeis. Essas coisas estão fora do homem; o estilo é o próprio homem; o estilo não se pode, portanto, nem transmitir, nem transportar, nem alterar; se ele é elevado, nobre, sublime, o autor será igualmente admirado em todos os tempos; pois apenas a verdade é durável e eterna.<sup>6</sup>

## Discurso sobre o estilo

*Sr. de Buffon, tendo sido eleito pelos Senhores da Academia francesa para o lugar do falecido Sr. arcebispo de Sens, assumiu seu posto no sábado, 25 de agosto de 1753, e pronunciou seu discurso, que segue.*

Senhores,

Sinto-me plenamente honrado com este convite para juntar-me a vós; mas a glória é um bem somente na medida em que dela se é digno; e não posso persuadir-me de que alguns ensaios redigidos sem arte e sem outros ornamentos além daqueles da Natureza sejam suficientes para que se tenha a pretensão de obter um lugar entre os mestres da arte, entre os homens distintos que representam aqui o esplendor literário da França, e cujos nomes, hoje celebrados pela voz das nações, ressoarão ainda com ênfase na boca de nossos últimos descendentes. Vós, Senhores, tivestes outros motivos para lançar o olhar sobre mim; quisestes dar à ilustre Companhia,<sup>7</sup> à qual tenho a honra de pertencer já há muito tempo, um novo sinal de consideração; meu agradecimento, embora compartilhado, não será menos vivo; mas como satisfazer ao dever que por ele me é imposto no dia de hoje? Não vos tenho a oferecer, Senhores, nada além de vosso próprio bem, a saber, algumas ideias sobre o estilo que extraí de vossas obras; ao ler-vos e admirar-vos, elas foram concebidas; e, ao submetê-las à vossa luz, elas se apresentarão com algum sucesso.

<sup>6</sup> *Discurso sobre o estilo*, p. 210 desta edição.

<sup>7</sup> Academia Real das Ciências, à qual Buffon fora admitido em 1733 (N.T.).

Houve, em todas as épocas, homens que souberam comandar os outros mediante o poder da palavra. Mas apenas nos séculos esclarecidos soube-se escrever e falar bem. A verdadeira eloquência supõe o exercício do gênio e a cultura do espírito. Ela é muito diferente daquela facilidade natural de falar que não passa de um talento, uma qualidade concedida a todos aqueles cujas paixões são fortes, os órgãos flexíveis e a imaginação ligeira. Tais homens sentem vivamente, deixam-se afetar do mesmo modo, exteriorizam-no intensamente e, mediante uma impressão puramente mecânica, transmitem aos outros seu entusiasmo e suas afecções. É o corpo que fala ao corpo; todos os movimentos, todos os signos confluem e servem igualmente para este fim. O que é preciso para comover a multidão e seduzi-la? O que é preciso para sensibilizar a maior parte dos outros homens e persuadi-los? Um tom veemente e tocante, gestos expressivos e frequentes, palavras rápidas e sonoras. Mas, para o pequeno número daqueles cuja mente é firme, o gosto delicado e os sentidos refinados, e que, assim como vós, Senhores, consideram insuficientes o tom, os gestos e o vão som das palavras, são necessários os objetos, os pensamentos, as razões; é preciso saber apresentá-los, nuançá-los, ordená-los: não basta alcançar o ouvido e ocupar os olhos, é preciso agir sobre a alma e tocar o coração, enquanto se fala ao espírito.

O estilo não é outra coisa senão a ordem e o movimento que se insere nos pensamentos. Se os encadeamos com estreiteza, se os comprimimos, o estilo torna-se forte, enérgico e conciso; se deixamos que se sucedam lentamente e se combinem somente pelas palavras, por mais elegantes que sejam, o estilo será difuso, frouxo e monótono.

Porém, antes de buscar a ordem na qual os pensamentos serão apresentados, é necessário elaborar, para estes, uma outra mais geral, na qual devem entrar apenas as primeiras perspectivas e as ideias principais: é quando se assinala seu lugar neste plano que um tema é circunscrito e sua extensão conhecida; e é ao retomar constantemente esses primeiros delineamentos que os intervalos que separam as ideias principais umas das outras são determinados, e que ideias acessórias e intermediárias surgem para preenchê-los. Por meio da força do gênio, representaremos todas as ideias gerais e particulares a partir de seu verdadeiro ponto de vista; por meio de uma grande sutileza do juízo, distinguiremos os pensamentos estéreis das ideias fecundas; por meio da sagacidade proporcionada pelo grande hábito de escrever, perceberemos antecipadamente qual será o produto de todas

essas operações do espírito. Por menos amplo e complicado que um tema possa ser, muito raramente se consegue abarcá-lo com apenas um golpe de vista, ou penetrá-lo por inteiro já com um primeiro e único esforço de gênio; e raramente ocorre que, após algumas reflexões, todas as suas conexões sejam apreendidas. Portanto, não podemos nos ocupar demais com isso, pois é este o único meio de consolidar, estender e elevar os pensamentos: quanto mais força e substância lhes conferirmos, mais fácil será, em seguida, realizá-los por meio da expressão.

Esse plano ainda não é o estilo, mas a sua base; ele o sustenta, o dirige, regra seu movimento e o submete a leis; sem isso, o melhor escritor encontra-se perdido, sua pluma caminha sem guia, lançando fortuitamente traços irregulares e figuras discordantes. Por mais brilhantes que sejam as cores por ele empregadas, e ainda que semeie coisas belas nos detalhes, se o conjunto desagradar, não se farão notar, e a obra não se constituirá; e, mesmo que se admire o espírito do autor, poder-se-á suspeitar que lhe falta o gênio. Por esse motivo, aqueles que escrevem tal como falam, ainda que falem muito bem, escrevem mal; e aqueles que se entregam à primeira chama de sua imaginação, assumem um tom que não conseguem sustentar; e aqueles que temem perder os pensamentos isolados, fugitivos, e que escrevem trechos separados em diferentes momentos, jamais os reúnem sem que as transições sejam forçadas; em uma palavra, muitas são as obras de marchetaria, e poucas aquelas fundidas de uma só vez.

No entanto, todo tema é apenas um; e, por mais amplo que seja, pode sempre ser encerrado em um único discurso; as interrupções, as pausas, as seções deveriam ser habituais apenas quando temas diferentes são abordados; ou quando, ao pretendermos falar de coisas grandes, espinhosas e contrastantes, a marcha do gênio encontra-se interrompida pela multiplicidade de obstáculos e constrangida pela necessidade das circunstâncias; caso contrário, o grande número de divisões, longe de tornar a obra mais sólida, destrói seu conjunto; o livro parece mais claro aos olhos, mas o desígnio do autor permanece obscuro; pois não se pode impressionar o espírito do leitor, ou mesmo se fazer perceber, senão devido à continuidade da linha, à dependência harmônica das ideias, a um desenvolvimento sucessivo, a uma gradação regular ou a um movimento uniforme, que toda interrupção destrói ou enfraquece.

Por que as obras da Natureza são tão perfeitas?

Porque cada obra é um todo, e porque a Natureza trabalha sobre um plano eterno do qual jamais se distancia; ela prepara em silêncio os germes de suas produções; esboça, em um ato único, a forma primitiva de todo ser vivo; a desenvolve e aperfeiçoa por meio de um movimento contínuo e dentro de um tempo prescrito. A obra impressiona, mas é a cunhagem divina, cujos traços ela carrega, que nos deve fascinar. O espírito humano nada cria; ele apenas produzirá algo depois de ter sido fecundado pela experiência e pela meditação; seus conhecimentos são os germes de suas produções: mas, se ele imitar a natureza em seu curso e em seu trabalho, se conseguir elevar-se, mediante a contemplação, às verdades mais sublimes, se souber reuni-las, encadeá-las, se delas formar um sistema por meio da reflexão, poderá estabelecer monumentos imortais sobre alicerces inabaláveis.

É por faltar-lhe um plano, e também por não ter refletido suficientemente sobre seu objeto, que um homem de espírito se vê embaraçado, sem saber por onde começar a escrever: ele divisa um grande número de ideias; mas, como não as comparou, nem as subordinou, nada o determina a preferir umas às outras; ele permanece, então, na perplexidade: mas, quando tiver feito para si um plano, e uma vez que tiver reunido e posto em ordem todas as ideias essenciais para seu tema, perceberá facilmente o instante em que deve pegar a pena, sentirá o ponto de maturidade da produção do espírito, terá pressa em fazê-la desabrochar e não sentirá outra coisa ao escrever senão puro prazer; os pensamentos se sucederão sem embaraço, e o estilo será fácil e natural; o calor nascerá desse prazer, se espalhará por toda parte e dará vida a cada expressão; tudo ganhará um ânimo cada vez maior, o tom se elevará, os objetos ganharão cor, o sentimento, unindo-se à luz, a fará crescer, a levará mais longe, a fará passar daquilo que se está dizendo àquilo que será dito, e, assim, o estilo se tornará interessante e luminoso.

Nada se opõe mais ao calor que o desejo de inserir traços chamativos por toda parte; nada é mais contrário à luz, que deve ganhar corpo e se espalhar uniformemente em um escrito, do que essas faíscas que se produzem apenas à força ao chocarem-se as palavras umas contra as outras, e as quais, se vos encantam durante alguns instantes, é para em seguida vos deixarem nas trevas. Tais pensamentos brilham apenas por oposição; aqui, apenas uma face do objeto é apresentada, enquanto todas as outras são postas na sombra, e essa face escolhida é normalmente uma ponta, um ângulo a partir do qual o espírito é posto em movimento com

tanta facilidade que se distancia muito das faces amplas, a partir das quais o bom senso tem o costume de considerar as coisas.

Nada é mais oposto à verdadeira eloquência do que o emprego desses pensamentos sutis e a busca dessas ideias ligeiras, soltas, sem consistência e que, como a folha de um metal batido, apenas ganha brilho quando perde a solidez: assim, quanto mais desse espírito tênue e brilhante colocarmos em um escrito, menos nervo, luz, calor e estilo haverá nele, a menos que esse espírito não seja, ele mesmo, a essência do tema, e que o escritor não tenha tido outro objetivo senão o de fazer uma zombaria [*plaisanterie*]: nesse caso, a arte de dizer pequenas coisas torna-se talvez mais difícil do que a arte de dizer coisas grandes.

Nada é mais oposto ao belo natural do que o esforço que fazemos para exprimir coisas comuns e ordinárias de uma maneira singular ou pomposa; nada degrada mais o escritor. Longe de admirá-lo, nós lamentamos que ele tenha passado tanto tempo a fazer novas combinações de sílabas para não dizer nada além daquilo que todos dizem. Esse defeito é o dos espíritos cultivados, porém estéreis; possuem palavras em abundância, mas não ideias; trabalham nas palavras e se imaginam capazes de combinar ideias, já que compõem frases, e de purificar a linguagem, quando, na verdade, a corrompem, ao desviarem suas acepções. Esses escritores não possuem estilo, ou, se quisermos, possuem apenas uma sombra dele; o estilo deve gravar os pensamentos, e eles não sabem fazer nada além de traçar palavras.

Para escrever bem, portanto, é necessário dominar plenamente seu tema e refletir sobre ele o bastante para que se possa ver com clareza a ordem de seus pensamentos, formando com eles uma sequência, uma cadeia contínua, na qual cada ponto representa uma ideia; e, assim que se tiver pegado a pluma, será preciso conduzi-la sucessivamente sobre esse primeiro traço, sem permitir-lhe que dele se afaste, sem apoiá-la de um modo demasiado irregular, sem dar-lhe outro movimento além daquele que será determinado pelo espaço que ela deve percorrer. É nisso que consiste a severidade do estilo, e é também isso que lhe dará unidade e regulará sua velocidade; e apenas isso bastará para torná-lo preciso e simples, uniforme e claro, vivo e contínuo. Se a essa primeira regra ditada pelo gênio unirmos gosto e delicadeza, um certo escrúpulo para a escolha das expressões e uma certa atenção para nomear as coisas somente com os termos mais gerais, o estilo terá nobreza. Se somarmos ainda a desconfiança em relação a seu primeiro

movimento, o desprezo por tudo aquilo que é mero verniz e uma repugnância constante por tudo o que é equívoco e pela zombaria [*plaisanterie*], o estilo terá gravidade e será, inclusive, majestoso. Enfim, se escrevermos tal como pensamos, se estivermos convencidos daquilo de que queremos persuadir, essa boa-fé consigo mesmo, que resulta na decência para com os outros e na veracidade do estilo, fará com que ele produza todo seu efeito - desde, é claro, que essa persuasão interior não seja marcada por um entusiasmo exacerbado e que haja, por toda parte, mais candura do que confiança, mais razão que calor.

Assim pareceu-me ao ler-vos, Senhores, que a mim faláveis e que me instruíeis; minha alma, que recolhia com avidez esses oráculos da sabedoria, desejava alçar vôo e elevar-se para junto de vós: vãos esforços! As regras, dizíeis ainda, não podem substituir o gênio; se este faltar, elas serão inúteis: escrever bem é pensar, sentir e expor bem, simultaneamente; é ter espírito, alma e gosto, ao mesmo tempo; o estilo supõe a reunião e o exercício de todas as faculdades intelectuais; as ideias, somente, formam a essência do estilo, a harmonia das palavras não é nada além de um acessório, que depende apenas da sensibilidade dos órgãos. Basta ter um pouco de ouvido para evitar as dissonâncias das palavras; e basta tê-lo exercitado e aperfeiçoado mediante a leitura dos poetas e dos oradores para que sejamos mecanicamente conduzidos à imitação da cadência poética e das entonações da oratória. Ora, a imitação nunca foi capaz de criar algo; portanto, essa harmonia das palavras não consiste nem na essência, nem no tom do estilo, motivo pelo qual está muitas vezes presente em escritos vazios de ideias.

O tom não é nada além da conformidade do estilo à natureza do tema; ele jamais deve ser forçado, mas nascerá naturalmente da própria essência da coisa, e dependerá muito do grau de generalidade ao qual os pensamentos serão conduzidos. Se elevarmos-nos às idéias mais gerais, e se o objeto for, em si mesmo, grande, o tom parecerá elevar-se à mesma altura; e se, ao sustentá-lo nessa elevação, o gênio fornecer o bastante para iluminar fortemente cada objeto; se pudermos adicionar a beleza do colorido à energia do desenho [*dessin*]; em suma, se pudermos representar cada ideia por meio de uma imagem viva e bem-acabada, formando um quadro harmonioso e dinâmico de cada sequência de ideias, o tom será não apenas elevado, mas sublime.

Aqui, Senhores, a aplicação fará mais que a regra, os exemplos instruirão melhor que os preceitos; mas, como não me é permitido citar as passagens sublimes

que, ao ler vossas obras, com tanta frequência arrebataram-me, sou obrigado a limitar-me às reflexões. As obras bem escritas são as únicas que passarão à posteridade; a grande quantidade de conhecimentos, a singularidade dos fatos e mesmo a novidade das descobertas não são garantias seguras de imortalidade; se as obras que as contêm discorrem somente sobre pequenos objetos, se são escritas sem gosto, sem nobreza e sem gênio, devem decerto perecer; pois os conhecimentos, os fatos e as descobertas são facilmente transmitidos, transportados e, de fato, ganham muito quando são trabalhados por mãos mais hábeis. Essas coisas estão fora do homem; o estilo é o próprio homem; o estilo não se pode, portanto, nem transmitir, nem transportar, nem alterar; se ele é elevado, nobre, sublime, o autor será igualmente admirado em todos os tempos; pois apenas a verdade é durável e eterna. Ora, com efeito, um estilo belo não o é senão graças ao número infinito de verdades que ele apresenta. Todas as belezas intelectuais que nele se encontram, todas as conexões que o compõem, são verdades tão úteis, e talvez até mais preciosas para o espírito humano, do que aquelas que podem constituir a essência do tema.

O sublime está apenas nos grandes temas. A poesia, a história e a filosofia possuem todas o mesmo objeto, e, de fato, um objeto muito grande: o homem e a Natureza. A filosofia descreve e retrata a Natureza; a poesia a pinta e embeleza; e pinta também os homens, aumentando-os e exagerando-os, além de criar os heróis e os deuses. A história pinta somente o homem, e pinta-o tal como ele é: por isso, o tom do historiador apenas se tornará sublime quando ele fizer o retrato dos maiores homens, quando expuser as maiores ações, os maiores movimentos, as maiores revoluções; em todos os outros momentos, bastará que ele seja majestoso e grave. O tom do filósofo poderá tornar-se sublime todas as vezes em que falar das leis da Natureza, dos seres em geral, do espaço, da matéria, do movimento e do tempo, da alma, do espírito humano, dos sentimentos, das paixões; em todo o resto, bastará que ele seja nobre e elevado. Mas o tom do orador e do poeta, caso o tema seja grande, deverá ser sempre sublime, pois ele é mestre em unir à grandeza de um tema o quanto de cor, movimento e ilusão lhe aprouver; e, devendo sempre pintar e aumentar os objetos, deve também empregar, por toda parte, toda força de seu gênio e desdobrá-lo em toda sua extensão.

E como são grandes os objetos, Senhores, que aqui encantam meus olhos!

Qual estilo e qual tom dever-se-ia empregar para pintá-los e representá-los dignamente? A elite dos homens encontra-se aqui reunida. A Sabedoria é quem os comanda. No meio deles, a Glória tomou seu assento e derrama seus raios sobre cada um, cobrindo-os todos com um brilho que é sempre o mesmo e que sempre renasce. Os traços de uma luz ainda mais viva partem de sua coroa imortal e reúnem-se no fronte augusto do melhor e mais poderoso de todos os reis. Vejo-o, este herói, este príncipe adorável, este tão querido mestre. Quanta nobreza em todas as suas feições! Quanta majestade em toda sua pessoa! Quanta alma e doçura natural em seus olhares! Ele a vós os dirige, Senhores, e vós brilhais com uma nova chama; um ardor mais vivo vos inflama; ouço já vossa divina entoação e os acordes de vossas vozes; vós os reunistes para celebrar suas virtudes, para cantar suas vitórias, para aplaudir à nossa felicidade; vós os reunistes para fazer ressoar vosso zelo, exprimir vosso amor e transmitir à posteridade sentimentos dignos desse grande rei e de seus descendentes. Que concertos, estes! Penetram meu coração; e serão imortais, como o nome *Luís*.

Ao longe, que outra cena de grandes objetos! O Gênio da França, que fala a Richelieu e dita-lhe, ao mesmo tempo, a arte de esclarecer os homens e a de fazer reinarem os reis! A Justiça e a Ciência, que conduzem Séguier e elevam-no, em consenso, ao primeiro posto de seus tribunais. A Vitória, que avança a passos largos e precede a carro triunfal de nossos reis, onde *Luís, o Grande*, sentado sobre troféus, oferece, com uma mão, a paz às nações derrotadas e, com a outra, reúne neste palácio as Musas dispersadas. E, próximo a mim, Senhores, que outro objeto interessante! A Religião, em lágrimas, toma emprestado o órgão da Eloquência para exprimir sua dor, e parece acusar-me de suspender demasiado longamente vossos lamentos de uma perda que nós todos devemos sentir juntamente com ela.