

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

Pedro Augusto da Costa Franceschini

Estética e mitologia na filosofia clássica alemã

São Paulo
2018

Pedro Augusto da Costa Franceschini

Estética e mitologia na filosofia clássica alemã

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Marco Aurélio Werle.

São Paulo
2018

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

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

F815e Franceschini, Pedro Augusto da Costa
Estética e mitologia na filosofia clássica alemã
/ Pedro Augusto da Costa Franceschini ; orientador
Marco Aurélio Werle. - São Paulo, 2018.
334 f.

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

1. Estética. 2. Mitologia. 3. Arte. 4. Filosofia
moderna. 5. Idealismo. I. Werle, Marco Aurélio,
orient. II. Título.

*À vó Ceiça, que nos narrou desde cedo
as potências do mito e do inconsciente*

Agradecimentos

Meus agradecimentos especiais ao professor Marco Aurélio Werle, pelos anos de orientação que se concretizam agora nessa tese. Sua excepcional dedicação e generosidade intelectual permitiram que o aprendizado se tornasse também parceria, contribuindo imensamente com minha formação.

À minha companheira, Priscila, pelo apoio incondicional nesse longo e árduo período, capaz de preencher os momentos de distância, angústia e cansaço, com saudade, serenidade e força. Sua sensibilidade, que converte toda prosa diária em poesia, dá um novo sentido a tudo. Sem sua graça, manha e sonho, nada disso teria sido possível.

Aos meus pais, Sílvio e Trude, pelo contínuo esforço em amparar meus projetos. O apoio e o cuidado infinitos com que se dedicaram à minha educação e ao meu crescimento transformam todo mérito ou realização num agradecimento e numa exaltação por tudo o que fizeram.

À Ana Beatriz, pelo ombro e pelo ouvido que sempre oferece, mesmo longe.

Aos meus tios, José Carlos e Telma, pelo apoio, incentivo e ajuda nesses mais de dez anos em terras paulistanas.

Ao professor e amigo Pedro Galé, por nunca permitir a perigosa queda na conformação a uma posição ou interpretação únicas, nesses já muitos anos de parceria.

À professora Birgit Sandkaulen, pela acolhida em Bochum, propiciadora de uma temporada intensa e imprescindível de estudos.

Aos amigos da Alemanha: Andreas, Benedikt, Christoph, Daniel, Davide, Guglielmo, Hannes, Majk, Markus, Niklas, Nils, Steffen, Theo, Tim e Yoonoh, pela companhia e amizade. O convívio fraternal e diário tornou o que poderia ter sido um triste ano longe de casa em uma inesquecível vivência. O encanto da vida acadêmica partilhada estabeleceu assim “das Band einer wahren, geistigen Freundschaft”, que guardo como uma terna lembrança.

Aos professores Márcio Suzuki e Oliver Tolle, pelas preciosas sugestões e críticas no exame de qualificação e nos vários encontros pelos corredores do departamento.

Ao pessoal da secretaria, em especial à Geni, à Luciana e à Marie, pelo zelo salvador e vigilante.

À FAPESP, pela bolsa de doutorado concedida.

“Não se aventurem, portanto, na metafísica das belas artes sem antes serem iniciados nas orgias e mistérios de Elêusis”
(Hamann, *Aesthetica in nuce*).

RESUMO

FRANCESCHINI, P. A. C. Estética e mitologia na filosofia clássica alemã. 2018. 334 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Resumo: A presente tese procura expor as características gerais do papel assumido pela mitologia no interior do pensamento estético alemão da segunda metade do século XVIII, não apenas como articuladora de conteúdos artísticos, mas também como fundamento da própria possibilidade de estabelecimento da estética como disciplina autônoma. Partindo da obra de Herder, Moritz e Schelling, acompanhamos o modo específico segundo o qual cada um deles lidou com os diferentes aspectos e dificuldades desse programa de pensamento, mas buscando por uma linha de continuidade. A partir da pergunta pelo uso da mitologia na poesia moderna, Herder encontra no fenômeno mítico um paradigma crítico às poéticas normativas do neoclassicismo, além de um aprofundamento da proposta de Baumgarten de estabelecer a estética como uma ciência do conhecimento sensível. Sua radicalização na recondução de todo conhecimento à sua origem sensível revela uma nova dimensão ativa e produtiva na raiz sensível do ser humano e encontra na mitologia a melhor expressão para o traço criativo e poético do espírito. Uma atenção mais detida da estrutura interior da produção e dos produtos artísticos conduz ao empreendimento de Moritz, cuja compreensão da obra de arte como dotada de uma finalidade interna e autônoma complementa-se com uma investigação da produtividade natural e objetiva que opera no artista. Nesse quadro, a fantasia fornece o ponto de cruzamento dessas duas dimensões complementares, e o autor expõe na mitologia a lógica e linguagem próprias dessa faculdade. Por fim, a leitura dos anos de formação do pensamento do jovem Schelling, através dos vários deslocamentos de sua concepção de filosofia, permite elucidar as exigências que se colocaram à plena integração da arte e da mitologia no interior de um projeto sistemático de razão. Mediante um novo papel da imaginação produtiva, uma rearticulação entre o infinito e o finito e uma visão simbólica do real, a filosofia da arte se estabelece nesse autor como uma dedução especulativa da mitologia como substrato universal da arte. Desse modo, a confluência entre estética e mitologia oferece tanto uma chave de leitura para o pensamento dos autores tomados individualmente, bem como uma visão mais ampla do desenvolvimento intelectual do período, que levou a estética, como ciência da sensibilidade, a realizar-se finalmente como uma filosofia da arte em sentido especulativo e autônomo.

Palavras-chave: estética, mitologia, Herder, Moritz, Schelling.

ABSTRACT

FRANCESCHINI, P. A. C. *Aesthetics and Mythology in German Classical Philosophy*. 2018. 334 f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Abstract: This thesis intends to render a general outline of the role played by mythology within German aesthetic thinking during the second half of the Eighteenth century, not only as an arrangement of artistic contents, but also as a basis for the very possibility of the establishment of aesthetics as an autonomous discipline. In the works of Herder, Moritz and Schelling, we examine the specific ways by which they sought to deal with the different aspects and difficulties of this project of thought, but also showing a continuity between them. Starting with the question of the use of mythology by modern poetry, Herder encounters in the mythical phenomenon a critical paradigm against normative poetics, as well as a deepening of Baumgarten's understanding of aesthetics as a science of sensuous knowledge. Taking even further the foundation of sensibility as the source of all knowledge, he reveals an active and productive side of human sensibility and finds in mythology the best expression for the creative and poetic traits of the spirit. Paying a closer attention to the internal structure of art products and production, Moritz understands the work of art as an autonomous entity, sided by a natural and objective productivity of the artist. Here, phantasy is placed at the crossing of this two interdependent poles, and the author exposes mythology as the language and logic proper to this faculty. Finally, in Schelling's first philosophy, and its many shifts, we explain in detail the conditions for a full integration of art and mythology within a systematic reason. Through a new role of productive imagination, a reconnection between the infinite and the finite and a symbolical glimpse of reality, the philosophy of art establishes itself in his works as a speculative deduction of mythology, giving art its universal foundation. Thus, the intersection between aesthetics and mythology offers both a key to the reading of the individual thinking of these authors and a broader view of the intellectual development of this periods, which led aesthetics, as a science of sensibility, to be finally established as a philosophy of art in a speculative and autonomous sense.

Key words: aesthetics, mythology, Herder, Moritz, Schelling.

Sumário

Nota preliminar	10
Introdução	12
1 - Herder: a redescoberta da mitologia na constituição da estética.....	24
1.1 - Epílogo: o projeto herderiano e a estética de seu tempo – Baumgarten e Winckelmann	28
1.2 - O fragmento “Do mais recente emprego da mitologia”: heurística poética e alegoria	46
1.3 - <i>Shakespeare</i> : a crítica ao neoclassicismo e os fundamentos de uma estética moderna	67
1.4 - Tato, força poética e mitologia: a <i>Plástica</i> de Herder.....	89
2 - A mitologia em Moritz: a autonomia da estética e a linguagem da fantasia.....	132
2.1 - O conceito do “perfeito e acabado em si mesmo”: a fundação da autonomia	136
2.2 - Imitação formadora do belo: natureza criadora e criação natural	144
2.3 - <i>Doutrina dos deuses</i> : mitologia como obra de arte autônoma e lógica da fantasia ...	166
3 - Schelling: arte, mito e sistema.....	193
3.1 - Mito e poesia nos anos “pré-filosóficos”	198
3.2 - Elementos para a fundamentação de uma filosofia da arte: das <i>Cartas filosóficas</i> ao <i>Sistema transcendental</i>	216
3.3 - Órgão e documento: arte e mitologia no <i>Sistema do idealismo transcendental</i>	241
3.4 - As lições sobre <i>Filosofia da arte</i> : imaginação divina e mitologia.....	274
Conclusão	305
Bibliografia	311

Nota preliminar

Sempre que possível, procuramos utilizar, tanto no caso dos autores principais como na bibliografia secundária, as traduções brasileiras e portuguesas publicadas. Todas aquelas traduções que não são indicadas são de nossa responsabilidade. Os textos da bibliografia primária que não possuem edição em língua portuguesa encontram-se também referidos, em sua primeira ocorrência, com o título original em alemão.

Por motivo de praticidade, os textos de Herder, Moritz e Schelling são indicados no corpo do texto por meio de siglas, elencadas abaixo. Nos casos das edições das obras em vários volumes, a sigla é seguida do número do volume em algarismos romanos e número da página em algarismos arábicos. Deu-se preferência, sempre que possível, para as edições mais recentes.

Todas as demais obras são indicadas em nota de rodapé, com título por vezes abreviado, seguidas do ano de publicação e número da página. As informações bibliográficas completas das edições e obras utilizadas podem ser encontradas ao final do texto, na bibliografia.

Siglas dos textos de Herder

ESL – *Ensaio sobre a origem da linguagem*; trad. de José M. Justo

HBR – *J. G. Herder. Briefe*; 9 volumes, estabelecida por Wilhelm Dobbek e Günter Arnold.

HW – *Johann Gottfried Herder. Werke*; 10 volumes, estabelecida por U. Gaier et al.

HSW – *Herders Sämtliche Werke*; 33 volumes, estabelecida por B. Suphan et al.

MB – *Monumento a Baumgarten*; tradução de Oliver Tolle.

TFH – *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*; trad. José M. Justo

Siglas dos textos de Moritz

GI – *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*; segunda edição (inalterada), de 1795, de Johann Friedrich Unger.

MSW – *Karl Philipp Moritz. Sämtliche Werke*; 13 volumes (previstos), estabelecida por Annelise Klingenberg et al.

MW – *Moritz Werke*; 2 volumes, estabelecida por Heide Hollmer e Albert Meier.

MzE – *Gnōthi sautón oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*; 10 volumes, 1783-1793.

SAP – *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*; volume único, estabelecida por Hans Joachim Schrimpf

VAI – *Viagem de um alemão à Itália*; tradução de Oliver Tolle.

Siglas dos textos de Schelling

AA – *Historisch-Kritische Ausgabe (Akademie-Ausgabe)*; 33 volumes em 3 séries (previstos), estabelecida por Hans Michael Baumgartner, Wilhelm G. Jacobs, Herman Krings e Hermann Zeltner (nesse caso, acompanhado também do número da série em algarismos arábicos).

BuD – *Briefe und Dokumente*; 3 volumes, estabelecida por Horst Fuhrmans, 1962-1975.

FA – *Filosofia da arte*; tradução de Márcio Suzuki.

IFN – *Ideias para uma filosofia da natureza*; tradução de Carlos Morujão.

OE – *Obras escolhidas*; seleção e tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho.

Plitt – *Aus Schelling's Leben in Briefen*; 3 volumes, estabelecida por Plitt, 1869-1870.

SSW – *Schellings sämtliche Werke*, 14 volumes em 2 séries, estabelecida por Karl Friedrich August Schelling, 1856-1861 (os 10 volumes da primeira série como SSW I-X e os 4 da segunda como SSW XI-XIX).

SRA – *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*; tradução de Fernando Barros.

Tim – *“Timaeus”* (1794); estabelecido por Hartmut Buchner.

Introdução

Falarei aqui pela primeira vez de uma Ideia que, ao que sei, ainda não ocorreu a nenhum espírito humano – temos de ter uma nova mitologia, mas essa mitologia tem de estar a serviço das Ideias, tem de se tornar uma mitologia da Razão.¹

Há alguns textos que conseguem captar de maneira tão programática as questões filosóficas centrais de uma época que, mais do que o produto de um indivíduo, parecem ser a própria manifestação do espírito de um tempo. Sem dúvida, o curto fragmento de 1796 que passou a ser conhecido sob o nome de *O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*², ao qual pertence a epígrafe acima, é, como aponta Rubens Rodrigues Torres Filho, um bom exemplo “desses escritos cuja autoria, por definição, é coletiva ou nenhuma – sensíveis a tendências e ideias que estão ‘no ar’, informúladas”³. De fato, dificilmente seríamos capazes de encontrar no cenário daquela virada de século algum grande autor alemão que não tenha lidado, mesmo que indiretamente, com ao menos um dos vários projetos sintetizados nesse texto, como a superação da moral kantiana, a fundação de uma nova filosofia da natureza e o reconhecimento da centralidade da experiência da beleza⁴.

Em meio a rótulos como idealismo, romantismo e classicismo, a filosofia encontra neste turbulento fim do século XVIII um de seus momentos culminantes e mais diversificados em solo alemão. Nesse revolucionário período, no qual se acredita comumente encontrar a razão filosófica se encaminhando para um dos ápices de seu afã totalizante e sistemático, não deixa de chamar a atenção o fato de o fragmento propor a criação de uma nova mitologia, vinculando razão e mito – temática que sob certo olhar da tradição do Esclarecimento fora exilada no campo do irracional e obscuro, enquanto não verdade. Ainda assim, trata-se de *uma ideia que povoou entrementes a obra de vários autores*, mesmo que por vezes situados em campos intelectuais

¹ In: *OE*, p.43.

² Publicado por Franz Rosenzweig apenas em 1917, sob o título de *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, esse texto lapidar tem sua autoria até hoje contestada, ainda que a caligrafia seja hoje creditada a Hegel. As hipóteses mais convincentes propõem Schelling, Hölderlin ou o próprio Hegel como possíveis responsáveis por sua formulação. Para uma documentação exaustiva sobre a questão, cf. Jamme; Schneider, 1984.

³ In: *OE*, 1984, p.41.

⁴ Como afirma Manuel Ferreira, na apresentação de sua tradução do fragmento, “não há uma proposição que não tenha outros subscritores contemporâneos e muitas afirmações acolhem tópicos que são comuns a toda a época” (“O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão (Apresentação e tradução)”, 1997, p.227).

um tanto quanto distintos: nomes como Herder, Moritz, Schelling, Hölderlin e os irmãos Schlegel, para não falar de Schiller e Goethe. Se a lista de nomes surpreende pela diversidade, encontramos sua unidade em um pensamento que trava um diálogo intenso entre filosofia e arte, cuja tênue fronteira foi refletida, e também cruzada, pela maioria deles. “O filósofo tem de possuir tanta força estética quanto o poeta”⁵, proclama o entusiástico fragmento, afirmando assim o ápice de um movimento de ampla participação que encontra neste momento também uma de suas maiores realizações: *a constituição da estética e a elevação da arte a um novo patamar no interior do pensamento*; como constataria Jean Paul em 1804: “nossa época fervilha de estéticas”⁶. Apesar do caráter fragmentário e não desenvolvido desse programa anônimo, ele oferece um poderoso indício da paradigmática conexão entre mitologia, estética e razão nas filosofias então nascentes do idealismo e do romantismo. Tal paralelismo entre o reconhecimento de uma dignidade superior do fenômeno e linguagem artísticos no interior das pretensões filosóficas e a recuperação da mitologia do ponto de vista da filosofia parece significativo e revelador de um possível articulador da confluência entre filosofia e poesia que vemos nesse projeto de pensamento. Na formulação em que atesta a necessidade de “tornarmos as Ideias mitológicas, isto é, estéticas”⁷, o fragmento dá um sintético testemunho da unidade desses dois movimentos. Em que pese a pretensão de originalidade do fragmento – de falar pela primeira vez de uma ideia que “ainda não ocorreu a nenhum espírito humano” – cerca de trinta anos antes, em 1767, Herder publicava entre seus textos sobre a literatura alemã um fragmento intitulado “Do uso mais novo da mitologia”, no qual a questão de uma “nova mitologia” aparece problematizada de maneira pioneira. Considerando o importante papel de transição do autor na constituição da estética alemã, notamos, portanto, um amplo desenvolvimento ao longo da segunda metade do século XVIII no qual essas questões são mobilizadas, remetendo a uma constelação de problemas que transcende o cenário da virada do século.

Inserindo-se, portanto, no contexto específico da história da constituição da estética na filosofia alemã do século XVIII, nossa investigação assume que a disciplina não tem aí um sentido unívoco, tanto em si mesma como em seu posicionamento no quadro geral dos saberes humanos. Desde sua definição por Baumgarten, como “ciência do conhecimento sensível”⁸, até o ponto onde se acredita encontrar sua maior sistematização, nos *Cursos de estética* de Hegel – marcos tradicionais na periodização de manuais –, a estética passa aos poucos de uma

⁵ In: *OE*, p.42.

⁶ Paul, *Vorschule der Ästhetik*, 1990, p. 22.

⁷ In: *OE*, p.43.

⁸ *Estética*, §1, in: Baumgarten, *Estética: A lógica da arte e do poema*, 1993, p. 95.

ancoragem na sensibilidade humana, tratada do ponto de vista da psicologia, para uma visada especulativa, na qual a ligação com o sensível se torna menos importante do que a relação com o Absoluto em sua manifestação⁹. Nesse processo, a estética se encaminha para uma filosofia da arte propriamente dita, uma vez que a obra de arte não se apresenta mais apenas como um objeto entre outros, mesmo que privilegiado, da investigação psicológica da alma humana, mas é tratada em sua autonomia como obra.

Tal traçado esquemático não deve, no entanto, sugerir uma mera teleologia, visto que a centralidade e a importância crescente da estética no interior dessas filosofias não segue um progresso simples ao longo do tempo: com o gesto de Baumgarten ela se torna contraponto e complemento fundamental de uma lógica dos conhecimentos superiores, ainda assim, apenas uma parte entre outras do sistema metafísico, inclusive impregnada, sob certo olhar, pela tendência racionalista e abstrata deste; em Hegel, por sua vez, a estética constitui também um dos pilares fundamentais do sistema, mas a notória proclamação do fim da arte já colocaria esta como momento ultrapassado no desenvolvimento do saber absoluto, por instâncias como a religião e a filosofia. Logo, em uma história mais convencional da disciplina, que iria de Baumgarten a Hegel, passando pelas contribuições de Kant – não obstante a ausência neste de uma estética propriamente dita¹⁰ –, a estética e mesmo a arte conservam, em formulações completamente distintas, um lugar igualmente subordinado, seja por uma tendência teórica ou prática, dominadas por um paradigma frequentemente externo, do entendimento, da consciência, da subjetividade, do conceito e da razão universalizante.

Um certo arco de autores cuja obra se estende pelo mesmo período apresenta, entretanto, uma tendência que se mantém estranha a esta anterior. Observamos neles um desenvolvimento subterrâneo e latente no qual o primado do conceito, do entendimento e de outros paradigmas semelhantes são criticados e substituídos por um projeto de pensamento que preserva viva e efetiva a dimensão autônoma de instâncias objetivas como a sensibilidade, o inconsciente, a natureza e sobretudo a arte, entendidas como irredutíveis ao paradigma da racionalidade

⁹ Hegel, ao abrir seus *Cursos de Estética*, relembra a história da disciplina na Alemanha, a partir de seu surgimento na escola de Wolff, mas rompe imediatamente com tal tradição, ao considerar inadequada a abordagem de seu objeto, o belo na arte, por meio de uma “ciência do sentido, da sensação”, na qual “as obras de arte eram consideradas em vista das sensações que deveriam provocar. A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, ‘filosofia da arte’ e, mais precisamente, ‘filosofia da bela arte’” (*Cursos de Estética I*, 2001, p. 27). Schelling justificará de modo semelhante o título de sua *Filosofia da arte*, distanciando-se da denominação “estética” (*FA*, p. 24-25).

¹⁰ Lembremo-nos apenas do enfático apontamento de Gérard Lebrun: “não há estética kantiana” (*Kant e o fim da metafísica*, 1993, p. 405). Como afirma Jean Marie Schaeffer, a respeito da reflexão de Kant sobre o juízo estético, “sua importância histórica, e ainda atual, não se encontra naquilo que ela nos diz sobre a arte – que não é muita coisa – [...], mas naquilo que ela pode nos ensinar sobre o estatuto do discurso sobre a arte” (*L’art de l’âge moderne*, 1992, p.12).

tradicional e dominante¹¹. Tais objetos não se apresentam apenas como novos campos de aplicação e amplificação de um modelo constituído de racionalidade que se apodera externamente desses territórios, mas se impõem a esse projeto de pensamento como desafio e novo modelo de reflexão. É aqui sobretudo que notamos a estética e a filosofia da arte alçadas a mais do que uma disciplina entre outras: caminhando para sua gradativa autonomia, esse terreno se revela como o lugar por excelência da reflexão filosófica, e a arte e a poesia apontam para um horizonte e paradigma de uma filosofia orientada à totalidade. Não parece mero acaso, que seja especialmente nesses autores que o fenômeno mitológico, até então marginalizado pela filosofia em disciplinas como a retórica, a história e a etnologia, adquira progressivamente uma importância central.

Como, esse curto e fulgurante projeto de pensamento em que, por fim, se chega a considerar a arte, nas palavras de Schelling, como o “único verdadeiro e ao mesmo tempo eterno órgão e documento da filosofia” (*AA I, 9/1*, p. 328), elucida o processo pelo qual a mitologia é redescoberta como campo digno da reflexão filosófica? E em que medida a mitologia, tomada nesse seu caminho da periferia ao centro da filosofia, determina e explica essa grande aposta na arte? Com essas duas questões que animam este trabalho, não se trata portanto apenas de procurar iluminar a pergunta sobre o interesse pela mitologia a partir da estética, mas, ao mesmo tempo, de como a indagação pelo lugar e o desdobramento da mitologia ao longo desse período pode oferecer uma chave de leitura para o significado dessa elevação da arte, enquanto crítica, mas também alargamento da razão, em direção a uma concepção ampliada de filosofia, na qual a própria proposta de uma “nova mitologia” se torna um ideal de unificação das várias esferas da cultura humana, bem como a descoberta de um novo órgão simbólico para compreender o real.

Nota-se que há um detalhe importante sobre o tema, o qual de certo modo é sugerido heurísticamente na dificuldade de precisar o autor d’*O mais antigo programa*: não se trata de um fenômeno estritamente individual, mas que transcende, de maneira um tanto quanto particular na história da filosofia, a esfera efetiva de um único autor, perpassando de maneira determinante toda a estética de uma época, que vai ao menos de Herder a Schelling; mais do que isso, tal questão parece mesmo se dar aquém das divisões usuais entre classicismo,

¹¹ Como exemplo desse tipo de divergência, Jankélévitch faz menção à “atenção que Schelling, em oposição a Fichte, sempre concedeu às criaturas visíveis do Absoluto: a Natureza, a Arte, as Mitologias”, e à dimensão obrigatória e efetiva do momento inconsciente e mítico da própria consciência “que desaparece em uma filosofia de conceitos como aquela de Hegel e, em geral, em toda filosofia que não atenta às Existências” (*L’odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, 2005, pp. 248 e 279).

romantismo e idealismo, sugerindo seu importante papel enquanto elemento articulador e possível chave interpretativa para o período.

Essa especificidade brota do próprio objeto de pesquisa: de acordo com certa autonomia objetiva, a mitologia, bem como seu desdobramento na filosofia da arte, não aparece como simples escolha temática para os autores que dela tratam. Pelo contrário, é ela que se impõe como objeto necessário para um pensamento que se empenha em levar às últimas consequências as pretensões de unidade e fundamentação colocadas por um pensamento orientado à totalidade do homem; como diz Márcio Suzuki na introdução da *Filosofia da arte* de Schelling:

A arte não é objeto que o filósofo escolhe aleatoriamente. Ao contrário, *é ela que se impõe necessariamente ao filósofo*, se este tem sensibilidade para perceber que sua reflexão provém exatamente da mesma origem que o “impulso artístico” de superação das contradições entre sujeito e objeto, necessidade e liberdade, natureza e história¹².

Essa autonomia do objeto de estudo torna-se também uma exigência metodológica: não se trata simplesmente de indagar pela maneira segundo a qual determinado autor se apropria da ideia de mitologia no interior de sua reflexão sobre a arte, mas como essa ideia se desdobra nos diferentes projetos filosóficos do período. Reivindica-se assim *um tratamento antes de tudo temático à questão*, que encontra nessa mesma ideia o próprio fio condutor da pesquisa. Não seria assim absurdo assumir como mote uma colocação de um nome maior do estudo sobre a mitologia, Lévi-Strauss, que, ainda que de um ponto de vista bem diverso do que aqui se pretende abordar, chegava exatamente ao coração da questão: “Não pretendemos (...) mostrar como os homens pensam nos mitos, mas como os mitos se pensam nos homens”¹³. De certo modo, podemos entrever ao longo desses vários autores como a própria mitologia se impôs progressivamente como um desafio para a reflexão filosófica, a qual era ela mesma metamorfoseada junto a essas exigências em um novo pensar.

Feita essa ressalva de ordem metodológica, nosso estudo procura fazer um recorte a partir de três autores nos quais tanto a fundamentação da estética como a efetividade do interesse pela mitologia parecem operar em estreita consonância e recíproca determinação:

¹² Suzuki, “Filosofia da arte ou arte de filosofar”, 2010, p. 11.

¹³ Lévi-Strauss, *O cru e o cozido*, 1991, p. 21. Não surpreende que um pensador contemporâneo tão importante para o estudo do fenômeno mitológico alegue um ponto de vista próximo daquele que buscamos perscrutar em nossos autores do século XVIII. Segundo Pépin, “parece, com efeito, que muitos autores da nossa época, em sua reflexão sobre a natureza da mitologia, se alimentam das teses de Schelling [...]” (*Mythe et Allégorie*, 1976, pp. 61-62). Reforçando as ligações com o período, outra aproximação possível é Goethe; como afirma Todorov: “Não há dúvida de que ele [Lévi-Strauss] vê em Goethe a origem do pensamento estruturalista, notadamente pelo realce do par protótipo-transformação; aquilo que Lévi-Strauss diz sobre os mitos, afirma ele ao fim de *O homem nu* (e portanto das *Mitológicas*), não é nada diverso do que aquilo que Goethe afirmava a respeito das plantas” (“Introduction”, 1996, pp. 44-45).

Herder, Moritz e Schelling. Junto ao risco inevitável de arbitrariedade e limitação, tal recurso obviamente deixa de fora inúmeros autores para os quais esses dois movimentos complementares constituíram em algum momento um elemento importante da reflexão: Winckelmann, Hamann, Heyne, Schiller, Hölderlin e os irmãos Schlegel, apenas para mencionar alguns – além do próprio gênio de Goethe, cuja obra e pensamento dão um fundo sobre o qual essas duas questões se desdobram e são determinadas. Sem renunciar à importância essencial dos mesmos no desenvolvimento de nosso tema, acreditamos que o enfoque nesses autores se justifica, de um ponto de vista da história da constituição estética, por sua ocupação direta com a fundamentação da mesma, ao avançar posições determinantes para os rumos da disciplina, ao mesmo tempo consonantes com seus pensamentos sobre a mitologia¹⁴. Além de mobilizarem e incorporarem muitas formulações desses outros autores – oferecendo uma ressonância de todo o cenário intelectual da época –, esses três nomes parecem ter pensado manifestamente o desenvolvimento da estética em íntima conexão com as possibilidades da filosofia de compreender a mitologia em um sentido mais elevado, de modo que tanto a perspectiva estética permitia um olhar diferenciado sobre o fenômeno mítico, como também as exigências impostas pela mitologia para *se deixar pensar pela filosofia*, traziam uma ampliação da investigação filosófica que dava lugar privilegiado ao fenômeno artístico, impulsionando progressivamente a *estética* a se afirmar como *filosofia da arte*.

A investigação segue assim um ciclo que vai dos anos de 1760 até a primeira década do século XIX, acompanhando a ascensão da estética a centro por excelência da ocupação filosófica até certo esgotamento desse programa, testemunhado no sistema hegeliano, junto a

¹⁴ Um nome que sem dúvida precisa ser também mencionado é aquele do filósofo napolitano Giambattista Vico, que ainda no início do século XVIII colocara em jogo muitos dos elementos que estruturam nossa pesquisa nesses autores. Ainda que não tenha sido propriamente um pensador do campo da estética, Vico fora um dos primeiros a pensar certo desenvolvimento histórico das formas culturais, sendo a primeira expressão do espírito humano a linguagem poética, irredutível ao conceito. Com isso, o mito era também reabilitado como objeto de investigação. Como afirma Cassirer, colocando o problema da linguagem no contexto de uma “metafísica universal do espírito”, Vico parte de uma “metafísica poética”, “cuja tarefa consiste em revelar as origens da poesia, bem como a origem do pensamento mítico” (*A filosofia das formas simbólicas. Primeira parte*, 2001, p.129). Auerbach o considera assim o precursor do “historismo estético” (“Vico and Aesthetic Historism”, 1949, p. 112 e ss.) Determinar precisamente a extensão de sua influência sobre o projeto de pensamento investigado na presente pesquisa é, no entanto, uma tarefa insolúvel. Há certo consenso de que ele foi um autor pouco lido ainda em seu tempo. Segundo Megill, “Vico foi um pensador imaginativo, trabalhando em relativo isolamento intelectual, de modo que tem sido difícil discernir a relação que teve com seus predecessores, contemporâneos e sucessores intelectuais” (“Aesthetic Theory and Historical Consciousness in the Eighteenth Century”, 1978, p. 52). Herder, cujo pensamento possui as mais gritantes semelhanças com o pensador napolitano, teria tido contato com sua obra muito tempo depois de já ter estabelecido as bases de seu pensamento histórico, como revelou Isaiah Berlin (*Vico and Herder*, 1976). Clark procura reconstruir esse elo perdido entre os autores a partir de Cesarotti, tradutor italiano de Ossian que teve contato com as ideias de Vico e cujas anotações teriam sido apropriadas na tradução alemã do texto de Macpherson sobre Ossian, lida por Herder (“Herder, Cesarotti and Vico”, 1947). De qualquer modo, dado o recorte alemão de nosso percurso, não nos estenderemos nesse tópico.

certo desvencilhamento da temática da mitologia e da filosofia da arte¹⁵. Com isso, no entanto, não se abandona a leitura atenta de alguns textos selecionados, em favor do que seria um mero sobrevoos cronológico através de diferentes formulações: é a partir mesmo da interpretação de umas poucas obras centrais que se procurará, remetendo a outros textos e autores, encontrar um fio que permeie esse desenvolvimento, em um equilíbrio entre análise textual e história das ideias. Reforçando a necessidade de um tratamento temático, não se tem a intenção de exaurir nessa pesquisa todas as aproximações desses autores, seja à mitologia, seja à estética, mas de perscrutar em que medida ao procurar tratar da mitologia no interior de uma reflexão estética, esse mesmo projeto filosófico abre uma brecha que pode ser pensada como promovendo, e até mesmo forçando em certo sentido, um alargamento e um desdobramento interno da própria estética em novas direções, reformulando com isso também o conceito de razão da filosofia. Seria o caso de ensaiar na história da estética aquilo mesmo que Rubens Rodrigues Torres Filho comentava em citação da *Filosofia da mitologia* de Schelling: não tanto questionar “como deve ser tomado o objeto para acomodar-se à filosofia que temos, mas, pelo contrário ‘até que ponto devem ampliar-se nossos pensamentos’ para estar à altura do fenômeno mitológico”¹⁶.

Com esse recorte, pretende-se oferecer uma compreensão ampla da história da filosofia alemã do século XVIII, mas também um comentário desses autores, os quais, junto ao desdobramento dessas questões, podem ser lidos sob nova luz. Pois o cruzamento dessas duas temáticas parece tocar o núcleo do pensamento desses nomes, permitindo extrair a partir daí uma chave de leitura para a compreensão de suas obras como um todo. São, é verdade, pensadores muito distintos e, como será notado, o próprio desenvolvimento dessas questões se dá em ritmos e relações diferentes em cada uma das investigações. Deste ponto de vista, há uma certa independência entre os capítulos dedicados a cada um dos três pensadores, que podem ser lidos como ensaios e interpretações individuais de seu percurso intelectual. Nessa leitura, a ênfase no paralelismo e na confluência entre estética e mitologia revela tanto a ampliação que os pensamentos de Herder, Moritz e Schelling experimentaram no embate com essas questões, como também evidencia um traço comum de seu modo de filosofar, o qual é frequentemente

¹⁵ O caso de Schelling é nesse sentido sintomático: após a interpenetração das reflexões filosóficas sobre a arte e sobre a mitologia encontrar seu ápice na virada do século, com os cursos que compõem sua *Filosofia da arte*, dados entre 1802 e 1805, observamos sua ocupação com a arte e a centralidade do fenômeno artístico declinarem em sua filosofia, excetuando alguns textos esparsos. Por outro lado, a mitologia toma a dianteira, constituindo por si só um objeto em sua *Filosofia da mitologia*. Hegel, junto à consideração do fim da arte, dá também um testemunho disso, uma vez que a temática da mitologia aparece deslocada para a filosofia da religião, dissociada da estética.

¹⁶ Torres Filho, “O simbólico em Schelling”, 2004, pp. 129-130.

ignorado nas usuais filiações às quais são submetidos, seja a de Herder como pré-romântico, Moritz como classicista ou Schelling como idealista.

A partir desta dimensão, pode-se, por outro lado, vislumbrar por trás desses tratamentos individuais, o sentido do todo: certa linha de continuidade que se desvela através desse desafio de pensar arte e mitologia junto à fundação dessa nova disciplina. Certamente não se tratava de um projeto dado de antemão, mas um campo em que as questões mais prementes desses autores puderam tomar corpo. Partindo-se da consideração da mitologia como matéria da arte, o seu estatuto como mera invenção fabular é progressivamente superado por uma compreensão da necessidade, naturalidade e organicidade de seu surgimento, ligado à atividade livre da imaginação em seu modo próprio de significação e expressão. Não mais tomada apenas como conteúdo e repertório, mas como *forma e substrato de toda arte*, a mitologia adquire direito de cidadania na produtividade do espírito, garantindo assim também um campo de dignidade própria para a estética na sistemática filosófica. De certo modo, esta só se afirma sistematicamente como disciplina independente quando seu núcleo, a imaginação produtiva, encontra também sua lógica, a mitologia.

Nessa perspectiva mais ampla, reconhecemos um pensamento que não se realiza na derivação mais tradicional da modernidade, sob o primado da subjetividade, da reflexão e do conceito, mas em uma contemplação produtiva que procura injetar vida na objetividade, reconhecida em sua autonomia, um pensamento do real que se desdobra no próprio objeto. Através de um olhar que poderíamos denominar simbólico, a filosofia desses três autores descobre nas individualidades um cruzamento incessante entre infinito e finito, espírito e matéria, real e ideal, sujeito e objeto, em um pensamento centrado na imaginação produtora que se manifesta como um mundo vivo de formas que encontra sua melhor expressão na mitologia, transbordando em uma visão estética de toda a objetividade. Ou melhor: a mitologia, encontrando *cada vez mais voz* dentro da filosofia, acabou também por *falar nesses pensamentos*, determinando suas formas, categorias e visão de mundo.

Partindo de uma contextualização do projeto da estética alemã no início da segunda metade do século XVIII, observamos em Baumgarten e Winckelmann, tal qual lidos por Herder, duas perspectivas potenciais para a realização dessa disciplina, e que de certo modo continuarão operando em nossos autores: por um lado, a perspectiva sistemática de um conhecimento distinto do racional, dotado de seu próprio estatuto, mas que também é seu espelho; por outro, uma perspectiva histórica sobre o modo mesmo como podemos pensar a manifestação do todo no horizonte da história, como o infinito penetra o finito, o espiritual, o material, apontando

para a própria mitologia. Herder, já no modo como os lê, oferece uma primeira síntese dessas possibilidades. Com seu fragmento “Do uso mais novo da mitologia”, o tópico adentra a estética através de um questionamento sobre seu uso pela poesia moderna, como principal articulador de conteúdos da arte, remetendo ao seu lugar nas poéticas tradicionais como um acervo de imagens, dominado pela referência à mitologia antiga. Impulsionando, no entanto, uma reflexão de amplitude histórica, ela é reconhecida como expressão da imaginação livre de uma época e lugar, acompanhando o rompimento da estética com a tradição normativa do neoclassicismo. Com base no núcleo da compreensão desse fragmento e sua leitura a partir da noção de “heurística poética”, buscou-se perscrutar então os desdobramentos da estética herderiana ao longo da década de 1770, tomando como eixo dois de seus textos centrais: *Shakespeare* e *Plástica*. Desse modo, desenvolve-se, por um lado, a proposta de crítica ao neoclassicismo, animada por uma compreensão de cunho historicista e a reivindicação de uma produção poética enraizada organicamente na própria modernidade; por outro, o projeto de aprofundamento na sensibilidade, dado a partir de uma psicologia fisiológica, encontra na confrontação com a escultura grega e seu substrato poético-mitológico um novo ponto de vista crítico para a própria estética, abrindo-a à dimensão simbólica das formas.

Essa atenção maior à linguagem mítica e seu modo próprio de produção de significados conduz à célebre discussão sobre a alegoria e o símbolo. Já na crítica à tradição classicista e retórica, para a qual o mito serve sobretudo como imagem referente para conceitos abstratos, notamos em Herder a passagem de uma interpretação alegórica para uma compreensão mais orgânica e interna, que se aproxima da noção simbólica. Nesta, a imediatez entre ser e sentido, corpo e espírito, oferece um modelo crítico à dualidade do entendimento, entre sensibilidade e razão, sujeito e objeto. Ora, essa não referencialidade da mitologia compreendida simbolicamente encaminha também uma consideração da obra de arte em sua autonomia. A conjunção dessas duas perspectivas nos conduz à obra de Moritz, na qual a concepção da obra de arte como o que é “perfeito e acabado em si mesmo”, encontra seu paralelo e melhor exemplificação na própria mitologia entendida como “linguagem da fantasia”, a qual não significada nada além de si mesma. A unidade dessas duas dimensões pode ser elucidada a partir de sua crítica ao paradigma representacional da *mimesis*, com o conceito de “imitação formadora do belo”, através do qual o autor reencontra no sujeito criador algo da própria organicidade do mundo objetivo que vem assim à expressão.

Nesse interlúdio, aquela mesma passagem entre a psicologia como método central para a estética e uma filosofia da arte de estatuto autônomo – passagem esta que não é simples,

unívoca e livre de tensões – pode ser vislumbrada já em Herder e de maneira ainda mais pronunciada em Moritz, sugerindo na abertura para a mitologia um elemento importante para acompanhar essa fundamental passagem da estética do século XVIII de maneira mais orgânica e interna, e menos abrupta, esquemática ou mesmo teleológica¹⁷. Não se trata, obviamente, de ignorar o influxo kantiano como determinante para as mudanças de rumo dessa disciplina¹⁸. Como já bem dissera Goethe, “nenhum erudito rejeitou, resistiu ou ignorou impunemente aquele grande movimento filosófico que começou com Kant, exceto talvez os verdadeiros pesquisadores da Antiguidade”¹⁹ – e esse é um risco que ameaça constantemente o percurso dessa investigação. Acreditamos, no entanto, que, assim como o poeta alemão abria uma exceção em sua asserção – pensando justamente em Winckelmann –, talvez seja possível vislumbrar no fio condutor de nossa investigação uma outra hipótese de leitura sobre o distanciamento da estética em relação à tradição da psicologia que não passa *necessariamente* pela virada crítica kantiana. Obviamente, seria um absurdo procurar compreender, em alguém como Schelling, a reflexão filosófica sobre a arte – ou simplesmente sua inteira filosofia – ignorando as contribuições e questões trazidas pela terceira crítica; uma leitura alternativa, contudo, parece a nosso ver revelar em que medida o seu tratamento à questão remete a uma constelação de problemas maior do que aquela dada pela filosofia de Kant, filiando-o também a uma outra linhagem de pensamento, cuja exigência de uma transposição real do pensamento ao domínio objetivo permaneceria estranha à postura kantiana, assim como a exigência de um estatuto ontológico e epistêmico para a arte²⁰.

¹⁷ Pensemos aqui, por exemplo, em Szondi, para quem “Só em Schlegel, Schelling e Hegel se rompe com a estética do efeito e se inaugura uma estética real, cuja base continua sendo o pensamento histórico, mas graças ao qual também se abre caminho para a análise das obras de arte como obras de arte” (*Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 1974, p. 79). O mesmo, no entanto, reconhece em Moritz “uma libertação da estética das correntes da psicologia e uma inversão da relação de dependência, que significa a superação da estética do efeito e a fundação da estética real” (Ibidem, p. 90). Não se trata, portanto, de negar os méritos de tal interpretação, mas propor conjuntamente outra chave de leitura, na qual se vislumbre tanto no próprio Herder tensões de um projeto unicamente calcado em uma psicologia empírica, como também, em Moritz, a permanência conflituosa do método psicológico, de modo que mais do que oposições, notemos também matizes e tensões de sucessivos desdobramentos.

¹⁸ Cassirer expõe claramente a centralidade da psicologia na tradição da estética, e concebe em Kant o seu momento de superação, ainda que pese também em sua leitura certo esquema teleológico orientado pelo foco kantiano. Como afirma, elas “ingressam, portanto, numa associação tão estreita que parecem, por um certo tempo, fundir-se uma na outra: a passagem da psicologia para a problemática transcendental, passagem essa que proporcionou finalmente a Kant romper esses vínculos, em nenhum outro domínio foi mais difícil de realizar; em nenhuma parte as dificuldades teóricas pesaram tanto quanto na área dos problemas estéticos fundamentais” (Cassirer, *Filosofia do Iluminismo*, 1992, p. 395).

¹⁹ Goethe, *Ästhetische Schriften 1806-1815*, 1998, p. 202.

²⁰ Segundo Hammermeister, estes são elementos – junto ao potencial prático da arte – que tornam “insatisfatório” o saldo da filosofia kantiana para a estética autônoma, ainda que cumpra, na leitura do comentador, o papel fundamental no estabelecimento de um campo independente da moral e do conhecimento para a investigação do belo (*The German Aesthetic Tradition*, 2002, p. 39).

Nesse contexto, nosso último capítulo procura mostrar como Schelling reencena, por assim dizer, e radicaliza todo esse movimento da segunda metade do século XVIII no caminho de consolidação da estética. Já em seus primeiros escritos, encontramos a temática da mitologia, ainda determinada pelos princípios da interpretação histórica, reconhecida como linguagem da infância da humanidade, distinta da linguagem conceitual, mas investida mediante a imagem – como o outro do conceito – de uma relação própria com a verdade e com o desenvolvimento da razão. Com o início de sua atividade propriamente filosófica, por sua vez, é a arte que se apresenta como uma potência que não se deixa efetivamente assimilar à filosofia, mas que a assombra com uma capacidade de exposição de seus conflitos mais essenciais. É a tendência produtiva dessa filosofia que a leva, nos anos seguintes, a reabilitar a imaginação e garantir nova dignidade à dimensão do objetivo, conduzindo Schelling, no *Sistema do idealismo transcendental*, ao grande elogio da arte como *órgão e documento* da filosofia. Como realização, mas ao mesmo tempo superação dos limites do idealismo transcendental, esse elevado reconhecimento conduz sua filosofia a um novo ponto de vista, no qual a intuição estética assume o centro do filosofar, uma vez que o potencial simbólico que Schelling reconhece na arte permite pensá-la como lugar por excelência dessa apresentação e intuição do absoluto no particular. Tendo em vista os resultados de sua filosofia da identidade, é preciso lembrar, no entanto, da adequação necessária dessa forma concreta ao seu caráter ideal, conjugando real e ideal; entendendo os deuses mitológicos como “Ideias da filosofia, mas intuídas realmente” (FA, 32), acompanhamos essa questão do simbólico nos reconduzir à mitologia, de modo que esta dá à *Filosofia da arte* todo o fundamento e fundo sobre o qual ela se desdobra: “é a condição necessária e a matéria primeira de toda arte” (FA, p. 68).

Como tal, encontraríamos aí um fechamento para o percurso dessa relação recíproca entre estética e mitologia ao longo da filosofia alemã do século XVIII, ao mesmo tempo apresentando traços essenciais do pensamento do autor. Acreditamos que essa chave de leitura permite captar um movimento através desses estágios evitando, se possível, uma mera interpretação teleológica em direção a formas superiores, mas um movimento da própria mitologia em suas diferentes manifestações e desdobramentos, conduzindo-nos com seu fio através de um projeto de pensamento que recupera a poesia e a arte como matrizes da reflexão filosófica e destino mais apropriado para sua realização, levando seu grande ciclo de surgimento e consumação, a um perfeito acabamento, tal qual expresso nas belas palavras de Schelling:

Assim como a filosofia nasceu e foi alimentada pela poesia na infância do conhecimento, e com todas as ciências foi guiada em direção à perfeição, é de se esperar que elas, em seu acabamento,

desaguem como várias correntes isoladas no oceano universal da poesia do qual se originaram.
(AA I, 9/1, p. 329).

1 - Herder: a redescoberta da mitologia na constituição da estética

“A importância de Herder para o desenvolvimento do pensamento no campo da estética e da poética sempre foi reconhecido, mas tem sido difícil definir a natureza e a extensão de suas contribuições”²¹. Como ponto de partida, essa consideração nos coloca de imediato o grande obstáculo que enfrenta uma pesquisa que procure delimitar e indicar as contribuições intelectuais herderianas sob a perspectiva do desenvolvimento da filosofia alemã do século XVIII. Pois se no caso da estética, como em tantas outras disciplinas, seu nome é frequentemente evocado junto aos epítetos de fundador e precursor, seu aporte e seu impacto de fato nesse campo são por vezes tão difusos e intrincados em sua época que se prefere indicá-los e colhê-los a partir de filósofos posteriores, que teriam supostamente aprimorado e sistematizado suas ideias. Tal dificuldade, nos parece, decorre de duas características complementares: partindo de um cenário filosófico anterior, mas ao mesmo tempo levando à sua transformação, as formulações de Herder aparentam frequentemente conflitar com seus pressupostos, gerando desconcerto quando tentamos compreendê-lo por meio de categorias fechadas e cristalizadas, sejam elas do pensamento da primeira metade do século, sejam elas da filosofia alemã que se consolidou na virada dos séculos XVIII e XIX; Herder é, mas ao mesmo tempo não é, “metafísico”, “dogmático”, “empirista”, “sensualista”, “idealista”, entre tantos rótulos com os quais se procurou classificá-lo²². Quando seguimos o movimento do autor em sua singularidade, nota-se que a estética não foi para ele um campo entre outros, sobre o qual aplicou uma filosofia por assim dizer acabada, mas um domínio ainda em disputa e constante transformação. Ora, esse detalhe nos aponta para outra característica de sua obra: a novidade dessa contribuição original raramente aparece sob a forma de um programa sistemático – em intuições esparsas, ela se origina em textos de crítica literária, em diálogos com outros autores de sua época, obras de caráter marcadamente polêmico.

Isso patenteia tanto o papel pioneiro e fundamental de poetas e críticos literários daquele período na expansão e crítica da razão esclarecida, como também explica por que, na nossa

²¹ Greif, “Herder’s Aesthetics and Poetics”, 2009, p. 141.

²² Não se trata de uma especificidade de Herder, mas algo compartilhado com outros importantes autores desse período de fundamentação da estética alemã, como Winckelmann e Lessing: “o que neles sempre surpreende é o frescor em termos de intuições estéticas. Essa vivacidade, como não podia deixar de ser, é marcada por algo que constantemente surpreende, por um elemento transformador e jovem. Por estarem no começo, esses autores ao mesmo tempo avançam como também ficam presos ao que é tradicional. Na ânsia de estabelecer novos fundamentos, suas intuições originárias, depois de afirmadas, são muitas vezes contraditórias com seus próprios pressupostos” (Werle, “Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?”, 2000, p. 20).

leitura, os textos iniciais de Herder mostram-se mais significativos no desenvolvimento da estética alemã do que textos mais maduros e, por assim dizer, mais sistemáticos do autor, como a *Metacrítica*, de 1799, e *Kalligone*, de 1800. Seria o caso de tomar como mote, aquilo mesmo que Herder dissera a respeito do primeiro escrito de Winckelmann:

Sua primeira flor de juventude, repleta de perfume, ele oferece em sua primeira obra. Nesse momento, sua alma ainda é semente que contém tudo em si, perfume, flor, árvore, fruto. Ele abarca mais do que tem, procura mais do que sabe, flutua ainda em um sonho bem-aventurado e se entrega totalmente (*HW II*, p. 643).

Apesar, no entanto, dessa não-sistematicidade, expressa sobretudo no estilo herderiano, o autor claramente avança um novo programa para o pensamento estético de sua época²³. O caráter amplo e fecundo de suas contribuições para a filosofia do século XVIII – que levou Jean Paul a defini-lo “não como uma estrela de primeira ou qualquer outra magnitude, mas um cinturão de estrelas a partir do qual então cada um formou uma constelação como bem quis”²⁴ – não deve portanto ser considerada meramente uma limitação de seu pensamento, supostamente desenvolvido em estruturas mais acabadas por pensadores posteriores²⁵, mas uma exigência que se colocava à reflexão filosófica a partir de um diálogo intenso com a filosofia de seu tempo, de modo que as dificuldades de adentrar sua obra são sintomas de sua própria concepção da estética, a qual, mais do que uma disciplina em sentido estrito, mostrar-se-á o campo mesmo para o desenvolvimento das questões de sua época²⁶.

Nesse sentido, a noção de mitologia como questão em Herder se mostra profícua, pois sua investigação pelo autor, como veremos, mobilizará progressivamente tópicos fundamentais para a consolidação da estética alemã: a confrontação entre antigos e modernos a partir de uma compreensão histórica, o rompimento com uma poética normativa, do estilo do classicismo francês, uma reconfiguração crítica das noções tradicionais de gênero e a própria

²³ Como afirma Norton no prefácio à sua obra dedicada a um delineamento da teoria estética herderiana a partir de alguns de seus textos jovens: “Herder não era um escritor sistemático em nenhum sentido normalmente aceito da palavra. Como mesmo os títulos de suas obras em que ele apresentou suas ideias sobre estética anunciam de modo quase desafiador, ele nunca produziu um manifesto abrangente de sua teoria estética [...]. Mas essa teoria de fato existia, incorporada nos interstícios das obras que eu discuto aqui, e apoiada pelo ambiente intelectual no qual Herder escreveu, do qual frequentemente não se fala” (*Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, 1991, p. x).

²⁴ Paul, *Vorschule der Ästhetik*, 1990, p. 443.

²⁵ Há certa tendência de “salvar” a suposta falta de rigor de Herder com a fecundidade de suas ideias para pensadores posteriores “mais rigorosos”: “O fato de que Herder não seja o mais rigoroso dos pensadores provavelmente torna mais fácil de ignorá-lo. Mas pensadores profundamente inovadores não precisam ser rigorosos para originarem importantes ideias. As intuições que eles capturam em imagens poderosas pode inspirar outras mentes, mais rigorosas filosoficamente, para formulações mais exatas” (Taylor, “The importance of Herder”, 1995, p. 79).

²⁶ Adler considera assim que “a estética geral de Herder não é uma parte da filosofia no sentido de uma disciplina, mas a condição onto-gnosiológica do filosofar” (*Die Prägnanz des Dunklen*, 1990, p. 86).

autonomização da estética como disciplina em direção a uma filosofia da arte²⁷. E isso justamente porque a mitologia é, para Herder, mais do que um objeto delineado, uma questão em aberto, cuja abordagem exigirá diferentes entradas e suscitará variadas formulações. Não encontraremos ao longo de nosso percurso nenhuma definição conceitual precisa e definitiva de Herder para ela que porventura permitisse separá-la de outros campos: ora aparece como tema ligado à arte poética e à retórica, ora se desdobra no horizonte cultural e histórico de diferentes povos, ora brota do contato mais originário do homem com o mundo e a natureza ao seu redor. Essa imprecisão em sua definição, entretanto, é extremamente significativa, pois acompanha o processo mesmo da formação da estética herderiana. Há em certo sentido uma constante aproximação e influência recíproca entre estética e mitologia em seu pensamento: por um lado, aquela leva esta a ser considerada e determinada de modos distintos de seu tratamento tradicional, por outro, a mitologia revela progressivamente um potencial simbólico que exigirá novos pontos de vista da reflexão estética.

Quando aparece pela primeira vez de maneira mais explícita e programática, no fragmento “Do mais recente emprego da mitologia”, em 1767, o tema retoma algo que já estava presente em sua obra e que continuará persistindo em toda sua produção madura. A partir dele, não apenas nos parece possível situar o lugar da estética herderiana em um abrangente desenvolvimento da filosofia alemã do século XVIII, mas, mais importante, acompanhando sua persistência multifacetada no projeto de Herder ao longo da década seguinte, podemos vislumbrar um desdobramento interno a seu próprio pensamento, como ressonâncias de ideias anteriores, mas também mudanças e novas incorporações. De assunto literário mais restrito, a mitologia se torna um mote para pensar um paradigma de totalidade do homem e seu enraizamento na sensibilidade, defendidos contra uma noção de racionalidade estreita e limitada. Através desse prisma, observa-se como o autor, recuperando formulações da estética da primeira metade do século, começa sutilmente a criticá-las de forma interna, de modo que

²⁷ Cf. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 1974. De modo esquemático, Scholtz elenca as seguintes pressuposições para a filosofia da arte sistemática do idealismo alemão: 1) descoberta das artes belas em oposição às mecânicas; 2) separação entre arte e ciência; 3) passagem de um mero princípio geral das artes para uma compreensão também das especificidades de cada arte; 4) relação com a história da arte, não mais história dos artistas, e um sistema das artes, 5) delimitação do princípio da beleza, abrindo espaço para outras categorias. 6) problematização da noção de imitação a partir da noção de expressão, o que liga à importância de uma noção de linguagem e de todas as artes como fundadas na imaginação; 7) oposição entre antigos e modernos no interior desse sistema das artes; 8) unidade da história a partir dessa unidade sistemática; 9) descoberta da estreita relação entre arte e religião, conduzindo a uma apropriação pela arte de uma dimensão da experiência religiosa (“Der Weg zum Kunstsystem des Deutschen Idealismus”, 1990, p. 12 e ss.). Herder certamente desenvolve de maneira decisiva a maior parte desses tópicos, levando o mesmo comentador a concluir que “ele pode ser considerado o verdadeiro fundador da nova filosofia da arte” (Ibidem, p. 18).

as aparentes concessões à filosofia anterior vão dando lugar a propostas de ruptura em direção a um novo modelo de racionalidade²⁸.

Ao contrário de um suposto irracionalismo, portanto, a aproximação ao tema da mitologia, ao mesmo tempo que crítica a certa unilateralidade do Esclarecimento, situa-se no interior de um movimento maior no pensamento do século XVIII, o qual buscava a extensão do domínio da razão e, do ponto de vista do conhecimento, uma valorização da sensibilidade, do gosto e da imaginação. Esse esforço de conciliação das dimensões da sensibilidade com o conhecimento filosófico nos remete ao empreendimento coevo de Baumgarten em sua *Aesthetica*, cujo mérito, assim como colocava Herder em seu elogio ao autor, fora o de ser “o filósofo que primeiro concebeu unir ambos [gosto e contemplação filosófica]” (*MB*, p. 59). Que este empreendimento tinha como campo mais rico a poesia, o próprio Baumgarten deixava claro ao afirmar de maneira categórica: “o discurso sensível perfeito é o poema”²⁹. Assim, o reconhecimento entre vários autores do período da necessidade de se debruçar sobre o enraizamento sensível do conhecimento humano trazia consigo um novo impulso para pensar a centralidade da obra de arte como manifestação pregnante da existência humana. Junto a isso colocava-se inevitavelmente a própria questão do fazer artístico na modernidade, e sua posição relativa frente à excelência dos antigos nesse campo³⁰. É importante notar como o projeto estético herderiano começa a delinear-se justamente no entrecruzamento desses interesses, encontrando na questão da mitologia um notável ponto de confluência. Aos estabelecermos seu vínculo com alguns nomes centrais desse período da estética alemã, torna-se possível identificar as contribuições que trouxeram para sua própria reflexão, bem como justificar nossa escolha de assumi-lo como ponto de partida de certo desenvolvimento filosófico convergente entre estética e mitologia na segunda metade do século XVIII. De modo pioneiro, Herder buscou sintetizar em um novo ponto de vista duas dimensões que julgava fundamentais para a consolidação dessa

²⁸ É preciso, portanto, um equilíbrio de interpretação. Não se pode tomar Herder apenas como um radical opositor à filosofia de sua época, em especial ao Esclarecimento; como veremos, ele mantém várias formulações da filosofia de seu século. É nisso que insiste Norton: “A filosofia estética de Herder [...] realmente pertencia a um clima intelectual que era significativamente diferente daquele trazido pela filosofia idealista que ganhou proeminência e prestígio após Kant. A teoria herderiana da estética era um fruto e uma síntese das tradições dominantes do pensamento do Esclarecimento concernentes à psicologia, à metafísica, à história e à linguística” (*Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, 1991, p. 235). Nesse mesmo sentido, Rehm aponta que “as reflexões de Herder não seriam dirigidas *contra* as Luzes [...] e seria sua própria compreensão de seu século que o levaria a criticá-lo” (*Herder et les Lumières*, 2007, p. 11). Por essa razão nos parece frutífero, inicialmente, delinear algumas ligações e assimilações de Herder em relação à filosofia de seu tempo, mais especificamente no campo da estética.

²⁹ *Meditações*, §7, in: Baumgarten, *Estética: A lógica da arte e do poema*, 1993, p. 13.

³⁰ Nesse amplo movimento que procurou pensar uma *ciência do sensível* em meados do século XVIII, Tolle indica que “em comum esses autores tinham a proposta de reconduzir a filosofia ao concreto e efetivo; esse impulso provocou um novo renascimento dos poetas e retores da Antiguidade grega e latina, mas com o comprometimento de adequar sua produção às questões filosóficas da modernidade” (“Herder e a Metafísica”, 2012, pp. 99-100).

disciplina: o gesto fundador de Baumgarten para a elevação do conhecimento sensível e a visão histórica e ideal de Winckelmann para o mundo artístico da Antiguidade. É a partir delas que podemos melhor compreender o posicionamento que assume a mitologia em seu fragmento de 1767, bem como seus desenvolvimentos na década seguinte, distanciando-se dos paradigmas normativos do neoclassicismo e fundando uma outra nova compreensão da natureza sensível do homem, em sentido produtivo, em sua relação às artes.

1.1 - Epílogo: o projeto herderiano e a estética de seu tempo – Baumgarten e Winckelmann

Ó estética! A mais frutífera, a mais bela e em muitos casos a mais nova entre as ciências abstratas; em todas as artes do belo os gênios e os artistas, os sábios e os poetas, espalharam flores para você – em qual caverna das musas dorme o jovem da minha nação filosófica que levará você ao acabamento? (HW II, p. 267).

Célebre pela originalidade de suas filosofias da linguagem e da história, a ocupação cerrada de Herder com a estética de seu tempo é por vezes esquecida frente ao espaço que aquelas assumiram ao longo de sua atividade filosófica: a partir da década de 1770, a visibilidade das temáticas concernentes à estética é progressivamente substituída em sua obra pela reflexão sobre a linguagem e a história. É preciso lembrar, contudo, que tanto a preocupação com a relação entre pensamento e linguagem como a investigação orientada historicamente são características que brotaram antes de tudo no interior de seus escritos estéticos, mecanismos mobilizados por Herder ao adentrar essa nova ciência. Logo, tratava-se de um domínio no qual se desdobravam novas questões e motivos e que, do mesmo modo, exigia para realizar-se propriamente um pensamento renovado e original, que solicitava a assimilação de outro âmbitos, como a crítica e a história da arte. Suas reflexões a esse respeito se espalham em uma série de textos e fragmentos ao longo da década de 1760 e encontram uma forma mais consolidada nas *Kritische Wälder zur Ästhetik* [Florestas críticas para a estética], escritas entre 1767 e 1769, divididas em quatro *bosques*, dos quais os três primeiros foram publicadas anonimamente e o quarto, talvez o mais importante deles, apenas postumamente. Como indica o subtítulo da publicação – “Considerações concernentes à ciência e à arte do belo, segundo a medida dada por escritos recentes” – tratava-se de um diálogo declarado com os

principais autores de sua época, assimilados por Herder de uma maneira muito própria para seu projeto intelectual³¹.

Ao longo desses textos de juventude notamos o entusiasmo e a combatividade de seus posicionamentos nesse debate estabelecido sobretudo a partir de Baumgarten, desde o fim dos anos de 1730, indicando que o projeto inaugurado pelo autor da *Estética* ainda estava muito longe de seu acabamento, como reconhecia já em um texto de 1765, concernente à ode: “Nós ainda não temos uma *estética* completa para a poesia e muito menos uma metafísica inteira das *belas artes*. O grande *Baumgarten*, o verdadeiro *Aristóteles* de nossa época, infelizmente não a forneceu” (*HW I*, p. 97). Com a morte de Baumgarten, em 1762, a evidente incompletude do projeto tornava necessário um desenvolvimento filosófico apropriado para assegurar o mérito e o potencial dessa “frutífera” nova ciência. Pois já no fundador da disciplina e sua tradição, Herder reconhecia contradições que ameaçavam aquilo que era para ele o sentido original dessa descoberta, tornando ainda mais delicado o seu destino³². Nesse sentido, havia uma tendência contra a qual Herder não poupou esforços: nomes como o de Christian Adolph Klotz e de seu proeminente seguidor Friedrich Justus Riedel – hoje praticamente esquecidos – ocupam grande espaço nesses escritos de juventude, visto que representavam certa corrente do Esclarecimento alemão que desenvolvera a estética em sentido diletante e pouco aprofundado³³. Frente à obra de um Riedel, por exemplo, “que seguiu Baumgarten em todos os erros de seu método, sem possuir nenhuma de suas virtudes” (*HW II*, p. 265), Herder percebia como urgente uma restauração da disciplina que possibilitasse seu correto progresso; mais do que aperfeiçoá-la, via-se a princípio num papel anterior e basilar de retornar ao verdadeiro espírito estético-filosófico de Baumgarten e da escola wolffiana. Era preciso “escavar sob o entulho *Riedeliano* e abrir caminho” (*HW II*, p. 267) para que, só então, a estética pudesse ser levada ao acabamento apropriado. O fato de que a discussão a respeito do mito acabe também por ser convocada como uma das armas nessa disputa se mostra muito relevante, pois o *pendant* artístico desse movimento intelectual tomava forma na voga de certo classicismo da época, exigindo, por conseguinte, também uma análise *filosófica* sobre o mito e seu papel nas artes.

³¹ Logo, não nos ocuparemos aqui com uma leitura detida dos textos de tais autores, o que implicaria um estudo muito além do escopo deste trabalho; importa-nos, antes, as leituras e críticas feitas por Herder tendo em vista seu desenvolvimento filosófico.

³² Como afirma Norton, “Herder incomodava-se que a integridade futura da estética como disciplina filosófica seria ameaçada pela lassidão intelectual da parte dos seguidores de Baumgarten menos escrupulosos ou não autorizados” (*Herder’s Aesthetics and the European Enlightenment*, 1991, p. 177).

³³ Sobre a disputa de Herder com esses autores, cf. Clark, *Herder: His life and thought*, 1955, p.89 e ss., e Zammito, *Kant, Herder, and the birth of anthropology*, 2002, p.161.

A Baumgarten cabia sem dúvida o mérito de ter garantido espaço para a reflexão sobre as artes dentro do sistema filosófico. Um filósofo indagar-se sobre a arte não constituía, é verdade, grande novidade na história da filosofia. Para Herder, contudo, sua “grande intuição” fora a de que “na alma deve poder ser reconhecido e localizado com precisão um âmbito de propriedade da poesia”, possibilitando com isso “remontar a poética à sua mãe e amiga, a alma humana” (*MB*, p.60). Desse modo, abriam-se os conteúdos da poética e retórica a um escrutínio propriamente filosófico, pois uma vez localizada sua proveniência na alma, habilitavam-se também a uma investigação psicológica, ou seja, ganhavam lugar em uma *doutrina da alma* [*Seelenlehre*].

A possibilidade de explicação da poética a partir de conceitos filosóficos decorria assim da acertada escolha por Baumgarten pela ampliação da psicologia, que herdara da tradição. Por meio da investigação psicológica revelara-se a amplitude das faculdades humanas, levando à reestruturação da filosofia e de seus instrumentos de aperfeiçoamento. O reconhecimento de uma dignidade das faculdades inferiores na constituição do conhecimento, a partir de Leibniz e Wolff, dava sustentação epistemológica para o autor da *Estética* exigir para esse novo âmbito também uma ciência que lhe fosse própria: junto à lógica do entendimento abria-se espaço para uma lógica da sensibilidade, de um *análogo da razão*³⁴. A célebre formulação baumgartiana mencionada anteriormente, do poema como “o discurso sensível perfeito”, sintetiza o modo como assim se aproveitava desse novo quadro filosófico, ampliado até a sensibilidade, para nele incluir o tratamento da poética, continuando mas também distinguindo-se da filosofia anterior em ao menos dois sentidos: há uma perfeição própria do sensível, que não é portanto apenas um grau menor da perfeição racional-conceitual, como ainda se poderia suspeitar em Leibniz e Wolff; além disso, se a arte em geral já recebia atenção como objeto de conhecimento sensível, é com Baumgarten que ela se torna *definitivamente* seu lugar privilegiado³⁵. Dessa maneira, o

³⁴ Baumgarten mesmo oferece uma formulação simplificada de sua posição, nas *Cartas filosóficas de Aletheophilus*, de 1741: “Pelo fato de possuímos muito mais faculdades da alma que servem ao conhecimento do que aquelas que se atribuem ao entendimento e à razão, parece ao autor que a lógica promete mais do que cumpriria quando se compromete a aperfeiçoar nosso conhecimento em geral e depois apenas se ocupa da compreensão distinta e seu correto direcionamento. Ele a concebe portanto como uma ciência do conhecimento do entendimento ou da compreensão distinta e reserva às regras do conhecimento sensível e vivaz, mesmo se eles devem se elevar até a distinção, na mais exata determinação, uma ciência particular. A esta última ele dá o nome de estética” (*Philosophischer Briefe zweites Schreiben*, 1983, p.69).

³⁵ Como afirma Paetzold, “a valoração positiva dos sentidos, introduzida por Baumgarten, é primeiramente prefigurada por Leibniz, o qual teve contato com a tradição inglesa através de seu diálogo com Locke. Mas tanto em Leibniz como também em Wolff, é sempre o racional-conceitual do entendimento que vale como mais alto grau de conhecimento. Baumgarten amplia e corrige essa abordagem ao assinalar também aos sentidos uma evidência e uma perfeição próprias. [...] introduzir a experiência estética como polo oposto do conhecimento conceitual, essa é a realização de Baumgarten [...]” (“Einleitung. Alexander Gottlieb Baumgarten als Begründer der philosophischen Ästhetik”, 1983, p. xvi).

autor garantiria certa autonomia ao âmbito poético em um reino independente de forças psíquicas, merecedora de sua própria legislação e ciência, associando filosoficamente uma investigação da sensibilidade com uma reflexão artística³⁶.

No entanto, ao mesmo tempo em que alcança um novo critério para considerar a sensibilidade poética, essa autonomia é, para Herder, ameaçada já pela ambiguidade no desenho sistemático que Baumgarten dá à disciplina. No *Quarto bosque crítico*, ele critica enfaticamente a confusão na *Estética* entre uma *arte de pensar belamente* e uma *filosofia do belo* propriamente dita:

Ele denomina sua obra *Teoria das Belas artes e Ciências*; e sem dúvida esse é o melhor nome [...]. Ele a denomina *estética, ciência do sentimento do belo* ou, segundo a linguagem de Wolff, de *conhecimento sensível*; mais apropriado ainda! De acordo com isso, é uma filosofia que deve possuir todas as propriedades da ciência e da investigação, da análise, da prova e do método. Mas ele também denomina sua estética a *arte de pensar belamente*; e isso já é uma questão inteiramente diferente; um “eu não sei o quê” de habilidade e instrução prática para aplicar as forças do gênio e do gosto ou, segundo a linguagem artificial, para empregar belamente a capacidade sensível de conhecimento. E isso não é estética, segundo seu conceito principal (*HW II*, p. 267).

Na leitura herderiana, a conquista verdadeira da estética se encontrava justamente nessa proposta de investigar a origem dos juízos sobre a beleza e da criação poética nas faculdades inferiores, compreendendo como operavam aí os sentidos e forças como a imaginação, a memória e a criatividade. Essa valorização *filosófica* da sensibilidade e de um conhecimento que lhe é inerente, que chama de estética *artificial*, é todavia traída quando a ela se mistura uma *arte* de pensar, quando a investigação é substituída pela instrução e o aperfeiçoamento artísticos do talento estético *natural*.

A passagem e sua distinção causam por vezes dúvida e estranheza. Como Herder, tido como precursor do romantismo, defenderia na estética o artificial em detrimento do natural, a análise e o método e não o belo pensar e a aplicação das forças do gênio? O mesmo autor que falaria da “poesia wolffiana” (*MB*, p. 58) e do “poema das mônadas” (*HW IV*, p. 338)? O sobressalto, contudo, ocorre pela precipitação em compreender a postura do autor imediatamente a partir dos conceitos, sobretudo românticos, de filosofia e arte da virada do século, e do mais tarde célebre anseio pela confluência entre essas duas dimensões. A ressalva de nosso autor, em contraste, desdobra-se a partir de uma compreensão completamente distinta

³⁶ A originalidade, portanto, estaria sobretudo na associação de dimensões que permaneciam anteriormente dissociadas filosoficamente: “O gesto fundador de Baumgarten consistiu em estabelecer um *continuum* discursivo entre especulações sobre o belo, reflexões sobre a experiência sensível e as teorias da arte que na tradição se encontravam na maioria das vezes separadas” (Paetzold, “Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant”, 1995, p. 10).

dessas mesmas categorias – e não seria exagero supor que é precisamente seu deslocamento em relação às mesmas que possibilitaria mais tarde essas novas concepções.

Quando Herder opõe a estética *artificial* à *natural*, decerto aquela não deixa de pressupor esta: é sobre o juízo de gosto, sobre a capacidade do gênio de sentir e criar o belo, sobre sua perspicácia e espirtuosidade que ela se debruça; “mas não se *desenvolve* pelo mesmo caminho; aliás, ela possui o contrário como sua ocupação (*HW IV*, 269). Pois a estética, quando é de fato uma *ciência da sensibilidade*, não assumirá o sentimento e a criação do belo como algo de imediato e dado, mas o resultado de uma complexa relação das faculdades inferiores, reconduzindo tais operações à sua origem sensível e sua dignidade como um conhecimento distinto da verdade racional e conceitual, direção contrária àquela que tomaria uma teoria que se propuser a instruir e aperfeiçoar o gosto e o gênio.

Soa algo antiquada a insistência de Herder no sentido *científico* da estética³⁷, destoando da poeticidade que habitualmente se associa a seu pensamento, mas ela cumpre um papel programático preciso, que concerne a um importante momento de transição do paradigma filosófico-artístico. Pois na oposição entre filosofia do belo e arte de pensar belamente, entende-se por trás da noção da *arte* antes de tudo uma *técnica*, sujeita a uma *teoria* na qual insinuam-se também *regras*. Já no §1 da *Estética*, Baumgarten dá como sinônimos dessa inédita ciência do conhecimento sensível tanto o tradicional nome de uma “teoria das artes liberais”, como a indicação de uma “gnosiologia inferior”³⁸, ou seja, nas palavras de Herder, a direção de uma inspeção psicológica que “ensina a conhecer as forças da alma que a lógica não nos ensinou a conhecer” se cruza no projeto baumgartiano com a diretriz de oferecer “regras manuais práticas nas teorias isoladas” (*HW IV*, p. 271). Ora, explicitam-se assim dimensões da poética tradicional e da retórica que atuam no pano de fundo da *Estética* de Baumgarten, suas linhas de continuidade, mas também de conflito, com o novo sentido filosófico da disciplina que Herder se empenha em destacar.

Para nosso autor, o problema efetivamente nem é o fato de que essas dimensões convivam, como de fato o fazem na obra do fundador da *Estética*, mas, dada a própria indefinição de Baumgarten, “uma vez que ele não observou a distinção exata que indiquei anteriormente” (*HW IV*, p. 270), a confusão desses dois sentidos, o julgamento de um a partir do outro: “a mistura de ambos os conceitos fornece naturalmente um monstro de estética” (*HW*

³⁷ Solms chega a considerar Herder como “um dos poucos, possivelmente até o primeiro, [...] que recorda o rigor metódico com o qual Baumgarten tinha fundado a reivindicação da estética, já no próprio termo, de ser uma ciência filosófica” (*Disciplina aesthetica*, 1990, p. 116).

³⁸ *Estética*, §1, in: Baumgarten, *Estética: A lógica da arte e do poema*, 1993, p. 95.

IV, p. 268). Na realidade, a crítica de Herder não mira tanto Baumgarten, apesar de suas ambiguidades, mas, como dito anteriormente, certa corrente que reclamara para si o dístico da nova disciplina e, sem dar atenção a essa distinção, fizera retroceder o que era para nosso autor o seu sentido primeiro e inovador ao sentido tradicional, secundário e prescritivo.

Contra tal movimento, é preciso marcar:

Nossa estética é ciência e ela não quer de modo algum formar pessoas com gênio e gosto; ela não quer formar senão filósofos, quando ela é do tipo adequado e não uma ciência segundo o conceito de Meier – Deus nos livre! – que escreve bela e confusamente o que outros disseram de maneira distinta: pois certamente como tal ela perde a finalidade, a dignidade e a determinidade (*HW IV*, p. 271).

Esta e outras menções críticas a Meier, no *Quarto bosque crítico*, não são portanto gratuitas: nas definições que menciona, Herder assume que o discípulo e primeiro tradutor de Baumgarten para o alemão – que não deixara de adicionar seus próprios comentários e adaptações nessa transposição – enfatiza na filosofia do mestre sobretudo a noção didática do aprimoramento das faculdades do gênio, em uma doutrina da arte, em detrimento da investigação psicológica que a fundamentaria. Na leitura herderiana, essa vertente da popularização da estética, tornada mais gritante no ecletismo superficial de um Riedel, por exemplo, assimilava de Baumgarten suas definições de modo abstrato, perdendo o sentido original de sua ciência³⁹. A referência sempre irônica de Herder aos *belos pensadores* [*Schöndenker*] capta precisamente esse seu posicionamento crítico a uma tendência que trazia a aparência de novidade de uma teoria das belas artes, mas que tomava a orientação contrária ao potencial de descoberta da estética de uma verdade próprio aos sentidos.

O modo como se situa nessa ambiguidade do projeto baumgartiano é fundamental para compreendermos seu projeto, pois determina a reorientação que exige para a realização da

³⁹ A favor da posição herderiana, Solms também salienta a participação de Meier nessa mudança de orientação da estética de Baumgarten: “o seu pensamento autêntico – a fundação filosófica da tradicional doutrina da arte na forma de uma nova ciência –, não encontrou então o efeito que seu autor aparentemente tinha a intenção de dar à nova doutrina. Certamente, isso repousava em parte no sucesso de publicação de seu aluno Meier, que em sua popularização simplesmente deslocou o acento da obra, ao colocar no começo a doutrina da arte, baseada sobre a mediação didática, e dando com isso ao quadro de fundamentação filosófica, que em Baumgarten vinha à frente por razões sistemáticas, o posto deveras subordinado de um mero apêndice de sustentações” (*Disciplina aesthetica*, 1990, p. 115). Fazendo justiça a uma leitura mais detida do próprio Meier, e que não se limite apenas a seus *Anfangsgründe aller Schönen Wissenschaften* [Princípios de todas as belas-ciências], Borchers defende que junto a essa crítica recorrente de um redução da importância do fundamento epistemológico em nome de uma teoria das belas artes, “não se deve ignorar que a fundação epistemológica de Baumgarten da estética não se encontra apenas nos *Anfangsgründe*, mas também em seus abundantes textos sobre lógica e metafísica”, onde Meier “retoma expressamente a correção baumgartiana da gnosiologia racional e a respectiva valorização das faculdades de conhecimento inferiores frente às superiores” (*Die Erzeugung des ›ganzen Menschen‹*, 2011, pp. 166-167). Fundamental para nosso propósito, entretanto, é a preponderância da primeira visão na leitura herderiana, a qual determina seu propósito de realçar e aprofundar o sentido da estética como gnosiologia inferior.

estética. Mesmo sua crítica à linguagem do autor da *Estética* integra-se a esse horizonte mais amplo. Quando afirma: “assim como Baumgarten conferiu, para nós, forma a ela [à estética], sem dúvida ela se encontra, em todos os lugares, envolta pela terminologia escolar latina” (*MB*, p. 64), esse ataque ao vocabulário latino e à armadura escolástica de sua obra – recuperada celeberramente por Cassirer⁴⁰ – não se limita a uma mera questão de estilo, nem se liga simplesmente à famosa valorização herderiana da língua nacional, mas aponta para um sintoma dessa ambígua proposta de valorização da sensibilidade. Pois partindo das terminologias latinas dadas por uma tradição, os conceitos estão fixados de antemão, quando deveriam, pelo contrário, resultar da própria investigação: “os termos prediletos da Escola de Wolff, as suas classificações e fórmulas mágicas já estavam tensos como fios entretecidos na roca, e assim foram tecidos os conceitos do belo” (*MB*, p. 64). O próprio sentido da descoberta de um novo âmbito é ameaçado, pois já estava “pronto o molde para a estética, antes que o conteúdo existisse” (*MB*, p. 64). Sob essa estrutura, o movimento da obra acaba por se constituir de modo dedutivo e a priori, começando do universal e sobrepondo o domínio da razão abstrata sobre reconhecimento de uma especificidade da sensibilidade:

O seu primeiro erro é de concluir tudo demasiadamente *a priori* e como que do ar, e, portanto, também se perder na atmosfera de proposições universais, as quais muitas vezes são demasiadamente amplas para poderem ser preenchidas com singularidades (*MB*, p.64).

Em detrimento do amplo potencial dessa nova e frutífera ciência, Baumgarten desenvolvera propriamente apenas a parte da estética que tratava das definições universais do belo em sua relação com a verdade, que “*ensina com princípios e conceitos claros*”, seguia faltando, no entanto, aquela que “*age nas sensações e nos conceitos obscuros*” (*HW I*, 660). A proclamada autonomia da gnosiologia inferior acabava reintegrada ao domínio da razão e do entendimento, o potencial de uma verdade própria ao sensível é reassimilado nos critérios das faculdades superiores quando a estética se coloca apenas como a instrução e aperfeiçoamento de uma “*não sei o quê*” do talento natural.

Concluimos portanto que essa dimensão dedutiva e a priori é como que a própria correspondência epistemológica daquela tendência didática e prescritiva da estética entendida como doutrina artística que visa a instrução e o aperfeiçoamento do gosto e do gênio: começa-

⁴⁰ “Não foi certamente sem dificuldades que Baumgarten estabeleceu essa coordenação [entre razão e sensibilidade], e na *expressão* de seu pensamento, na terminologia que ele não criou mas foi buscar em grande parte à Escola, sucumbe incessantemente à tentação da subordinação e da simples subsunção” (Cassirer, *A filosofia do Iluminismo*, 1992, pp. 444-445).

se do que é da ordem do princípio, da regra e do universal, quando do ponto de vista de uma verdadeira ciência da sensibilidade chegar-se-ia a essa dimensão por último.

Logo, é preciso recuperar e aprofundar o que concebe como o sentido e a direção originais da estética de Baumgarten:

As forças de nossa alma para sentir o belo e os produtos da beleza produzidos por ela são estabelecidos como sendo o assunto da investigação: vejo aqui uma grande filosofia, uma teoria do sentimento dos sentidos, uma lógica da imaginação e da poesia, uma investigadora da presença de espírito e da perspicácia, do juízo sensível e da memória; uma analisadora do belo, onde quer que ele se encontre, na arte ou na ciência, nos corpos e nas almas, isso é estética (*HW II*, pp. 267-268).

O *Quarto bosque crítico* de Herder responde justamente a essa exigência. Ao criticar essa influência do modo de pensar dedutivo no projeto estético, nosso autor critica Baumgarten sem entretanto abandonar o fundamento epistemológico de sua gnosiologia inferior: a psicologia empírica. Pelo contrário, cabe radicalizá-la em uma verdadeira fisiologia dos sentidos, reconduzindo todos os conceitos e juízos à sua origem na sensibilidade. Se o quadro sistemático de Baumgarten, de um paralelismo entre a lógica propriamente dita e a estética como lógica da sensibilidade, corria o risco de colapsar a autonomia desse conhecimento sensível no predomínio da razão, Herder parece redesenhar o sistema considerando a estética não mais como *paralela*, mas “fundamento da outra” lógica (*HW I*, p. 667).

O desenvolvimento orgânico do homem é reconstruído a partir do pressuposto de que “todo o fundamento de nossa alma consiste em ideias obscuras” (*HW II*, p. 273) e que, portanto, “tudo o que é humano possui, em maior ou menor grau, natureza estética” (*HW II*, p. 282). Há aqui uma certa linha de continuidade entre o homem sensível e racional que não apenas nega o abismo ontológico cartesiano entre razão e sensibilidade, como também torna a divisão rígida entre faculdades algo irreal. É nesse âmbito que a arte ganhará um lugar destacado na investigação estética: ela não será o fim dessa ciência, objeto de apreciação ou criação assumido previamente como alvo da disciplina, mas antes um tema que se impõe à análise do fundamento sensível da alma humana dada sua localização privilegiada como momento prenhe de diversas forças do homem, permitindo reconstruir sua natureza, desenvolvimento e posicionamento no mundo⁴¹.

⁴¹ Zammito afirma que “assim como Baumgarten, Herder não via o projeto [da estética] primariamente como uma investigação direcionada a objetos de arte, mas antes, *através deles*, à misteriosa natureza da subjetividade humana” (*Kant, Herder, and the birth of anthropology*, 2002, p. 157). Para Adler, isso também confirmava a clara conexão da estética nascente com sua herança metafísica da *Schulphilosophie*: “a obra de arte representa apenas um, ainda que um caso particular importante, dentre os vários objetos relevantes para a estética. A jovem estética filosófica não é, que se destaque mais uma vez, uma ciência da arte, mas é concebida como uma ciência do conhecimento sensível” (*Die Prägnanz des Dunklen*, 1990, p. 47).

Era este, justamente, o fio de aproximação entre estética e arte insinuado no projeto de Baumgarten que Herder intenta puxar e desenvolver. Para nosso autor, o movimento de consolidação e emancipação da estética não se dá, portanto, ao menos nesse primeiro momento, por uma diferenciação e autonomização do conceito de *belas artes*⁴² – como quereria um olhar mais esquemático. Quando alude ao conflito, no gesto fundador da disciplina, entre uma “filosofia do belo” e uma “teoria das artes liberais”, a oposição verdadeira se dá aquém, entre “filosofia” e “teoria”, investigação psicológica e regras, e não propriamente a falta de um conceito mais refinado de belas artes. É bem verdade que, em trecho supracitado, Herder constatava que seguia faltando, após Baumgarten, “uma metafísica inteira das belas artes” (*HW I*, p. 97), decorrência sobretudo de sua – consciente, é preciso lembrar – limitação ao âmbito da poesia e da arte do discurso. Nesse aspecto, a fundamentação da estética passava sem dúvida também pelo estabelecimento de um quadro ampliado a outras artes, como Herder mesmo viria a tratar ao longo de sua obra, e que conduziria à cristalização do sistema das cinco artes – arquitetura, escultura, pintura, música e poesia⁴³ – nas filosofias da arte sistemáticas. De nada adiantava, contudo, estender o campo da estética a outras artes mantendo a tendência prescritiva criticada por Herder. Em certo sentido, a circunscrição da *Estética* à poesia e à retórica era ela mesma sintoma da permanência do enquadramento normativo das poéticas, e não sua causa. A obstinação herderiana no método psicológico parece à primeira vista até colocá-lo em oposição a esse progressiva identificação da estética com uma filosofia da arte, mas seu distanciamento em relação a essas novas teorias das belas artes e ciências, então em voga, resulta de sua crítica à direção dessa aproximação entre a filosofia e as artes: assumindo-as meramente como objeto e finalidade, sem também uma análise dos fundamentos dessa distinção na alma humana, a novidade aparente desse novo campo revela seu alicerce na tradição, o que Herder procurava subverter a partir mesmo do potencial apontado por Baumgarten de uma gnosiologia inferior⁴⁴.

⁴² Cabe lembrar que estamos no século XVIII diante do próprio processo de consolidação do conceito moderno de *belas artes*, tal qual o compreendemos hoje, distinto da noção mais ampla de técnica subjacente ao conceito de artes liberais e mecânicas, de artes e ofícios (Cf. Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (Part I)”, 1951). Em Wolff, por exemplo, a pergunta pela arte aparece ainda exclusivamente no horizonte desse sentido mais amplo de arte como técnica (cf. Buchenau, *The founding of aesthetics in the German Enlightenment*, 2013, p. 62 e ss.); já em Baumgarten, vemos coexistirem ambos os sentidos.

⁴³ Cf. Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (Part I)”, 1951, p. 498.

⁴⁴ Meier, por exemplo, frente às críticas de que a estética não se estendera ao campo das outras artes respondia: “e se as cabeças filosóficas que compreendem a música, a pintura e todas as outras belas artes além da arte poética e do discurso, aplicarem sobre as mesmas os princípios estéticos, então será suprimida a única objeção que foi feita até agora, com muita graça e muito brilho, contra a estética” (*Alexander Gottlieb Baumgartens Leben*, 1763, p.43). Como se nota, Herder vai precisamente na direção oposta, mas ao mesmo tempo partindo de Baumgarten: não se trata de aplicar os princípios que ali valiam à poética para outras artes, mas estender a proposta de uma análise das faculdades que operam também nesses casos. Alinha-se, portanto, a alguém como Mendelssohn, que em uma

Ou seja, eram o *sentido* e a *direção* dessa ciência que definiam seu grande valor. É preciso, portanto, compreender como essa escolha pela psicologia como método é uma reação a uma estética abstrata e dedutiva: começando pelas definições, “começa-se com aquilo que justamente deveria ser o último” (*HW II*, p. 300). Frente a isso, cabe inverter o edifício da estética: “Segundo minha opinião, dever-se-ia começar, no caso desse edifício, não de cima, mas de baixo” (*HW I*, p. 97), afirma Herder em seu “Fragmento sobre a ode”. Ao aprofundar a ancoragem sensível da estética, ele reage às depurações da *Estética* que assumem apenas seu sentido abstrato e prescritivo. Tal qual ela está dada por Baumgarten, “ela pode ser o que quiser; mas o que o seu nome diz, ela não é: estética, uma teoria da sensibilidade” (*MB*, p. 65). Quando escreve a Kant, em 1768, imaginando um homem “que falasse sobre a rica psicologia de Baumgarten com a experiência da alma de Montaigne” (*HBR I*, p. 121), pode-se pensar, portanto, não apenas na substituição da armadura conceitual da escola wolffiana por outro tipo de linguagem, mas da própria radicalização e abertura desse outro campo de investigação psicológica da alma, aplicando-o a todo um novo âmbito, em certo sentido nem mesmo previsto pelo próprio fundador da disciplina⁴⁵.

Logo, a estética proposta por Herder “buscaria tudo nas profundezas de nossa sensibilidade, criaria a partir da sensação e extrairia do criado um espírito magnífico” (*MB*, p. 65). Para o autor, só nesse retorno à raiz sensível da experiência do belo seria possível apreciar a singularidade das artes sufocadas no esquema dedutivo: a atenção ao individual é traída ao ser subjugada à matriz lógica, quando é da universalidade que se deduz por fim o estatuto do individual nessa estética que começava de cima. Se Baumgarten oferecera o impulso a Herder para pensar uma nova disciplina e domínio – seu motivo principal, por assim dizer –, o aprofundamento, ou melhor, a própria inversão do edifício baumgartiano exigida para a sua

resenha à obra de Meier escrevera: “Se observamos entretanto a *Estética* do Sr. Prof. Baumgarten, ou os *Princípios* do Sr. Meier (pois estes nada mais são senão uma implementação mais extensa da primeira) então parece que em todo o estabelecimento da obra tiveram em vista apenas as belas-ciências, ou seja, a poesia e a retórica. [...] Uma estética, portanto, cujos princípios são apenas deduzidos *a priori*, ou apenas abstraídos da poesia e da retórica acaba por ser um tanto quanto limitada e infrutífera, considerando o que ela poderia ter se tornado caso houvesse interrogado os segredos de todas as artes” (“Rezension von G. F. Meier: *Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften*”, 1977, p. 198-199).

⁴⁵ Irmscher entende que Herder faz com Baumgarten, como também com outros autores, uma aplicação analógica de seus conceitos, abrindo assim um campo imprevisto: “Baumgarten define a poesia como ‘discurso sensível perfeito’, é essa fórmula, mais exatamente a palavra ‘sensitivo’ [*sensitiv*], a qual ele traduz por ‘sensível’ [*sinnlich*], que Herder retoma expressamente em seu *Quarto bosque crítico* (1769). Ao contrário de Hamann, Herder se apropria inteiramente da reivindicação de autonomia do estético. [...] Herder, portanto, descobre [...] no que foi legado uma potencialidade que lhe motiva a testar a abordagem de Baumgarten em campos que estavam distantes do antigo autor. Ele lhe toma, por assim dizer, a palavra ‘sensitivo’ e dá a ela uma inflexão, já através da tradução por ‘sensível’, que descerra o novo campo da estética” (“Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders”, 1981, p. 83).

realização ele não procuraria nos princípios do autor nem nos sofismas dos belos pensadores que o seguiram, mas em um olhar sobre as artes no qual a singularidade, sensibilidade e espiritualidade se cruzassem. Herder denominava esse aprofundamento da dimensão sensível da estética como a sua *helenização*: “que se desviem rios caudalosos da Grécia para purificar a nossa estética e torná-la frutífera” (*MB*, p. 64) – nessa referência à simplicidade sensível grega, certamente se expressava outro referencial teórico fundamental em seu diálogo: Winckelmann. Que seu pensamento cumpria um papel central no programa da estética herderiana, comprova-se já pelo fato de que um texto não publicado em vida, intitulado *Bosque crítico mais antigo*, portanto o primórdio de suas *Florestas críticas*, dedicava-se inteiramente a ele.

A simplicidade grega, que via em Aristóteles, ao analisar as obras de Homero e Sófocles, ele reencontrava em Winckelmann, ao voltar-se à singularidade das esculturas para construir sua teoria estética: “cada um deles analisa sua obra de arte e reúne os traços nos quais o belo se revela” (*HW II*, p. 263). Essa vivacidade dos escritos winckelmannianos, que marcara profundamente a Herder e seus contemporâneos, resultou em uma obra na qual “cada pensamento surge e ergue-se aí, nobre, simples, sublime, completo: *ele é*” (*HW II*, p. 67), tal como o descreve no *Primeiro bosque crítico*. Em um pensador para o qual o “modo de pensar” de um autor era inseparável de sua linguagem e seus escritos, essa descrição é extremamente reveladora: se da terminologia e estrutura do sistema de Baumgarten aparecem expressões como “ar”, “atmosfera” e “éter” (*MB*, p. 64), notamos que a descrição do pensamento de Winckelmann aponta para uma concretude simples e completa, como uma *escultura*.

Contra uma estética excessivamente dedutiva e abstrata, o olhar winckelmanniano retorna a atenção à individualidade da obra de arte, que parece particularizar o pensamento em uma instância real, trazendo uma inflexão à tendência da psicologia empírica e criando uma tensão produtiva que acompanhará toda a estética herderiana. Como vimos, de Leibniz a Baumgarten, a arte recebe um progressivo reconhecimento como lugar privilegiado do conhecimento sensível, não há, todavia, nada próximo de uma filosofia da arte, que marcará as estéticas do fim do século XVIII: a atenção é sobretudo à subjetividade humana, aquilo que pode ser revelado da própria alma a partir de uma investigação da experiência com o fenômeno artístico – estética em seu sentido mais originário, como ciência da sensibilidade. É inegável que Herder se insere de maneira importante nessa corrente, para a qual a arte é antes um meio na análise, não um fim em si mesma. Já em sua apreensão de Winckelmann, no entanto, é possível notar que uma consideração mais ampla do fenômeno artístico também abre lugar para uma nova filosofia do belo e da arte, a qual traz consequências para aquela lógica dos sentidos

prevista inicialmente, em sua própria insistência por uma atenção radical ao sensível e ao particular.

Essa atenção à singularidade, por sua vez, é inseparável de seu senso histórico⁴⁶. Comparando-o a um Édipo solucionador de enigmas, Herder diz dele ainda em sua primeira coleção de fragmentos *Sobre a literatura alemã mais recente*: “Winckelmann – a glória dos alemães mesmo sob o céu romano –; para explicar a *arte* dos antigos, a musa da Antiguidade e da história, a imortal Clio, fê-lo nascer, como aquele que foi encontrado sobre o Monte Citerão” (*HW I*, p. 241). Ao debruçar-se sobre a origem da beleza nos gregos, seu desenvolvimento e declínio, Winckelmann coloca claramente a exigência de que se inclua uma visada histórica na estética, pois é o ponto de vista histórico que permite observar a particularidade de um povo nas suas produções artísticas. Não é possível tratar os conceitos da estética como os da lógica, arbitrariamente definidos, deve-se tratar sua ocorrência e desenvolvimento, a partir do clima, do regime político, da cultura e de outras condições. Encontramos uma vereda que nos conduz da crítica a Baumgarten a essa aproximação a Winckelmann: o programa de uma recondução à origem sensível na investigação psicológica amplifica a consideração da sensibilidade humana em uma perspectiva histórica, permitindo um novo olhar sobre esta categoria fundamental que é a origem. Ainda no *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* [Ensaio de uma história da poesia lírica], escrito entre 1766 e 1767, afirma-se a centralidade de “conhecer a origem daquilo que existe”, sem a qual “falta justamente aquilo sobre o qual repousa a história, o fundamento do todo” (*HSW XXXII*, p. 85 e 87). Há uma confluência extremamente importante, naquilo que Herder entende por estética, entre essa investigação arqueológica da origem⁴⁷, “para nós envolta com a noite” (*HSW XXXII*, p. 87), e a indagação de método psicológico da base obscura da alma e de nossas faculdades superiores, delineando um paralelismo que sempre retornará em Herder entre a perspectiva individual da alma e coletiva de um povo, entre onto e filogênese. Esse historicismo, que em Herder é radicalizado nas suas obras sobre filosofia da história e da linguagem, não surge, portanto, como um corpo separado,

⁴⁶ A ligação entre método histórico e a exigência de uma ciência experimental e descritiva pode ser remetida a Bacon. Segundo Zammito, em referência à obra de Arno Seifert, *Cognitio Historica: Die Geschichte als Namensgeberin der frühneuzeitlichen Empirie* (Berlin: Duncker & Humblot, 1976), a *cognitio historica* mostrava-se como o conceito mais abrangente de uma investigação empírica (Zammito, *Kant, Herder, and the birth of anthropology*, 2002, p. 223). As conexões entre Bacon e Herder são muitas, como mostram as múltiplas alusões àquele na obra deste a partir de 1764. Nesse cruzamento entre ciência empírica e história, é importante lembrar da consideração de Bacon sobre o mito e a poesia, que fora uma referência importante também para Hamann (cf. Nisbet, “Herder and Francis Bacon, 1967”).

⁴⁷ Para Menke, “Herder concebe a investigação filosófica de nossas faculdades racionais como uma arqueologia ou, mais precisamente, uma genealogia: uma indagação sobre a origem e a gênese; e ele chama tal investigação arqueológico-genealógica de ‘estética’” (“Towards an Aesthetic Concept of Life”, 2010, p. 557).

mas na mais íntima relação com seu pensamento estético, reforçando um traço forte de todo o século XVIII, no qual atenção crítica e contextual à individualidade, estética e historicismo se encontram⁴⁸.

Essa abertura para o múltiplo não significa, no entanto, a renúncia a um fio condutor e superior que unifique esses momentos. Ao apresentar o estético como um modelo de conhecimento histórico, Herder notara muito bem que a noção winckelmanniana de *edifício doutrinário* [*Lehrgebäude*], ainda que com suas limitações e problemas, propunha “a ordenação inteira de muitos acontecimentos em um plano, em um propósito” (*HW II*, p. 15). Ora, nessa procura pelo elo entre os acontecimentos, vislumbra-se uma atividade essencialmente filosófica, como escreve Herder no *Bosque crítico mais antigo*: “esse elo não é visto, e sim inferido e a arte da inferência a respeito dele não é mais história, e sim filosofia” (*HW II*, p. 22). No caso de Winckelmann, isso é evidente, uma vez que a ausência de informações e documentos precisos tornava esse impulso ainda mais necessário, como escreve no *Denkmal Johann Winckelmanns* [Monumento a Johann Winckelmann]:

Em vez de uma história que não *pode* ser escrita, ele escreveu um *edifício doutrinário* histórico, ou seja, a partir das informações e monumentos que lhe eram conhecidos, ele estipulou primeiramente apenas *marcas distintivas* entre os povos, e, depois disso, no interior dessa distinção, entre épocas e classes, ou tipos de estilos, e assim ele começou a escrever (*HW II*, p. 656-657).

É claro que, como indica Herder, isso é incompleto, ou melhor, “é mais do que incompleto: é ideal” (*HW II*, p. 657); isso não significava simplesmente aceitar os caracteres que Winckelmann admitiu, mas reconhecer que se tratava da postura correta para tratar do objeto, como testemunham as obras posteriores de Heyne e Caylus, seguidoras do mesmo método. O que Herder criticava era a ideia, e mesmo possibilidade, de uma história sistemática, a qual via ainda em Winckelmann, exigindo sempre para a história uma persistente investigação empírica diversa da visada sistemática e lógica da filosofia. Ele via criticamente os polos extremos da mera filosofia sistemática ou da mera ficção poética coincidindo na aplicação

⁴⁸ Trata-se de uma marca do pensamento da época e da estética em geral, pois já desde Dubos, segundo Baeumler, notamos que “o surgimento da visão histórica da vida no século XVIII é inseparavelmente ligado ao nascimento da estética moderna” (*Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, 1975, pp. 53-54). É preciso também lembrar o papel da *Querelle des Anciens et Modernes*, no fim do século XVII, uma discussão essencialmente estética, como instigadora da consciência do moderno em oposição ao antigo; cf. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 1974, p. 19 e ss. Megill sugere assim que é no criticismo estético que devemos buscar a origem do historicismo, e não em outros âmbitos, como a filosofia leibniziana ou o pietismo alemão, e que portanto “a estética não é simplesmente uma corrente no interior do historicismo, mas antes a própria matriz a partir da qual o historicismo se desenvolveu” (“Aesthetic Theory and Historical Consciousness in the Eighteenth Century”, 1978, p. 35); com as devidas ressalvas, algo de análogo pode também ser pensado na obra de Herder.

histórica em sua insuficiência: “eis os romances filosóficos, que quiseram determinar a história da criação humana *a priori*” (*HSW XXXII*, p. 103), como afirma em seu texto sobre a poesia lírica.

A questão que se coloca é o aprofundamento dessa mesma postura: é assumindo a perspectiva histórica colocada pelo próprio Winckelmann que Herder vai contra o postulado winckelmanniano da originalidade dos gregos:

Posso considerar a arte grega, em todos os estágios de mudança, como sendo o ideal de uma arte que se educa originária e naturalmente e, assim, elaborá-la? Posso excluir povos segundo o meu agrado, e construir na história de cada um deles um edifício doutrinário? Dificilmente! (*HW II*, p. 39).

Na perspectiva descrita por Herder: “é bem diferente quando saio dessa solidão arbitrária de um povo e entro no confronto desértico e selvagem entre as nações” (*HW II*, p. 25); falta “manifestamente a corrente entre os povos” (*HW II*, p. 31). É preciso ir mais fundo na radicalização da postura hermenêutica, considerando cada povo e época em suas próprias condições e, com isso, expandir aquele preenchimento de lacunas que Winckelmann parecia operar no caso dos gregos para o todo da história da humanidade, opondo à ideia do edifício, verticalizado, àquele de uma corrente que se expande horizontalmente a partir da observação singulares dos diferentes povos e culturas, e não propriamente de um cânone de regras⁴⁹. Como notamos em Herder, isso não apenas leva a uma abertura para as culturas orientais, mas a um novo entendimento da condição moderna e dos desafios colocados para a arte de seu tempo.

É inegável, no entanto, a assimilação programática dessa associação winckelmanniana do ideal à investigação empírica como método histórico, expandindo-a analogicamente a outros campos, tal como na demanda por um Winckelmann da poesia⁵⁰. Logo, os momentos críticos de seu texto devem ser matizados – algo que pode ser reconhecido na marcante mudança do tom de Herder em sua apreciação da noção de história de Winckelmann entre o *Bosque crítico mais antigo* e o monumento dedicado a ele, portanto entre 1767 e 1778. Essa possibilidade de

⁴⁹ Como afirma Rainer Wisbert, em seus comentários ao *Journal meiner Reise im Jahre 1769* [Diário de minha viagem no ano 1796], Winckelmann ensinou Herder “a ver as obras de arte no horizonte da história [...] e enfatizou para o escritor de história a necessidade de trabalhar a partir de suas próprias observações e experiências com a arte” (In: *HW IX/2*, p. 926)

⁵⁰ “Mas onde se encontra um *Winckelmann* alemão que nos abriria o templo da filosofia e arte poética gregas, assim como ele mostrou de longe aos artistas o segredo dos gregos?” (*HW I*, p. 310). A partir de pesquisa no espólio de Herder, Irmscher aponta um esboço feito por Herder em 1765, logo após o lançamento da *História de arte da Antiguidade* de Winckelmann, intitulado: “Sobre a História de Winckelmann. Plano segundo seu prefácio para uma história da poesia” (Irmscher, “Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders”, 1981 p. 84). Já em seus fragmentos sobre a ode e a poesia lírica podemos observar um primeiro momento desse projeto, o qual entretanto se expande e se mantém em outros âmbitos da obra estética de Herder. Esse projeto de realizar na poesia o que Winckelmann fizera nas artes plásticas será também central para o jovem Friedrich Schlegel em seu *Sobre o estudo da poesia grega*, de 1797.

conceber o elemento particular sob a amplitude de um todo, que coincide em Winckelmann com a sua própria apreciação da escultura concreta como expressão de um ideal da ordem espiritual, marca profundamente a concepção estética de Herder, em especial sua capacidade de experimentar o passado, unindo a exigência radical de uma experiência individual, que não “seria mera narrativa da sequência temporal e as mudanças na mesma” (*HW I*, p. 311), com a concepção de um todo, que não fosse simplesmente um *telos* determinado *a priori* e de forma abstrata. Em seu saldo interpretativo da obra desse grande amante da arte grega, fica claro o reconhecimento da parte de Herder de que seu grande aporte não estaria numa concepção de história em sentido mais empírico e estrito, mas de, através da história, construir um ideal de beleza, de uma metafísica do belo em sentido completamente diverso daquele que via em Baumgarten: como se manifesta o todo no horizonte da história?⁵¹ Não é um deslocamento de pouca importância, pois consiste em disputar o legado winckelmanniano frente à postura neoclássica: seu grande aporte não está em oferecer um conjunto prescritivo de regras do bom gosto a partir do cânone grego, mas um olhar no qual as obras individuais são reconduzidas a essa totalidade ideal, recobrando assim sua vivacidade diante do contemplador. Hegel, em seus *Cursos de estética*, não estaria distante dessa visão, ao dizer que Winckelmann “ficara de tal modo entusiasmado com a intuição dos ideais dos antigos que encontrou neles um novo sentido para a consideração da arte” de modo que pode ser visto como um daqueles que “soube descobrir um novo órgão para o espírito”⁵². Ora, é bem provável que Herder concordaria com a consideração hegeliana, assumindo inclusive esse “novo sentido”, esse “novo órgão”, em uma compreensão ainda mais radical: é nesse campo propriamente que viceja aquela pretensa ciência da sensibilidade, redescobrando no desenvolvimento humano a partir de sua origem sensível também o seu acesso ao ideal; há um pensamento próprio do sensível, ao qual se volta à estética. É nesse contexto que podemos ler a descrição de Herder do percurso do autor em seu monumento dedicado a ele: “o ponto do qual ele partiu: *o amor do belo na arte dos gregos*; e o ponto ao qual ele queria chegar: *tornar o modo de pensar natural e belamente formado dos gregos novamente vivo na época em que ele vivia*” (*HW II*, p. 644).

⁵¹ Um pouco esquematicamente, mas de modo didático, Cassirer indica nessa assimilação do ideal um ponto central da atividade simbólica do historiador: “Seus fatos pertencem ao passado, e este foi embora para sempre. Não podemos reconstruí-lo; não podemos despertá-lo para uma nova vida em sentido apenas físico e objetivo. Tudo o que podemos fazer é ‘lembrarmo-nos’ dele – dar-lhe uma existência ideal. A reconstrução ideal, e não a observação empírica, constitui o primeiro passo na direção do conhecimento histórico” (*Ensaio sobre o Homem*, 1997, p. 285). O autor reconhece em Herder – que é para ele fundamental em sua própria concepção sobre o simbólico – um dos momentos nos quais esse conceito de história alcança sua maturidade.

⁵² Hegel, *Cursos de Estética I*, 2001, p. 80. A partir desse comentário hegeliano, poderíamos assim posicionar Winckelmann em uma linhagem que nos conduzirá a Schelling, como veremos, e sua concepção da arte como um *órgão* da filosofia.

Aliás, Herder se inseria assim nos próprios “rastros de Winckelmann” (*HW II*, p. 653)⁵³, e pensava a estética, em continuidade a ele, como o projeto mesmo de reinscrição desse “modo de pensar natural”, proveniente da própria sensibilidade humana, no movimento da razão moderna. Pois no envolvimento do amante com a escultura, nas entusiasmadas exposições do autor da *Descrição do Apolo de Belvedere*, Herder descobre de certo modo a posição que julgava ausente para realizar o motivo da nova disciplina invocado a partir de Baumgarten: quando se depara com a escultura como viva e animada, o contemplador reencontra em si essa mesma vida, descobrindo em sua raiz sensível uma tessitura poética do todo que perpassa sujeito e objeto, unindo à materialidade o espírito⁵⁴.

É precisamente esse posicionamento, esse aporte do olhar winckelmanniano, que traz à tona o tema da mitologia a partir da recepção de Winckelmann⁵⁵. Pois, acompanhando a maior atenção à obra de arte enquanto tal, a mitologia assume também uma proeminência decisiva ao expor justamente a relação entre o conteúdo espiritual-intelectual e a expressão sensível: esse

⁵³ Vale ressaltar quanto a isso o modo próprio como Herder compreende seu *Monumento a Winckelmann*, tendo em vista que ele fora escrito para um concurso da Academia de Antiguidades de Kassel. A pergunta proposta para o prêmio – “o ponto no qual ele encontrou a ciência das antiguidades e em que ponto a deixou” (*HW II*, p. 631) – é sutilmente subvertida por nosso autor a partir de um jogo linguístico: não se trata de pensar um simples histórico da história da arte *antes* [*vor*] e *depois* [*nach*] de Winckelmann; Herder por assim dizer a “espacializa”, como uma pergunta no interior de sua obra, o que ele tinha “à frente”, “diante de si” [*vor*], e o que fica então “para trás” [*nach*], em seu “rastro” [*Spur*], como um projeto para a estética.

⁵⁴ A partir da descrição do Apolo, Flavell denomina essa postura de Winckelmann, em oposição à descrição “estática” dos críticos de sua época, de “engajamento [*engagement*] imaginativo”: “O espectador é primeiramente convidado a investir a figura da estátua com o seu conhecimento de Apolo na mitologia e literatura, recuperando a discussão de Platão sobre a beleza ideal. Com o uso do imperativo informal ‘Geh mit deinem Geiste’ [Vá com seu espírito], Winckelmann sugere que o espectador deve entrar em uma relação íntima com a obra de arte, que parece falar a ele diretamente. Essa referência a uma experiência pessoal é mantida nas próximas duas sentenças com seus repetidos ‘ich’ [eu] e suas descrições de um processo mediante o qual atributos espirituais da estátua transpõe-se na própria natureza do espectador, dando-lhe insinuações de um novo potencial em si mesmo” (“Winckelmann and the German Enlightenment”, 1979, p. 90). Trata-se para Herder do próprio mote do mito de Pigmaleão, que, como veremos à frente, baseia a sua importante obra de 1778, a *Plástica*.

⁵⁵ Curiosamente, mesmo em Baumgarten podemos encontrar uma menção direta à questão da mitologia. Em sua *Metafísica*, tendo reconhecido a dimensão válida dos conhecimentos sensíveis, o autor passa a elencar as faculdades inferiores da alma que operam nesse tipo de conhecimento. Contando nove delas, desde a imaginação e sentidos até a faculdade de prever e a memória, Baumgarten, que aqui segue Wolff, reconhece um lugar específico para a faculdade de inventar [*facultas fingendi*], já na época traduzida por Meier como *Dichtungsvermögen*, ou seja, em estreita ligação com a criação poética. Trata-se da faculdade na qual “eu reúno representações imaginárias e as isolo” (*Metafísica*, §589, in: Baumgarten, *Estética: A lógica da arte e do poema*, 1993 p. 82), conseqüentemente relacionada ela mesma à faculdade da imaginação [*phantasia*] como faculdade de representação de estados passados – em outros termos, poderíamos pensar a relação entre a imaginação produtiva e a reprodutiva. Logo, Baumgarten aponta na poesia, em seu sentido mais fundamental, como criação poética ou ficção, o produto de uma genuína faculdade sensível. Não por acaso, Baumgarten denomina a parte da estética dedicada a essa faculdade de *estética mitológica*: “a parte da estética que tem por objeto o pensamento ficcional, bem como a apresentação de suas ficções” (*Metafísica*, §592, in: Baumgarten, *Estética: A lógica da arte e do poema*, 1993 p. 83). É evidente que, em um quadro racionalista, o autor ainda limita essa fantasia criadora aos limites do mundo dado pela metafísica leibniziana do melhor dos mundos possíveis, mas ao radicar uma estética mitológica em uma faculdade poética da alma, Baumgarten abre uma possibilidade no interior do quadro e da terminologia da psicologia empírica para um pensamento propriamente poético a partir mesmo da mitologia.

pensar natural dos gregos é impregnado pela mitologia. Nas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, de 1755, o postulado winckelmanniano de imitação dos gregos, e não da natureza, deixa-se interpretar a partir da própria exigência de que a arte tenha uma natureza alegórica. É justamente porque o artista grego ultrapassa a natureza em direção a um conteúdo espiritual que ele deve servir de modelo: “Começaram a formar-se certos conceitos universais da beleza, tanto de partes isoladas como de todas as proporções do corpo, que se elevavam acima da própria natureza; seu modelo primordial era uma natureza espiritual concebida apenas pelo entendimento”⁵⁶.

Por essa razão, o artista deve seguir “o caminho da alegoria, mediante imagens que expressam conceitos universais”⁵⁷. Ora essa definição da natureza alegórica da arte liga-se intimamente à temática da mitologia, já que esta nada mais é senão “um tecido de alegorias”⁵⁸, segundo seus *Esclarecimentos às reflexões*. Quando Herder diz, referindo-se às *Reflexões*, que “a alegoria foi o fim desse escrito e a alegoria foi o último escrito alemão de sua vida” (*HW II*, p. 644), ele capta esse motivo como um enquadramento de todo o pensamento de Winckelmann, até seu *Verusch einer Allegorie* [Ensaio de uma alegoria].

A partir disso, todavia, coloca-se toda a amplitude da reflexão histórica, pois depois de apresentar as características da arte grega, Winckelmann se pergunta justamente se o artista moderno seria também capaz de operar de modo tão natural com a alegoria como faziam os gregos, já que ele

necessita de uma obra que, a partir de toda a mitologia, a partir dos melhores poetas antigos e modernos, a partir da oculta sabedoria cósmica de muitos povos, a partir dos monumentos da Antiguidade em gemas, moedas e utensílios, contenha aquelas figuras e imagens sensíveis por meio das quais se configuram poeticamente conceitos universais⁵⁹.

Era exatamente essa falta de uma referência simbólica, de um substrato mitológico bem definido e sólido para a atividade artística, que motivara Winckelmann a escrever o *Ensaio de uma alegoria*. Ainda que considere a abordagem de Winckelmann incompleta, uma vez que toma a alegoria em um sentido demasiado amplo e indeterminado, sobretudo quando considerado o seu emprego em diferentes artes e culturas, Herder parece reconhecer a implicação fundamental que o questionamento traz para o direcionamento da arte de seu tempo:

Obviamente nós não temos uma alegoria da arte que seja nacional, que, baseada na linguagem e no modo de pensar da nação, pudesse imediatamente ser figurada e reconhecida, como tinham

⁵⁶ Winckelmann, *Kleine Schriften*, 2002, p. 34.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 138-139.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 57.

os egípcios, talvez os etruscos, os gregos e os romanos. Nossa alegoria da arte pertence apenas a eruditos e artistas. (*HW II*, p. 668).

Esse questionamento sobre a falta de um substrato mitológico, de uma alegoria nacional para o artista moderno, revela portanto um saldo incontornável da obra de Winckelmann, no qual veremos um grande ensejo do empreendimento herderiano. Pois não se trata meramente de uma oposição entre a posse ou a falta de uma mitologia, mas, no fundamento desse conflito, questionar-se pela distância que nos separa, nós modernos, daquele pensamento ao mesmo tempo sensível e ideal dos gregos. Winckelmann, se quisermos ainda inscrevê-lo no contexto da querela entre antigos e modernos, não colocara mais a questão nos simples termos de uma superioridade de um polo sobre o outro, mas de uma distinção radical de natureza, de modo que toda sua obra sobre a Antiguidade falava, por fim, também profundamente sobre o que era o propriamente moderno. Era junto a isso que o tema do conteúdo e fundamento mitológicos acabava por se impor. De fato, na obra de Winckelmann o espírito da Antiguidade grega se fazia presente de modo ainda tão vivo, que esse problema da – falta de uma – mitologia se insinuava, mas ainda parecia resolvido no interior mesmo de seu método descritivo⁶⁰, apontando para a sua própria tentativa de reconstitui-lo para o artista moderno. Nele mesmo já desponta, porém, o reconhecimento de que o problema não se colocava no mero estabelecimento de um repertório ou estoque de imagens, a ser escolhido e repetido, mas o modo mesmo como os gregos trabalham e produzem a imagem nesse cruzamento entre o sensível e o suprassensível – um modo de pensar, uma outra razão, se quisermos.

Para seus contemporâneos, por sua vez, esse vazio mitológico da arte moderna começou a ficar cada vez mais evidente, de modo que mesmo toda aquela plenitude dos escritos winckelmannianos parecem dotados de um certo tom elegíaco, como confessa o próprio Herder ao relembrar o primeiro contato com a edição de seus textos: “eu a li [...] como a carta de uma noiva distante, vinda de um feliz tempo vivido, de um feliz traço no céu” (*HW II*, pp. 632-633)⁶¹.

⁶⁰ Como afirma o tradutor espanhol, Salvador Mas “sua descrição, alcançando o ideal, se resolve por fim em uma mitologia estética de mediação e superação na qual passam ao primeiro plano os efeitos que tanta beleza causa no espectador e a tensão entre, de um lado, a beleza eroticamente carregada e, do outro, o poder sublime da elevação” (“Introducción: La Grecia de Winckelmann”, 2007, p. 49).

⁶¹ Herder repete o tom elegíaco com o qual o próprio Winckelmann termina sua *História da Arte da Antiguidade*: “Sem dar-me conta, ultrapassei as fronteiras da história da arte e ao considerar o seu declínio senti a mesma dor que deve ter comovido aquele que descreve a destruição de sua pátria que ele mesmo vivenciou. No entanto, não pude deixar de seguir o destino das obras até a sua desapareção, do mesmo modo que uma amante que permanece na margem do mar e segue com os olhos em lágrimas o amado que se vai, sem esperança de vê-lo novamente, acredita ver a imagem do amado mesmo na vela que se distancia. Como essa amante, nos resta por assim dizer apenas um contorno do esboço de nosso desejo, mas quanto maior a saudade pelo que foi perdido tanto mais

Mais do que o problema de repertório, a questão da alegoria mitológica permite pensar a arte não mais como mera imitação da natureza, ao menos não enquanto natureza particular e “apenas” sensível, mas ampliação até o suprassensível através mesmo do próprio sensível ou, de outro ponto de vista, como o particular-histórico reenvia ao todo e universal. A mitologia como tema, nessa aproximação, indica a confluência do reconhecimento de uma natureza poética na alma, passando pela exemplaridade histórica dos gregos em sua atividade artística e o confronto entre antigos e modernos a partir de sua produção característica de significados na poesia. Ademais, isso se dá diante do fato que o domínio da retórica foi sacudido por uma nova concepção de homem que reinterpreta seu modo de produção de imagens e de sua relação com significados⁶². Todas essas questões colocam em xeque uma mera imitação neoclássica das figuras mitologia antiga. Recuperada, no entanto, no horizonte de uma nova ciência da sensibilidade, a mitologia não é de modo algum excluída da reflexão estética: pelo contrário, ela se faz cada vez mais central, implicando novas maneiras de se abordar o mito, a relação com a Antiguidade e a consciência da modernidade de si mesma, exigindo um ponto de vista mais dinâmico e vivo. O mito se converte, assim, propriamente em objeto de uma *mitologia*. A questão da mitologia escancara, por assim dizer, uma indagação lançada pelo projeto mesmo da estética tal qual introduzido por Baumgarten: “como um ser humano deve ser concebido para que nossa experiência estética possa reivindicar um valor filosófico próprio?”⁶³.

Nesse ponto, vemos confluir o projeto baumgartiano de uma ciência da sensibilidade e o olhar por assim dizer mitológico de Winckelmann da arte: para Herder, a estética só poderia consolidar-se a partir de uma síntese completamente original dessas duas perspectivas. No entrecruzamento dessas tendências encontraremos um fio condutor através de seus desdobramentos no caminho da consolidação dessa nova disciplina.

1.2 - O fragmento “Do mais recente emprego da mitologia”: heurística poética e alegoria

Tais questões são certamente mobilizadas quando Herder pergunta, em seu fragmento de 1767, pela possibilidade moderna de utilização do mito. O texto faz parte da terceira

aumenta esse desejo e nós contemplamos as cópias dessas imagens arquetípicas com maior atenção do que fariamos se tivéssemos elas inteiramente presentes” (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1934, p. 393).

⁶² Para Raullet, Winckelmann lida com uma crise da retórica, dada a separação entre sua forma e função, quando perde sua pretensão de verdade: “sua dissociação da finalidade pragmática tradicional coloca-a frente a uma alternativa: ou ela se torna mero ornamento, ou ela é colocada a serviço de outra finalidade” (“Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert”, 1995, p. 161). Como vemos, a discussão sobre a mitologia insere-se exatamente nessa encruzilhada.

⁶³ Nuzzo, “Kant and Herder on Baumgarten’s *Aesthetica*”, 2006, p. 577.

coletânea de fragmentos *Sobre a literatura alemã mais recente*, que figura entre as primeiras obras de Herder que tiveram grande difusão. Concebidas, segundo o próprio título, como “suplemento às *Cartas concernentes à mais recente literatura*”, trata-se de um primeiro esforço de oferecer uma reflexão filosófica a esse grande empreendimento da crítica alemã levado a cabo por nomes proeminentes, como Lessing, Mendelssohn e Nicolai, através de críticas às obras alemãs de sua época, nas quais o observamos delinear e colocar em ação algumas daquelas posições estéticas que indicamos também nas *Florestas críticas*⁶⁴. É nesse contexto de uma fundação filosófica para a estética nascente através da crítica à literatura moderna que devemos nos perguntar pela motivação de Herder em tratar de um tema como o mito do ponto de vista da modernidade.

Desse ponto de vista de seu emprego pela poesia, o problema da mitologia coincidia com a própria questão da fábula, gênero que gozara na primeira metade do século de grande popularidade. Com a dignificação moral das artes no âmbito do Esclarecimento, a fábula ganhara um renovado significado como possibilidade de transmissão de conteúdos filosóficos e morais através da literatura, ou seja, de apresentação de verdades universais sob casos concretos através da poesia. Lessing despontava nesse sentido como um foco importante para Herder: ele não apenas se destacara na escrita de uma série de fábulas, mas teorizara exelentemente sobre esse tipo poético, o qual compreendia essencialmente como uma história “na qual se pode reconhecer um enunciado universal de modo intuitivo”⁶⁵. No enfoque de Lessing estaria implícita a ideia de que a fábula é um dos poucos gêneros poéticos capazes de renovar a poesia moderna, permitindo a ela chegar novamente a uma base sólida para significados. Logo, era pela via da fábula – com a qual se identificava até do ponto de vista da

⁶⁴ Nas notas à edição em inglês dos escritos de juventude de Herder, os editores afirmam que nesse projeto ele “não está, portanto, tão preocupado com resenhas individuais, mas com a questão de uma avaliação unificadora da totalidade da literatura alemã” (In: Herder, *Selected Early Works*, 1992, p. 270). Na introdução à primeira coleção dos fragmentos, Herder exprimia da seguinte maneira esse retorno a um nível mais fundamental do julgamento: “Em uma tal publicação, um verdadeiro crítico de arte não deve julgar livros, mas o espírito, ponderá-los com suas fraquezas e grandezas um frente ao outro, e aperfeiçoar, não seu sistema, mas seu arquétipo [*Urbild*]” (*HW I*, p. 172).

⁶⁵ Lessing, *Werke, 1758-1759*, 1997, p. 376. Em um necrológio escrito em homenagem ao autor, Herder escreve elogiosamente sobre o livro de Lessing a respeito do tópico: “Sem dúvida essa é a mais variegada *teoria*, certamente filosófica, que desde os tempos de Aristóteles foi constituída sobre um *tipo poético*. [...]. Esses tratados sobre a fábula são escritos com uma análise tão feliz, leve e socrático-platônica, que, em termos de espírito e da perspicácia desse método, eu não saberia coloca-los ao lado de quase nada em nossa língua” (*HW II*, p. 692).

linguagem⁶⁶ – que a mitologia adentrava a poética do Esclarecimento e se abria a um escrutínio racional⁶⁷.

Ora, o ensejo para a pergunta no fragmento de Herder surge de uma obra de Klotz, intitulada *Cartas Homéricas*, na qual se coloca o mesmo problema: “em que medida podemos e devemos imitar a mitologia?” (*HW I*, p. 432). Como vimos anteriormente, o autor é alvo frequente de Herder em outros escritos, atacado por conta do modo abstrato, dogmático e prescritivo com o qual se apropriara do projeto da estética. Aqui, porém, o procedimento é mais sutil, concedendo que a pergunta é boa, no sentido de uma delimitação do uso apropriado da mitologia pela poesia. O posicionamento de Herder se situa a partir dessa pergunta feita do ponto de vista da poesia; como veremos, no entanto, em plena consonância com seu projeto estético, ainda que o questionamento seja, de fato, empreendido no interior de uma preocupação pelo material da poesia, observamos como a partir daí surge um questionamento filosófico pelo significado da poesia na modernidade e a preocupação com um tratamento concreto, e não abstrato, do seu potencial de significação, revelando como, especialmente nesse momento, fundamentação do fazer artístico e reflexão filosófica andam lado a lado. É essa aproximação ao mesmo tempo poética e filosófica do mito, a qual, veremos, se liga à própria natureza do objeto, que permite ultrapassar dois pontos de vista que não penetram propriamente na profundidade do significado do mito na poesia: tanto o racionalismo esclarecido, que nega sua racionalidade plena, quanto um classicismo vazio, que prega a mera repetição de conteúdos mitológicos antigos sem compreendê-los historicamente, como produtos de uma época e de um povo; ambos são incapazes de alcançar o potencial de significação do mito por conta de suas

⁶⁶Como aponta Gaier, o termo empregado no início do século não era *Mythos*, mas *Fabel*, referindo-se não apenas às fábulas em sendo estrito, como as de Esopo, mas seguindo a noção aristotélica de *mythos*, na *Poética*, como tema literário em geral (“Myth, Mythology, New Mythology”, 2009, p. 165).

⁶⁷Gockel aponta que foi Gottsched, ao discutir a fábula como uma tradução do *mythos* aristotélico, quem deu início a esse movimento: “A identificação do mito e da fábula significava simultaneamente a liberação da mitologia a uma explicação racional. Nesse sentido se compreendem os diferentes esforços no Esclarecimento do século XVIII de compreender a consciência mítica, e explicar as histórias mitológicas de modo etiológico ou alegórico no sentido estrito da alegorese ilustrativa” (“Zur neuen Mythologie der Romantik”, 1990, p. 28). Um aspecto interessante, tendo em vista o percurso traçado até aqui, é que Wolff possuía também uma teoria da fábula. Como explica Metzger, ainda que seja fundada na tradição retórica da distinção entre *res* e *verba*, a teoria permitia uma transposição das categorias retóricas “em um discurso epistemológico e moral-pedagógico do Esclarecimento” (“Überlegungen zur Rhetorik der ‘Neuen Mythologie’”, 2000, p. 83), criando dessa maneira um fio condutor que leva até Lessing e o cenário discutido por Herder. Isso justamente porque, como explica Pimpinella, Wolff reconhece na fábula um modo de conhecimento intuitivo, um modelo de conhecimento vivo da verdade moral fundada na razão. Isso cria um vínculo originário entre a teoria da fábula e a estética, uma vez que, segundo o mesmo comentador, “Baumgarten retomará a noção de conhecimento vivo (*cognitio viva*) e, a partir da teoria do conhecimento intuitivo e das faculdades cognitivas aí utilizadas, desenvolverá sua concepção de verdade estética (*veritas Aesthetica*) e também sua concepção da arte como conhecimento do individual” (Pimpinella, “La théorie wolffienne des arts à l’origine de l’esthétique”, 2006, p. 17).

limitações complementares. Herder revela um pensamento dinâmico, que se movimentará através dos argumentos dessas duas posições.

Nosso autor chega a concordar inclusive com a objeção klotziana de que a mitologia não deve ser misturada com os poemas cristãos. Herder, todavia, acredita que a leitura esclarecida de Klotz acaba por ir muito longe em sua interdição, sem compreender “até que ponto se servir da mitologia como um todo poderia nos ser permitido, útil e até mesmo necessário” (*HW I*, p. 432). Fica claro que para Herder a justa compreensão filosófica da natureza do mito não apenas delimita o seu uso, mas também reconhece em que medida ela se mostra necessária do ponto de vista poético⁶⁸.

Na obra de Klotz, não é apenas reprovável na mitologia o que lhe parece uma ligação arbitrária entre os nomes dos deuses e as noções que representam, mas sobretudo o fato de que ela “não se baseia em nada, a não ser o erro e a superstição dos antigos!” (*HW I*, p. 433). Trata-se precisamente do argumento central usado por toda a tradição do Esclarecimento para banir o mito como irracionalidade, produto de uma era ignorante e supersticiosa. Nesse ponto, ecoa a leitura predominante do racionalismo, que remete à clássica visão expressa por Fontenelle em seu *Da origem das fábulas*, no qual escrevia sem rodeios: “não procuremos, portanto, outra coisa nas fábulas a não ser a história dos erros do espírito humano”⁶⁹.

A estratégia de Herder consiste em justificar a mitologia do ponto de vista poético, concordando, em certa medida, com Klotz ao afirmar que ela não pode oferecer conceitos religiosos ou imagens da verdade; “mas nós a utilizamos, por outro lado, por causa da *beleza sensível*” (*HW I*, p. 433). Já nesse ponto, notamos com clareza aquilo que anunciamos acima: de que maneira nosso autor ainda se insere e faz concessões à tradição do Esclarecimento e também ao racionalismo, pois, ao negar a verdade ao âmbito da representação poético-mitológica, Herder salvaguarda em certa medida o monopólio da razão abstrata e esclarecida sobre o campo do conhecimento propriamente racional, dando continuidade ao esquema de diferenciação baumgartiano do conhecimento racional e superior do conhecimento das faculdades inferiores⁷⁰. Delimitando, no entanto, um espaço no qual é a beleza sensível, como

⁶⁸ Como indica Guilbert, este texto é um dos primeiros a colocar uma preocupação central que continuará a ressoar nos manuais de mitologia da segunda metade do século XVIII: “como se pode unir a consciência da necessidade poética da mitologia com a percepção de sua invalidade moderna?” (Guilbert, “Welche neuzeitlichen Strategien für die Rettung der antiken Mythologie?”, 1999, p. 191).

⁶⁹ Fontenelle, “De l’origine des fables”, 1825, p. 310.

⁷⁰ Herder não se distancia aqui do que já haviam feito os críticos suíços, Bodmer e Breitinger, em seu debate com Gottsched. Ambos negavam ao mítico um conteúdo de verdade, mas atacavam, no entanto, o que consideravam uma limitação do poder poético da imaginação quando enquadrada pelas regras universais e abstratas do racionalismo, procurando, com a demarcação de uma utilização poética do mito, sem pretensão de verdade, reforçar o potencial produtivo da imaginação (Cf. Frank, *Der kommende Gott*, 1982, pp. 120-121).

fundamento do fenômeno artístico, que dita as regras, não apenas garantimos uma autonomia para o discurso poético diante das regras racionalistas e da moral, como também investigamos, paulatinamente, um potencial de significação desse mesmo discurso do qual é incapaz a razão limitada a seu caráter abstrato e universalizante, abrindo espaço, portanto, para uma crítica de suas deficiências comparada a uma noção de homem total, que inclua o poder poético da imaginação.

Ora, mas dando atenção para seu caráter sensível e belo, Herder pode voltar a falar de uma relação na qual mesmo a verdade e o que é da ordem do conceito reaparecem nesse modo de exposição mitológico:

Se eu faço uso de ideias e imagens mitológicas, contanto que através delas certas *verdades morais* ou *gerais* sejam reconhecidas *sensivelmente*, então me são permitidas sim personagens mitológicas que sejam plenamente conhecidas sob um caráter *determinado* e, além disso, bem *poético*. [...]. Não é por conta da *verdade* que eu faço uso delas, mas sim por sua *consistência poética*, e, no caso de *coisas personificadas*, devido à *intuição sensível* (*HW I*, p. 433).

A verdade, em sua forma universal, não é o ponto de partida da poesia que se expressa mediante a mitologia, mas a possibilidade de falar à sensibilidade. Coisas personificadas, animais falantes, entre outras figuras das fábulas mitológicas, vão certamente contra a verdade do ponto de vista da razão, ao mesmo tempo, no entanto, a verdade geral comunica-se aí através das faculdade sensíveis. É desse ponto de vista que se passa a reconhecer no mito a capacidade de oferecer intuições sensíveis para verdades universais. Dotadas de “consistência poética” – termo que remete diretamente à discussão sobre a fábula no século XVIII⁷¹ – essas figuras são por um lado determinadas, ou seja, têm concretude e um reconhecimento universal; por outro, poéticas, expressando uma profusão de ideias de modo intuitivo.

Justamente essa compreensão de uma ligação entre verdade e sensibilidade através do caráter poético da mitologia interdita um uso meramente repetitivo de um conjunto dado de figuras mitológicas antigas. Apropriando-se das palavras de Klotz, que acusa “uma cabeça muito medíocre, que não reserva nada de próprio, e que apenas precisa repetir imagens já repetidas uma centena de vezes” (*HW I*, p. 433), Herder não ataca aí o mito, mas a própria incapacidade criativa de tal poeta, que nem merece, então, tal título. Por essa razão, “a mitologia não é de modo algum *absolutamente necessária*, por si mesma, para todo e qualquer poeta”

⁷¹ A origem do termo pode ser encontrada em Lessing quando discute aquilo que condiciona o reconhecimento de algumas figuras na fábula e sua associação a propriedades fixas e universais. Tal era a razão que levava o fabulista a preferir o uso de animais, e não de homens em suas criações poéticas: “a *consistência universalmente conhecida dos caracteres*” (Lessing, *Werke*, 1758-1759, 1997, p. 380). Notemos que o termo alemão indica tanto uma *constância* no tempo, em termos de permanência e estabilidade, e igualmente uma *consistência*, no sentido de uma estrutura interna que lhe dá autonomia.

(*HW I*, p. 433). Ou seja, o seu emprego *prescritivo* não toca o fundamento da natureza poética do mito. O autor critica inúmeras vezes aquilo que vê como um uso meramente livresco, que apenas reprisa compêndios de mitologia; sem uma compreensão apropriada, inclusive, essa “poeira da antiguidade”, como a denomina Herder, é capaz de estragar a capacidade criativa do poeta. Logo, “um erudito não é ainda um poeta” (*HW I*, p. 435).

Herder resume assim os acertos, com os quais concorda, mas também os limites da interpretação de Klotz:

[ele] parece por toda parte apenas pensar em um único emprego da mitologia, que consiste em alusões vazias, meras florações de palavras, em comparações intumescidas, em figurações segundo um gosto distorcido e em entulhos eruditos de imagens (*HW I*, p. 443-444).

Essa passagem testemunha não apenas uma compreensão ilustrada do mito, mas a própria noção que a retórica faz dele: a mitologia apenas como produto de uma invenção artificiosa e contingente. É justamente através dessa justificativa que o Esclarecimento pode criticar sua privação de verdade, contrapondo-o ao essencial e não fictício da razão. Por outro lado, a partir da mesma justificativa a poética esclarecida pôde reintroduzir o mito como ornamento na criação artística – e não surpreende portanto que Klotz acabe por habilitá-lo do ponto de vista ornamental. O que parece um paradoxo é denunciado entretanto por Herder como uma estreita conexão entre a racionalidade esclarecida e certa poética clássica tradicional, uma vez que mais do que polos opostos elas se revelam por fim como faces de um mesmo modelo de razão. Há um condicionamento mútuo entre esvaziamento do conteúdo de verdade e da origem necessária da mitologia e sua assimilação ornamental e livresca do ponto de vista artístico.

Em contraste, ao restabelecer a conexão da mitologia com a sensibilidade, dotando esta de um critério próprio de verdade, Herder pode portanto propor um outro modo de apreciar essas figuras. Nesse contexto, a crítica a essa interpretação da mitologia pode ser compreendida como uma mudança de paradigma em relação ao domínio da retórica e das poéticas tradicionais⁷². Conseqüentemente, esta não constitui a única possibilidade de emprego dessas figuras, e Herder continuará sua investigação no sentido de reconsiderar essas possibilidades.

O verdadeiro poeta, pelo contrário, é aquele que “de imagens repetidas uma centena de vezes de um mesmo modo faz uso de *um novo modo*, [...] em corpos vistos uma centena de vezes sopra um novo espírito” (*HW I*, p. 434), tendo em vista um fim poético. Trata-se da

⁷² Por essa razão, Petit defende que Herder traz uma doutrina “antirretórica” do mito (“Mito y símbolo en el pensamiento alemán: de Herder a Schelling”, 1995, p.118).

primeira aparição do adjetivo “novo”, mais à frente usado para tratar da mitologia do ponto de vista moderno, e que passa a ser usado para designar o emprego apropriado das figuras mitológicas antigas, reiterando o distanciamento herderiano de um classicismo irrestrito – o adjetivo (*neue*) instaura uma linha entre esse tema, o título do fragmento e a coletânea de fragmentos de Herder, fazendo coincidir os sentidos de *novo*, *moderno* e a própria consideração da literatura *recente*. É sob essa nova luz criativa que Herder reabilita as características que Klotz mesmo reconhecia na mitologia, a saber, seu caráter determinado, enquanto palavras cheias de significado, sua riqueza de ideias e a capacidade de pintar conceitos abstratos sensivelmente. Esse potencial da mitologia permite que ela “fale para a fantasia intuitiva” (*HW I*, p. 435), faculdade claramente subvalorizada no esquema do racionalismo abstrato. Observamos assim, que, para retirar a mitologia do âmbito do irracional, o autor alemão não faz apelo a algo além da razão, mas recorre a uma visão total do homem, que incluía suas outras faculdades.

Ao reconhecer, portanto, contra a racionalidade unilateral, um apoio no sensível, Herder abre também a universalidade da razão tradicional para o tempo em sua multiplicidade e “concebe uma validade histórica das leis nos sentidos”⁷³, acompanhando aquele passo em direção à incorporação da historicidade em sua estética. Nesse ponto fica ainda mais claro como sua argumentação opera conjuntamente contra um racionalismo abstrato e um classicismo atemporal, uma vez que este é também a transposição estética da crença daquele em um conjunto de regras válidas de forma eterna e universal. Contra tal ponto de vista, o autor reconhece que a estrutura mitológica não é uma gramática atemporal, mas um sistema móvel, interpretado através do tempo e dos lugares. Nessa historicização, o pensador nega um mundo artístico puro, separado do cotidiano e da vida de cada povo, expressando no âmbito cultural e coletivo aquilo que fundava sua atenção à psicologia em oposição a uma visão lógico-metafísica do homem⁷⁴.

Por um lado, essa compreensão interdita uma mera repetição dos mitos gregos pelo poeta moderno, por outro, isso não significa que à mitologia grega seja negada qualquer valor do ponto de vista poético. Pelo contrário: se a poesia grega parece tão superior à mediocridade

⁷³ Frank, *Der kommende Gott*, 1982, p. 127.

⁷⁴ Esse é um passo fundamental da estética do século XVIII em sua especificidade. Segundo Megill, se a Querela dos Antigos e Modernos contribuiu para o surgimento da consciência histórica a partir do embate estético, trazendo as primeiras indicações de um ponto de vista histórico para a consideração das obras, “ambos aqueles que defenderam os antigos e aqueles que os criticaram continuaram no quadro do neoclassicismo. [...] Não houve, em suma, nenhuma tentativa de quebrar com o mundo universalista e normativo do neoclassicismo, nenhuma reorientação em direção a uma tentativa de julgar cada obra de arte em termos de seu próprio contexto particular” (“Aesthetic Theory and Historical Consciousness in the Eighteenth Century”, 1978, p. 36).

da arte moderna, isso se dá precisamente pelo fato dos gregos terem sido criativos a partir de seu próprio material, de tal modo que a imaginação trabalha em sua mitologia sobre o solo pátrio e não a partir de regras e modelos atemporais, de modo que a produção da imaginação artística é deslocada de um voluntarismo artificioso para uma ancoragem necessária e natural no modo como a imaginação se expressa em cada povo. Notamos, portanto, que aquele que simplesmente copia o grego, enquanto um sistema fechado de normas, é exatamente aquele que não compreende o seu significado mais profundo e sua dinâmica de criação⁷⁵. Fica claro, também, que a oposição a uma noção de arte normativa é muito mais matizada que um simples culto irracional ao gênio. Logo, o imperativo de conhecer os gregos, que víamos no classicismo, não é abandonado, mas passa a ser feito do ponto de vista de uma compreensão histórica, que propõe investigar as forças envolvidas na criação dos gregos ao mesmo tempo em que lança os olhos sobre a própria condição moderna, em um diagnóstico crítico.

Dessa forma, as várias camadas do texto começam a delinear-se: a insistência em delimitar a intenção de seu fragmento a uma análise da mitologia do ponto de vista de seu uso como material pela poesia, não limita o empreendimento a uma mera análise poética, por assim dizer, mas anima uma ampla investigação filosófica e histórica da criatividade poética a partir dessa mesma mitologia. Assim sendo, a preocupação “material” do texto prontamente revela não se tratar de uma abordagem de um conteúdo determinado, mas do modo como este opera em relação à obra, em uma visão dinâmica de sua força poética. Notamos que a questão nunca é colocada do ponto de vista do conteúdo: em nenhum momento lemos o tratamento deste ou de outro mito determinado; progressivamente notamos que sua preocupação se dá, antes, em relação a certa atitude diante do mundo que está implicada na visão mitológica. Consequentemente, o foco está na “maneira pela qual aqueles [os antigos] utilizaram, aplicaram e, em parte, inventaram a mitologia” (*HW I*, pp. 437-438).

Da mesma forma, essa conjunção com uma perspectiva poética fundada filosoficamente dá um caráter próprio à consideração histórica de Herder. Se uma importante valorização da mitologia na época se ligava a um interesse mais narrativo no mito, que remete à sua origem sagrada e se liga à sua identificação com a fábula, a consideração herderiana parece deslocar o

⁷⁵ É interessante notar que para Herder, isso vale para a própria tradução da obra dos antigos, uma vez que também a compreensão herderiana da linguagem se dá a partir da história: de nada adianta meramente transplantar a beleza de uma língua que era essencialmente poesia, como a antiga, para a língua moderna que, mesmo na poesia, é marcada pela prosa. Antecipando uma noção fundamental em autores do fim do XVIII, como Novalis e Hölderlin, Herder assume na primeira coletânea de seus fragmentos sobre a literatura alemã que é preciso de um gênio criador mesmo para traduzir a beleza específica dos autores antigos para as línguas modernas: “[Homero, Ésquilo e Sófocles] envolviam pensamentos em palavras e sensações em imagens; o tradutor tem de ser ele mesmo um gênio criador se quiser aqui fazer jus a seu original e sua língua” (*HW I*, p. 204).

foco para imaginação concebida mito-poeticamente⁷⁶. Nesse ponto, inclusive, mostra-se importante o modo como Herder começa paulatinamente a se distanciar de seu colega Heyne, o qual, em grande parte, contribuíra para que voltasse os olhos para o fenômeno mitológico. Desde os seus primeiros tratados, nos anos de 1763 e 1764, aos quais se seguiriam uma vasta obra, a interpretação heyniana constituiu-se como uma das primeiras tentativas de valorizar na mitologia um discurso autônomo e verdadeiro, a partir de uma fundamentação poética do pensamento e da linguagem⁷⁷. Ao identificar o caráter necessário do mito, não arbitrário e artificial, Heyne representa uma primeira ruptura com o paradigma de interpretação da mitologia tanto da retórica como da ilustração, negando sua consideração como mero acervo de imagens e radicando-a em um desenvolvimento histórico do homem, recuperando sua importância como documento dessa história e portanto não apenas um patrimônio da Antiguidade, mas de todos os tempos, como fundamento passado de nosso presente a ser repetidamente estudado e investigado. Heyne resolvia a tensão entre mitologia e história na historicização do próprio desenvolvimento cultura do homem, de suas faculdades e modos de representação. Sua leitura, no entanto, tomava justamente por essa razão o mito como uma primeira expressão da humanidade, em sua pré-história, posteriormente abandonada em formas mais avançadas de pensamento; desse modo, *insuficiência e deficiência*, seja da linguagem, seja das faculdades primitivas, são os termos definidores da identificação heyniana entre mitologia e infância da humanidade⁷⁸. Por outro lado, há o reconhecimento de uma relação necessária entre mitologia e certa forma de representação imaginativa que desconstrói a ideia do mito como erro e como artificialidade⁷⁹. Ou seja, Heyne desconstrói o sentido da mitologia como fábula.

⁷⁶ Townsend considera esses os dois caminhos principais pelos quais o mito adentra a história da estética (*Historical Dictionary of Aesthetics*, 2006, p. 215).

⁷⁷ Limitam-nos a um esboço bem resumido das posições de Heyne. Uma vez que grande parte de seus escritos foi publicada em latim, nos servimos especialmente de Horstmann, “Mythologie und Altertumswissenschaft der Mythosbegriff bei Christian Gottlob Heyne”, 1972; e Hartlich; Sachs, *Der Ursprung des Mythosbegriff in der modernen Bibelwissenschaft*, 1952, pp. 11-19.

⁷⁸ “A *infantia generis humani* é, segundo Heyne, caracterizada por uma deficiência (*imbecillitas*) tripla: uma deficiência do saber, uma deficiência da capacidade de expressão e, através da incapacidade de se elevar a uma contemplação que se distancie das impressões imediatas dos sentidos, uma deficiência que acompanha uma alta afetabilidade através do sensível” (Hartlich; Sachs, *Der Ursprung des Mythosbegriff in der modernen Bibelwissenschaft*, 1952, p. 14)

⁷⁹ Segundo Franz, Heyne se volta assim contra a tradição beletrista dominante da academia francesa do século XVIII, que tinha justamente em Fontenelle seu grande representante. Em oposição a ele, Heyne propõe que o discurso mítico não é da ordem artística, uma vez que isso suspenderia sua relação com a verdade, mas uma obra da necessidade natural da índole dos homens, e portanto uma forma autêntica de discurso (Franz, *Schellings Tübinger Platon-Studien*, 1996, pp. 169-171).

Herder, por sua vez, aproxima-se dessa formulação de Heyne várias vezes, ao reconhecer a mitologia como historicamente ligada à infância da humanidade e seu esquema filogenético do desenvolvimento das faculdades humanas. Nosso autor, contudo, insiste na permanência da mitologia, que não é superada por uma racionalidade superior e abstrata. Como diz no *Journal meiner Reise im Jahre 1769* [Diário de minha viagem no ano 1769]: “uma razão mais tardia, a aparição de um momento, não pode destruir sonhos da infância, as crenças de uma vida toda” (*HW IX/2*, p. 24). Ao se ligar às primeiras imagens da imaginação, em um momento no qual o desenvolvimento do homem ainda não distinguiu de maneira rígida as suas faculdades, a mitologia oferece o próprio fundamento daquela faculdade poética humana, tendo, portanto, um valor muito maior do que um mero documento do passado. Com base em sua concepção estética da sensibilidade como fundamento de todas as faculdades, identificar o mito com a origem do desenvolvimento humano é identificá-lo com algo que sempre retorna, que é sempre reatualizado e que está portanto sempre presente. Logo, ao contrário de ser abandonado, é algo que perdura no desenvolvimento do homem, passível de revitalização, sobretudo a partir de seu potencial rejuvenescedor para a arte e para a visão de uma racionalidade expandida⁸⁰. A partir desse posicionamento, o qual, como já dito, valoriza na visão mitológica sobretudo uma atitude em relação à natureza e ao mundo, pode-se reconhecer uma atualidade no mito, através de sua concretude e pregnância, colocadas em oposição às características do pensamento de sua época.

Com Heyne, a valorização histórica da mitologia, cuja aparente inconsistência e irrealidade aos olhos modernos não seria então caracterizada como irracionalidade, tinha de ser compensada com sua limitação a um documento, perdendo assim a efetividade e a vivacidade⁸¹.

⁸⁰ Para Verra, desde os primeiros textos de Herder notamos essa posição marcante quanto à valorização da mentalidade primitiva e mitológica, permitindo que ela, compreendida em sua própria natureza, possa oferecer também um aporte positivo e atual (*Linguaggio, mito e storia*, 2006, p. 148. Nas palavras de Adler: “o mito é a forma de saber poética da experiência e, com isso, fundamentalmente não apenas ligada à ‘infância da humanidade’, mas uma forma da presentificação poética do mundo, dada antropologicamente, para a qual Herder deseja uma revitalização, um ‘emprego mais novo da mitologia’” (*Die Präganz des Dunklen*, 1990, p. 137). Esse deslocamento de Herder em relação a Heyne será igualmente um dos fundamentos da compreensão romântica sobre a mitologia, em vários sentidos muito aparentada ao que encontramos em Herder; veja-se por exemplo August Schlegel, para quem “a mitologia não pertence a uma fase inicial e passada da humanidade, mas forma, como a linguagem, um fenômeno que acompanha permanentemente o humano, um princípio constantemente presente de seu espírito” (Behler, “August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre Jena 1798, 1799”, 1994, p. 423).

⁸¹ Importante ressaltar que essa é justamente a estratégia de Heyne para manter o valor presente da mitologia. Como afirma no prefácio ao *Manual de mitologia a partir de Homero e Hesíodo*, escrito por Martin Gottfried Hermann, ex-aluno seu, em 1787: “*Se a mitologia não é nada mais do que a essência de fábulas, de ficções, de contos de fadas absurdos ou simplesmente de superstições pagãs, então sua utilidade é certamente muito limitada [...]. Entretanto a questão se dá de outro modo. A Mitologia é em e por si mesma a mais antiga história e filosofia, a essência das lendas populares e originais, expressas na língua antiga e selvagem; e deste ponto de vista ela adquire um novo valor, como vestígios dos mais antigos modos de representação e expressão*” (Heyne, “Vorrede”,

Já Herder encontra na conjunção única entre estética e reabilitação mitológica uma possibilidade de manter sua efetividade, sem abandonar os aportes dessa consideração e enraizamento históricos, justamente do ponto de vista poético, preservando o caráter necessário sem seu traço negativo de insuficiência – o que não deixará de trazer tensões e contradições a esse mesmo projeto. Pois sua concepção própria de estética, ao reconduzir à ancoragem sensível da alma humana, pode reconstruir o vínculo entre mito e arte, sem no entanto associar o sentido de artificialidade que Heyne procurara dissolver. O foco em uma produtividade natural e necessária da imaginação, ligada à sensibilidade humana, não obstante realizada sempre de maneira particular e determinada em cada época e povo, permite a Herder dizer em seu diário de viagem que a mitologia é uma “lógica da faculdade poética [*Dichtungsvermögen*]” (*HW IX/2*) – enunciado que situa Herder de maneira determinante no desenvolvimento intelectual da relação recíproca entre estética e mitologia. Desse modo, pode-se dizer que o mito permanece sempre algo vivo e, em última instância, é isso que permite uma reflexão que procura recuperar seu caráter concreto.

A partir desse quadro, podemos retornar ao fragmento e perceber como, frente a esse trabalho por assim dizer restritivo e crítico da consideração da mitologia, é possível a recolocação da pergunta em sentido positivo, a saber, “como nós podemos empregar a mitologia para a formação de nossa força de invenção, para nos aproximarmos dos antigos mais em espírito do que por meio da imitação” (*HW I*, p. 447). É nesse embate formador com a antiguidade que o autor, então, fazendo jus à sua proposta estética, analisará as forças envolvidas na criação mitológica entendida como um processo de criação da alma a partir de seu posicionamento sensível no mundo.

Um primeiro ponto, que já notávamos na ancoragem sensível e histórica da imagem mitológica, é que o material da mitologia se constitui, para o antigo, naquilo que está ao seu redor, não um conteúdo erudito ou mesmo transcendente: é sua paisagem, sua história, seu povo. Em consonância com sua interpretação histórica, Herder desloca a significação do mito, que passa a ser coletiva e imanente, fundada na invenção imaginativa de um povo. Quando alguém como Píndaro faz uso da mitologia, não se trata de um fim em si mesmo, quer dizer, simplesmente tornar sua ode mitológica, mas cantar a sua terra, aquilo que está ao seu redor: “sua mitologia é história da pátria” (*HW I*, p. 448) Para o autor, quanto a isso não existe

1800, pp. iv-v). Guilbert, que comenta esse prefácio em seu artigo, diz que a postura de Heyne é importante nessa revalorização da questão mitológica, pois “a mitologia poderia novamente receber um valor epistemológico que ela havia perdido desde muito tempo, uma perda que havia banindo-a ‘do círculo do conhecimento’” (“Welche neuzeitlichen Strategien für die Rettung der antiken Mythologie”, 1999, p.208).

insuficiência do ponto de vista da modernidade: “isso eu tenho tudo em meu país, em minha história, ao meu redor se encontra o material para esse edifício poético” (*HW I*, p. 447).

“Mas falta uma única coisa: espírito poético” (*HW I*, p. 447). Se não é no aspecto material propriamente que se problematiza a possibilidade da poesia moderna de se expressar mitologicamente, é preciso compreender o modo mesmo como o espírito poético antigo trabalha esse material. Conseqüentemente, chegamos ao segundo ponto: “uma grande parte da mitologia é alegoria! Natureza personificada ou sabedoria figurada!” (*HW I*, p. 449). Nesta questão encontra-se o grande mérito dos gregos: sua imaginação poética é ao mesmo tempo um tipo de pensamento ligado à sensibilidade, de tal modo que “souberam envolver verdades abstratas em imagens” (*HW I*, p. 449). Não surpreende que, em um projeto de crítica da razão esclarecida e abstrata, naquilo que tem de limitada, o argumento se volte para esse potencial unificador da imagem mitológica; ao colocar a coincidência entre uma natureza personificada e uma sabedoria figurada, evidencia-se a unidade entre arte e natureza, homem e mundo, em um *continuum* de razão e sensibilidade, a partir da noção da linguagem poética e sua força alegorizante. Não se trata, portanto, de uma natureza morta, representada por um entendimento que lhe é totalmente estranho e distinto: pelo contrário, apresenta-se aí um movimento imanente, no qual a natureza surge de forma viva justamente por conta de uma linguagem que a torna inteligível e, inversamente, a razão encontra nessas imagens um campo de expressão para seus próprios conceitos.

Essa parece uma passagem fulcral da argumentação herderiana, que testemunha o diálogo no interior de sua própria obra: notamos como são inseparáveis um deslocamento estético do pensamento racionalizante, uma filosofia da linguagem e da história, além de uma visão orgânica que valoriza uma nova dignidade no mundo objetivo; não haveria separação entre o caráter de sonho da alma humana, a poesia e a relação com a natureza, de modo que por trás de sua consideração sobre a força alegórica do mito reencontramos os fundamentos de sua investigação psicológica da sensibilidade, portanto de toda sua epistemologia. A capacidade dos gregos de ver a musa ao seu redor, de não deixar que a natureza morra esterilmente, como nós modernos fazemos, é o indício de uma racionalidade unificadora, que reconhece no objeto mais do que um simples material, mas uma força, uma razão imanente, que tem seu desenvolvimento orgânico interpenetrado ao do homem. Herder, inclusive, fascinado pelas novas descobertas científicas de seu século em áreas como a biologia, a química e o

eletromagnetismo, via nelas um chamado para os poetas repovoarem a natureza qualitativamente através de um procedimento analógico⁸².

É essa capacidade de unir o abstrato ao sensível, a força de alegorização da mitologia antiga, que devemos aprender dos gregos: “De forma breve! É como heurística poética que queremos estudar a mitologia dos antigos, para nos tornamos nós mesmos inventores” (*HW I*, p. 449). A partir desse importante conceito introduzido por Herder, destacamos mais uma vez como a aparente limitação do texto a uma preocupação estritamente poética não o priva de uma compreensão filosófica nesse mesmo empreendimento, precisamente porque a própria natureza dessa alegoria do mito envolve uma convergência da poesia e da filosofia, algo que o autor já deixa suspeitar quando sugere que devemos aprendê-la do “filosófico Homero e do poético Platão” (*HW I*, p. 449)⁸³. Logo, tal “heurística poética” não é, no fundo, apenas uma tarefa para o poeta, mas também para o filósofo: por essa razão, notamos em que medida o programa herderiano vai além daquilo que já fora feito por nomes como Milton e Klopstock, autores nos quais, como Herder mesmo elogia, o acervo mitológico é contemplado a partir da criação poética moderna, mas sem uma reflexão propriamente filosófica e histórica do significado dessa criação. A síntese de visões exigidas para esse novo ponto de vista fica evidente quando define em um fragmento de sua segunda coleção *Sobre a Literatura Alemã mais Recente* o que significa propriamente *estudar* a poesia grega a partir da perspectiva moderna: “procura-se olhar em seu espírito com o *olho do filósofo*; com o olho da *estética* analisar suas finas belezas [...], com o olho da *história* comparar uma época com outra época, um país com outro país, e um gênio com outro gênio” (*HW I*, p. 304).

Com o conceito de “heurística poética”, Herder parece também retomar o núcleo central da aporia colocada por Winckelmann no postulado de imitação dos gregos – “o único meio de

⁸² Herder continuará a manter essa ideia de que não se pode, assim, dizer que está esgotado o campo de natureza para a criação de uma mitologia de nossa época, uma vez que a compreensão da essência poética do homem, radicalizada cada vez mais em seus escritos, definirá a mitologia como a relação mais fundamental do homem com o mundo a seu redor, reatualizada sempre de modo original. Em um texto mais tardio, *Über Bild, Dichtung und Fabel* [Sobre a imagem, a poesia e a fábula], de 1787, o autor escreve: “É, portanto, injusta a queixa *de que o depósito da natureza está esgotado para nós* e que nascemos muito tarde para descrever melhor o leão ou o sol, do que já foram muitas vezes descritos. Não se trata do tema: ‘descrever melhor’: pois, a verdade foi a mesma em todas as épocas; mas, que cada ser humano percipiente possa descrever *por si mesmo* seu objeto como se nunca tivesse sido descrito antes; sobre isso parece-me que não deveria pairar nenhuma dúvida e desconfiança” (*HW IV*, p. 639)

⁸³ Ainda que Herder defina, mais de uma vez, a filosofia e seu método estritamente a partir da noção de análise – como por exemplo mais à frente nesse fragmento, ou no *Quarto bosque crítico* (*HW II*, p. 266) – há momentos em que encontramos também a caracterização de vários filósofos como poetas. É assim que fala da “poesia wolffiana” (*MB*, p.58) ou que “*Newton*, mesmo contra sua vontade, tornou-se em seu edifício do mundo um poeta, assim como *Buffon* e sua cosmogonia e *Leibniz* em sua harmonia preestabelecida e doutrina das mônadas” (*HW IV*, p. 330). Há aqui um sintoma da concepção de Herder da natureza poética do homem em seu conhecimento do mundo através da produção de imagens que abrange mesmo o filósofo e o cientista, quando estes pensam verdadeiramente.

nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos”⁸⁴. A partir de um aprofundamento da investigação da criação poética dos antigos, pode-se reinterpretar em chave positiva essa aproximação à Antiguidade como projeto de compreensão da modernidade de si mesma, no qual tanto a imitação e a interpretação são ultrapassadas em direção a uma noção mais filosófica do *estudo*, na qual a impossibilidade da imitação se torna a abertura para as forças criativas de nosso tempo⁸⁵. Como aponta Irmischer em seu comentário, não há produtividade fora do tempo, o que interdita a própria ideia de imitação, mas essa mesma compreensão histórica embasa uma proposta de interpretação crítica dos textos que permite uma aplicação analógica do antigo em sentido completamente novo, abrindo novas forças do presente⁸⁶. Herder sintetiza a ideia, em um manuscrito de revisão da segunda coleção de seus fragmentos, através da formulação: “um original que copia, mas onde nenhuma cópia é visível” (*HSW II*, p. 162).

É do ponto de vista dessa heurística poética que nosso autor localiza no núcleo da mitologia uma “arte da invenção” [*Erfindungskunst*]. A terminologia da passagem é importante, pois revela o modo muito próprio pelo qual Herder se apropria de uma discussão filosófica posteriormente abafada nas filosofias da arte do fim do século. Trata-se da temática da *ars inveniendi*, um problema que liga as discussões de método do século XVII à estética no século XVIII⁸⁷. Desde Bacon até Wolff, refere-se a uma lógica de invenção e descoberta – o duplo sentido de *Erfindung* – que deveria guiar o filósofo para encontrar verdades desconhecidas a partir daquelas que lhe eram conhecidas. Questão a princípio de método, observou-se no desenvolvimento desses autores uma progressiva ampliação de seu sentido original, incorporando às artes de descoberta mais tradicionais da matemática, portanto *a priori*, outras artes e sobretudo usos de outras faculdades que ampliassem o campo de descoberta científica do pesquisador. A esterilidade da lógica tradicional e da *inventio* limitada ao campo da retórica e da oratória eram assim explicitadas pelas novas exigências da ciência moderna. Ora, nesse extenso e profundo debate, o que parece fundamental para nossa discussão é o modo como

⁸⁴ Winckelmann, *Kleine Schriften*, 2002, p. 29.

⁸⁵ Com a noção de “imitação” substituída pelo conceito de “estudo”, Herder anteciparia uma importante mudança de paradigma da relação entre antigos e modernas, que acompanha a passagem de uma poética normativa para uma perspectiva histórico-filosófica, central, segundo Costazza, em autores como Schiller, Schlegel e Humboldt (“‘Studio’ invece di ‘imitazione’. L’antichità classica come costruzione per i Classicisti e i Romantici tedeschi”, 2017, p. 88).

⁸⁶ Irmischer, “Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders”, 1981, pp. 79-80. O mesmo comentador reconhece que o fragmento de Herder sobre a mitologia é um exemplo da aplicação desse método analógico, ligando passado e presente de uma maneira frutífera, ainda que compreendendo sua diferença fundamental (*Ibidem*, p. 84).

⁸⁷ Para uma discussão aprofundada, remetemos ao ótimo estudo de Buchenau a esse respeito (*The founding of aesthetics in the German Enlightenment*, 2013, p. 15 e ss).

Baumgarten com sua nova disciplina dera à criatividade poética também um lugar nesse campo da descoberta de verdades filosóficas⁸⁸.

De certo modo, portanto, Herder está operando ainda no interior desse mesmo quadro quando fala da arte da invenção a partir da heurística, tornando a poesia um instrumento prático de descoberta filosófica. Contudo, da mesma maneira que redesenhara o sistema baumgartiano ao posicionar a estética como fundamento de toda a filosofia, Herder parece ampliar o sentido que dá a essa arte de invenção da mitologia quando, ao debruçar-se sobre ela, nota duas forças antagônicas e complementares a operar, a saber, “o espírito de redução e de ficção: a análise do filósofo e a composição do poeta” (*HWI*, p. 450)⁸⁹. Nesse sentido, mais do que um instrumento, o mito enquanto criação permite pensar o homem aquém da divisão entre as suas faculdades, em um momento no qual filosofia e poesia encontram-se unificadas, há uma dimensão sintética no mito que escapa ao filósofo limitado ao espírito analítico: temos na arte de invenção mitológica antes de tudo um modelo de pensamento.

Ora, é nesse momento que a proposta de criação de uma nova mitologia surge, mas sob a chave negativa e problemática: “aqui estão então as várias dificuldades para criarmos para nós mesmos uma mitologia por assim dizer *inteiramente nova*” (*HWI*, p. 450); isso porque tais forças dificilmente aparecem unidas e, mais usualmente, colocam-se uma contra a outra⁹⁰. Mais uma vez, notamos a conexão entre as várias dimensões do pensamento estético herderiano: se a exigência de se compreender o fundamento sensível da alma humana ressignifica sua relação com a produção de imagens, resultando em uma negação da mera repetição de um acervo dado, podemos pensar que o aprofundamento dessa investigação de uma outra concepção do homem recoloca a pergunta pela sua relação com a mitologia e, em última instância, com a possibilidade mesma de uma nova mitologia. Encontramos aqui o ponto máximo do texto, a partir do qual

⁸⁸ Frente a Bacon e Wolff, essa constitui precisamente a originalidade de Baumgarten, segundo Buchenau: “esses autores haviam excluído rigorosamente a invenção poética do campo daquilo que eles denominavam invenção lógica (esta visando a descoberta da verdade), ao passo que Baumgarten é o primeiro a superar verdadeiramente essa restrição moderna e a dar à invenção poética uma virtude heurística real *de produção de verdades*” (“L’esthétique wolffienne comme ars inveniendi”, 2006, p. 43).

⁸⁹ Mais uma vez, Herder se aproveita dos termos da tradição. O espírito de redução alude ao *principium reductionis* de Wolff (*Philosophia practica universalis*, §310), princípio epistemológico utilizado em sua discussão sobre a fábula para explicar o “artifício pelo qual um objeto pouco conhecido é conduzido, mediante a semelhança, a um objeto familiar” (Pimpinella, “La théorie wolffienne des arts à l’origine de l’esthétique”, 2006, p. 16). Lessing, em seus tratados sobre a fábula, cita esse parágrafo de Wolff quando discute a capacidade de se elevar do particular ao universal e retornar deste àquele (*Werke, 1758-1759*, 1997, pp.408-409), uma vez que é preciso reduzir “um silogismo universal simbólico [...] a algo de particular para podermos reconhecê-lo neste intuitivamente” (Ibidem, p. 372).

⁹⁰ Em alguma medida, Herder retoma aqui a própria abertura que Baumgarten fizera para o campo da poética ao determinar a nova categoria gnosiológica da clareza extensiva, uma vez que com ela o autor estabelece um esquema no qual “à abstração analítica do campo filosófico corresponde a síntese concretizante da poesia” (Adler, “Fundus Animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung”, 1988, p. 205).

ele faz duas considerações e com base nas quais podemos também traçar algumas linhas da contribuição da noção herderiana de mitologia, tanto naquilo que deixa entrever como programa para a estética futura, mas também e sobretudo na problematização de tensões que acompanharão a disciplina e serão desdobradas já na obra de Herder ao longo de sua produção nos anos de 1770.

Ao identificar tal dificuldade, é proposto primeiramente um paliativo: se a criação de figuras mitológicas inteiramente novas parece pouco possível, “saber encontrar a partir do mundo de imagens dos antigos um novo mundo para nós, isso é mais fácil” (*HW I*, p. 450). Formado na heurística poética proposta pelo autor, o poeta pode se aproveitar das figuras antigas para seus próprios fins poéticos, historicizados a partir do presente em um novo sentido, sem dobrar-se a uma mera subserviência classicista. Contra aqueles que acusam uma contradição nesse uso moderno do antigo, Herder apela para a sua compreensão histórico-genética para indicar que mesmo na Antiguidade isso já acontecia: cada poeta se apropriava da mitologia para seus fins, efetuando as alterações e adições que julgava cabíveis, revelando, portanto, que nunca houve, de fato, uma mitologia fechada, no sentido de um acervo dado de forma acabada, mas um potencial criativo de imagens apropriadas poeticamente. Nesse ponto, explicita-se mais uma vez a diferença de Herder em relação a Heyne no que tange à permanência da efetividade poética da mitologia: justamente por não a considerar um documento apenas do passado, a noção de “heurística poética” permite tomar a força poética da mitologia como estando em constante mutação e recriação, não delimitada a um conteúdo original e estático. A distinção historiográfica e filológica entre uma mitologia originária e outra poética é de certo modo dissolvida e dinamizada em um processo que reatualiza constantemente sua origem, pois o mito não se torna material da poesia enquanto um repertório, mas mantém-se como seu tecido originário e presente, pois ligado à própria essência produtiva da alma humana, estetizando portanto a compreensão histórica da mitologia⁹¹.

⁹¹ Heyne fala expressamente da atividade do filólogo crítico como um exercício de ordenar o conteúdo original, o *Ur-Mythos*, por trás das adições e falsificações ao longo do tempo: “Se a mitologia deve ser tratada de maneira correta, então não se deveria considerar de modo indiferenciado todos os tipos de poetas com esclarecimentos e sonhos dos gramáticos, e muito menos misturar, segundo o uso das obras mitológicas mais novas, hipóteses de esclarecimento de um tipo alheio; deve-se, primeiramente, isolar e tratar da mitologia da época antiga, principalmente Homero [...]” (“Vorrede”, 1800, p. III). É sobretudo em reação a uma consideração ornamental e classicista da mitologia que Heyne apresenta esse visada histórica do desenvolvimento cultural. A manutenção em Herder de uma efetividade poética da mitologia, mesmo no presente, mas que mantenha a noção histórica e não-ornamental do mito, é prenhe de consequências, e também tensões, em sua obra estética e abre uma nova dimensão, como veremos, para a consideração da mitologia como um território de formas da imaginação, algo que será ainda mais fundamental em Moritz.

Para Herder, essa transformação do natural ao artístico é inerente ao mito, surgindo como lenda e, por fim, tornando-se base para a arte poética: “nenhuma mitologia do mundo pôde manter-se pura ou ela não seria uma mitologia” (*HW IV*, p. 645-646), diz ele em *Über Bild, Dichtung und Fabel* [Sobre a imagem, a poesia e a fábula], de 1787. Por meio de adições narrativas, a lenda avançou ao largo de gerações, consolidando-se como poesia: “assim, a lenda progrediu como uma filha da memória, até tornar-se *arte* e essa arte chamou-se *arte poética*. O ouro bruto foi cunhado e foi a própria lenda que realizou a arte da cunhagem” (*HW IV*, p. 646). Brotando a partir da natureza, o mito passa por diferentes povos, desde seu significado religioso primitivo até operações do campo do imaginário. Todo o processo de constituição dos gêneros literários, em particular a épica, o drama e a lírica, depende desta transfiguração do mito em poesia. Há uma historicidade vertical da mitologia, como propõe Verra, na qual um surgimento primitivo e fantástico, coincidindo com a religião, é imediatamente seguido por um uso mais refinado e artístico; com o desenvolvimento da cultura, no entanto, aquilo que era naturalmente artístico torna-se artificial, ornamental e material de erudição, muito distante do papel que tinha originalmente em outras culturas⁹² – movimento cuja epítome é o classicismo; a “heurística poética” pode ser vista aqui tanto como um último estágio desse desenvolvimento, mas também como um momento de sua inversão: ela tenta resgatar a mitologia não mais como uma fonte de imagens cristalizadas, mas a partir da força criativa e poética que possuía nos primeiros estágios⁹³. Retomando a comparação com Heyne, se há para Herder um núcleo original e puro que deve ser recuperado de uma suposta deterioração histórico-cultural, que para ele também

⁹² Verra, *Linguaggio, mito e storia*, 2006, p. 158.

⁹³ Ainda que não caiba no escopo desse estudo, essa dimensão “religiosa” da mitologia não pode ser ignorada – afinal, não esqueçamos que Herder foi pastor e teólogo, atividades que, como tudo o que fez, não se separam das outras áreas de seu pensamento. Logo, o tema da reabilitação do mito é também inseparável desse interesse herderiano em recuperar o caráter histórico, positivo e de revelação do cristianismo, o qual tem consequências para além do cristianismo em sentido estrito, abrindo um campo de interesse para a mitologia como um todo. No importante e polêmico texto de 1774, *Das älteste Urkunde des Menschengeschlechts* [O mais antigo documento do gênero humano], a interpretação do *Gênesis* bíblico é também sua consideração como o mais antigo poema e mito da humanidade, tornando difícil uma divisão rígida entre os dois primeiros estágios descritos por Verra: é justamente o caráter irredutível de sua dimensão poético-sensível do relato da Bíblia que impossibilita sua redução a um conteúdo racional-moral, como queria certa corrente da hermenêutica bíblica moderna, preservando o caráter de revelação da religião cristã a partir também dessa justificativa poética. Tendo em vista o recorte de nosso projeto, no entanto, limitamo-nos às obras estético-literárias nas quais, quanto ao mito, “prevalece o interesse polêmico em relação à tendência classicizante, considerada inadequada e não fundada sobre uma correta interpretação da origem nacional e popular da poesia e de suas necessárias modificações em relação às evoluções das culturas” (Verra, *Linguaggio, mito e storia*, 2006, p. 154). Nesse sentido, o mito está aqui de alguma maneira menos associado a um conteúdo religioso imediato, e é tomado em um sentido mais artístico. Analogamente, pode-se pensar aqui a passagem descrita por Herder em seu *Também uma filosofia da história* entre o Oriente e a Grécia. É importante, todavia, situar essa outra possibilidade de interpretação, que toma o mito em seu sentido primitivo, o qual possui um valor religioso intrínseco, inseparável de sua natureza poética original. A mitologia grega, por sua vez, que constitui nosso foco, já tem para Herder esse valor mais refinado e estético, ao passo que a mitologia nesse sentido religioso primitivo é característica dos hebreus, como se vê no Antigo Testamento (cf. *Ibidem*, p. 181).

se identifica com a ornamentação neoclassicista, ela não se dá em relação a um conteúdo ou um acervo de figuras fundamentais, mas a uma certa força poética. É dessa maneira que a compreensão de uma permanência da efetividade poética da mitologia pode conviver na obra herderiana com a afirmação do desenvolvimento histórico-cultural. Que esse momento da heurística poética se confunda também com o próprio nascimento da estética, isso é mais um testemunho da centralidade da reflexão sobre a mitologia nesse mesmo desenvolvimento.

Esse uso moderno e refletido das figuras antigas é sem dúvida o mais seguro e fácil da mitologia, enquanto um espírito poético radicalmente novo não surge para criar uma mitologia inteiramente nova. Seria possível remeter a essa postura algumas criações de Goethe, como *Ganimedes* e *Prometeu*, bem como alguns poemas de Hölderlin e mesmo seu romance *Hipérion*: tais obras se apropriam de um quadro mitológico antigo, mas situam-no em uma perspectiva moderna, aplicado a eventos e situações recentes, em uma dialética que instaura o novo a partir da confrontação com os gregos.

De forma secundária e latente, no entanto, uma possibilidade de harmonia entre essas duas forças complementares e antagônicas envolvidas na mitologia, ainda que não desenvolvida de forma explícita, permanece enquanto uma alusão ideal a um horizonte possível, que permitiria enfim que essa nova mitologia propriamente moderna fosse criada. Ela persiste assim, para além de uma proposta estritamente poética, um ideal de completude do homem: não parece desprovido de importância, o fato de que essa proposta de criação de uma nova mitologia, que aparece em Herder, embalado por uma concepção antropológica do homem como um todo, por meio da harmonização e unificação de suas faculdades, volte a aparecer na virada do século, quando as filosofias idealista e romântica proclamam um ideal de razão totalizante e unificador, capaz de dissolver as oposições deixadas pela filosofia kantiana – encontramos o testemunho mais emblemático desse projeto n’*O mais antigo programa*, mas esse diagnóstico da falta de um solo mitológico e poético junto a um ideal totalizante atravessa formulações de vários autores, remetendo ao diagnóstico pioneiro de Herder.

Além disso, para além de um paradigma crítico da criação poética e da própria fragmentação da filosofia e do homem moderno, é inevitável que a noção de heurística poética, junto ao ideal de uma nova mitologia, traga consigo a proposta de criação positiva de uma mitologia moderna, enquanto um conteúdo dado. É interessante notar como a perspectiva de Herder já traz uma ambivalência que concerne a todo o projeto da nova mitologia: por um lado, um ideal totalizante crítico, formal e especulativo, criado a partir de uma noção de significação, por outro, uma positividade material, voltada estritamente ao conteúdo. Herder incluirá em sua

perspectiva um interesse pelos mitos nórdicos e germânicos, de modo que quase 30 anos depois, em seu texto *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung* [Iduna, ou a maçã do rejuvenescimento], de 1796, ele defende uma mitologia que corresponda à nação, “que brote de seu próprio modo de pensar e de sua língua” (*HW XVIII*, p. 156). É possível assim observar em que medida a questão continuou latente em sua obra durante muito tempo. Notamos, no entanto, que a “heurística poética”, como um embate formador a partir da compreensão filosófica da mitologia e não o tratamento de mitos especificamente – focada, portanto, em certa atitude do poeta, e mesmo do filósofo, diante do mundo e na atividade da imaginação –, é então encaminhada para uma demanda mais ligada à questão do conteúdo positivo de tal mitologia, levando ao extremo a demanda pelo conteúdo mítico tirado do próprio tempo, com implicações inclusive políticas, de um projeto de educação nacional.

Ainda assim, a heurística poética, tal qual expressa no fragmento de 1767, quando levada às últimas consequências, parece trazer uma problematização histórica que opõe radicalmente a natureza inteira e sensível dos antigos à reflexividade da modernidade. Como vimos, Herder já problematizava a dificuldade de encontrarmos juntas as duas forças antagônicas necessárias para a criação de uma mitologia. Isso precisamente porque percebia em nossa época um predomínio da força de análise do filósofo, característica de um tempo reflexivo, e a falta do espírito de síntese, próprio da poesia. Não à toa, ao sugerir algumas maneiras segundo as quais os poetas modernos poderiam imprimir um sentido moderno aos mitos clássicos, Herder indicava aquela de

colocar nas fábulas antigas um certo sentido intelectual [*geistiger Sinn*], sem o qual elas nos agradariam menos. Uma vez que o nosso estágio mais alto de cultura ganha tanto em pensamento quanto é capaz de perder em percepção sensível, então que se busque soprar um novo espírito nas fábulas, de modo que deuses e heróis não ajam como homens fortes e selvagens, conforme seu tempo, mas deixem transparecer um propósito que nos convenha mais (*HW I*, p. 454).

Nesse ponto, Herder parece anunciar em seu projeto muitas dessas questões, inclusive suas contradições e limites: de certa maneira, essa preponderância do elemento reflexivo, intelectual e cindido, próprio do moderno, mostra-se incompatível com a exigência de síntese do espírito poético, bem como a dimensão sensível e natural parece distante, quando Herder aponta que perdemos em “percepção sensível”, a qual era, no entanto metade fundamental do poder alegorizante da mitologia, a capacidade de pintar os conceitos abstratos de forma sensível. Como o próprio desenvolvimento da mitologia, de sua origem natural no fantástico e mais puro da sensibilidade humana até o seu aperfeiçoamento artístico e por fim artificial, a

linguagem humana desenvolver-se-ia de sua origem poética e sensível até o seu aperfeiçoamento prosaico e intelectual, uma tese central que percorre todos os fragmentos de Herder sobre a literatura alemã⁹⁴. Do ponto de vista da reflexão sobre a mitologia, o fragmento leva a um questionamento central de toda a estética moderna: há mitologia de um tempo prosaico?

Logo, o projeto de uma mitologia poética inteiramente nova, encontra no recurso heurístico fundamentalmente necessário para sua constituição, a saber, a confrontação com os antigos e o reconhecimento do elemento propriamente moderno, também a sua problematização absoluta. No entanto, como Herder bem percebeu, essa era uma aporia que, no fundo, dizia respeito ao próprio lugar da estética em sua relação com a filosofia e com a arte, e na amplitude histórica de seu posicionamento a partir da oposição entre antigos e modernos – lugar precisamente onde encontramos aquela “heurística poética” proposta pelo fragmento.

Então nosso século na Alemanha é ao menos um século filosófico. Mesmo que não haja entre nós gênios originais em odes, dramas e épicos, e mesmo que não possamos esperar por eles: então seria necessário que se *explique* essa infecunda vocação poética, que se desenvolva os grandes traços originais de cada tipo poético, e que se determine seus variados e frequentemente paradoxais progressos segundo cada *aeon*. Não o *poetizar*, mas a *estética* será o campo dos alemães, os quais no máximo poderiam ser originais em poemas didáticos (*HW I*, p. 96).

Nosso autor, portanto, problematiza de maneira emblemática a condição moderna em relação à falta desse sentido poético, mas também revela em que medida essa falta impulsiona os alemães a um novo campo, em cuja fundamentação Herder se torna central – a própria estética assim anunciada⁹⁵.

De certo modo, aquilo que falta em força sintética e sensibilidade aos modernos, passa a ser compensado e convertido de maneira reflexiva e filosófica, sem que isso signifique uma mera queda na abstração universalizante característica do Esclarecimento, ou mesmo no excesso de especulação que via na estética baumgartiana, mas a abertura a um outro domínio de significação. Há aqui um complexo equilíbrio, que não é estático, entre o reconhecimento herderiano de um processo natural da cultura e sua reivindicação de reforma e crítica de uma racionalidade abstrata e unilateral: nesse ponto de equilíbrio e tensão encontramos seu projeto

⁹⁴ Já na primeira coleção de seus fragmentos, Herder concebe um ciclo das “idades de vida de uma língua” que se inicia com a proximidade à origem sensível, na poesia, identificada também com a infância, e se completa com o período da prosa, onde se afasta da natureza, trabalhando artificialmente a linguagem em busca de maior exatidão, idade do homem adulto que se consolida com a linguagem filosófica (*HW I*, p. 181 e ss.).

⁹⁵ Como afirmam os editores na introdução da edição americana de seus textos de juventude: “a diferenciação da modernidade deve ser aceita, não negada, pois a noção de totalidade no sentido clássico não pode ser restaurada por meio de imitações irrefletidas dos modelos antigos. Pelo contrário, ela deve ser buscada nos componentes fragmentados da própria vida moderna” (Menges; Menze, “Introduction”, 1992, p. 5).

de estética⁹⁶. Nesse ponto, o tratamento da questão mitológica reencontra seu debate com a formação da estética a partir de Baumgarten.

Logo, o fragmento de Herder sobre a mitologia oferece, por um lado, um novo ponto de partida e até mesmo o vocabulário das discussões posteriores a respeito dessa temática do ponto de vista da estética⁹⁷, ao unificar duas perspectivas sobre a mitologia que não necessariamente eram associadas: a questão sobre seu uso poético, que envolve as discussões sobre a alegoria mas também dos repertórios retóricos, é acompanhada por uma compreensão da própria origem do mito, envolvendo tanto uma discussão sobre a produtividade da imaginação humana, em uma perspectiva da sensibilidade humana, quanto sua expressão histórica, trazendo a historicidade para o núcleo da discussão sobre a técnica artística.

Por outro lado, de modo mais amplo, trata-se de uma confluência entre fundamentação da estética e redescoberta da mitologia que delinea um eixo profícuo de leitura do desenvolvimento da filosofia alemã nas décadas seguintes. Poderíamos dizer que o movimento herderiano de aproximação à mitologia coincide com o chamado que ele mesmo proclamará de helenizar o sistema baumgartiano (*MB*, p. 64), propondo uma estética, como escreve no *Quarto bosque*, “que não alimenta a delicada alma apenas com ideias vagas e abstratas, mas com conceitos sólidos e substanciais do belo, sempre conduzida para frente, de modo que se tornaria por fim uma alma plena de sentimento e filosofia gregos” (*HW II*, p. 413); no movimento em direção a um pensamento vivo e orientado à totalidade, contrário a um racionalismo abstrato, Herder se mostra assim instigador de algumas temáticas caras às filosofias da virada do século XVIII e XIX.

Entretanto, alguns desdobramentos podem ser colhidos na própria obra do autor, de modo que essa temática permite também uma chave de leitura para o desenvolvimento da estética herderiana na década de 1770, nas diferentes formas que sua exigência de uma estética

⁹⁶ Considerando a tese herderiana do desenvolvimento da linguagem, da poesia à prosa, a recomendação da estética como caminho apropriado aos alemães na modernidade coincide com sua exortação de que, “para os alemães, uma cultivada *poesia e prosa do bom entendimento* [*des guten verstandes*] é sem dúvida a *melhor* linguagem” (*HW I*, p. 205). A tensão entre a constatação de um desenrolar necessário de um estado natural da sensibilidade à cultura da reflexão e a crítica de uma modernidade dominada excessivamente por esse elemento intelectual e abstrato, que se manifesta em seu projeto da estética, dá-se para Herder também do ponto de vista mais fundamental da linguagem, o que o leva a buscar também um ponto médio: “Assim como *beleza e perfeição* não são o mesmo, assim também a mais bela e mais perfeita língua não é possível em um mesmo tempo; a grandeza média, a bela prosa, é sem dúvida o melhor lugar, pois daí se pode inclinar para ambos os lados” (*HW I*, p. 184).

⁹⁷ Sulzer dá um bom testemunho do modo como o fragmento de Herder fora incorporado já à discussão da época sobre o tema. Em seu verbete “Mitologia” na *Teoria geral das belas artes*, ele escreve: “a pergunta pelo emprego correto ou incorreto da mitologia foi investigada extensivamente e com bom julgamento pelo autor dos famosos fragmentos na terceira coletânea, determinando assim também de modo tão completo o seu emprego correto e incorreto que pouca coisa nova resta a dizer a esse respeito” (Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweyter Theil*, 1774, p. 793).

que começasse “de baixo” assumiu. Nesse sentido, seria possível percorrer, a partir do núcleo da compreensão feita por Herder neste fragmento, duas linhas centrais e complementares que desenvolvem o lugar da mitologia no interior de sua obra, incorporando e guiando novas contribuições de seu pensamento da história e da linguagem. Nelas, mais uma vez, observamos a questões da mitologia desdobrada como projeto de uma produção poética verdadeiramente moderna, mas também como ponto de vista crítico para uma filosofia estética renovada.

Seu ensaio *Shakespeare*, redigido em três versões de 1771 a 1773, acompanha o ápice da crítica ao neoclassicismo francês e de sua interpretação histórica da criação poética. A confrontação com o drama shakespeariano, que colocaria em jogo a questão da poesia moderna, reenvia a uma nova compreensão da tragédia grega a partir de suas origens e a outro ponto de vista para interpretar o gênio criativo de Shakespeare na sua relação com a modernidade, sintetizando possibilidades e desafios da poesia moderna. O distanciamento de uma poética dominada por regras amplifica a apreciação da expressão poética a partir de novas formas simbólicas, sem abandonar a referência ao antigo como polo de aprendizado da criatividade, mas rompendo com a normatividade de um repertório de imagens e doutrinas: as consequências dessa leitura de Shakespeare tocam a compreensão herderiana da história, de seu método psicológico e da origem e material das produções artísticas de cada época, recolocando o seu questionamento sobre uma nova mitologia.

De modo coetâneo desenvolve-se a *Plástica* de Herder: seus esboços remetem ao fim da década de 1760, mas só chega à publicação em 1778. Reconduzindo esses novos campos de investigação à ideia original de um exame aprofundado da sensibilidade, Herder desenvolve uma teoria da escultura a partir do tato. Ultrapassando, no entanto, o plano inicial de uma teoria do conhecimento e da divisão das artes a partir de seus sentidos correspondentes, nosso autor encontra na experiência da estatuária grega um momento originário da sensibilidade humana que se reconhece como ato criativo de dar forma. Ao recuperar na criatividade grega uma expressividade simbólica e mitológica que unificaria os atos de criar e de sentir na figura do corpo animado da escultura, Herder encontraria não um modelo a ser copiado, mas um novo ponto de vista para repensar o estatuto da estética, abrindo dimensões formais de uma teoria autônoma, já muito distantes, em certo sentido, de seu plano inicial.

1.3 - *Shakespeare*: a crítica ao neoclassicismo e os fundamentos de uma estética moderna

Em uma das primeiras referências a William Shakespeare no continente europeu, Nicolas Clément, que era então o chefe da biblioteca de Louis XIV, escreveu por volta de 1680: “Este poeta inglês tem uma imaginação bastante bela, ele pensa naturalmente, mas essas belas qualidades são obscurecidas pela imundice que ele mistura a suas comédias”⁹⁸. A pequena nota feita pelo bibliotecário, ao catalogar uma das mais antigas coleções das peças teatrais de Shakespeare, prefigura com cinquenta anos de antecedência os polos da recepção do bardo durante o século XVIII: de um lado, o elogio de sua expressão poderosa e imaginativa, baseada na natureza e no gênio, do outro, a crítica a sua falta de decoro, vista como decorrente de seu desrespeito bárbaro pelas regras da tragédia clássica.

Ainda que suas peças tenham sido encenadas durante todo o século XVII, chegando à Alemanha por meio de trupes itinerantes, o nome de Shakespeare, cuja obra fora produzida entre 1589 e 1613, experimentou um esquecimento assaz amplo durante quase cem anos: suas peças eram representadas em versões simplificadas, sem referência ao ator, como se já fizessem parte da cultura popular. Foi apenas com a publicação de uma coleção acessível em 1709, por Nicholas Rowe, seu primeiro biógrafo, e especialmente com a edição de Alexander Pope, com sua famosa introdução, de 1725, que o autor então foi revelado para o continente e redescoberto na Inglaterra, recebendo uma atenção crítica crescente. Quando Herder publicou seu célebre ensaio *Shakespeare*, em 1773, a discussão em torno do autor já se tornara um tema central nas estéticas inglesa, francesa e alemã; como nota: “Que biblioteca já não se escreveu sobre ele, a favor e contra!” (*HW II*, p. 498).

Publicado junto ao texto de Goethe sobre a arquitetura gótica alemã no volume *Von deutscher Art und Kunst* [Da maneira e arte alemãs], o texto de Herder é reconhecido como um momento fundamental da recepção de Shakespeare e tornou-se, na época, um manifesto do movimento *Sturm und Drang* [Tempestade e ímpeto]. Considerado uma reação ao Esclarecimento e aos paradigmas do neoclassicismo francês, este movimento, tido como precursor do romantismo, teria encontrado na interpretação shakespeariana feita por Herder o melhor retrato de suas próprias reivindicações por uma arte nacional, baseada no gênio e na emoção, contra os limites das regras poéticas racionalistas.

Embora seja conduzido de fato por esses, todos certamente expressos de maneira entusiástica pelo autor, o ensaio está longe da caricatura que é por vezes feita do movimento como mera rebelião sentimental e irracional⁹⁹. Tal imagem desconsidera não apenas o

⁹⁸ In: Tieghem, *Le préromantisme*, pp. 4-5.

⁹⁹ A interpretação de Isaiah Berlin de Herder e do *Sturm und Drang* é central nessa recepção do movimento e do autor como polos diametralmente opostos ao Esclarecimento, evidente na noção do autor de um “Contra-

pertencimento de Herder ao próprio projeto das Luzes, como mostram as pesquisas de Norton e Rehm¹⁰⁰, mas a estreita conexão do ensaio sobre Shakespeare com o projeto herderiano tomado como um todo, em seu papel fundamental no desenvolvimento da estética alemã e no deslocamento para uma consideração da arte de um ponto de vista filosófico. O texto é, por conseguinte, um ponto culminante que coloca em ação sua reivindicação por uma estética concreta, contra um procedimento dedutivo e abstrato, e onde vemos seu interesse por um novo ponto de vista para a estética, no qual confluam teoria, história e crítica de arte, aplicado a um objeto singular

Quando começa a esboçar seu ensaio, ainda em 1771, Herder estava ciente de uma longa história crítica a respeito de Shakespeare. Uma defesa do bardo contra a poética neoclássica não era de modo algum uma novidade. Na Inglaterra, desde Addison e Young, uma poética do gênio traçara em Shakespeare o melhor retrato de uma criação natural oposta à técnica mecânica, baseada em regras. Diderot, na França, considerava a submissão às regras a morte do gênio, o qual deveria seguir apenas as regras universais da natureza, apontando em Shakespeare um modelo para pensar esse teatro natural. É preciso reconhecer que mesmo Voltaire, mais tarde o principal porta-voz do partido contrário a Shakespeare, reconheceu no poeta um gênio cheio de força e originalidade natural, malgrado a ignorância do bom gosto e das regras¹⁰¹. Em solo alemão, Lessing apontara para o dramaturgo inglês como modelo para pensar uma renovação do teatro alemão, nas *Cartas concernentes à mais recente literatura alemã*, em contraposição aos franceses que dominavam também o cânone alemão por meio de Gottsched: “Se tivessem traduzido para nossos alemães, com algumas modestas modificações, as obras primas de *Shakespeare*, tenho certeza de que teria havido melhores efeitos do que se teve apresentando-lhes *Corneille* e *Racine*”¹⁰². Também Hamann, que assistira às peças em Londres, valorizara um gênio autêntico em Shakespeare, introduzindo Herder na leitura do autor ao longo dos anos

Esclarecimento”. Como gostaríamos de mostrar, essa posição maniqueísta mostra-se mais infrutífera do que útil para a compreensão do texto, pois parece trair o próprio método herderiano de colocar os termos em relação, conduzindo-os à sua origem e gênese. Norton, em artigo intitulado “The Myth of the Counter-Enlightenment”, aponta enfaticamente: “Na realidade, não houve nada como um Contra-Esclarecimento – da maneira que descreve Berlin – ao menos não durante o século XVIII e, mesmo que houvera algo do tipo, Herder teria sido no máximo um observador curioso do fenômeno, e provavelmente teria feito vigorosa oposição a ele” (2007, p. 656)

¹⁰⁰ Norton, *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, 1991; Rehm, *Herder et les Lumières*, 2007.

¹⁰¹ Há de se reconhecer, nesse sentido, Voltaire tanto na vanguarda como na retaguarda da promoção de Shakespeare no continente (Willems, “Voltaire”, 2010, p. 5). É preciso reforçar esses matizes para reconhecer que não há uma posição unívoca em solo francês e que, portanto, o ataque de Herder aos franceses no texto é sobretudo um enfoque em uma única posição, a do neoclássicismo rígido, antes de tudo categorial, que permite a ele, colocando-a em relação com o polo oposto, sugerir um novo ponto de vista.

¹⁰² Lessing, *Werke, 1758-1759*, 1997, p. 500.

de 1760, de modo que já nos fragmentos sobre a literatura alemã e em suas *Florestas críticas* vemos menções a ele.

Herder, que devia muito a essas leituras, acreditava, no entanto, na necessidade de uma mudança de ponto de vista. Até então, os apoiadores de Shakespeare tinham usado o conceito de gênio para defendê-lo das acusações de não seguir as regras da tragédia, sem perceber que se tratava apenas da imagem reversa e complementar daqueles que o acusavam de não seguir o método de composição clássico, ainda que fosse belo e original. Resumindo ambas as posições, escreve:

Os inimigos mais audaciosos de Shakespeare [...] o acusaram e dele zombaram, pelo fato de que, mesmo sendo um grande poeta, não era, todavia, grande dramaturgo e, caso o fosse, não seria um dramaturgo tão clássico como *Sófocles, Eurípedes, Corneille e Voltaire* [...]. E os audaciosos amigos de Shakespeare geralmente se contentaram somente em *desculpá-lo* quanto a esse ponto, de *salvá-lo*: de avaliar e compensar as suas belezas face à afronta contra as regras (*HW II*, p. 498).

Pelo contrário, o que o pensador alemão procurava com seu ensaio era que entre seus leitores “ninguém tenha mais a ideia de escrever sobre ele, a favor ou contra, de desculpá-lo e difamá-lo, mas, que se queira esclarecê-lo, senti-lo como ele é, tornando-o útil e – se possível, reconstruí-lo para nós alemães” (*HW II*, p. 498). “Reconstruir”; o uso aqui do verbo alemão *herstellen*, literalmente “produzir”, “fabricar”, revela o chamado de Herder para uma leitura filosófica que não busca tomar lados em relação a Shakespeare, mas *trazê-lo [her]*, em um movimento, a partir de uma certa origem, e estabelecê-lo [*stellen*] nessa sua dinâmica própria. Isso permitiria a ele mostrar “que ambas as partes construíram sobre um preconceito, uma ilusão” (*HW II*, p. 499). Inaugurando um tipo de consideração filosófica central para as estéticas, Herder aponta para uma crítica que não procura julgar, mas antes expor, compreender a gênese e assim interpretar, revelando em que medida a patente dificuldade de categorizar Shakespeare no cânone da poética clássica, dominante ante então, foi um impulso central para repensar todo o sistema das artes e fundar uma nova estética.

Com efeito, esse tipo de demanda não era de modo algum estranha à estética herderiana. Desde cedo, como vimos, Herder procurara aprofundar o projeto da psicologia de Baumgarten retrazendo a origem da poética na alma humana, de modo que a reação a uma estética “de cima”, dedutiva e abstrata, deveria reconduzir ao concreto e individual. Esse era exatamente o caso no ensaio *Shakespeare*: os dois lados, quer defendam a noção clássica de tragédia quer defendam o gênio de Shakespeare, falham em perceber que a questão não se coloca entre gênio e regra,

natureza e arte, pois ambos assumem tais conceitos, e a própria noção de tragédia, como algo dado – um *prejuízo*.

O mérito de Gerstenberg, crítico e poeta alemão cujas *Cartas sobre peculiaridades da literatura* dão ensejo ao primeiro esboço do ensaio herderiano, tinha sido justamente o de procurar tratar as obras de Shakespeare fora do esquema da tragédia – “não se deve julgá-las do ponto de vista da tragédia, mas como ilustrações da natureza ética”¹⁰³ – quando Lessing procurava ainda reconciliar o gênio shakespeariano com as regras clássicas¹⁰⁴. Essa atenção à particularidade da obra é, no entanto, levada mais adiante por Herder, incorporando seu historicismo em duas dimensões: se o gênio de Shakespeare faz ruir uma compreensão abstrata e generalizante da obra de arte, impulsionando uma investigação histórica de seu surgimento, o mesmo deve valer para o próprio discurso teórico que se desenvolve sobre a obra, de modo que ele mesmo deve ser entendido historicamente. Se não há para Herder uma arte que surja descolada da experiência de seu tempo, tampouco pode haver uma teoria dissociada da história. Logo, não se pode tratar os conceitos da estética como aqueles da lógica, é necessário considerar sua ocorrência e desenvolvimento a partir de suas condições de nascimento, introduzindo a multiplicidade do tempo na universalidade da razão¹⁰⁵. Nesse ponto, fica evidente o gesto radicalmente historicista da versão final do ensaio de Herder: se é a partir de certa leitura neoclássica da *Poética* de Aristóteles que se procura habilitar ou não Shakespeare, faz-se necessário, antes mesmo de investigar o surgimento do dramaturgo a partir de seu tempo, compreender a gênese da poética clássica em solo grego¹⁰⁶. É por essa razão que, mesmo crítico ao paradigma neoclássico, Herder não abandona o estudo da arte grega, tampouco de sua teoria. Pelo contrário: como em seu fragmento sobre a mitologia, tal ocupação se mostra essencial para

¹⁰³ Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur*, 2013, p. 100.

¹⁰⁴ O argumento central de Lessing, no entanto, é importante para a leitura de Herder, pois sugere em alguns sentidos uma nova compreensão do que significavam as regras aristotélicas em um entendimento mais orgânico das poéticas: “Mesmo se for para decidir a questão segundo o modelo dos antigos, *Shakespeare* é um poeta trágico muito maior que *Corneille*; ainda que este último tenha conhecido muito bem os antigos, e aquele quase nada. *Corneille* se aproxima deles na organização mecânica e *Shakespeare* quanto ao essencial” (Lessing, *Werke, 1758-1759*, 1997, pp. 500-501).

¹⁰⁵ O texto de Herder sobre Shakespeare é, portanto, um bom exemplo da confluência entre a análise psicológica e a compreensão histórica como partes complementares da estética. Segundo Adler, “para Herder, uma estética sem conhecimento do homem, sem conhecimento do homem como gênero e sem conhecimento da evolução cultural é infundada” (*Die Prägnanz des Dunklen*, 1990, p. 74).

¹⁰⁶ Kirstin Gjesdal, em ensaio sobre esse texto, traça esquematicamente o seguinte desdobramento das três versões escritas por Herder para o *Shakespeare*: o primeiro esboço trata ainda do dramaturgo no quadro de uma compreensão da relação entre gênio, individualidade e expressão; o segundo leva essa nova compreensão à exigência de um tratamento histórico, dando atenção ao modo como Shakespeare se liga ao seu tempo; por fim, na versão final, Herder expande a historicização para o próprio intérprete, fundando uma hermenêutica que assume a si mesma como histórica (“Literature, Prejudice, Historicity. The Philosophical Importance of Herder’s Shakespeare Studies”, 2012).

um novo ponto de vista da modernidade de si mesma, que abra caminho para as forças criativas. Desse modo, não deve causar estranhamento que um texto sobre Shakespeare dedique uma parte substancial de sua discussão na tentativa de analisar o teatro grego e sua poética.

Na Grécia surgiu o drama como não poderia ter surgido no Norte. Ele foi na Grécia o que não pode ser no Norte. No Norte, portanto, ele não foi e também não deve ser o que foi na Grécia. Logo, o drama de Sófocles e o drama de Shakespeare são duas coisas que, em certo sentido, mal tem em comum o nome. Acredito poder provar essas afirmações a partir da própria Grécia e justamente desse modo decifrar a contento a natureza do drama nórdico e do maior dramaturgo do Norte, *Shakespeare (HW II, pp. 499-450)*.

Partindo desse mote, muda-se então o foco para a “própria Grécia” para revelar a partir daí uma nova compreensão para o drama nórdico e moderno. Uma vez que palavras como *drama, tragédia e comédia* foram herdadas dos gregos, outras nações receberam-nas através da tradição unidas a um conjunto de regras entendidas como doutrina. Usando de uma metáfora que lhe é muito cara, Herder diz: “A semente não cresceria sem o invólucro e elas [nações] também não alcançarão nunca a semente sem o invólucro, mesmo que não possam fazer nenhum uso do invólucro. Esse é o caso do drama grego e nórdico” (*HW II, p. 499*). O que o autor procura mostrar, assim, é que a íntima relação entre exterior e interior – o que é percebido como regra e a criação teatral – não é arbitrária ou resultado de uma imposição, mas fruto de um processo orgânico no seio da cultura grega. Como se sabe, desde seus fragmentos, nos anos 1760, Herder optara por esse tipo de metáfora biológica para falar sobre a essência da linguagem, abrindo com isso um âmbito autônomo para a “lógica” da imaginação, analogicamente aproximada à dinâmica do mundo orgânico e assim distanciada de um procedimento mecânico e racional¹⁰⁷. Por um lado, esse deslocamento permite um ponto de vista da crítica que não lida com a criação como um fazer técnico, mas como uma relação orgânica, sujeita a um surgimento e também a um declínio, por outro, essa mesma dinâmica orgânica de crescimento e perecimento abre as formas poéticas para um desenvolvimento histórico. Com sua célebre formulação das “idades de vida de uma língua”, Herder sugeria ainda na primeira coleção de fragmentos, em 1766, que, assim como as artes e as ciências, a linguagem também “germina, brota, floresce e murcha” (*HW I, p. 181*). Segundo Gaier, nessa metáfora estão contidas “formas básicas da experiência temporal e histórica”, até então

¹⁰⁷ Sobre o uso de metáforas da biologia em Herder como escolha de um paradigma organicista contra o mecanicismo, Schick faz dele uma análise sucinta na qual chama a atenção para a fusão entre expressão metafórica e conceito biológico como tentativa de ligar arte e ciência, que ressoa também nos esforços goethianos; além disso, a mistura em Herder dos âmbitos botânicos e zoológicos, unificando-os em um *continuum*, antecipa igualmente tentativas posteriores de Goethe (“Art and Science: Herder’s Imagery and Eighteenth-Century Biology”, 1968, p. 364).

concorrentes, e mesmo excludentes: “ciclo, decadência e progresso”¹⁰⁸. Base da filosofia da história herderiana, essa nova compreensão, que nega tanto uma concepção ahistórica, quanto um progresso meramente linear, surge do interior de sua reflexão sobre a linguagem e as artes, a qual vemos em plena operação em seu ensaio *Shakespeare*, reivindicando um outro paradigma para compreender os trabalhos do bardo inglês.

Ora, se há algo como um germinar, o invólucro que condiciona a semente é parte indispensável desse processo. Herder tem em mente aqui, sobretudo, aquilo que foi recebido pela tradição como regra e, em especial, a doutrina das três unidades – ação, tempo e espaço – , parte mais essencial do cânone do neoclassicismo francês; basta lembrar de Corneille e seu *Discurso das três unidades* (1660). Tal interpretação, que reclamava a *Poética* de Aristóteles como fiadora, opunha a simplicidade e unidade da tragédia clássica à variedade e multiplicidade das peças shakespearianas.

Decerto, não se nega a unidade dominante na tragédia grega. Entretanto, desdobrando a relação entre semente e invólucro, ele procura mostrar que isso provém do próprio nascimento do teatro grego e de seu processo de florescimento: “a tragédia grega surgiu como que de uma única cena, do *improptu* do ditirambo, da dança mímica, do *coro*” (*HW II*, p. 500). Seguindo essa pista, dada pelo próprio Aristóteles sobre a origem e desenvolvimento da tragédia¹⁰⁹, Herder pode mostrar que a simplicidade da fábula antiga, sua sobriedade e qualidade unitária não eram regras fixas, mas derivavam das raízes da tragédia, da sociedade grega, sua religião e política: “tudo isso residuiu, sem arte e magia, tão natural e essencialmente na origem da tragédia grega, que esta, sem todo o enobrecimento, não teria sido capaz de tudo aquilo. Tudo isso foi o invólucro no qual cresceu o fruto” (*HW II*, p. 500). Basicamente, a tragédia manteve a uniformidade da imagem dramática enquadrada pelo coro, da qual se seguiu sua unidade de tempo e espaço.

Nesse sentido, o que normalmente é tido por arte, quer dizer, a simplificação, não é artifício, mas natureza, enraizada na cultura grega. Isso permite inverter a interpretação mais usual da poética aristotélica: “a arte dos poetas gregos tomou inteiramente o caminho oposto ao que hoje nos gritam com base neles. Eles não *simplificavam*, penso eu, e sim *multiplicavam*” (*HW II*, p. 501). É na verdade o progressivo desdobramento do enredo, da simplicidade e uniformidade do coro até a cena complexa, que distingue o percurso do teatro grego de Ésquilo

¹⁰⁸ In: *HW I*, p. 1036.

¹⁰⁹ “Nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia dos solistas dos cantos fálcos [...]), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava” (Aristóteles, *Poética*, 1984, p. 244; livro 4, 1449a).

a Sófocles. Se Aristóteles favorecesse a unidade mais do que qualquer coisa, por que teria escolhido Sófocles como o grande exemplo?

Deve-se observar que, para além da questão sobre a correção ou não da leitura herderiana do texto de Aristóteles, o mais importante e notável nessa questão é a unidade entre prática artística e teoria, Sófocles e Aristóteles; ambos crescem em uma relação mútua do ponto de vista de um desenvolvimento histórico e orgânico – esse é exatamente o espírito da estética herderiana em sua crítica às poéticas normativas e abstratas. A melhor síntese desse pensamento é dada na quarta de suas *Florestas críticas*: “um Sófocles não estava pensando nas regras de Aristóteles, mas tudo de Aristóteles não se encontra nele?” (*HW II*, p. 264). Consequentemente, há uma reinterpretação da poética clássica: em um passo verdadeiramente hermenêutico, até a teoria se torna objeto de uma compreensão histórica. Se Aristóteles permanece como exemplo paradigmático para o pensamento estético, é precisamente porque ele foi capaz de desenvolver sua teoria em concreta correspondência com seu tempo, povo e arte: “tudo isso mostra que o grande homem também filosofou no sentido grandioso de seu tempo” (*HW II*, p. 502). Aristóteles e a arte grega permanecem, portanto, referências incontornáveis do ponto de vista da estética, mas reconsiderados filosoficamente¹¹⁰. Nessa linha, seria possível inclusive recuperar quanto a isso a noção de “heurística poética”, a qual, como insistimos, não era uma tarefa apenas para o poeta, mas também para o filósofo, já que envolvia uma compreensão filosófica do significado daquelas criações. Em seu *Shakespeare*, vislumbraríamos um alargamento e uma duplicação dessa mesma postura em relação à história da estética: um estudo aprofundado de Aristóteles impulsiona uma nova compreensão para a estética, criativa e aberta à história, perguntando por um novo Aristóteles que esteja à altura do fenômeno shakespeariano¹¹¹.

Tendo isso em vista, fica claro que o próprio Aristóteles não aprovaria o uso moderno que é feito de sua interpretação. Isso permite levar a cabo uma dupla crítica ao neoclassicismo, de seu teatro e de sua teoria: não há relação orgânica entre eles e seu momento histórico. É por essa razão que tal teatro não pode ter o mesmo efeito trágico e sua teoria aparece apenas como

¹¹⁰ Nas palavras de Pénisson: “Aristóteles é assim salvo, malgrado os contrassensos franceses, a Grécia é salva, reconduzida à sua particularidade histórica” (“Le Shakespeare de Herder”, 1998, p. 307).

¹¹¹ Pode-se pensar aqui a diferença entre uma apreensão mais imediata das regras artísticas, que marcaria um certo classicismo do Renascimento ao neoclassicismo francês, e uma apreensão mediada filosoficamente: “Uma vez que as poéticas modernas não absorveram tanto, da Antiguidade, as intuições estéticas fundamentais e os pensamentos sistemáticos ou princípios da filosofia da arte de um Platão ou Plotino, mas sim doutrinas isoladas imediatamente aplicáveis de Aristóteles e outros conhecidos teóricos da *ars rhetorica* e *poetica*, suas teorias poéticas tornaram-se quase todas mais eruditas do que ricas em pensamentos, mais didáticas do que promotoras de conhecimento, mais escolares do que exposições sistemáticas; em suma: compilações” (Unger, “Klassizismus und Klassik in Deutschland”, 1972, pp. 38-39).

algo externo, anterior e imposto. Mais uma vez, é um diagnóstico de cunho histórico que traz essa mudança paradigmática: “Assim como tudo se modifica no mundo, teve de modificar-se também a natureza que propriamente criou o drama grego. *A visão de mundo, os costumes, a situação das repúblicas, a tradição da época heroica, a crença, mesmo a música, a expressão, a medida da ilusão* se modificaram” (HW II, p. 503). Recuperando sua metáfora orgânica, o autor acusa os autores neoclássicos de recuperarem unicamente aquele invólucro, sem a semente do teatro grega: “no interior nada é igual àquele, nem a ação, os costumes, a linguagem, a finalidade, nada! E de que serve portanto tudo o que é exterior conservado de modo tão igual?” (HW II, p. 504). Ao proclamar uma exigência artificial de uma estrutura unitária em seus dramas, esse teatro ignora defrontar um material substancialmente diferente, o que resulta em uma marionete, como diz do teatro de Corneille, Racine e Voltaire, certamente elegante, mas sem efeito.

Juntando à sua consideração histórica essa categoria de efeito, um recurso que não está livre de certa contradição¹¹², Herder constrói seu principal ataque às poéticas normativas. Pode-se retrair essa estratégia à sua estética como um todo e sua fundamentação no terreno da alma humana. Em sentido orgânico, o efeito sobre a alma, entendida como característica e individual, pode apenas resultar da semente, não do invólucro, entendida como instância igualmente singular, baseada em uma particularidade do espaço e do tempo. Lessing, que antecipara na Alemanha o elogio de Shakespeare em oposição ao teatro francês, pavimentara esse caminho ao procurar mudar o foco, na interpretação de Aristóteles, das regras para o conceito de efeito dramático e finalidade trágica, calcadas na teoria clássica da catarse. Na formulação de Herder: “um certo abalo do coração, a *comoção* da alma *em certa medida e em certos aspectos*, em suma! um *gênero de ilusão* que, verdadeiramente, nenhuma peça francesa conseguiu ainda realizar nem realizará” (HW II, p. 505).

Para o poeta e nação que não se satisfazem com um invólucro vazio, a invenção resultará justamente das questões básicas: *Quando? Onde? Sob quais condições? A partir de qual material?*, ou seja, em uma verdadeira fundamentação histórica. “Se não tem à sua disposição tal simplicidade dos fatos da *história, da tradição, do que é doméstico, das relações estatais e*

¹¹² Szondi critica Herder nesse ponto por manter o critério da emoção, essencialmente ahistórico, junto à sua consideração histórica (*Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 1974, p. 72). Sem negar certa tensão, é preciso considerar que o uso que faz Herder da noção de efeito se liga intrinsecamente à sua psicologia da sensibilidade, ela mesmo historicizada. Logo, a categoria geral de efeito é ela mesma atualizada em diferentes contextos históricos, em diferentes “sensibilidades”. Para além disso, no entanto, essa tensão entre a história e uma consideração psicológica da sensibilidade pode ser tratada dialeticamente como um dos impulsos que leva a estética alemã a novas formulações, como gostaríamos de mostrar mais à frente na própria *Plástica* de Herder.

religiosas – naturalmente seu drama não pode ter nada disso” (*HW II*, p. 507). Tal poeta deverá então tirar o material de seu próprio tempo, nação e povo: será um drama verdadeiro se for capaz de ter efeito sobre seu povo. É, portanto, a conjunção entre efeito e historicismo que erige a passagem no ensaio do drama francês para o teatro de Shakespeare.

O mérito de Shakespeare, segundo as palavras de Herder, teria sido conseguir, “a partir da matéria oposta e com a mais distinta elaboração provocar o mesmo efeito, terror e piedade! [...] Justamente o novo, o primeiro, o que é inteiramente distinto mostra a força originária de seu ofício” (*HW II*, p. 508). Procedendo de maneira análoga ao que tinha feito com Sófocles, nosso autor elabora o material original a partir do qual fluem os dramas do bardo inglês. Se no caso da tragédia grega a referência fundamental era ao coro, aqui nós encontramos as peças de marionete, baladas e outros repertórios ancorados na cultura popular europeia, normalmente encenados por trupes itinerantes. Nesse ponto, inclusive, é importante ressaltar a preciosa pista dada por Gillies, em seu ensaio sobre o *Shakespeare* de Herder, segundo a qual o progresso do autor em sua compreensão do dramaturgo ao longo dos anos de 1760 é inseparável de seu contato e longo estudo da obra de Thomas Percy, *As relíquias da antiga poesia inglesa*, publicada em 1765¹¹³. A partir dessa coleção de baladas e canções populares recolhidas e anotadas por Percy, Herder encontrava a comprovação da base popular a partir da qual brotava o teatro de Shakespeare, em poemas como “Gernutus, o judeu de Veneza”, “Rei Lear e suas três filhas”, reunidas sob uma seção sugestivamente nomeada “Baladas que ilustram Shakespeare”¹¹⁴. Não deve nos surpreender que junto ao ensaio *Shakespeare*, Herder também publique seu texto *Auszug einem Briefwechsel über Ossian* [Excerto de uma correspondência sobre Ossian]: trata-se do mesmo esforço de remontar a arte às suas origens primitivas, encontrando na cultura nórdica popular um arcabouço de imagens que pudesse oferecer, no fundo, uma *nova mitologia* para a poesia moderna. Em estreita consonância está também seu esforço de coletar esse material em solo alemão, como já sugere seu texto sobre Ossian: “você pensa que nós alemães provavelmente também tivemos poemas como o *romance* [*Romanze*]

¹¹³ Gillies, “Herder’s Essay on Shakespeare”, 1937, p. 267.

¹¹⁴ Ibidem, p. 271. Gillies indica que o interesse de Herder pelas *Relíquias* de Percy teria sido despertado por uma resenha escrita por Rudolf Erich Raspe, escritor que trabalhava como secretário da biblioteca da Universidade de Göttingen, na popular revista *Nova biblioteca das belas-ciências*, no ano de 1766. Nela, Raspe afirma que Percy teve a oportunidade “de defender e esclarecer o pobre Shakespeare a partir dessas baladas contra as críticas frequentemente cruéis de um Theobald e um Pope”; oferecendo uma inicial formulação da convergência entre essa pesquisa da raiz popular da arte e uma crítica das poéticas normativas, o autor da resenha confessa mais à frente o desejo de que essas baladas ensinem aos críticos de arte “que as regras francesas do teatro não são as únicas e que os *Mysteries, Moralities, Masks, Histories, Comedies* e também *Tragedy’s* (!) possuem suas próprias regras” (*Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften*, II, 1766: 62 e ss. apud Gillies, “Herder’s Essay on Shakespeare”, 1937, p. 267).

escocês que eu indiquei. Eu não apenas penso isso, como tenho certeza [...]. Mas quem está lá para coletá-las? Para se importar com elas?” (*HW II*, p. 480). É justamente nesse texto sobre Ossian que Herder lança mão do conceito de *Volkslied* [canção popular], que anuncia o seu próprio projeto de pesquisa das canções populares alemães, cuja primeira coletânea aparece em 1778. O traço comum que percorre essas produções, que tange à dificuldade mesma de precisar um autor enquanto fonte exata da invenção, como vemos em todas as canções populares e na disputa sobre a real autoria da poesia de Ossian¹¹⁵, era para Herder uma comprovação do caráter orgânico da criação verdadeira, e mesmo o fato já mencionado de Shakespeare ter sido apresentado ao longo do século XVII em versões alteradas, sem remissão ao autor, confirmava a efetividade do dramaturgo inglês de partir mas também de reconduzir a esse domínio comum.

Continuando sua analogia com Sófocles, em contraste com a unidade e simplicidade gregas, Shakespeare se depara com um mundo de variedade, de múltiplas classes sociais, povos e dialetos. O grande gênio foi aqui no sentido oposto daquilo que se observara no desenvolvimento da tragédia antiga: conseguir criar uma totalidade a partir desse material diverso. Levando a fundo a ideia de que o enfrentamento com Shakespeare exigia uma nova estética, o conceito de ação [*Handlung*], em seu sentido grego, não é mais nem válido para pensar a base do drama moderno: o que temos é o todo de um evento, um acontecimento [*Begebenheit*], no qual se agregam todos os caracteres, classes sociais, línguas de diferentes épocas e povos. Herder coleta exemplos e aplicações desse procedimento shakespeariano através de algumas de suas peças, como *Rei Lear*, *Otelo* e *Macbeth*. “Esse *individual* em cada peça, cada universo singular perpassa com o lugar, o tempo e a criação por todas as peças” (*HW II*, p. 514); ressalta-se a capacidade de captar a multiplicidade do evento em suas peças, desenvolvendo a partir daí a multiplicidade do espaço e do tempo como consequências desse núcleo variado, concebendo um todo particular. Trazendo de volta a relação entre semente e invólucro, dissolve-se, agora da margem oposta, a normatividade das três unidades concebidas como lei.

Desse modo, Herder pode por fim concluir sua analogia:

Justamente nesse ponto *Shakespeare* é irmão de *Sófocles*, embora aparentemente lhe seja tão dessemelhante, para internamente ser inteiramente como *ele* [...]. *Sófocles* permaneceu fiel à natureza ao elaborar uma única ação de um único lugar e de um único tempo; Shakespeare pôde

¹¹⁵ Quanto à polêmica a respeito da autoria dos poemas de Ossian pelo escocês James Macpherson, é bem verdade que Herder acreditava sobretudo na tese de que elas não tinham sido inventadas por ele, apenas coletadas: “Macpherson não poderia ter composto algo assim. Poesia desse tipo não poderia ser composta em nosso século” (*HW II*, p. 448). No entanto, a ideia de que Macpherson “falsificara” contos populares não diminuiria a força do argumento geral de Herder, reforçando a ideia de sucessivas criações a partir de um solo cultural compartilhado.

unicamente permanecer-lhe fiel ao revolver o seu evento mundial e destino humano por meio de todos os lugares e tempos, onde eles... então, onde eles acontecem! (*HW II*, p. 515).

Com efeito, Herder não aprofunda a sua análise das peças de Shakespeare. Como ele mesmo assume, a partir daqui é que deveria começar propriamente a investigação da obra shakespeariana – uma vez removidos os *prejuízos*¹¹⁶.

Justamente aqui começaria o coração de minha investigação: como? a partir de que arte e modo criativo pôde Shakespeare poetizar, de um mísero romance, de uma novela e de uma história de fábula, um todo vivo como tal? Que leis de nossa *arte histórica, filosófica, dramática* não residem em cada um de seus passos e gestos artísticos? (*HW II*, p. 518-519).

Como algumas passagens anteriores já deixavam suspeitar, mais do que um mero objeto ao qual seria aplicado um método filosófico de análise, o contato com Shakespeare é antes de tudo um momento que exige, e oferece, um novo ponto de vista: crítica que se torna criação filosófica. Aqui estaria o verdadeiro valor a ser tirado da crítica shakespeariana, com consequências “para o nosso edifício da história, para a filosofia da alma humana e para o drama” (*HW II*, p. 519), mas que ninguém ainda procurou pensar. Mesmo que não desenvolva esses pontos, que poderíamos elencar, a partir dessa indicação, como desenvolvimentos no âmbito da filosofia da história, na psicologia e na poética, seria possível traçar, por fim, alguns de seus aspectos a partir da leitura herderiana de Shakespeare e de sua estética como um todo, manifestando a intrínseca relação do ensaio como seu projeto de pensamento e a estética como lugar privilegiado para pensar os desafios colocados pela modernidade; pontos, aliás, que nos reconduzem à questão da mitologia.

A história talvez seja o aspecto mais importante – como diz na segunda versão do texto, “o quanto o historiador não poderia fazer uso de Shakespeare?” (*HW II*, p. 539) –, algo que é testemunhado pela proximidade desse ensaio com a obra *Também uma filosofia da história*. Enfaticamente, o autor reconhece em Shakespeare que “aqui não há poeta! É o criador! É a história do mundo!” (*HW II*, p. 512). Ao trazer o material do mundo a uma unidade, produzindo um todo histórico, o próprio gênio poético se torna um modelo para compreender, analogicamente, deus, a criação e a história. Com efeito, encontramos ao longo das três versões do ensaio inúmeras sugestões de um deslocamento no qual o poeta é entendido como um deus, mas também deus é entendido como um poeta invisível que dá ordem às coisas no tempo¹¹⁷,

¹¹⁶ Ressoa aqui a visão que Herder tinha de si mesmo na constituição da estética alemã, sobretudo em suas *Florestas críticas*, como alguém que escavaria sob o entulho das visões estéticas tradicionais e abriria caminho para um novo espírito que levaria a nova disciplina a seu acabamento.

¹¹⁷ Essa analogia é importante também para compreender a interpretação da Bíblia que faz Herder no já mencionado *O mais antigo documento do gênero humano*, o qual, não por coincidência, também estava em

desse modo o drama é entendido como história e a história é interpretada em seus próximos escritos como drama. Há uma dinâmica própria no drama shakespeariano, da relação entre as partes com o todo, de cada personagem com a intenção poética da peça:

Todo ser inteiro e individual, cada um deles historicamente participando, contribuindo e atuando a partir de seu caráter, a partir de seu lado; cada um, por assim dizer, intenção e fim para si mesmo, e apenas através da força criadora do poeta como fim e ao mesmo tempo meio; como intenção e ao mesmo tempo instrumento do todo. (*HW II*, p. 526)¹¹⁸.

Tal passagem, ainda do primeiro esboço para o ensaio, sintetiza toda a filosofia da história de Herder, não apenas de seu *Também uma filosofia da história*, mas até suas *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [Ideias para a filosofia da história], publicadas entre 1784 e 1791¹¹⁹. Encontramos aí a constelação a partir da qual passa a ser entendida também a história: cada elemento participando da finalidade do todo, através de suas próprias intenções, portanto sendo sempre meio e fim simultaneamente. Tal visão permite considerar a particularidade irreduzível de cada elo individual na cadeia histórica, portanto de cada época, mas sem com isso renunciar a uma compreensão do todo. Mesmo dando atenção a esse nível da singularidade, Herder podia ainda referir a um sentido histórico do todo, que chama de *Providência*, sem cair em um relativismo histórico absoluto e arbitrário, mas que tampouco se dá em uma transcendência divina inatingível ou em um *telos* concebido abstratamente. Pelo contrário, ele se expressa na imanência do desenrolar histórico, revelando uma totalidade a partir da experiência da força de formação do mundo que atua em cada um de seus fenômenos.

O melhor modelo dessa experiência de reconhecimento da dinâmica histórica se dá no esclarecimento oferecido sobre o efeito de ilusão da história nas peças dramáticas, o qual ocorre

gestação no mesmo período do ensaio, sendo lançado em 1774. Trata-se de levar às últimas consequências a analogia entre deus e poeta: “Se o criador é como um deus, Herder admitirá a proposição inversa: Deus é parecido a um criador, arqui-poeta” (Pénisson, *J. G. Herder: La raison dans les peuples*, 1992, p. 88). É esse deslocamento que leva Herder a propor a Bíblia, sobretudo o *Gênesis*, como primeiro poema, que por sua vez revela a própria criação do mundo como um ato poético.

¹¹⁸ Em um interessante paralelo, Goethe descreve de maneira semelhante o mérito da arquitetura de Erwin na catedral de Estrasburgo, compreendendo uma totalidade a partir das partes esparsas, que não segue as regras dadas pelo cânone classicista e racionalista, mas causando uma grande impressão. Em seu ensaio *Sobre a arquitetura alemã*, publicado junto ao *Shakespeare* de Herder em *Da maneira e artes alemãs* ele escreve: “Com que sentimento inesperado fui surpreendido pela visão quando cheguei diante dela! Uma impressão total e grandiosa preencheu a minha alma, impressão que eu certamente pude saborear e desfrutar, mas não conhecer e esclarecer, porque consistia em milhares de particularidades harmoniosas entre si” (Goethe, *Escritos sobre arte*, 2008, p. 43). A caracterização da catedral como um “monstro disforme e encrespado” também remete de maneira explícita à visão que se tinha de Shakespeare no século XVIII.

¹¹⁹ Zammito considera que o ensaio *Shakespeare* evidencia “a síntese herderiana do historicismo hermenêutico” (Kant, Herder, and the birth of anthropology, 2002, p. 342). Gillies sugere de maneira ainda mais direta: “Shakespeare ofereceu, desse modo, um plano de trabalho para a filosofia da história herderiana e facilitou a composição de *Também uma filosofia da história*” (“Herder’s Essay on Shakespeare”, 1937, p. 280).

quando ele [o leitor] sente no fluxo da história aquilo que avança e atua em todas as forças que geram um acontecimento, cada uma em seu lugar e sua medida, de modo que ele então reconhece intuitivamente, em parte de forma antecipada e premonitória, em parte gradativamente através da experiência, o resultado dessas forças no acontecimento (*HW II*, p. 538).

É certamente essa conexão entre história e drama que dá à obra histórico-filosófica de Herder a sua tonalidade teatral, fazendo da história “palco da divindade, ainda que só possamos vê-la por entre as aberturas e os destroços das cenas particulares” (*TFH*, p. 46), como diz em *Também uma filosofia da história*, ou nas palavras do ensaio *Shakespeare*, “pequenos símbolos obscuros para o traçado solar de uma teodiceia de Deus” (*HW II*, p. 510). Na obra de 1774, Herder aponta que se trata da elevação a um novo ponto de vista, no fundo apenas divino em sua completude, mas pelo qual o historiador deve se esforçar:

Um plano do qual as diferentes cenas, em que cada ator apenas tem que representar o seu papel [...], podem constituir um todo mais vasto, uma representação principal da qual o ator isolado, virado para si mesmo, nada sabe e nada vê, mas que pode ser observada com tranquilidade, na expectativa do desenvolvimento global, pelo espectador que se situe na perspectiva correta, capaz de vislumbrar um todo em que cada ator, conhecendo apenas a sua parte e papel, forma ainda assim um todo (*TFH*, p. 96).

No ensaio sobre o dramaturgo, Herder fala que as almas, estamentos e povos são “cegos para o único todo de uma imagem teatral, de uma única grandeza de um evento dado, que apenas o poeta abarca com a visão” (*HW II*, p. 509), e de modo muito semelhante sintetiza em sua obra histórico-filosófica pioneira, “o criador é o único que pode pensar a unidade global de uma ou de todas as nações em toda a multiplicidade que lhes pertence e sem que ao fazê-lo se desvaneça a unidade” (*TFH*, p. 37)¹²⁰. O paradigma da criação poética permite pensar uma imanência que não se reduz à pura materialidade ou ao mecanicismo. Essa atenção à particularidade, em que cada parte tem um sentido em si mesma, distancia-o também da filosofia da história tradicional do Esclarecimento, na qual o sentido da história é o progresso tendo em vista um *telos*, dado a partir do presente europeu. Herder concebe que haveria diferentes excelências que se manifestariam em diferentes épocas e povos, como atesta a célebre passagem segundo a qual “cada nação trazem em si o centro da sua felicidade, como uma esfera traz em si o seu centro de gravidade!” (*TFH*, p. 42)¹²¹. O paralelismo entre sua crítica ao paradigma neoclássico, no

¹²⁰ Segundo Pénisson, “com Shakespeare a força criativa, que não estava presente nos debates que antecederam Herder [...], comporta essa multiplicidade mesma que interessa ao pensamento herderiano” (*J. G. Herder: La raison dans les peuples*, 1992, p. 155).

¹²¹ Por essa razão, pode-se dizer que a filosofia da história de Herder não é teleológica, ainda que conceba um sentido para o todo: “Herder também [como outros filósofos da história], queria um sentido para o todo, mas resistia à ideia do todo com um fim ou *telos*. Ao contrário disso, ele defendia, tanto por razões teóricas quanto

ensaio *Shakespeare*, e filosofia da história fica claro quando notamos que, em ambos os casos, seu alvo aqui é Voltaire. Não surpreende que em várias passagens de sua obra ele critique o que considera um “rapidíssimo raciocínio *à la Voltaire*” (*TFH*, p. 10), uma vez que este concebera sua filosofia da história sobretudo a partir de uma história do progresso humano que conduziria até o século das Luzes, ignorando momentos primitivos ou considerados bárbaros – o título da obra de Herder, aliás, colocava-se em clara confrontação com o texto de Voltaire, *A filosofia da história*, ao incluir a noção do também [*auch*] em seu título¹²².

Em suma, há em sua filosofia da história uma ressonância entre a sua concepção de um plano da providência, que dá a história um sentido total a partir de cada elemento individual, e o ponto de vista do criador poético que vislumbra em Shakespeare: à temporalidade puramente empírica junta-se um tempo por assim dizer poético e mitológico, de uma teodiceia.

Se Shakespeare torna-se então inspiração para uma nova filosofia da história, isso se deve à própria visão que Herder tinha do papel fundamental que um poeta tem para cada cultura. Era exatamente nesse espírito que ele afirmaria em *Adrastea*: “Trata-se de uma observação antiga a de que o pai da história grega, *Heródoto*, não apenas organizou o curso da história de acordo com Homero, mas de que o *pensamento* que *governa* toda a obra, *sua alma*, é aquele da *épica*” (*HW X*, p. 931). Nesse sentido, mais do que a discussão de um cânone artístico, a confrontação com Shakespeare abria uma brecha histórica para o surgimento de um novo pensamento da modernidade sobre si mesma e a necessidade de uma nova história. Herder teria percebido muito bem, antecipando uma visão central do romantismo, que o bardo inglês trazia com seus dramas, nos quais ligações invisíveis parecem constituir uma unidade a partir do material mais diverso e multifacetado possível, a essência da modernidade, assim como a epopeia de Homero era uma imagem sintética de todo o mundo antigo¹²³. É por essa razão que

éticas, que cada formação histórica teria sua própria perfeição intrínseca, e portanto cada cultura humana teria seu próprio princípio interno de felicidade. Herder via como real projeto de uma ‘história da humanidade’ não traçar a trajetória do ‘progresso’, mas discriminar entre variedades da excelência humana” (“Herder and Historical Metanarrative”, 2009, p. 68). Para o autor, essa relação entre todo e parte dá à filosofia da história de Herder o seu caráter de “metanarrativa”: “Abranger formas individuais concretas como o objeto apropriado da investigação histórica significava, para Herder, que elas não podiam ser lidas simplesmente como estágios em direção a uma ordem posterior e mais elevada. Entretanto, isso não significa que ele abandonou qualquer projeto de integrar valores através das culturas e tempos para atingir uma ‘metanarrativa’” (Ibidem, p. 74).

¹²² Como afirma Menges, é “contra as generalizações racionalistas inerentes a qualquer ‘história universal’, que Herder insiste em uma pluralidade de histórias emanando da singularidade da natureza” (“Identity as Difference”, 1995, p. 8).

¹²³ Friedrich Schlegel dirá em seu *Sobre o estudo da poesia grega*, publicado em 1797: “*Shakespeare* é, entre todos os artistas, aquele que caracteriza o espírito da poesia moderna em geral de maneira mais completa e acertada. Nele, o encantador florescer da fantasia romântica e a enorme magnitude da idade heroica gótica são reunidos com os traços mais finos da vida social moderna e com a mais profunda e compreensiva filosofia poética [...]. Sem exageros, pode-se considerá-lo o *apogeu da poesia moderna*” (*Studien des klassischen Altertums*, 1979, p. 249). Nisso deve-se também compreender a intenção do romantismo, declarada em *Conversa sobre a poesia*, de localizar

Herder insiste que encontramos em Shakespeare “em parte alguma drama, por toda parte história” (*HW II*, p. 528)¹²⁴. Tal analogia entre drama e história é prenhe de consequências para as filosofias que veremos surgir no romantismo e no idealismo¹²⁵. Que a sua ligação seja feita através do conceito de gênio, isso revela a profundidade adquirida por este: muito distante de um mero elogio da irracionalidade contraposta às regras, ele se afirma como ideia de uma totalidade que só toma forma individualmente, em uma nova relação entre forma e expressão¹²⁶. Expandindo o conceito de gênio para além de um sentido estético mais estrito, esse ponto de vista revela como o modelo representacional do espectador limita a compreensão do mundo ao modelo finalista e progressista dominante na cultura esclarecida. Herder a substitui por uma noção orgânica que foca a própria *formação* histórica expressa nas singularidades de cada época e povo, cujo processo de atualização requer uma visada essencialmente estética, que se coloque do ponto de vista da forma.

Isso também significa uma conexão histórica de cada produção poética com seu mundo, de modo que Herder sempre contaria com a literatura enquanto documento decisivo para compreender povos e épocas, abrindo o olhar histórico para tempos antes desprezados. Como exclamava em seu texto sobre Ossian: “ai! daquele filósofo da humanidade e da cultura que pensa que esta cena é a única, e julga mal a cena primeira como a pior e a mais primitiva! Se todas elas pertencem juntas, como parte do grande drama da história, então cada uma revela um novo e notável aspecto da humanidade” (*HW II*, p. 456). Este é mais um sentido que permite explicar a história a partir da literatura, e não apenas a literatura a partir da história. Do ponto

em Shakespeare “o verdadeiro centro, o âmago da fantasia romântica” (F. Schlegel, *Conversa sobre a poesia*, 1994, p. 66).

¹²⁴ Goethe teria uma visão muito próxima da de Herder sobre Shakespeare, já em seu primeiro texto sobre o autor, “Para o dia de Shakespeare”, quando afirmava que seu teatro “é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante dos nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo” (*Escritos sobre literatura*, 2000, p. 29).

¹²⁵ Para Irmscher, “essa analogia, que como metáfora teatral tinha igualmente uma longa tradição, é, por outro lado, introduzida por Herder para descobrir um lado da história que é apenas desenvolvido sistematicamente e metodicamente como conhecimento por Hegel” (“Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders”, 1981, p. 74).

¹²⁶ Segundo formulação de Schmidt em seu famoso texto sobre a temática, “o gênio incorpora a totalidade criadora apenas como indivíduo, e é apenas na forma individual que a obra genial representa a totalidade” (*Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Band 1*, 1985, p. 131). Cassirer também comenta o aporte do conceito de gênio nessa relação com uma dimensão da forma e da totalidade que desloca a explicação psicológica em seu sentido tradicional, algo importante quando pensamos no desenvolvimento herderiano: “o conceito de *gênio* torna-se o portador linguístico e conceitual da nova concepção do ser espiritual, que rompe os limites da teoria empírico-psicológica, meramente reflexiva. [...] Já na Inglaterra do final do século XVII de modo algum domina exclusivamente a descrição e interpretação empírico-psicológica dos processos espirituais, que ela procurava decompor em seus diversos fatores sensíveis e materiais; a ela contrapõe-se, ao invés, uma outra concepção, orientada para a ‘forma’ destes processos, e que busca apreender esta forma na sua totalidade original e indecomponível” (*A filosofia das formas simbólicas. Primeira parte: A linguagem*, 2001, pp.118-119)

de vista da modernidade, essa imagem seria ainda mais importante para uma compreensão de si mesma, revelando mais uma vez o cruzamento entre história e estética, e o papel central que a disciplina adquire na constituição de todo o pensamento filosófico do século XVIII.

Isso nos leva às contribuições de Shakespeare para uma “filosofia da alma humana”. Como vimos, a psicologia, enquanto doutrina da alma, era para Herder o método apropriado para a análise estética, desde seus escritos jovens. Ao mesmo tempo, o próprio âmbito da arte ofereceria um tesouro para perscrutar as profundezas da alma humana, de modo que a atenção nas peças de Shakespeare a uma pintura de diferentes caracteres e paixões faria delas um grande documento nesse processo. Mais uma vez, é a atenção à individualidade que marca a excelência de Shakespeare nesse âmbito, pois, como indica Belhalfaoui, “a imagem shakespeariana de homem é obtida de um modo fundamentalmente diverso da maneira do classicismo francês. Ela não se baseia no típico, mas no individual”¹²⁷. Essa consideração, que evidencia a distância que separa os personagens típicos de um Corneille e um Racine daqueles de Shakespeare, deixa claro inclusive a relação comumente feita durante o século, sobretudo pejorativamente, entre seus dramas e o monstruoso, se lembrarmos daquilo que diz Starobinski sobre esse deslocamento na poética em conexão com a nova visão da natureza:

Por conseguinte, não é o tipo ideal que será testemunha da intenção criadora da natureza, é o *indivíduo*; é mesmo, paradoxalmente, aquele que consideráramos um ‘monstro’. A natureza não mais é concebida como uma intenção que visa a estabilizar ‘formas centrais’; ela se apresenta como um dinamismo que tem o poder de criar todos os possíveis, todos os elos da grande corrente dos seres, através do desenrolar de um tempo infinito.¹²⁸

A conexão entre psicologia das paixões e caracteres, filosofia da história e uma nova visão da natureza, distante do mecanicismo no racionalismo, se encontram assim nessa inspiração em Shakespeare a partir da noção de *individual*, e da literatura como expressão e história.

Por fim, isso nos encaminha às contribuições para a poética em sentido mais estrito. O que parece fundamental é esse retorno das formas poéticas à sua origem e com isso uma nova compreensão dos gêneros. Como já dissemos anteriormente, isso liga o ensaio de Herder a uma série de outras produções suas ao longo da década de 1770. Seria no entanto, possível até mesmo ampliar essa compreensão, segundo palavras de Maria Karoline Herder, mulher do autor: “seu conhecimento desse poeta [Shakespeare] e de Ossian desenvolveu sua simpatia

¹²⁷ Belhalfaoui, “Johann Gottfried Herder: Shakespeare, - ein Vergleich der alten und der modernen Tragödie”, 1987, p. 100.

¹²⁸ Starobinski, *A invenção da liberdade, 1700-1789*, 1994, p. 138.

característica e seu amor predominante pela linguagem natural, comovente de forma simples, das canções populares, cujo germe fora despertado nele já na primeira juventude através da poesia oriental”¹²⁹. Aqui se traça um elo que liga Shakespeare, Ossian, as canções populares e seu trabalho de interpretação do *Gênesis*, tido por ele como uma coleção das primeiras baladas do gênero humano, até os seus primeiros fragmentos concernentes à ode e seu projeto de uma história da poesia lírica.

Consonante com seu projeto filosófico em geral, de reconduzir toda criação humana à sua origem sensível, Herder esboçara ainda na época de Königsberg, entre 1762 e 1764, a concepção de que a ode, justamente enquanto forma poética mais próxima à sensibilidade, seria a origem de todas as outras formas: “o primeiro filho da sensibilidade, a origem da arte poética e a semente de sua vida é a *ode*” (*HW I*, 78). Tida como um “proteus entre as nações” (*HW I*, p. 79)¹³⁰, que mudaria de acordo com o espírito de cada povo, ela ofereceria mais do que uma categoria estética, marcando o início de um desenvolvimento histórico-cultural que culminaria na modernidade. Junto ao seu projeto de um *Ensaio de uma história da poesia lírica*, anunciado em 1766, e sua tradução do *Paralelo dos trágicos gregos e franceses* de Louis Jacquet, esses textos eram a base do projeto herderiano de uma história geral da poesia que deveria começar pela lírica¹³¹. Assim como em sua interpretação da poética aristotélica e da tragédia grega, que desenvolve um processo a partir do ditirambo e do coro, passando pela épica de Homero como base tanto da tragédia como da comédia, Herder vê em Shakespeare um desenvolvimento que reenvia à canção popular da cultura medieval nórdica – a canção (*Lied*), aliás, era desde o texto sobre a ode a forma que este gênero prototípico teria assumido na Alemanha (*HW I*, p. 87). O que se segue a essa reinterpretação do sistema fixo de divisão de gêneros é um desenvolvimento orgânico que passa da lírica, à épica e ao drama¹³², concebendo um desdobramento das formas poéticas que se afasta da noção normativa de gênero, assimilando a história e apontando para algo das compreensões especulativas da filosofia do fim do século XVIII¹³³.

¹²⁹ M. C. Herder, *Erinnerungen aus dem Leben Joh. Gottfrieds von Herder*, 1830, p. 70.

¹³⁰ É curioso notar que em um de seus primeiros textos, *Über den Fleiß in mehreren gelehrten Sprache* [Sobre a diligência em várias línguas eruditas], também do início dos anos de 1760, Herder já usara a metáfora do “proteus entre nações”, mas desta vez para falar da linguagem (*HW I*, p. 23). Em certo sentido, não seria absurdo ver na ode, e portanto na própria poesia, a origem da linguagem. Como veremos, a resposta para Herder para a pergunta sobre a origem da linguagem, em seu ensaio de 1772, se dá sobretudo a partir de uma concepção *poética* de linguagem.

¹³¹ Cf. Pénisson, *Herder: La raison dans les peuples*, 1992, p. 54.

¹³² Em seu texto sobre a ode, Herder escreve: “A ode, comparada com os tipos poéticos restantes, é como que sua fonte, sua vida. [...] ela é a veia condutora do drama e da epopeia, os três únicos tipos da verdadeira arte poética” (*HW I*, p. 75).

¹³³ Sobre a passagem da doutrina normativa dos gêneros poéticos para a compreensão especulativa, ver Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, 1974.

Fundamental aqui também é uma recuperação de Homero, em uma nova leitura que vai de par com o entusiasmo de Herder por Ossian e Shakespeare¹³⁴. Desde o fim do século XVII, com a querela dos Antigos e Modernos, Homero fora retomado como objeto de crítica ou defesa, por ambos os lados: “O poeta grego tinha sido alternadamente vilipendiado como bárbaro, em alguns casos expurgado e reescrito, ou exaltado como natural, autêntico e livre”¹³⁵ – termos praticamente coincidentes com aqueles das críticas e elogios de Shakespeare. É sobretudo com Thomas Blackwell, em sua obra com o sugestivo título *Investigação sobre a vida e os escritos de Homero*, em 1735, que se abre uma nova perspectiva, a qual procura justamente situar a produção homérica com base em sua vida e época, enquanto uma criação natural ligada à sua cultura e, portanto, não um cânone a ser imitado. Herder, que lera o texto do escocês e o elogiara¹³⁶, considerava essa a aproximação correta para refutar ataques como o de seu constante inimigo Klotz nas *Epistolae Homericae*, que invalidavam Homero a partir dos padrões morais e estéticos da modernidade: “eu considero Homero apenas como a mais afortunada mente poética de seu século e nação, a quem nenhum desses que tenta imitá-lo conseguiria equiparar-se; mas as bases de seu gênio afortunado eu não procuro em nenhum lugar além de sua natureza ou da época que o formou” (*HSW III*, p. 202). Como criador natural também de um fundo poético comum a partir de uma relação com os diferentes gêneros de seu tempo, Shakespeare surgiria para a reflexão moderna como Sófocles fora para Aristóteles, cujo “pensamento predileto, segundo Herder, era desenvolver um novo *Homero* e compará-lo de modo tão vantajoso ao primeiro” (*HW II*, p. 502).

A partir desse grande quadro é possível perceber que leitura no *Shakespeare* se estrutura a partir de uma série de linhas históricas que acompanham a imaginação poética através de suas origens e desenvolvimentos no tempo. Nessa interpretação, os grandes poetas criam sucessivamente novos recursos simbólicos que refletem seu tempo, unindo a singularidade da obra com a individualidade do criador, mas refletindo um contexto histórico; nas palavras de Gjesdal, o gênio “é definido pela sua capacidade de expandir a tradição simbólica prevalente e

¹³⁴ Note-se aqui uma mudança importante em relação à poética classicista do Renascimento, mais romana do que propriamente grega. Segundo Unger, isso é testemunhado nos modelos dados por Scaliger, como exemplo de poética renascentista: “para a épica, Virgílio, que era para ele e seus contemporâneos em geral o maior poeta (e não Homero); para a tragédia, Sêneca (não Eurípedes ou mesmo Sófocles); para a comédia, Terêncio e Plauto; para a lírica, Horácio e os elegíacos romanos” (Unger, “Klassizismus und Klassik in Deutschland”, 1972, p. 37).

¹³⁵ Haugen, “Ossian and the Invention of Textual History”, 1998, pp. 315-316.

¹³⁶ Sobre a influência de Blackwell sobre Herder, que marcou o seu senso histórico nascente, ver Norton, *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, 1991, pp. 61-63. É preciso também lembrar que Macpherson, quem “editou” as poesias de Ossian, foi aluno de discípulos de Blackwell, em Aberdeen, e estava aparentemente familiarizado com sua teoria (Haugen, “Ossian and the Invention of Textual History”, 1998, p. 317), de modo que faz referências e paralelos com Homero para explicar também a origem natural da poesia de Ossian, certamente influenciando a recepção de Herder nesse sentido.

criar novas expressões que, por sua vez, são reconhecidas pelas audiências críticas como refletindo aptamente o seu entendimento de si”¹³⁷. A relação que Shakespeare trava com o mundo moderno, mais complexo e multifacetado que o antigo, é um dos indícios da maneira pela qual o texto de Herder se insere no projeto geral de compreender a estética como um desafio lançado pela modernidade e a própria ideia da nova mitologia como seu núcleo, na relação com a tradição, mas também fundação de um novo campo simbólico.

Na convergência entre essa nova poética dos gêneros, a ampliação da tradição simbólica e a imagem da modernidade de si mesma, não seria absurdo ver na leitura de Shakespeare feita por Herder o avanço da ideia do romance enquanto forma literária própria da modernidade em seu posicionamento frente à Antiguidade, composta a partir das dissonâncias do mundo fragmentado em uma mistura dos gêneros tradicionais, pois, como dirá em uma de suas *Briefe zu Beförderung der Humanität* [Cartas para a promoção da humanidade], texto mais tardio, de 1796, “nenhum gênero da poesia tem maior amplitude que o romance” (*HW VII*, p. 548)¹³⁸. Há profunda relação entre a tentativa de captar o que é fugidio, como vemos até na linguagem oscilante de Herder para tentar penetrar o teatro de Shakespeare, e a precipitação de uma nova forma. Com isso, na realidade, o poeta é também aquele que funda um novo mundo e um novo tempo: “O poeta que nos oferece um mundo, pode e deve também oferecer a medida do tempo em seu mundo; e com isso basta” (*HW II*, p. 548). Não é arbitrário portanto que, nessa nova medida de tempo, seja preciso pensar, como vimos, uma outra categoria para compreender o drama de Shakespeare que não a de ação, dos antigos, mas o que chama de acontecimento, justamente categoria possível para pensar a passagem do domínio do drama para o do romance¹³⁹, ou melhor, do teatro que leva ao seu próprio ultrapassamento em direção a uma

¹³⁷ Gjerdal, “Literature, Prejudice, Historicity. The Philosophical Importance of Herder’s Shakespeare Studies”, 2012, p. 143.

¹³⁸ Algo das passagens em que Herder procura caracterizar as peças de Shakespeare, em sua pluralidade de línguas, dialetos, estamentos e países, parece encontrar ressonância na famosa definição do romance dada por Bakhtin: “A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilíngues) na unidade superior do ‘todo: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de ‘línguas’ [...]. O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco” (*Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*, 1998, p. 74). Sobre a relação com a modernidade o autor então conclui do romance: “o único gênero nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela” (*Ibidem*, p. 398).

¹³⁹ Uma boa mostra disso se encontra no tratamento dado por Goethe à recepção de Shakespeare na Alemanha a partir do enredo d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Na história da relação do protagonista com o teatro encontramos de maneira sintética os caminhos da estética teatral alemã no século XVIII, desde o teatro popular de marionetes, passando pelo predomínio do classicismo francês, a tentativa de criação de um teatro nacional alemão

nova forma, uma vez que não se trata aqui de oposição. Nesse ponto específico está um dos fundamentos da percepção de Shakespeare como núcleo da imaginação poética moderna¹⁴⁰.

Deparar-nos-íamos com a constatação herderiana, por um lado negativa, do encaminhamento natural das eras poéticas para uma era da prosa, que para Herder era signo do distanciamento do homem moderno de sua origem sensível? Como vimos, esse era o diagnóstico desde seus primeiros escritos, quando concebia que a poeticidade da linguagem em sua juventude, junto à natureza, cederia progressivamente lugar para um aperfeiçoamento artístico, mas também artificial, em direção a uma exatidão prosaica, mais abstrata, plena de regras: “uma língua, em sua idade adulta, não é mais propriamente poesia, mas a bela prosa” (*HWI*, p. 183). Desse ponto de vista, assumindo que perfeição e beleza não podem se encontrar reunidas, “a grandeza intermediária, da bela prosa, seria indiscutivelmente a melhor posição” (*HWI*, p. 185). Como no texto sobre a mitologia, caberia reconhecer o afastamento da base sensível e também mitológica na qual se fundava a poesia antiga e reconhecer o elemento intelectual e reflexivo de nossa época, problematização histórica que daria origem, em sua aporia, ao próprio projeto da estética enquanto apropriada a seu século filosófico.

Por outro lado, ainda que assumindo a diferença desses polos poético e prosaico, Herder parece no fundo pensar em uma mediação possível, ou ao menos desejada como horizonte de realização moderna. O entusiasmo com as formas simbólicas abertas por Shakespeare, e também colhidas nos poemas de Ossian e de outras canções populares, não sugeriria a reanimação de uma sensibilidade, decerto diversa da dos antigos e marcada pelo progressivo elemento da subjetividade, mas propriamente moderna, refletindo o interesse herderiano de sempre considerar o homem em sua completude? A capacidade de transportar-se historicamente, como exige Herder em sua nova filosofia da história, no lema do “sente-te a ti mesmo em tudo o que encontrares! [*fühle dich in alles hinein*]” (*TFH*, p. 36), reaviva, como

até o encontro com Shakespeare, que de certa forma dá o apogeu do teatro mas ao mesmo tempo aponta para sua superação, na figura do próprio Hamlet como “um carvalho plantado em rico vaso, que não deveria receber em seu seio senão lindas flores; as raízes se estendem, e o vaso se quebra” (Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, 2009, p. 244). O papel do encontro com o teatro shakespeariano é central no andamento da obra, marcando profundamente a experiência de aprendizado de Meister. Há várias proximidades entre essa sua leitura e o ensaio de Herder, de modo que até sugere-se que a figura de Jarno, que apresenta Shakespeare a Wilhelm em oposição ao teatro francês, teria sido inspirada em Herder (cf. Krehbiel, “Herder as Jarno in ‘Wilhelm Meister’, Book III”, 1919). É significativa uma coincidência no uso de vocabulário na discussão que se encontra no romance sobre a oposição entre romance e drama: assinala-se a este os caracteres e ações e àquele os sentimentos e acontecimentos [*Begebenheiten*] (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, 2009, p. 300; tradução modificada), de modo que logo à frente considera-se que no *Hamlet* “a peça ganha, em termos de extensão, alguma coisa do romance”, ainda que com desenlace trágico (Ibidem, p. 301).

¹⁴⁰ Percepção esta que será também a mesma no romantismo: “Entre o drama e o romance há tão pouco lugar para uma oposição que, pelo contrário, o drama tratado e tornado tão profunda e historicamente como o faz Shakespeare, por exemplo, é o verdadeiro fundamento do romance” (F. Schlegel, *Conversa sobre a poesia*, 1994, p. 67).

vimos, a própria imagem dos antigos, mas se desdobra em uma nova compreensão daquilo que há de poético na modernidade. Essa *Einführung*, não reanimaria ela mesma a poesia inerente e singular desse mundo prosaico?¹⁴¹

Logo, Shakespeare e Ossian, para pegar os exemplos de Herder no volume *Da maneira e arte alemãs*, não seriam propriamente modelos, mas um reavivamento dessa sensibilidade, um fundo natural. Como indica o autor ao falar do bardo nórdico:

Quis eu então oferecer minhas poesias escáldicas como modelo para novos poemas? Certamente não! [...] O espírito que as preenche, a maneira bruta, simples, mas grande e encantadora, a profundidade da impressão, [...] era apenas isso que eu buscava nos povos antigos, não para indicar uma curiosidade ou um modelo, mas uma natureza (*HW II*, p. 472).

Que isso, por fim, nos reconduz à temática herderiana da nova mitologia não deve parecer como surpresa: essas novas formas erigiriam um novo substrato poético para as criações modernas. Deve chamar nossa atenção o fato de que ainda em um texto jovem, como seu fragmento sobre a ode, Herder já parece apontar exatamente para essa questão:

As *Metamorfoses* escritas por um alemão não deveriam ser à maneira de Ovídio, do mesmo modo que não poderia ser Enéias o herói de Homero. – Os escritos de Shakespeare e o Edda nórdico, as canções dos bardos e escaldos devem estabelecer nossa poesia: talvez teríamos então peças originais no campo da ode, sem precisar provar seu valor através de uma antiguidade (*HW I*, p. 86).

Desse modo, poderíamos dizer que o *Shakespeare* de Herder acaba por culminar nessa proposta de uma nova mitologia poética para os alemães, distante dos gregos e romanos, incorporando elementos propriamente modernos. Shakespeare e Ossian mostrar-se-iam em breve já obsoletos para o tempo que se iniciava, e a alusão no fim do ensaio a Goethe, que acabara de lançar seu *Götz von Berlichingen* iniciando sua carreira poética, testemunha o horizonte que Herder acreditava se abrir então, anunciando os desenvolvimentos da poesia, mas também da estética alemã do fim do século:

Sou feliz por viver ainda num decurso do tempo em que pude compreendê-lo [Shakespeare] e onde você, meu amigo, você que nessa leitura se reconhecerá e se sentirá, a quem abracei mais

¹⁴¹ Trata-se de um pensamento essencial nos românticos. Nesse sentido, inclusive, é possível notar que o célebre fragmento 116, sobre a *poesia universal progressiva* movimenta-se em algumas articulações centrais da leitura herderiana de Shakespeare, ou melhor dito, parece inserir-se exatamente na abertura feita pelo pensamento de Herder: “A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-da-arte e poesia-da-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade [...]. Somente ela pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. [...] O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si”. (F. Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, 1997, pp. 64-65).

de uma vez diante de imagem sagrada dele, e onde você pode ainda ter o seu sonho doce e digno de construir em nossa língua o seu monumento, a partir das nossas épocas cavalheirescas e para a nossa terra natal tão degenerada. Eu o invejo por esse sonho e que o seu nobre atuar alemão não cesse até que a coroa esteja pendurada lá em cima (*HW II*, p. 520-521).

1.4 - Tato, força poética e mitologia: a *Plástica* de Herder

Como se vê, portanto, o interesse por Shakespeare não constitui um episódio isolado, um mero manifesto de culto ao gênio e ao irracional, como é por vezes lido, mas reconduz a todo o programa de pensamento de Herder. O reavivamento da sensibilidade poética, que surge como horizonte da leitura do ensaio *Shakespeare* e de seu aprofundamento de um tratamento histórico da estética, deve ser lido na estreita ligação que estabelece com a concepção inicial dessa disciplina segundo um método fisiológico de exame da sensibilidade entendida como origem do conhecimento. Aqui, a atenção ao que é radicalmente individual e concreto na relação do homem com o mundo pode oferecer o ponto de contato entre a exigência crescente de uma abordagem historicista, a observação psicológica da produção do conhecimento a partir da sensibilidade e a elevação da arte a um lugar privilegiado desse campo de investigação.

Nesse sentido, a *Plástica* oferece um testemunho exemplar da confluência e amadurecimento dessas várias correntes. De fato, escrito inicialmente entre os anos de 1768 e 1770, quando são redigidas três de suas cinco seções, esse ensaio empresta muito de seu *Quarto bosque*, mas também do *Primeiro*: ao mesmo tempo em que dá continuidade à análise psicológica da sensibilidade na constituição de nossos juízos, fazendo da estética uma verdadeira fisiologia dos sentidos, Herder também dá sequência ao plano de diferenciação sistemática das artes não apenas a partir dos meios e signos usados, mas através dos sentidos operantes em cada uma delas – da união dessas duas dimensões, por assim dizer da gnosiologia e da crítica de arte, vemos brotar uma obra que retoma diálogos com Baumgarten, Lessing e Winckelmann. É extremamente sintomático que, no aprofundamento e radicalização desse conhecimento sensível proposto na criação da disciplina em 1750, a qual considerava ainda demasiadamente abstrata e dedutiva em Baumgarten, e em seu embate com uma poética racionalista da qual exigia uma experiência mais viva com o mundo sensível e com as obras de arte, Herder proponha pensar a arte da escultura a partir do sentido do tato e da experiência grega: a experiência sensível do corpo, a busca da raiz poética presente em cada arte e a necessidade de uma relação viva com o passado se encontram na chave mais concreta possível – uma escultura.

Mostra-se interessante o fato de que esse plano inicial só se conclua com a publicação da obra em 1778, assimilando, portanto, quase uma década de desenvolvimentos complementares. Seria possível observar como a *Plástica* faria não somente avançar o projeto da estética, seja como teoria do conhecimento sensível, seja como doutrina das artes, mas levaria a mesma à sua extrema problematização, de modo que não se pode meramente falar da mudança de um certo paradigma de teoria do conhecimento para outro. Trata-se, no fundo, de conceber um novo ponto de vista para tal disciplina, o qual, para além de sua capacidade de concentrar problemas da teoria do conhecimento, da linguagem, da crítica e da histórica da arte, articularia e deslocaria essas abordagens em outra dimensão.

Por um lado, essa pequena obra, à primeira vista tão específica e limitada – uma teoria do tato e da escultura –, pode ser pensada como uma mera parte em um projeto mais extenso, que buscaria perscrutar analiticamente todo o espectro da sensibilidade e da produção artística humanas. Por outro, poderíamos vislumbrar na *Plástica*, mesmo a despeito de suas intenções iniciais e de sua limitação, um documento fundamental do pensamento herderiano com novos desdobramentos para estética que, em muitos aspectos, permitem entrever formulações posteriores da filosofia alemã, mas também testemunhar o papel central de Herder nesse desdobramento.

O início da obra não é de modo algum estranho ao cenário filosófico de meados do século XVIII. O texto toma como ponto de partida o caso do cego de Puiseaux, da *Carta sobre os cegos* de Diderot, além de relatos do cego Saunderson e do cirurgião Cheselden. O autor se insere de maneira consciente em todo um debate do empirismo francês e inglês sobre a especificidade do sentido do tato em relação à visão, que remete ao debate entre Molyneux e Locke, o qual já ocupara um importante papel nos *Novos ensaios* de Leibniz para incorporar em seu idealismo a questão empirista. Um cego, tendo aprendido a reconhecer os objetos pelo tato, conseguiria identificá-los a partir de imagens, caso recuperasse a visão? Nesse sentido, o quadro teórico inicial se situa sobretudo do ponto de vista daquela sua tendência de radicalizar a psicologia em uma fisiologia dos sentidos: “a meu ver, não é possível nenhuma *psicologia* que não seja em cada passo uma certa *fisiologia*” (*HW IV*, p. 340), diz ele no ensaio *Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* [Do conhecer e sentir da alma humana], contemporâneo à *Plástica*.

Do ponto de vista mais específico da estética, o quadro da disciplina traçado por Baumgarten parecia ainda muito abstrato e unilateral. Desde seus textos iniciais, Herder apontava sobre este autor, que “sua *estética*, e necessariamente também as obras de seus

repetidores, são apenas *teorias* das belas *ciências*, da *retórica* e da *poesia*; e faltam *todas as belas artes* – consequentemente, também falta a estética mais objetiva” (*HW I*, p. 659)¹⁴². Nesse sentido, uma verdadeira ciência da sensibilidade deveria ampliar também sua investigação para outros âmbitos da arte como resposta a uma necessidade de tornar mais vasto o campo de exame da sensibilidade, ou seja, já aponta para a necessidade de um tratamento mais específico das diferentes artes, não apenas lidas a partir da poesia e da tradição retórica. Que com que isso não se intentasse necessariamente uma estética como filosofia da arte, em uma significação autônoma¹⁴³, não quer dizer que não se revele aí uma tensão entre a continuidade do projeto baumgartiano de uma lógica dos sentidos e o encaminhamento para uma nova teoria filosófica do belo e da arte. A questão que se coloca não é a de decidir por uma ruptura rígida, mas compreender como insistindo sobretudo naquele significado, Herder pode abrir espaço para este segundo, mas de uma maneira inteiramente nova.

De qualquer modo, é no âmbito de um estudo mais aguçado da sensibilidade e de sua consequência na divisão das artes que os diferentes experimentos com a cegueira ganham relevância para o projeto herderiano. Nessa experiência de isolamento dos sentidos, procura-se analiticamente diferenciar aquilo que em nossas impressões provém originariamente do tato, mas que o hábito nos leva a misturar com a visão. As lições recolhidas levam ao princípio de “que a visão apenas nos mostra figuras, o tato apenas corpos: que tudo o que é forma pode apenas ser reconhecido por meio do sentimento tátil e, por meio da visão, apenas superfícies e, na verdade, não corporais, e sim apenas superfícies de luz” (*HW IV*, p. 247).

Através de um vocabulário que explora o campo semântico da corporeidade, Herder chama a atenção para a *solidez* necessária para os *fundamentos* de nossos juízos, buscando nesse esquema uma valorização do tato, subjugado à primazia da visão na história da filosofia. Em

¹⁴² Como vimos trata-se de uma crítica recorrente; em seus textos sobre a ode, Herder também aponta a falta de uma “metafísica das belas artes”, “na qual a teoria baumgartiana das belas ciências representa meramente um suplemento incompleto” (*HW I*, p. 78).

¹⁴³ Como vimos, Herder dá continuidade a uma linhagem da estética proveniente de Leibniz e Baumgarten, da obra de arte como um objeto entre outros do conhecimento sensível. Nosso autor procuraria antes de tudo uma ampliação desse projeto gnosiológico de Baumgarten, de modo que uma teoria filosófica da arte continuaria sempre subordinada: “há, por um lado, a compreensão de Herder da estética com *aisthetica* (com um iota, do grego *aisthánesthai*, perceber [através dos sentidos]), quer dizer, uma lógica do corpo e dos sentidos. Essa é a dimensão antropológica do campo da estética. Por outro lado, Herder lidou inteiramente com a estética no sentido tradicional de uma teoria da arte e do belo, mas ele a tratava apenas como uma parte proeminente da estética em sentido amplo, antropológico e baumgartiano” (Adler; Koepke, “Introduction”, 2009, p. 6). Em contrapartida, é possível observar uma ruptura com a dimensão unicamente gnosiológica, que abre novas perspectivas: “Herder subverte a relação baumgartiana entre estética e gnosiologia desde o princípio, coloca a estética na intersecção entre psicologia e antropologia, e a estabelece como fundamento de um monismo da sensibilidade. Herder portanto propõe uma nova ontologia estética da condição humana corpórea” (Nuzzo, “Kant and Herder on Baumgarten’s Aesthetica”, 2006, p. 591).

certo sentido, esse domínio da metáfora visual era no fundo uma desvalorização da sensibilidade, uma vez que a visão opera de modo distante e puro, dominando os outros sentidos como a mente sobre o corpo, levando à concepção do conhecimento como pura visão. Certamente Herder parece, à primeira vista, procurar na investigação do tato um paradigma oposto: voltar-se à sensibilidade e ao que não era puro, conceber a essência do homem, antes de tudo, como aquele que está aberto a ser afetado e que encontra no próprio nível da sensibilidade um princípio de seu desenvolvimento intelectual¹⁴⁴.

De fato, Herder sentira desde cedo a necessidade de um aprofundamento concreto da filosofia na experiência sensível, em oposição a uma tradição metafísica abstrata; como indagava em seu diário: “O que fiz no passado para que eu esteja destinado a *apenas ver sombras* ao invés de sentir *coisas reais*? [...] O sentido do tato e o mundo do deleite – estes eu nunca desfrutei; eu vejo, *sinto à distância* [...]” (*HW IX/2*, pp. 111-112). Em plena consonância o projeto de ancorar as operações intelectuais na sensibilidade humana, lança-se mão do jogo etimológico com a palavra alemã para conceito, *Begriff*, a partir do verbo *greifen*, segurar, agarrar, para explorar uma substancialidade originária e sensível fundamental naquilo mesmo que a filosofia julga mais seu. É a relação das coisas com nosso corpo que dão as suas propriedades, o “conceito da coisa”, de modo que, “ao lado da sua razão”, o homem possui “a mão abrangente e tátil” (*HW IV*, p. 249).

Tudo se passa como se a reabilitação da sensibilidade, assimilada como projeto a partir de Baumgarten, só pudesse ser propriamente levada a cabo por uma atenção a esse sentido supostamente “rude” e não refinado. De modo analógico, aquilo que Herder proporia no *Quarto bosque*, de mostrar como o que parecia imediato era na verdade resultado de um complexo processo envolvendo as faculdades inferiores, ocorre também com a visão, que parece dar as coisas de modo imediato e claro, mas na verdade resultando de um longo processo de hábito e aprendizado envolvendo outros sentidos, cujo ponto mais fundamental seria o tato. Essa oposição esquemática entre os sentidos faz da *Plástica*, portanto, um complemento necessário para todo o projeto herderiano de refundação da estética.

Avançando nesse campo da teoria do conhecimento, Herder reconhece, todavia, que esse primeiro momento de especulação e diferenciação concerne ao estabelecimento de princípios a partir dos quais um empreendimento crítico possa circunscrever os domínios de cada uma das artes, reconduzindo-os à sua origem na sensibilidade. Aqui, mais uma vez, o

¹⁴⁴ Como afirma Bienenstock: “longe de consistir na contemplação metafísica de um inteligível situado de alguma maneira para além do sentido [...] trata-se de permanecer no nível do sensível e de procurar compreendê-lo em sua unidade própria, em sua totalidade” (“Herder, lecteur de Kant”, 1998, p. 372).

predomínio da visão e o não aprofundamento na concreta dimensão sensível levou a divisões dedutivas e abstratas: “se eu não penetro nesses conceitos dos outros sentidos, se não procuro a figura e a forma, em vez de ver, apreender originariamente, então eu pairo no ar eternamente com minha teoria do belo e do verdadeiro tirada da visão e nado com bolhas de sabão” (*HW IV*, p. 253). Nesse ponto, vemos ressurgir seu ataque a uma teoria do belo por demais abstrata, a qual via presente ainda em Baumgarten, mas também a crítica que segue sem se aprofundar na diferença dos sentidos, que imediatamente remete à continuidade desse texto em relação ao *Laocoonte* de Lessing¹⁴⁵: mencionando a classificação das artes, geralmente feita a partir dos sentidos da visão e da audição, Herder repara que a noção de bela forma não se deixa determinar apenas pela visão. Da confusão entre a visão e o tato, “decorrem aquelas críticas lamentáveis, aquelas regras artísticas patéticas, *proibitivas e estreitantes*, aquela conversa agridoce acerca do belo *universal*” (*HW IV*, p. 256). Ora, desse ponto de vista universal não se dá conta da beleza da forma, o que o leva a concluir que a visão não pode ser mãe da escultura. A partir desse esquema, que denomina seu “método subjetivo”, ele estabelece uma nova divisão entre as artes: a música que lida com sons através da audição, a pintura que lida com superfícies através da visão, e a escultura com as formas, por meio do tato.¹⁴⁶

É assim que se concretiza no ensaio a passagem para uma dimensão mais específica de cada arte e de sua manipulação própria dos signos: como o significado se desenvolve na materialidade? Herder se ocupa, então, com tópicos como a questão das vestimentas e do corpo nu na escultura, em torno dos quais se desenvolve a problemática do panejamento, bem como a questão do uso da cor e da figuração do feio. O lema aqui é sobretudo evitar “fazer da necessidade de uma arte estranha a essência de sua própria arte e, assim, perder as vantagens do que é próprio” (*HW IV*, p. 265). Progressivamente, adentra na sua reflexão, todavia, um elemento de amplitude histórica: o foco na experiência sensível individual, na primeira parte, dá lugar a uma consideração mais ampla, de tal modo, por exemplo, que a questão da vestimenta traz à tona os costumes gregos. Nesse movimento, a oposição entre modernidade e a

¹⁴⁵ Quando se considera que Lessing já procurara diferenciar as artes visuais da poesia, pode-se pensar o ensaio de Herder em sua continuidade, criticando o fato de Lessing não ter separado as artes visuais em pintura e escultura. É nesse sentido que Haym considera o texto de Herder uma “contraparte ao *Laocoonte* de Lessing” (*Herder, nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt - Band II*, 1885, p. 69).

¹⁴⁶ Sobre essa divisão, Jacqueline Lichtenstein afirma, no prefácio à edição francesa da *Plástica*: “Se é verdade que ele [Herder] retoma para si uma oposição tradicional entre a pintura como arte da visão e a escultura como arte do toque, a qual encontramos em todos os escritos sobre a arte desde o Renascimento, sua análise, no entanto, não poderia ser considerada como uma variação suplementar de um exercício teórico já magistralmente praticado por Leonardo da Vinci, Roger de Piles, o abade Du Bos ou ainda Denis Diderot. Ele se apoia, com efeito, sobre argumentos filosóficos e não artísticos” (“Préface”, 2010, p. ii).

exemplaridade dos gregos, paradigmática na discussão estética de sua época, começa a brotar através do tratamento da escultura.

Por fim, essa problemática histórica torna-se uma questão que concerne à própria diferenciação entre as artes: em que medida as formas das esculturas são eternas e as figuras da pintura, “que são uma tela do tempo, mudam com a história, a espécie humana e os tempos” (*HW IV*, p. 276). Importante lembrar, no entanto, de acordo com a leitura historicista de Herder, que a escultura é suprema nos gregos não porque eles seguiam regras, mas porque nessa região “a bela formação regular é natureza” (*HW IV*, p. 277), repetindo a vinculação da arte à natureza própria de um povo. Nessa leitura, tenta-se conciliar o caráter exemplar dos gregos com a leitura histórica, de modo que os monumentos dessa época

devem ser apenas amigos e não senhores; não devem subjugar, e sim, de acordo com o que diz o seu nome, ser modelo, representar corporalmente para nós a verdade de épocas antigas e indicar-nos a concordância e o distanciamento entre suas formas de vida e as nossas (*HW IV*, p. 277).

Essa importante passagem permite pensar a estratégia herderiana e notar certa virada que, a nosso ver, começa a operar de maneira mais clara nessa obra a partir do encerramento da segunda seção. Como observamos, o texto ensaia, por assim dizer, várias entradas para o problema da *Plástica*: primeiramente, uma discussão gnosiológica que procura situar a estética em um aprofundamento do método psicológico e do rastreamento da fruição artística a partir dos diferentes sentidos; ora, essa dimensão, digamos assim, “teórica”, dá então lugar para uma aplicação mais técnica, como que da ordem da crítica de arte, na qual as artes particulares, pintura e escultura, são tratadas com base em seus diferentes procedimentos, temas, meios e, inclusive, regras; a essa perspectiva, por sua vez, é adicionado um tratamento de amplitude histórica, no qual, por fim, o caráter exemplar dos gregos no domínio da escultura instaura uma dialética entre o moderno e o antigo. Parecendo sugerir que o verdadeiro ponto de vista estético não se esgota unicamente em nenhuma dessas abordagens, mas que exige certa assimilação e articulação dos mesmos, Herder aponta, portanto, para a escultura grega como *modelo*. Seguindo, todavia, sua própria crítica à poética classicista, não nos parece que o autor queira sugerir aí apenas um modelo para a atividade do escultor, no sentido de um simples guia para a prática artística. O emprego da noção de modelo é, como indicado, “de acordo com o que diz o seu nome”. Ora, o termo *Vorbild*, pode ser lido literalmente tanto como “uma imagem que está diante de nós”, como também “uma imagem que é anterior”, ou mesmo, levando ainda ao extremo, algo que está “antes da própria imagem”. Ao assumir a escultura como *modelo*, nesse duplo sentido, Herder parece procurar remeter a algo de *presencial e primordial*, que concerne

a toda experiência estética, não apenas em oposição à pintura e à visão. Mais uma vez, é a categoria de origem que parece adentrar a reflexão herderiana, como cruzamento entre a imediatez da experiência sensível e sua história.

A passagem revela a retomada do diálogo com Winckelmann e da reinterpretação em chave positiva da formulação winckelmanniana dos gregos como modelos. A *Plástica* é, em muitos sentidos, um ponto no qual deságua uma significativa revalorização das grandes intuições do autor da *História da Antiguidade*; algo atestado pela proximidade de sua publicação com o necrológio em homenagem a Winckelmann, escrito por Herder em resposta a um concurso lançado pela Academia de Antiguidades de Kassel em 1777, no qual percorre todas as obras do autor e retifica em parte o seu juízo ainda demasiadamente crítico do *Bosque crítico mais antigo*, de 1767¹⁴⁷.

Fica evidente que nos encaminhamos para outro ponto de vista quando, logo no início da terceira seção, o autor diz que “mesmo na pintura as *formas* das coisas têm de se tornar *traços fundamentais*, a *substância* da arte” (*HW IV*, p. 280). Ou seja, contrariando a tese de que se trata de um ensaio que procura meramente traçar linhas rígidas entre a escultura e a pintura, a partir do tato, Herder identifica nesse tipo de experiência, própria ao que chama de “a razão da mão” [*die Vernunft der Hand*], algo que diz respeito mesmo à pintura, pois se trata daquilo que “dá as *formas*, os conceitos daquilo que elas *significam* e o que nelas *habita*” (*HW IV*, p. 280). Herder repetidamente procura traçar essa dependência, mesmo da pintura, a corpos, em um movimento que parece concernir à própria estética que não queira se tornar mera teoria abstrata: “todas as linhas de graça e beleza não são *autônomas*, mas dependem de *corpos vivos*; é destes que elas provêm, e para eles que querem retornar” (*HW IV*, p. 281). Assim, parece ser *a vida vivente*, como é denominada, que se encontra na base e faz surgir toda criação e fruição artísticas, as quais, simultânea e inversamente, dão também vida, como se nesse ponto de confluência a estátua só se tornasse propriamente estátua no momento em que a alma humana lhe dá vida, e o homem, inversamente, experimentasse novamente na estátua uma vida que o invade.

¹⁴⁷ Para Grimm, mesmo com as críticas a Winckelmann, a imagem que Herder tem da Antiguidade continua sendo em grande parte formada a partir dele (“Kunst als Schule der Humanität”, 1987, p. 1). Sobre a ideia de uma nova interpretação de Winckelmann, Irmscher sugere que a concentração de Herder em relação ao tato e à escultura em detrimento de outras artes poderia ser o resultado, entre outras coisas, de uma renovada leitura de Leibniz e Winckelmann (“Zur Ästhetik des jungen Herder”, 1987, p. 75). Quanto a Leibniz, que certamente está também no pano de fundo do ensaio, procuraremos indicar algumas proximidades ao longo da investigação.

Há aqui uma ligação muito estreita com a reflexão desenvolvida por Herder no já mencionado *Do conhecer e sentir da alma humana*, publicado no mesmo ano da *Plástica*¹⁴⁸. Oriunda de um concurso proposto pela Academia de Berlim, em 1773, a pergunta pela relação entre conhecer e sentir é respondida por Herder justamente na direção contrária da compreensão dualista de uma certa psicologia das faculdades que parecia estar na base da proposta: unindo gnosiologia e ontologia, nosso autor nega uma separação de faculdades assim como a rígida divisão entre interior e exterior a partir de concepções fixadas de sujeito e objeto¹⁴⁹. Como naquela mesma visão *mito-ontológica* que despontava no fragmento, Herder espiritualiza a natureza e naturaliza o espírito, fazendo surgir uma filosofia da vida na qual a cognição se identifica como desdobramento do ser na experiência do sentir, de modo que a interação de sujeito e objeto se dá como entre partes de um todo vivo. Desse ponto de vista da vida, a relação entre sujeito e objeto é transformada em uma “metamorfose bilateral”¹⁵⁰ constante na qual a alma como sujeito assimila o objeto tido como externo, mas também se sente nele, espiritualizando-o. No que nos interessa, essa metamorfose de sujeito e objeto instaura uma continuidade entre sensível e intelectual baseada em uma concordância ontológica entre sujeito e objeto, levando a uma divinização do mundo que se mostra muito próxima da noção de mitologia. Mais do que isso: quando escreve sobre a alma, na versão de 1775 desse ensaio, “que ela se unifica realmente com o objeto nessa contemplação, e o objeto, com ela”, que quanto

¹⁴⁸ Vale lembrar que esse texto conhece três versões, em 1774, 1775 e 1777/1778, sendo esta última versão a única publicada. A partir de um certo núcleo de conteúdo concordante, os diferentes manuscritos contêm importantes variações de formulação.

¹⁴⁹ Herder tinha plena consciência de que se opunha à intenção do concurso e de sua compreensão a partir de duas capacidades fundamentais da alma, sentir e representar, defendida principalmente por Sulzer, então presidente da seção filosófica da instituição em Berlim. Como diz em carta de dezembro de 1775: “eu não *posso* ganhar o prêmio, pois eu provei o contrário do que a Academia quer” (*HBR III*, p. 295). Heinz propõe assim que “a relação entre sujeito e objeto, que Sulzer utiliza para diferenciar as faculdades, é refletida e determinada de uma nova maneira” (*Sensualistischer Idealismus*, 1994, pp.111). Para uma comparação detida das teorias de ambos os autores a partir desse ensaio, cf. *Ibidem*, pp.113 e ss.

¹⁵⁰ O termo é de Clairmont e Heinz (“Herder’s Epistemology”, 2009, p. 52). Segundo o esquema proposto pelos autores para o texto *Do conhecer e sentir*, tudo o que existe é aí concebido como um pensamento de deus realizado objetivamente, acessível por meio de representações que são sensações, material a partir do qual a força de conhecimento humano opera a fim de obter conhecimento sobre ela; essa operação “é uma elevação e sublimação de sensações indistintas a pensamentos claros e distintos, o que torna possível, primeiramente, à força da alma, já em um grau mais elevado em comparação ao mero sensualismo, de reconhecer a si mesma no sensível e, em segundo lugar, permite à alma reconhecer, identificando sua própria imagem no sensível, que o sensível é uma imagem de deus, assim como ela” (*Ibidem*, p. 51). As importantes consequências desse ensaio para uma nova concepção de subjetividade mas também para um renovado olhar sobre o objetivo não podem ser ignoradas, sobretudo se pensarmos no desenvolvimento de nossa pesquisa. Haym, em uma antiga obra sobre o autor, já reconhecia aqui uma linha de continuidade que levaria até a *Naturphilosophie* de Schelling: “O enunciado de que o nosso conhecer flui até nós do universo transforma-se no outro, de que nós só temos conceito do que está fora de nós segundo analogia de nossa subjetividade. A natureza depura-se ascendentemente até o espírito, mas, por sua vez, apreendemos a natureza como algo de espiritual. Justamente sobre essa dupla intuição, que retorna circularmente a si mesma, baseia-se a filosofia da natureza que surge no fim do século” (*Herder, nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt - Band I*, 1880, pp. 675-676)

mais se aprofunda no conhecimento do objeto, de seu conceito, ela percebe que “ele é minha carne e osso, um membro que faltava, e que é então encontrado, do corpo de minha alma” (*SWS VIII*, p. 293) – notamos ser sobretudo a experiência estética, e mais especificamente a sua descrição na *Plástica* da contemplação da escultura, que oferece o modelo mais bem-acabado desse tipo de relação entre sujeito e objeto que embasa sua gnosiologia, onde ambos os polos só assumem propriamente vida em sua interpenetração criativa, como um só corpo animado, e a própria realidade se torna um campo vivo em uma consideração essencialmente estética¹⁵¹.

Nesse ponto também é possível compreender em que medida temos a insistência em uma fisiologia, mas deslocando de maneira estética a concepção original dessa ciência nos *médicos filosóficos* do século XVIII. Haller é certamente um dos nomes centrais quanto a isso, sendo inclusive citado no texto *Do conhecer e sentir*, devido a seus estudos sobre a irritabilidade. Seu projeto era diferenciar nas reações do corpo aquilo que era sensitivo [*empfindlich*], quando um estímulo era seguido de uma representação na alma, do que era irritável [*reizbar*], quando apenas por meio do estímulo um membro se contraía – um terceiro fenômeno ainda mais rudimentar, referia-se à elasticidade das fibras. As importantes consequências de sua investigação, resultado de centenas de experimentos com animais, eram tanto mostrar que não havia um funcionamento meramente mecânico do sistema nervoso, pois os nervos não eram irritáveis, mas também mostrar que os músculos podiam se movimentar independentemente de representações da alma; com isso, Haller suspendia a superioridade da sensação, por sua conexão através dos nervos com alma, para explicar a movimentação do corpo. Herder se aproveita desse caminho como alternativa entre um modelo estritamente materialista e outro puramente imaterial para pensar a conexão entre o organismo e o exterior, pois os efeitos dessa interação não se deixavam reduzir a uma correspondência mecânica calculável a partir de um estímulo externo tomado como causa, mas ao mesmo tempo mantinham com essa materialidade uma ligação íntima¹⁵².

¹⁵¹ Dilthey identifica em seu ensaio “Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik” [A imaginação do poeta. Elementos de construção para uma poética] um princípio fundamental no desenvolvimento da estética alemã que constrói uma correspondência com a realidade externa, em que esta passa a ser intuída esteticamente como algo de vivo, trazendo à estética moderna, até então dominada por um princípio subjetivo, uma dimensão objetiva: “entre a realidade externa e o olho que garante nela a beleza, tem de existir uma relação que permita a visão da beleza no mundo. O fazer do artista intensifica propriedades que já se encontram na realidade” (*Gesammelte Schriften - VI. Band*, 1968, p. 119). Em incrível correspondência ao movimento estudado por nossa pesquisa, o autor elenca como o início do desenvolvimento desse princípio a *Plástica* de Herder, passando então pelo ensaio *Sobre a imitação formadora do belo* de Moritz e chegando à filosofia da identidade de Schelling – justamente os marcos de nossa investigação.

¹⁵² Segundo Fugate, “Haller fizera os primeiros esforços para fechar a lacuna entre organismo vivo e realidade ‘exterior’ com a introdução daquilo que denominou como *Reiz* [...]. Mas uma vez que Haller se referia a um processo dos nervos puramente fisiológico, envolvendo apenas sensações externas, a lacuna permanecia ainda aberta” (*The psychological basis of Herder’s Aesthetics*, 1966, p. 40). Considerando nosso arco de pesquisa até a

Entretanto, quando diz no ensaio: “A obra fisiológica de *Haller* elevada à *psicologia* e animada com espírito como a estátua de Pigmaleão” (*HW IV*, p. 340), fica claro que a ideia de Haller é assimilada em sentido estético. A referência reitera a íntima ligação do texto com o ensaio da *Plástica*, cujo subtítulo é justamente: “Algumas percepções sobre a forma e a figura a partir do sonho formador de Pigmaleão”. Novamente, o mote da escultura animada surge no centro daquilo que seria a teoria do conhecimento de Herder, revelando que uma fisiologia em sentido estrito, Herder certamente não segue. Com efeito, a separação entre sensitivo e irritável é dissolvida como progressão de um mesmo impulso orgânico¹⁵³, constituindo um vetor sensível que chega até mesmo às faculdades de superiores de conhecimento; e ali onde Haller não via vida – no irritável – nosso autor reconhece um impulso para pensar que mesmo a matéria aparentemente morta está plena de vida¹⁵⁴. Richter, em seu ótimo artigo sobre o tema, vai direto ao ponto quando observa que os movimentos descritos por Haller “tornam-se figuras fundamentais, ou mesmo poéticas, de um corpo imaginário que está muito mais relacionado à estátua de Pigmaleão, do que a um cadáver no auditório de anatomia de Haller”¹⁵⁵. A polissemia do termo *Reiz*, que no vocabulário fisiológico carregava esse sentido de irritação, mas no âmbito estético viria a se referir às noções de encanto e graça nas discussões do século XVIII¹⁵⁶,

filosofia schellingiana, cabe lembrar que a noção de *irritabilidade* [*Reizbarkeit*] seria recuperada também pela filosofia da natureza do jovem Schelling; em seu *Esboço de um sistema da filosofia da natureza*, de 1799, ainda que crítico a Haller, o filósofo pensa no conceito de irritabilidade justamente como “síntese” que unifica os “sistemas opostos” do materialismo e imaterialismo fisiológicos expressando uma “determinação recíproca da receptividade e da atividade” (*AA I*, 7, p. 127).

¹⁵³ Em suas *Ideias para uma filosofia da história*, Herder expõe de maneira sintética a hipótese de uma progressão dos três principais fenômenos corpóreos analisados por Haller – a elasticidade, a irritabilidade e a sensibilidade: “eu deixo em aberto a pergunta se esses três fenômenos certamente tão diversos não poderiam fundamentalmente ser uma única e mesma força que se revela de modo diferente nas fibras, no músculo e na estrutura nervosa. Que tudo na natureza está ligado e que esses três efeitos estão tão íntima e multiplamente conectados no corpo vivo, disso pouco se duvida. Elasticidade e irritabilidade fazem fronteira, assim como fibra e músculo. Do mesmo modo como este é apenas uma construção artificial entrelaçada daquela, assim também a irritabilidade nada mais é, provavelmente, do que uma elasticidade maximizada infinitamente de modo interno, que elevaram, nesse entrelaçamento orgânico, muitos membros do morto sentimento das fibras para o primeiro nível da autoirritação animal. A sensibilidade do sistema nervoso será, portanto, o terceiro tipo mais elevado da mesma força, um resultado de todas aquelas forças orgânicas” (*HW VI*, p. 86).

¹⁵⁴ Nisbet, na obra *Herder and the Philosophy and History of Science*, acusa o autor de ter mal interpretado a fisiologia halleriana, ligando o vitalismo deste à sua própria metafísica da força, traindo a intenção científica original de Haller (Nisbet, *Herder and the Philosophy and History of Science*, Cambridge: Modern Humanities Research Association, 1970, p. 257 apud. Zammito, *Kant, Herder, and the birth of anthropology*, 2002, p. 37). É preciso compreender, no entanto, que se trata mais uma vez da aplicação do método analógico, intencional da parte de Herder, e que o recurso a Haller permite conceber um procedimento espiritual que não seria meramente interno e desligado da exterioridade.

¹⁵⁵ Richter, “Medizinischer und ästhetischer Diskurs im 18. Jahrhundert”, 1993, p. 89.

¹⁵⁶ Em sua clássica obra de referência, Sulzer abria o verbete sobre o termo *Reiz* da seguinte maneira: “Nós tomamos essa palavra no sentido que diversos de nossos mais recentes críticos de arte utilizam a palavra *graça* [*Grazie*]. Até onde sei, foi Winckelmann quem a utilizou pela primeira vez para exprimir uma espécie particular, ou talvez apenas uma certa propriedade do belo em formas visíveis” (*Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweyter Theil*, 1774, p. 973).

manifesta de modo exemplar o movimento da própria posição herderiana entre epistemologia, fisiologia e estética. Mais do que um recurso de explicação científica – e nisso, veremos, ela se associa ao conceito de *força* – a noção de irritabilidade acaba, portanto, tornando-se um modelo para Herder pensar uma relação orgânica, viva e mesmo natural entre interior e exterior, sujeito e objeto, que produz o sentido através de seu cruzamento¹⁵⁷.

Se pensamos nosso percurso junto a esse aporte trazido pelo conceito de *Reiz* de Haller, fica claro, por um lado, como a *Plástica* se constitui mediante um aprofundamento nas intuições mais originais de Winckelmann sobre a escultura grega associadas àquele horizonte de uma fisiologia dos sentidos que nos leva de seu *Quarto bosque* até *Do conhecer e sentir*¹⁵⁸. Por outro lado, essa síntese de pontos de vista esclarece finalmente o modo como podemos compreender as sucessivas invocações herderianas por uma fisiologia dos sentidos: não se trata da redução de fenômenos em puro sensualismo, mas uma nova compreensão da própria condição corpórea do homem enquanto abertura para um mundo vivo de formas¹⁵⁹.

Parece ser apenas do ponto de vista dessa compreensão mais matizada do cruzamento entre epistemologia, fisiologia e estética, exigido por Herder, que podemos considerar a centralidade do tato na *Plástica* e a elasticidade no uso do termo *Gefühl* para designar esse sentido envolvido na apreciação das obras da escultura¹⁶⁰. Primeiramente entendido estritamente como tato – e sinônimo de *Tastsinn* –, em passagens nas quais é colocado em oposição à visão, o termo constantemente designa certa operação feita pela visão na qual “tateia” com os olhos. Sem meramente substituir esses sentidos, mas aprofundando-os sutil e

¹⁵⁷ Colocando o modelo histórico que Herder faz da natureza em oposição àquele científico de Descartes e Kant, Borsche indica que “quando se apreende a causalidade da natureza sob conceito generalizado de irritação, deixando em aberto com qual espécie de reação interna um corpo reage a excitações externas, então o pensamento, a linguagem e a liberdade humanas conformam-se a uma ampla imagem do ser natural; essas instâncias não precisam ser consideradas, como em Descartes – externas à natureza corpórea – ou em Kant – para além da capacidade de conhecimento do homem” (“Der Reiz. Schwierigkeiten einer neuzeitlichen Bestimmung der lebendigen Natur”, 1991, p. 24).

¹⁵⁸ Um dado bem interessante dessa aproximação programática entre os autores encontramos nas anotações de Herder em sua leitura de Winckelmann, incluída pelo editor Suphan no material de estudos para a *Plástica* sob o título *Bemerkungen bei Winckelmann's Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke*. Nessas marcações, em que anota algumas ideias de Winckelmann seguida da paginação da obra, Herder refere a passagem sobre a *pele* à “fisiologia de Haller da *tela cellulosa*” (*HSW VIII*, p. 106).

¹⁵⁹ Em um desenvolvimento que não cabe no escopo dessa pesquisa, seria o caso de lembrar também da suposta conexão do texto de Herder, *Do conhecer e sentir* com o texto de Oetinger, que concorrera igualmente com o de Herder no concurso da Academia de Berlim, sobre o assunto. Gaier sugere que Herder teria assimilado a partir de Oetinger, recepção que passa também por Böhme, uma tradição mística do corpo energético, que explica o ato cognitivo como transformação do corpo no objeto a ser conhecido (“The Problem of Core Cognition in Herder”, 2003, pp. 296-297). Heinz por outro lado nega que haja propriamente uma concordância entre os dois autores, de modo que o que une ambos seria apenas a oposição a um racionalismo rígido (*Sensualistischer Idealismus*, 1994, p. 112).

¹⁶⁰ Para um exaustivo histórico do tópico nas pesquisas sobre Herder, ver Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der Frühen Neuzeit*, 2000.

gradativamente, o tato começa a surgir na *Plástica*, explorando as ambivalências do termo, como os dedos de um sentimento interno que tateiam na forma “em busca da figura do *espírito*” (*HW IV*, p. 311), como se a alma tocasse um objeto e assim sentisse nele também uma alma¹⁶¹. Esse movimento que nunca é marcado claramente, mas fundamental para o desenvolvimento da obra, acaba levando Herder a utilizar o termo em um sentido ainda mais elementar, simplesmente como *sentimento*, uma receptividade fundamental e prenhe, que no entanto é também criativa, um estado de empatia originária do homem, enquanto ser sensível, que se instaura em uma relação anterior às divisões entre homem e mundo, interior e exterior, sujeito e objeto, do mesmo modo que o tato se situa na imediatez entre aquele que toca e o que é tocado, entre o seu sentimento de si mesmo e do mundo¹⁶² – como dirá mais à frente: “*simpatia interna*, ou seja, tato e transferência de todo o nosso eu humano na figura tocada” (*HW IV*, p. 297) – modelo de relação que se coloca em contraste, ou como anterior, à separação entre objeto e espectador no caso da pintura.

É nessa direção que a valorização herderiana do tato parece, por vezes, colocá-lo em uma “superioridade epistemológica”, por assim dizer, em relação aos outros sentidos, principalmente à visão, quando se trata, na verdade, não propriamente de uma superioridade, mas de uma *anterioridade fundamental*¹⁶³, que no fundo não concerne a um sentido específico, como se o tato fosse entendido como a base de todos os outros, mas ao próprio campo no qual

¹⁶¹ Já Haym, em uma das obras de maior fôlego sobre Herder, notara essa ambivalência necessária na utilização que Herder faz do termo: “Partindo nomeadamente do tato [*Gefühl*] no sentido estrito do sentido do tatear [*Tastsinns*], Herder procede daí à apreensão do tato [*Gefühl*] do corpo estranho como sentimento doador de sentido [*deutendes Gefühl*], como animado através do sentimento orgânico de nossa própria corporeidade [...]. Desse modo, as discussões herderianas dependem indubitavelmente de uma falta de clareza que não pode ser negada, elas dependem da mesma ambivalência que a língua colocou na palavra *Gefühl*” (*Herder, nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt - Band II*, 1985, p. 70).

¹⁶² Tal questão de vocabulário da sensibilidade, relacionado a um contato imediato e íntimo com o objeto, certamente não escapou aos românticos. August Schlegel, em sua *Doutrina da Arte*, fala justamente desse predomínio do vocabulário dos sentidos “baixos”, como o gosto e o tato, para designar a fineza das operações artísticas e a receptividade humana em geral: “o sentimento [tato], o mais baixo de todos os sentidos, uma vez que parece ser meramente seu fundamento corporal, não é apenas empregado para o sentido artístico, mas também para a receptividade da mente a todas as manifestações nobres e éticas. Qual é, pois, a razão de não termos privilegiado junto a isso os assim chamados sentidos nobres, a audição e a visão? Provavelmente a clareza e a determinidade que tornam possíveis dedicar a esses sentidos artes próprias e belas os excluíram da eleição de um sentido universal para todas as artes. [...]. No tato e na gustação, pelo contrário, somos conscientes de um contato imediato e justamente a intimidade e a obscuridade associada a esses sentidos parece ter-lhes dado aqui precedência. As produções da bela arte não devem ser um assunto do entendimento, mas estar numa relação mais própria com toda nossa essência. Devemos acolhê-las em nós. Isso ocorre, na verdade em um certo grau aos sentidos do tato, onde, por exemplo, o frio e o calor passam para nós, mas principalmente nos sentidos do gosto; segue-se aqui uma dissolução e fusão realmente químicas do objeto no órgão acolhedor e, desse modo, em toda nossa organização. Aqui reside, portanto, a semelhança com o sentido interno para o belo” (*Doutrina da arte*, 2014, p. 44).

¹⁶³ Cometa chega a formular a questão do tato em Herder como “um primado não apenas cronológico, mas até ontológico” (“Il paradigma estetico dell’antropologia di Johann Gottfried Herder”, 1991. p. 70).

se desenvolvem todos os sentidos, ou melhor, à própria natureza estética do homem. Com efeito, Herder já escrevia nos esboços para a *Plástica*:

O tato [*Gefühl*] é o primeiro, o mais profundo e quase o único sentido dos homens: a fonte da maior parte de nossos conceitos e sensações, o verdadeiro e primeiro órgão da alma a reunir representações de fora, o sentido que envolve inteiramente a alma, por assim dizer, e que contém em si os outros sentidos como tipos, partes ou abreviamentos; a medida de nossa sensibilidade, a verdadeira origem do verdadeiro, do bom, do belo! (*HSW VIII*, p. 104).

Essa visão herderiana de uma unidade dos sentidos que se diferenciam através da educação e da história como manifestação de uma única força positiva da alma remete também ao paralelismo entre onto e filogênese: é a história que produz a diferenciação e a realização, mas remetendo, tanto na espécie quanto no indivíduo, à origem radicalmente concreta e sensível do homem¹⁶⁴. Note-se como nos deparamos com um aprofundamento naquela categoria de origem mediante uma investigação radicalmente fisiológica, ao mesmo tempo em que se abre uma perspectiva estranha à fisiologia, em sentido estrito, e mesmo à estética tradicional, mas

¹⁶⁴ Uma arqueologia aprofundada do conceito de *Gefühl* nos levaria até os primeiros esboços de Herder sobre teoria do conhecimento, desde seu *Versuch über das Sein* [Ensaio sobre o ser], de 1763, onde Herder já procurava, em debate com as aulas de Kant, desenvolver toda sua ontologia a partir da natureza estética do homem, tomando como ponto de partida o conceito de ser, “o conceito mais sensível de todos”, “mais próximo da sensibilidade” (*HW I*, p. 12). Parece ser, entretanto, sobretudo em um pequeno manuscrito, provavelmente escrito entre 1766 e 1768, que encontramos o primeiro momento dessa caracterização de Herder do *Gefühl* que deságua na *Plástica* e em sua compreensão da escultura. Publicado pela primeira vez por Heinz (in: *Sensualistischer Idealismus*, 1994, pp. 175-182), sob o título *Plato sagte, daß unser Lernen bloß Erinnerung sei* [Platão dizia que todo nosso aprendizado seria recordação], trata-se da primeira articulação desse conceito anterior de ser com a noção de sentimento em uma teoria do desenvolvimento da percepção do homem de si e do mundo, em uma releitura da mônada leibniziana e da centralidade da força representativa. No pequeno texto, Herder narra da seguinte maneira os primeiros passos da alma: “A alma entra em cena no mundo: força de representação é seu ser: mas ela é, ela mesma, inteiramente seu pensamento de si – o conceito obscuro, mas o mais vivaz, de seu ser, preenche-a completamente, esse é o seu mundo: nele, encontra-se tudo [...] Esse pensamento é um sentimento obscuro, mas algo de único e vivaz: tão forte e frutífero, que todos os conceitos posteriores, quer sejam sensíveis ou mesmo abstratos, encontram-se nele. Na medida em que esse sentimento preenche a alma de maneira poderosa e completa, do mesmo modo ela prepara para si a sua existência corpórea” (Ibidem, p. 175). Ainda que bem preso à tradição racionalista, o que importa para nosso desenvolvimento é o modo como Herder liga de modo primordial a primeira representação da alma a um sentimento obscuro, que tudo contém; não se trata ainda da representação de um mundo, mas como o pensamento de si mesmo, que é também esse sentimento, preenche primeiramente essa força, tornando impossível separar interior e exterior: é para a alma o mundo e o mundo que ela contém em si; o *Gefühl* não é, portanto, como poderia ser em Kant, o lado subjetivo de uma sensação [*Empfindung*], mas a representação inteira e obscura da alma de si mesma e, por conseguinte, seu mundo. Entretanto, em algo que ficará cada vez mais marcante a partir do *Quarto bosque* – com as devidas apurações de um menor racionalismo –, a abertura para a corporeidade, a sensibilidade e o próprio mundo são realizações necessárias para desdobrar e mesmo esclarecer esse sentimento inicial, que permanece não obstante sempre vivo. Como em Leibniz, esse primeiro sentimento não é algo como uma tábua rasa, que receberia suas representações de fora, mas já as encontra todas em si; frente ao filósofo racionalista, entretanto, a forte dependência desse sentimento com o desenvolvimento dos sentidos externos como seu meio de esclarecimento fundamental leva ao que Heinz denomina de “naturalização do espírito” (*Sensualistischer Idealismus*, 1994, p. 49). Há, portanto, uma conexão estreita entre esse pano de fundo e o desenvolvimento da *Plástica*, em sua escolha pelo modelo da experiência da escultura como momento exemplar de esclarecimento desse sentimento e da natureza estética do homem.

que para Herder perfilava o que ela devia ser propriamente: uma “doutrina do sentimento [*Lehre des Gefühls*]” (*MB*, p. 65)¹⁶⁵, como escrevia ainda no texto sobre Baumgarten.

Isso é testemunhado pelo caráter unificador do *Gefühl* como um momento igualmente fundamental da articulação de seu *Ensaio sobre a origem da linguagem*: “A todos os sentidos está subjacente o sentir físico [*Allen Sinnen liegt Gefühl zum Grunde*]. Ora, isso confere logo a todas as sensações um laço interno, tão forte e indizível, que dessa união resultam os fenômenos mais espantosos” (*EOL*, p. 83); o autor indaga mais à frente: “pois na sua origem, que outra coisa são os sentidos senão tato?” (*EOL*, p. 86). Contra a hipótese da linguagem criada de forma inteiramente arbitrária e sem conteúdo, Herder acentua a raiz sensível do homem, na qualidade de ser pensante que é “impressionado” por todos os lados, como um aspecto essencial para explicar o próprio surgimento da linguagem. A atenção aqui é ao homem como um todo, ao “arranjo global de todas as forças humanas” (*EOL*, p. 49), de modo que o que tomamos por faculdades nada mais são do que manifestações de uma mesma força atuando conjuntamente. Essa confluência diferencia o homem de uma criatura instintiva, caracterizando-o como criatura dotada de reflexão [*Besonnenheit*], termo específico usado por Herder para evitar a confusão com a noção de uma faculdade isolada da razão¹⁶⁶, mas entendida como disposição inteira de sua natureza:

O homem evidencia reflexão quando a sua força espiritual se exerce tão livremente que, no oceano de impressões que a assalta por intermédio de todos os sentidos, ela consegue, por assim dizer, isolar, suspender uma onda, dirigir para ela a sua atenção, e ter consciência do exercício dessa atenção (*EOL*, p. 55).

E é ao *demorar-se* em uma imagem, reconhecendo uma característica que indique se tratar de uma coisa e não de outra, que o homem cria a primeira palavra na sua alma, e assim forma sua razão, uma vez que “a linguagem é o caráter de nossa razão, através do qual tão somente ela ganha forma e se reproduz” (*HW VI*, p. 348), segundo sua seção sobre a linguagem nas *Ideias para uma filosofia da história*. A identidade entre razão e linguagem, a partir do foco na *Besonnenheit*, não se confunde com um racionalismo, operando apenas como marca de distinção em relação à linguagem animal. A reflexão que cria a linguagem – e aqui o fato de Herder não escolher o termo *Reflexion* indica seu distanciamento dela como uma faculdade superior e distinta – não é um momento exterior que se adiciona à percepção, mas um momento

¹⁶⁵ Tradução modificada.

¹⁶⁶ Uma interessante e afim consideração da *Besonnenheit* é encontrada em Jean Paul, que faz dela a primeira das forças do gênio: “ela [*Besonnenheit*] pressupõe, em cada grau, um equilíbrio e uma disputa recíproca entre fazer e sofrer, entre sujeito e objeto. Em seu grau mais comum, que separa o homem do animal, e os despertos dos que dormem, ela exige o equilibrar entre mundo externo e interno” (*Vorschule der Ästhetik*, 1990, p. 57).

constitutivo, um devir formal da própria sensibilidade do homem em seu contato com o mundo¹⁶⁷. Se aquela atenção ao sentimento parecia salientar um momento originário de toda a sensibilidade, observamos então que o mesmo desenvolvimento também vale para a razão e todas aquelas que são tomadas como faculdades superiores, dissolvendo sua divisão em duas classes, inferiores e superiores, como “abstrações” do filósofo¹⁶⁸.

Nessa concepção específica da origem da linguagem, Herder encontra uma nova dimensão, essencialmente humana; abre-se para ele aquilo mesmo que Cassirer denominou o simbólico: “o homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuator, que são encontrados em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o *sistema simbólico*”¹⁶⁹. Não há aqui separação entre pensamento e palavra, como se houvesse um conteúdo de pensamentos puros, dos quais a linguagem aproximar-se-ia sempre de forma insuficiente. Tampouco há um ato propriamente representativo, em sentido estrito: a linguagem não fala *sobre* algo, pois a propriedade distinta ao qual o signo linguístico se liga não existe ela mesma antes da própria palavra, mas se dá nesse ato mesmo de criação. É nesse passo que encontramos o deslocamento para uma noção expressivista de linguagem, que será fundamental nos românticos: “o centro de gravidade humano está no ponto de mudança do *logos* para a *poesis*”¹⁷⁰.

Ora, esse breve recurso a se ensaio publicado em 1772, pode esclarecer algo que a nosso ver está em operação nessa concentração na noção de *Gefühl* e na escultura como sua experiência exemplar, pois em ambos os casos salienta-se o ato de dar sentido como desdobramento do próprio ser, no qual linguagem e pensamento, materialidade e racionalidade, aparecem unificados na atividade criativa do homem, na descoberta de um campo que escapa à oposição metafísica entre sensível e intelectual, ao propor uma expressão intelectual que só se expressa no sensível, mas que é ela também apenas uma atividade daquela mesma sensibilidade.

¹⁶⁷ “Fica claro”, aponta Trabant, “na história da origem da linguagem, que a palavra interior não emerge do sujeito ele mesmo, mas requer o mundo. Apenas a *disposição* para criar a linguagem – *Besonnenheit* – é inata, mas a palavra é criada pelo ser humano em seu encontro com o mundo” (“Herder and Language”, 2009, p. 125).

¹⁶⁸ Em um de seus trabalhos teológicos, Herder explica de modo claro: “Nossa alma possui duas forças ou classes de forças, que o filósofo denomina superiores e inferiores, mas apenas o *filósofo* e *como filósofo* denomina-as assim. Nesse caso eu não preciso dizer que as classes não são espaços divididos, mas *abstrações*, diferentes nomes para uma *única* força indivisa” (*HW IX/1*, p. 99).

¹⁶⁹ Cassirer, *Ensaio sobre o Homem*, 1997, p. 47. O próprio autor reconhece que “o primeiro pensador a ter uma clara compreensão deste problema foi Herder” (*Ibidem*, p. 69).

¹⁷⁰ Taylor, *Hegel*, 1975, p.18. José Justo, na tradução da edição portuguesa do ensaio, aponta de modo semelhante como Herder encaminha a noção de produtividade discursiva da poesia, que em Lessing substituiu a noção de representação e reconfigurava o problema da imitação, em direção à viragem romântica para uma estética da expressão (“Introdução”, 1987, p. 14).

Relacionado-o à linguagem, compreendemos como o termo *Gefühl*, seja ele tato, sentimento ou sensação, em sua frequência nos vários textos de Herder através de sua trajetória, é operado pelo pensador como uma nova maneira de mediar sensibilidade e força de representação mediante essa concepção simbólica e criativa do homem, de modo que não surpreende que, desde cedo em sua obra, propusera nele o ponto de ancoragem da estética¹⁷¹. Como no próprio ato de formação da razão pela linguagem a partir um certo desdobramento da sensibilidade, é possível observar que a *Plástica*, em sua insistência nesse caráter originário do tato, na recepção e na produção artísticas, como atividade de dar forma ao mundo, retoma, em chave radicalmente concreta, algumas articulações e temas desse célebre ensaio de Herder, publicado em 1772 – o qual foi, portanto, concebido no longo período de gestação da *Plástica*.

Aliás, insistindo na ligação dos dois textos¹⁷², poderíamos pensar que a estética buscada por Herder estaria situada justamente nesse campo da passagem em que do “oceano de impressões” destacar-se-ia uma “onda” como surgimento da forma. Trabalhando no mesmo campo de metáforas do mar que embasa a passagem de seu *Ensaio sobre a linguagem*, Herder escrevia ainda no *Monumento a Baumgarten*:

Baumgarten concebe a alma humana como um gigantesco oceano, que mesmo em períodos de tranquilidade surge pleno de vagas a tocar o céu: é aqui que vos coloco, ó filósofo da sensação [*Gefühl*], como que sobre um alto rochedo entre as ondas. Olhai para o abismo obscuro da alma humana, onde as percepções do animal se tornam as percepções de um homem, e por assim dizer de longe se misturam à alma (*MB*, p. 61).

Tudo se passa como se o verdadeiro contato com a escultura grega possibilitasse a reconstrução desse momento original da sensibilidade humana o qual, para além de uma compreensão da fruição artística, apontaria para o próprio modo de ser do homem, na sua relação fundamentalmente imaginativa e poética com o mundo, abrindo uma dimensão que não se confundiria nem com uma apreensão empírica direta, nem com uma apreensão racional e conceitual, mas um campo propriamente imagético e da forma. Herder sugere, portanto, uma fundamentação da sensibilidade que vai muito além de um sensualismo, em sentido estrito,

¹⁷¹ Solms acredita que desde o início de suas investigações sobre Baumgarten, Herder deu ao conceito de *Gefühl* essa função mediadora ao nele “analisar sua dupla significação, por um lado, como expressão de uma percepção elementar dos sentidos e, por outro, como sinônimo para sensação, e compreender ambos como equivalentes estruturais” (*Disciplina aesthetica*, 1990, p. 103).

¹⁷² Ainda que não reconheça as consequências que isso teria para o pensamento da *Plástica*, Zammito percebe acertadamente a influência que textos como o *Diário de 1769*, o *Quarto bosque* e *Zum Sinn des Gefühls* [Sobre o sentido do tato] têm na redação do ensaio sobre a linguagem: “o ensaio vencedor sobre a linguagem foi o resultado público de todas essas ideias que se cristalizavam” (*Kant, Herder, and the birth of anthropology*, 2002, p. 309). Ora, trata-se exatamente dos mesmos textos que contêm os esboços iniciais da *Plástica*, o que permite traçar uma conexão íntima entre as duas obras.

receptivo e físico; mesmo a estética não pode ser aqui uma mera ciência da sensibilidade, mas remete ao traço fundamental da existência humana, como sugeria a peculiar transformação herderiana do cogito cartesiano, presente também em seus esboços: “Eu me sinto! Eu sou! [*Ich fühle mich! Ich bin!*]” (*HW IV*, p. 236)¹⁷³.

Assim, o que Herder defende com a elevação do tato e da escultura a um novo patamar é uma experiência que escapa à estética dominada pelo entendimento e pela primazia da visão. Em oposição, o autor valoriza no tatear o fato de ser lento e obscuro, características tidas como negativas em uma filosofia que valorizava a claridade e a simultaneidade¹⁷⁴. Nisso, coloca-se em jogo justamente aquilo que Baumgarten procurara validar com a estética, aquele conhecimento confuso das faculdades inferiores, no limite do obscuro, de modo que a *Plástica* nos recoloca de maneira relevante naquele diálogo com a fundamentação desta disciplina e seu histórico leibniziano-wolffiano. Defendendo no tato nosso sentido mais obscuro, remete-se à ideia expressa no quarto bosque das *Florestas críticas* de que “todo o fundamento de nossa alma consiste em ideias obscuras” (*HW II*, p. 273). Ora, Herder dialoga aqui com uma longa tradição filosófica, que se vincula ao conceito de fundo obscuro da alma¹⁷⁵. Com a reabilitação leibniziana da sensibilidade como uma fonte de conhecimento, ainda que confuso, o âmbito da escuridão apontava para um limite, em sentido negativo, mas ao mesmo tempo um fundo do qual todo conhecimento poderia surgir, chamando a atenção para a valorização da dimensão particular e irreduzível, em termos analíticos, da experiência sensível. Dando continuidade a esse linha, Wolff unira essa noção de obscuro à noção de *fundus animae*, fundo da alma, vinda de uma tradição mística que remete a Meister Eckhart, e que tratava de uma dimensão da alma que não era necessariamente obscura, mas apontava para um momento anterior a qualquer faculdade, no qual o humano e o divino se identificavam¹⁷⁶; Wolff não concebe esse sentido

¹⁷³ Largier é um dos únicos comentadores que enfatiza que a reabilitação do tato na *Plástica* está para além de um sentido estrito, ou melhor, em um âmbito anterior à própria sensibilidade efetiva: “Se de fato Herder reabilita o sentido do tato, ele na realidade faz mais do que isso. Ele torna o tato não apenas um sentido específico que é fundação de toda a sensação, mas algo que simboliza a própria esfera de possibilidade para o desdobramento de todos os efeitos das sensações e da experiência estética na alma. Na experiência estética, poder-se-ia resumir a posição de Herder, toda sensação se torna tato – e o tato compreende virtualmente toda sensação” (“The Plasticity of the Soul”, 2010, p. 538).

¹⁷⁴ Segundo Adler, “Herder inverte a hierarquia de valores. O ganho com o caráter obscuro do tato é a inteireza da representação e o ganho com a lentidão é o apuro” (*Die Prägnanz des Dunklen*, 1990, p. 103).

¹⁷⁵ Aqui nos valem de maneira resumida das observações de dois artigos que tratam do assunto minuciosamente: Largier, “The Plasticity of the Soul”, 2010; e Adler, “Fundus Animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung”, 1988.

¹⁷⁶ Segundo Largier, três elementos acompanham o discurso místico sobre o fundo da alma, de Eckhart aos pietistas, os quais parecem operar na compreensão que Herder desenvolve em sua *Plástica*: a receptividade e abertura, habilidade de se tornar tudo, o caráter de espelho que reflete o mundo fenomenal. Não deixa de chamar a atenção que um autor medieval tardio, muito lido nos séculos XVI e XVII, Hendrik Herp, representara o tato

positivo, denominando-o como um reino das trevas, nomeável, mas impenetrável pela análise e portanto amorfo do ponto de vista do conhecimento. Com Baumgarten, que utiliza o termo já em sua *Metafísica*¹⁷⁷, é sobretudo no âmbito do confuso que se desenvolve a estética, e não propriamente do obscuro, mas, como afirma Adler, começa a se dar gradativamente um deslocamento: “o obscuro do conhecimento se junta ao processo da reflexão filosófica: a *cognitio obscura* não é mais apenas a marca limítrofe da filosofia, ela se torna na estética uma de suas grandezas”, nisso, o obscuro “está a caminho, da periferia da gnosiologia, para o seu centro”¹⁷⁸. Ainda que sua lógica do poema desenvolva-se apenas no campo do claro e confuso, sem indicar portanto uma ciência do obscuro, Baumgarten todavia abre uma brecha para a questão que Herder certamente procurou desenvolver: nesse campo tido como amorfo gnosiologicamente, nosso autor traçaria justamente a origem da forma, recuperando a partir de Baumgarten também o sentido da tradição mística, de algo que a filosofia então não parecia alcançar: “a plasticidade da alma e sua absoluta liberdade de tomar forma na experiência sensível”¹⁷⁹.

Nesse ponto em que se explicitam tanto a influência da tradição leibniziana sobre Herder como as assimilações críticas que ele faz da mesma, condensa-se o seu diálogo com a formação da estética como disciplina, em meados do século XVIII¹⁸⁰. Reconduzindo-nos à questão da *Plástica*, é significativo lembrar que Herder identificava, então, o encaminhamento apropriado para a estética como sua *helenização*.

Ora, isso nos leva de volta ao caráter de modelo dos gregos no interior da *Plástica*. Ao conjugar a exigência de um aprofundamento sensível com uma consideração de amplitude histórica, Herder identifica a saída de uma estética dominada pelo entendimento e pela visão

como o sentido mais correspondente ao que se dá no fundo da alma: indeterminação, possibilidade, e intimidade na união de exterior e interior (“The Plasticity of the Soul”, 2010, p. 542).

¹⁷⁷ “Na alma existem percepções obscuras. O conjunto das mesmas denomina-se fundo da alma” (*Metafísica*, §511, in: Baumgarten, *Estética: A lógica da arte e do poema*, 1993, p. 58).

¹⁷⁸ “Fundus Animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung”, 1988, p. 206. Em outro texto, Adler diz de modo semelhante sobre o fundo da alma: “Baumgarten vai tão longe em sua revalorização do *fundus animae* que, apesar de excluí-lo como objeto de análise estética, ele ao mesmo tempo admite que nele estariam contidos tanto *perfectiones* como *imperfectiones cognitionis sensitivae*” (*Die Präganz des Dunklen*, 1990, p. 40).

¹⁷⁹ Largier, “The Plasticity of the Soul”, 2010, p. 551.

¹⁸⁰ Como dito anteriormente, pode-se supor nas discussões que conduzem à composição da *Plástica*, uma renovada leitura de Leibniz e da tradição seguinte. Decerto, como indica Desouza, tomada como um todo, a filosofia de Leibniz encontrou em Herder um de seus maiores campos de influência no século XVIII, de modo que, curiosamente, é na área em que nosso autor mais critica a tradição leibniziana que ele também encontra a maior influência: na relação entre alma e corpo (“Leibniz in the Eighteenth Century”, 2012, p. 773-774). Isso deve nos lembrar que, apesar das várias formulações que permitem inserir Herder em um movimento de constituição da estética que nos leva até as filosofias da arte do fim do século – justamente um dos nossos temas – não se pode ignorar o pertencimento de Herder a essa tradição alemã anterior.

com uma filosofia da história da arte que identifica a escultura grega como um fenômeno historicamente determinado, no fundo, irreprodutível, mas que permite a possibilidade de um reencontro com a arte viva e com as exigências que se colocam para uma estética que procure assumir o homem vivo e total, considerado em todas suas faculdades.

Parece ser assim, após várias entradas na questão, que Herder pode recuar a esse ponto de vista fundamental e encarar esse modelo, essa imagem primordial, e também retornar ao sentido mais original da *forma*:

Já falamos o bastante. Nós nos aproximamos de uma escultura como em uma escuridão sagrada, como se agora, pela primeira vez, nós devêssemos restituir-nos o mais simples *conceito e significado da forma* e, de fato, da mais nobre, mais bela e mais rica forma: aquele de um *corpo humano* (*HW IV*, p. 282).

Fazendo uma analogia entre a criação divina do homem e a atividade de produção do escultor, Herder analisa a partir daí cada uma das partes do corpo humano, em uma tipologia que em várias passagens lembra Winckelmann em sua *História da arte da Antiguidade*, realizada aqui do ponto de vista do escultor e da criação.

Assumindo o ideal de escultura winckelmanniano, da união entre bela natureza e beleza ideal, Herder repetidamente chama a atenção em seus exemplos para uma interioridade do corpo humano, ou melhor, para uma relação íntima entre interior e exterior que é assumida pelo escultor. Pode-se dizer que observamos na *Plástica* uma progressiva interiorização do problema da escultura, a qual coincide com a concretização da passagem de um ponto de vista de uma teoria da recepção para uma teoria da produção, de modo que a vitalidade assumida pela obra se distancia de uma apreciação unicamente subjetiva, e abre-se para uma perspectiva mais objetiva e orgânica que é, entretanto, sempre uma reflexão do sujeito no objeto e do objeto no sujeito. A noção de uma interiorização coincide com sua própria reconsideração sobre o sentido do tato: a escultura não apenas recebe vida do contemplador, mas nela ele redescobre um novo princípio espiritual de si mesmo, de modo que ela se torna, assim, um mecanismo de reconhecimento de sua própria alma e, por conseguinte, de sua divindade. Trata-se de uma formulação que coloca de maneira evidente a ligação entre forma e espírito, que adquire assim concretude; a unidade entre espírito e materialidade é retomada a partir do ponto de vista grego, de considerar sempre a beleza como forma determinada, dando à estética um caráter substancial e concreto como essa “plástica da alma” que se descobre no corpo da escultura¹⁸¹.

¹⁸¹ De uma “plástica corporal” resulta portanto uma “plástica da alma” – utilizando os termos de Grimm – “cuja finalidade enfatiza a autorreflexão do contemplador sobre o autoconhecimento humano. Alma humana e figura humana são expressão de algo divino. O autoconhecimento reconduz, por conseguinte, o homem à sua origem divina” (“Kunst als Schule der Humanität”, 1987, p. 4).

Uma característica dessa seção que não parece de modo algum desconexa desse deslocamento ao qual fizemos menção é a profusão de citações literárias: seja da *Iliada* ou da *Bíblia*, das *Metamorfoses* de Ovídio ou do *Hamlet* de Shakespeare, cada parte do corpo é ilustrada por passagens, por assim dizer, “mitológicas”. Assim, o paralelismo entre interior e exterior parece se dar, em última instância, a partir desse substrato poético comum: desse modo, não se fala dos cabelos, por exemplo, como uma categoria abstrata, mas dos cachos do Apolo que desce irado do cume do Olimpo, dos cabelos de Jesus como água e leite que fluem de seus ombros ou dos cabelos de Moisés como chamas de fogo. Não se deve, portanto, como afirma o próprio Herder mais à frente, confundir o procedimento desse capítulo com uma descrição erudita e livresca da Antiguidade: o recurso a certo conteúdo mitológico-bíblico reforça a presença no objeto, ou melhor, na forma viva, de algo divino e superior sem, no entanto, confundir esse conteúdo universal com algo da ordem abstrata. A presença de várias passagens da canção de Salomão (“Cântico dos cânticos”), traduzida por Herder durante a década de 1770, reforça essa ligação do corpo, parte a parte, com a criação divina. Revela-se com isso o modo como a mitologia coloca-se, ela também, naquele nível da forma que parecíamos descobrir tanto no tato como na formação da linguagem, em um âmbito de expressão espiritual e sensível, sempre concreto, distinto da abstração lógica¹⁸².

Que o elemento mitológico intervenha nessa passagem é um testemunho mais uma vez que já nos encontramos muito distantes daquela que parecia a perspectiva inicial da *Plástica*, e que parece ser a leitura mais recorrente dos intérpretes, a saber, deste ensaio de Herder como uma mera aplicação de seu método analítico-psicológico ao caso específico da escultura através de uma análise do tato, ao qual se seguiriam trabalhos no campo da pintura e da música, por exemplo. É bem verdade que a origem da *Plástica* a partir do *Quarto bosque*, do qual empresta muitas passagens, aponta nessa direção e o próprio Herder parece sugerir-lo na folha de rosto do ensaio, onde se lê: “do início incompleto de tentativas análogas de uma anaglífica, ótica, acústica, etc” (*HW IV*, p. 244). De fato, tal projeto encontra-se delineado nas *Florestas críticas*, dando a impressão, a um primeiro olhar, de que uma vez traçado seu método de reconstituição dos conceitos e juízos a partir dos sentidos que os originam, o que caberia então seria

¹⁸² Não estamos distantes da visão de Cassirer, para quem os tipos de conceitos “linguístico” e “mítico”, distintos dos conceitos “lógicos”, reúnem-se sob um só gênero independente, pois “em ambos parece manifestar-se uma mesma classe de apreensão intelectual, que se contrapõe a nossos processos do pensar teórico” (*Linguagem e mito*, 1972, p. 51). A própria colocação feita pelo filósofo, de que “da reunião de todas as forças em um só ponto reside o pré-requisito de todo o pensar mítico e de toda enformação mítica” (*Ibidem*, pp. 52-53), ressoa a descrição herderiana do surgimento da linguagem em meio às impressões sensíveis.

simplesmente sua aplicação aos diferentes objetos e campos da arte¹⁸³. Ali, Herder concluía suas reflexões: “Examinamos os sentidos do que é belo para assinalar a cada um deles sua bela arte principal e, a partir da psicologia daquele, analisar a essência desta: nós chegamos então às próprias belas artes, para observar as ideias originais e características de sua natureza” (*HW II*, p. 372), ao que se segue o esboço de uma “estética do belo sentimento, uma filosofia da bela aparência, uma ciência estética da música” (*HW II*, p. 372).

Com isso, Herder certamente rompia com certo paradigma da estética tradicional que buscava um princípio único para as artes, exigindo portanto uma recondução à especificidade do objeto artístico e das diferentes arte. Parece-nos, todavia, que o aprofundamento nesse estatuto primordial do tato, do próprio sentimento, como vimos, cria uma tensão no texto herderiano que abre outra perspectiva, a qual é completamente ignorada quando lemos o ensaio como mera continuidade do projeto do *Quarto bosque* e de uma teoria da sensibilidade em sentido estrito. Há nesse sentido, novas intuições que são incorporadas às últimas seções da obra ao longo dos dez anos que separam a concepção e a publicação da *Plástica*¹⁸⁴. Se, por um lado, esse longo período de maturação cria um encadeamento aparentemente conflituoso entre as partes, de modo que as considerações finais parecem por vezes desvinculadas da base teórica construída no início do texto, não se deve ignorar a tensão e o aprofundamento da questão produzidos nesse movimento¹⁸⁵. Não se trata de negar que uma das intenções do projeto estético

¹⁸³ Nessa linha, um comentador como Norton, por exemplo, sugere que no *Quarto bosque* encontraríamos todo o esquema teórico da estética de Herder, de modo que faltaria apenas a coleta material de dados objetivos das diferentes artes para chegar assim a um conceito total de arte, sendo a incompletude da estética herderiana um resultado do fracasso de levar a cabo essa pesquisa e aplicação em todos os âmbitos (*Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, 1991, pp. 201-2). Clark, em sua biografia intelectual do autor, também aponta na *Plástica* um “veredito final sobre as psicologias práticas e artísticas de seu tempo: até que os dados requisitados da fisiologia, física e psicologia estivessem disponíveis, tudo o que se dizia sobre a estética deveria ser provisório” (*Herder: His life and thought*, 1955, 224). Irmscher introduz uma visão interessante a esse respeito: por um lado, já o *Quarto bosque* não teria sido publicado em razão da inadequação entre polêmica e as declarações objetivas, mas também pela necessidade de apoiar as pesquisas em investigações empíricas; no entanto, o comentador também sugere como causa disso um progressivo interesse mais específico na noção de tato e sentimento (“Zur Ästhetik des jungen Herder”, 1987, pp. 74-75).

¹⁸⁴ É sintomático que esse deslocamento, que coloca em xeque uma mera continuidade a uma psicologia fisiológica, seja notado negativamente em comentadores que apreciam suas contribuições nesse campo. Comentando o *Quarto bosque* de Herder, Barnouw diz: “Esse processo natural do obscurecimento das percepções que provê as premissas de juízos originários, o qual por razões fundamentalmente práticas deve nos aparecer como imediata, não mediada, dá um sentido para ‘ideias obscuras’ que marca um avanço em uma importante linha leibniziana de pensamento, previamente associada com ‘ideias confusas’. Mas a força dessa intuição é subjugada imediatamente por um novo tema em Herder, que assume ‘sentimento’ e ‘obscuridade’ em um novo sentido” (“The cognitive value of confusion and obscurity in the German Enlightenment”, 1995, p. 42). A nosso ver, trata-se da confirmação – negativa – do deslocamento que procuramos perscrutar.

¹⁸⁵ Como afirma Gaiger, tradutor da edição em inglês da *Plástica*, é daí que se vê surgir “uma tensão altamente produtiva que percorre toda a obra acabada” (“Introduction”, 2002, p. 22). Por essa razão, é preciso discordar da afirmação de Norton, em seu estudo, de que “as seções finais da *Plástica* [...] baseiam-se essencialmente nas fundações teóricas dessa primeira parte e podem, portanto, ser puladas aqui” (*Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, 1991, p. 231). Não surpreende que, ao ignorar essas últimas seções, o pesquisador, ao

de Herder fosse esse mapa da sensibilidade humana mediante uma extensão da pesquisa fisiológica e psicológica de seus vários sentidos; entretanto, de modo análogo ao que dizia sobre Winckelmann – daquela completa *História da arte da Antiguidade* “que não *pode* ser escrita” (*HW II*, p. 656) –, poderíamos ver do “fracasso” dessa intenção original, resultado mesmo da escassez de dados materiais, também brotar um novo ponto de vista para a estética.

Assim, é imprescindível dar atenção a esse sutil deslocamento; de certa maneira, a entrada do elemento mitológico, completamente ausente nas primeiras seções, evidencia os limites de uma simples teoria da sensibilidade no projeto de “reanimar” a escultura. A própria referência ao mito de Pigmaleão, que dá ensejo à *Plástica*, coloca em jogo essa tensão pela qual se movimenta a obra e que diz respeito ao próprio estatuto da estética: se nos gregos é a própria mitologia que dá vida à estátua, como uma moderna teoria da sensibilidade é capaz de vivificá-la novamente?

Como se sabe, nesse mito, narrado por Ovídio nas *Metamorfoses*, Pigmaleão se apaixona pela estátua na qual buscara atingir a beleza ideal. Com pena do escultor, Afrodite transforma a estátua em mulher, Galateia, com quem ele se casa. Não se deve ignorar a inspiração de Herder a partir desse mito, muito difundido no século XVIII como modelo para discutir a superação sensualista do dualismo entre alma e corpo. Uma referência a ser pensada é certamente Condillac, que procura elucidar o problema da origem do conhecimento e da gênese das faculdades a partir da sensibilidade. No *Tratado das sensações* (1754), o autor isola os sentidos, de modo a questionar a contribuição específica de cada um deles em nossos conhecimentos – trata-se de um cenário e de um método muito familiar à estética herderiana e ao pano de fundo da teoria do conhecimento que embasa a *Plástica*. Ora, o experimento usado por Condillac, inspirado no mito de Pigmaleão, consiste justamente em imaginar uma estátua humana que ganha vida e cujos sentidos vão, um a um, sendo despertados, de modo que se deve “distinguir o que devemos a cada sentido”¹⁸⁶. A estátua funciona, nessa reflexão, antes de tudo para pensar o próprio sujeito cognoscente a partir de sua sensibilidade, o que para Herder significava repensar o estatuto da subjetividade, não como algo dado, mas como um processo mesmo de formação plástica através de sua abertura ao mundo como ser estético.

mesmo tempo em que reconhece a *Plástica* como “a mais desenvolvida expressão da fragmentária filosofia estética que Herder começou a esboçar nas *Florestas críticas* (Ibidem, p. 205), acabe por considerá-la um texto datado, concernente às discussões epistemológicas da época (Ibidem, p. 231).

¹⁸⁶ Condillac, *Tratado das sensações*, 1993, p. 34.

Por outro lado, não deve certamente ter escapado a nosso autor a menção a Pigmaleão feita por Winckelmann, em uma importante passagem de sua *História da arte da Antiguidade* (1764):

O espírito dos seres sensatos e pensantes tem uma inclinação e um desejo inatos para se elevar acima da matéria, na esfera espiritual dos conceitos, e sua verdadeira satisfação é a produção de ideias mais novas e mais refinadas. Os grandes artistas dos gregos, que se consideravam por assim dizer como novos criadores, mesmo quando trabalhavam menos para o entendimento do que para os sentidos, buscavam superar o duro objeto da matéria e, quando fosse possível, animá-la: essa sua nobre aspiração, também presente em épocas anteriores da arte, ofereceu a ocasião para a fábula da estátua de Pigmaleão.¹⁸⁷

Nesse caso, o foco passa sobretudo para a relação entre o artista e a estátua que ganha vida através do gesto criador que lhe dá forma, fazendo penetrar na matéria algo de mais elevado, de modo que a superioridade grega era reconhecida nessa ligação da arte a conceitos do entendimento.

Ora, na figura de Winckelmann, que parece a todo momento aludido na *Plástica* como o amante contemplador ideal¹⁸⁸, veremos essas dimensões subjetivas e objetivas se cruzarem: o contemplador é subjetividade receptora mas também criadora do objeto, a escultura é objeto que recebe vida do artista, mas que também vivifica o contemplador. Relembrando sua perspectiva fisiológica, é significativo que, para Herder, “a mais profunda *irritação* [*Reiz*]” seja justamente o amor (*HW IV*, p. 336), como diz em *Do conhecer e sentir*, definido como “o mais nobre conhecer: a sensação mais semelhante ao divino” (*HSW VIII*, p. 296), na versão de 1775 do mesmo texto. A figura do amante contemplador, que repete Pigmaleão, amplifica do ponto de vista estético essa possibilidade no encontro entre sujeito e objeto que potencializa a sensibilidade no conhecimento mais nobre mediante a criação orgânica do novo; “o abismo de todas as irritações e forças orgânicas aparece em um transbordar recíproco: a faísca da criação se inflama e surge um novo eu” (*HW IV*, p. 336), afirma o mesmo ensaio em sua versão final. Herder reconheceria portanto progressivamente em Winckelmann o mérito de nos restituir esse ponto de vista do amante, capaz de encontrar, a partir da estatuária grega, um elemento da

¹⁸⁷ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1934, p. 156.

¹⁸⁸ Há uma passagem no *Quarto bosque*, retomada com algumas modificações na *Plástica*, na qual Herder trata do amante contemplador em seu entusiasmo de descrever as esculturas: “É justamente por essa razão eu explico também o entusiasmo do amante, que na escultura excede todas as artes. Quando o conhecedor da pintura descreve sua pintura, então ele tem diante de si uma superfície: ele dispõe suas figuras distintamente, uma diante da outra, em sua localização e presença; ele descreve o que vê diante de si. Mas deixe o amante do Apolo de Belvedere, do Torso e da Niobe descrever; ele não tem uma superfície, ele tem um corpo, que ele sente para descrever, ou melhor, não para descrever, mas sim para fazer com que outros possam senti-lo também” (*HW II*, p. 312). Ora, quando notamos que as esculturas mencionadas na passagem coincidem com aquelas descritas nas obras de Winckelmann, fica claro que o “amante da escultura”, por excelência, é para Herder o próprio Winckelmann, explicitando mais uma vez sua centralidade na *Plástica*.

ordem espiritual no mais profundo da intuição sensível – aquilo que seria propriamente a *forma viva*¹⁸⁹ – e com isso não apenas reformular a noção de subjetividade, mas também abrir uma dimensão objetiva fundamental para os desdobramentos da estética, pois é só no contato com ela que o sujeito redescobre esse princípio espiritual que o habita¹⁹⁰.

Nessa nova dignidade objetiva, proposta pelas duas leituras do mito, encontramos também o enunciado, contido na quarta seção da *Plástica*, de “que toda forma de sublimidade e beleza no corpo humano é e permanece sendo apenas a forma da saúde, da vida, da força e do bem-estar em cada membro dessa criatura plena de arte” (*HW IV*, p. 296). Dando continuidade àquele aprofundamento na relação entre interior e exterior a partir da noção de forma viva, mas sem cair em algo abstrato, Herder afirma:

A boa figura do homem não é, portanto, uma abstração saída das nuvens, uma composição a partir de regras eruditas ou convenções arbitrárias; ela pode ser *apreendida* e *sentida* por qualquer um que sente, *em si* ou *em outro*, o que é a forma da vida, expressão da força, no vaso da humanidade. A beleza não é senão *o significado da perfeição interna* [*innerer Vollkommenheit*] (*HW IV*, p. 296).

Tal citação sintetiza o ataque a uma noção de beleza abstrata e normativa e também constitui uma abordagem objetiva para a estética por meio da noção de “perfeição interna”. Nesse ponto é possível notar como Herder, ainda que tributário de uma estética amparada na psicologia e no princípio do efeito da obra sobre os sentidos, como fica evidente na abertura do ensaio, avança também em direções a novas formulações nas quais se pode vislumbrar algo do conceito de autonomia que marcará as estéticas do idealismo e do romantismo no fim do século XVIII, antecipando algo do conceito de Moritz da obra de arte como o “em si mesmo perfeito e acabado [*in sich selbst Vollendetes*]” (*SAP*, p. 6). Sem dúvida, apenas a partir de certa

¹⁸⁹ A *Plástica* de Herder é uma das obras onde notamos mais acentuadamente a influência de Shaftesbury e sua noção de forma nos paralelismos entre arte e natureza. Dada a limitação dessa pesquisa ao cenário alemão, não há espaço para uma discussão da importância do conde inglês para toda a estética do século XVIII. Nosso autor, no entanto, adere à noção de beleza desenvolvida por Shaftesbury como meio de abolir as fronteiras entre interior e exterior, em uma verdadeira compreensão formal, e formadora, de um princípio de harmonia que perpassa todos os fenômenos. Cassirer aponta sua contribuição como fundamental para um terceiro ponto de vista na estética, que não é nem ordenação dos sistemas clássicos, nem a análise psicológica subjetiva dos empiristas: “seu objetivo não é a elaboração lógica de conceitos nem a descrição psicológica [...]. Na intuição do belo cumpre-se, para os homens, a passagem do mundo das criaturas para o mundo da criação, do universo como soma de toda a realidade objetiva para as forças criadoras que o constituíram e sustentam-no interiormente” (*A filosofia do Iluminismo*, 1992, p. 416). Sobre sua importância para um deslocamento do campo e uma reformulação dos problemas tradicionais da metafísica, cf. Pimenta, *A linguagem das formas*, 2007.

¹⁹⁰ A ideia de um potencial de dar vida ao objeto que nasce da espiritualidade do sujeito, o qual, por sua vez, se descobre e realiza nesse contato com o objeto, faz do mito de Pigmaléon também um importante mote para o pensamento do idealismo. É relevante o fato de que o mesmo mito seja relido por alguém como Fichte: “Se Pigmaléon põe sua estátua animada diante dos olhos do povo exultante, ele deve ter lhe conferido – pois nada nos impede de completar a fábula – a vida e ao mesmo tempo o privilégio de ser vista como viva apenas por olhos espirituais e de permanecer fria e morta para os olhos comuns e apáticos” (*Sobre o espírito e a letra na filosofia*, 2014, pp. 162-163).

concepção autônoma pode Herder conceber a escultura como criação de “uma *única obra* viva, cheia de alma, que *existe* e dura”, em outras palavras, “que existe por si só [*was für sich da steht*]” (*HW IV*, p. 258)¹⁹¹.

Ora, mas essa passagem é fundamental por também indicar que a forma não é algo da materialidade, como algo recolhido pelos sentidos em uma mera recepção empírica, mas envolve uma relação entre os atos de recepção e produção que unificam o movimento que vai do sujeito ao objeto e do objeto ao sujeito, algo que remete àquela compreensão que já indicávamos em seu *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Logo, nessa definição da beleza o “significado da perfeição interna” não é algo dado, mas antes um ato de significar, como se cada experiência com a escultura repetisse a sua criação. Adler faz uma bela interpretação desse movimento:

A forma, para Herder, não é o ‘significado do objeto’, mas o ato de articulação. Uma escultura não pode ser simplesmente acolhida sem reação; o descerramento da forma necessita de uma recepção ativa. ‘Significado’ [*Bedeutung*] quer dizer para Herder ‘fazer sinal’ [*Be-deuten*], indicar, apontar no material tátil. O mero pegar [*Anfassen*] é a experiência mecânica do material. De modo distinto, o ‘tocar’ [*Fühlen*], no sentido enfático que Herder quer dizer, é a experiência estética da plástica.¹⁹²

Apenas se compreendemos esse deslocamento em direção a um tocar verdadeiro é que toda a ocupação com uma teoria do tato e da escultura assume sua coerência mais ampla.

Desenvolvendo esse princípio interno, e unificando o que víamos anteriormente espalhado em vários membros do corpo, Herder situa junto à “forma da vida” a noção de uma “expressão da força”. É assim que o autor coloca então, como diz, “as figuras humanas anteriores *em ação*” (*HW IV*, p. 296). O que vemos se desdobrar é uma teoria da expressão na qual as partes passam a operar em conjunção com o todo da figura, a partir dessa nova noção de significação: “imediatamente a beleza se torna *força, significação* em cada membro” (*HW IV*, p. 298). Há, dessa maneira, uma relação orgânica entre as partes e o todo na forma viva, fazendo com que, na escultura, a expressão das partes deva se ligar à finalidade do todo. Uma deusa do amor sem graça, um Hércules sem força no corpo, por exemplo, aparecerão para nós como repugnantes, pois a beleza é “*forma, expressão sensível da perfeição* para um fim”, de

¹⁹¹ Confirmando essa leitura, Irmscher entende que esse caráter das estátuas de existirem e se sustentarem por si mesmas, faz da autonomia de suas formações o objetivo da exposição plástica (“Zur Ästhetik des jungen Herder”, 1987, p. 69). Também sobre a relação da *Plástica* com a noção de autonomia, Binczek comenta que Herder, “no esforço em apreender o que ele indica como ‘imagem artística substancial’, ao mesmo tempo implica uma teoria dos gêneros artísticos autônomos, a qual deve conseguir se fazer intuição em obras individuais da escultura [...]. Nesse sentido o conceito herderiano [de escultura] funda-se sobre uma compreensão autônoma da arte”. (“Zur Deutung der Gewänder”, 2007, p. 334).

¹⁹² Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, 1990, p. 114.

modo que “quanto mais um membro significa o que ele deve significar, mais belo ele é” (*HW IV*, p. 297). A dinâmica orgânica entre parte e todo mostra-se aqui fundamental e anima outra relação essencial: “o que agora se aplica a caracteres e ações *singulares* tem de ser, em conjunto, verdadeiro de modo universal, pois todo universal é apenas no particular, e apenas a partir de todo particular é que surge o universal” (*HW IV*, p. 297). Tocando em uma questão central para toda a estética do século XVIII, a relação entre particular e universal, Herder considera na escultura uma interpenetração significativa dessas duas dimensões, as quais, articuladas na mitologia, dão a ela seu caráter determinado. A própria alma pode ser apreendida, a partir desse modelo, como uma individualidade concreta que só se realiza sensivelmente no desenvolvimento recíproco entre interioridade e exterioridade de uma forma viva, apreendida esteticamente nessa relação entre partes e todo, e inacessível a uma análise lógica do entendimento que procura decompor suas determinações¹⁹³.

O aporte trazido por essa seção parece ser sobretudo o de *animar* o ideal classicista de uma beleza imóvel e simples, que talvez dominava as impressões iniciais da *Plástica* e dos trabalhos do fim da década de 1760, dando-lhe vida e movimento. Aqui se encontram as consequências profundas de seu projeto de estética ainda traçado nos esboços de sua fase jovem, de unir as expressões da alma ao corpo: “Estética, portanto fisiologia e psicologia; mas não anatomia” (*HSW VIII*, p. 112). É na relação entre forma e expressão que se nota um dos maiores avanços de sua estética, assimilando à noção mais tradicional do ideal grego a sua recepção criativa da fisiologia de Haller e da noção de *Reiz* em chave estética, como graça e encanto, trazendo da noção de irritabilidade o princípio de um movimento na matéria, tornada assim viva¹⁹⁴. A partir da síntese dessas perspectivas, seu ideal de expressão, portanto, vivifica uma

¹⁹³ Aqui, mais uma vez, percebemos o aprofundamento de uma antiga temática da epistemologia herderiana a partir de seu diálogo com Leibniz. Ao menos desde o manuscrito *Platão dizia que todo nosso aprendizado seria recordação*, Herder concebe com Leibniz a individualidade não como mera particularização de um universal, mas como diferenciação de uma forma original e imutável; para Heinz, entretanto, há um decisivo afastamento, já nesse texto, em relação ao grande filósofo alemão: “enquanto para Leibniz é impossível ao espírito finito conhecer um conceito individual a priori, pois a infinitude de suas determinações nunca poderia ser apreendida, Herder postula que, de fato, a individualidade não pode ser apreendida por nós, por conta de nossa disposição como seres sensíveis em geral, em uma análise de determinações interiores; a individualidade só se torna reconhecível para nós como ela é exposta externamente. Com isso, a individualidade é deslocada para o dinâmico campo de tensão entre interior e exterior, entendido como um desenvolvimento mútuo. A própria alma se torna para Herder um fenômeno, na medida em que mesmo o interior apresenta-se apenas na esfera da sensibilidade” (*Sensualistischer Idealismus*, 1994, pp. 66-67)

¹⁹⁴ Grimm afirma que apesar das críticas a Winckelmann, Herder ainda concebia no *Quarto bosque* um ideal de beleza grego impregnado pela noção winckelmanniana da grandeza serena e da nobre simplicidade. Com os desenvolvimentos futuros, encontraríamos um deslocamento: “Na *Plástica*, Herder divulga o pensamento de um avivamento da forma através da percepção simpática. Ele cunha também um ideal artístico: o princípio estático de Winckelmann da serenidade e repouso parece superado através de um princípio dinâmico da força e do movimento” (“Kunst als Schule der Humanität”, 1987, p. 3). Se de fato os termos são esses, não seria descabido

relação entre interior e exterior que não se dá de maneira condicionante e causal, nem sob o paradigma de essência e aparência – o que o levava a criticar na *Plástica* a voga da fisiognomia e aqueles que julgavam “segundo Lavater”, “mas inteiramente sem seu olhar, espírito e coração” (*HW IV*, p. 282)¹⁹⁵.

Nessa consideração da expressividade da forma da escultura, tal determinidade é fruto da beleza como *força poética* que, animando os membros, faz com que eles então *signifiquem* um todo universal que dá a própria figura de um deus. A ligação entre a noção de expressão e a de força, categoria fundamental que perpassa toda a filosofia herderiana, testemunha mais uma vez a relação da *Plástica* com todos os outros âmbitos do pensamento de Herder, seja de sua epistemologia, sua filosofia da história ou sua filosofia da linguagem. Menke descreve da seguinte maneira a relação dos termos, ensaiando uma definição para o conceito de força que o próprio Herder nunca fez:

“Força” quer dizer que tanto o *um* quanto o *outro* só existem em operação, na transição do um no outro, na emergência do outro a partir do um. “Força”, portanto, significa também que o um e o outro são inter-relacionados de modo que o outro é o um em outra forma. O termo expressão descreve a mesma relação do outro lado. “Expressão” quer dizer não uma relação entre algo interior e exterior, mas uma totalidade operacional reunindo um e outro.¹⁹⁶

Os termos dessa explicação retomam justamente a relação que embasa a epistemologia de Herder, do processo de conhecimento como uma metamorfose tanto do sujeito como do objeto em termos correspondentes e móveis de um todo vivo que se interpenetram, em um modelo que encontra sua melhor imagem na própria experiência do toque na escultura que ganha vida, uma vez que o tato é descrito justamente como o sentido que apreende as partes “uma na outra [*in einander*]” (*HW IV*, p. 257). Com a noção de força, presente desde seus primeiros textos¹⁹⁷, Herder procurava ancorar ontologicamente a sua concepção poética de

propor que é o próprio ideal de Winckelmann, quando compreendido de um novo ponto de vista, que oferece uma interpretação da vida que anima esse ideal estático.

¹⁹⁵ Quanto a isso, Adler diz que, portanto, “não se trata de uma descrição anatômica, tampouco fisiognômica, mas de uma tentativa de compreender como todo, com base no corpo humano, a beleza como aparecer da criação apreensível de modo metonímico” (*Die Prägnanz des Dunklen*, 1990, p. 114). Cometa fórmula de modo semelhante: “Dessas premissas Herder deriva uma espécie de fisiognomia do espírito, com a qual, no entanto, ao contrário da fisiognomia de marca lavateriana – frente à qual Herder permanecera cético –, não tem a intenção de estabelecer uma relação de aparência-essência ou de causa-efeito entre conformação do corpo e estados da alma, mas sobretudo uma inter-relação entre expressão da corporeidade e conteúdo espiritual, algo bem diverso” (“Il paradigma estetico dell’antropologia di Johann Gottfried Herder”, 1991, p. 74).

¹⁹⁶ Menke, “Towards an Aesthetic Concept of Life”, 2010, p. 559.

¹⁹⁷ Em um de seus primeiros textos, *Ensaio sobre o ser*, Herder elencava a partir da noção de ser, como o primeiro conceito sensível que temos e sobre o qual toda certeza é construída, as noções elementares de *juxta*, *post*, e *per*, as quais ele considerava, junto ao conceito de ser, as menos capazes de serem analisadas ou decompostas em outros elementos. Posteriormente, sem essa terminologia latina, Herder passa a designá-las com os conceitos de espaço, tempo e força, e que continuam sendo para ele os mais elementares da nossa percepção do mundo e sobre os quais constrói sua divisão das artes no *Primeiro bosque* e na *Plástica*: “são conceitos fundamentais na metafísica, assim

mundo, na qual seria o próprio processo de produção de sentido, o desdobramento de um princípio de formação constante e multifacetada, que marcaria todos os fenômenos do mundo: não haveria *ser* que não fosse ao mesmo tempo *sentido*, e isso tanto na acepção de uma carga de significação, como do ponto de vista da sensibilidade. Ou seja, a própria insistência em uma separação dos sentidos da estética, como ciência da sensação ou filosofia ocupada com as artes e o belo, dissolver-se-ia nesse monismo poético do pensamento. E isso não valeria apenas para a estética em sentido estrito: é aqui precisamente que se compreende a estreita ligação entre a noção de *Einfühlung*, da filosofia da história, com o *Gefühl* da *Plástica* e da relação entre sujeito e objeto de sua epistemologia¹⁹⁸ – trata-se de sentir-se a si mesmo no outro e também o outro em si, abrindo uma nova compreensão de mundo e de si mesmo através de cada um desses contatos.

Desse ponto de vista também se confirma a estreiteza em tratar o *Gefühl* apenas como tato. As noções de força, espaço e tempo, relacionadas na *Plástica* aos corpos, superfícies e sons, respectivamente, são consideradas “os três maiores meios da criação onibranquente, com os quais ela tudo apreende e envolve” (*HW IV*, p. 257). Esses três conceitos, de fato, sempre foram para Herder os conceitos fundamentais da metafísica, elementares de nossa percepção do mundo, aos quais é possível reconduzir as ciências matemáticas e a partir dos quais procurava também desenvolver sua estética. Em sua divisão das artes deste ensaio, em escultura, pintura e música, o tato, enquanto sentido que apreende as partes uma na outra (a visão apreenderia uma ao lado da outra e a audição, uma depois da outra), é relacionado, como vimos, à percepção dos corpos, e portanto da força. Se recuarmos ao *Primeiro bosque*, no entanto, pintura e música também estavam ligadas ao espaço e ao tempo, respectivamente, mas a força era então referida à poesia. No contexto de sua discussão com o *Laocoonte* de Lessing, a noção de força permitia diferenciar o lugar da poesia em relação às outras artes: ao ser caracterizada como algo que atua por meio do tempo, não nos damos conta de sua essência, pois todo discurso, enquanto tal, atua desse modo. A poesia, na realidade, afirma aquele texto, age “por meio da força, que está presente nas palavras, por meio da força, que, embora passe através do ouvido, atua imediatamente sobre a alma” (*HW II*, p. 194). Através dessa dimensão mais fundamental, Herder podia dizer que a poesia atua tanto no espaço, ao fazer seu discurso sensível, como no

como as ciências matemáticas se deixam todas reconduzir a um desses conceitos, do mesmo modo também queremos dizer junto à teoria das belas ciências e artes [...]” (*HW II*, p. 194).

¹⁹⁸ Na versão final do ensaio *Do conhecer e sentir* encontramos também a noção de um *sentir-se em*: “no outro nós sentimos apenas como que a nós mesmos [*hinein fühlen*]” (*HW IV*, 361).

tempo, na medida em que é discurso; no entanto, nenhum desses âmbitos a define, de modo que ela opera em ambos:

Nenhum dos dois, tomados por si só, é sua inteira essência. [...] apenas se eu tomar ambos conjuntamente, eu posso dizer: a essência da poesia é a força que atua *a partir do espaço* (objetos que ela torna sensíveis), no tempo (por meio de uma sequência de várias partes ela chega a um único todo poético): em poucas palavras, portanto, *discurso sensivelmente perfeito* (HW II, p. 195-196).

Se o esforço da estética de Herder fosse simplesmente o de diferenciar sentidos e a partir deles estruturar uma divisão do reino das artes, teríamos aqui uma clara inconsistência, uma vez que plástica e poesia estariam sobrepostas nessa partilha, ambas relacionadas à força. Se, pelo contrário, a estética deve cuidar de acompanhar a manifestação dessa força enquanto um princípio formativo que perpassa vários fenômenos artísticos, a inconsistência se resolve¹⁹⁹. Como mostra a apropriação do enunciado baumgartiano da poesia como “discurso sensível perfeito”, o modo próprio como Herder reencaminha o projeto da estética como ciência da sensibilidade acaba por estabelecer entre poesia e alma certa continuidade por meio do conceito de força. Se no caso do *Primeiro bosque* isso permitia o desenvolvimento de uma noção de produtividade imaginativa própria à linguagem, notamos em nosso percurso de aproximação entre a *Plástica* e suas reflexões sobre a linguagem que o mesmo princípio atuaria de modo análogo em sua investigação sobre o tato e a escultura.

Aliás, se o esforço fosse unicamente a separação rígida entre as artes, o recurso constante de Herder a citações poéticas para dar vida às esculturas mostrar-se-ia incongruente; há um retorno ao procedimento de Winckelmann, cujo modo de apreciar a arte grega baseava-se não apenas na observação das esculturas, mas em um estudo da poesia, cunhando um ideal anterior à divisão das artes. Tomando a ideia de força nesses dois contextos, é possível pensar como na *Plástica*, mais do que uma mera percepção tátil, trata-se de um aprofundamento na própria essência poética que permeia as artes, sendo que tatear a escultura é, no fundo, captar e doar a força poética que a anima, em um gesto de modo algum estranho aos românticos²⁰⁰.

¹⁹⁹ Em uma anotação que faz Novalis sobre a divisão das artes na *Plástica* de Herder, em seus *Estudos sobre a arte plástica*, o autor romântico comete um “erro” que é, no entanto, revelador, ao colocar justamente a poesia junto à força e ao *Gefühl*:

“espaço. plástica. visão. superfície.

tempo. música. audição. som

força. poesia. sentimento. corpo Herder.” (*Schriften - Band II*, 1965, p. 650).

²⁰⁰ August Schlegel, por exemplo, também concebia o poético nessa chave mais universal: “em todas as belas artes, afora as mecânicas (técnicas) e acima delas, existe um lado poético; isto é, nelas é reconhecida uma atuação livre e criativa da fantasia (*poiesis*). A poesia significa então, num sentido mais universal, o que é comum a todas as artes e que apenas se modifica segundo a esfera particular de suas representações” (*Doutrina da arte*, 2014, p.27).

É como se o projeto herderiano de fundamentação de uma ciência da sensibilidade, e sobre ela uma divisão do sistema das artes, levasse ao seu próprio ultrapassamento. Não se trata, certamente, de negar os méritos de alguém como Lessing, correto na divisão das artes de um ponto de vista mais dedutivo e objetual; Herder, pelo contrário, coloca-se em uma perspectiva que parece também reconhecer, por trás dessas fronteiras mais rígidas entre as artes particulares, um fundamento poético da alma em seu desenvolvimento a partir da sensibilidade. Teria ficado claro que não bastava apenas uma atenção aos sentidos, não ao menos em uma definição tradicional, mas uma nova concepção de homem e mundo. Lemos no texto final de *Do conhecer e sentir*, que “o homem sensitivo sente a si em tudo, sente tudo a partir de si e para fora [*aus sich heraus*], e imprime aí sua imagem, sua marca”; nesse ponto reconhece-se como aquela psicologia dos sentidos, a qual embasava ainda uma estética do efeito, dá passagem para outra ordem, pois o sentir deixa de ser concebido como algo da ordem receptiva e se converte em uma dimensão da expressão. O foco na sensibilidade radicaliza-se em uma concepção poética da essência humana, revelando o mundo também como espaço de formas e formação; como apontam as preposições adicionadas por Herder ao verbo sentir – sentir-se em [*hinein*] e sentir-se a partir de si e para fora [*aus sich heraus*] – há uma movimentação dinâmica que aponta tanto para dentro como para fora, dissolvendo as oposições entre sujeito e objeto, e acabando por identificar mesmo vida e expressão.

É sobretudo mediante a noção de força que Herder se move através das várias esferas de seu pensamento – estética, epistemologia, filosofia da história e da linguagem – construindo uma ideia de expressão que reconfigura a teoria dos sentidos em uma poética que se distancia do paradigma retórico das poéticas tradicionais, tensionando o primado da *mimesis* e da representação, ou melhor, retornando à própria origem produtiva da representação a partir de um novo ponto de vista²⁰¹. A ácida crítica de seu antigo mentor, Kant, a seu recurso a esse conceito²⁰², ignorava portanto que o próprio Herder não procurava na noção de força

²⁰¹ A supramencionada crítica de Herder, em *O mais antigo documento do gênero humano*, à interpretação racionalista que procurava reduzir o texto bíblico a conteúdos morais, descartando portanto sua dimensão poética fica aqui mais clara na sua ligação com a estética herderiana como um todo. Weidner, ao comentar a interpretação bíblica de Herder, afirma que “isso é ainda mais importante pois se refere à nova estética e poética que Herder desenvolveu em seus primeiros escritos. Ele critica a poética representacional por considerar imagens e expressões poéticas como mera ‘roupagem’ para o discurso racional. Para ele, ‘imagens’ não representam algo de externo e expressões poéticas não são meros ‘modos de discurso’ com os quais se comunica ensinamentos morais ou relatos factuais; elas pertencem ao mundo poético do texto” (“Secularization, Scripture, and the Theory of Reading”, 2005, p.181).

²⁰² Em sua famosa resenha às *Ideias para uma filosofia da história* de Herder, o filósofo de Königsberg escrevia: “o que se deve pensar em geral sobre a hipótese de forças invisíveis atuando na organização e, com isso, sobre a investida de querer explicar *aquilo que não se compreende* através de algo *ainda menos compreensível*?” (in: Klein, “Kant e a primeira recensão a Herder”, 2012, p. 144). Contra essa acusação, Gaier justifica que Herder procuraria com o conceito de força, “sob a suposição das mesmas leis construtoras do sistema, estabelecer um

propriamente um princípio causal de explicação. Como ele assume: “eu não digo que com isso eu *explicasse* algo; ainda não conheci nenhuma filosofia que explicasse o que *seria força*, se ela se move em um ou dois seres. O que a filosofia faz é *observar, ordenar* mutuamente, *elucidar* depois de já sempre *pressupor* força, irritação e efeito” (*HW IV*, p. 338). Com tais noções, Herder procurava antes um modelo de pensamento no qual dominavam as associações e analogias para amplificar esse próprio movimento essencialmente humano de sentir-se a si mesmo no mundo. Esse processo analógico amplia-se até a ciência, pois no fundo só se conhece aquilo no qual se imprime a marca dessa expressão, enfraquecendo uma explicação meramente causal do mundo e pensando-o através do *sentido*, em todas as acepções do termo. A arte garantiria assim seu lugar proeminente por concentrar e explicitar um processo de formação que perpassaria a vida e o mundo; o grande artista – poderíamos lembrar de Shakespeare, mas Herder inclui nesse mesmo rol nomes de filósofos e cientistas como Newton, Buffon e Leibniz – é justamente aquele que efetiva novos desdobramentos dessa força formativa ou, o que seria o mesmo, é capaz de senti-la de uma nova maneira no mundo ao seu redor:

Então *Newton*, mesmo contra sua vontade, tornou-se em seu edifício do mundo um poeta, assim como *Buffon* e sua cosmogonia e *Leibniz* em sua harmonia preestabelecida e doutrina das mônadas. Assim como toda nossa psicologia consiste em palavras imagéticas, assim também foi na maior parte das vezes *uma única* imagem, *uma única* analogia, *uma única* símile marcante que deu à luz as maiores e mais audaciosas teorias (*HW IV*, p. 330).

Dessa forma, a estética ganha com Herder um lugar de proeminência, como possibilidade de investigação dessa nova concepção de homem e de mundo, ao tocar na origem mesma de seu modo orgânico e dinâmico de produção de imagens, inspirando uma visão poética, concreta e – por que não? – mitológica, uma vez que na mitologia o autor reencontraria esse mesmo modelo de um pensamento analógico em seu modo mais concreto.

Por esse ângulo, a união das noções de expressão e força, sobre um fundo poético, constitui o mecanismo para se aproximar da beleza escultórica em chave concreta: “Ao invés do abstrato nas nuvens, que nenhum olho viu ou que nenhum ouvido escutou, essa beleza se torna *concreta*, mesmo nos deuses e deusas, ou seja, *caráter* de um deus de nenhum outro” (*HW IV*, pp. 298-289). Por essa razão, a figura do deus, mesmo entendido como algo da ordem universal, é sempre inseparável de sua expressão sensível e particular. É esse o caráter determinado da mitologia grega, justamente o que “ajudou os gregos a atingir um nível de arte que, desde então, não mais apareceu sobre a terra” (*HW IV*, p. 300).

modelo analógico e colocá-lo à prova”, possibilitando analogias que iriam “da física à psicologia, da biologia à teologia” (“Herders systematologische Theologie”, 2005, pp. 210-211).

Nessa relação entre universal e particular observamos também um princípio de economia da expressão entre cada membro e o todo, de modo que “toda vez que uma forma, um membro, deve significar de maneira proeminente, naturalmente ele vem à frente dos outros” (*HW IV*, p. 297). Por exemplo, no Apolo irado, “o nariz sopra um fôlego vivaz e abre espaço diante de si, o peito, uma bela armadura, arqueia-se de maneira nobre, as corajosas e longas coxas marcham. Os outros membros como que recuam humildemente, pois eles não estão na ação” (*HW IV*, p. 298). Essa economia, na qual certa proeminência de algumas partes é compensada pela limitação de outras, antecipa importantes considerações de Moritz sobre a mitologia, retomadas depois por Schelling. Na *Plástica*, esse princípio é aplicado à expressão da forma em movimento, produzindo uma significação interna e autônoma que fornece assim o caráter determinado dos deuses. Trata-se de uma visão que, no fundo, não está apenas limitada à escultura, mas é amplamente aplicada ao conceito de mitologia. Desde ao menos seu *Primeiro bosque crítico*, Herder pensava a mitologia como “uma terra de ideias poéticas” (*HW II*, p. 147), seja para o poeta ou para o artista, caso este também fosse capaz de dar-lhe uma forma individual. Contudo, talvez seja apenas com a *Plástica* e sua concepção de uma significação interna das figuras mitológicas que Herder, desde aqueles textos de juventude, fundamenta verdadeiramente sua crítica à ideia da mitologia como um “índice de conceitos gerais” ou “como uma galeria de ideias abstratas que eles [poetas] mostrariam porventura como figuras” (*HW II*, p. 146), algo que rompe com o modo mais tradicional com o qual a mitologia era assimilada pela arte.

É nessa determinidade que o estatuto singular e único da arte grega, situada historicamente, fornece a exemplaridade dos gregos, isto é, a capacidade de unir o universal e o particular na forma viva da escultura: só assim ela desperta em nós a “lira da simpatia humana”, pois na escultura cada parte do corpo, sensível e particular, está em consonância com a alma, universal, restituindo em nós mesmos essa disposição originária, ou como diz Herder, quase transpondo “nossa alma para a mesma posição simpática” (*HW IV*, p. 301), na qual o intelectual e o sensível, o interior e o exterior, parecem se expressar mutuamente: “nós adquirimos um corpo, por assim dizer, com a natureza, ou ela adquire uma alma conosco” (*HW IV*, p. 301). Essa frase sintetiza toda a visão grandiosa da *Plástica* na relação com o pensamento de Herder, cujos desdobramentos levam até mesmo à filosofia da natureza de Schelling. Logo, o aprofundamento da noção de beleza como perfeição interna leva a uma visão na qual sujeito e objeto se fundem e a natureza é ela mesma sentida como animada, não abstratamente, ou mesmo “religiosamente”, mas a partir da noção de forma – forma ideal humana compartilhada

por homens e deuses. Aqui, aquela visão da mitologia expressa por Herder em seu fragmento sobre o tema, indicando uma nova dignidade da natureza e da relação da sensibilidade com a razão, encontra seu acabamento filosófico.

No entanto, como não podia deixar de ser em Herder, o pensamento de amplitude histórica coloca “essa atitude inteira” das estátuas gregas em perspectiva, ao se perguntar o quanto estamos distantes dela. Esse caráter presencial, primordial e inteiro da escultura parece faltar ao moderno. Para apreender e conservar a unidade de um caráter humano, tal qual víamos na escultura, “a cara razão e a moral têm sempre de nos acudir, como a luz e a cor, pois tal figura não quer ficar em pé com os dois pés e se transforma como um fantasma” (*HW IV*, p. 301-302). Ao colocar em oposição à presencialidade e inteireza obscuras da plástica grega a moralidade e a racionalidade, a luz e a cor, próprias da pintura, notamos como aparece aí, na perspectiva moderna, certa ausência, dotada de claridade, mas que é ela mesma um fantasma²⁰³.

De modo sintomático, a *Plástica* coloca em questão a própria possibilidade moderna de figuração: como pode o artista, hoje, dar forma? O autor ironiza aqueles que querem reviver a Grécia como que pela “promulgação de éditos”: um classicismo artificioso nada mais faz do que distribuir esculturas de aparência grega em praças e monumentos, sem que haja aquele sentimento que permitia ao grego identificar-se com a escultura, o que fazia com que ela então assumisse vida. Herder, no entanto, como o próprio ensaio testemunha, não julga tal sentimento perdido: ele parece viver na concretude da escultura, quando para ela nos voltamos com um novo olhar, ou melhor, sentimento. É nesse conflito, portanto, entre a ausência e uma presença que parece possível de ser revivida no tatear da escultura, no sentimento da plástica, que oscila e se desenvolve o ensaio.

A visão mitológica junta-se aqui à história, repetindo aquele desenvolvimento natural da mitologia no campo específico da escultura: ela é vista a partir de sua origem mítica e seu desenvolvimento prosaico, por assim dizer, de modo que a história da arte tem de começar pelos próprios deuses, perdendo progressivamente esse seu princípio espiritual no desenvolvimento humano:

Do céu ela surgiu, veneração, amor, uma faísca dos deuses a trouxe para baixo, adquiriu sua forma terrena e por um tempo, ainda que bem curto, manteve-se *viva*. Então ela se tornou *idolatria*, em seguida *arte*, depois *artesanato* e, finalmente, a sopa onde tudo se mistura: assunto de conhecedores, tralha e tagarelice artística (*HW IV*, p. 314).

²⁰³ No contraste entre escultura e pintura – que não é mera oposição, uma vez que esta também provém do sentimento plástico, como revela a atenção do ensaio a ambas as artes – é possível reconhecer também certo esquema histórico das artes, que antecipa em alguma medida algo da estética hegeliana: a escultura, como “exposição” simples e completa, remete aos gregos, já a pintura, ligada frequentemente ao campo da “representação” e do “sonho”, seria mais própria aos modernos.

É assim, que, para os povos selvagens, as estátuas eram habitadas por deuses, cheias de espírito e divindade, o que se explica também, negativamente, na interdição judaico-cristã à idolatria e na destruição das estátuas greco-romanas pelos nórdicos.

Nessa sintética história da arte, que se repete em todos os povos, situa-se, pois, a posição ambivalente do homem moderno:

Ainda hoje somos tomados por um sentimento desse tipo em cada museu silencioso ou coliseu cheio de deuses e heróis: sem serem notados, quanto se está sozinho entre eles e deles se aproxima cheio de devoção, eles adquirem vida e por conta deles se é levado de volta ao tempo em que eles ainda viviam e tudo o que existe hoje como mitologia e estátua era verdade (*HW IV*, p. 313).

Assim, a escultura é vista enquanto fenômeno historicamente determinado, distante, em sua origem mítica e viva. No entanto, nós mesmos podemos *sentir* isso novamente por meio de outro aprofundamento no sentimento, que devolve à escultura a vida e que nos reenvia àquela plenitude. Como dissemos frequentemente, a *Plástica* parte de uma teoria da sensibilidade, mas parece progressivamente superá-la com a incorporação de novas perspectivas, que identificamos com a intervenção de um aporte, por assim dizer, mitológico, através do qual a vitalidade da escultura permeia o contemplador e o objeto em uma única forma viva. O desdobramento do peso da história, no entanto, coloca cada vez mais a distância em relação à Antiguidade, constatando a fragmentação moderna, e faz com que retornemos àquela mesma sensibilidade, agora, todavia, reeducada nessa mitologia viva oferecida pela experiência da escultura. Há uma tensão histórica não resolvida na obra: como a escultura, enquanto forma inscrita historicamente, em seu apogeu ideal, pode ser vivida por nós modernos? A resposta não é unívoca, mas a própria pergunta, como vimos, coloca em jogo várias questões que levam a um novo ponto de vista. Nesse ponto, a própria temática da filosofia da história ressurgiu: o “sentir-se a si mesmo” no passado abre a possibilidade de um novo sentir no presente moderno. É com a noção de força poética e expressiva, se a entendemos como uma “possibilidade que nunca se revela inteiramente em suas realizações e portanto antecede-as em princípio”²⁰⁴, que o conceito de “heurística poética” encontra seu acabamento: uma possibilidade de futuro sempre latente no passado, não como cópia ou repetição, mas como nova criação – “justamente uma interpretação histórico-genética, que demonstra a impossibilidade de repetir um fenômeno

²⁰⁴ Irmischer, “Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders”, 1981, p. 81.

histórico, possibilitaria a fecunda utilização desse mesmo fenômeno em conteúdos inteiramente diversos nos presente”²⁰⁵

A partir daí, é significativo que Herder conclua o ensaio se perguntando pela relação entre a alegoria e a arte da escultura, retomando um tema central da estética alemã de Winckelmann a Schlegel, Schelling e Hegel. Partindo da definição etimológica da *alegoria* como o *um por meio do outro*, o autor aponta que a arte da escultura é “uma *alegoria consistente*, pois ela figura a *alma* através do *corpo* [...]. O artista tem em si mesmo o modelo do *espírito*, do *caráter*, da *alma* e cria para ele *carne* e *ossos*: *ele alegoriza, portanto através de todos os membros*” (*HW IV*, p. 319). Retomando os termos que possibilitavam pensar sua nova epistemologia ontológica, baseada na noção de força, Herder indica aqui mais uma vez a passagem expressiva na escultura entre o um e o outro em que a noção de uma *bildende Kunst*, ao ser entendida simultaneamente como arte escultórica, plástica e formadora, revela a manifestação da força como fenômeno, aquele princípio de *formação* [*Bildung*] que animaria a unidade do fluxo da natureza e da história em todas as expressões humanas. A ideia de uma alegoria consistente [*beständige*] remete ao caráter autônomo dessas formações e não está distante daquilo que denominava, em seu fragmento sobre a mitologia, a “*consistência poética* [*poetische Bestandheit*]” (*HW I*, p. 433) das figuras mitológicas.

Ao afirmar que na alegoria plástica encontram-se unificados esses dois *outros* mais extremos, alma e corpo, Herder sugere na própria escultura uma crítica à metafísica dualista, de modo que percebemos em que medida todo o movimento de fundamentação estética, que se coloca em oposição à poética tradicional, é ele mesmo um recurso crítico na exigência de um novo ponto de vista para a filosofia. Nessa direção, a própria ideia de alegoria é problematizada. Se a defesa radical de uma concepção de forma viva na escultura interdita qualquer noção de uma transcendência intelectual abstrata e distante – de modo que sentimos “um *sentido espiritual* que mergulha aqui na pedra” (*HW IV*, p. 319) –, a própria noção de alegoria, ao menos em seu sentido usual, parece inapropriada para essa operação que está em jogo na escultura: “nós, que vivemos tão pouco no sentimento da plástica, demos à palavra *alegoria* exatamente o significado que não ocorre na plástica, mas em outras artes e ciências *mais leves*. E, no sentido destas, aquela sem dúvida não pode *alegorizar*” (*HW IV*, p. 320). Se na noção de alegoria recorrente o conteúdo sensível parece sempre exterior, reenviando à dimensão intelectual que lhe dá sentido por meio de uma referência mediatizada, operada pelo entendimento em uma temporalidade sucessiva, observamos que Herder claramente se distancia dessa noção quando

²⁰⁵ Ibidem.

defende a primazia do sentimento na experiência da escultura. A arte da escultura segue o mesmo procedimento da natureza formadora: “[ela] odeia abstrações: [...] nunca dá tudo a uma única coisa, mas a cada coisa o que é seu e de seu jeito mais *próprio*” (*HW IV*, p. 320). Não se trata, portanto, de abstrações, mas sempre de uma figura determinada, de um ponto de vista radicalmente concreto, no qual se entrecruzam natureza e criação humana, em um campo semântico da determinidade e individualidade que era justamente usado para caracterizar a mitologia.

Se Herder, pois, começava falando da alegoria na escultura, uma compreensão mais pertinente logo revela que não é propriamente dela que se trata aí; a alegoria é reservada então à gema, à moeda, à urna e ao baixo-relevo. Na escultura, para usar do vocabulário de Herder ainda nos esboços para a *Plástica*, esse transluzir das forças da alma no corpo oferece uma verdadeira “simbólica” (*HSW VIII*, p. 106). A escultura revela assim um esquema para pensar a natureza de uma expressão simbólica elevada a um ideal de expressão, mas que não se limitaria a uma única arte.

Ainda em seu fragmento sobre a mitologia, vimos que a alegoria era uma das categorias centrais de Herder para pensar a mitologia. Alguém como Manfred Frank, por exemplo, insiste que as expressões usadas no texto, como “pintar conceitos abstratos sensivelmente” e “sabedoria figurada”, revelam não haver propriamente uma valorização do mítico, pois a parte sensível parece sempre exterior e inferior à dimensão intelectual que lhe dá sentido, inserindo, desse modo, Herder em um contexto ainda do racionalismo e da superioridade do entendimento²⁰⁶. Nessa linha, Duch afirma que a interpretação de Herder nesse primeiro ensaio “ainda está muito distante da emancipação da linguagem poética que mais adiante será oferecida pelo romantismo”²⁰⁷. Sem negar tais distâncias, notamos, no entanto, com o ensaio *Plástica*, não apenas um amadurecimento de sua concepção de mitologia, mas o potencial de expressão já latente mesmo no fragmento sobre a mitologia. Não por acaso, em um texto imediatamente anterior, “Da recente literatura latina”, também parte dos fragmentos *Sobre a literatura alemã mais recente*, Herder indicava que “o pensamento deve se relacionar à expressão não como o corpo à pele que o encobre, mas como a alma ao corpo no qual habita” (*HW I*, p. 400), de modo que o corpo se tornava “símbolo [*Sinnbild*] da alma” (*HW I*, p. 406). Por si só, a colocação testemunha o caráter imbricado de sua interpretação, que não se deixa

²⁰⁶ Frank, *Der kommende Gott*, 1982, p. 125.

²⁰⁷ Duch, “La interpretación del mito en Johann Gottfried Herder (1744-1803)”, 2012, p. 147.

captar apenas pela ideia da alegoria²⁰⁸. No mesmo texto, de alguma maneira já nos conduzindo à escultura e renunciando o arco de reflexão que iria até a *Plástica*, o autor sugestivamente apontava um modelo de pensamento filosófico que via concretizar-se aí: procedendo assim “você verá com os olhos com os quais Platão viu, quando ele se lembrou da beleza incorpórea do reino dos espíritos, e com os quais Winckelmann vê, quando ele desliza no reino das ideias incorpóreas junto ao *Apolo de Belvedere*, ao *Torso de Hércules*, ao *Laocoonte* ou à *Níobe* (*HW I*, p. 406). Se nesses textos sobre linguagem e poesia, a relação entre corpo e alma servia como modelo crítico ao paradigma mais tradicional e retórico que concebia a relação entre expressão e pensamento como aquela entre uma roupa e um corpo – ou seja, uma exterioridade arbitrária entre a palavra e o conteúdo mental que procura expressar – Herder pensa na *Plástica* a inseparabilidade entre pensamento e expressão poética como modelo mesmo de uma compreensão simbólica da relação entre alma e corpo, que se forma a partir da natureza estética do homem.

Podemos dizer que a presença do elemento alegórico na consideração herderiana é sintoma de sua própria aproximação da mitologia, ao menos a princípio, com um intuito mais instrumental – como diz no fragmento analisado inicialmente, ela nunca deve ser fim do poeta – e mesmo pedagógico, que a liga a uma dimensão funcional em sua identificação com a formação do elemento nacional de cada povo, como sua expressão. Essa leitura histórico-cultural, como vimos, continua presente em sua obra pelo menos até o texto de *Iduna*, e seu projeto de rejuvenescimento da cultura alemã²⁰⁹. Sob essa perspectiva mais geral, sua aproximação ao tema da mitologia parece ainda externa quando comparada às filosofias de Moritz e Schelling. Disso também decorre a sua imprecisão em uma definição propriamente

²⁰⁸ Theisen defende assim o papel fundamental de Herder no contexto da reflexão sobre a alegoria e o símbolo: “Se o mito fosse alegórico, ele diria algo diferente do que diz, tentando apontar para uma verdade que a razão poderia representar de maneira mediada. O deslocamento paradigmático da noção de alegoria para a interpretação simbólica do mito foi instituído, no contexto alemão, em larga medida por Herder e sua historicização da literatura” (“Romantic myths of myth: myth as autopoiesis”, 1998, p. 9). Weidner, a partir de um núcleo de compreensão semelhante sobre a interpretação poética de Herder como crítica ao paradigma representacional que ainda opera na alegoria, vê o mesmo tipo de operação em seus textos de exegese bíblica, com uma ressalva, entretanto, que marca também o lugar transicional de Herder: “Obviamente a distinção entre uma forma de designação natural, orgânica, e outra técnica, superficial – que posteriormente tornar-se-ia a distinção romântica entre símbolo e alegoria – é ainda difícil para Herder de fazer” (“Secularization, Scripture, and the Theory of Reading”, 2005, pp. 181-182). Note-se que mesmo Moritz, que pensa uma identidade ainda mais orgânica e radical entre sentido e ser em alguns de seus textos estéticos, não utiliza a noção de símbolo para contrapor a exterioridade remissiva da alegoria, mas simplesmente o conceito de beleza.

²⁰⁹ É nessa linha que Cometa interpreta que Herder opera com a mitologia com uma intenção pedagógica, no horizonte de seu projeto humanístico (“‘Um also zu träumen, seyð nüchtern’. Mitologie della ragione in Herder”, 1989, pp. 60-61).

conceitual da mitologia²¹⁰, uma vez que ela é em vários sentidos um objeto do qual se aproxima tateante a filosofia mediante perspectivas variadas, e não um objeto que se institui por si só, interior e necessariamente, à reflexão filosófica.

Por outro lado, é inegável que o aprofundamento em seu projeto mesmo de estética como fisiologia dos sentidos acabe por revelar um novo potencial da linguagem mitológica, dificilmente apreensível sob a leitura alegórica em sentido estrito. Pois a mitologia se revela como expressão primeira e mais natural da sensibilidade humana, do seu modo de percepção criativa do mundo a partir de sua produção de imagens e compreensão analógica e associativa. Quando afirma no texto mais tardio, *Sobre a imagem, a poesia e a fábula*, de 1787, que “a nossa alma, assim como a nossa linguagem, alegoriza constantemente” (HW IV, p. 635), Herder enfatiza como as imagens que possuímos não são nunca obra de um objeto exterior, mas produtos de nossa essência criadora e poética: “nós não vemos imagens, mas as criamos” (HW IV, p. 635). Com isso, o sentido de alegoria é ele mesmo invertido, pois o conteúdo intelectual tampouco é algo de exterior e transcendente a essa mesma imagem: a alma forma a sensibilidade e se forma nela, de modo que a mitologia nada mais é senão a objetivação do espírito em sua energia poética originária. Nessa naturalização do estético, sua teoria da expressão se confunde com uma filosofia da vida, levando Herder à bela formulação de que “a vida [...] por assim dizer é uma poética” (HW IV, p. 635)²¹¹. Nessa inversão, a transcendência do intelectual é trazida para a imanência de um intercâmbio formador entre interioridade e exterioridade que claramente ultrapassa a concepção tradicional de alegoria e aponta para uma compreensão simbólica, pois a natureza produtora de imagens da própria alma em sua raiz sensível rompe a mediação e a distinção entre ser e sentido, conteúdo intelectual e imagem material, que ainda sustentava a leitura alegórica.

Essa passagem de uma compreensão alegórica para uma compreensão por assim dizer simbólica oferece, portanto, um fechamento para o percurso que se concretiza na *Plástica*, em

²¹⁰ Allwohn, contrastando-o a Schelling, aponta com razão que Herder nunca deu clareza ao seu conceito de mito, usando muitas vezes como sinônimos termos como “fábula”, “lenda”, “alegoria”, “poesia”, “história” (*Der Mythos bei Schelling*, 1927, p. 21).

²¹¹ O texto *Sobre a imagem, a poesia e a fábula* indica desse modo um interessante fechamento para o percurso da recepção da temática da mitologia: se, como vimos, a mitologia é inicialmente entendida como fábula, reforçando seu caráter ficcional, como material da poesia, pode-se dizer que, agora, é a fábula que passa a ser entendida do ponto de vista da mitologia, uma vez que esta não é propriamente um conteúdo narrativo, mas o tecido poético do modo de ser do homem no mundo, em seu princípio produtor de imagens. De modo extremamente sintomático, veremos Schelling desfazer expressamente a ligação até mesmo etimológica entre *fábula* e *mythos*, a qual possibilitara em primeiro lugar a entrada da temática da mitologia; em seus cursos de *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* [Introdução à filosofia da mitologia], o filósofo comenta em nota: “a palavra grega *mythos*, como se sabe, não inclui necessariamente em si o conceito secundário que para nós está ligado com a palavra fábula” (*SSW XI*, p. 220). Para ele, o próprio noção de uma “doutrina da fábula” expressava uma oposição entre verdade e mitologia que a filosofia da mitologia procurava superar.

direção à união do espiritual ao corpóreo, na ideia de forma e mitologia, testemunhando a abertura ofertada a um pensamento que *se deixa pensar verdadeiramente a mitologia*. Efetiva-se aquela ruptura com a poética normativa e a retórica como repertório apenas repetido e referido, uma vez que a partir da noção expressivista de Herder, como aponta Taylor, apenas “a realização da forma esclarece ou torna determinado o que a forma é”²¹². Quebrando a própria distinção entre *ser* e *sentido*, nosso autor anteciparia, de fato, a noção romântica de símbolo, encontrando, a partir de sua reflexão sobre a escultura, uma nova compreensão da natureza estética do homem, de seu modo de produção de significados e de imagens, que sempre se esquiva da razão representativa²¹³. Para além, todavia, do estabelecimento de definições para tais categorias como alegoria e símbolo, sua estética revela por fim um pensamento no qual espírito e matéria se produzem mutuamente e de forma orgânica, instaurando outro modelo de compreensão da relação entre o real e suas formas – o qual redescobre, na mitologia, um novo terreno para seu crescimento.

Em uma carta do verão de 1791, Friedrich Schlegel escreve ao irmão August: “Justamente esta manhã eu estava lendo um de seus livros preferidos, a *Plástica* de Herder [...] tive prazer em me transportar em seu ser – certamente se trata, entre suas obras daquela que lhe é mais própria [*seineste*], para me servir de uma expressão dele”²¹⁴. Completando o percurso da *Plástica*, remetida aos desenvolvimentos e avanços da estética herderiana, a escolha dessa obra – um ensaio aparentemente tão limitado em seu escopo e menos célebre que outros empreendimentos do autor – como a mais querida de Herder entre os irmãos fundadores do romantismo e, o que surpreende ainda mais, escolhida como aquela que seria mais própria a Herder, revela-se extremamente coerente e ao mesmo tempo significativa. Nela, melhor que em qualquer outra, veríamos o autor operar justamente aquilo que Schlegel consideraria uma das marcas centrais de Herder: “Poder-se-ia denominá-lo o mitólogo de nossa literatura, por conta

²¹² Taylor, *Hegel*, 1975, p. 16. Pensando a reflexão herderiana sobre a linguagem, mas apontando para uma distinção que, como vimos, vale para toda sua estética, Cassirer assinala em Herder a passagem “do conceito racionalista de ‘forma reflexiva’, que domina a filosofia do Iluminismo”, para o “conceito romântico de ‘forma orgânica’” (*A filosofia das formas simbólicas. Primeira parte: A linguagem*, 2001 p. 137).

²¹³ Logo, há uma naturalização da representação a partir do modelo da escultura. Como afirma Pénisson, “o que ela significa, quase que por antonomásia, não é senão ela mesma (se) significando e, significando-se, ela é aquilo mesmo que ela significa. Tal é o paradoxo que escapa à representação para se tornar representação natural” (“Toucher du doigt le corps du concept”, 210, p. 176).

²¹⁴ F. Schlegel, *Briefe von und an Friedrich Schlegel. Bis zur Begründung der romantischen Schule 1788-1797*, 1987, p. 12.

desse sentido universal para a poesia, esse dom para experimentar as lendas antigas, para transportar-se simpaticamente em todas as figuras e produções da fantasia, o que exige por si só um elevado grau de fantasia”²¹⁵. De fato, a *Plástica* seria exemplar na conjugação desse “mitologismo” a uma análise da escultura, *tateando* a força poética através do desenvolvimento de uma dimensão fundamentalmente *simpática* da alma humana, trazendo para a estética aquelas mesmas contribuições marcantes de suas filosofias da história e da linguagem e mesmo de sua epistemologia.

Como vimos, algo mais essencial do que o mero esforço de diferenciar entre artes, sentidos e objetos ocorre aqui. O quadro da gnosiologia que dá ensejo à obra é aprofundado até sua superação, uma vez que, no mais profundo da sensibilidade sobre a qual Herder quer fundar sua ideia de conhecimento, a força de cognição se confunde com a força de criação do mundo. Nessa direção, é significativo que reencontremos nosso ponto de partida, seu diálogo com a constituição da estética e o plano inicial da disciplina traçado por Baumgarten, como uma lógica do conhecimento sensível. Tal plano, todavia, parece encaminhado para uma nova compreensão da estética a partir das noções de expressão e força. Se é bem verdade que não temos propriamente uma filosofia do belo em sentido mais estrito, não é mais porque a arte bela seria apenas um dos objetos da estética, mas porque, em nível mais fundamental, como diz Irmscher, “Herder começa, por fim, a ampliar o sentimento da forma plástica a órgão universal de apreensão não apenas da beleza, mas do ser tão simplesmente dotado de forma”, sugerindo que “os primeiros contornos para uma morfologia se tornam visíveis”²¹⁶.

Procurando no fundo da alma mais do que um campo de percepção, mas de expressão dessa mesma alma no sentimento, Herder ofereceria uma estética em sentido completamente original. Problematizando periodizações rígidas e teleológicas da história da filosofia, que concebem as contribuições herderianas ainda excessivamente presas ao campo da estética do efeito e da psicologia da arte²¹⁷, o embate filosófico com a mitologia abre o pensamento de

²¹⁵ F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, 1961, p. 384.

²¹⁶ Irmscher, “Zur Ästhetik des jungen Herder”, 1987, p. 75. Cometa também reconhece na *Plástica* “o primeiro passo em direção a uma ‘morfologia universal’, baseada sobre a analogia, que Herder teria aprofundado em seus escritos sobre a filosofia da história da humanidade e Goethe em seus estudos de botânica e de genealogia” (“Il paradigma estetico dell’antropologia di Johann Gottfried Herder”, 1991, p. 75) A proximidade de Herder a uma visão morfológica, sobretudo na questão da mitologia, é também presente em textos anteriores. A partir do *Diário* de 1769, por exemplo, Verra afirma que Herder exprime nesses textos um tratamento morfológico: ele não se preocupa com conteúdos míticos determinados e positivos, mas a atividade da alma, o tipo de imaginação, que cada mito evidencia (*Linguaggio, mito e storia*, 2006, p. 174).

²¹⁷ Szondi, por exemplo, insiste nesse ponto: “Herder permanece preso ao Esclarecimento, ainda que liberando a obra de arte do sistema de coordenadas das regras, ele não faz o mesmo com relação aos efeitos, a saber, a recepção sensual através dos homens. A entrega de Winckelmann à obra de arte individual (e com isso o afastamento do normativo) continua viva em Herder, mas ainda não é levada àquela consequência que caracteriza a estética do idealismo alemão, antes de tudo em Moritz e depois em Hegel, na qual se rompe com o feitiço da estética do efeito

Herder para novas questões. Nessa prospecção do fundamento sensível da alma, encontraríamos uma outra concepção de sua natureza, radicalmente poética, a qual, em vários aspectos, e até mesmo *a despeito do que poderiam ser as supostas intenções originais do projeto do autor*, não se esgota nos termos da psicologia empírica e da categoria de efeito.

Ao situar-se no nível do surgimento da forma, a *Plástica* constitui uma estética fundada na autonomia da imaginação, que ressoará em formulações de Moritz e da filosofia da arte de Schelling. Como colocaria Friedrich Schlegel: “*Herder* foi o primeiro a exprimir de maneira empática o todo da fantasia e que soube exprimir esse sentimento em palavras”²¹⁸; colocação cuja própria terminologia toca os problemas de nosso percurso com a estética herderiana: a noção de empatia, o todo da fantasia, a expressão e a questão da linguagem. Haveria uma estreita conexão entre o sentimento plástico, descrito no ensaio, a imaginação e assim o surgimento da linguagem como poesia. Ao identificar o tato com um sentimento que funde as relação entre sujeito e objeto, interior e exterior, e ligá-lo à noção de poesia, nosso autor deixa claro que ressaltar a vida na escultura é apontar o que há aí de poético, de modo que não se trata apenas de como a imaginação se funde ao sentimento do tato, mas como essa experiência sensível mesma se faz linguagem: nesse sentido, o contemplador ideal, torna-se poeta, e a poesia pode, em certa medida, ser remetida a esse sentimento primordial²¹⁹. Não se trata, obviamente, de limitar a poesia a essa sua origem no sentimento tátil, mas de um movimento de ir e vir do aparentemente mais material ao mais espiritual, até sua completa interpenetração na forma viva e concreta da mitologia, expressa na escultura. Em última instância, esse aprofundamento no sentimento da plástica nos levaria a algo muito próximo daquele poetizar do qual falava August Schlegel: “Poetizar (tomado num sentido o mais amplo possível como o poético que está à base de todas as artes) nada mais é do que um eterno simbolizar: ora procuramos para algo espiritual um revestimento exterior, ora referimos um exterior ao interior invisível”²²⁰.

Da escultura à poesia, do tato à força poética da imaginação: a aparente confusão que há na divisão de Herder de suas artes – especialmente, como vimos, na sobreposição entre o tato na escultura e a linguagem na poesia mediante o conceito de força – revela, mais do que

e com isso se possibilita uma estética como filosofia da arte, ao invés da psicologia da arte que se tem até aqui” (*Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 1974, p. 49). Sem negar os méritos dessa interpretação, correta em traçar o pertencimento de Herder a uma constelação anterior e sua própria limitação ainda em tratar das “obras como obras”, nossa intenção é apontar algumas linhas de tensão no interior mesmo da obra herderiana.

²¹⁸ F. Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken (1802-1829)*, 1975, p. 296.

²¹⁹ Nas palavras de Irmscher: “[Herder] não apenas descobre Winckelmann como poeta em suas descrições de esculturas, mas descobre também nelas a origem da poesia, por excelência, a partir da imaginação entusiasmada com o ‘tato’” (“Zur Ästhetik des jungen Herder”, 1987, p. 73).

²²⁰ A. Schlegel, *Doutrina da arte*, 2014, p. 93.

uma divisão sistemática das artes, diferentes investigações de um movimento análogo ao descrito por Schlegel, de um ir e vir da alma a partir de sua origem sensível. Nisso se interpenetram as artes e os sentidos em um único fundo poético da imaginação, como expressa de maneira poderosa sua bela formulação ainda no *Quarto bosque crítico*:

A partir de todos os sentidos fluem as sensações do belo para a imaginação e a partir de todas as belas artes, portanto, para a poesia. Assim como a fantasia nada é sem sentidos, assim também a poesia nada sabe sem as belas artes: ela tem a maior parte de suas ideias fundamentais sobre o belo a partir delas, e se tudo é um oceano confluyente de formas e imagens e sons e movimentos da comodidade, onde devo começar a fazer escoar esse mar sem me perder, sem nele me afogar? (*HW II*, p. 408).

A mesma metáfora do oceano, antes remetida à origem da linguagem e à posição do esteta frente à alma humana – metáfora de longa tradição na filosofia alemã²²¹ e que veremos retornar em Schelling – ressurge como imagem para pensarmos no tato, aprofundado na experiência da escultura como raiz da sensibilidade, uma origem que estabelece com a poesia uma relação de confluir e refluir, como as correntes que partem e retornam ao oceano, em cuja navegação a estética permite conduzi-lo. Nessa imagem, compreendemos por fim como a categoria de origem adquiriria no interior dessa nova ciência proposta por Herder toda a sua pregnância: seu programa de reconduzir o homem e seu conhecimento à origem sensível de modo algum se confundia com o recuo a um suposto início²²², absoluto ou cronológico – “quem pode querer, no início simplesmente sublime, quebrar a cabeça questionando metafisicamente, cronologicamente e cabalisticamente sobre a palavra ‘começo’!” (*HW V*, p. 200), ironiza o autor em seu texto sobre o Antigo Testamento –, a questão da origem, pelo contrário, apontava para uma forma que contém em si toda a natureza de suas produções, mas que, sempre latente e presente, só pode ser captada nesse processo mesmo de formação, a partir do qual novas formas se revelam na repetição das antigas, e na novidade se apreende o que era anterior. Nisso vemos cruzar seu interesse pela experiência sensível e a investigação histórica das condições de surgimento da cultura de diferentes povos, pois, através de suas constantes comparações e analogias entre os diferentes âmbitos do saber humano, apreender a forma e determinar a origem é reconduzir cada fenômeno em sua individualidade radical a uma totalidade simbólica em

²²¹ Cf. Werle, “O mar e a alma: metáforas marinhas em território alemão”, 2007.

²²² Para Marelli, não se deve falar em Herder “simplesmente de *Anfang* (de *início* em sentido cronológico), mas sim de *Ursprung* (de *gênese*, vista como conjunto de condições que permitiram o nascimento de uma forma poética, o fundo, o ambiente, o tecido cultural, ou ainda a unidade, o invariante, o tipo que combina as diversas manifestações)” (*Física dell’anima. Estética e antropologia in J. G. Herder*, 2012, p. 81). Péniisson encontra aí o modelo de uma “razão genética”: “a questão não é aquela de um começo absoluto, mas de uma proveniência ou anterioridade” (*J. G. Herder: La raison dans les peuples*, 1992, p. 175).

constante reatualização – como na imagem do oceano do qual tudo provém e ao qual tudo conflui.

Nessa compreensão simbólica do mundo e das manifestações humanas, na qual o próprio corpo passa a ser entendido como primeiro fenômeno e expressão da alma, Herder recupera na experiência da escultura grega algo de mais fundamental e originário do que uma mera parte de um sistema das artes ou de uma ciência da sensibilidade, entusiasmo passageiro que teria sido abandonado em nome de um interesse maior pela poesia²²³. Ao procurar um fundamento concreto à ciência traçada por Baumgarten, Herder encontraria a contemplação criativa e mitológica de Winckelmann, na qual o envolvimento imaginativo com a escultura permitia que a percepção do espiritual na matéria levasse a alma a assumir um corpo e ao corpo ganhar vida, concluindo o percurso de síntese desses dois autores que encontrávamos no início da investigação. O espectador-criador encontraria um novo potencial em si mesmo e, de um ponto de vista ampliado para a história, essa mesma capacidade recriaria o passado no presente, abrindo neste mesmo presente as novas possibilidades simbólicas em direção ao futuro. No cruzamento dessas tendências reencontraríamos a mitologia como expressão maior desse reino das formas e de um pensamento morfológico a ele correspondente – a exigência de revivê-las, mas também de criá-las de maneira inteiramente nova, acabaria por revelar, por trás de uma investigação crítica e poética, um verdadeiro modelo de refundação da filosofia a partir da estética²²⁴. Logo, no movimento de aproximação da estética à mitologia, Herder encontraria na temática mítica, em um primeiro momento, um mote para pensar a vivacidade do posicionamento sensível do homem; o mesmo movimento, entretanto, revela como a mitologia se impõe finalmente como objeto privilegiado, levando a estética a novos desdobramentos e à exigência de uma consideração mais imanente da linguagem e das significações mitológicas.

²²³ Nesses termos vê Norton o abandono por Herder da temática da *Plástica*: “Portanto, apesar da importância da teoria do tato para o restante da estética herderiana e o súbito entusiasmo da *Plástica* e do *Quarto bosque* pelas artes plásticas, seu reino teve vida curta, e a poesia logo assumiu seu lugar para Herder como a forma suprema de arte” (*The psychological basis of Herder’s Aesthetics*, 1966, p. 144).

²²⁴ Para Cometa, a “nova mitologia” não é, portanto, apenas uma ‘proposição poética’, mas uma ‘forma filosófica’ fundamental de humanidade, *Denkstruktur* [estrutura de pensamento] irredutível e inevitável do ser humano” (“Um also zu träumen, seyð nüchtern’. Mitologie della ragione in Herder”, 1989, p. 34).

2 - A mitologia em Moritz: a autonomia da estética e a linguagem da fantasia

“[Essa] espécie de filosofia que lhe é própria, que eu não saberia designar de modo mais apropriado do que com a alcunha de uma filosofia *fantasiosa*”²²⁵. Assim descrevia Campe o pensamento desse curioso autor da estética alemã, do qual fora amigo e editor, em uma relação não livre de atritos. A caracterização não deixava de revelar certo estranhamento, sobretudo quando a situamos em seu contexto original: os círculos intelectuais esclarecidos da Berlim da década de 1780. No cruzamento das grandes tendências do Esclarecimento alemão tardio do século XVIII, onde a herança do racionalismo wolffiano sobrevivía através das filosofias populares de Sulzer e Mendelssohn junto ao crescente prestígio da filosofia crítica de Kant, o desenvolvimento do pensamento de Moritz revelava pontos que certamente se mostravam excêntricos a esse cenário intelectual. Tal estranhamento pode ser tomado como sintoma do papel de ruptura que assumiu no desenvolvimento da filosofia alemã, sobretudo na estética, algumas de suas formulações teóricas. Na história da recepção de sua obra, o destaque recai correntemente sobre sua concepção da obra de arte autônoma, cujo papel de divisor de águas na história da filosofia tornou-se tese corrente ao menos desde o decisivo comentário de Peter Szondi, para quem essa concepção representava “uma libertação da arte das correntes da moral, como também uma libertação da estética das correntes da psicologia e uma inversão da relação de dependência que significa a superação da estética do efeito e a fundação da estética real”²²⁶.

Com efeito, já em seu *Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si*, de 1785, Moritz buscava, como aponta o título autoexplicativo e programático, definir a verdadeira obra de arte a partir de uma coerência interna e fechada em si mesma, deslocando o eixo da consideração estética da recepção sensível ou utilidade prática relativas ao sujeito para uma atenção à estrutura formal do objeto, constituidora de uma totalidade dotada de dignidade própria. Distanciando-nos daquela estética marcada pela psicologia – e presente ainda, como vimos, ao menos no projeto herderiano inicial –, para a qual a obra de arte era sobretudo um momento privilegiado para a investigação da alma humana e de sua sensibilidade, inaugurar-se-ia assim uma linguagem própria à arte que

²²⁵ Campe, Moritz. *Ein abgenöthigter trauriger Beitrag zur Erfahrungsseelenkunde*, 1789, p. 18.

²²⁶ Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 1974, p. 90. Simonis tem caracterização semelhante de Moritz “como o libertador da arte de sua limitação a uma estética do Esclarecimento” (“‘Das schöne ist eine höhere Sprache’ Karl Philipp Moritz’ Ästhetik zwischen Ontologie und Transzendentalphilosophie”, 1994, p. 490).

possibilitaria, nos sistemas do idealismo e do romantismo, “a análise das obras de arte como obras de arte”²²⁷; de fato, nomes subsequentes, como August Schlegel e Schelling, valer-se-iam de Moritz na construção de um novo ponto de vista filosófico para a consideração das artes que afirmava a si mesmo como muito distante daquela estética anterior.

Por conta da própria natureza ampla e não-sistemática da obra de Moritz, no entanto, seria o caso de suspeitar de interpretações muito fixas e esquemáticas. Certamente devido à história crítica iniciada por esses sucessores imediatos, Moritz tende a ser apartado de um contexto de pensamento anterior e valorizado unicamente a partir dos desdobramentos destas filosofias²²⁸. Como no caso de Herder, contudo, não são ausentes linhas de continuidade com a tradição, ainda que preches de tensões. Lembremos apenas do fato de que essa suposta “libertação” da psicologia na estética provém de um representante proeminente desta mesma disciplina, o qual, dois anos antes da publicação desse primeiro opúsculo estético, fundara uma *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* [Revista de psicologia empírica], primeira publicação do tipo na Alemanha e que seria editada por ele durante dez anos – período, portanto, que atravessa sua ocupação com a arte. Entre a atividade do psicólogo e a teoria estética anti-psicológica parece surgir uma contradição de difícil solução, sobretudo a partir de categorias fixas²²⁹.

Não se trata, com isso, de negar seu papel crucial em um certo desenvolvimento que inclusive estrutura este trabalho: seu afastamento de um tratamento subjetivo da estética, que seria ainda calcada em uma teoria do conhecimento sensível, e sua autonomização da arte como expressão e reflexo de uma totalidade absoluta, são prenúncios incontestáveis, e em certo sentido necessários, para a constituição dos sistemas filosóficos da arte que vemos surgir na virada do século. Mas tal ruptura não se realiza com a mera enunciação de um “teorema”. Desde seu primeiro texto, Moritz parece estar antes reposicionando uma série de noções da estética tradicional, de modo que a verdadeira originalidade de sua tese surgiria dessa nova mediação entre os conceitos²³⁰.

²²⁷ Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 1974, p. 79.

²²⁸ Como aponta resumidamente Todorov, sem poupar certo exagero: “Os representantes mais típicos do romantismo, em suas exposições sistemáticas da nova doutrina, criticam ou rejeitam maciçamente toda a tradição anterior, para tirar do esquecimento apenas um nome, salvar do desprezo apenas um único autor; e este é Moritz” (*Teorias do símbolo*, 1996, p. 194).

²²⁹ Ainda em 1980, um grande estudioso do autor apontava para a dificuldade de mediar esses dois interesses alimentados simultaneamente pelo autor, e a possibilidade de solucionar uma tal contradição permanecia um dos principais problemas para a *Moritz-Forschung* (Schrimpf, *Karl Philipp Moritz*, 1980, p. 2). Costazza, quase duas décadas depois, ainda apontava para o fato da crítica não ter propriamente abordado esse paradoxo “que é justamente um dos pioneiros e mais destacados psicológicos do século XVIII que faz frente a um tal processo de psicologização [na estética]” (“Die anti-psychologische Ästhetik eines führenden Psychologen des 18. Jahrhunderts”, 1996, p. 12).

²³⁰ Para Todorov, as “ideias de Moritz tomadas separadamente não são novas, mas sua síntese é” (*Teorias do símbolo*, 1996, p. 201).

Nesse sentido, a declaração de Campe guarda alguma verdade. Para além do caráter claramente pejorativo que ela tinha em sua declaração – o fantasioso contraposto ao que haveria de primoroso e refletido em seus textos²³¹ –, podemos de fato encontrar nessa centralidade da fantasia, ou da imaginação concebida em toda sua autonomia²³², um traço distintivo de sua filosofia e o modo específico como reorienta a estética do Esclarecimento em uma nova direção. A formulação do objeto “perfeito e acabado em si” encontra seu *pendant* em uma concepção orgânica da criação, sobretudo em seu texto *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen* [Sobre a imitação formadora do belo], onde a psicologia não parece tanto abandonada, mas convertida de uma análise sensualista em uma investigação que reconstrói a subjetividade a partir de um fundamento criativo que a ela subjaz²³³. Nessa confluência encontramos um pronunciado papel da fantasia, pois ela conecta o caráter de totalidade que caracteriza aquela concepção de objetividade da obra de arte a uma produtividade natural e mesmo necessária da imaginação, aprofundando uma tendência que já se fazia notar em Herder. Logo, a autonomia da estética em Moritz vai de par com essa autonomização da fantasia.

Deste ponto de vista, sua análise sobre a mitologia ganha grande relevo na consideração de seu papel na história da estética. Como se sabe, seus escritos a esse respeito, sobretudo a *Götterlehre* [Doutrina dos deuses, ou simplesmente Mitologia], representam um passo importante na trajetória da consideração filosófica do mito²³⁴: da atenção à sua ancoragem histórica, que de certo modo promovera a revalorização da temática no seio do Esclarecimento, passamos para um foco em sua linguagem própria²³⁵. Esse movimento, no entanto, não é de modo algum apartado de suas posições sobre a estética: o mesmo ponto de vista autônomo e

²³¹ Do texto *Sobre a imitação formadora do belo* ele diz: “eu certamente encontrei aí coisas ainda muito refletidas, algumas mesmo primorosas, mas também – como em todos os outros textos de Moritz – muitas coisas fantasiosas” (Campe, *Moritz. Ein abgenöthigter trauriger Beitrag zur Erfahrungsseelenkunde*, 1789, p. 17).

²³² Como em outros autores da época, *Einbildungskraft* (imaginação) e *Phantasie* (fantasia) são termos muitas vezes sinônimos. O termo fantasia, entretanto, surge amiúde quando o caráter autônomo e produtivo da imaginação é colocado em relevo, em contraste a uma mera reprodução de conteúdos.

²³³ Para Landgraf, Moritz substitui “a psicologia sensualista do esclarecimento por uma psicologia profunda [*Tiefenpsychologie*]” (“The Psychology of Aesthetic Autonomy. The Signature of the Signature of Beauty”, 2010, p. 208). Há portanto um pano de fundo psicológico para a própria objeção contra uma certa linha do psicologismo mais tradicional na estética até então; como defende Stöckmann, portanto, “sua objeção ao psicologismo na estética” é fundada também em uma investigação da psicologia empírica, de modo que não se trata de uma “negação abstrata da fundamentação da estética, de tipo filosófico-popular, que tínhamos a partir de Baumgarten”, algo claramente testemunhado pelos seus estudos de caso antropológicos e psicológicos (“*Anthropologie und Ästhetik*”, 2009, p. 81, nota 8).

²³⁴ Todorov considera-o “o ponto de partida de qualquer estudo dos mitos na época contemporânea” (*Teorias do símbolo*, 1996, p. 210). Na mesma direção, Kerényi indica-o como o “precursor de nossa atual concepção da mitologia” (“*Gedanken über die Zeitmäßigkeit einer Darstellung der griechischen Mythologie*”, 1955, p. 272).

²³⁵ Colocando de maneira esquemática, pode-se dizer como Petit que “o ‘expressionismo’ herderiano não esclarece o modo de ser da significação mítica” (“Mito y símbolo en el pensamiento alemán: de Herder a Schelling”, 1995, p. 119). Como vimos, no entanto, já na *Plástica* Herder parece avançar para uma compreensão desse modo próprio da significação, na qual *ser* e *sentido* encontram-se em progressiva amálgama, anunciando o conceito de *símbolo*.

autorreferencial exigido para a contemplação do objeto artístico é reivindicado para tratar da mitologia, reconhecida também como “uma verdadeira obra de arte [...], algo em si mesmo acabado e perfeito” (*Gl*, p. 196). Isso coincide com o movimento de autonomização da fantasia, uma vez que “as poesias mitológicas têm de ser consideradas como uma linguagem da fantasia” (*Gl*, p. 1). Após percorrer seus escritos estéticos, podemos considerar, dessa maneira, a mitologia em Moritz como um momento culminante de sua progressiva autonomização da estética e da fantasia.

Ao contrário do que vimos em Herder, é preciso assumir que a mitologia não é um tema de partida presente e frequente nas obras de Moritz, o que imprimirá um outro ritmo a nossa investigação. Se no primeiro autor sobre o qual nos debruçamos ela era um objeto pregnante que reunia as características de seu pensamento estético já desde o princípio, impulsionando-o e assimilando as novas posições de sua reflexão, no caso de Moritz, não obstante algumas breves menções, só encontraremos um tratamento apropriado da mitologia após sua viagem à Itália, entre os anos de 1786 e 1788²³⁶, em uma etapa de confluência e consolidação de suas principais posições no campo da estética. Por essa razão mostra-se necessário acompanhar seu percurso antes que nos deparemos propriamente com a temática da mitologia.

Isso não significa, no entanto, que ela constitua uma mera aplicação de sua teoria estética ao campo da mitologia enquanto um objeto entre outros. A partir desse percurso, veremos como ela é o espaço mesmo – e talvez o *único* – onde esse discurso da autonomia da estética encontra de fato um lugar apropriado. Ela é, em certo contraste a Herder, um objeto que acaba por se impor a si mesmo do e no interior da reflexão estética, o que tem também por consequência uma mais precisa definição de sua natureza e linguagem próprias. Destacando o lugar de Moritz no percurso proposto por essa tese, encontraríamos em sua *Doutrina dos deuses* a convergência entre revalorização da mitologia e fundamentação da estética enquanto disciplina autônoma, de tal modo que a proposta de uma nova perspectiva filosófica e mesmo de um novo modo de pensar, latentes no projeto inicial dessa ciência, acabariam por fazer coincidir estética e mitologia.

²³⁶ Sua jornada italiana, em grande parte paga pelo editor Campe, tinha como ensejo a produção de um livro descrevendo a viagem (o que resultaria na obra *Viagem de um alemão à Itália*) e também um estudo das antiguidades romanas, material que posteriormente daria a base dos textos sobre mitologia, como a *Götterlehre*, mas principalmente *Anthusa*.

2.1 - O conceito do “perfeito e acabado em si mesmo”: a fundação da autonomia

Já no título de seu ensaio de 1785, *Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito de perfeito e acabado em si*, Moritz estabelece um diálogo direto com a tradição da estética do século XVIII, recuperando o projeto do francês Charles Batteux, *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*. Juntando-se a ele a dedicatória a Moses Mendelssohn, podemos pensar em duas categorias estéticas tradicionais que dão seu ponto de partida: imitação e prazer. O próprio veículo de publicação do ensaio reforça o posicionamento simbólico de Moritz no interior de toda uma tradição da filosofia de sua época: trata-se do *Berlinische Monatschrift*, talvez o principal órgão de publicação do movimento esclarecido na Alemanha. Um ano antes ele fora o palco justamente da discussão em torno da pergunta *O que é o esclarecimento?*, na qual tomaram parte Mendelssohn e Kant. Moritz está portanto, a partir de seu debate estético, tomando também uma posição diante dos princípios de toda a filosofia do Esclarecimento, de modo que a crítica do ponto de vista da estética, como no caso de Herder, pode ser tomada também como uma reconsideração do próprio modelo de racionalidade que embasava uma tal filosofia²³⁷.

“O princípio de imitação da natureza, como fim principal das belas artes e belas letras foi rejeitado e subordinado ao do *prazer*, que passou a ser a primeira lei fundamental das belas artes”²³⁸ (*SAP*, p.3). Nessa breve e sintética descrição do movimento da estética do século XVIII, Moritz expõe o que parecia então o estado atual da reflexão na estética em sua passagem do domínio do princípio da imitação, influente sobretudo no classicismo francês, para uma reflexão mais centrada no prazer e na comoção da alma do contemplador, assumida inclusive como paradigma crítico do domínio da estética francesa por Lessing, Sulzer, e Mendelssohn, para mencionar apenas alguns. Unidas às noções de “princípio” e “fim principal”, observa-se também como a discussão penetra o estatuto das estéticas normativa e do efeito.

A ideia de subordinação, no entanto, permite afastar a impressão demasiadamente esquemática de que tais princípios excluíssem um ao outro. Como efeito, mesmo Batteux reconhecia o prazer como um fim das belas artes, justamente em oposição às artes mecânicas, que teriam por fim a utilidade, uma relação que Moritz lembrará também em seu texto. Além disso, o princípio de imitação do classicismo francês nada tinha a ver com um conceito ingênuo

²³⁷ Costazza assume assim que o ensaio inaugura uma virada em direção à estética que pode ser vista como uma resposta à sua decepção e crítica à tendência utilitarista do projeto de reforma pedagógica do Esclarecimento (*Schönheit und Nützlichkeit*, 1996b, p. 196). Moritz, lembremos, fora professor de ginásio até 1786, quando partiu para a Itália, e muito de seus escritos abordam a temática pedagógica.

²³⁸ Tradução de Sabino, *Ensaio de Karl Philipp Moritz*, 2009, p. 108.

e simples de uma cópia naturalista do objeto. Tratava-se, antes, de imitar a bela-natureza: uma idealização que era obtida a partir da abstração do particular, de modo a produzir o ideal representativo de um aperfeiçoamento moral. Logo, mais do que um dobrar-se ao objeto, a imitação aí operava já centrada no homem e em seu conhecimento e realização.

Sob essa perspectiva, Mendelssohn, que de fato se opõe a Batteux, não está todavia simplesmente negando essas diretrizes. Em seu principal texto a esse respeito, *Considerações sobre as fontes e as relações das belas artes e ciências*, ele rejeita a imitação como princípio sobretudo por não permitir novos conhecimentos da alma, aquilo que é para ele o interesse central do filósofo que investiga a arte, confirmando a filiação de sua estética à psicologia. Nesse deslocamento para a interioridade da subjetividade, Mendelssohn explora aquilo que já se encontrava implícito em alguma medida na noção de bela natureza: a beleza como sinônimo da perfeição. Inserindo-se na tradição estética propriamente alemã, proveniente de Wolff e Baumgarten, o autor localiza assim a origem do que agrada na alma humana, e portanto a essência da arte, em uma “representação sensível da perfeição”²³⁹. Deslocando a discussão da natureza, para pensar nas relações de perfeição na atividade de representação, Mendelssohn abre espaço para um conceito de beleza que está nas relações de uma totalidade harmoniosa e perfeita em si mesma, justamente a brecha na qual a reflexão de Moritz se insere²⁴⁰. Este, de certo modo, filia-se assim a uma certa tradição alemã, mas ao contrário de assumir esse conceito de perfeição do ponto de vista da subjetividade, insistirá no caráter objetivo dessa estrutura.

O ponto de partida desse deslocamento é a sua afirmação de que o prazer se mostra insuficiente para definir o belo, uma vez que também frente ao útil sentimos prazer. Cabe então diferenciá-los:

No meramente útil eu me contento não tanto com o próprio objeto quanto com a representação da comodidade e do conforto, cujo uso do objeto confere a mim ou a outra pessoa. Eu me ponho por assim dizer no centro, ao qual relaciono todas as partes do objeto, isto é, considero o objeto apenas como meio – contanto que a minha perfeição seja desse modo promovida – do qual eu mesmo sou o fim. O objeto meramente útil, portanto, não é em si mesmo nem um todo nem algo perfeito e acabado, mas somente se torna um quando alcança o seu fim ou se completa em mim²⁴¹ (*SAP*, p. 3).

Através de uma construção feita a partir da noção de ponto de vista, algo que se torna frequente em seus textos de estética, Moritz esboça uma estrutura de finalidade, no caso do útil,

²³⁹ Mendelssohn, *Schriften zur Philosophie und Ästhetik I*, 1971, p. 170.

²⁴⁰ Berghahn tem assim razão ao apontar que o ensaio de Moritz é impensável sem o de Mendelssohn (*Das Wagnis der Autonomie*, 2012, p. 110). D’Aprile, em direção semelhante, critica comentários como os de Szondi, no qual a contraposição rígida entre Moritz e Mendelssohn encobre as concordâncias (*Die schöne Republik*, 2006, p. 48).

²⁴¹ Tradução de Sabino, *Ensaio de Karl Philipp Moritz*, 2009, p. 108.

na qual as partes do objeto se referem a um centro radicado no sujeito: sou eu quem dou a regra de sua completude, tornando-o mero meio de um fim que se encontra em mim. Esse mesmo traçado, que faz do objeto meio para a promoção da perfeição do sujeito, evidencia também o claro sentido moral desse tipo de perspectiva na qual se cruzam prazer, utilidade e moralidade. Não apenas presente nas formulações do classicismo francês e da estética do efeito, esse cruzamento entre estética e moral remonta ao menos à poética clássica sobretudo em sua recepção no Renascimento, através da divisa horaciana do *prodesse et delectare*, ser útil e deleitar, e mesmo o projeto do Esclarecimento como um todo não está distante desses princípios²⁴². Como se nota, a argumentação de Moritz traça uma linha comum mesmo entre estéticas que se apresentam como opostas em seus princípios, deixando suspeitar que a questão não pode ser resolvida apenas com a proposição de um novo princípio.

É portanto mudando o ponto de vista que ele propõe pensar a contemplação do belo: “eu coloco de volta no próprio objeto o fim que estava em mim: eu não o considero como algo *completo* em mim, mas *nele mesmo*, formando, portanto, um todo em si, e proporcionando-me prazer *em razão de si mesmo*, e por isso o objeto se refere menos a mim do que eu a ele”²⁴³ (*SAP*, p. 3). Invertendo o movimento, o belo devolve ao objeto, por assim dizer, aquela estrutura de fins que se encontrava antes radcada no sujeito. Sob essa nova perspectiva, as partes da obra não se referem mais a um centro exterior e formam um todo consistente em si mesmo, cuja perfeição visada encontra-se nele mesmo. Conduzindo à fórmula que dá título ao ensaio, Moritz conclui: “a falta de finalidade externa precisa ser substituída por sua finalidade interna; o objeto precisa ser algo em si mesmo perfeito e acabado”²⁴⁴ (*SAP*, p. 6).

A exploração do uso das noções de totalidade e perfeição para determinar o belo a partir de uma consideração da questão da finalidade, proveniente da tradição de Wolff e Baumgarten, passa aqui por uma apropriação importante, mediante a distinção das noções de beleza e utilidade: perdendo seu amparo na finalidade e aperfeiçoamento subjetivos, portanto exteriores ao objeto, a obra de arte cria um mundo por si só, cuja referencialidade só pode apontar para si mesma; seu parente mais próximo é um *organismo*, dotado de vida e legislação próprias a partir de um princípio de autotelia. Trata-se de um ponto crucial, pois, principalmente nesse momento ainda inicial do desenvolvimento teórico de Moritz, revela simultaneamente suas continuidades e descontinuidades em relação a essa herança da *Schulphilosophie*, ou melhor, em relação ao

²⁴² Pensemos naquilo mesmo que os editores do *Berlinische Monatschrift* indicam como a intenção da revista: “nosso esforço será o de apresentar aos leitores apenas o realmente útil e agradável” (Biester; Gedike, “Vorrede”, 1783, p. ii).

²⁴³ Tradução de Sabino, *Ensaio de Karl Philipp Moritz*, 2009, p. 108.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 111.

modo como ela fora assimilada por seus continuadores na estética, como Meier, Sulzer e Mendelssohn. Por um lado, pode-se dizer que nosso autor se apropria de um potencial já presente nessa definição de beleza anterior, cuja estruturação de uma finalidade interna, própria à representação do objeto belo – e não meramente subjetiva, pois amparada ontologicamente²⁴⁵ –, trazia em germe sua definição autônoma²⁴⁶; por outro, a mudança de eixo em relação à centralidade da subjetividade nas investigações estéticas de cunho psicológico terá consequências decisivas – algumas das quais, determinantes em textos posteriores, decerto ainda não se fazem perceber em todas sua amplitude. Assim sendo, mesmo partindo dessa base conceitual, Moritz a reorienta em uma direção não apenas nova, mas que em alguns pontos coloca-se em franca oposição à tendência da estética do efeito de cunho psicologizante que provinha desse mesmo arcabouço teórico²⁴⁷.

Nesse sentido, não parece um detalhe desimportante o fato de que ao referir-se ao belo, Moritz nem fale mais de representação, ao contrário do caso da utilidade, no qual o termo ainda

²⁴⁵ Como lembra Buchenau, o prazer relacionado ao belo não é em Wolff algo apenas da ordem subjetiva, mas também objetiva: “tal prazer se origina, primeiramente, em meu conhecimento intuitivo da perfeição de um objeto – o prazer cognitivo e estético, em sua ordem e coerência, caracteriza-se como verdade ontológica; em segundo lugar, em minha visão intuitiva na ‘perfeição de minhas faculdades’” (*The founding of aesthetics in the German Enlightenment*, 2013, p. 61). Há, portanto, em primeiro lugar uma perfeição objetiva que dá início ao prazer estético, de modo que seria portanto errôneo caracterizar a definição wolffiana como meramente subjetiva.

²⁴⁶ Salomon Maimon, filósofo próximo a Moritz, cujo conhecimento dessa complexa constelação de pensamento da época não se deixa suspeitar, capta com primor o modo como a concepção moritziana se conectava a uma posição ao menos potencialmente presente na filosofia wolffiana. Em uma carta endereçada a Moritz ele diz: “Segundo Wolff, o qual foi seguido nesse ponto por Baumgarten, *beleza é perfeição sensível*. Perfeição é, de acordo com sua explicação, o *acordo do múltiplo a um fim*. Essa expressão, *fim*, ocasionou, no caso de algumas pessoas saídas de sua escola, um equívoco, como se o criador desse sistema quisesse com isso dizer que o conceito de um *fim* (real) constituía uma parte da beleza, de tal modo que o *belo* não poderia ser diferenciado de maneira apropriada do *útil*. Quanto a mim, não estou de modo algum disposto a imputar esse equívoco ao grande homem, mas antes a seus seguidores que o compreenderam equivocadamente. Sob a noção de fim, Wolff não entendia meramente um fim determinado e real (um objeto imediato da vontade), e sim o conceito de fim em geral; o fim não precisa ser encontrado em algum lugar, mas apenas ser meramente inventado [*erdichtet*] ou ideal, então o acordo do múltiplo a um fim em geral que puder ser pensado como consequência desse acordo será sempre beleza. Mas, uma vez que a beleza também ocorre ali onde o acordo tem por consequência um fim determinado e real, apenas que nesse caso não se deve levar em consideração o fim, assim como você se expressou a esse respeito em seu ensaio *Sobre a imitação formadora do belo*, então o filósofo tinha absolutamente razão quanto ele dizia a esse respeito de modo geral: beleza é a *perfeição sensível do múltiplo a uma fim*, de modo que ele pudesse compreender sob essa designação ambos os casos” (in: *SAP*, p. 408; originalmente publicado em *Annalen der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*, 1791, pp. 82-83, junto a uma resenha de Moritz). Não cabe a nós, no escopo desse trabalho, pensar em que medida essa distinção estava de fato presente em Wolff ou é antes lida por Maimon *através* do próprio Moritz. É notável, no entanto, que a explicação pode servir para o modo específico segundo o qual Moritz poderia ter interpretado e se apropriado dessa tradição. Vale lembrar que mesmo Kant, ainda que em uma leitura enviesada de Wolff e crítica da noção de perfeição associada à estética, apontava na *Crítica da faculdade do juízo* para a importância da introdução do conceito de “conformidade a fins interna objetiva” para as reflexões filosóficas sobre a beleza (*Crítica da faculdade do juízo*, 1995, p. 73, §15).

²⁴⁷ Schrimpf vê nesse ponto a originalidade de Moritz que o diferencia, e opõe, em relação a Meier, Sulzer e Mendelssohn (*Karl Philipp Moritz*, 1980, p. 98).

persiste²⁴⁸. A fórmula da “representação sensível perfeita” é como que depurada do caráter *representacional* e *sensível*, instâncias ainda de certo modo subjetivas, restando apenas a estrutura formal daquele acordo interno da perfeição objetiva²⁴⁹. Com efeito, o paradigma da representação mostra-se incapaz de dar conta dessa noção de obra ao mesmo tempo autônoma e autotélica, uma vez que tanto a simples duplicação de um conteúdo objetual na consciência, quanto, em sentido inverso, a mera realização de um conteúdo mental a partir do qual o homem se reconhece como identidade não dão conta de pensar a arte. Desse modo, a crítica à representação brota lateralmente à crítica ao domínio da moralidade e da utilidade na estética, concebidas como facetas de um mesmo fundo racionalista.

O fechamento em si e a independência da obra mostram-se tão radicais que a própria questão de apreensão pelo sujeito é problematizada. Em sua autorreferencialidade, ela interdita uma apreensão intelectualizada, pois apontaria na obra um conteúdo racional, fazendo portanto uma remissão a algo de externo. Desde esse ensaio de 1785, podemos entrever o modo de significação característico das verdadeiras das obras de artes segundo a concepção de Moritz e que embasará, posteriormente, sua crítica à alegoria: seu sentido não pode ser buscado além, mas apenas na articulação interna estabelecida entre as partes, o que caracteriza propriamente a obra como totalidade.

Decorrente da rejeição da categoria do prazer como princípio, o contraponto dessa apreensão intelectualizada em uma recepção meramente sensível tampouco se sustenta no interior desse esquema, pois continua centrando no sujeito o sentido do fenômeno artístico. Nota-se no progressivo deslocamento em relação à subjetividade um enfraquecimento daquele sentido original da estética como ciência da sensibilidade. De fato, a contemplação apropriada para Moritz se aproximará, pelo contrário, de algo próximo à dissolução do sujeito: “Enquanto o belo atrai totalmente nossa contemplação, ele a faz desviar um instante de nós mesmo e parecer que nos perdemos no objeto belo; e esse perder-se, esse esquecimento de nós mesmos, é o grau mais alto de prazer puro e desinteressado que o belo nos proporciona”²⁵⁰ (*SAP*, p. 5). Curiosamente, ao deslocar a estrutura de finalidade do sujeito para o objeto, a própria categoria

²⁴⁸ “No meramente útil eu me contento não tanto com o próprio objeto quanto com a representação [*Vorstellung*] da comodidade e do conforto, cujo uso do objeto confere a mim ou a outra pessoa” (*SAP*, p. 3; trad. de Sabino, *Ensaio de Karl Philipp Moritz*, 2009, p. 108).

²⁴⁹ Para Spezzapria, “Moritz relativiza o papel das dinâmicas psicológicas *representativas* na alma do homem”, de modo que “o ato da representação na alma é uma inútil complicação com relação à ‘simplicidade’ constitutiva do objeto artístico como um todo” (*A linha metafísica do belo. Estética e antropologia em K. P. Moritz*, 2017, p. 98).

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 110.

de prazer pode reaparecer, uma vez que com isso ela é purificada de toda relação com a utilidade, sob a noção de um *prazer desinteressado*.

Prontamente nos vemos impelidos a estabelecer uma correspondência com Kant e sua *Crítica da faculdade do juízo*²⁵¹, publicada cinco anos depois, pois as semelhanças também parecem se insinuar entre a concepção moritziana de uma coerência interna do objeto sem referência a fins externos e a determinação kantiana do juízo de gosto a partir do conceito de “conformidade a fins sem fim”²⁵². Para além das possíveis semelhanças, sobretudo quanto a essa atenção à questão de uma finalidade interna, é preciso contudo atentar para a radicalidade desse deslocamento de Moritz em relação a uma estética centrada no sujeito, o qual torna por sua vez dubitável um acordo mais amplo com a posição kantiana: para nosso autor, a perfeição da obra de arte bela não precisa ser referida à subjetividade para garantir sua forma, ancorada em uma noção realista de totalidade²⁵³.

Disso provém o estranhamento com o qual foi recebida também a teoria de Moritz. Heydenreich é talvez um bom testemunho dessa diferença e distância entre os autores: famoso professor em Leipzig, cujo projeto propunha desdobrar o programa de uma estética do efeito de cunho psicológico, com seus conceitos de sensibilidade e recepção, junto às recentes contribuições críticas de Kant, ele reservou algumas passagens de seu *Sistema da estética*, de 1790, para criticar os dois textos centrais de Moritz, sobretudo pelo que vê como uma negligência em relação ao papel da apercepção subjetiva como momento constitutivo do belo. Em uma formulação muito significativa, ele acusa Moritz de falar “da beleza da coisa em si”²⁵⁴, um testemunho sintomático da estética resultante do encontro dessas tendências, bem como a incompatibilidade da visão moritziana em relação a elas, em sua atenção à dimensão objetiva.

²⁵¹ Os termos alemães não são, no entanto, os mesmos: no §2 da terceira crítica, ao falar da “complacência desinteressada” Kant usa os termos *Wohlgefallen* e *uninteressiert* (Cf. Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, 1995, p. 50), ao passo que Moritz fala de um *uneigennütziges Vergnügen*.

²⁵² Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, 1995, p. 65, §10.

²⁵³ Lembremos do mesmo §15, onde discutira a noção de conformidade a fins objetiva, proveniente da noção de perfeição wolffiana, mas invertendo-a logo em seguida para o ponto subjetivo: “Ora, o juízo de gosto é um juízo estético, isto é, que se baseia sobre fundamentos subjetivos e cujo fundamento de determinação não pode ser nenhum conceito, por conseguinte tampouco o de um fim determinado. Logo, através da beleza como uma conformidade a fins subjetiva formal, de modo nenhum é pensada uma pretensão do objeto, como pretensamente formal [...]” (*Crítica da faculdade do juízo*, 1995, p. 74). É nessa diferença que Szondi vê o pertencimento de Kant ainda a uma estética do efeito, conquanto em seu fechamento sistemático, e Moritz, por outro lado, como inaugurador de uma estética real (*Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 1974, p. 97). Hampton, discutindo a proximidade entre o conceito de prazer desinteressado nos dois autores, propõe que a diferença está no fato de Moritz baseá-lo “em uma asserção realista de totalidade, em vez de uma asserção idealista da aparência” (“The Aesthetic Foundations of Romantic Mythology: Karl Philipp Moritz”, 2014, p. 179).

²⁵⁴ Heydenreich, *System der Aesthetik*, 1790, p. 141.

O pequeno texto de Moritz, entretanto, não se abstém de considerar o espectador e verá, de modo inusitado, sua posição ser restaurada partir da inversão da argumentação que fora utilizada na contraposição entre útil e belo. Pois, se o reposicionamento do objeto em relação ao sujeito contemplador excluía-o do campo da utilidade, portanto como algo de que ele *não necessitava*, agora parece ser a utilidade que definirá a função do sujeito para o objeto, em uma formulação que a princípio soa contraditória com o posicionamento independente da obra: “Não necessitamos tanto do belo para que nos dê prazer, quanto o belo necessita de nós para ser conhecido. Podemos subsistir muito bem sem contemplar a obra de arte bela, mas a obra, como obra, não poderia subsistir sem nossa contemplação”²⁵⁵ (SAP, p. 4). Desse modo, o papel do sujeito contemplador não está negligenciado e continua necessário, mas junto à acusação de Heydenreich, de que tratava-se de uma “beleza da coisa em si”, é de se esperar que a relação entre sujeito e objeto deve assumir aqui um outro ponto de vista: o sujeito, necessário, mas ao mesmo tempo colocado em função da obra, é determinado por aquele movimento de dissolução e esquecimento de si no objeto; ao mesmo tempo, isso indica um reposicionamento do eixo sujeito e objeto, de modo que nos movimentamos deste para aquele, de dentro para fora, como que em uma alusão a um processo de objetivação que caberia ao sujeito finalizar e confirmar, mas cujo fundamento está na obra, e não em um fim dado pelo contemplador.

Moritz, no entanto, não determina propriamente a natureza desse reposicionamento²⁵⁶. O autor talvez deixe suspeitar algo dessa mudança de perspectiva exigida para a subjetividade quando passa a tratar, na parte final do artigo, da postura do artista frente a essa nova concepção da obra de arte. Se antes a atenção fora dada à posição do contemplador, nesses parágrafos seguintes, construídos de forma quase dialógica, o artista é como que sucessivamente interrogado pelas *intenções* que o movem em sua criação: causar prazer, agradar os nobres ou receber a aprovação e o aplauso do público²⁵⁷. Em todos esses casos, o artista cria em função

²⁵⁵ Tradução de Sabino, *Ensaio de Karl Philipp Moritz*, 2009, p. 109.

²⁵⁶ Saine tem razão quando aponta que “nesse ensaio, Moritz tenta efetuar uma ‘virada copernicana’ através da estética, a qual, todavia, ele não realiza completamente ao fim, pois ele ainda não pode decidir aqui claramente qual tipo de postura não-subjetiva cabe ao contemplador” (*Die ästhetische Theodizee*, 1971, p. 129).

²⁵⁷ Não entraremos no mérito da possível explicação “sociológica” dessa teoria estética, que de certo modo pode arrogar-se de outros textos de Moritz. Impulsionado sobretudo por essa crítica final ao artista que procura apenas agradar ou ganhar a aprovação do público, Costazza concebe a renúncia de Moritz à estética psicológica e do efeito como “uma reação imediata ao surgimento de um mercado literário e a consequente profissionalização da arte” (“Die anti-psychologische Ästhetik eines führenden Psychologen des 18. Jahrhunderts”, 1996a, pp. 25-26). Woodmansee liga o surgimento dessa moderna teoria da arte autônoma, em oposição a uma arte instrumental, às “mudanças na produção, distribuição e consumo de material literário que marcou o fim do séc. XVIII” (“The interests in disinterestedness”, 1984, p. 46). Ver também Berghahn, *Das Wagnis der Autonomie*, 2012, p. 109. Para além dos problemas de uma análise que toma no pensamento de Moritz o fundo biográfico de modo mais determinante para a compreensão das ideias do que o próprio texto – risco constante em um autor com um romance autobiográfico com *Anton Reiser* –, é preciso cuidado com uma análise sociológica muito rápida, com o risco de

de um fim que é estranho à obra, desviando de sua motivação verdadeira: “O verdadeiro artista procurará alcançar a mais elevada finalidade interna ou perfeição em sua obra; e se esta encontrar aprovação, isso o deixará alegre, mas ele já alcançou sua verdadeira finalidade com o aperfeiçoamento da obra”²⁵⁸ (SAP, 8). Para Moritz essas instâncias se colocam como secundárias, portanto, ao que é perfeito e acabado em si, ou melhor, elas serão propriamente consequências da verdadeira arte.

Efetivamente, do ponto de vista da criação, o argumento da finalidade parece duplicar-se, e aquela relação de utilidade invertida, na qual o sujeito se põe a serviço do objeto, torna-se mais factível: nesse caso, a obra precisa do artista justamente para ser criada, elevada à perfeição e ao acabamento interno, mas ele se coloca em função dela; *colocar-se em função* da obra, aqui, é *criá-la*. Ou seja, a única verdade relação de “dependência”, por assim dizer, que pode ser estabelecida entre sujeito e objeto a partir desse pensamento autotélico da obra de arte é aquele da criação. Disso decorre, porém, que a obra de arte não pode apenas se definir como um produto acabado enquanto resultado da ação do artista, mas deve de algum modo também *anteceder e determinar* essa mesma ação, em uma temporalidade algo paradoxal, na qual a lógica da sucessão parece suspensa em nome de uma progressividade simultânea da obra que parece atravessar o fazer artístico.

São, todavia, consequências não desenvolvidas por Moritz em ocasião desse primeiro opúsculo. Poder-se-ia dizer que ele contém de antemão o deslocamento fundador para um ponto de vista autônomo na consideração das obras de arte sob a perspectiva do conceito do “perfeito e acabado em si”²⁵⁹, oferecendo assim alguns pontos importantes para repensar a mitologia

introduzir de maneira grosseira uma finalidade estranha em uma teoria que procura afirmar justamente uma finalidade interna.

²⁵⁸ Tradução de Sabino, Ensaio de Karl Philipp Moritz, 2009, p. 113.

²⁵⁹ Pode-se dizer que o próprio Moritz é o primeiro a dar prova das consequências dessa mudança de ponto de vista na consideração das obras. Em suas resenhas teatrais anteriores a esse período, a noção de utilidade moral de um ponto de vista do efeito parece ainda determinante. Veja-se, por exemplo, suas críticas à peça de Schiller *Kabale und Liebe*, no *Vossische Zeitung* de 1784: “Qual a *utilidade* então de encher a imaginação com tais imagens, através das quais, na verdade, nem o entendimento nem o coração são *aperfeiçoados*?” (SAP, p. 302; grifo nosso). Ou então sobre uma adaptação do inglês Congreve, que era encenada junto à peça de Schiller no mesmo ano: “Quando uma peça não pode *aperfeiçoar a moralidade*, ela deve ao menos não a ofender explicitamente” (SAP, p. 307). Esse vocabulário é em grande medida modificado a partir de 1785. No seu *Panorama da mais recente literatura dramática na Alemanha*, incluído nas *Denkwürdigkeiten* [Memorabilia] de 1786, por exemplo, a categoria de utilidade passa a ser subordinada a uma noção de totalidade e perfeição interna condizentes ao *Ensaio* de 1785, que ele vê realizada nas peças de Lessing, por exemplo: “Mesmo a utilidade, que pode fomentar uma tal obra, é para mim apenas algo de contingente e de modo algum o fim almejado – eu a considero como uma impressão viva da perfeição interna do espírito humano, como o mais magnífico espelho que expõe tal perfeição em seu mais elevado grau – e é essa exposição mesma que já me basta, eu não demando dela nenhuma outra utilidade além da contemplação da mesma” (MSW XI, p. 72). Note-se que no próprio projeto das *Memorabilia*, a perspectiva de um *aperfeiçoamento* humano não está de modo algum excluída, pelo contrário, parece ser um de seus eixos centrais, mas justamente tomando o ponto de vista da autonomia como base para repensar o campo da moral e da pedagogia;

através dessa visão do objeto insulado em relação a toda finalidade que lhe é estranha. O termo ainda não aparece, mas a estrutura autotética da obra de arte aponta, em última instância, para a capacidade de criar *um mundo*, questão que será central para pensar a independência das narrativas mitológicas frente à efetividade. Falta-lhe, no entanto, um aprofundamento nessa ideia de *criação* ao menos aludida ao fim de seu texto. Logo, é possível vislumbrar que o enunciado objetivo da autonomia da arte exige um reposicionamento mais amplo entre homem, obra e mundo, que claramente escapa à teoria da recepção e representação tradicional e aponta para um ponto de vista da produtividade como relação fundamental entre sujeito e objeto. O deslocamento para uma consideração da estrutura interna da obra tem como contraparte consequente uma mudança também de perspectiva da subjetividade no fenômeno estético que só será propriamente tematizada no ensaio *Sobre a imitação formadora do belo*.

2.2 - Imitação formadora do belo: natureza criadora e criação natural

Produto de sua estadia em Roma, o ensaio *Sobre a imitação formadora do belo* é publicado em 1788, tornando-se o seu texto mais célebre no âmbito da estética. A mudança de perspectiva e de tom são notáveis, quando o comparamos ao *Ensaio* de 1785. Trata-se, é verdade, de um período de intenso contato com Goethe cuja influência sobre o texto tornou-se objeto de muita discussão, por vezes eclipsando completamente a autoria do próprio Moritz. Já Herder – cuja obra, lida por ambos os viajantes na Itália, faz notar-se também no texto²⁶⁰ – criticara o ensaio como “inteiramente goethiano, feito a partir de seu espírito e em seu espírito: ele [Goethe] é o deus de todos os pensamentos do bom Moritz”²⁶¹. Goethe mesmo ajudaria de

com esses textos, Moritz contempla a dimensão antropológica implícita também na perspectiva autônoma, inaugurando uma linha paralela aos seus escritos estéticos e que se manterá viva em toda sua produção.

²⁶⁰ Goethe e Moritz leram juntos as *Ideias* de Herder e seu então recém-publicado *Gott, einige Gespräche* [Deus, alguns diálogos], de 1787. Sobre a influência decisiva e sistemática, especialmente deste último texto, sobre o desenvolvimento de seu pensamento, Goethe dá um testemunho, ao dizer que através dele “Moritz edificou-se verdadeiramente, faltava-lhe, por assim dizer, apenas essa obra para dar a seus pensamentos, que sempre tendiam a desabar, um fechamento, como uma pedra angular” (Correspondência de 06 de setembro de 1787. Goethe, *Italienische Reise. Teil I*, 1993, p. 423).

²⁶¹ Carta a Caroline Herder, de 21 de fevereiro de 1789 (in: Herder, J. G.; Herder, M. C. *Herders Reise nach Italien*, 1859, p.258). Boulby considera essa declaração “o início da lenda segundo a qual o texto *Imitação formadora* não seria, na verdade, nada mais do que uma reiteração das ideias estéticas de Goethe, dispostas em uma terminologia deliberadamente obscura” (*Karl Philipp Moritz: At the Fringe of Genius*, 1979, p. 188). Essa linhagem de comentário dá ensejo a discussões sobre a cronologia da obra de Moritz e a datação de outros de seus textos a fim de reafirmar a independência do núcleo de ideias desse ensaio em relação a Goethe. Saine, por exemplo, procura situar *A linha metafísica da beleza*, publicada apenas em 1793, entre o *Ensaio* de 1785 e a viagem à Itália, como etapa intermediária que apontaria uma autonomia do pensamento de Moritz nesse desenvolvimento (*Die ästhetische Theodizee*, 1971, p. 139). Sem falar na noção de *progresso* que esse tipo de abordagem acaba por impor

algum modo a promover essa ideia, ao publicar parte do ensaio na terceira parte de sua *Viagem à Itália*, caracterizando-o como “proveniente de nossas conversações”²⁶². A disputa entre a independência ou filiação a um pensamento “goethiano” não nos interessará aqui. As semelhanças são de fato notáveis em vários pontos, e servem ao nosso propósito de afirmar no desenvolvimento de Moritz um pensamento que progressivamente se distancia da estética que lhe antecede e que encontra, efetivamente, uma comparação possível apenas nas reflexões de Goethe e, posteriormente, Schelling.

Cabe, inicialmente, ressitua-lo nas linhas de continuidade em relação ao *Ensaio* de 1785, a partir das quais as discontinuidades também se tornam mais evidentes. Moritz mais uma vez assume um conceito tradicional, aquele da *imitação*, inserindo sua proposta portanto em um diálogo com a tradição. Como vimos, o texto anterior resgatava de modo sintético, em sua abertura, o movimento da estética no século XVIII do primado do princípio da imitação à sua subordinação sob a lei do prazer. Era no diálogo com este que o texto desenvolvia o seu conceito do “perfeito e acabado em si”, de modo que o conceito de imitação não voltava a ser tematizado nem mesmo repetido no opúsculo. A contraposição ao conceito de prazer é determinante para restringir o texto a uma discussão da obra de arte sobretudo do ponto de vista da *recepção do espectador* e da *estética do efeito*, mesmo que essas perspectivas sejam, por assim dizer, atacadas e problematizadas pelo novo conceito autônomo. O ressurgimento do conceito de imitação nesse novo ensaio coincide, portanto, com o deslocamento, apontado ao fim daquele ensaio, para a perspectiva do artista e da criação.

O próprio ponto de partida do autor para considerar a imitação, será ao mesmo tempo determinante:

Quando, na comédia de Aristófanes, o ator grego imita Sócrates do palco, e quando o sábio o imita na vida, a imitação de ambos é tão diferente que não se pode mais nem mesmo compreendê-las sob uma única e mesma denominação: nós dizemos que o autor *parodia*, Sócrates, e que o sábio o imita (*SAP*, p. 63).

Ora, Moritz parte neste preâmbulo do ator grego e do sábio como paradigmas para pensar o procedimento da imitação, e não deste problema nas belas artes, como poderíamos talvez esperar. Isso imprimirá ao texto, de partida, um *dinamismo* ao problema da imitação que não seria tão marcado se o modelo fosse apenas pensado como uma *coisa*, tomada como algo

ao desenvolvimento intelectual de um autor (cf. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, 1999, pp. 37-38), essa hipótese de abordagem, interessada fundamentalmente na afirmação de uma “originalidade independente”, não é necessária ou determinante à tese de nossa pesquisa por conta do próprio princípio temático e transversal que o embasa.

²⁶² Goethe, *Italienische Reise. Teil I*, 1993, p. 572.

estático e sem vida; a estratégia é importante, pois esse mesmo dinamismo poderá, a seguir, ser transposto também ao mundo objetual.

Mais do que isso: esse deslocamento parece trazer para o centro da questão *o homem*. Como veremos, toda sua discussão inicial procurará determinar o belo e, mais uma vez, o fará junto à categoria do útil. A esta, no entanto, serão acrescidas as categorias de nobre e bom – categorias éticas por excelência –, correspondentes a essa mudança de foco²⁶³. Se o útil e o agradável, ou prazeroso, eram caracterizações sobretudo objetuais, nobre e bom são antes definições aplicadas a uma pessoa em seu agir. A dissolução das fronteiras entre ética e arte na relação com o modelo – no caso, *Sócrates!* – é inclusive reforçada por Moritz, pois se o ator apenas o *parodia* [*parodiert*], é o sábio, na verdade, procurando viver como ele, que propriamente o *imita* [*ahmt ihm nach*], afastando portanto o conceito de imitação até mesmo da arte, em sentido estrito. A delimitação conceitual prossegue por meio da oposição entre essa imitação do sábio e aquela do tolo, que apenas o *macaqueia* [*äfft ihm nach*], pois procura imitar apenas seus gestos, sua postura, seu movimento, ou seja, características apenas superficiais.

Logo, esse refinamento do uso do termo *imitar*, a partir de seu uso moral e nobre, indica de antemão a oposição entre uma imitação por assim dizer *interna* e outra, que não merece esse nome, meramente *exterior*. Trata-se de um deslocamento coerente àquele operado no ensaio anterior: à contemplação atenta à *finalidade interna* do objeto deve corresponder uma concepção também internalizada de imitação.

Isso dá um novo sentido dinâmico à imitação:

Nós vemos, então, a partir do uso da linguagem, que *imitar*, em sentido nobre e moral, torna-se quase sinônimo dos conceitos de *esforçar-se para ser igual* [*nachstreben*] e *rivalizar* [*wetteifern*], pois a virtude que eu imito, por exemplo, em um determinado modelo é algo de universal, elevado em relação à individualidade, que pode ser alcançado por qualquer um que se esforçar em direção a ele, e que portanto pode ser tanto alcançado por mim como pelo modelo com o qual eu procuro rivalizar (*SAP*, p. 64).

Essa curiosa argumentação de Moritz é importante, pois mostra como seu conceito de imitação é como que descolado do modelo, enquanto um objeto particular a ser copiado, e passa

²⁶³ É verdade que ainda no *Ensaio* de 1785 seria possível vislumbrar uma dimensão por assim dizer ética quando Moritz aproximava do “amor desinteressado” o prazer desinteressado e o sacrifício da individualidade subjetiva frente à existência elevada da obra de arte. Todavia, parece que apenas ao excluir propriamente a perspectiva utilitária e normativa é que ele pode reintroduzir a questão da ética em continuidade ao conceito do “perfeito e acabado em si”, apontando para a dimensão antropológica de sua obra e uma ética da individualidade autônoma que, de uma maneira muito específica, ressurgirá em seu estudo da Antiguidade, sobretudo na obra *Anthusa*. As *Memorabilia*, cuja primeira parte data de 1786, trazem como subtítulo: “para a promoção do nobre e do belo”, justamente as categorias agora associadas no *Sobre a imitação formadora*, delineando no horizonte de sua filosofia algo como uma ética do belo agir e uma estética da existência que, em alguns sentidos, se aproximam das posições de Schiller.

a mirar uma universalidade que se encontra acima dessa individualidade em sentido estrito, algo que parece antes *exprimir-se* através do modelo e que ele procura *emular*. Note-se, nesse sentido moral, como o eixo da imitação é movido, uma vez que o imitador não mira o modelo. Ambos, na verdade, concentram-se no mesmo alvo, do que se depreende o significado correlato de imitação como *rivalizar*.

Ora, ao leitor atento salta aos olhos o risco de contradição que se estabelece assim com o conceito de “acabado e perfeito em si”, pois a autonomia do objeto, no caso o modelo, é ameaçada por esse atributo universal colocado acima de sua individualidade. Nesse sentido, a imitação chega mesmo a exigir uma relação paradoxal com o modelo: “eu devo me esforçar agora por esse objetivo, segundo minhas forças, segundo minha maneira; por fim, até mesmo esquecer meu modelo e buscar, se for possível, colocar meu objetivo ainda além” (*SAP*, p. 64). Nesse esquecimento do modelo, Moritz mesmo reconhece que “o ator descarta o sábio, e parodia Sócrates, pois a sabedoria não se deixa parodiar; o sábio descarta em sua imitação Sócrates, e imita nele apenas o sábio” (*SAP*, p. 64). Em que medida esse *descarte* da individualidade não dissolve o isolamento construído no ensaio anterior, referindo aquela finalidade interna a algo de externo? Sem dúvida encontramos pontos de tensão que, desenvolvidos, revelarão a distância inquestionável entre os dois textos. Por ora, entretanto, é preciso lembrar que Moritz ainda não adentra o sentido propriamente estético da imitação, sendo o sentido moral e nobre um preâmbulo que o permite melhor definir seu conceito.

A passagem para a consideração propriamente estética tomará junto ao conceito de nobre, os conceitos de belo, bom e útil. Ao contrário de meras oposições, todavia, Moritz reconhece uma gradação entre esses conceitos, os quais formam “um delicado jogo de ideias” (*SAP*, p. 65), em que um termo passa ao outro. Há como que um círculo, através do qual do útil se passa pelo bom para chegar então ao belo e ao nobre. Nesse percurso, Moritz vê uma progressiva valorização do individual em relação a qualquer contexto de coisas que lhe seja externa. O homem nobre, no extremo dessa escala, será aquele que ganha nossa atenção apenas pelo que ele é em si mesmo, sem consideração a nada que lhe é externo. Só a partir desse ponto é que uma distinção em relação ao belo surge: “e uma vez que o homem nobre, para ser nobre, não precisa da beleza corporal, então se separam aqui, por sua vez, os conceitos de belo e nobre, pois, através deste, é designada a beleza interna da alma, em oposição à beleza da superfície” (*SAP*, p. 65). Parece ser portanto a distinção entre interioridade e superfície que determina a diferença, ainda que Moritz reconheça, mais uma vez fazendo um cruzamento entre ética e estética, que a beleza externa é como que uma impressão dessa beleza interna que é a nobreza,

de tal modo que, em última instância, o conceito da beleza contém também o de nobre. O argumento é de certo modo tortuoso, pois agora o nobre é que parece definido a partir do belo, como uma espécie de beleza interior.

A distinção entre interioridade e superfície é importante, pois determinará o modo da imitação. Se a imitação do nobre comporta uma interiorização – podemos imitá-lo *em nós* –, o belo exige uma duplicação dessa mesma interiorização agora em uma exteriorização: “não pode, através da imitação, ser formado em nós, de fora para dentro [*herein-*], mas, se ele deve ser imitado por nós, ele tem necessariamente de ser formado mais uma vez *a partir de nós de dentro para fora* [*herausgebildet*]” (SAP, p. 66). Logo, a distinção entre interioridade e exterioridade não indica tanto um lugar, mas sim um *vetor* do movimento de imitação.

Definida em seu movimento e dinâmica a partir desse diálogo com a noção de imitação de ações nobre, Moritz pode retornar à escala de conceitos para precisar a natureza da imitação do belo. Incluindo aos conceitos anteriores também seus inversos – o ignóbil, o ruim e o inútil –, o autor estabelece um círculo no qual passamos de um conceito ao outro, e em cujo fechamento o belo e o inútil se aproximam, ambos posicionados o mais distante do conceito de utilidade. Com isso justifica-se a explicação do belo a partir de sua oposição ao útil, não necessariamente como inútil, mas como o que não *precisa* ser útil. Ampliando a noção de finalidade do ensaio anterior em uma trama ainda mais ampla, Moritz pensará não apenas as partes de um objeto em relação a um fim, mas também os próprios elementos encadeados entre si para formar um todo. O objeto útil será aquele que, inserido como parte em um encadeamento de fins, contribui para a coerência dessa cadeia; o todo será formado pelo conjunto dessa cadeia de fins.

A chave da argumentação de Moritz se encontra no esquema estabelecido a partir das noções de parte e todo: “Cada parte de um todo deve, dessa maneira, ter mais ou menos relação com o próprio todo; o todo, pelo contrário, tomado como todo, não precisa mais de nenhuma relação a algo de externo a si mesmo” (SAP, p. 71). A dinâmica entre parte e todo delimita também o espaço de uma interioridade e de uma exterioridade das relações, que estabelecem propriamente o âmbito dessa totalidade. Logo, tudo o que se coloca como parte de um todo mostra-se como útil, pois se refere a algo além de si. Já o todo, enquanto tal, não precisa de nada fora de si, e portanto não precisa ser útil. O belo, portanto, variando a formulação do ensaio anterior, será inseparável dessa noção de *um todo consistente em si*. Ao incluir, todavia, uma atenção às relações formadas no interior mesmo daquilo que era antes o “completo e acabado em si”, Moritz pode agora inclusive conceber uma escala interior ao conceito de beleza:

E assim então como o útil possui seus graus, do mesmo modo também deve possuí-los o belo: quanto mais uma coisa útil possui, no nexa em que se encontra, relações que promovem esse nexa, tanto mais útil ela é; e quanto mais uma bela coisa possui tais relações de suas partes com o nexa, ou seja, consigo mesma, tanto mais bela ela é (*SAP*, p. 71).

Ou seja, a trama formada pela relação entre parte e todo permite uma certa gradação, como no caso da utilidade: quanto mais uma coisa entretém relações com a finalidade de um todo, ajudando a mantê-lo, mais ela se mostra útil nesse contexto e, inversamente, quanto mais um todo tece relações necessárias entre suas partes, em uma trama interior cada vez mais complexificada, mais belo ele parecerá. Nesse jogo entre a dinâmica das partes e do todo, do útil e do belo, começa a ficar evidente que essa definição mais intrincada da beleza é antes de tudo *relacional*: a maior ênfase na noção de *consistente em si* [*für sich bestehende*], em complemento ao *perfeito e acabado em si* [*in sich selbst Vollendete*]²⁶⁴, dinamiza sutilmente – ou se quisermos, esclarece – o que parecia ainda um traço algo estático no conceito anterior, pois o caráter de fechamento dessa totalidade não é tanto algo dado, mas o resultado de um *ponto de vista*, no qual o todo é *formado* a partir do encadeamento das partes. A recorrência do termo *Umfang* [*contorno, abrangência, amplitude*] ao lado da determinação do todo reforça esse sentido de uma perspectiva a partir da qual se revela propriamente o caráter de totalidade, *formando* por assim dizer o limite que determina a totalidade a partir de um certo enquadramento das partes colocadas em relação.

Junto a essa própria noção de *ponto de vista*, abre-se progressivamente uma dimensão fenomênica que parecia ausente no texto de 1985. Moritz pode assim reconhecer o papel determinante do sujeito receptor nessa determinação até aqui mais formal do belo: é só quando pode ser circunscrita por nossas forças de representação, sob as quais o autor inclui os sentidos e a imaginação, é que essa totalidade poderá *aparecer* como bela. Por essa razão, não é qualquer “todo consistente em si” que caberá sob o conceito do belo: um conceito como o Estado, por exemplo, que pode apenas ser pensado, não pode ser ligado por nós ao belo. Nesse sentido, diz Moritz, “nossos *instrumentos de sensação* prescrevem ao belo novamente sua medida” (*SAP*, p. 73).

Essa passagem faz convergir os polos daquela aporia que se insinuava no texto anterior: a consistência independente da obra de arte, em sua definição estrutural e autônoma como uma totalidade, e sua dependência a uma recepção, a qual parece submeter o belo aos limites da

²⁶⁴ No ensaio *Die metaphysische Schönheitslinie* [A linha metafísica da beleza] as noções de algo *consistente e acabado em si* são colocadas lado a lado como sinônimos (*SAP*, p. 152).

sensibilidade em um sentido quase *transcendental*²⁶⁵. Isso reintroduz uma dimensão da sensibilidade que parecia ausente no ensaio anterior, inibindo uma definição puramente racional do belo, ao deslocá-lo para o campo da aparição sensível²⁶⁶. A aporia não parece, todavia, simplesmente resolvida, e sim tensionada: os desenvolvimentos do texto surgirão de seu aprofundamento.

Tal complexificação da noção de finalidade, em diferentes possibilidades perspectivas de se conceber o encadeamento das coisas particulares na formação de um todo, incorpora uma dimensão antes ausente na reflexão: a natureza²⁶⁷. Pois a ideia de um grande nexos de finalidade entre às coisas, levado a seu limite e maior contorno, fornece o próprio conceito de natureza: “o qual contém em si mesmo, como o maior todo passível de ser pensado por nós, o maior número de relações” (*SAP*, p. 73). E se, na escala da beleza, quanto mais relações entretidas entre as partes, maior a beleza, este seria consequentemente o belo supremo. Em última instância, é o único todo propriamente dito, de nada mais é possível dizer, efetivamente, que não precisa de nada fora de si. Em uma formulação que recupera essa perspectiva a partir da linguagem do *Ensaio* de 1785, Moritz diz no texto *Die metaphysische Schönheitslinie* [*A linha metafísica da beleza*], de 1793: “o único verdadeiro perfeito e acabado em si é apenas a natureza inteira” (*SAP*, p. 154)

Entretanto, a partir daquela determinação fenomênica, tal todo não pode ser apreendido em seu contorno por nossos sentidos. Desses dois polos resulta uma tensão: se o belo é um todo consistente em si mesmo, a natureza, enquanto todo propriamente dito, seria também o belo propriamente dito; por outro lado, a beleza se dá apenas como *aparecer*, devido à dependência em relação a nossos sentidos, portanto tal todo *não pode aparecer como belo*. Se retomarmos a crítica de Heydenreich, poderíamos dizer que apenas nesse caso teríamos algo como uma

²⁶⁵ Kestenholz fala de uma “determinação filosófico-transcendental da aparição sensível” (*Die Sicht der Dinge*, 1971, p. 178).

²⁶⁶ Schrimpf vê nesse tipo de passagem a permanência em Moritz de argumentações sensualistas, as quais dão à sua “metafísica artística idealista” uma “fundamentação inteiramente material” (*Karl Philipp Moritz*, 1980, p. 115). Goldenbaum chega a apontar nessa reintrodução da sensibilidade uma melhor compreensão de Moritz das teses originais de Mendelssohn: “Acima de tudo, Moritz parece agora ter superado sua reserva diante da sensibilidade, da sensação e do prazer, e com isso traz ao centro desse texto de modo coerente também o lado subjetivo do belo, tanto a sensação do belo como sua produção, sem por isso ter que abrir mão da determinação do belo como o perfeito e acabado em si. [...] Apenas com isso o ponto de vista de Moses Mendelssohn é alcançado” (“Ästhetische Konsequenzen des Moritzschen ‘Spinozismus’”, 1995, p. 117). Como veremos, no entanto, essa mesma dimensão da receptividade e da sensibilidade será reconsiderada a partir de um fundamento criativo que conecta essa dimensão subjetiva a uma totalidade objetiva, dando um caráter diverso à visão de Moritz.

²⁶⁷ De certo modo a natureza fazia-se presente em outros textos anteriores, como a *Kinderlogik* [Lógica para crianças] e a *Revista de psicologia empírica*, não podendo ser imputada portanto a introdução do conceito apenas à influência de Goethe (cf. Saine, *Die ästhetische Theodizee*, 1971, pp. 155-157). Todavia, as consequências da relação entre natureza e estética são tematizadas pela primeira vez aqui.

“beleza da coisa em si”, uma *beleza suprema*, mas a qual por isso mesmo não seria bela, pois não poderia *aparecer*.

Para pensar portanto a beleza, é preciso um reposicionamento das partes em relação a esse grande nexos das coisas:

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

Nessa passagem central, nosso autor revela pontos fulcrais da argumentação: se, no fundo, só há um verdadeiro todo, tudo aquilo de outro que aparece como todo singular pode apenas ser imaginado enquanto tal. A imaginação, entendida na passagem como sede principal da faculdade de representação, dita os próprios limites da aparição do belo. Por outro lado, esse imaginar não se dá como mera passividade, pois inclui uma dimensão produtiva e criativa: o jogo entre os verbos *einbilden* e *bilden* abre uma linha profícua de especulação sobre a atividade da imaginação que se manterá até Schelling²⁶⁸. Pois imaginar aqui é *formar* [*bilden*] em uma *unidade* [*ein*], repetindo o movimento pelo qual cada todo isolado e individual provém daquela ampla totalidade, ou seja, é *individualizado*. Moritz reforça a analogia com a natureza nesse processo criativo, pois esse ato de imaginação não é simplesmente arbitrário, mas segue as mesmas regras fixas daquele grande todo, pois é isso que imprime o sentido de totalidade.

Ainda nesse estágio da argumentação, o sentido produtivo e ativo dessa prática da imaginação dissolve a distinção entre recepção e criação. *Imaginado*, no sentido mais corrente e fraco do termo, e *formado* tornam-se sinônimos e intercambiáveis. Prova disso é que, repentinamente, a discussão sobre a recepção e representação é substituída por um enunciado sobre a atividade do artista: “cada belo todo saído das mãos do artista plástico²⁶⁹ é portanto uma reprodução [*Abdruck*], em escala reduzida, do belo supremo no grande todo da natureza” (*SAP*, p. 73). A transição repentina não é propriamente esclarecida, pois a argumentação recua inclusive para um nível mais fundamental: antes da relação entre recepção e criação, trata-se da relação entre o ato de *formar humano* e o ato de *formar da natureza*, cuja diferença se mostra

²⁶⁸ Como veremos, Schelling construirá seu sistema da identidade sobre esse sentido criativo e formador da imaginação, como a faculdade, ou melhor, a própria potência do absoluto, de *formar-se-em-um* [*ineinsbilden*], uma operação produtiva em que se exprime sempre de modo renovado sob a forma de uma *imagem* [*Bild*]. Que essa compreensão produtiva da imaginação será a base de sua investigação sobre o mito, mostra como as posições de Moritz representam um importante momento nesse desenvolvimento.

²⁶⁹ Nem se trata propriamente de uma denominação de um campo restrito das artes, como as artes figurativas, mas de uma caracterização mais fundamental compartilhada entres artes, no qual o plástico [*bildende*] é entendido como ato de formação em geral.

apenas de escala. Aquela correspondência da passagem anterior, entre as leis do todo individual e imaginado, e o grande todo da natureza, é também a medida que rege a criação do artista.

Por essa razão aquilo que é criado por ele é uma *re-produção*, não como cópia de um objeto acabado, e sim uma nova produção regida pela mesma potência e proporção formadora que caracteriza a natureza. Enquanto níveis de produção diferenciados apenas pelo grau e escala, Moritz pode definir a criação do belo através das mãos do artista como uma criação realizada de maneira *mediada* pela própria natureza. Em uma formulação que já faz pensar na filosofia da natureza de Schelling, nosso autor afirma que por meio do artista a natureza espelha “a si mesma e em si mesma através desse reflexo duplicado” (*SAP*, p. 74).

Encontramos com isso certamente uma ambivalência no pensamento de Moritz, a qual deve ser ressaltada para que os dois polos sejam devidamente marcados. Por um lado, a discussão a respeito da *limitação* das forças representativas do homem na apreensão da totalidade confirma a estética como um campo da *finitude*. No fundo, é porque o homem não pode apreender o todo em seu contorno absoluto que a estética se torna um terreno profícuo, inclusive como fonte de conhecimento. Em *A linha metafísica da beleza*, texto que complementa o ensaio da *Imitação formadora* de um ponto de vista epistemológico, o todo da natureza é pensado a partir do ponto de vista de um criador divino, “o único que pode circunscrever com seu olhar o todo” (*SAP*, p. 154). A contraposição ao ponto de vista divino – ausente no ensaio sobre a imitação – serve para reforçar a finitude da perspectiva humana, em seu “entendimento limitado” (*SAP*, p. 154). Trata-se de uma temática de herança leibniziana, determinante ao menos desde a concepção da estética de Baumgarten²⁷⁰. A progressividade do entendimento humano discursivo, limitado pela sensibilidade – em suma, sua dependência das forças representativas finitas –, procura apreender, sem nunca atingir a completude, aquela totalidade da natureza; como diz no ensaio sobre a linha metafísica:

A única coisa verdadeiramente perfeita e acabada em si mesma é a natureza inteira como obra do criador, somente ele envolve com seu olhar o todo e faz retornar a si mesmo o fim desse grande objeto. Na medida em que, aqui, fim e meio convergentes formam uma única coisa, o belo supremo apresenta-se apenas aos olhos de deus (*SAP*, p. 154).

Logo, o grande todo da natureza, a verdadeira beleza, aparece apenas ao olhar divino, seu criador, capaz de apreendê-lo intuitivamente de uma só vez. A visão artística, por sua vez,

²⁷⁰ Temos nesse ponto o célebre problema do *malum metaphysicum*: “Em sua reabilitação do conhecimento sensível, ou melhor – segundo a etimologia da palavra – ‘estético’, Baumgarten parte nomeadamente da consciência do *malum metaphysicum*, isto é, da limitação do conhecimento humano” (Costazza, “Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis”, 2011, p. 78). Esse mesmo comentador vê nessa temática o ponto de partida do texto sobre a linha metafísica. (Costazza, *Genie und tragische Kunst*, 1999, p. 47 e ss.).

ao transformar algo de particular em um todo, oferece uma *analogia* daquela totalidade, oferecendo uma possibilidade de conhecimento do todo através do estético. Essa herança perpassa nossos autores: o campo do simbólico abre-se para o homem antes de tudo por conta de sua finitude, mas torna-se também o espaço de expressão de algo de uma ordem mais elevada.

Se voltarmos ao texto *Sobre a imitação formadora*, notamos que a ausência desse recurso mais marcado a uma visão divina do criador torna essa formulação ainda mais pregnante. Pois se é a natureza mesma, como totalidade, que surge como criadora, esse gesto de *visão* de sua própria criação parece ausente. Há como que uma limitação inversa: a natureza não reflete a si mesma na imediatez de sua criação. Nesse ponto a criatividade humana, na figura do artista formador, ganha um novo sentido. Como diz Moritz nas *Denkwürdigkeiten* [Memorabilia]: “a natureza bondosa criou e formou o espírito humano, e produziu através dele, de modo mediado, aquilo que ela mesma não poderia ter criado imediatamente” (*MSW XI*, p. 13). Sem a noção da visão divina, apenas restrito ao ponto de vista da criação natural, o ensaio insere também uma limitação à natureza em sua compreensão de si, de modo que ela encontra na criação do artista não apenas uma duplicação, mas uma reflexão de si mesma. Se acompanhamos o desenvolvimento do texto anterior, daquilo que Moritz falava da necessidade que o objeto belo tinha do sujeito contemplador, vê-se agora claramente a duplicação daquela questão do ponto de vista da criação.

A dissolução dessa ambivalência e polaridade, como esta última ideia já faz suspeitar, dá-se na continuidade que se estabelece entre a natureza criadora e o artista formador. Com isso, inclusive, a própria disputa entre belo artístico e belo natural se desvanece na dinâmica da criação: não há belo propriamente antes da arte, mas é a própria natureza que exige essa arte como um modo de refletir-se e realizar-se. Complementa-se assim a perspectiva do *Ensaio* de 1785. Se o discurso da autonomia devolve ao objeto algo da finalidade que antes se encontrava na subjetividade nos casos do prazeroso e útil, esse mesmo movimento se complementa em um reencontro no sujeito criador de algo da própria organicidade objetiva que vem assim à expressão: a natureza é criadora, mas a criação que se dá no sujeito é ela mesma natural. É portanto a introdução da natureza que, curiosamente, permite pensar também um estatuto do sujeito, ainda precário no texto anterior, de modo que a noção de uma natureza criadora flui para o pensamento de uma natureza objetiva também na criação do artista.

Dessa maneira, também se efetua a passagem no texto da definição da beleza para um aprofundamento da compreensão da atividade do gênio. Ou melhor: mais do que o seu fazer,

trata-se de compreender o que o antecede e fundamenta. Pois se, como vimos, para que algo de individual apareça como belo, ele deve corresponder àquelas leis do grande todo da natureza, Moritz procede agora à análise do modo como essa medida está impressa na alma do homem, criando nele o próprio sentido para perceber e criar o belo.

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

A *força ativa*, portanto, coloca-se em anterioridade a toda instância representativa e nela reside a marca dessa medida para o todo. A consequência é lógica, uma vez que havíamos visto que a capacidade representativa do homem era incapaz de apreender a totalidade de relações que fundamenta uma totalidade verdadeiramente consistente em si. Por outro lado, a relação não é de mera oposição, mas originariedade: é essa mesma força que alimenta a representação e determina as condições de aparecimento da beleza no interior das forças de representação humana. Imaginação, sentidos e pensamento têm uma imagem mediada dessa marca, de modo que a força ativa se torna assim o começo e o motivo de uma série de conceitos. A proximidade com Herder e seu conceito de força, bem como à tradição leibniziana em geral, é notável. A caracterização do modo de agir dessa força como *obsuro* faz lembrar muitas das passagens de Herder sobre o sentimento obscuro que ele localizava na base da escultura grega e, em sentido mais amplo, o conceito de fundo obscuro da alma.

Com efeito, Moritz procura situar-se nesse nível de anterioridade da força ativa em sua relação a toda representação. Há, obviamente, uma continuidade entre a representação e a força ativa, que significa, no entanto, um gradual esclarecimento do que nesse fundo ainda se mostrava obscuro. Moritz chega mesmo a dizer que nessa força ativa repousa o princípio de todos nossos conceitos, os quais, quando mais se afastam dessa origem, mais se tornam apreensíveis pela força representativa. Por outro lado, ao fazerem-se mais claros, eles se suplantam e se excluem, anulando aquela *simultaneidade* que se estabelecia no momento inicial.

Por essa razão, segundo o autor:

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

Nesse ponto se esclarece a convivência em Moritz de uma crítica ao paradigma da representação junto à sua permanência como marca da finitude humana – um traço, é verdade, de toda filosofia *simbólica*. No esquema da anterioridade da força ativa, o autor procura captar a dinâmica mais interior da própria representação, da força que alimenta a própria representação e que procura captar e representar a si mesma, em um momento de significação que não pode significar nada mais além de si; toda representação aparece aqui como um momento segundo dessa origem, uma efetivação que individualiza e fixa aquilo que por si mesmo não é fixável, um fundo, todavia, ao qual a representação não cessa de retornar para se alimentar nessa efetivação, no ponto onde encontramos o próprio vir a ser da forma, onde o finito se cruza, mas também se separa do infinito criador da natureza, ao qual todavia não deixa de remeter²⁷¹.

Como vimos, já em Herder podíamos vislumbrar uma tematização semelhante sobre esse fundo da forma. Moritz desenvolve e esmiúça essa relação originária entre o fundo e a representação, avançando a estética em uma nova direção que, apesar das conexões indicadas, definitivamente se despede da origem racionalista e wolffiana da estética em Baumgarten e da psicologia tradicional. Há, evidentemente, uma dimensão psicológica desse processo de *formação*, mas só podemos falar da continuidade da psicologia aqui se a tomarmos como uma psicologia *profunda*, na qual a própria centralidade da representação é colocada em perspectiva a partir de um fundo originário da forma²⁷².

²⁷¹ Spezzapria reconhece a permanência da representação em Moritz “como sinônimo de expressão (*Ausdruck*, no sentido etimológico e literal da palavra, externar, ‘exprimir fora de si’) do artista que é movido a recriar, em virtude da força da *imitação criadora*” (*A linha metafísica do belo. Estética e antropologia em K. P. Moritz*, 2017, p. 100). Confirmando a passagem de um paradigma da representação para o paradigma da expressão, é notável como Moritz utilizará o termo de representação (*Vorstellung*) sobretudo quando trata do prazer (Por exemplo: “*Vorstellung vom Genuß des Schönen*”, *SAP*, p. 80). Para o modo de *apresentação* adequado ao belo, encontraremos outros termos, sobretudo para reforçar o sentido criativo da formação de dentro para fora e como momento anterior e condição de possibilidade da própria representação. Em *A linha metafísica da beleza*, por exemplo: “Se o prazer que o próprio artista sente com sua obra fosse o fim imediato dela, ele não precisaria *expor [darstellen]* fora de si a grandeza e a nobreza que estão aí em sua alma” (*SAP*, p. 152). Pela falta de uma justeza conceitual e uma rigidez vocabular ao longo de seus textos, seria o caso de suspeitar que com isso já nos colocaríamos no campo daquela oposição célebre em Fichte entre a representação e a exposição [*Darstellung*]. Não obstante, há de se reconhecer aproximações. Torres Filho considera que o discurso da *Darstellung* impede a fixação do dualismo da *Vorstellung*: “não considerar os dois termos (exterior e interior, exibição e inibição, literalidade e obliteração ...) como pares de opostos, mas como fases de pulsação – o que não deixa de afetar todo o panorama da Presença: o visível trabalhado por uma nova rede de visibilidade” (“Teatro e teoria: *A Filha Natural* em Berlim”, 2004, p.60). Em vários sentidos a discussão estética de Moritz permite pensar algo de semelhante a partir da noção de imitação formadora e da compreensão da representação a partir de um discurso da formação.

²⁷² Cf. Landgraf, “The Psychology of Aesthetic Autonomy. The Signature of the Signature of Beauty”, 2010, p. 208. Para Minter, “a visão da psique na *Revista [de psicologia empírica]* foi frequentemente descrita como racionalista, geralmente devido ao fato de Moritz identificar a ‘força representativa’ (*vis repraesentativa*) como a faculdade básica da alma. Todavia, sua ocupação com a *vis repraesentativa* é rivalizada e, em última instância, superada pelo seu interesse com o conceito da força ativa da alma” (*The Mind-Body Problem in German Literature 1770-1830*, 2002, p. 71). Ora, mas nisso retorna o sentido que Mendelssohn dava à investigação psicológica do fenômeno artístico: nela se descobre a operação da alma humana. Mesmo que nos movamos do paradigma representativo para um paradigma da expressão poética, da recepção à criação, a arte – e o artista – continua sendo

O conceito de imitação formadora pode, portanto, apenas radicar-se nesse primeiro e obscuro momento de expressão da força ativa, entre seu potencial formativo e a efetividade acabada:

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

Há, portanto, uma simultaneidade nesse ato originário da formação, o qual apenas com a representação se torna *continuidade*, *contiguidade*, e mesmo *efetividade*, operações que Moritz atribui respectivamente ao pensamento, à imaginação e aos sentidos. Isso confere completa objetividade ao ato de criação artística, mesmo que ele se efetive enquanto um realizar subjetivo do artista, pois a obra de arte, no fundo, já é algo de “perfeito e acabado em si”, como totalidade, nesse momento originário e de uma só vez. A temporalidade da sucessão, da progressão de seu vir a ser, é como que suspensa no momento próprio da criação, e a obra, completa, se impõe ao artista como um todo e existe antes mesmo de adquirir efetividade²⁷³. A caracterização também testemunha o caráter sutil e como que volátil desse momento da força ativa que oscila entre a completa e inominável obscuridade caótica e o início da clareza representativa. Ao mesmo tempo em que se encaminha para um momento de acabamento e efetivação, a direção formativa da força ativa encontra nesse mesmo momento uma cristalização e anulação de seu potencial formativo, de modo que esse “sentimento” da força situa-se justamente na tensão entre a formação e o acabamento²⁷⁴.

um momento pregnante para investigar a dinâmica da alma, de modo que os escritos estéticos também contribuem para novas formulações na atividade de Moritz no âmbito da psicologia. Na *Revista de psicologia empírica*, por exemplo, o autor definirá a força que opera no pensamento em sua formação de imagens a partir do vocabulário do ensaio *Sobre a imitação formadora do belo*: “Quando a alma, no entanto, representa em si mesma as imagens que ela demanda, sem empregar os sentidos externo, a partir de onde ela as forma então, senão a partir de si mesma? – Ela pode então formar algo a partir de si e expor em si, como o grande todo da natureza forma a partir de si e expõe em si” (*MzE VIII/2*, pp. 48-49).

²⁷³ O esquema de continuidade e progressividade, para explicar a criação nesse momento originário e em sua passagem para a representação propriamente dita, é antes um recurso argumentativo para mostrar a anterioridade de um gesto criativo que é sobretudo simultâneo em sua totalidade. Como afirma Allkemper: “Para assegurar a objetividade do belo artístico frente à particularidade subjetiva, Moritz traduz a prioridade da força ativa em uma sucessão temporal; ele desmembra a simultaneidade dificilmente distinguível do ato artístico de criação em uma sequência temporal. Por conta da garantia da objetividade, isso leva ao resultado de que a obra de arte já é perfeita e acabada antes de se tornar efetiva, o belo já alcançou seu verdadeiro fim de revelação antes de tornar-se visível na realidade. A imitação formadora propriamente dita [...] ocorre na subitaneidade do surgimento” (*Ästhetische Lösungen*, 1990, p. 274)

²⁷⁴ “O sentimento parece ser o lugar onde poderíamos tentar definir a obra de arte, uma vez que ele aparece como o fruto de uma tensão, de um movimento de interação, de uma *Wechselwirkung* entre acabamento e formação”

De certo modo soa paradoxal que Moritz localize o conceito da imitação formadora com precisão “apenas no sentimento da força ativa”, pois parece com isso reintroduzir a dimensão da sensibilidade e da recepção que procurávamos indicar superada no deslocamento produtivo de sua estética, em uma formulação ambivalente na qual o ativo da força é contraposto ao receptivo do sentimento. Trata-se, em um primeiro momento, de reforçar o caráter inapreensível, para o pensamento, desse fundo que alimenta a criação. Para além disso, contudo, coloca-se em relevo o cruzamento do momento subjetivo e objetivo na base de toda criação, de modo familiar à teorização de Herder sobre o *tato* na *Plástica*. A aproximação não é arbitrária: Moritz, com efeito, vê na força ativa, como em nosso autor anterior ao falar da força, uma certa interpenetração entre o interior e o exterior, onde a subjetividade é atravessada pela natureza que lhe imprime a marca da objetividade. Pois se a noção de *atividade* parece, a uma leitura rápida, trair a impressão de um vetor voluntarista do sujeito, ela é também um índice de *abertura*, que o conceito de sentimento recupera. É nesse momento de anterioridade que a natureza toca o sujeito e lhe imprime a sua marca:

A natureza pôde, entretanto, plantar o sentido para a suprema beleza apenas na força ativa; e através dela tornar pela primeira vez, de maneira mediada, a reprodução desse belo supremo apreensível para a imaginação, visível para o olho, audível para o ouvido; porque o horizonte da força ativa circunscreve mais do que podem apreender os sentidos exteriores, a força da imaginação e do pensamento (*SAP*, p. 75).

Esse momento obscuro da origem da força ativa não é portanto apenas um foco que se abre e se clareia progressivamente em direção às forças representativas; em certo sentido, esse vetor é até mesmo um certo fechamento daquele horizonte maior, não obstante obscuro, no qual se abria para o próprio contato com a objetividade da natureza, em um momento inclusive anterior ao delineamento representativo do sujeito. Ora, é por isso que o momento mais originário dessa força ativa é também um sentimento: quanto à força ativa, não é o homem propriamente que é o portador da atividade – como sujeito atuante – é antes a força que é ativa nele, de modo que todo o processo é inevitavelmente caracterizado por um sentimento, onde ele se sente tocado pela natureza, por aquilo que é nele impresso como que de fora. Por outro lado, o princípio ativo dessa marca revela como não se trata de algo estático, mas que só se revela na formação. Tal é a anterioridade radical desse momento, que Moritz chega mesmo a

(Paquet, “Le sentiment de l’achèvement chez Karl Philipp Moritz”, 2012, p. 150). A comentadora procura assim aproximar nosso autor de Kant e seu princípio da afinidade na terceira crítica, como possibilidade de encontro do sujeito e do mundo: “Parece que Moritz, em seu empreendimento de reforçar o objeto da arte, traz à luz a intervenção necessária da subjetividade como condição mesma ao estabelecimento de uma relação objetiva, tendo preparado assim o terreno para um sentimento que regra ao mesmo tempo a imagem de si e a imagem do mundo e que, assim, condiciona o conhecimento” (ibidem, p. 156).

caracterizar esse sentimento mais precisamente como um *pressentimento* [*Vorgefühl*] ou um *presságio* [*Ahnung*], em um estágio que mesmo um sujeito ainda não parece estabelecido e temos, antes, algo que se lhe impõe, instaurando, portanto, um posicionamento da subjetividade frente à criação artística de um modo completamente novo em relação à estética de seus contemporâneos²⁷⁵.

Se esse sentimento está em anterioridade a qualquer teoria da recepção tradicional, isso não significa, todavia, que Moritz não venha também a dar espaço a esse âmbito: a reflexão e o prazer com a obra podem trazer algo próximo a esse sentimento vivo da força ativa, pois o que denomina “capacidade de sentir” [*Empfindungsfähigkeit*] – colocado como sinônimo do *gosto* nas artes – é também um desdobramento daquela força ativa. Mas há aí uma limitação: “Uma vez que é impossível todavia a nosso mais elevado prazer com o belo apreender em si o *devoir do belo a partir de nossa própria força*, assim o único prazer propriamente supremo do mesmo continua sendo aquele do gênio criador que o produz” (*SAP*, p. 77). Invertendo a própria lógica da estética do efeito, Moritz mantém a noção de prazer apenas para subvertê-la: o mero prazer da recepção não dá conta desse *devoir* de formas que se dá no próprio criar, de maneira que é sempre atraído e suplantado por um prazer maior, que é o do criador²⁷⁶. Nesse sentido, o prazer não pode mais ser princípio nem fim, mas uma consequência da verdadeira experiência estética,

²⁷⁵ Reforçando a ligação com sua psicologia empírica, relida sob a chave de uma psicologia profunda, poderíamos pensar nesse ponto obscuro no qual a própria afirmação do sujeito ainda não se delineia, uma aproximação com suas investigações sobre o uso linguístico do pronome alemão neutro, de terceira pessoa, *es*. O mesmo é utilizado como sujeito em expressões impessoais, como por exemplo sobre o tempo, “*es regnet*” [chove], “*es ist kalt*” [“está frio”], mas também para formulações como “*es scheint mir*” [“parece-me”], “*es fällt mir ein*” [“ocorre-me”], em que uma ação interna ao sujeito é colocada como se lhe fosse estranha e independente. Moritz considerava essas expressões impessoais um campo profícuo para a psicologia, pois “expressam as primeiras sensações segundo as quais alguém considera qualquer coisa não como uma ação *livre*, que depende dele, mas sim como algo *independente* da vontade do homem”, levando à conclusão de que “os verbos impessoais designam o que ocorre tanto em nosso corpo como nas mais íntimas profundezas de nossa alma, e sobre o que nós podemos formar apenas conceitos obscuros; e que através do impessoal *es* nós buscamos aludir àquilo que se encontra fora da esfera de nossos conceitos, e para o que a linguagem não possui nomes” (*MzE I/1*, p. 105). Como se nota, a proximidade mesmo terminológica situa-nos em um nível muito semelhante ao tratado pelo ensaio sobre a imitação. Ligando essa questão ao próprio uso que viria a fazer Freud do pronome *es* (tradicionalmente traduzido por *Id*), houve quem quisesse ver nesse tipo de análise elementos precursores da psicanálise (cf. Bong, “Das “unpersönliche Es” und die Auflösung des Ich: Zu Karl Philipp Moritz”, 1994). A associação direta é algo exagerada; é inegável, entretanto, que Moritz desenvolve uma certa concepção de inconsciente, a qual encontra uma de suas melhores formulações do ponto de vista estético. Isso é prenhe de consequências para o modo como atentamos para sua noção de mitologia e também para a história da filosofia imediatamente posterior, uma vez que Schelling formularia expressamente uma instância *sem consciência* [*bewusstlos*], central para compreender a atividade artística.

²⁷⁶ Nesse desenrolar de toda verdadeira recepção como um novo criar, não seria absurdo ver em Moritz um precedente para a noção de crítica de arte romântica: a crítica, como recepção privilegiada que se torna novamente criação, é um desdobramento da força do objeto, o que por sua vez dá um novo lugar para a subjetividade no fenômeno artístico. Diga-se de passagem que aqui também podemos encontrar argumentos do ataque de Moritz à noção habitual de descrição da arte, tematizado mais à frente.

a qual, por sua vez, só se identifica propriamente com a criatividade, capaz de se situar nesse nível de criação das formas²⁷⁷.

Há, portanto, na obra de Moritz uma complexificação da noção de gênio através de sua conexão com uma concepção orgânica de natureza. Ele não é apenas um segundo criador, por assim dizer, em um gesto voluntário de invenção, mas um momento de prolongamento da própria natureza criadora através do conceito de imitação formadora²⁷⁸. Isso não deve nos levar, todavia, a uma imagem meramente harmoniosa do artista, como um sacerdote da natureza. Há aqui uma tensão entre o criar da natureza e do artista ao qual pouco se dá atenção quando nos apegamos a uma imagem enganosamente equilibrada e estática do rótulo classicista que se dá a Moritz. Tal tensão brota de do jogo que se instaura entre realidade e o fenômeno artístico e dá o sentido profundo de sua noção de imitação.

Sobre essa relação, afirma:

Sob a mão do artista, a realidade deve tornar-se aparição [*Erscheinung*], na medida em que se encontram, sobre a superfície da massa sem vida, sua força formadora, do interior, tendo por obstáculo a matéria, e sua mão formadora, de fora, transmitindo sobre tal superfície tudo aquilo que, de outro modo, se esconde de nossos olhos sob o véu da existência (*SAP*, p. 74).

Ao formar fora de si essa marca que a própria natureza criadora lhe imprimiu, o artista revela à nossa capacidade de representação, ou seja, sob a forma do *aparecer*, a dinâmica do todo da natureza que de outro modo permaneceria velada. É digno de nota, inclusive se lembrarmos da acusação de Heydenreich, que Moritz fala aqui justamente da *Erscheinung*, o que em Kant se traduz por fenômeno. Moritz nem nega junto a esse aparecer também uma dimensão da mera aparência, já que mais de uma vez denomina a obra de arte uma ilusão, ainda assim, uma ilusão por assim dizer infinitamente mais próxima do verdadeiro – para lembrar Baudelaire²⁷⁹ – e que, para Moritz, parecerá ao olho mortal ainda mais encantadora do que a própria natureza.

²⁷⁷ Esse importante passo parece muito bem descrito por Cassirer, sem se referir a Moritz, ao discutir a superação da noção de prazer como princípio das estéticas psicológicas: “Se a arte é gozo, não é gozo de coisas, mas de formas. O deleite com as formas é totalmente diferente do deleite com as coisas ou com as impressões sensoriais. As formas não podem ser simplesmente impressas na nossa mente; devemos produzi-las para poder sentir a beleza. É uma falha comum a todos os sistemas antigos e modernos de hedonismo estético a proposição de uma teoria psicológica do prazer estético que deixa totalmente de dar conta do fato fundamental da criatividade estética” (*Ensaio sobre o homem*, 1997, p. 261).

²⁷⁸ Berghan chega a propor que Moritz recusa, nesse ensaio, o pensamento do gênio do *Sturm und Drang* (*Das Wagnis der Autonomie*, 2012, p. 124).

²⁷⁹ Em seu *Salão de 1859*, Baudelaire diz dos cenários teatrais: “Essas coisas, porque falsas, estão infinitamente mais próximas do verdadeiro, ao passo que a maioria de nossos paisagistas mente, justamente pois eles negligenciaram mentir” (*Critique d’art*, 2008, p. 328). Allkemper afirma que em Moritz “a arte transgride assim a verdade visível, mas apenas em razão da própria verdade, na qual os ‘objetos’ experimentam sua justiça” (*Ästhetische Lösungen*, 1990, p. 265).

Ilusão, pois, se o único verdadeiro todo é a natureza, cada todo singular criado pelo artista é um isolamento de parte dessa realidade efetiva, de seu encadeamento de fins, em um novo aparecer colocado como todo. Se fizermos um breve recurso ao esquema com o qual Moritz, no texto *A linha metafísica da beleza*, caracteriza a relação entre verdade, beleza e efetividade, essa tensão do gesto do artista em relação à natureza fica ainda mais clara, pois esse texto publicado em 1793 oferece um modelo visual capaz de mediar a imagem do “perfeito e acabado em si mesmo” do ensaio de 1785 e sua elaboração interna e dinâmica operada pelo ensaio sobre a imitação formadora:

Se imaginarmos a natureza como um grande círculo, cujas partes possuem uma inclinação para si mesmas para formar conjuntamente um todo, então – dada a incomensurável grandeza da circunferência – as curvaturas serão para nós quase imperceptíveis, e acreditaremos ver por toda parte nada senão linhas retas, ou meros *meios visando um fim*, onde há, na verdade, uma inclinação perpétua para o fim, a qual nos escapa, pois nunca chegamos a circunscrever com a vista uma parte do círculo grande o bastante para nos apresentar uma curvatura real; nós devemos apenas pressagiar, adivinhar essas curvaturas (SAP, p. 154).

Partindo portanto de sua diletta figura do círculo, nosso autor recupera a imagem da natureza, na qualidade de único todo absoluto, como um círculo inapreensível para nossa força de representação, do mesmo modo como no texto da *Imitação formadora*. Por toda parte, naquilo que em si seria apenas um segmento de uma inabarcável curva, veríamos unicamente linhas retas, as quais tomaríamos como a verdade dessa realidade. Já em nosso ímpeto para sentir e imitar o belo, “damos àquilo que na natureza nos parecem ser *linhas retas*”, uma “gradual inclinação para si mesmas”, ou seja, forçando aquelas que nos parecem como linhas retas em um curvatura que possa reproduzir reduzidamente o grande círculo. Ao artista, no entanto, que *deve* efetivamente criar um novo todo, isso não basta: espelhando a natureza, é preciso que ele crie em miniatura novamente um círculo, a partir do recorte e composição de vários desses segmentos retos, mediante os quais faz aparecer uma linha curva: “essas linhas curvas nós gostaríamos de chamar de linhas da beleza e as linhas do círculo imensurável, aparentemente retas, linhas da verdade. A beleza seria, portanto, a verdade em uma escala rejuvenescida” (SAP, p. 156). No círculo absoluto e inabarcável, beleza e verdade – linha curva e reta – identificar-se-iam; o artista, por sua vez, ao procurar recriar o círculo que é o todo, ser-lhe-ia ainda mais fiel do que na simples cópia das linhas retas “verdadeiras”.

Ora, isso deixa claro que a obra de arte criada pelo artista, reprodução em escala reduzida do todo, não é uma “mera” miniatura da efetividade, cópia de uma harmonia estática da realidade circundante. Pelo contrário, como o procedimento descrito em *A linha metafísica* revela, o artista opera sobretudo a partir do corte e *limitação* do que é dado como efetivo: “se a

obra de arte deve ser produzida a partir do natural, ou se a beleza suprema deve ser exposta em uma escala rejuvenescida, então isso tem de acontecer como que *negativamente*, ou como através de uma silhueta” (SAP, p. 155). Por outro lado, é esse mesmo caráter limitado e aparente que confere à obra verdade, atraindo os olhos humanos; como diz o autor em um pequeno texto intitulado *Zufälligkeit und Bildung. Vom Isoliren* [Contingência e formação: do isolar]: “toda o encanto da poesia baseia-se nesse isolar, nesse apartar do todo” (SAP, p. 116).

Como um todo coerente, entretanto, a realidade também resiste a esse gesto criador do artista, pois nessa limitação e nesse isolamento ele quebra o encadeamento da finalidade natural, dando à sua atividade uma tonalidade por assim dizer *prometeica*:

A realidade das coisas, cuja essência e efetividade consiste justamente em sua individualidade, resiste longamente à força ativa até que esta se apropria da essência interior, dissolvida no fenômeno, e cria para si um mundo próprio, no qual não se encontra mais nada de individual, pelo contrário, cada coisa é em seu tipo um todo consistente em si. (SAP, p. 74).

Se fosse um todo efetivo e real, a obra não poderia ser mais parte do encadeamento do todo da natureza, como mero meio, e seria por si só um novo mundo real; o artista, todavia, dobra a resistência da coerência efetiva da natureza e a dissolve no aparecer, criando um mundo em um mundo: a natureza reflete-se através do homem não apenas por uma submissão deste, mas porque a imagem da criação no homem é tão forte e vivaz que, ao criar, ele lança novamente esta imagem contra a natureza. Dessa forma, compreendemos como um dos primeiros sentidos que Moritz dera à imitação no texto era o de um *rivalizar*:

Assim também como o homem, em seu lugar na série das coisas, é tão limitado quanto possível [...] a natureza, não obstante, a fim de que ele fosse tão perfeito quanto possível em sua espécie, deu-lhe ainda, além do prazer, a força de formação; deixou que ele rivalizasse com ela e, para que nenhuma força nele permanecesse sem ser desenvolvida, deixou-se ultrapassar por ele, segundo a própria aparência (SAP, p. 74).

É justamente por não ser mera receptividade que o homem pode até ultrapassar a natureza. Reitera-se com isso o traço ambivalente da finitude humana em seu poder simbólico, tanto como um lugar da limitação, mas também como lugar de expressão de uma absolutez refletida que a própria natureza, como realidade efetiva, é incapaz de oferecer. O fato de que o belo se localize antes de tudo em um pressentimento radicado no homem liga-se justamente a essa dialética da beleza entre o efetivo e o aparecimento, como fenômeno, que também reenvia a uma insuficiência desse efetivo enquanto tal, exigindo sempre da força formadora o seu ultrapassamento. Como diz Moritz:

Na medida em que o belo exclui de si toda insuficiência, ele também compreende em si todo o efetivo, o qual meramente por meio de sua insuficiência distingue-se do belo, e justamente por

isso se sente irresistivelmente atraído por ele, esforçando-se para tornar-se um com ele, pois no belo ele reconhece o todo, do qual ele é apenas parte (*SAP*, p. 90).

O efetivo é insuficiente pois é sempre apenas parte, e parte ela mesma que não espelha o todo. Apenas através da elevação à beleza é que o efetivo reconhece o todo e torna-se ele mesmo lugar de expressão dessa totalidade, dissolvendo-o em sua própria efetividade. Ora, mas o próprio o homem individual, efetivo e real, é também inevitavelmente parte de um todo. A marca que traz do belo, no entanto, alimenta nele uma insatisfação com o efetivo, sempre insuficiente e meramente parte, tornando-o irresistivelmente atraído pelo todo na experiência do belo. O artista verdadeiro, portanto, seria aquele que, ao unir-se verdadeiramente ao belo, experimentaria o todo como real no aparecer; por outro lado, ele mesmo, como indivíduo, dissolver-se-ia nessa união do efetivo ao aparecimento.

Desse modo torna-se evidente que se falamos de algo da ordem do *prometeico*, isso não significa um mero voluntarismo do sujeito individual em sua afirmação contra a natureza. Pois à negação da realidade corresponde também uma negação da subjetividade enquanto individualidade, dupla negação que se expressa na capacidade ativa que tem o homem de *formar*²⁸⁰. *Prometeu*, portanto, não apenas como o ladrão do fogo divino, em um gesto emancipatório e afirmativo da subjetividade frente ao divino; Prometeu, antes de tudo, como aquele que forma imagens, o primeiro escultor, criador de um mundo próprio – “antagonista de Zeus”²⁸¹.

Esse caráter negativo e dialético da criação se deve em última instância a uma dialética entre formação e destruição que Moritz capta no movimento dinâmico que se instaura entre parte e todo na própria atividade da natureza, em cada organismo em si mesmo e nos seres entre si:

O órgão deseja prolongar-se até o infinito. Não quer apenas espelhar em si o todo circundante, e sim ser ele mesmo esse todo circundante, o mais longe que puder.

Assim, cada organização superior, segundo sua natureza, apodera-se daquela que lhe é subordinada e a transmite em sua essência (*SAP*, pp. 82-83)

²⁸⁰ Allkemper reconhece assim uma dupla negação no procedimento artístico, do sujeito e da realidade: “O artista tem de negar a si em sua subjetividade, ele deve esquecer a si mesmo com seus desejos e necessidades, almejando uma *epoché* do eu em favor da perfeição de sua obra. Esse autoabandono não significa, todavia, uma passividade principal, de modo que o criar artístico igualar-se-ia a uma pura percepção do belo. O artista produz o belo ativamente, mas através de um procedimento negativo que isola o belo da efetividade, para que com isso o belo possa aparecer de forma completa na obra de arte” (*Ästhetische Lösungen*, 1990, p. 265).

²⁸¹ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 2006, p. 440. Na passagem original do comentador, a diferenciação é usada para caracterizar o que ele vê como o interesse verdadeiro de Goethe na figura do Prometeu, distanciando-o da imagem virulenta do *Sturm und Drang*: “Esse tipo de obstinação na farsa do sacrifício e no roubo do fogo certamente não afeta Goethe, pois sua assimilação do papel de Prometeu parece ser fundada apenas através de sua habilidade artística: o criador de imagens em sua oficina que produz o seu próprio mundo dos homens, como antagonista de Zeus” (Ibidem, p. 440).

Cada organização procura portanto prolongar-se através da destruição formadora do que é inferior, de modo que em busca de se fazer todo, uma parte efetiva subordina sob si outras partes, apenas para vir a ser superada por um novo todo, sempre provisório e em aparecer. Logo, o artista não é um mero sacerdote em relação harmoniosa e submissa com a natureza também porque a própria natureza não é esse reino apenas de harmonia, em repouso sereno e estático, mas um constante jogo entre formação e destruição²⁸².

Tal dialética, opera por fim duplamente na operação do artista criador em relação à natureza: por um lado, o artista enfrenta a ordem das coisas, criando, ele mesmo, a partir de uma parte efetiva, um todo aparente, formando, portanto, a partir de um destruir do efetivo. Por outro lado, isso implica em reconsideração de seu estatuto mesmo como parte de um todo:

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

A criação, portanto, tensiona no próprio artista a sua condição como parte e sua inerente tendência ao todo: a expansão para além de sua individualidade efetiva-se nesse doar-se para fora de si, de modo que a criação seria também um certo destruir-se para formar a si mesmo no outro e realizar para além de si o que do ponto de vista da individualidade restrita não era possível. Essa imagem da relação do artista frente à obra esclarece e ao mesmo tempo reconfigura aquilo que no *Ensaio* de 1785 era assinalado com o correto ponto de vista do espectador frente à obra: esquecer e perder a si mesmo no objeto belo. Se lá, no entanto, esse movimento era caracterizado como um desvio do sujeito em relação a si que fazia jus à estrutura autotélica da obra “perfeita e acabada em si”, o texto sobre a imitação agora o esclarece como um impulso que brota do próprio âmago do artista, um impulso formador cuja realização mesma demanda um novo modo de intercâmbio entre sujeito e objeto.

Consequentemente, a estaticidade aparente do conceito do belo como “perfeito e acabado em si mesmo” revela finalmente sua originalidade e significado profundos por meio

²⁸² Alguns comentadores insistem assim na tensão do pensamento de Moritz com as posições classicistas, por conta da sua introdução, na forma harmoniosa, do conflito com o caótico, destrutivo e informe, o qual será fundamental, como veremos, para compreender sua leitura da mitologia. Simonis chega a ver nessa característica um impedimento de aplicação da noção de símbolo à sua estética, uma vez que as imagens não são fixas (“Die 'neue Mythologie' der Aufklärung. Karl Philipp Moritz' Mythenpoetik im diskursgeschichtlichen Kontext”, 2001, pp. 125-127). Esse tipo de leitura, procurando acentuar a transição representada por Moritz para o pensamento do romantismo, acaba por fixar uma imagem do classicismo que não faz jus ao pensamento de Goethe, por exemplo, para o qual a noção de símbolo não é de modo algum estática.

dos deslocamentos operados por Moritz. A noção de beleza, ponto de partida, do desenvolvimento do texto, parece até mesmo dissipar-se nessa dinâmica em constante mutação da formação. O autor afirma assim: “Nosso conceito de belo se perde, por fim, sempre novamente no conceito de imitação de algo, no qual o acabado se esforça novamente pelo acabamento e nosso próprio ser, em cada externalização de sua existência, se esforça por dissolver-se” (*SAP*, p. 92). Ao contrário, portanto, de um conceito meramente positivo e fixo, a imitação formadora colocar-se-ia acima e na união entre destruição e formação, efetividade e aparecimento, de modo que a formação mesma, nas palavras do autor, “só pode ser imitada através do perpétuo rejuvenescimento de si da existência” (*SAP*, p. 93). Nessa noção de “rejuvenescimento de si da existência”, o próprio conceito de beleza parece por fim superar a si mesmo em direção a uma concepção formativa e dinâmica da relação entre parte e todo.

Em sua hínica parte conclusiva, Moritz leva ao limite a reflexão da autonomização estética iniciada pelo *Ensaio* de 1785. A autonomia objetiva, como vimos, para garantir a depuração de toda arbitrariedade subjetiva, completa-se em um discurso sobre a autonomia da criação, na qual a criatividade da natureza é transposta para uma naturalidade da criação artística. Isso significa, entretanto, que a mesma dialética entre *formação* e *acabamento*, característica da atividade da natureza como um todo, é transferida para o campo da arte, o que por sua vez problematiza a própria possibilidade de criação de uma obra efetiva que seja realmente bela, conduzindo-nos a uma aporia.

O genuíno impulso formador, uma vez despertado, não encontra nada de individual na natureza que seja capaz de satisfazê-lo inteiramente, nem mesmo a mais elevada obra de arte, pois, mesmo como primeira cópia do belo supremo, ela continua, entretanto, sempre sendo apenas uma reprodução (*SAP*, p. 84).

Logo, a realização da obra como algo de acabado cristaliza sua condição de eterno aparecer da forma em uma individualidade efetiva e acabada, colocando em risco sua autonomia como um mundo em constante (re)formação. O próprio artista, impulsionado ele também por um princípio formativo, não encontra satisfação em qualquer objeto individual. Sendo assim, mais do que se localizar em um objeto, em sentido limitado, a verdadeira criação – a imitação formadora do belo – só pode se encontrar nessa noção de “rejuvenescimento da existência”, ou seja, em um processo constante de elevação e dissolução da efetividade através da força ativa, um jogo no qual o acabamento se revela na formação e a formação no acabamento.

Esse aporia se embrenha e se reflete na estética: a revisão radical do conceito de imitação intensifica ainda mais o problema da descrição da referencialidade da obra, tal qual já trazida no ensaio anterior, minando portanto as possibilidades discursivas do estético na aproximação

a seu objeto. O ser da beleza, em sua autorreferencialidade, parece fechar em si mesmo seu sentido, interditando a mediação descritiva de um sentido ulterior. O próprio autor reconhece essa limitação, pois conclui poeticamente o ensaio: “de lábios mortais não se deixa dizer palavra mais sublime sobre o belo do que: *é [es ist]!*” (*SAP*, p. 93). Reunindo *ser* e *sentido* na mais íntima relação essa conclusão se mostra o fechamento do percurso iniciado pelo conceito de “perfeito e acabado em si”, em sua devolução de toda finalidade para o interior do objeto artístico: o ponto de vista exigido pela estética autônoma impossibilita que o belo seja um discurso sobre algo, um objeto representativo, para se converter em um modo de *ser* que expressa a partir e em si mesmo seu *significado*. O discurso que corresponderia à arte, se assim entendemos a estética, é impelido ele mesmo a duplicar essa aporia, e fazer coincidir, por fim, teoria e objeto: a teoria é o objeto que reflete e dobra-se sobre si mesmo. Se há como penetrar nesse “*é*”, isso só se pode dar mediante uma linguagem própria a esse campo criativo da natureza e da arte, situada ela mesma poeticamente nesse jogo das formas.

Mediante os reposicionamentos e ressignificações das noções tradicionais da estética do século XVIII, o saldo desses escritos estéticos de Moritz nos leva a um grande deslocamento frente ao histórico do programa original da disciplina como teoria do conhecimento sensível. Isso não quer dizer, como vimos, que instâncias da sensibilidade e da receptividade não sejam também mobilizadas em sua estruturação teórica, mas elas se colocam no interior de um quadro maior da estética, no qual o foco passa para um certo âmbito das formas, sempre móveis entre a formação e o acabamento, que dão vida tanto à natureza como à cultura humana em seu poder análogo de criação²⁸³. Aquele movimento iniciado por Herder, no interior mesmo da proposta de uma investigação psicológica dos sentidos, estabelece-se definitivamente em um novo campo a partir do qual se pensa a relação entre a produção artística, o homem e o mundo.

Não seria absurdo, contudo, tomar esse deslocamento também como um desdobramento daquela psicologia que se fazia profunda – não obstante levando a própria noção da psicologia a certo esgotamento. A radicação da verdadeira natureza do belo “em seu surgimento, e seu próprio devir” (*SAP*, pp.77-78), recua “objetivamente”, por assim dizer, o posicionamento da verdadeira criação em uma anterioridade em relação à efetivação da obra acabada; sua correspondência do ponto de vista “subjetivo”, também transpunha, como vimos, o verdadeiro momento artístico para a origem produtiva, no surgimento das formas que se dá na concentração

²⁸³ Paquet resume de maneira clara esse saldo de Moritz em relação ao sentido original da estética: “se não há estética em Moritz no sentido de uma teoria do conhecimento sensível, trata-se sobretudo de uma teoria da arte que assume o sentido dentro de uma filosofia da história, quer dizer: uma história das formas, formas produzidas tanto pela arte quanto pela natureza” (*Signature et achevé en soi*, 2017, p. 8)

do sentimento da força ativa, precisamente na passagem entre uma abertura para a impressão do todo e um princípio de produção do sujeito criador. À autonomia objetiva da obra de arte corresponde, portanto, a autonomização desse “órgão da força ativa, *obscuramente pressagiador*” (SAP, p. 75); é, em certo sentido, também no nível da investigação desse “órgão” que se colocará a estética. Anterior, e mesmo precursor, das forças de representação, ele é o próprio campo daquela linguagem criada na identidade entre *ser* e *sentido*: opera-se aí não propriamente com os conceitos, mas seus “inícios e primeiros motivos”, onde não se excluem nem se subordinam na ordenação intelectual, em uma temporalidade específica que desafia a sucessão mediante uma simultaneidade que apresenta a obra completa antes mesmo de seu devir real, de sua existência efetiva; vasto domínio, cujo horizonte “deve ser no gênio formador *tão amplo, quanto a própria natureza*” e “abarca mais do que pode apreender o sentido externo, a imaginação e a força de pensamento” (SAP, pp. 76 e 75) . O absurdo dessas caracterizações para o entendimento discursivo era indício mesmo da intangibilidade desse domínio para a representação – adentrá-lo é também reconhecer nele uma lógica própria. Logo, o discurso da autonomia da estética torna-se também a autonomização dessa faculdade que se movimenta no jogo vivo das formas, anterior e acima da efetividade, conduzindo a um novo traçado das faculdades humanas, ou mesmo daquilo que se expressa no homem aquém de sua divisão, aquém mesmo do estabelecimento de sujeito e objeto. Não seria justamente esse jogo o nível no qual opera a fantasia?

2.3 - Doutrina dos deuses: mitologia como obra de arte autônoma e lógica da fantasia

A partir dessas aporias encontradas pela estética no próprio movimento de autonomia, adquire relevada importância a leitura de Moritz sobre a mitologia, pois ela parece constituir o lugar por excelência onde subjetividade organicamente criativa e objetividade autônoma encontram-se em conexão, ou melhor, um momento no qual a própria separação entre sujeito criador e objeto poético se mostra ainda indiscernível. Em certo sentido, é como se a mitologia se situasse naquele momento primevo da força ativa, no limite sempre renovado de sua efetivação. Se acompanharmos as definições do texto *Sobre a imitação formadora*, vemos como o discurso mitológico é, por assim dizer, o único caso no qual elas podem ser propriamente desdobradas: por um lado, uma criação que impossibilita sua caracterização como produto de uma subjetividade individual e que, pelo contrário, parece justamente o resultado da dissolução

de uma tal individualidade²⁸⁴; por outro, a isso corresponde um espaço objetivo próprio, em total independência e autonomia em relação à efetividade, dotado de sua própria lógica e linguagem. Se a verdadeira obra de arte parecia exigir uma dupla negação, tanto da subjetividade, quanto da efetividade, é evidente que podemos encontrar na mitologia a realização mesma dessas condições: ela não é apenas um objeto ao qual é aplicado o princípio de autonomia que Moritz exige para a contemplação da arte, ela é o espaço mesmo no qual ele se realiza, impondo-se de dentro a uma tal filosofia. A mitologia é a linguagem da fantasia criadora.

Tal postura frente à mitologia, encontrada de forma consolidada em sua *Doutrina dos deuses*, de 1791, pode ser considerada, entretanto, um amadurecimento de sua própria teoria estética ao longo da década de 1780. Isso porque, se remontarmos às esparsas menções anteriores feitas por Moritz a respeito da mitologia, esta ainda é claramente concebida no quadro de uma interpretação alegórica, como personificação de ideias, meio de expressão sensível de conceitos abstratos. Numa evidência da hipótese que alimenta este trabalho, há um desenvolvimento paralelo entre o discurso da autonomia na estética e na consideração da mitologia²⁸⁵.

Tomemos como exemplo um pequeno texto, *Die Schöpfung der Götterwelt* [A criação do mundo dos deuses], originário de sua *Lógica para crianças*, surgida em 1785 – portanto ainda no início do desenvolvimento de sua teoria da autonomia²⁸⁶ –, retomado posteriormente com algumas modificações em suas *Memorabilia*:

Desde tempos imemoriais, o mundo foi povoado por incontáveis seres que não se encontravam em parte alguma fora da imaginação do ser humano.

A esse âmbito pertenciam todas as ninfas, faunos e sátiros; todos os deuses e deusas do Olimpo

–

Esses seres surgiram ao se querer tornar o impessoal no mundo em algo pessoal e através disso torná-lo mais *semelhante* –

Assim se pensava sob Júpiter o ar e o céu; sob Netuno, o mar; e sob Plutão, a terra. –

Essas massas gigantescas, o ar, a terra e o mar, eram infrutíferas para a *imaginação em jogo* do ser humano – procurou-se facilitar sua exposição dando-se a elas personalidade (*MSW XI*, p. 36).

²⁸⁴ Moritz voltará a pensar essa relação entre gênero e indivíduo na mitologia, em um ensaio de 1789, “Sobre a dignidade do estudo da Antiguidade”, retomado parcialmente na abertura de sua outra sobre os Antigos, intitulada *Anthusa*: “essa observação sublime de todo um povo como um homem individual, vivendo e agindo” (*MSW IV/1*, p. 5). Como veremos, trata-se de um tema central também na consideração de Schelling.

²⁸⁵ Beck, em sua tradução dos escritos estéticos de Moritz, é um dos únicos a atentar – em breve nota – para esse paralelismo entre avanço na teoria estética e mudança na interpretação mitológica, ainda que sem exemplificá-lo (“Présentation. Limitation Formatrice” 1997, p. 36, nota 1).

²⁸⁶ Segundo os editores Heide Hollmer e Albert Meier (in: *MW II*, p. 1080), apesar da data impressa na capa da obra ser 1786, há registros que apontam para a circulação da obra ainda no ano de 1785; suas ideias, por sua vez, remetem às posições de Moritz no campo da pedagogia e da reflexão sobre a linguagem no início daquela década.

Se o contrastamos com uma passagem da abertura de sua *Doutrina dos deuses* notamos uma clara diferença:

No terreno da fantasia, o conceito *Júpiter* significa *primeiramente* ele mesmo, assim como o conceito de *César*, na cadeia das coisas efetivas, significa o próprio César. Pois quem pensaria talvez, por exemplo, ao ver a escultura de Júpiter feita pelas mãos de mestre de Fídias *primeiramente* no ar superior que deveria ser designado através de Júpiter, a não ser alguém que tivesse renegado todo sentimento para o que é elevado e belo, alguém capaz de considerar a mais elevada obra de arte como um hieróglifo ou uma letra morta, cujo inteiro valor seria apenas o de significar algo fora de si (*Gl*, p. 4).

De fato, a noção anterior já apontava para a “imaginação em jogo” como a sede da criação da mitologia e em algumas passagens indica certa autonomia desse discurso frente ao que se apresenta como efetivo sem com isso torná-lo ficção inverídica²⁸⁷; trata-se, antes de tudo, de um traço já presente na maneira como Moritz pensava a linguagem desde seus primeiros textos, como um mecanismo de criação e constituição do campo da experiência, a própria *formação* de um mundo que permaneceria de outro modo puro caos²⁸⁸. É inegável, no entanto, que a própria linguagem do primeiro texto trai uma noção referencial da mitologia como alegoria: sob a imagem de um deus como Júpiter, por exemplo, pensa-se o ar. Nesta interpretação, entende-se assim que na mitologia “revestiam-se [*umkleidete*] esses conceitos universais com personalidade” (*MSW VI*, p. 190), como aponta o texto original da *Lógica para crianças*. A terminologia fortemente ligada à tradição alegórica revela-se na oposição entre a dimensão universal do conceito e a imagem figural humana que a expressa, assim como na clássica tópica da vestimenta como metáfora para a relação entre pensamento e expressão do ponto de vista mais tradicional da retórica. Essa externalidade é também desvelada em certa direção instrumental que é dada à mitologia: mediante a personalização desses conceitos mais

²⁸⁷ Além do papel central da imaginação, outro ponto de aproximação com a sua visão mais madura sobre a mitologia é a questão da relação com a efetividade. No texto original da *Lógica para crianças* nós lemos: o espírito humano “insatisfeito com o mundo da natureza e da arte, criou para si também um *mundo de ideias poetizado*. Pode-se então traçar agora uma nova grande linha de fronteira entre o *mundo efetivo* e o *mundo das ideias*” (*MSW VI*, p. 129). Há, todavia, uma insuficiência que ainda separa as posições nesses textos de uma visão realmente autônoma da mitologia.

²⁸⁸ Não se pode ignorar a importância das reflexões de Moritz sobre a linguagem para sua teoria estética. Klingenberg insiste que, desde 1782, o autor já desenvolve nessas reflexões o germe de motivos estéticos fundamentais para seu pensamento, como aquele de imitação formadora e de organismo (“L’« Aufklärung » allemande inconnue”, 1995, p. 57). Decerto, há grandes proximidades com o posicionamento de Herder, e a possibilidade do discurso estético de situar-se, junto a uma reflexão sobre a linguagem, do ponto de vista da forma e da formação. Bons exemplos do pensamento de Moritz nesse domínio se encontram nos textos *Die Schöpfungsfeier* [A festa da criação], de 1780 – o qual menciona Herder na primeira nota –, e *Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Mosis* [Nova hipótese sobre a história da criação segundo Moisés], de 1784. Para um aprofundamento na noção de linguagem em Moritz, remetemos ao ensaio de Sabino sobre o tema junto à tradução desses mesmos textos (*Ensaio de Karl Philipp Moritz*, 2009, pp. 17 e ss.).

universais, “podia-se agora falar com eles, dirigir-lhes preces, trazer-lhes oferendas e pensar neles como seres mais elevados” (*MSW VI*, p. 190). Igualmente o constante uso do passado para descrever essas criações parece remontá-las a um período primordial, da infância da humanidade em seu convívio imaginativo com o mundo – não obstante expondo um princípio de elaboração da experiência que se mantém vivo no desenvolvimento humano²⁸⁹. Mesmo a localização desse excerto, na *Lógica para crianças*, em meio a uma longa discussão sobre a fábula em geral, aproxima a temática de uma tendência alegorizante inerente ao uso pedagógico e instrumental da mitologia no pensamento esclarecido²⁹⁰.

Algo bem diverso é exposto na abertura de sua obra sobre a mitologia, quando exige, do ponto de vista da fantasia, que o mesmo Júpiter signifique “*primeiramente* ele mesmo”. Notamos como a fórmula do “perfeito e acabado em si” intervém na compreensão da mitologia, suspendendo qualquer referência externa para caracterizar o modo de significação primário e essencial das figuras mitológicas, de modo que desaparecem na obra alusões à moral, ou a seu uso instrumental ou pedagógico. Acompanhamos, portanto, de 1785 a 1791 um mesmo amadurecimento em Moritz, do ponto de vista da estética e da mitologia em um paralelismo que conflui finalmente em reciprocidade na *Doutrina dos deuses*, alimentando-se inclusive da linguagem estabelecida pelo discurso de autonomia da estética para implementar o ponto de vista exigido para essa nova interpretação da mitologia.

É inclusive com um curto ensaio, “Ponto de vista para as poesias mitológicas”, que Moritz abre a sua obra sobre mitologia oferecendo uma síntese teórica desse deslocamento necessário para a correto posicionamento que em grande medida se mostra como um resultado de sua reflexão estética, sendo determinante para compreender a especificidade de sua obra. Já o uso da expressão *ponto de vista* [*Gesichtspunkt*] é extremamente significativo: termo frequente em sua obra, introduzido em diversas situações, recupera a imagem geométrica do círculo para pensar uma estrutura autotélica dotada de um ponto focal a partir do qual esclarece

²⁸⁹ Não se podem descartar as ideias dessa obra e justificar esse tom mediante sua redução a um livro de aconselhamento pedagógico. Moritz não esconde o propósito de uma verdadeira apresentação sistemática de sua reflexão sobre a história do homem frente à experiência, onto e filogeneticamente, como uma história da ordenação de seu pensamento em direção à consciência de si mesmo. Saine propõe na obra “a mais elaborada exposição do mundo de ideias de Moritz antes de sua viagem à Itália” (*Die ästhetische Theodizee*, 1971, p. 40), justificando esse recurso à sua caracterização sobre a mitologia como representante de um período ainda anterior de sua filosofia, a despeito dos primeiros motivos de seu pensamento sobre a autonomia.

²⁹⁰ Os editores (in: *MW II*, 1081) lembram que a discussão de Moritz sobre a fábula orienta-se, como no caso de Herder, pelo trabalho de Lessing a esse respeito e volta-se contra Rousseau, o qual contestara no *Emílio* a utilidade pedagógica das fábulas. Com a própria ideia de utilidade, entretanto, vê-se como Moritz está ainda afastado do desenvolvimento que guiaria seus textos estéticos, movimentando-se sobretudo na constelação do Esclarecimento.

a si mesma. Como procura definir no texto a esse respeito, *Der letzte Zweck des menschlichen Denkens. Gesichtspunkt* [O último fim do pensar humano. Ponto de vista]:

A cada representação distinta pertence como que um *centro* [*Mittelpunkt*] e uma *circunferência* – se eu não situo aquele que deveria ser centro da circunferência exatamente no centro da mesma, então eu sou incapaz de obter uma ideia distinta da circunferência [...]. O centro da circunferência é o *fim* ao qual todo o resto se refere (*SAP*, p. 9).

Essa noção, portanto, permitia a Moritz substituir a ideia de finalidade, ou melhor, da correspondência a um fim externo, por uma perspectiva interna e autônoma. De antemão, sua transposição aqui para a abertura da obra mitológica indica que o autor procura estabelecer uma explicação para a mitologia a partir de si mesma, e não justificada a partir de um fim outro, seja ele pedagógico, religioso ou mesmo artístico, se sob essa rubrica entendemos um *emprego* da mitologia, seja em sentido ornamental ou para representar conceitos abstratos. Mais do que mera questão de método, o conceito oferece ao mesmo tempo uma perspectiva estética; nas palavras de um manuscrito intitulado *Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste* [Determinação do fim de uma teoria das belas artes]:

Para toda obra de arte bela, considerada um todo existente por si, é necessário encontrar na própria obra *o ponto de vista* segundo o qual todo singular se apresenta primeiramente em sua necessária relação ao todo, e somente por meio do qual se torna claro que na obra de arte não há nada supérfluo, nem nada que falte²⁹¹s (*SAP*, p. 122).

O conceito de ponto de vista é portanto também central para compreender a obra de arte bela como um todo perfeito e acabado em si mesmo, expondo a relação necessária das partes ao todo e formando uma totalidade fechada em si. Por conseguinte, se assumimos a seriedade e a profundidade que Moritz imprime ao termo – “uma expressão da qual nos servimos frequentemente sem atentar corretamente ao conceito” (*SAP*, p. 9) –, vê-se de antemão que esse preâmbulo da *Doutrina dos deuses* é extremamente significativo, revelando que Moritz concebe na mitologia um conjunto fechado, cujas partes nutrem uma ligação necessária com o todo a partir de um centro focal que a constitui como totalidade; em última instância, o autor vê na mitologia a própria realização de uma obra de arte como algo perfeito e acabado em si mesmo.

Essa posição se afirma no primeiro parágrafo, a partir de duas exigências complementares: “As poesias mitológicas têm de ser consideradas como uma linguagem da fantasia: tomadas como tal, elas constituem para si como que um mundo, e são elevadas acima do nexos das coisas efetivas” (*Gl*, p. 1). Trata-se notadamente de pontos centrais que encontrávamos no ensaio *Sobre a imitação formadora*: a criação de um mundo autônomo e

²⁹¹ Tradução de Sabino, *Ensaio de Karl Philipp Moritz*, 2009, pp. 120-121.

independente, a partir da fantasia, colocado em oposição e superioridade em relação à efetividade. Moritz não chega a definir a fantasia. Na época, o termo é usualmente intercambiável com a noção de imaginação [*Einbildungskraft*]; no que diz respeito a Moritz, se o conceito de imaginação é mais frequentemente utilizado com o sentido de composição e reprodução de representações dadas pela sensibilidade – como em *Sobre a imitação formadora*, por exemplo –, a fantasia parece associada a um sentido mais produtivo e criativo da imaginação, referida à atividade do artista e do poeta. No contexto da *Doutrina dos deuses*, contudo, ela revela um sentido ainda mais profundo e originário: na mitologia, Moritz é finalmente capaz de situá-la na proximidade, outrora apenas insinuada, ou mesmo na identidade com a *força ativa* que se colocava na base de toda criação, como a marca objetiva e natural inerente e anterior a toda produção subjetiva²⁹². Nesse sentido, ela não é nem mesmo uma faculdade, como vimos, mas o fundo, por assim dizer, de toda possibilidade para as faculdades representativas do homem, o espaço mesmo no qual surge a forma. É significativo que seja apenas ao debruçar-se sobre a mitologia que nosso autor possa de fato desenvolver essa identificação entre a fantasia e a força ativa. Revelando-se como mais do que uma mera aplicação externa de sua teoria, esta obra desdobrava os temas anteriores de maneira original. Ao situar-se no nível da fantasia tomada nesse sentido produtivo e originário, o deslocamento exigido pela abertura da obra nos coloca de início diante daquela dupla negação, tanto da subjetividade como da efetividade, pois não se trata mais nem propriamente de uma faculdade subjetiva em sentido estrito, tampouco de uma representação da realidade dada. O distanciamento frente à efetividade, que constituía no ensaio sobre a imitação formadora um passo central de toda criação artística, esclarece do ponto de vista da mitologia a sua objetividade, pois à autonomia criativa corresponde do mesmo modo um espaço objetivo próprio: “a fantasia reina em seu próprio campo segundo sua própria satisfação, sem nenhum obstáculo. Sua essência é formar e construir; para tanto ela cria para si um amplo espaço de jogo [*Spielraum*]” (*Gl*, p. 1)²⁹³. Moritz é talvez o primeiro autor a defender com tal radicalidade

²⁹² Schreiber vê uma ampliação do papel da imaginação em relação ao ensaio anterior: “A *Götterlehre*, em contraste, não menciona a faculdade ativa; a trajetória de sua obscura imitação da totalidade da natureza até um trabalho mais distinto da imaginação é substituída pela trajetória envolvendo apenas o desenvolvimento da imaginação. De mera faculdade entre outras envolvidas na produção criativa, a imaginação é promovida ao estatuto de faculdade criativa cardeal e abrangente” (*The topography of modernity*, 2012, p. 56). Boulby é um dos únicos autores que considera essa ampliação categoricamente como uma identificação, por fim, das faculdades, ao apontar que a fantasia “não é aqui [na *Götterlehre*] mais distinta da força ativa [*Tatkraft*]” (*Karl Philipp Moritz: At the Fringe of Genius*, 1979, p. 194)

²⁹³ Sem se referir propriamente a Moritz, e reconduzindo o argumento ao quadro específico de uma filosofia da consciência, Cassirer oferece um bom esclarecimento do sentido dessa objetividade como um modo autônomo de *formar*: “a objetividade do mito consiste principalmente naquilo em que ele mais parece distanciar-se da realidade das coisas, da ‘efetividade’ no sentido de um realismo e dogmatismo ingênuos – ela fundamenta-se no fato de que

a objetividade da mitologia, não fundada em uma correspondência a instâncias transcendentais ou na expressão de forças da alma, mas, deslocada de toda relação representacional a uma materialidade, ancorada em sua funcionalidade e estrutura internas.

Por situar-se nesse momento mais originário, no limite da representação e, por conseguinte, da discursividade do entendimento, tal fantasia, como linguagem autônoma, possui sua própria lógica. Seria apropriado ver na *Doutrina dos deuses* a completa realização daquilo que mesmo Herder apontara certa vez na mitologia: uma “lógica da faculdade poética” (*HW IX/2*, p. 24). Pois o ponto de vista exigido para tratar da mitologia exclui toda aplicação a ela de uma armadura conceitual metafísica que lhe seja estranha; ela responde a uma lógica que lhe é própria, completamente autônoma. Nisso se revela o modo como a estética nesse desenvolvimento por nós investigado, e em especial na mitologia como seu terreno por excelência de realização, torna-se progressivamente, ao longo desse período, uma alternativa à racionalidade tradicional, abstrata e metafísica: mais do que um campo de imagens, trata-se de *um outro modo de pensar, uma sintaxe outra*. Moritz vai ao cerne da mitologia em oposição a toda metafísica dogmática, pois ela evita “todos os conceitos abstratos e metafísicos que poderiam perturbar suas formações” (*Gl*, p. 1). Noções caras à metafísica e à teologia, como “infinitude e ilimitação”, “existência sem começo”, “eternidade”, “poder ilimitado” e “onipresença”, são elencadas aqui como conceitos evitados pela mitologia, pois afrontam e mesmo anulam aquele que é, no fundo, seu princípio: a *forma* e a *formação*²⁹⁴. “Tudo nela é surgimento, geração e concepção, até a mais arcaica história dos deuses” (*Gl*, p. 1); são antes essas as “operações”, se assim quisermos, com as quais procede essa lógica da fantasia que é a mitologia, e que regem o seu desenvolvimento interno. Não há, então, o interesse metafísico e teológico de definir a natureza do divino, mas, antes, a instauração de um jogo poético da imaginação.

Essa “absolutez poética”²⁹⁵ na exposição de Moritz da mitologia, possibilitada pelo ponto de vista proporcionado por sua teoria estética, determina também a estrutura de seu livro, completamente original quando comparada a outras obras contemporâneas do gênero. Cabe

ele não é um retrato [*Abbild*] de uma existência dada, mas sim um modo tipicamente seu de formar [*Bilden*], pelo qual a consciência sai da mera receptividade da impressão sensível e se opõe a ela” (*A filosofia das formas simbólicas. Segunda parte: O pensamento mítico*, 2005, p. 37; tradução modificada).

²⁹⁴ Blumenberg se refere à *Götterlehre* de Moritz ao dizer que “a fantasia como órgão do mito é definida através da negação de toda metafísica e de todos os conceitos teológicos” (“*Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*”, 1990, p. 43).

²⁹⁵ A expressão é de Schelling: “Expor a mitologia nessa sua absolutez poética é um grande mérito que, entre os alemães, cabe em primeiro lugar a Moritz” (*FA*, p. 74, §39).

ressaltar que manuais de mitologia conheciam grande sucesso na época²⁹⁶, e mesmo a obra de Moritz teria em sua posteridade uma boa recepção como um livro pedagógico usado nos colegiais – trata-se do seu livro que mais teve reimpressões e reedições durante o século XIX²⁹⁷. Nisso se compreende também a escolha de Moritz, nesse ensaio de abertura, por uma apresentação da especificidade de seu ponto de vista em relação a outras obras. Isso pode ser confirmado através dos dois métodos de interpretação que são aí rejeitados: “Querer transformar a história de deuses dos antigos, através de variadas interpretações, em meras alegorias é um empreendimento tão tolo como quando se procura converter essas poesias, através de variadas explicações forçadas, em pura e verdadeira história” (*Gl*, p. 2). Ora, poderíamos determinar esses dois polos, interpretação alegórica e interpretação histórica, como duas abordagens tradicionais de revalorização da mitologia no Esclarecimento, determinantes na estrutura dessas obras²⁹⁸. Como vimos, essas duas facetas ainda compareciam na visão de Herder, mas conjugadas de uma maneira original e, em certo sentido, antecipando algumas das visões de Moritz quanto a seu caráter essencialmente poético. Este, todavia, procura depurar completamente sua leitura de ambas as dimensões, pois atentam contra aqueles dois princípios complementares da autonomia mitológica: a alegorização, ao subordinar a imagem a um conceito abstrato, desconsidera a autonomia da fantasia que, na criação de suas imagens, responde a uma lei própria; a interpretação histórica, de modo complementar, nega a elevação em relação à efetividade.

A primeira espécie de interpretação dá continuidade a uma linhagem da retórica, buscando na mitologia um repertório de imagens para a expressão de conceitos. Em grande medida, não se reconhece aí um conteúdo verdadeiro, mas um recurso estilístico, um ornamento poético. Como tais, as figuras mitológicas podem ser tiradas de seu contexto estrutural na relação com outras figuras, de modo que uma obra composta a partir de tal abordagem assumirá o princípio de construção de um léxico, um dicionário de repertórios iconográficos, no qual

²⁹⁶ Sobre o lugar da obra de Moritz nesse cenário, Jahnke afirma que “essa explícita valorização do caráter artístico da mitologia, segundo as medidas de sua estética autônoma, distingue o manual de Moritz de todas as obras do mesmo gênero que surgiram em profusão nas duas últimas décadas daquele século” (“»Es ist!« Evidenz als paradoxe Leitkategorie in Karl Philipp Moritz’ theoretischen Texten zu Kunst und Mythos”, 2014, p. 164).

²⁹⁷ Tomemos como testemunho o prefácio de um tradutor inglês da obra, ainda em 1830: “a obra aqui traduzida encontra-se entre os favoritos dos livros escolares usados nos ginásios da Alemanha” (Jaeger, “Translator’s Preface”, 1830, p. v).

²⁹⁸ Guilbert faz um ótimo estudo de três manuais de mitologia do período a partir de seus prefácios programáticos: além do texto de Moritz, um léxico de Ramler e uma obra de Hermann, discípulo de Heyne; trata-se de dois representantes das abordagens rejeitadas por Moritz. O artigo do comentador traça também um ótimo cenário do gênero da época, do qual se beneficia nossa comparação (“Welche neuzeitlichen Strategien für die Rettung der antiken Mythologie?”, 1991).

teremos definições e enunciados de seus significados²⁹⁹. Já a abordagem histórica, como havíamos visto, reconhece um conteúdo de verdade na mitologia, e com isso constitui um importante momento na história da revalorização da mitologia no seio do Esclarecimento. Ao localizá-la, no entanto, como uma expressão da infância da humanidade, ultrapassada pelos desenvolvimentos mais modernos da razão, ela aparecerá inevitavelmente como algo do passado, cujo interesse se justifica apenas como um acesso histórico para o conhecimento dessas épocas distantes, frequentemente se tornando um assunto erudito e de filologia³⁰⁰. Mais do que isso: duplicando essa concepção histórica para o conteúdo, restringe seu material ao meramente efetivo.

Nosso autor, pelo contrário, gostaria de dar um sentido vivo à mitologia. Como já notara Herder anteriormente, Moritz percebe que a visão unicamente histórica incorre no risco de marcar um distanciamento com o passado que o torna meramente documental, em um interesse antiquário. Tal visão, que ele considerava dominante nos manuais de mitologia, não assume a mitologia como interessante em si mesma, tornando-a um assunto árido de eruditos – Goethe, ainda na Itália, enquanto o livro era concebido, comunicava que nos estudos da Antiguidade nosso autor tinha a intenção de “purificá-la de toda moda livresca e poeira escolar”³⁰¹. Isso é determinante para a estratégia de composição da obra: Moritz não se debruça sobre obras de história sobre a mitologia antiga, mas principalmente sobre obras poéticas. Apartada de uma investigação filológica, que procura estabelecer rigidamente a origem dos mitos, escolhendo entre as várias versões e falsificações, sua leitura busca justamente reafirmar sua total mobilidade e não sua fixação como um cânone, à qual, no fundo, a mitologia essencialmente resiste³⁰². A diferenciação entre o mito original e natural e o mito artificial e poético, de algum

²⁹⁹ Herder também atacava explicitamente esse tipo de manual de mitologia. Em seu *Primeiro bosque crítico*, há uma crítica ao que denomina “método de Damm”, em referência ao teólogo e filólogo alemão Christian Tobias Damm, autor de uma muito popular *Einleitung in die Götterlehre und Fabelgeschichte der ältesten griechischen und römischen Welt* [Introdução à Doutrina dos Deuses e às Fábulas do mais Antigo Mundo Grego e Romano], que tomava os deuses “apenas como abstrações atuantes” (*HW II*, p. 146). Sua concepção da mitologia como “uma terra de ideias poéticas” (*HW II*, p. 147) é inseparável desse posicionamento crítico aos manuais alegóricos de mitologia, por sua vez ainda mais depurado pelo pensamento de Moritz.

³⁰⁰ Moritz parece ter em vista ainda o que poderia ser considerado uma duplicação da abordagem histórica, na qual não se toma apenas a *forma do discurso* historicamente, ou seja, como linguagem da infância da humanidade, mas também seu *conteúdo*, pensado como representação de personagens históricos do passado remoto de cada povo – leitura usualmente designada como interpretação evemerista, em referência Evêmero de Messina.

³⁰¹ Correspondência, Roma, 18 de agosto de 1787. In: Goethe, *Italianische Reise Teil I*, 1993, p. 411.

³⁰² Nisso Moritz capta aquilo que Blumenberg estabelecerá como um dos cerne da tradição mitológica: a variação inesgotável de seu repertório de partida, como que de modo musical. Mais do que isso: “Ser mantida mesmo nas variações, permanecer reconhecível sem insistir na inviolabilidade da fórmula, revela-se um modo específico de validade” (Blumenberg, “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos”, 1990, p. 21). Nesse modo de validade próprio, a mitologia revela-se refratária ao conceito de efetividade e realidade da modernidade científico-racional, baseado na ideia de consistência estática.

modo ainda presente no início das reflexões herderianas a partir de Heyne, dissolve-se na dinâmica da própria imaginação, fortalecida pela argumentação do ensaio *Sobre a imitação formadora do belo*. Uma vez que a criação artística não se opõe mais à criação natural, mas lhe dá continuidade, a ideia da mitologia como linguagem da fantasia não se confunde com a concepção retórica da mitologia como invenção poética artificial. Mesmo a ideia de sua origem poética, majoritariamente baseada em Hesíodo e Homero, não é pautada por um sentido histórico, de modo que em meio a algumas passagens encontraremos intercalados poemas de Goethe, como *Prometeu* e *Ganimedes*: trata-se de (re)atualizar o sentido poético inerente a essas figuras mitológicas. E se um poeta moderno é capaz de penetrar igualmente esse sentido originário – e Goethe seria, para Moritz, talvez o único até então capaz de tal feito –, ele mesmo se torna uma fonte para a compreensão da mitologia³⁰³.

Tampouco fará Moritz um léxico iconográfico: sua obra não se preocupa em delimitar rigidamente as divindades, em uma suposta correspondência alegórica a conceitos abstratos. A recusa a esse tipo de abordagem se converte em passagens muitas vezes mais fluídas, em que uma divindade passa à outra, muitas delas se geram e se metamorfoseiam uma a partir da outra, e não raro se repetem quando são tomadas apenas a partir de determinações abstratas³⁰⁴, como as divindades solares Hélios e Apolo, as lunares Ártemis e Selene, em uma cronologia onírica na qual frequentemente os filhos precedem os pais; o seu sentido irrompe antes de seu posicionamento no desenvolvimento dessa lei imanente da mitologia que é a “geração”. Um rápido olhar sobre o índice da *Doutrina dos deuses* revela que, apesar de em alguns momentos a divisão dos capítulos se ocupar de deuses individualmente, não se trata propriamente de verbetes, organizados isoladamente, mas de uma teogonia que se inicia pela geração dos deuses a partir do caos, passando pelos titãs, deuses olímpicos, até chegar aos homens: o sentido mais profundo da obra se revela em sua totalidade e no modo como cada figura individual parece significá-la e reatualizá-la, quando ganha proeminência. Logo, fica claro como é possível que Moritz considere a própria mitologia uma obra de arte, como afirma no ensaio de abertura do livro: “uma verdadeira obra de arte, uma bela poesia é algo em si acabado e perfeito, que existe em razão de si mesmo, cujo valor se encontra em si mesmo e na relação subordinada de suas partes” (*Gl*, p. 3).

³⁰³ Como afirma Disselkamp, “não se trata para o autor da transmissão de material mitológico, mas da atualização do mito como poesia” (*Três lições sobre a Mitologia de K. P. Moritz*, 2017, p. 106).

³⁰⁴ Algumas figuras individuais chegam mesmo a serem repetidas, como o centauro Quíron, que aparece tanto quando se fala da linhagem de Saturno como quando se fala dos seres que fazem a ligação entre homens e deuses.

Após esse preâmbulo teórico, o qual tem por função certificar o ponto de vista apropriado para a consideração da mitologia, em grande medida reatualizando teses centrais de sua estética da autonomia, Moritz finaliza a abertura com um poema de Goethe, *Minha deusa* [*Meine Göttin*], justificando: “Ao terreno da fantasia, no qual queremos agora adentrar, deve nos conduzir um poeta” (*Gl*, p. 6). Atuando como uma espécie de *invocatio* da obra, o poema pergunta “A qual imortal/deve ser dado o supremo prêmio”, ao que ele responde: “Eu o dou/à eternamente em movimento,/sempre nova,/mais rara filha de Jove,/à sua criança protegida,/à fantasia” (*Gl*, p. 6). Ou seja, a poesia tematiza o foco da obra, a fantasia, como algo de movente e em constante rejuvenescimento, mas já o faz *poeticamente*, isto é, a linguagem da fantasia já passa a tematizar a si mesma *em sua própria linguagem*. A introdução de uma poesia logo em sua abertura confirma, portanto, a necessidade de se assumir o ponto de vista poético da mitologia, em sua autonomia, no modo como os poetas a tomam. Ao se pedir que “a velha/sogra Sabedoria/a delicada alminha/não ofenda” (*Gl*, p. 8), indica-se claramente a oposição entre a delicada alma da fantasia e o risco que a sabedoria “intelectual”, a filosofia, corre de feri-la. Logo, passado o curto momento teórico inicial, não se trata de *falar* da mitologia como linguagem da fantasia, mas *deixar ela mesma falar*, o que incorpora à própria obra um tom inevitavelmente poético, acompanhando o mundo criado por ela. Não é propriamente a filosofia que fala da mitologia, mas, atingido o nível oferecido pelo deslocamento da estética autônoma, a mitologia que se faz falar na filosofia.

O primeiro capítulo da obra dedica-se à “Geração dos deuses” e de maneira marcante dita o princípio formal da obra. A frase de abertura indica que “ali, onde o olho da fantasia não mais alcança, é o caos, a noite e trevas” (*Gl*, p. 8). Na fronteira entre o caos e o surgimento das primeiras divindades encontramos também o limite da fantasia. De modo geral, ao longo de toda obra acompanharemos a luta e o jogo entre o informe e a forma, reatualizados de maneira individual e original em cada nova figura. Que o começo se dê a partir do caos, permite pensar a construção da obra como um progressivo domínio e consolidação da forma; seria errôneo, entretanto, tomar essa progressão de modo muito linear e unilateral, algo atestado no fato de que mesmo os deuses antigos não são completamente suprimidos, pois a possibilidade de um constante rejuvenescimento e reatualização se liga também à permanência daquela potência informe e mesmo destrutiva do caos³⁰⁵. Nem o extremo do puro caos nem figuras estáticas e

³⁰⁵ Schrimpf caracteriza de modo geral a obra com as seguintes palavras: “Como processo de um desenrolar metamorfoseante sempre renovado de imagens da fantasia poética, o desenvolvimento desde as divindades pré-olímpicas até as olímpicas representa uma vitória progressiva do formado e figurado sobre o informe e sem figura, a luta constante entre formação e destruição que conduz à ‘convergência’ do ‘totalmente oposto’, à unificação

enrijecidas ocupam a fantasia em seu livre jogo, pois o caos simplesmente seria correspondente àquilo que é sem limites, àquela infinitude, característica da metafísica e nociva à imaginação. Igualmente, a imagem estática de uma figura acabada trairia o princípio formante da fantasia. O caos aí é “a noite” que está “preenche de diversos nascimentos, pois encobre em si todas as formas que a luz do dia desenrola à nossa vista” (*Gl*, p. 9); esse é o lugar por excelência da obra e da fantasia, um claro-escuro que não deixa de recuperar aquele momento primevo da força ativa, no qual os conceitos pareciam conviver conjuntamente, ainda sem uma delimitação rígida, na transição entre o fundo obscuro e a sua primeira entrada na alma.

As primeiras figuras a serem tematizadas são justamente os titãs, caracterizados como “o que é insurgente, aquilo que se volta contra toda autoridade; são os filhos imediatos do céu e da terra, cuja força que se alastra amplamente não conhece nenhum limite, não suporta qualquer limitação” (*Gl*, p. 13). Guardando uma referência imediata ao informe e caótico, eles são, como que a fronteira do sem limite, igualmente o limite da imaginação formadora. De modo sintomático, sua tematização ocorre em um capítulo intitulado “A guerra dos deuses”, pois é na batalha contra o informe e monstruoso que se instaura a fantasia. Como escreve mais à frente: “não é gratuitamente que sua fantasia nas mais antigas criações poéticas se volte para a representação de que aquilo que é sem forma, o bruto, o ilimitado, tem de ser primeiramente aniquilado e vencido, antes que as coisas tomem o seu rumo” (*Gl*, p. 16).

O caos, portanto, não é propriamente o ponto de partida, mas o fundo primordial e onipresente da mitologia; seu começo propriamente dito se dá apenas nessa *titanomaquia*, que inscreve no caos os seus limites, fazendo surgir a forma: “toda a poesia da guerra dos deuses parece fundar-se sobre essa representação” (*Gl*, p. 16). Trata-se de uma batalha situada no início, mas que volta sempre a acontecer, como mostram as sucessivas revoltas dos titãs e de outros monstros, posteriormente, contra Júpiter e o reino das formas³⁰⁶.

O caótico e informe, portanto, nunca é completamente excluído na forma, a qual por sua vez, nunca se faz absoluta e rígida. Há, desde o capítulo sobre a geração dos deuses, um traço fundamental que de alguma maneira se mantém em toda obra: “já no início dessas criações poéticas unem-se os extremos opostos das coisas; o mais amável toca o mais temível e horrível – O que é formado e belo desenvolve-se a partir do informe e bruto” (*Gl*, pp. 8-9). É a prole de Urano, os próprios titãs, que se revolta contra ele; nisso, no entanto, a forma surge a partir do

através da ‘linguagem mais elevada’ da fantasia, mas nunca à definitiva supressão da oposição” (*Karl Philipp Moritz*, 1980, p. 107)

³⁰⁶ Entre as 56 gravuras que compõem a obra, o tema da revolta dos titãs contra Júpiter encontra-se já na folha de título da obra, testemunhando sua centralidade e preferência por parte de Moritz.

informe e o domínio do que é propriamente titânico também chega ao fim. Essa batalha fundamental confere uma tonalidade dialética que dominará o desenrolar do texto e receberá uma forma específica em cada nova divindade. Além de tudo, nota-se como há na mitologia uma operação de síntese que ultrapassa a limitação do entendimento e da reflexão baseados em oposições excludentes. A mitologia é o lugar exemplar da conjunção entre formação e destruição que caracteriza a arte em geral, como vimos, a partir do ensaio *Sobre a imitação formadora*. E os momentos mais significativos da *Doutrina dos deuses* revelam esse pensamento *outro* em sua força de unificação dos contrários que é ao mesmo tempo capaz de preservá-los. De Apolo, por exemplo, o máximo da beleza, é dito: “entre as poetizações dos antigos esta é uma das mais sublimes e amáveis, pois ela dissolve novamente o conceito de destruição no conceito de juventude e beleza, e dessa maneira dá ao que é inteiramente oposto um acordo harmonioso” (*Gl*, p. 82). O paralelismo com o ensaio da *Imitação formadora* é explícito: Apolo, agora compreendemos, era a alusão central de uma de suas explicações sobre a dialética entre formação e destruição na beleza, quando indicava:

E não é a própria juventude e beleza, corporificada em um deus através da mais pura imaginação, que mata os homens com delicados tiros? Ou que com aljava e arco entra zangado em cena, sombrio e terrível, como o susto das noites – tensiona o arco prateado – e lança as flechas venenosas nos acampamentos dos gregos? (*SAP*, p. 91).

Ou seja, já ali a mitologia era um recurso para explicar a inapreensível harmonização de contrários que realiza e sustenta o belo, confirmando o paralelismo dos textos. Semelhantes colocações serão feitas na *Doutrina dos deuses* sobre Diana e Minerva, jque são unto a Apolo as máximas realizações da beleza em sua aparição sensível, justamente por reunirem de maneira mais harmoniosa aquilo que é mais oposto. Sobre Minerva, por exemplo, leremos:

Nessa figura divina, a ferocidade da guerra foi atenuada por meio de sua feminilidade, já a suavidade e delicadeza da paz e das artes encontra-se coberta pela figura guerreira. – Aquilo que raramente é encontrado conjuntamente e que nesse belo todo da natureza ainda dormita velado, isso foi invocado pela elevada poesia em uma única e multifacetada figura divina, e soprava vida nos conceitos que se formavam a si mesmos novamente (*Gl*, p. 93).

Essa capacidade única de reunir conceitos opostos instaura inclusive uma escala de beleza entre as figuras divinas, exatamente a partir da possibilidade de uma unificação progressivamente maior da oposição, como revela o exemplo dessa deusa guerreira: por reunir a feminilidade e a guerra de maneira elevada, tanto Afrodite – que se apresenta como feminina –, como Marte – que é o espírito guerreiro –, são para Moritz formações divinas inferiores quando comparados a Minerva, em cuja figura encontramos uma harmonização maior.

Em suma, diz o autor:

O inteiramente oposto converge, tornando justamente essa poetização bela, a qual se torna aqui como que uma linguagem superior, que compreende toda uma quantidade de conceitos em uma única expressão, soando harmoniosamente um no outro, conceitos que de outro modo seriam dispersos e isolados (*Gl*, p. 92-93).

Se Moritz dissera, ainda no ensaio de abertura, que a *geração* era o princípio da mitologia, podemos pensar que o primeiro capítulo, tratando da “Geração dos deuses”, não elabora apenas o surgimento dos *primeiros* deuses, mas o princípio que rege toda a obra: o vir a ser da forma como um constante rejuvenescimento, que assume em cada poetização uma forma particular. Vimos como o conceito de *rejuvenescimento* era anteriormente um momento fulcral da argumentação do ensaio sobre a imitação; contudo, parece ser na perspectiva da mitologia que o compreendemos em sua concretude, ao recolocá-lo sob o domínio da imaginação. Aquele fundo caótico, preponderante nas primeiras e pouco belas figuras dos titãs, é reatualizado nos novos deuses, uma vez que estes são filhos daqueles: “aquelas representações sublimes continuam a reluzir através destas, pois a fantasia encobre novamente a delicadeza e a plasticidade do novo com a altivez do antigo” (*Gl*, p. 41). Há uma dialética própria à imaginação que se desenvolve mediante o conceito de rejuvenescimento compreendido conjuntamente à geração dos deuses, onde não domina propriamente a progressão linear, mas a simultaneidade e a repetição do antigo através do novo³⁰⁷. Trata-se de uma concepção própria de temporalidade. A mitologia expõe esteticamente aquilo que na exposição discursiva do ensaio anterior só poderia surgir como paradoxo: a obra que aparece como totalidade antes mesmo de seu surgimento progressivo, suspendendo a temporalidade da sucessão em pura simultaneidade. Os deuses existem inteiramente antes de nascerem, e permanecem mesmo depois de aniquilados, de modo que a mitologia se expressa como um todo em cada um de seus momentos, em cada uma de suas partes. Como em nenhum outro lugar, a mitologia expressa poeticamente aquele que era para Moritz o verdadeiro conceito de eternidade divina, tal qual descrito no pequeno texto *Zeit und Ewigkeit* [Tempo e eternidade], incluso em suas *Memorabilia*:

A eternidade, que pensamos própria a Deus, é essencialmente diferente daquela que nós esperamos. Esta é sempre apenas tempo; sempre apenas uma sequência daquilo que Deus apreende de uma só vez, de modo que sua eternidade conflui em um momento. Nele não há sequência³⁰⁸ (*MSW XI*, p. 204).

³⁰⁷ Para Gödde, a quebra da linearidade de uma progressiva formação dos deuses se dá por conta da introdução do conceito de “ponto de vista”: “A cronologia aparentemente absoluta da genealogia mitológica revela-se reiteradamente como relativa, admitindo desvios e repetições, assim elevando à plena validade a noção de um ‘espaço de jogo’ da fantasia” (“Mythologie als ästhetische Anthropologie”, 2010, p. 166).

³⁰⁸ Tradução de Sabino, *Ensaio de Karl Philipp Moritz*, 2009, p. 127.

Ao contrário do pensamento representacional, que tomaria a eternidade por uma sucessão infinita, ela aparece aqui como suspensão da sucessão em uma simultaneidade que faz confluir para um único ponto a totalidade – ou seja, a própria transposição temporal de seu conceito de “ponto de vista”. Este, que segundo ele é “um dos pensamentos mais sublimes que a alma humana pode conceber”, ocorre nesse contexto como uma inevitável contradição: “será possível pensar como simultâneo algo que é sucessivo?”³⁰⁹ (*MSW XI*, p. 204). Do ponto de vista da criação mitológica, contudo, no campo de jogo da imaginação, oferecer-se-ia em escala diminuta uma exposição dessa temporalidade interdita às forças de representação humana que operam pela sucessão.

Ora, todas essas características que colocam a mitologia como uma lógica alternativa à metafísica da representação provêm de um traço do pensamento de Moritz que, poderíamos dizer, caracteriza todo pensamento simbólico e morfológico: a centralidade do conceito de *limitação*. Aquilo mesmo que define uma *forma* é relido como uma positividade³¹⁰, pois só aqui a fantasia encontra expressão e opera aquilo de que o entendimento não é capaz: “justamente esse evitar o monstruoso, a nobre medida através da qual eram prescritos a todas as formações seus limites, é um traço principal na bela arte dos antigos” (*Gl*, p. 16). Daqui decorre o fato de que as divindades, mesmo como potências absolutas, e assim expressões do que é infinito, são também essencialmente limitadas e finitas, uma vez que a fantasia se furta a tudo que não tem limites, com isso se afastando de toda abstração. Não encontramos em parte alguma atributos teológicos tradicionais do cristianismo, como a onipotência, a onipresença e a onisciência: “com o conceito de uma força inteiramente ilimitada, cessa toda criação poética e a imaginação não tem mais nenhum espaço de jogo” (*Gl*, p. 21) – mesmo Júpiter, o mais poderoso dos deuses, temerá outros deuses.

É justamente dessa limitação que se depreende o caráter individual de cada uma das figuras mitológicas: como absolutamente limitadas, elas oferecem, cada uma à sua maneira, uma síntese da luta entre o informe e a formação. Como havíamos visto na leitura herderiana, há uma *economia interna* que permite que cada uma das divindades particulares traga em si mesma o sentido do todo de modo singular. Articulado a limitação à totalidade, é preciso que haja não apenas plenitude nas formas divinas, mas também uma certa falta, que passa a defini-

³⁰⁹ Ibidem, p. 128.

³¹⁰ Schreiber formula um paradoxo na operação da imaginação tal qual descrita por Moritz: “ele revela como a imaginação se liberta no momento em que ela estabelece seus próprios limites” (*The topography of modernity*, 2012, p. 55).

las individualmente. Isso torna significativas as figuras mitológicas antes mesmo que tenhamos narrativas sobre elas, ou seja, o seu reconhecimento universal como uma forma inteira precede a sua “aplicação”, por assim dizer, a uma história específica. A própria progressividade da beleza entre as figuras divinas não se mostra, portanto, como a superioridade de um atributo, ou maior plenitude em detrimento da falta, mas realização de sínteses cada vez mais elevadas desse conflito fundamental entre a formação e o informe, revelando assim toda a pregnância da forma. Se “o infinito, ilimitado, sem figura ou forma, é uma visão desconfortável” (*Gl*, p. 73), como diz a obra, torna-se claro que a plenitude e a dissolução dessa oposição fundamental significariam, pelo contrário, o fim de toda graça e beleza da mitologia, pois voltariam a dissolver a forma em uma infinitude abstrata. A superioridade da mitologia grega frente à religião cristã como substrato artístico – tema que será caro a Schelling – encontra todo o seu fundamento nessa distinção entre uma lógica da imaginação, que opera através da limitação, oposta a uma metafísica do infinito transcendente e abstrato.

É, conseqüentemente, de um modo ainda insuficientemente explorado por Herder que Moritz coloca o problema da limitação como o cerne dessa possibilidade de exposição aberta pela mitologia. Trata-se, mais uma vez, da própria ampliação do esquema geométrico, tão importante nos ensaios anteriores: a imagem do círculo como expressão da totalidade é inseparável de sua determinação negativa como um *contorno* e, conseqüentemente, como limite. Transposta e desdobrada no campo da mitologia, a questão revela de maneira ainda mais clara o modo como através da estética vemos fundadas novas possibilidades do pensamento, pois referindo-se especificamente à ideia da divindade, o mito tomado como linguagem da fantasia introduz uma reflexão imanente sobre o absoluto, ou melhor, sobre como no interior mesmo do absoluto se produz a diferença.

Esse cruzamento entre finito e infinito conduz a um ponto médio focal da obra, que são os capítulos que tratam da humanidade, como “A formação do homem” ou “A formação dos deuses semelhantes aos homens”, pois permitem entender tanto a antropomorfização do divino como a divinização do humano, complementaridade que perpassa toda a obra. Moritz diz que, “mesmo aos deuses, a fantasia não pôde emprestar nenhuma forma mais elevada que a humana, pois não há nada mais elevado que a postura sublime e ereta, na qual toda a natureza como que se rejuvenesce e chega, pela primeira vez, à intuição de si mesma” (*Gl*, p. 22). Logo, não se trata apenas de pensar na *figura* do homem, quando sob isso entendemos sua silhueta e perfil, mas como nele o princípio da forma realiza-se plenamente, como produtividade humana, autoafirmação da formação inerente à vida e que nos seres humanos reflete a si mesma, pois o

homem é *forma*, mas também *formador*: dá forma ao mundo e nisso sentido. Como lemos em bela formulação:

Pois os raios de sol iluminam, mas são os olhos humanos que veem. O trovão estrondeia e as tempestades do mar bramam, mas é a língua humana que fala os sons claros. A aurora reluz em seu esplendor, mas são os traços faciais humanos que falam e significam. Parece como se a natureza imensurável tivesse que primeiramente aninhar-se nesse delicado contorno para apreender a si mesma e novamente ser circunscrita (*Gl*, p. 23).

Notamos como há uma forte semelhança com a afirmação do ensaio *Sobre a imitação formadora do belo*, de que a natureza precisava do homem para refletir a si mesma. Oferecendo um fechamento para esse percurso, a *Doutrina dos deuses* demonstra, na aproximação mitológica de deuses e homens, esse movimento da fantasia em direção à forma, pois na qualidade de criador o homem redobra e reflete o processo de formação próprio à natureza, a qual em sua infinitude não possui uma imagem de si mesma. Nessa compreensão superior, elevar o humano se torna sinônimo de afirmar o princípio da forma³¹¹.

Essa aproximação entre o divino e o humano constrói por assim dizer toda a segunda metade da obra, que parece progressivamente nos reconduzir ao mundo dos homens, de sua vida efetiva³¹². Um capítulo como “As moradas sagradas dos deuses entre os homens”, por exemplo, constitui um curioso momento da obra de Moritz no qual a confluência da fantasia poética e da efetividade é pensada a partir de lugares reais onde se encontram templos de adoração aos deuses³¹³. Creta, Delos, Delfos, Argos, entre outros, marcam lugares onde, por um lado, o homem teria se deparado com a divindade, constituindo um lugar físico para sua veneração. Por outro lado, Moritz vê aqui também um movimento da própria imaginação: “a fantasia dos antigos fazia com que suas poetizações, flutuantes sobre a efetividade, paulatinamente descessem do céu à terra” (*Gl*, p. 136). Nesse sentido, a geografia mitológica se torna o próprio espaço de repouso da imaginação que retorna ao efetivo, fazendo coincidir religião e atividade da fantasia na efetividade do templo.

³¹¹ Tal ideia guiava Moritz também em sua apreciação das artes plásticas. Em relato sobre o Belvedere, na *Viagem de um alemão à Itália*, o autor escreve: “Para os antigos, o objetivo supremo da arte era não o inumano e o monstruoso, mas exatamente o humano em sua sublimidade e dignidade supremas; por meio disso, tudo obtinha para o espírito dos homens uma força imediatamente reagente, e, desse modo, os gregos se desenvolveram a um grau de culutra que nenhum povo alcançou depois deles” (*VAI*, p. 46).

³¹² A *Viagem de um alemão à Itália* pode também ser interpretada nessa chave da passagem do divino ao humano. A partir de suas várias descrições, onde se misturam análises de obras e monumentos com relatos do cotidiano na Itália, Moritz revela como esse fundo mitológico se expressa não apenas na arte, mas também na vida efetiva.

³¹³ “Onde poesia e efetividade se tocam”, diz Jahnke sobre essa seção, que considera única na obra de Moritz em relação a outras do gênero (“»Es ist!« Evidenz als paradoxe Leitkategorie in Karl Philipp Moritz’ theoretischen Texten zu Kunst und Mythos”, 2014, p. 164).

Essa transição ao efetivo através do poético, concretiza a passagem para a seção “O gênero humano semelhante aos deuses”, parte complementar e espelhada daquele capítulo anterior, “A formação dos deuses semelhante aos homens”. Se antes a chegada à forma humana revelava o progressivo triunfo da forma nas formações divinas, temos agora uma consideração mais detida do modo como os homens expressam eles mesmos o divino, em uma progressão inversa, que começa na forma animal e bestial do homem, em seu momento de ruptura inicial com os deuses, e termina em sua reaproximação e recondução ao divino. Nessa seção sobre os primeiros homens, muitos deles heróis semidivinos que estabelecem as linhagens mais antigas da humanidade, parece-nos de significativa importância a parte final, dedicada a Minos, Dédalo e Teseu.

Todos eles são, como se sabe, figuras que giram em torno do mito do Minotauro, do que podemos, por conseguinte, tomar como certo decaimento da forma, ou melhor, do próprio retorno do monstruoso e do sem limites. Como relatado por Moritz, a besta, metade homem e metade touro, fora fruto do amor ignominioso da mulher do rei Minos por um touro, amaldiçoada por Vênus com uma paixão pelo animal. Quando nasce o monstro, Minos ordena ao ateniense Dédalo que construa uma labirinto subterrâneo. É notável que Dédalo, conhecido arquiteto e escultor, seja o primeiro artista que surge nessa sequência humana da obra, até então dominada por guerreiros descendentes dos deuses. Recupera-se inclusive aquela famosa caracterização já presente em Winckelmann, de que Dédalo teria sido propriamente o inventor da escultura, ao separar os membros das colunas informes até então adoradas como divindades, imprimindo-lhes forma, movimento e vida: “nesse primeiro passo de Dédalo na arte encontra-se algo de elevado e divino” (*Gl*, p. 218). Justamente esse personagem, identificado com o início da arte superior entre os gregos, é incumbido de construir a labiríntica prisão para o monstruoso Minotauro. Teseu, por fim, é o herói que mata o Minotauro. A ele cabe também, segundo a obra, a criação do estado ateniense mediante a fundação de uma legislação sábia e a unificação de povos que viviam até então isolados, feitos que o levaram a ser divinizado pelas gerações posteriores: “Assim venerava a posteridade a lembrança daquele gênero humano semelhante aos deuses, no qual a faísca prometeica que ardia em seu peito se elevou em uma clara chama” (*Gl*, p. 231).

Ora, esse pequeno ciclo épico no interior da obra como que repete do ponto de vista da história humana o princípio da obra: a formação na luta contra o informe. Tendo como encetativo o disforme representado pelo Minotauro, é nessa oposição que o homem se afirma verdadeiramente como criador, seja na arte – como Dédalo –, ou mesmo na política – como

Teseu. Logo, há uma certa perspectiva ampla da cultura humana, que se estende até a criação política, compreendida como espaço de instauração da forma frente ao monstruoso, processo que embasa a teogonia mitológica e é agora repetida do ponto de vista dos homens, apontando inclusive, na referência ao estado ateniense, a passagem de um tempo heroico e mítico para o tempo histórico e efetivo. Por sua vez, é apenas nessa operação criativa da cultura que o ser humano revela propriamente sua semelhança com os deuses, como ser dotado e doador de forma.

Desse modo, concluem-se os dois movimentos complementares da obra, os quais acabam por se tocar como em um ponto focal da obra: a partir do princípio de formação da fantasia autônoma, a geração dos deuses os aproxima e identifica, em sua maior perfeição, à forma humana, os homens, por seu turno, ao afirmarem em si mesmos essa formação, revelam o princípio divino que trazem em si. O próprio fechamento da obra alude a esse reencontro do mortal com sua origem divina a partir de uma elevação do que é finito aos céus por meio do mito de Amor e Psique, “uma das mais encantadoras poetizações” (*Gl*, p. 304). A narrativa sobre a bela jovem, que passa por várias provações para se conciliar com o deus, conclui a *Doutrina dos deuses* com a apoteose do mortal ao divino: “Cantos e harpas soaram e todo o coral dos deuses participou da festa de casamento do celestial Amor, com o qual Psique se casou, assim como a faísca dos deuses com sua origem” (*Gl*, p. 308). Com o mito, a obra se fecha sobre si mesma e reconduz a seu princípio. O progressivo distanciamento do mundo dos deuses, que nos transportava para o mundo dos homens, não significa a perda de contato com essa mesma origem; pelo contrário, como já havíamos visto nos casos de Dédalo e Teseu, na sua atividade criadora o homem reafirmava a “faísca divina”, pois se tornava ele mesmo o produtor de novas totalidades. Isso conduz à própria reconciliação que no mito de Psique aponta para a origem divina dessa atividade humana³¹⁴.

A partir desse fechamento, podemos avaliar a obra como um todo. Em linhas gerais, nota-se claramente como Moritz expõe na lógica mitológica um modo de pensar completamente original, que poderíamos denominar *morfológico* e *simbólico*, e que marcará também o pensamento de autores como Goethe e Schelling: cada fenômeno particular pode ser pensado como uma expressão individual de uma forma absoluta e infinita, tornando finito o espaço de expressão do infinito, através de sucessivas novas configurações de uma forma primordial que

³¹⁴ Por outro lado, podemos observar também um fechamento “negativo” para o ciclo, se assumirmos, como o fazem Herder e também Schelling, que a história de Eros e Psiquê é sobretudo uma alegoria, uma vez que o conteúdo espiritual se liberta da forma material, tal qual na imagem da borboleta usada para representar Psiquê; ou melhor, seria talvez o caso de falar nessa narrativa de um *símbolo da alegoria*. O ciclo simbólico da mitologia terminaria assim com um apontamento para alegoria e, conseqüentemente, para algo além daquele mesmo círculo.

se manifesta assim de forma bela. A beleza se revela uma “língua mais elevada”, como diz o livro sobre a viagem à Itália, cujos deuses da mitologia exprimem na maior pureza: “onde a harmonia do todo recebeu um nome, ali foi desvelado o belo; o nome podia ser Apolo, Júpiter ou Minerva [...]” (*VAI*, p. 160).

Para além disso, há uma coincidência impressionante entre essa mesma lógica e sua concepção estética tal qual descrita nos textos anteriores. Essa dinâmica de criação das divindades, em que cada uma atualiza de maneira inteiramente singular uma certa *proporção* do todo em relação às partes, em totalidades absolutas em si mesmas, corresponde àquela mesma ideia de produção do *Sobre a imitação formadora*, na qual a verdadeira obra de arte era um espelho do todo absoluto da natureza, ao mesmo tempo em que constituía um mundo por si só. Essa relação de absolutez, talvez inapreensível ao entendimento dualista, encontra sua perfeita expressão na ideia da “geração” dos deuses, tal qual exposta na dinâmica que perpassa toda a *Doutrina dos deuses* e definida com excelência por Schelling, profundamente inspirado por Moritz, ao dizer que a geração é “único modo de dependência no qual todavia o dependente permanece absoluto em si” (*FA*, p. 67)³¹⁵.

O problema lançado pelo conceito de uma imitação ao mesmo tempo criativa engendrava, no quadro ontológico do ensaio anterior, um conflito fundamental entre *ser inteiro* e *ser limitado*. Tratava-se, como vimos, de um desdobramento de sua concepção da obra de arte autônoma como algo de “perfeito e acabado em si”, transposta para o ponto de vista da criação, no intercâmbio entre subjetividade e objetividade. Esse conflito entre totalidade e limitação se expressava de maneira formadora na força ativa do artista, uma vez que o *vir-a-ser da forma* se coloca como o próprio espaço de jogo desse conflito. Com sua *Doutrina dos deuses*, Moritz transpõe radicalmente o pensamento estético para o nível desse espaço de jogo, para a linguagem da fantasia. É, no entanto, apenas por meio da teogonia dos deuses que esse conflito é refletido – duplicado, espelhado e ponderado – em toda sua amplitude. Na geração dos deuses, resolve-se e renova-se o paradoxo criativo de uma nova totalidade, a qual deve se separar da totalidade infinita que a produz, mas que ao mesmo tempo não deixa de reenviar a ela e a seu princípio produtivo: absolutamente limitado e finito e não obstante infinito. Para além disso, o ciclo mitológico expõe o desdobramento desse mesmo princípio no homem, que se torna o

³¹⁵ Isso cria a possibilidade de pensar uma ontologia do absoluto que é estranha à linha dominante da metafísica ocidental, em vários sentidos herdeira da teologia cristã: nela, o finito é sempre uma formação do infinito, guardando, portanto, um traço de absolutez em si mesmo. Toda a filosofia da identidade de Schelling, como veremos, estruturar-se-á sobre essa noção, que encontra sua melhor explicação na própria “categoria mitológica” da *geração*.

ponto focal no qual esse cruzamento entre totalidade e limite, infinito e finito, se realiza e chega à consciência de si.

Levando, dessa maneira, o percurso de nossa investigação a um ponto culminante, a mitologia se mostra, portanto, não apenas como o lugar de aplicação da teoria estética de Moritz, mas como o momento propriamente dito em que o discurso sobre a autonomia se dobra sobre si mesmo e o surgimento da forma é tematizado em seu caráter mais fundamental. Mais do que um desfile de formas, a mitologia se mostra como o lugar onde se tenta captar justamente a formação que opera no gesto de dar forma, ou seja, uma recondução da força de representação à sua própria origem plástica, anterior a toda representação fixada, na linguagem autônoma da fantasia. Como no ápice representado pelo homem, que reflete a própria criação, refletindo-a, a *Doutrina dos deuses* é a forma tematizando a própria forma, o desenvolvimento de si mesmo da imaginação que se impõe àquele pensamento que a deixa falar em toda sua autonomia.

Assumindo o percurso histórico da estética, podemos dizer que, com Moritz, a disciplina se distancia definitivamente de um discurso sobre a sensibilidade, para tornar-se um discurso sobre a arte. A reformulação, entretanto, de noções centrais como beleza e imitação, em uma nova relação do artista e da obra em sua criação, trazia como saldo natural a exigência de uma reelaboração da aproximação desse discurso a seu objeto, expressa sinteticamente em duas críticas complementares a temas tradicionais: à alegoria e à descrição. É sobretudo na resposta a essa exigência que podemos concluir o lugar privilegiado adquirido pela mitologia nesse percurso: ele concretiza um grande deslocamento do discurso da disciplina ao encontrar a realização e mesmo a autorreflexão de seu programa de pensamento no nível da fantasia autônoma, exposta mitologicamente.

Com efeito, a crítica exposta no curto texto *Sobre a alegoria*, de 1789, nada mais era senão um enquadramento mais objetivo do conceito de “perfeito e acabado em si”, do ensaio de 1785, em um vocabulário artístico:

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

Por isso, no que se refere à bela arte, *meras* figuras alegóricas distraem a atenção e a afastam do principal³¹⁶ (*SAP*, pp. 112-113).

³¹⁶ Tradução de Sabino, *Ensaio de Karl Philipp Moritz*, 2009, p. 122.

A ideia do primeiro ensaio, de uma consideração autotélica da obra que internalizava toda finalidade antes colocada fora da obra nos casos do prazeroso e do útil, é transposta agora por Moritz explicitamente para o campo da significação: a obra de arte bela fala apenas de si mesma, não de algo que lhe é exterior. A alegoria, compreendida como referência de uma imagem a um conteúdo intelectual e abstrato, quebraria justamente esse modo de significação interno e autorreferencial. Do ponto de vista do artista, seria submeter a obra a uma ideia, traindo sua beleza a uma finalidade externa, quando na realidade trata-se do exato inverso: “a ideia é submetida ao poder do pincel – é ela que serve à obra de arte, não a obra de arte a ela”³¹⁷ (SAP, p. 115) – franca ironia de Moritz à formulação winckelmanniana sobre o pincel do artista “mergulhado no entendimento”³¹⁸. Logo, por trás de uma aparente valorização da arte através de sua elevação intelectual, no conceito de alegoria, nosso autor acusa sua subordinação a um fim estranho à autonomia da arte.

No ensaio *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* [Em que medida as obras de arte podem ser descritas?], por sua vez, publicado pela primeira vez entre os anos de 1788 e 1789³¹⁹, Moritz expõe claramente a dimensão complementar e consequente dessa crítica da alegoria, no modo como essa reconfiguração da noção de beleza implica também uma nova maneira de conceber os sentidos de uma possível descrição da arte:

Nisso consiste precisamente a essência do belo: uma parte só passa a falar e significar por meio de outra, e o todo por meio de si mesmo; o belo se explica a si mesmo, descreve-se a si através de si mesmo, e assim não tem necessidade, para além da indicação do dedo que meramente alude a seu conteúdo, de nenhuma outra explicação ou descrição (SAP, p. 95).

A articulação da obra como totalidade fechava, portanto, o seu sentido na articulação interna de suas partes constituintes de uma totalidade. Se do ponto de vista da crítica à alegoria, isso significa que ela fala *de* si mesma, do ponto de vista da descrição conclui-se que ela fala *por* si mesma. Assim como a impenetrabilidade daquele hínico “é”, declarado sobre a existência ao fim do ensaio *Sobre a imitação formadora*, a impossibilidade de falar sobre o belo é contraposta à sua potência de falar por si mesmo, trazendo interiormente, no mero fato de *ser*, como totalidade, também o seu *sentido*. Nessa crítica dupla à alegoria e à descrição, Moritz

³¹⁷ Tradução de Sabino, *Ensaio de Karl Philipp Moritz*, 2009, p. 125.

³¹⁸ Winckelmann, *Kleine Schriften*, 2002, p. 59.

³¹⁹ Em 1793 o texto é republicado sob o novo título *Die Signatur des Schönen* [A assinatura do belo], na coletânea de artigos do autor, *Die große Loge* [A grande loja].

antecipa – sem cunhá-lo terminologicamente – o próprio conceito clássico e romântico de *símbolo*: uma forma que diz apenas a si mesma, sem mediação do entendimento³²⁰.

Se há descrição possível, a ela cabe apenas a postura de “apontar” isso mesmo que *é* belo, como totalidade, e que por isso mesmo *fala e significa* por si só. A única aproximação válida ao belo deve situar-nos no “ponto de vista” apropriado ao reconhecimento dessa totalidade simbólica como tal. Segundo as palavras do ensaio sobre a descrição:

Se há algo de digno a ser dito sobre as obras de artes plásticas, e em geral sobre as obras de arte, então isso não deve ser de modo algum uma mera descrição da mesma segundo suas partes isoladas; deve, pelo contrário, *dar-nos um esclarecimento mais próximo sobre o todo e a necessidade de suas partes*. (SAP, p. 103).

Se a alegoria desconstrói o belo, ao referir sua finalidade interna a algo de estranho, a descrição da obra dissolve sua totalidade em partes isoladas. É o que faz, por exemplo, Winckelmann – menciona Moritz –, quando descreve o Apolo de Belvedere: concentrando-se apenas em suas partes, ele “dilacera o todo dessa obra de arte” (SAP, p. 102). A verdadeira aproximação ao objeto artístico, pelo contrário, pode apenas apontar para o nexos necessário de suas partes, pois é isso justamente o que a constitui como um todo. A estética reconhece a obra como a totalidade que ela *é*, e assim desvela seu sentido, deixando-a falar.

O fato de Winckelmann ser o alvo – deveras injustamente – de ambas as críticas, revela em que medida a novidade de seu posicionamento colocava-se em frontal ruptura com toda uma tradição da estética que se desdobrava até esse momento. O ponto de vista da autonomia acusa, na complementaridade da alegoria e da descrição, uma fatal subordinação do objeto artístico ao sujeito: sua totalidade é desmembrada e seu sentido reenviado ao entendimento subjetivo. Em ambos os casos, que são no fundo uma mesma postura, é o sujeito que *dita* o que a obra *é*, tirando-lhe a *fala*, de modo a transformar, por fim, a reflexão sobre a obra em uma autorreflexão do sujeito sobre si. Apartando-se dessa herança psicológica da estética, o discurso autônomo procura ressituar a reflexão no polo do objeto.

A mudeza que esse deslocamento parece impor à estética só é contornada quando o discurso é devolvido à obra: penetrar aquela identidade fechada de *ser e sentido* é reconhecer uma linguagem própria à arte, distinta e oposta à discursividade sucessiva do entendimento. Isso significa situar-se no nível mesmo daquela dinâmica de produção do belo como uma

³²⁰ Schrimpf, que defende assim a antecedência de Moritz em relação a Goethe na fundação do conceito, lembra que o termo *Symbol*, apesar de ocorrer em sua obra, surge ainda com o sentido antigo, como signo convencional que representa algo de heterogêneo (“Die Sprache der Phantasie”, 1972, p. 282). De fato, mesmo no texto *Sobre a alegoria*, encontramos essa ocorrência, aproximada a uma significação na qual a bela figura indica algo além de si.

totalidade. A descrição e a alegoria estão interdidas, pois não existe linguagem anterior à obra à qual possamos fazer referência. Devolvendo-lhe a palavra, podemos ouvi-la falar de si *através* do sujeito: este apenas reproduz aquela totalidade, apontando para o nexo necessário que se estabelece entre suas partes. Mas essa *re-produção*, como indica a reflexão de Moritz no ensaio *Sobre a imitação formadora*, não é senão a verdadeira *criação*: estabelecer uma totalidade é também, sempre, de alguma maneira criá-la, de modo que toda apreciação genuína, como vimos, convertia-se necessariamente em uma nova criação. Desse ponto de vista, a descrição que se desdobra no nível da forma criativa se torna ela mesma arte; assim, conclui Moritz, “as verdadeiras obras da arte poética são portanto também as únicas verdadeiras descrições por meio de palavras do belo nas obras de artes plásticas” (*SAP*, p. 99).

A partir das críticas à alegoria e à descrição, fica evidente a proeminência que sua interpretação sobre a mitologia adquire no quadro desse amplo reposicionamento da estética. Se, como aponta o autor nesse texto, “o mais perfeito poema, inconsciente a seu criador, seria ao mesmo tempo a mais perfeita descrição da suprema obra prima da arte plástica” (*SAP*, p. 100), podemos pensar a mitologia como uma espécie de interpretação simbólica da própria essência poética inerente a toda arte³²¹. A mitologia não pode oferecer, no pensamento construído por Moritz, um conteúdo universal para o artista, uma vez que a dignificação da autonomia da obra de arte individual interdita a proposta de um repertório iconográfico que seja anterior a ela³²². Mas a mitologia, tal qual desenvolvida por nosso autor, tentará fundar um ponto de vista poético fundamental para compreender as artes: a noção de um “ponto de vista” interno, exigido para cada obra de arte contemplada em sua autonomia, será aqui transposto e ampliado para o nível da própria fantasia criadora. Não seria sua pesquisa sobre a linguagem mitológica aparentada àquela busca, descrita no pequeno artigo *Was giebt es Edleres und Schöneres in der ganzen Natur* [O que há de mais nobre e belo em toda a natureza], em suas *Memorabilia*, de um ponto de vista “ao qual tudo poderia ser relacionado”, onde encontrariam unidade “todas as ciências e artes que há séculos foram inventadas” (*MSW XI*, p. 16)³²³?

³²¹ Na interpretação de Schrimpf, a *Götterlehre* investiga a autonomia da linguagem da fantasia mediante “um novo método totalizante: a interpretação genética do símbolo” (“Von der Allegorie zum Symbol”, 1998, p. 388).

³²² Fischer concebe junto a esse “fim da iconografia” também a conclusão do histórico debate sobre o *Ut pictura poesis*: a absolutização da obra de arte individual “desenvolve a capacidade específica de significação das obras individuais inteiramente a partir de sua linguagem formal” (“Kunstautonomie und Ende der Ikonographie”, 1990, p. 266).

³²³ Spezzapria comenta sobre a busca pela individuação de um ponto de vista: “como momento de síntese, a possibilidade de determinar todos os pontos de vista de todas as obras de arte permitiria, teoricamente, a construção de um sistema das artes completo. Está claro, porém, que nos limites contingentes das nossas existências humanas, nunca será possível chegar ao alcance deste sistema. Trata-se de uma tensão para a ‘sistematicidade’, uma ordem ideal inalcançável, que não obstante deve ser perseguida” (*A linha metafísica do belo. Estética e antropologia em K. P. Moritz*, 2017, p. 105). A nosso ver, trata-se de perguntar pela possibilidade do discurso sobre a mitologia

Pois em nenhum outro domínio Moritz é capaz de levar tão longe a exigência de autorreferencialidade e autoexplicação, mas ao mesmo tempo ampliando essa autonomia interna a uma dimensão universal. O silêncio da estética, ao fim do ensaio *Sobre a imitação formadora*, diante daquele ecoante “é”, afirmado sobre a essência da beleza, encontra na mitologia uma voz, ao penetrar a lógica da formação que ali se expressava³²⁴. Se não há de fato linguagem anterior à própria obra, a mitologia produz sua própria linguagem no espaço de jogo da fantasia, infiltrada na mais íntima identidade de *ser* e *sentido*, tornando-se o espaço definitivo onde a objetividade criativa fala de si mesma, numa retroalimentação constante de recepção e criação. Na confluência entre descrição e criação, isso a torna também a suprema obra de arte e, como discurso criativo de si mesma, também a mais elevada realização da estética como uma linguagem própria da arte³²⁵.

A partir de todo esse percurso, todavia, parece irromper um questionamento incontornável sobre a atividade artística da modernidade. Se a verdadeira obra de arte e seu discurso realizam-se propriamente apenas na mitologia, como se porta o artista moderno? Haveria a possibilidade de uma nova mitologia? O deslocamento de Moritz em relação ao historicismo de Herder parece tão radical que uma ligação com o presente e a efetividade parece completamente excluída em nome do ponto de vista reivindicado para tratar da mitologia em toda sua autonomia. O conceito do “perfeito e acabado em si mesmo” já carregava um fechamento e uma autorreferencialidade objetivas tão extremos que a todo momento pareciam ameaçar a própria possibilidade de apreensão do sujeito e a relação com a exterioridade; sua leitura da mitologia grega, por sua vez, ao duplicar e redobrar essa concepção da autonomia sobre si mesma parece levar a aporia às últimas consequências. Se a própria caracterização daquela mitologia como *grega* parecia desvanecer na simples e pura *mitologia*, o que dizer

realizar essa proposta sem cristalizar-se necessariamente em um sistema. Aliás, considerando o percurso de nossa pesquisa, é notável que Schelling poderá justamente erigir um “sistema das artes” a partir de uma exposição especulativa da mitologia como fundamento de toda arte.

³²⁴ Podemos reconhecer na mitologia uma resposta à aporia encontrada por Pfotenhauer no saldo da teoria estética de Moritz, que para ele aponta para os desdobramentos românticos: “Mas o que resta depois de todas essas consequências e avanços na teoria da arte? Ao fim, apesar, ou justamente, por conta da intransigência estética, não permaneceriam apenas a apreensão e o entusiasmos esteticamente improdutivos, sem conceito e irracionais? De modo algum. [...] Moritz preludia com isso aquela doutrina do primeiro romantismo que celebrará a linguagem própria da arte em oposição à linguagem discursiva, como uma revelação divina” (“»Die Signatur des Schönen« oder »In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?«. Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik”, 1991, p. 72).

³²⁵ Segundo Spezzapria, “com as narrativas fabulosas e míticas, a crítica de arte se faz ela mesma arte, e a descrição se identifica com a coisa descrita. Nesse sentido, os escritos dedicados à Antiguidade e aos mitos representam a realização da proposta moritziana de hermenêutica alternativa. A ideia de uma obra de arte como um todo em si acabado leva Moritz a uma revisão não apenas do conceito de *imitação*, mas também daquele de *descrição*” (*A linha metafísica do belo. Estética e antropologia em K. P. Moritz*, 2017, p. 146). Schimpf, em formulação sintética, vê na mitologia “a interpretação da poesia através da poesia” (*Karl Philipp Moritz*, 1970, p. 106).

então da possibilidade de pensar o mito levando em conta o presente, o ponto de vista da modernidade? Essa é uma tensão certamente presente em seu pensamento, e que a rotulação rápida de Moritz como classicista – ou talvez uma compreensão superficial do sentido profundo de um tal classicismo – corre o risco de fixar de um modo demasiadamente unilateral. Pois, de modo quiçá ambivalente, essa completa autonomização na compreensão da mitologia, a qual não busca nela, em princípio, nenhuma *utilidade*, é a única abordagem que pode descerrar novamente o seu potencial criativo, e portanto torná-la útil novamente, ao permitir compreender o sentido mais primordial do que seria propriamente *criar e formar*³²⁶. Com isso, torna-se patente que a depuração que a estética autônoma encontra na mitologia, fazendo em última instância *da forma o seu único conteúdo*, não significa um *formalismo vazio*, mas um ponto de partida para toda criação artística. Trata-se de garantir uma nova e autônoma dignidade da imaginação frente ao que aparece como efetivo e dado, mas *não* a sua segregação do real³²⁷.

Mesmo na *Doutrina dos deuses* a passagem entre o mundo dos deuses ao mundo dos homens fazia irromper no núcleo da pura linguagem da fantasia o elemento da efetividade, apontando – e talvez também exigindo – para um retorno ao histórico, alimentado por essa nova compreensão da criação. Desse modo brotaria também uma nova possibilidade criativa em relação ao presente, pois a natureza mesma da mitologia é nunca se fixar, encontrando progressivamente novos modos de configuração, de realização de seu princípio autônomo. Logo, não deixamos de recontrar aqui, no mais profundo da análise da mitologia de Moritz, algo daquela heurística poética apresentada por Herder³²⁸.

Com Moritz, a mútua determinação entre estética e mitologia atinge um momento culminante no qual ambas parecem até acabar por coincidir. É inegável uma mudança em

³²⁶ Moritz acreditava que só dando autonomia à mitologia ela poderia tornar-se novamente útil e interessante. A publicação literária *Der teutsche Merkur* contém um anúncio de sua futura *Götterlehre* no qual se lê: “Se o estudo da mitologia deve tornar-se útil, então ele precisa, em primeiro lugar, ser tornado interessante em si e para si. Mas isso não ocorrerá através de meras elaborações históricas, as quais até aqui dominaram em todos os manuais mitológicos – Elaborado de modo histórico, o estudo da mitologia rapidamente cansa através de sua aridez, e já dá à juventude antecipadamente um asco diante dos poetas clássicos dos antigos, para o conhecimento dos quais tal estudo deve servir” (Moritz, “Mythologisches Lehrbuch von K. P. Moritz”, 1789, p. 223).

³²⁷ Outro texto de Moritz sobre mitologia, *Anthusa*, não tão célebre quanto a *Götterlehre*, volta-se para os rituais e festas religiosas dos romanos a partir desse fundo da mitologia, apontando como uma “religião da fantasia” não incorre em um isolamento em relação à efetividade, pelo contrário: ela é “sagração da vida efetiva” (*MSW IV/1*, p. 9). Desse ponto de vista, o procedimento mitológico, apreendido em sua autonomia, é um recurso de revalorização do individual e particular, ao reconhecê-lo como totalidade.

³²⁸ Disselkamp filia assim Moritz à linhagem dos autores que se depararam com a questão da “nova mitologia”, ainda que nunca chegue a usar o termo: “somente sob a pressuposição de que o mito grego é considerado como algo totalmente passado, que não pode ser despertado sem mais para uma nova vida, se torna possível perguntar como o mito pode se tornar novamente útil para o presente ou mesmo como ele pode ser fundado novamente” (*Três lições sobre a Mitologia de K. P. Moritz*, 2017, p. 64). Berghahn encontra nessa “progressividade” da concepção moritziana de mitologia a prova de que seu texto “é o padrinho conceitual para a nova mitologia de Schlegel” (*Das Wagnis der Autonomie*, 2012, p. 156).

relação ao paradigma estético de todo o Esclarecimento que ainda embasava, de alguma maneira, o pensamento herderiano. Se neste a estética ainda era inevitavelmente uma “doutrina do sentimento” [*Lehre des Gefühls*], em Moritz ela se torna decididamente uma “doutrina dos deuses” [*Götterlehre*], uma verdadeira *mito-logia*³²⁹.

Fundamenta-se, assim, uma linguagem estética que fornece o pano de fundo para todos os grandes desenvolvimentos da filosofia da arte na virada do século, nos românticos e nos idealistas. O deslocamento efetuado por Moritz, que traz a mitologia para o centro da estética como disciplina filosófica, pavimenta o caminho para as sistematizações de August Schlegel e principalmente de Schelling, nos primeiros sistemas de filosofia da arte daqueles próximos anos, pois ao reconhecer uma linguagem própria da fantasia, irredutível em sua lógica imanente, nosso autor testemunha como a estética consolidar-se-ia não apenas como uma disciplina autônoma, mas como a sede de um outro modelo de pensamento, alternativo à racionalidade tradicional.

³²⁹ Vale ressaltar que “mitologia” é uma tradução inteiramente coerente, e até mais natural, do título da obra *Götterlehre*. Com a ideia de doutrina é possível salientar o próprio intuito pedagógico que a obra de Moritz de algum modo trazia. O termo *Mitologia*, entretanto, lembra a ligação com a ideia de um discurso (*logos*) que se produz e desenvolve sobre e a partir do mito.

3 - Schelling: arte, mito e sistema

Também a filosofia é o resultado de duas forças conflitantes, poesia e práxis. Onde estas duas se interpenetram por completo e se fundem numa coisa só, surge a filosofia; se ela de novo se desagrega, se torna mitologia ou se lança de volta à vida. A sabedoria grega se formou a partir de poesia e legislação. [...] – Expor melhor esse processo químico do filosofar, passar totalmente a limpo, onde possível, as leis dinâmicas dele, separar a filosofia, que sempre tem novamente de se organizar e desorganizar, em suas forças vivas fundamentais, e retornar a sua origem: eis o que considero a destinação própria de Schelling.³³⁰

A seu modo bem característico, Friedrich Schlegel vaticinava com essas palavras, ainda no ano de 1798, o horizonte em que via a filosofia de Schelling realizar-se naquele momento caudaloso do cenário intelectual alemão da virada do século, quando várias das mais diversas correntes de pensamento fluíam em novas composições, ampliando e retraçando continuamente as fronteiras da reflexão filosófica. A apreciação não era livre de críticas³³¹ – em uma relação, aliás, frequentemente tensa e que prontamente declinaria em franco conflito –, mas oferece certamente uma caracterização acertada dos elementos e dinâmica muito peculiares ao pensamento do então jovem filósofo alemão. Pois o imperativo prático e legislador, de exposição das leis da razão no real³³², fora nele, de fato, inseparável de um impulso poético criativo. Além disso, era sobre essa dinâmica mesma que se debruçava Schelling em sua obra, em análises e composições sempre renovadas das forças fundamentais da filosofia, que Schlegel designa então com perspicácia como um “processo químico”: não era mecanicamente que se organizavam e desorganizavam os elementos dessa reação, mas quimicamente, transformando-se e criando outros novos a cada configuração, de modo que a sua própria obra se tornava o campo desse experimento da filosofia sobre si mesma. À mitologia e à vida refluía a filosofia schellingiana em sua desagregação, mas era também a elas que retornava para restabelecer e determinar o elo da legislação do pensamento com sua origem poética.

³³⁰ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*, 1997, p. 101 (*Athenäum*, §304).

³³¹ Nesse mesmo fragmento lemos logo a seguir: “Em contrapartida, sua polêmica, mas sobretudo sua crítica literária da filosofia, me parece uma falsa tendência; e sua disposição para a universalidade ainda não está decerto suficientemente formada para poder encontrar aquilo que busca na filosofia da física” (Ibidem).

³³² Sob a noção de *Práxis*, não cabe entender simplesmente o sentido tradicional da filosofia prática, em sentido kantiano ou mesmo fichtiano, mas precisamente seu ultrapassamento. Em um manuscrito ainda de 1796 ele escrevia sobre o *Vom Ich [Do eu]* de Schelling: “O fim de toda filosofia prática <não meramente da FILOSOFIA prática, mas também da própria verdadeira *práxis* (filosófica)> – Fim de todo Não-eu e restabelecimento do eu absoluto em sua suprema identidade, isto é, como quintessência de toda realidade – excelente!” (Schlegel, F. *Philosophische Lehrjahre (1796-1806)*, 1963, p. 512).

A imagem de Schlegel é auspiciosa para adentrarmos o pensamento desse filósofo tão resistente a categorizações e leituras unificadoras, pois nos provê de heurístico mote para percorrer as constantes metamorfoses pelas quais passou durante esse período de formação, frequentemente associadas a inconsistências e falhas de seu desenvolvimento. Era decerto algo maliciosa a observação de Hegel, segundo a qual o colega fizera “sua formação filosófica diante do público”³³³, mas podemos também notar por trás da irresolução sistemática, sobretudo de seus textos jovens, um impulso constante da filosofia de metamorfosear-se ao procurar compreender a si mesma, em sucessivas tentativas de solucionar os problemas e questões que surgiam a cada nova configuração que assumia³³⁴. Como na metáfora química, Schelling desorganizou e reorganizou repetidas vezes sua filosofia, de modo que acreditamos que a abordagem adequada deve guiar-se mais pelo devir dessa forma de filosofar do que por modelos fixos e isolados de supostos sistemas distintos³³⁵.

Assim, também a ampliação da filosofia a outros campos, como a natureza, a arte e a mitologia – notável ao longo de seu desenvolvimento – revela-se menos o resultado de uma composição a partir de sua aplicação a diferentes objetos do que o crescimento interno de uma multiplicidade que já se lhe mostrava potencial no interior mesmo de sua unidade. Nesse sentido, não parece tanto em um progresso linear que descobrimos a riqueza da filosofia de Schelling, mas a partir de um certo fundo que a anima e se reatualiza em figuras aparentemente díspares de sua obra³³⁶.

O que não significa, em contrapartida, preestabelecer e fixar uma figura original da unidade desse projeto, ignorando suas tensões ao longo do desenvolvimento histórico de

³³³ Hegel, *Vorlesung über die Geschichte der Philosophie III*, 1986, p. 421.

³³⁴ Kuhlmann sugere, na indecisão de Schelling em seus primeiros textos, não propriamente uma insuficiência, mas sua dignidade. Seu comentário nos parece trazer uma orientação inclusive metodológica: “As consideráveis – e frequentemente quase irritantes – contradições factuais de Schelling não devem ser assim tratadas como falhas corrigíveis, e sim *atos falhos conceituais*, quer dizer, como inconsistências que resultam necessariamente da ambivalência de seu pensamento” (Kuhlmann, *Schellings früher Idealismus*, 1993, p. 12).

³³⁵ Schelling mesmo diria na *Darstellung meines Systems der Philosophie* [Exposição de meu sistema de filosofia], em 1801: “O sistema que aparece aqui pela primeira vez em sua forma inteiramente própria é o mesmo que eu tinha em vista em todas as exposições inteiramente distintas do mesmo e [...] aquele pelo qual eu me orientei constantemente, por mim mesmo, tanto na filosofia transcendental como na filosofia da natureza” (*AA I, 10*, pp. 109-110). O fato de que também esta forma viria a conhecer sua mutação e superação nos anos seguintes relativiza a fixidez que o autor parece aqui querer conferir-lhe.

³³⁶ Holz descreve nesse sentido uma interessante contraposição entre as filosofias de Schelling e Fichte desde o princípio: “É característico da abordagem de Schelling, desde o seu primeiro início, uma certa pluralidade que, de fato, parece antes de tudo mais determinada em termos de ‘conteúdo’, mas que então também influencia seu método: certamente, não como se Schelling aplicasse logo vários métodos, cada um segundo o objeto, mas de tal modo que, no interior de um e mesmo método, o essencial do progresso não consistisse tanto na rigorosa ordem de uma sucessão, e sim no esgotamento das possibilidades de uma ‘unidade de vários’, segundo o esquema de uma simultaneidade objetiva” (“Die Struktur der Dialektik in den Frühschriften von Fichte und Schelling”, 1975, p. 227).

Schelling³³⁷. A cronologia mostra-se assim fundamental para considerarmos sua obra³³⁸, mas caberia aplicar ao autor aquilo mesmo que ele a certa altura escrevia sobre o método de uma historiografia filosófica: “O sistema, portanto, que deve servir de foco para uma história da filosofia deve ele mesmo ser passível de um desenvolvimento. Nele deve reinar um espírito *organizador*” (*AA I, 4*, p. 99). Temos um interessante caso na filosofia schellingiana de um pensamento em que o esforço contínuo para ajustar suas perspectivas a respeito das questões da tradição filosófica era também a procura por um olhar apropriado do sistema sobre si mesmo; como a debruçar-se sobre um organismo vivo, seria apenas através das lentes simbólicas – alcançadas anos depois – que talvez conceberíamos como, mesmo em um sistema filosófico, seus traços universais só podem ser colhidos nas formações particulares.

Pois associado a essa característica metamorfoseante de sua obra, encontramos igualmente um aspecto distintivo do pensamento schellingiano, expresso por meio da duplicidade contida na metáfora de Schlegel: na organização e desorganização das forças vivas do filosofar, a razão não depara apenas consigo mesma nesse retorno à sua origem, mas com algo que se lhe apresenta como *outro*. Marquet, em importante comentário, indicava precisamente essa discrepância de Schelling em relação aos confrades idealistas, Fichte e Hegel:

A filosofia já tornou-se para eles aquilo que ela tende cada vez mais a se tornar para nós – talvez para sua desvantagem: o pensamento ou a reflexão de um saber já presente. Schelling, pelo contrário, sempre manifestou um profundo desprezo frente a um pensamento cujo objeto é o próprio pensamento, e isso desde a época em que ele era apenas o “brilhante discípulo” de Fichte.³³⁹

Como proclamava logo na introdução de suas *Ideias para uma filosofia da natureza*: “O que seja em geral a filosofia é coisa a que não se pode responder de modo imediato” (*IFN*, p. 35). Contra um conceito acabado, Schelling portanto determinava o que era filosofia justamente a partir dessa *indecisão*, em seu sentido mais profundo: abertura da razão ao seu outro, do sujeito ao objeto, do pensamento ao real. Mas não uma objetividade qualquer, assumida

³³⁷ Tilliette alertava assim para o risco de um excesso oposto na busca de uma interpretação unitária do filósofo. Se a importante tendência da *Schelling-Forschung*, ao menos desde a segunda metade do século XX, foi a de contrapor à interpretação anterior, crítica ao “*Proteu*” de várias fases e sistemas, uma visão mais unificada de suas mutações, o grande comentador francês critica-a quando ela “as dobra a uma hipótese que reduz sua complexidade”, substituindo “o Schelling histórico por um projeto retocado” (Tilliette, *Schelling. Une Philosophie en Devenir. Tome I*, 1970, p. 14).

³³⁸ “Não há nenhuma outra filosofia, talvez apenas aquela de Nietzsche, na qual a cronologia seja mais essencial: é ela, e apenas ela, que é seu princípio de coerência e continuidade. [...] Cada uma de suas obras, tomada isoladamente, deixa uma impressão de arbitrariedade e, por fim, de decepção; ressituada em seu lugar, ela reencontra uma riqueza e uma profundidade singulares” (Marquet, *Liberté et existence*, 1973, p. 13).

³³⁹ *Ibidem*, p. 14.

dogmática e ingenuamente, mas em uma imanência em que o que aparece a princípio como *estranho* é reencontrado nesse retorno à origem como parte do *mesmo*.

Nesse sentido, arte e mitologia, tomadas no horizonte do desenvolvimento da estética filosófica na segunda metade do século XVIII, revelam-se objetos privilegiados para compreendermos essa marca do projeto intelectual de Schelling: instâncias tradicionalmente colocadas em oposição ao *logos*, ao conceito racionalista de filosofia, mas também alteridades plenas de sentido, nas quais o contato da razão com seu *outro* leva a seu alargamento em direção a um conceito mais amplo de filosofia, em constantes reconfigurações de suas próprias potências. Em um caso único na história da filosofia, mais do que temas a serem tratados, elas mostrar-se-ão, por fim, motivos internos desse mesmo pensamento, como *órgãos* que lhe são inerentes e que, a certa altura, apontam para a própria realização e refundação de seu domínio. A filosofia deixa de *falar deles* e eles passam então a *falar de si* na filosofia. Como chegam arte e mitologia a adquirir tal importância em um projeto filosófico?

Por um lado, como afirma Tilliette, “a mitologia acompanha o itinerário de Schelling e se adapta a suas fases sucessivas, de modo que poderíamos tomá-la como fio condutor do desenvolvimento”³⁴⁰; por outro, nas palavras de Endres, “a prioridade alternante da arte frente à filosofia, postulada por Schelling cada vez de modo distinto, descreve plenamente também os diferentes estágios da filosofia schellingiana em sua progressão”³⁴¹. Logo, o modo como esses dois motivos concorrem ao longo de sua obra mostra-se chave profícua para acompanharmos os desdobramentos e deslocamentos da filosofia do jovem Schelling, desde os seus anos de formação, no início da década de 1790, até o início do século XIX – momento em que usualmente se assume que chega a um sistema próprio, na assim denominada *filosofia da identidade*.

Não se trata, obviamente, de assumir arte e mitologia como direções prévias e mesmo unívocas de seu pensamento: seria exagerado assumir o pensamento de Schelling como tendo de antemão uma orientação “estética” ou “mitológica”. A propósito, ao contrário dos casos anteriores, de Herder e Moritz, o estabelecimento de uma relação fundamentada com as artes a partir da filosofia surgirá apenas depois de muitos desdobramentos e deslocamentos de sua reflexão, dando um andamento diverso ao percurso da pesquisa ao aproximar-se de Schelling. Antes, é sobretudo com certo estranhamento que sua filosofia se defronta com essas temáticas, *não-lugares* que parecem, ao menos inicialmente resistir, a uma plena incorporação sistemática.

³⁴⁰ Tilliette, “La mythologie expliquée par elle-même”, 1987, p. 200. Para Allwohn, o que liga suas diferentes abordagens à mitologia é a pergunta pelo sentido e conteúdo do mito (*Der Mythos bei Schelling*, 1927, p. 23).

³⁴¹ Endres, *Die Kunstphilosophie beim frühen und mittleren Schelling*, 2004, p. 4.

É assim que observamos o conceito de mitologia aflorar em suas pesquisas do período de Tübingen – logo, mesmo antes de sua “estrela” filosófica –, tratada ainda no horizonte da hermenêutica histórica, como linguagem da infância da humanidade, superada no desenvolvimento da razão. Desvanecendo como tema em seus escritos imediatamente subsequentes, algo de semelhante ocorre também com a arte, após sua primeira aparição ao fim das *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, publicadas entre 1795 e 1796. Tornam-se assim objeto necessário da investigação os deslocamentos de sua filosofia no período que se segue, pois é sob uma nova configuração filosófica que assistiremos arte e mitologia ressurgirem juntas em seu *System des transscendentalen Idealismus* [Sistema do idealismo transcendental], de 1800. Três mudanças complementares de sua filosofia nesse ínterim são então testemunhadas no quadro desse retorno: a revalorização do papel da imaginação, uma nova compreensão da relação entre infinito e finito e a dignidade ampliada da dimensão objetiva como realização do espírito; trata-se do período em que Schelling refunda os princípios do idealismo e incorpora a filosofia da natureza como sua parte necessária. Entretanto, se na obra de 1800 arte e mitologia assomam no horizonte de realização e consumação da filosofia, apenas com suas lições sobre *Filosofia da arte* é que o autor atinge uma exposição integral do pertencimento sistemático desses domínios à filosofia. Proferidas inicialmente entre os anos de 1802 e 1803, tais lições coincidem com o momento de instauração de seu sistema mais próprio, sob a égide da noção de *identidade*, e não seria exagero afirmar que é sobretudo a partir de sua discussão aí sobre as relações entre filosofia, arte e mitologia que melhor compreendemos o ponto de vista exigido por Schelling para adentrarmos seu pensamento: uma visão simbólica da finitude a partir do absoluto.

Logo, o sentido cambiante que assumem mitologia e arte nos conduz através de sua filosofia no período. De modo imanente, torna-se então possível esclarecer como a crescente importância dessas temáticas em sua filosofia não se dá por mudanças arbitrárias e adições externas de novos objetos à reflexão, mas de maneira consistente com uma tendência interna que operava incessantemente em sua filosofia desde o início, algo da ordem da produtividade e do poético, de um “*pendor à objetividade*”³⁴², resistente à mera reflexão e ao modelo da consciência racionalista, e que encontra nessa confluência entre arte e mitologia sua melhor expressão, de modo que a pergunta por ambas não toca apenas campos temáticos delimitados, mas traz à luz motivos fundamentais de seu pensamento. Ademais, além de revelar um traço

³⁴² Jähnig, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie. Band 1*, 1966, p. 119. Neste, que é ainda o melhor e mais extensivo comentário sobre o tema em Schelling, o autor reconhece justamente na arte o melhor lugar para a pergunta pelo sentido dessa característica central da filosofia de Schelling em direção ao domínio objetivo.

profundo da filosofia de Schelling em seu alargamento do conceito de razão, seu percurso leva também ao fechamento do quadro de nossa pesquisa. Em certa medida, encena-se em Schelling em menos de dez anos o próprio destino da estética enquanto disciplina filosófica ao longo século XVIII, em sua fundamentação, autonomização, consolidação sistemática, – e, alguns dirão, fracasso e superação. Não por acaso, quando a sistematiza, por fim, em suas lições sobre o tema, Schelling parece reunir e ressoar discussões dos maiores autores da área, desde Winckelmann e Herder aos irmãos Schlegel, passando por Moritz, Kant, Schiller e Goethe. No progressivo embate e contato com a mitologia, observamos o projeto inicial da *estética* realizar-se finalmente como uma *filosofia da arte*, onde fala por fim, em sua plena voz, o que se poderia denominar de um pensamento mitológico.

3.1 - Mito e poesia nos anos “pré-filosóficos”

Nas divisões mais usuais de manuais da filosofia de Schelling encontramos usualmente o marco de sua estreia filosófica em textos como *Ueber die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt* [Sobre a possibilidade de uma forma da filosofia em geral] e *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* [Do eu como princípio da filosofia], de 1794 e 1795, considerados como sua estreia filosófica, sob a égide do pensamento fichtiano. De fato, é impossível negar a proximidade e o trabalho de temas kantianos e da recém-nascida *Doutrina da ciência*; o próprio Schelling declararia sua filiação ainda no *Formschrift*³⁴³, imediatamente enviando o texto para Fichte depois de sua publicação e recebendo elogios do autor já célebre. Ainda assim, por trás da matriz conceitual indiscutivelmente inspirada por Fichte, algumas diferenças são de partida gritantes. Desviando da direção mais epistemológica do empreendimento fichtiano, o tom ontológico da filosofia schellingiana se torna cada vez mais marcante: a partir do engajamento crítico inicial com um questionamento sobre a possibilidade da experiência, ele parece já assumir uma orientação ontológica, procurando expor e ampliar o princípio da subjetividade ao âmbito do real e objetivo³⁴⁴.

³⁴³ “Os pensamentos expressos nesse ensaio foram renovados em minha mente pelas mais recentes publicações no mundo filosófico [...]. Eu fui levado a eles por meio do estudo da *Crítica da razão pura* [...]. Foi a publicação de Fichte [*Sobre o conceito da Doutrina da ciência*] que direcionou meus pensamentos para um desenvolvimento mais completo” (*AA I, I*, p. 265).

³⁴⁴ Sandkaulen-Bock marca na passagem entre esses dois textos a mudança fundamental de Schelling: “Enquanto o *Formschrift* ainda partilhava do problema de teoria do conhecimento de Reinhold e Fichte, completa-se com o *Ichschrift*, sob o pano de fundo do kantismo de Tübingen, uma virada inspirada ontologicamente e, com isso, o nascimento da posição própria de Schelling (*Ausgang vom Unbedingten*, 1990, p. 12). Em uma divisão

Nesse sentido, os primeiros estudos de Schelling, durante seu tempo em Tübingen, oferecem um importante recurso para investigar uma série de motivos e tendências já presentes antes de seu trabalho mais cerrado com o idealismo. Trata-se de um conjunto de problemas, e mesmo de uma postura de pensamento, que continuaria a acompanhá-lo, em certa medida, durante toda sua vida, influenciando o próprio modo como ele assimilaria, mas também divergiria da filosofia de Fichte. Como ele mesmo se lembraria mais tarde sobre o seu jovem período “fichtiano”: “era nomeadamente uma época em que eu nem havia ainda entendido completamente o Sr. Fichte [...]; era uma época em que eu procurava em sua doutrina por algo de mais elevado e profundo do que eu realmente podia encontrar lá” (*SSW VII*, p. 23).

Como o próprio programa de estudos do seminário testemunha, trata-se de um período onde se misturam filosofia, história, exegese e teologia³⁴⁵. Junto ao estudo da filosofia crítica de Kant, encontramos o jovem estudante igualmente empenhado na hermenêutica dos textos antigos, desde Platão até a Bíblia. Ainda que nos anos imediatamente seguintes o próprio Schelling tomara distância dessa “poeira da Antiguidade” – entusiasmado com sua participação em uma nova filosofia que via nascer³⁴⁶ –, ignoramos importantes traços de sua filosofia quando os descartamos simplesmente como histórico-teológicos e independentes de seu engajamento filosófico. Se cabe denominá-los como “pré-filosóficos”, talvez seja apenas naquele sentido que o filósofo mesmo daria à sua formação em retrospecto, em suas lições *Zur Geschichte der neueren Philosophie* [Sobre a história da filosofia moderna]:

Eu não me encontrava na situação de tantos que, sobretudo após o grande estímulo dado por Kant e Fichte, jogaram-se na filosofia meramente porque não tinham antes estudado nenhuma outra coisa [...], eu possuía mais do que uma *única* região da investigação humana nas quais pudera me dedicar para minha própria satisfação, e para as quais minhas inclinações mais primevas me atraíram (*SSW X*, pp. 95-96).

esquemática, Görland assume que Fichte quer pensar o fundamento da experiência, Schelling procura uma “demonstração da realidade” (*Die Entwicklung der Frühphilosophie Schellings in der Auseinandersetzung mit Fichte*, 1973, p. 1). Dada essa orientação de seu projeto no período, há quem chegue a considerá-lo como uma “nova fundamentação da metafísica” (Holz, *Die Idee der Philosophie bei Schelling*, 1977, p. 11).

³⁴⁵ Os dois primeiros anos de estudo no *Stift* consistiam em uma ampla formação filosófica, que incluía também matemática, física, história e exegese de textos antigos, seguidos de três anos de teologia.

³⁴⁶ Na célebre carta a Hegel, em janeiro de 1795, lemos: “De meus trabalhos teológicos eu não tenho grandes novidades para dar a você. Há quase um ano eles se tornaram para mim algo de secundário. A única coisa que até agora me interessou, eram as investigações históricas sobre o Antigo e o Novo Testamento e o espírito do primeiro século cristão – aqui há ainda muito o que fazer –, mas desde algum tempo isso também foi suspenso. Quem é capaz de se enterrar na poeira da Antiguidade, quando o curso de *seu* tempo o desenterra de volta a todo momento, carregando-o consigo” (*Plitt I*, p. 73).

Comentário importante, revela tanto a supramencionada crítica de Schelling à filosofia que se dedicava, no fundo, apenas ao conhecimento vazio de si mesma, bem como a importância dessas suas primeiras inclinações para a ampliação de seu conceito de filosofia e razão.

Nesse sentido, importantes estudos já foram feitos quanto a seu estudo de Platão durante o período, central para compreender a orientação ontológica de sua recepção de Kant e Fichte³⁴⁷; todavia menor atenção foi dada a seus outros textos de hermenêutica, escritos na mesma época, uma vez que parecem distantes da orientação sistemática que marcaria a reflexão do autor logo a seguir. Acreditamos, entretanto, que a partir do horizonte de desenvolvimento de nossa pesquisa oferece-se uma outra perspectiva para reconhecermos um papel nada secundário desse tipo de preocupação: como vimos, sobretudo a partir de Herder, questões aparentemente marginais da filologia antiga e da hermenêutica bíblica mostravam-se centrais para a fundação de um renovado paradigma de interpretação da mitologia, o qual, por sua vez, influenciara manifestamente os rumos da estética. Transposto para o desenvolvimento de Schelling, esse percurso lança uma outra luz sobre seu caminho filosófico, pois o fio condutor através desses textos, desde sua interpretação sobre Platão até os textos sobre o Antigo e Novo Testamento, é a noção de *mito* como chave de leitura do modo de representação dos antigos.

O núcleo da questão surge primeiramente em sua dissertação de mestrado, defendida em 1792, ao fim dos estudos filosóficos no seminário³⁴⁸. Seu título é programático: *Um ensaio*

³⁴⁷ Testemunhando sua tendência ao real, Schelling interpreta então muito da epistemologia kantiana a partir de uma matriz dada pelos conceitos que ele tirara do diálogo platônico *Timeu*, a respeito do surgimento do mundo, esquema, inclusive, que continuará presente em suas futuras obras ao sempre interpretar uma estrutura de teoria do conhecimento também sob uma perspectiva ontológica (Cf. Sandkaulen-Bock, *Ausgang vom Unbedingten*, 1990, pp. 19 e 89). Sua famosa colocação no estudo, de que “a chave para esclarecer toda a filosofia platônica é a observação de que ele [Platão], por toda parte, transpõe [*überträgt*] o subjetivo para o objetivo” (*Tim*, p. 31), é motivo de grande discussão: ora entende-se que para o filósofo Platão teria objetivado o subjetivo (Henrich, “Der Weg des spekulativen Idealismus”, pp. 118-120; Sandkaulen-Bock, *Ausgang vom Unbedingten*, 1990, pp. 19-21), ora o oposto, de que “subjetiva o objetivo” (Franz, *Schellings Tübinger Platon-Studien*, 1996, p. 245). Não se trata apenas de uma discussão que traz o núcleo da compreensão schellingiana sobre a natureza, mas de toda sua filosofia, de modo que nos parece correta a afirmação de Gloyna, de pode ser vista como uma chave programática de autointerpretação do próprio Schelling (*Kosmos und System*, 2002, p. 5). No quadro de nossa pesquisa, além dessa direção ao objetivo, mostra-se decisiva essa ideia da *Übertragung* como “tradução” do subjetivo ao objetivo, pois é ela também que opera na noção de mito e que estruturará, futuramente, certa tendência analógica de sua filosofia (Ibidem, p. 12).

³⁴⁸ Segundo o programa do seminário, entre o biênio filosófico e os três anos de estudo de teologia, o aluno deveria participar, frente a uma banca, de uma defesa oral, normalmente a partir de uma tese apontada pelos professores (*Magister-Dissertation*), além de dois pequenos ensaios escritos pelo próprio estudante (*Magisterspecimina*). De modo excepcional, Schelling defendeu uma tese de sua própria autoria, além dos dois ensaios – não preservados – que versavam sobre Reinhold e a filosofia crítica. Considerando essas duas dimensões é possível traçar um certo esquema duplo das preocupações de Schelling naquele momento: de um lado, o ponto de vista da filosofia crítica, que se estenderia até os escritos sobre a forma da filosofia e do eu, do outro a perspectiva hermenêutica e histórica da mitologia; uma divisão rígida entre as duas dimensões, ainda que possível, encobre entretanto seus pontos de contato e mútua influência. Como aponta Jacobs, são discussões filosóficas que movimentariam a obra de Schelling até o fim: “por um lado a unidade da razão, por outro a história da razão. A primeiro é posta pela filosofia transcendental, a segunda pelo fenômeno do mito. Com as publicações de Fichte do ano de 1794 é sobretudo a

*crítico e filosófico de interpretação do mais antigo filosofema do Gênesis III sobre a primeira origem do mal humano*³⁴⁹. Em linhas gerais, o jovem estudante procura mostrar que o terceiro capítulo do primeiro livro do Antigo Testamento – a famosa narrativa da serpente e do pecado original – não é nem simplesmente histórico nem divino, mas um *mito* caracterizado por um *filosofema*, ou seja, um enunciado racional verdadeiro. A profusão, nas notas, de referências a importantes nomes da filologia como Heyne e Eichhorn, passando por autores como Herder, Lessing e Kant, testemunha que Schelling não apenas se posicionava em um debate hermenêutico, mas também filosófico.

A divisão da compreensão do texto em dois níveis complementares, mito e filosofema, decorre, como já indica o título, da escolha por um método duplo de interpretação: “demonstrar o sentido desse documento *criticamente* e, então, na medida em que ele contém verdade, *filosoficamente*” (AA I, I, p. 107). “Crítico”, aqui, não se refere à filosofia kantiana, mas justamente ao método hermenêutico que procurava compreender a linguagem do texto e seu sentido interno. Sob essa perspectiva, Schelling identifica a preponderância do caráter imagético nessa narrativa: “nós vemos naturalmente, nesse capítulo, uma imagem que é como que colocada diante de nossos olhos; todas as coisas aparecem de modo visível, nós observamos um acontecimento presente” (AA I, I, p. 118). O reconhecimento desse traço na linguagem bíblica permite a nosso autor transpor à interpretação bíblica o conceito de *mito*: não se trata nem de uma linguagem imediatamente divina, nem de um relato meramente histórico, mas de um modo de expressão próprio ao homem nesse período. Para Schelling, cabe então procurar pelo “sentido por trás das imagens” (AA I, I, p. 121), que para ele seria a descrição da “*separação do homem da simplicidade original, a primeira queda do bem-aventurado reino da própria natureza, o primeiro passo para fora da era dourada e por essa razão a primeira origem do mal humano*” (AA I, I, p. 122). O resultado da aplicação do método crítico sobre o capítulo do *Gênesis* é para Schelling, portanto, justamente a descoberta de um *filosofema*, uma doutrina da razão, contida nas imagens do mito.

Sem desenvolver de maneira satisfatória seu método, o jovem seminarista transita com sua interpretação “crítica” entre dois níveis: junto ao primeiro passo da interpretação, que procura compreender a forma e a linguagem próprias ao texto, conduzindo à sua caracterização

primeira discussão que se torna mais urgente. A segunda discussão recua, mas não desaparece; antes, ela é ligada à primeira” (Schelling lesen, 2004, p.62).

³⁴⁹ *Antiquissimi de prima malorum humanorum origine philosophematis Genes. III explicandi tentamen criticum et philosophicum*. Seguimos a tradução alemã do latim feita por Reinhold Mokrosch, incluída em AA I, I.

como um mito, há também o pressuposto de uma universalidade da razão que se expressa igualmente no homem, mas sob diferentes formas. Como escreve o autor:

Para aqueles filósofos do mundo mais antigo, era assim a mesma razão que nós possuímos que lhes servia de condutora e guia na pesquisa de coisas mais elevadas; e porque os homens mais antigos relacionavam tudo ao sentimento e porque sua linguagem e inteira disposição produzia uma forma poética e simbólica para o que era transmitido, eles vestiam sua sabedoria em ‘mitos’ [...] (AA I, I, pp. 107-108).

Notamos como Schelling, por um lado, nada mais faz, grosso modo, do que ampliar o conceito de mito de Heyne à interpretação bíblica: o discurso mítico corresponde ao modo de representação de uma época da humanidade. O jovem estudante declara expressamente seu pertencimento a essa tradição quando, sobre a interpretação do *Gênesis* como uma “filosofema mítico”, afirma:

Conforme o espírito daquela época na qual ele foi escrito, a incapacidade da linguagem mais antiga de se expressar sobre questões que não são apreensíveis sensivelmente e a disposição e o costume do mundo mais antigo de pintar todas as coisas em cores vivas e representar tudo em ação, esse capítulo não podia ter sido redigido com expressões precisas e mais apropriadas a uma precisão mais afinada, com uma linguagem dogmática e filosófica. Pois essa transmissão da verdade mediante mitos não era uma questão de arte, e sim de necessidade (AA I, I, p. 119).

A contraposição entre arte e necessidade recupera a oposição daquela tradição à redução do mito a uma ficção poética, ao mesmo tempo em que refuta a acusação de irracionalidade ao enraizá-lo na história do desenvolvimento do gênero humano, em um momento marcado pela *sensibilidade*. Schelling frisa essa filiação na compreensão da necessidade desse modo de representação, chegando a citar longamente em nota o filólogo de Göttingen e sua acusação da interpretação “alegórica” desse modo de filosofar: como no caso da ficção poética, tal compreensão indicaria uma escolha voluntária dos autores antigos pela roupagem imagética quando, na verdade, “eles não possuíam a capacidade de exprimir as intuições do espírito de outro modo” (AA I, I, p. 108), segundo as palavras de Heyne que cita. Nessa linha, nosso autor segue a valorização do mito como um discurso dotado de sua própria dignidade e valor, que não pode ser reduzido mediante a aplicação de critérios de outra época.

Ao contrário de Heyne, no entanto, Schelling enfatiza de modo mais pronunciado a dimensão de universalidade da razão, através do conceito de “filosofema”: se a razão que conduz esses antigos autores é a “mesma que nós possuímos”, é possível então proceder à interpretação “filosófica”, que procura traduzir aquele conteúdo expresso sensivelmente para a linguagem da filosofia. No interior de seu percurso, a procura pelo “sentido” do mito revela um filosofema, o qual deve agora ser considerado em sua “verdade”. Nesse ponto, revela-se

também sua filiação a uma outra linhagem, mais propriamente filosófica, que procurara interpretar as Escrituras à luz da razão, em nomes como Espinosa, Lessing até chegar em Kant³⁵⁰. Seguindo em vários sentidos os ensaios de Kant que cita ao longo da dissertação, *Sobre o mal radical na natureza humana* e o *Sobre começo conjectural da história humana*, Schelling interpreta o mito da queda como a saída do estado da natureza e a passagem para a liberdade e a razão:

Se em nosso filosofema é assim descrito de fato o *banimento do homem da era dourada* e se a condutora e guia desse banimento é a própria razão, então nós vislumbramos aqui aquele reino superior da razão em nós, o qual no impulsiona com força insuperável para além dos limites de nossa percepção sensível e constantemente nos mantém diante dos olhos coisas maiores e dignidades mais elevadas que nós poderíamos alcançar com sua ajuda. Nós vemos aqui a inicial descrição da razão pela primeira vez desenvolvida (*AA I, I*, p. 131).

O mito descrito no *Gênesis* representa, desse modo, a passagem de um estado de simplicidade e plenitude para aquela da cisão entre sensibilidade e entendimento, natureza e liberdade. Nesse sentido, ele é percebido negativamente, como *queda e perda*, e também origem do mal, uma vez que se pode diferenciar agora entre o que é bom e mau. Como na interpretação kantiana, entretanto, essa queda tem um sentido positivo, pois indica a primeira vitória da razão sobre o instinto e o início da história da liberdade do gênero humano³⁵¹. Os últimos dois parágrafos se dedicam a desenvolver essa perspectiva da razão tanto do ponto de vista do indivíduo, em sua divisão como ser sensível e inteligível, como também na perspectiva da história humana, na qual as diferentes relações entre esses polos divide o progresso do gênero em três eras: aquele estágio primevo é caracterizado pelo domínio único do sensível, um segundo no qual aquele “banimento” se realiza e ambos entram em conflito e um terceiro

³⁵⁰ Se a primeira parte do texto é dominada por Herder e o debate da exegese mítica e bíblica do Esclarecimento, Danz aponta como referência central dessa parte do texto Lessing e sua reabilitação da religião positiva no interior da progressão da razão humana (“Mythos und Geschichte”, 2010, p. 179). Outros apontam para Kant (Dietzsch, “Le problème du mythe chez le jeune Schelling”, 1975, p. 395) e Espinosa – transmitido através de Lessing e Herder (Jacobs, *Gottesbegriff und Geschichtsphilosophie in der Sicht Schellings*, 1993, p. 11).

³⁵¹ “A saída do homem do Paraíso, que a razão lhe apresenta como a primeira instância de sua espécie, não significa outra coisa que a passagem da rudeza de uma criatura puramente animal para a humanidade, dos domínios nos quais prevalecia o governo do instinto para aqueles da razão; numa palavra, da tutela da natureza para o estado da liberdade. [...] Antes do despertar da razão, não havia nem mandamento nem interdição e, portanto, ainda nenhuma transgressão; porém, quando de imediato a razão começa a exercer sua ação e, débil como é, luta corpo a corpo com a animalidade em toda a sua força, então deve aparecer o mal e, o que é pior, com a razão cultivada, vícios ausentes por completo no estado de ignorância e, conseqüentemente, de inocência. O primeiro passo para transpor esse estado foi, do ponto de vista moral, uma *queda*; e, do ponto de vista físico, a conseqüência foi toda uma série de males até então desconhecidos, logo, um *castigo*. A história da *natureza* começa, por conseguinte, pelo bem, pois ela é *obra de Deus*; a história da *liberdade* começa pelo mal, porque ela é *obra do homem*. No que concerne ao indivíduo, que, no uso de sua liberdade, não pensa senão em si, essa mudança foi uma perda; para a natureza, cujo fim, em se tratando do homem, visa somente a espécie, foi um ganho” (Kant, *Começo conjectural da história humana*, 2010, pp. 24-25).

estádio, onde o inteligível se torna o dominante, realizando o reino da razão. Mais uma vez, trata-se do esquema kantiano tripartite da história, ainda que Schelling dê um sentido mais real à realização desse último estágio em comparação ao progresso infinito vislumbrado por Kant³⁵².

Sintetizando essas duas dimensões da interpretação de Schelling, pode-se denominar seu conceito de mito nesse momento como “histórico-racional”³⁵³: ele é tomado como expressão historicamente determinada da universalidade da razão em seu desenvolvimento. A bem dizer a verdade, há pouco originalidade em ambas as partes da interpretação, nas quais o autor nada mais faz do que sintetizar as tradições filológicas e filosóficas a respeito do assunto. A tentativa de sintetizá-las, no entanto, parece ser o passo mais interessante ensaiado pelo jovem filósofo: o mito, como forma, se coloca ele mesmo na passagem da natureza à razão que é tematizada pelo conteúdo, estabelecendo uma necessidade dessa relação. Se em Heyne, por exemplo, a pergunta pelo sentido interno do mito, na qualidade de modo de representação da infância da humanidade, excluía um questionamento a respeito de seu conteúdo, em Kant, pelo contrário, a forma do mito era dissolvida em uma alegorese de seu conteúdo racional, de modo que apenas fazia uso texto sagrado como “guia”³⁵⁴, para assim chegar aos princípios da razão prática; de modo complementar, era natural que para o autor da *Crítica da razão pura*, a atenção à dimensão histórica se tornasse completamente “indiferente” na consideração do mito³⁵⁵. Schelling, mesmo que de modo ainda deveras incipiente, experimenta nessa ligação um conceito de história da razão que não se reduz à orientação moral que domina o conceito kantiano: a unidade da razão é também a sua história, um desenvolvimento não apenas como realização de um princípio prático, mas sua chegada à consciência de si mesma através de suas

³⁵² Franz identifica nesse ponto uma tonalidade “escatológica” distinta da ideia progressiva do ideal de humanidade em Kant (*Schellings Tübinger Platon-Studien*, 1996, p. 182).

³⁵³ Allwohn identifica sob essa rubrica o primeiro dos conceitos de Schelling sobre mito, ao qual se seguem o “estético” e o “religioso” (*Der Mythos bei Schelling*, 1927, p. 8 e ss.).

³⁵⁴ Kant, *Começo conjectural da história humana*, 2010, p. 14. No texto *A religião nos limites da simples razão*, de 1793 – mas que incorpora seu ensaio anterior, *Sobre a origem radical do mal*, citado por Schelling – essa orientação racional da interpretação da religião do ponto de vista da razão prática é ainda mais forte: “para a semelhante fé empírica, que, segundo parece, um acaso pôs nas nossas mãos, juntar a base de uma fé moral (seja ela fim ou apenas meio), exige-se uma interpretação da revelação que até nós chegou, i. e., uma sua explicação geral num sentido que concorde com as regras práticas universais de uma pura religião racional. [...] Esta interpretação pode, inclusive, parecer-nos muitas vezes forçada quanto ao texto (da revelação), pode, com frequência, sê-lo de fato e, todavia, contanto que seja possível que o texto a aceite, há de preferir-se a uma interpretação literal que ou não contém absolutamente nada para a moralidade, ou atua mesmo contra os móveis desta última” (Kant, *A religião nos limites da simples razão*, 1992, pp. 115-116)

³⁵⁵ Também no ensaio sobre a religião, Kant afirma: “a leitura dos livros sagrados ou a inquirição do seu conteúdo tem como intuito final tornar os homens melhores; mas o histórico, que em nada contribui para tal, é algo em si de totalmente indiferente, com o qual se pode lidar como se quiser” (*A religião nos limites da simples razão*, 1992, p. 117)

diferentes forma; o sistema da razão é ele mesmo colocado no devir histórico, seu sistema se torna sua história³⁵⁶.

Há de se reconhecer, todavia, que a estruturação do problema é ainda extremamente precária. Apesar da seriedade metodológica com a qual propõe a tarefa, mediante um método igualmente crítico e filosófico, Schelling a realiza insatisfatoriamente, sobretudo se considerarmos a dimensão “crítica” que deveria levar em consideração o modo de representação mítica como forma dotada de uma coerência e dignidade próprias. Com a reabilitação do mito, de fato efetuada pela dissertação, ficam interditados ao mesmo tempo o descarte de suas proposições como irracionais e a mera consideração alegórica de seu conteúdo. A argumentação, no entanto, passa rapidamente pela caracterização do mito para desvendar o “sentido por trás das imagens”. Apesar de negá-la como princípio metodológico, trai uma alegorização na própria linguagem e procedimento do texto, de modo que a identificação entre forma e conteúdo acaba por ser mais externa do que interna³⁵⁷.

O descompasso entre intenção e realização é explícita, pois Schelling tinha plena consciência do método de interpretação que procurava desenvolver à época. Disso nos dá testemunho o esboço de um “Prefácio” que deveria acompanhar uma pretendida – mas nunca publicada – coletânea de seus textos teológico-hermenêuticos do período³⁵⁸. Inserindo-se manifestamente em um longo debate da área, o autor procurava esclarecer o lugar de seu programa nessa tradição, sobretudo a partir da oposição a dois extremos que considerava equivocados na interpretação dos documentos antigos, principalmente da Bíblia. O primeiro deles, um puro racionalismo, ignorava a dimensão histórica e mesmo textual dos documentos em “especulações *filosófico*-teológicas ou (o que sem dúvida seria ainda pior) *teológico*-filosóficas” (*AA II*, 5, p. 111): seja na busca de um dogma teológico ou de sua redução a uma

³⁵⁶ Por essa razão, Jacobs chama a atenção para esse texto como a “primeira concepção de história do idealismo alemão” (*Gottesbegriff und Geschichtsphilosophie in der Sicht Schellings*, 1993, p. 209). Em outro comentário, o mesmo autor aponta para a unificação das perspectivas de Kant e Herder: “Ao conectar ambos os conceitos, de uma razão legisladora (Kant) e adquirida (Herder), então ele precisa afirmar, por um lado, o devir da razão, por outro, seus princípios [...]. Schelling tenta, portanto, pensar a razão legisladora em seu devir” (Jacobs, “Geschichte als Prozeß der Vernunft”, 1975, p. 39). Para Baumgartner, a temática da dissertação de mestrado antecipa uma unidade que percorre sua obra: “história, razão e liberdade são, segundo a essência, idênticas” (“Vernunft im Übergang zu Geschichte”, 1981, p. 178).

³⁵⁷ Allwohn parece apontar para o mesmo descompasso entre a intenção e a realização desse projeto de interpretação, quando, mesmo reconhecendo o mérito de sua concepção metodológica, afirma que “a aplicação prática desses acertados princípios no ensaio sobre o *Gênesis 3* deixa no entanto muito a desejar” (*Der Mythos bei Schelling*, 1927, p. 10)

³⁵⁸ Karl Friedrich, filho e editor de Schelling, aponta que a coletânea abrangeria os ensaios histórico-críticos dos anos de 1793 e 1794. Para ele, esse esboço de prefácio “nos dá uma clara visão da posição que assumira Schelling quando estava justamente envolvido no estudo da teologia. Ele nos mostra [...] quão bem ele conhecia o terreno no qual se movimentava e quão agudamente ele penetrava na situação do mundo teológico-filosófico que o rodeava” (in: *Plitt*, p. 39).

religião moral, tal interpretação racionalista transformava, desse modo, o texto em mera alegoria do conteúdo racional. Era precisamente contra tal corrente que surgira uma tradição gramatical e filológica, que procurava restaurar a centralidade do texto e o estudo de seu nexo interno. Para Schelling, no entanto, o mérito dessa tradição, à qual filiava de certa forma sua própria investigação “crítica”, era prejudicada, pois “então tomava-se muito frequentemente os documentos sagrados como escritos que teriam caído repentinamente do céu, que deveriam ser tirados de todo contexto e considerados como monumentos completamente isolados” (*AA II*, 5, p. 112). Contra o reducionismo racionalista, tal leitura corria o risco de isolar o texto de um contexto maior, sem o qual o próprio conteúdo se perdia em uma análise meramente gramatical, “do significado das palavras”, como diz Schelling. O verdadeiro método crítico ampliaria a análise gramatical para uma compreensão histórica, “a partir do espírito, dos conceitos, dos tipos de representação e exposição que são próprios a cada época” (*AA II*, 5, p. 113).

Notamos que a habilitação do mito na dissertação se realizava justamente no horizonte desse reconhecimento de um modo próprio de representação que não podia ser reduzido a seu conteúdo racional. De modo decisivo, Schelling reconhece que “cada época tem suas próprias formas sob as quais seus conceitos aparecem; cada época, na qual a filosofia ainda não se elevou à pureza que lhe é própria, tem suas próprias formas mediante as quais ela sensibiliza os conceitos” (*AA II*, 5, p. 113). A constatação de que nas representações antigas trata-se igualmente do conceito da filosofia, mas sensibilizado segundo uma forma própria, aponta para um vínculo não apenas a condições históricas externas, mas intrinsecamente ligadas à razão em sua exteriorização e expressão.

A ausência de uma determinação mais profunda desse vínculo a um modo de representação próprio, no caso do mito, parecia conferir, não obstante as intenções do autor, uma relativa contingência à forma mítica em sua conexão com o conteúdo, na dissertação *Sobre a origem do mal*, resultando na inevitável tendência alegórica do texto. O ensaio *Ueber Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt* [Sobre mitos, lendas históricas e filosofemas do mundo mais antigo], publicado por Schelling no ano seguinte à dissertação, parece corrigir essa lacuna, aprofundando a metodologia hermenêutica intencionada pelo autor. Como o título indica, passamos agora para uma consideração mais geral da forma mítica. Em certo sentido, não há grandes alterações no conceito de mito de um texto a outra: se antes o foco estava sobretudo na análise do conteúdo do *Gênesis*, tendo por norte a exposição da doutrina filosófica ali contida, o novo ensaio se orienta pelo esclarecimento do conceito que era ali

pressuposto mas não desenvolvido³⁵⁹. De modo esquemático, transpõe-se o problema do âmbito do conteúdo de um filosofema específico para uma perspectiva focada no conceito de mito em geral e ao mesmo tempo mais abrangente, ao incluir a consideração de outros documentos antigos além da Bíblia, sob a noção da mitologia.

Seu ponto de partida é a diferenciação crítica de duas rubricas gerais sob as quais localiza os conteúdos míticos:

Os mais antigos documentos de todos os povos contêm, em parte, lendas históricas, que se referem à história mais antiga do mundo em geral ou apenas às mais antigas histórias de suas estirpes e, em parte, filosofemas, suposições, poesias – apresentados historicamente – sobre a origem do mundo e do gênero humano, sobre fenômenos particulares na natureza e igualmente sobre objetos do mundo suprassensível – em suma, os mais antigos documentos de todos os povos começam com *mitologia* (AA I, I, p. 195).

Assim, os documentos antigos podem ser compreendidos sob o conceito geral da mitologia, mas diferenciados em dois conteúdos gerais: história e filosofia. Ou seja, se a primeira rubrica contém referências a *eventos efetivos*, seja do mundo em geral ou de povos específicos, a segunda, sob a forma de poetizações ou filosofemas, procura *explicar doutrinas*. Essa diferenciação, entretanto, dá-se apenas no ponto de vista da investigação crítica, uma vez que nos mitos de fato as dimensões histórica e filosófica encontram-se na maior parte das vezes mescladas.

Um primeiro ponto importante é a definição das histórias míticas como aquelas que provêm de um tempo “no qual nenhuma acontecimento era ainda registrado por escrito, e sim apenas transmitido oralmente” (AA I, I, p. 195). A importância dessa caracterização da mitologia a partir da oralidade é decisiva para Schelling, pois a ela corresponde uma certa disposição da alma e do corpo nesse período da infância da humanidade, que tem também influência sobre a forma e o conteúdo desses mitos:

Quando o filho da natureza contempla, tudo o que ocorre em sua alma ele exprime mediante seu corpo, tudo o que ele conta ele reproduz em si mesmo mediante gestos e movimentos de seu corpo. Aqui, a imaginação certamente não permanece morta: a doce melodia da voz, que o ouvido apreende ansiosamente, a linguagem mágica do corpo, que tudo presentifica, devem ser despertados por ela à vida. (AA I, I, p. 197).

³⁵⁹ Ao fim da dissertação *Sobre a origem do mal*, encontra-se como que um curto parecer de Christian F. Schnurrer, decano da faculdade de filosofia e professor de literatura grega e oriental, o qual orientara a dissertação de Schelling e presidira sua defesa. Nele, o professor sugere ao jovem estudante que estendesse a sua análise a partir da leitura de uma obra do teólogo Johann Jakob Hess “sobre o estabelecimento de limites e objetivos no interior dos quais a interpretação dos mitos da linguagem bíblica movimentar-se-ia” (in: AA I, I, p. 148). No ensaio *Sobre mitos*, de 1793, Schelling indica logo no início ter escrito tendo em consideração o texto de Hess sobre o assunto. Levando isso em consideração, podemos assumir que o ensaio de Schelling nasce, a partir do apontamento de seu professor, justamente da necessidade de delimitar o conceito de mito que utilizara na dissertação.

Trata-se de uma passagem com forte ressonância de Herder – não por acaso Schelling, cita nessas páginas as *Ideias* e o texto *Sobre a origem da linguagem*³⁶⁰: a imaginação é posta como elo entre os sentidos, o corpo e a alma nesse momento da configuração mítica, como faculdade que vivifica toda essa estrutura. É notável que temos aqui a primeira aparição da noção da imaginação [*Einbildungskraft*], como uma faculdade específica, a qual não ocorria ainda na dissertação sobre a origem do mal, onde a questão mítica era referida a um modo de representação sensível em geral. Com efeito, o filósofo destaca que “entre tais povos que ainda vivem em sua infância, a *imaginação* é a parte mais ativa da alma” (*AA I, I*, p. 205). Esta maior precisão pode ser considerada a grande distinção do ensaio em relação à dissertação e traz algumas consequências relevantes tanto à forma quanto ao conteúdo.

O primado da imaginação na exposição determina o caráter da linguagem mítica, “plena de formação vivaz, exposições descritivas e designações sensíveis e impróprias” (*AA I, I*, p. 205). Apesar da proximidade com o que poderíamos denominar de *poético*, tal linguagem não é produto da arte, mas da necessidade do modo de representação específico a esse “espírito da infância”. Para o autor, há uma conexão necessária entre essa forma e o conteúdo dos mitos: tudo aparece sob a forma da vida e da personalidade, colocado em ação, de modo que mesmo o espiritual e suprassensível passa a ser corporificado. Isso se faz notar sobretudo nos casos que Schelling denomina “filosofia mítica”, à qual gostaríamos de voltar nossa atenção como momento central do ensaio.

Pois se a separação crítica entre mitologias histórica e filosófica estrutura o texto em duas partes, o empreendimento principal logo se mostra não tanto essa rígida separação, mas a compreensão de certo fundamento comum a ambos, que se revela de modo pronunciado nos filosofemas. Isso porque, no caso das lendas históricas, a consciência mítica se vê impelida naturalmente a perguntar pela origem das linhagens divinas e heroicas dos homens retratados em seus mitos, deslocando o efetivamente histórico para uma reflexão filosófica sobre a origem do homem e do mundo, ao mesmo tempo em que um sábio, na exposição de sua doutrina, podia associar seu mito a uma lenda histórica; levando-a concluir que “as lendas *a partir da mais antiga história do mundo* muito frequentemente aproximam-se tanto do filosofema que a distinção entre o que nelas seria tradição puramente histórica e o que seria filosofema, torna-se frequentemente muito difícil” (*AA I, I*, p. 208). A distinção de conteúdo não é ela mesma capaz de realizar a diferenciação entre ambas categorias míticas, há meramente uma diferença de

³⁶⁰ Marquet chega a considerar o ensaio de Schelling como um “artigo herderiano” (*Liberté et existence*, 1973, p. 41).

finalidade: “o *fim* dos mitos históricos é história, o *fim* dos mitos filosóficos é doutrina, exposição de uma verdade” (*AA I, 1*, p. 212).

Em uma perspectiva ainda mais ampla, Schelling define a finalidade geral do filosofema mítico como a “sensibilização [*Versinnlichung*] de uma ideia”³⁶¹ (*AA I, 1*, p. 212) e não seria exagero ver aí uma determinação de toda exposição mitológica, dado que ela corresponde justamente àquela centralidade dada à faculdade da imaginação na infância da humanidade. Ao fim da seção sobre as lendas históricas, o próprio autor parece concluir que, do ponto de vista histórico, pouquíssima coisa se aprende completamente com e sobre os mitos – temos antes fragmentos –, sendo sobretudo do ponto de vista da verdade, e portanto do filosofema, que adentramos suas características. Se a imaginação não é nada mais senão essa faculdade de sensibilização de ideias, também no caso daquelas lendas históricas poderíamos dizer que operava o mesmo modo de exposição, a mesma forma de configuração dos conteúdos, ainda que focada em uma história e não propriamente em uma ideia; já no caso do filosofema, a história, que não desaparece, passa a ser subordinada à ideia, auxiliando sua sensibilização. Há como que um processo natural em que o mito histórico se transforma no filosófico.

O fato de que o autor distingue, logo ao início dessa seção, entre tal “sensibilização da ideia” e a alegoria revela a relação necessária que é tecida entre os polos da relação – algo que talvez a própria linguagem vacilante do jovem estudante acabe frequentemente por trair³⁶². Pois não se deve pensar em tal sensibilização como mera externalidade imagética à ideia: a imagem sensível criada pela imaginação se mostra como um modo de conhecimento distinto do conceito e corresponde, nesse momento do desenvolvimento, a uma necessidade que a razão tem de

³⁶¹ Schelling não faz nenhuma alusão a Kant nesse texto, mas vale lembrar que o termo *Versinnlichung* é central na discussão kantiana da *Crítica da faculdade do juízo* sobre a beleza como símbolo da moralidade, no §59. Nele, Kant faz a famosa distinção dos dois modos de *sensibilização* (na tradução brasileira: *sensificação*) de conceitos: “*esquemática*, em cujo caso a intuição correspondente a um conceito que o entendimento capta é dada *a priori*; ou *simbólica*, em cujo caso é submetida a um conceito, que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode ser adequada, uma intuição tal qual o procedimento da faculdade do juízo é mediante ela simplesmente analógico ao que ela observa no esquematismo, isto é, concorda com ele simplesmente segundo a regra deste procedimento e não da própria intuição, por conseguinte simplesmente segundo a forma da reflexão, não do conteúdo (*Crítica da faculdade do juízo*, 1995, p. 196). O uso de Schelling, aqui, do termo “ideia” certamente não segue a retidão conceitual de Kant, como conceito da razão; há, no entanto, uma forte proximidade com o símbolo quando pensamos que sua noção de “sensibilização da ideia” procede igualmente por analogia. Mesmo que a referência não seja diretamente ao filósofo crítico, há muito o que se pensar quando assumimos esquematicamente que, se o foco do primeiro texto era um Kant sobretudo da filosofia prática, temos no ensaio *Sobre mitos* um deslocamento para a uma posição análoga à da terceira crítica: trata-se de uma mudança de perspectiva decisiva para uma concepção mais autônoma do mito.

³⁶² Jacobs nota que Schelling tem aqui dificuldade com a linguagem na denominação de seu conceito: “a sensibilização poderia ser entendida, sem o contexto de Schelling, como se alguém tivesse apreendido uma ideia e então a vestido em imagens.; mas isso não é o que Schelling quer dizer. Aquele que engendra o mito filosófico, pensava miticamente, imagetivamente e não podia – e na verdade não por razões pedagógicas – senão narrar uma história” (*Gottesbegriff und Geschichtsphilosophie in der Sicht Schellings*, 1993, pp. 47-48).

imagens, seu modo próprio de expressão e exteriorização: “a sensibilidade não se compreende a partir de abstrações e conceitos mortos, tudo tem de aparecer a ela de modo vivo como uma imagem particular” (*AA I, I*, p. 224). A dimensão histórica, narrativa e particular é, para a alegoria, apenas externa, já no caso do mito, ela se torna necessária, de modo que a história não aparece apenas como ficcional e possível – ou seja, como fábula –, mas *efetiva*. Essa dimensão da efetividade, ligada ao caráter imagético, constitui o campo mesmo de possibilidade dessa filosofia mítica e antiga: ela “é em geral uma filosofia que surge inteiramente sob as condições da sensibilidade” (*AA I, I*, p. 220).

Disso resultam consequências relevantes para os conteúdos dos filosofemas. O primeiro tipo de conteúdo é denominado por Schelling como *teórico*: explicações sobre a natureza e suas leis. Nesse âmbito, vale em geral a regra segundo a qual “a fantasia empresta, a cada força que ela pensa, preferencialmente vida e personalidade” (*AA I, I*, pp. 218-219). A maior parte das mitologias encontra nisso sua caracterização universal, inclusive com a divisão dos gêneros masculino e feminino para explicar a interação nos mais diversos fenômenos. Esse traço da mitologia instaura um intercâmbio entre o espírito do homem e a natureza no qual podem ser visto alguns indícios e elementos que futuramente retornariam em sua filosofia da natureza, pois a natureza, entendida como todo, se torna também um lugar de expressão do mesmo princípio que estrutura a subjetividade do homem: “toda a natureza é para ele uma única imagem através da qual o seu próprio eu é como que assimilado à natureza” (*AA I, I*, p. 233)³⁶³. O próprio posicionamento da mitologia na passagem do ser ao devir, ou seja, no surgimento do mundo, coloca-o na mesma posição que é fundamentalmente a do filósofo em sua explicação³⁶⁴.

O sentido dessa sensibilização realizada pela imaginação, do interior ao exterior, fica ainda mais clara nos denominados mitos *psíquicos*: “se o homem sensível quer expor pensamentos, sentimentos e sensações, então ele precisa como que expor a si mesmo. Para os objetos do sentido interno ele não possui outras designações senão aquelas tiradas dos objetos externos” (*AA I, I*, p. 235). Entre interior e exterior, suprassensível e sensível, instaura-se assim para Schelling uma relação de analogia, que pode ser entendida como comum a toda mitologia.

³⁶³ Strich chega a reconhecer no ensaio *Sobre mitos* de Schelling tanto o conteúdo de sua filosofia da natureza – “sua doutrina própria do desenvolvimento da natureza” – como de sua estética – “sua receptividade para a beleza da arte e poesia gregas” (*Die Mythologie in der deutschen Literatur. Band I*, 1910, p. 376).

³⁶⁴ Krings aponta que a preocupação pelo surgimento do mundo é a temática que conecta os comentários schellingianos sobre Platão e seus textos sobre a mitologia, questão por sua vez que lançará Schelling no futuro à sua filosofia da natureza (“Genesis und Materie – Zur Bedeutung der ‘Timaeus’-Handschrift für Schellings Naturphilosophie”, 1994, pp.117-118).

O terceiro e último tipo, os mitos *práticos*, seria apenas a elaboração dessa estrutura partindo de uma doutrina moral.

Mediante esse curto percurso através do texto, notamos que mesmo partindo do cenário oferecido pela dissertação anterior, o ensaio *Sobre mitos* realiza um ligeiro mas decisivo deslocamento. Pois ainda que se possa dizer que ele de certo modo apenas esclarece o conceito de mito aplicado anteriormente ao *Gênesis*, por outro lado, a atenção à forma mítica em geral eleva-a a um novo patamar. De Hesíodo, a Platão e à *Bíblia*, há um mesmo modo de exposição atuando, caracterizado pela centralidade da imaginação. Ao esquadrinhar essa exposição como uma sensibilização da ideia, Schelling reconhece um vínculo necessário entre forma e conteúdo míticos, o qual era ainda insuficientemente estabelecido em sua interpretação sobre o mito da queda. Como consequência, o mito não surge apenas como *documento* do passado, mas é estabelecido de modo satisfatório como uma *forma* da razão, guardando portanto sua riqueza e vivacidade mesmo no presente.

Com sua interpretação mais detida sobre o mito, a imagem surge não apenas como invólucro do conceito, mas seu *outro*, dotada de uma dignidade específica em sua relação natural à verdade. Estamos, é bem verdade, distantes de uma valoração autônoma da linguagem mito, como em Moritz, por exemplo, dotada de sua lógica própria. Schelling chega inclusive a fazer referência à *Doutrina dos deuses* de Moritz em nota de seu ensaio, justamente quando indica a passagem da origem natural do mito para seu uso artístico. A nota aparece em momento no qual o autor discute que um escultor, por exemplo, quando dá forma a uma Vênus, não pensa mais na origem natural desse conceito;

Ela paira diante de sua imaginação apenas como arquétipo da beleza. Quando a mitologia chega às mãos do artista, ela se torna cada vez mais aperfeiçoada e recebe sempre uma forma mais sensível e encantadora, de tal modo que é apenas com esforço que se reconhece a primeira origem de suas poesias em suas imagens principais (AA I, 1, p. 239).

De modo semelhante ao texto anterior – e, como vimos, também em Herder –, a ênfase na naturalidade da criação mitológica em oposição à artificialidade de seu uso artístico busca mostrar o caráter necessário e vivo do mito. É interessante notar que apenas com um reposicionamento sistemático da imaginação, e por consequência da arte, é que Schelling poderá compreender sob nova luz a interpretação de Moritz e da relação entre arte e mitologia.

Aliás, poder-se-ia dizer que Schelling se aproxima, mas nem chega mesmo a realizar por completo aquela extrapolação da interpretação historicista em direção a um primado poético da linguagem, tal qual fizera Herder, dada a preferência do ainda jovem filósofo pelo modelo

racional de interpretação³⁶⁵. Como vimos, sobretudo a partir da dissertação sobre o mal, a intenção é esclarecer e mesmo *traduzir* a linguagem mítica na linguagem do conceito. Todavia, como a própria ideia de tradução pressupõe, é necessário ser versado em ambas as linguagens e o ensaio *Sobre mitos* pode ser considerado uma resposta a essa exigência: compreender a linguagem mítica, sua relação entre forma e conteúdo. Esse aprofundamento, entretanto, cria uma tensão com a proposta mesma de tradução, pois o reconhecimento da historicidade dessa forma como necessária à razão se opõe à separação entre um conteúdo supostamente racional e o seu invólucro imagético³⁶⁶.

Se a imaginação, portanto, não trabalha aqui a serviço do entendimento, mas é ela mesma o centro de toda a operação produtiva de imagens sensíveis, desponta a necessidade de interpretar o mito por sua linguagem própria e não conceitual. Schelling, com efeito, não chega a desenvolver plenamente essa perspectiva, mas não deixa de ser significativo que no mesmo período em que escreve seus textos sobre mitologia, encontramos uma série de manuscritos nos quais a atenção à linguagem imagética dos antigos, marcada pela proximidade com a natureza e pelo protagonismo da imaginação, recebe uma abordagem complementar sob a luz de um modo específico dessa produção criativa: aquele do poeta antigo.

Em uma série de fragmentos e estudos da mesma época, reunidos sob o significativo título *Vorstellungsarten der alten Welt über Verschiedne Gegenstände, gesammelt aus Homer, Plato u.a* [Modos de representação do mundo antigo sobre diferentes objetos, coletados de Homero, Platão, etc.]³⁶⁷, notamos Schelling dando clara continuidade a seu interesse expresso nos textos sobre o mito: trata-se, como aponta o nome, de compreender o modo próprio de representação dos antigos. Sua primeira parte, *Über Dichter, Propheten, Dichterbegeisterung, Enthusiasmus, Theopnevstie, und göttliche Einwirkung auf Menschen überhaupt* [Sobre poetas,

³⁶⁵ Veja-se como testemunho da distância entre ambos os autores a comparação que faz Kuhlmann: “Para Schelling, as manifestações infantis e relacionadas ao sentimento dos mitos são dirigidas pela mesma razão que possuímos. [...] Esse interesse puramente relacionado à razão distingue o jovem Schelling das diretrizes de Herder. Aqui, não se deve apenas salientar a abordagem estilizadamente ingênua de Herder [...], mas sim sua poetologia das imagens que procura deixar a metafórica ‘mítica’ falar por si mesma, em vez de explica-la racionalmente” (*Schellings früher Idealismus*, 1993, p. 37, nota 13). Schelling parece de fato, sobretudo nesse início de suas pesquisas, orientado por um modelo racionalista muito distante dessa “poetologia das imagens” herderiana, e mesmo posteriormente nunca abandonaria de fato a orientação da “razão” em sua filosofia; os sucessivos contatos, entretanto, com os fenômenos artísticos e míticos o levariam inevitavelmente, como veremos, à incorporação desse potencial produtivo da formação poética de imagens à própria razão.

³⁶⁶ Segundo Tilliette, a verdade do mito pode até ser ultrapassada, mas não traduzida, pois “o discurso imaginativo não é um envelope: a história forma um só corpo com a verdade” (*La mythologie expliquée par elle-même*, 1987, p. 201).

³⁶⁷ Apesar de não terem sido publicados em vida, o título para essa reunião de manuscritos foi dado pelo próprio Schelling. Não fica claro se essa ampla coleção de excertos integraria aquela planejada coletânea de ensaios histórico-críticos dos anos de 1793 e 1794.

profetas, entusiasmo poético, entusiasmo, teopneustia e ação divina sobre os homens em geral], circunscreve essa relação ao campo do poético, estabelecendo uma estreita conexão entre o mito e o poder criativo divino do poeta. Em si mesmo, o fragmento de ensaio é pouco mais que uma coletânea de excertos, em sua maior parte platônicos, sobre o entusiasmo poético. Os diálogos platônicos não são tanto objeto de análise, mas fontes para retratar o poeta no período antigo. Considerando nosso percurso, entretanto, essa coletânea é como que um indício da aporia à qual Schelling é conduzido em sua investigação sobre o mito. Pois seguindo Platão, ele situa o poeta em uma relação igualmente válida com a verdade, a diferença se dá pelo fato de que no filósofo o verdadeiro ocorre por razão, no poeta, por revelação. O conceito central de entusiasmo, como inspiração divina, coloca também o poeta em uma relação estreita com a verdade em sua proveniência divina. A razão mesma toma parte no divino na medida em que se relaciona com a verdade, e o autor chega até a dizer que mesmo o filosófico Platão está pleno “da mesma força divina e vivaz que está no poeta” (*AA II, 4*, p. 16). Em oposição à razão, portanto, não temos no poético o meramente não-verdadeiro, mas outro modo de exposição da verdade.

Contra uma interpretação excessivamente “irracionalista” da poesia, Schelling parece sugerir que o discurso poético procede igualmente por regras, as quais, no entanto, não são nem conscientes ao poeta nem explicáveis por meio de conceitos:

A força poética peculiar atua segundo leis, das quais o próprio poeta não está claramente consciente e que para os outros são ainda menos reconhecíveis; o produto do poeta é, por assim dizer, o efeito de um milagre para o qual não se pode achar causas naturais – ele surge repentinamente diante dos olhos do perplexo que, como deus invocou o mundo a partir do caos, invoca o mundo a partir de uma plenitude transbordante de representações e sensações (*AA II, 4*, p. 18).

A distinção proposta na passagem entre a legislação da criação poética e aquilo que é consciente, antecipa uma imagem importante da futura filosofia de Schelling: negar que o procedimento produtivo do poeta se reduza ao consciente não significa negar-lhe uma lei que o rege e, em última instância, um princípio racional não apreensível pelo paradigma da consciência. Pelo contrário, ele se torna o espaço mesmo de exposição desse princípio que de outro modo permaneceria oculto à nossa apreensão³⁶⁸.

A isso se relaciona a própria dificuldade de analisar essa criação: ela só se explica pela analogia com a criação divina do mundo a partir do caos, a qual é recorrente ao longo do ensaio

³⁶⁸ A ideia da atividade poética como expressão de um princípio inconsciente antecipa suas especulações sobre a arte em sua filosofia da virada do século, como veremos à frente. Sandkaulen chega a dizer que, excetuando o conceito de necessidade, nesse manuscrito sobre o poeta “encontra-se reunido de maneira surpreendente todo o arsenal do qual se beneficia sem dúvida o seu conceito de ‘poesia’ do *Sistema* de 1800” (“Kunst und Philosophie bei Schelling: Eine Tragödie”, 2001, p. 106).

de Schelling. Ora, é portanto apenas pela *imagem*, ou se quisermos, pelo *mito* da criação, que esclarecemos esse modo de exposição e não mediante alguma redução conceitual. Ou seja, esse ensaio sobre o poeta aponta para uma clara “inversão”³⁶⁹ do procedimento da dissertação sobre a origem do mal: o mito não deve ser explicado racionalmente, mas é ele mesmo que se torna explicação. Deslocando a consideração sobre o modo de representação antigo para a figura do poeta, Schelling indica com esses fragmentos a possibilidade de que, dotada de uma forma com dignidade e estatutos próprios, a linguagem poética exige ser adentrada pelo mesmo mecanismo que a produz; inversamente, parece restar como saldo para suas investigações mitológicas que só uma interpretação poética torna possível a leitura do mito³⁷⁰. Em última instância, o poder de explicação do mito é tal, que mesmo figuras como Sócrates e Pitágoras recorrem a essa potência poética para fundamentar suas exposições da verdade, uma vez que mesmo o discurso compartilharia da inspiração divina.

Com isso se conclui certo percurso do jovem autor em seus primeiros escritos que, orbitando a investigação sobre a mitologia, oferece motivos importantes para compreendermos algumas direções de sua filosofia já muito cedo apontadas³⁷¹. Sua circunscrição ao campo da hermenêutica e da teologia não pode limitar o seu significado como grande impulso filosófico para o jovem autor – ainda que também nesses âmbitos eles se revelem testemunhos importantes do afastamento de Schelling em relação à teologia ortodoxa de Tübingen³⁷². Notamos como sua atenção ao mito amplia de maneira determinante seu conceito de razão e, conseqüentemente,

³⁶⁹ Cf. Franz, *Schellings Tübinger Platon-Studien*, 1996, p. 205.

³⁷⁰ Um paralelo significativo se dá com Hölderlin, também à época seminarista em Tübingen. Para Franz, Hölderlin revelava-se naquele momento do seminário como a figura por excelência de um poeta, de modo que os temas da inspiração poética e da exigência de uma interpretação poética da própria poesia podem ser vistos como referências diretas ao trabalho de seu colega de seminário, que desenvolveria progressivamente o projeto de uma poesia sobre a poesia (*Schellings Tübinger Platon-Studien*, 1996, p. 204). Cabe lembrar que Hölderlin também já trabalhara temas próximos aos de Schelling em seu ensaio de conclusão do curso de filosofia anos antes, *Paralelo entre os ‘Provérbios’ de Salomão e ‘Os trabalhos e os dias’ de Hesíodo*, no qual procurava igualmente reconhecer o conteúdo filosófico na forma mítica que permeava os textos antigos.

³⁷¹ Distaso reconhece desde a dissertação sobre a origem do mal “figuras conceituais que acompanharão Schelling ao longo de toda sua jornada filosófica e mediante as quais o filósofo realizou seu sistema” (*The Paradox of Existence*, 2004, p. 5). Knatz, por sua vez, indica que o ensaio *Sobre mitos* é como um “prelúdio”: “mesmo que a mitologia só mais tarde se torne reconhecível em seu pleno significado para o conceito filosófico de Schelling, ela já se delineia no primeiro estágio de se filosofia como um contínuo *leitmotiv*” (*Geschichte – Kunst – Mythos*, 1999, p. 251).

³⁷² Sua crítica à ortodoxia do seminário é um tema central do jovem Schelling, como revela sua supracitada carta a Hegel, no início de 1795, no modo específico como se aproveitava da letra kantiana para reintroduzir os dogmas, derivando a fê dos postulados da filosofia prática: “Todos os dogmas possíveis já são agora carimbados como postulados da razão prática e, onde nunca bastam as provas teórico-históricas, ali a razão prática (de Tübingen) desfaz os nós” (*Plitt I*, p. 72). Trata-se de um motivo importante em suas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. A esse respeito, cf. Vaccari, “A crítica do jovem Schelling à teologia de Tübingen no contexto da querela do panteísmo”, 2011.

de filosofia³⁷³. Desde a dissertação de mestrado, o leve deslocamento do jovem seminarista em relação a Kant mostra-se significativo: ao contrário deste, ele não reconduz a religião e a mitologia à razão prática, mas à imaginação; se a razão é que se coloca como universal, passando a incluir a imaginação como momento fundamental de seu desenvolvimento histórico e do devir de suas formas: a sensibilização da ideia assume um papel sistemático na história da razão e a imaginação. Além dessa historicização, vislumbramos uma ideia de espírito que é determinado necessariamente pela sua exteriorização na sensibilidade e na conexão com a natureza, elementos de sua futura filosofia da natureza que já constituem um momento importante da compreensão do procedimento analógico da mitologia em seu ensaio *Sobre os mitos*. A centralidade da imaginação aguardaria ainda alguns anos para encontrar sua precisa localização sistemática no quadro de pensamento do jovem autor, mas apresenta, em seu início, um potencial criativo no intercâmbio entre interioridade e exterioridade que continuaria a ressoar na obra do filósofo³⁷⁴.

Há, sem dúvida, um forte componente racionalista em suas análises, quando o reconhecimento da dignidade da mitologia é apenas fundamentado mediante a tentativa de traduzi-la para a linguagem conceitual; algo que se expressa, como vimos, sobretudo em um vocabulário alegorizante e externo. Schelling mesmo, considerando ao fim da vida o material para sua obra póstuma, hesitaria em incluir as folhas de estudo da época de estudante em Tübingen: “falta-lhes ainda por inteiro uma verdadeira compreensão, – são completamente racionalistas”³⁷⁵. Por outro lado, a necessidade de atentar à forma específica da força de representação dos antigos na mitologia, sob o primado da imaginação, acaba por apontar para a força criativa do poeta, irreduzível ao entendimento abstrato. A imagem mítica e poética deixa de ser invólucro e equipara-se ao conceito, como seu *outro*, de igual dignidade em relação à verdade. Resta, como tarefa ao filósofo, penetrar essa linguagem em seu estatuto próprio e aprender com ela, a partir do momento em que compreende que a atividade do poeta provém

³⁷³ Zeltner concebe que o texto *Sobre mitos* antecipa uma tendência dupla da filosofia de Schelling que, por um lado, dá continuidade a uma crença na forma esclarecida de uma razão triunfal e em expansão, “mas ao aproximar-se do objeto do mito, esse princípio de pensamento perde a sua platitude esclarecida”, constituindo uma dimensão de crítica da razão (*Schellings philosophische Idee und das Identitätssystem*, 1931, p. 19).

³⁷⁴ Um comentário antigo, ainda do século XIX, mas certo, capta o sentido dessa descoberta e a continuidade do fascínio exercido pela imaginação em seu pensamento a partir da investigação mitológica: “Certamente é característico e significativo para Schelling que ele tenha começado sua carreira autoral teologicamente com uma interpretação de mitos, que para ele o fazer da imaginação e seu pensamento sem lei e imagético já possuísse então o encanto que exerceria sobre toda sua filosofia tardia uma força contagiante. O pensar poético e cheio de fantasia domina-o durante toda sua carreira filosófica. (Noack, *Schelling und die Philosophie der Romantik. Erster Theil*, 1859, p. 95).

³⁷⁵ “Übersicht meines künftigen handschriftlichen Nachlasses, 1853”. In: Fuhrmans, “Dokumente zur Schellingforschung IV”, 1960, p. 19.

da mesma fonte que a sua, identificada então pelo jovem filósofo como o divino. Assim, convivem ambivalentemente, nesse núcleo de seu pensamento jovem, uma *desmitologização*, que decifra racionalmente o conteúdo do mito, e uma *remitologização*, da filosofia que reencontra no mito um potencial que lhe escapa. São a expressão, no âmbito da mitologia, das faces de Janus que acompanham toda sua filosofia: expansão e crítica da razão em seu contato com o *outro*.

Do ponto de vista do percurso de nossa pesquisa esses movimentos ganham grande relevância. Tomados estritamente no interior da tradição hermenêutica bíblica e mitológica, há certamente pouca originalidade no empreendimento do autor: Schelling aplica a seus objetos os métodos de uma série de outros autores³⁷⁶. Surpreende, todavia, que na aproximação ao mito, o jovem autor reencena, por assim dizer, nesses escritos aquele movimento anteriormente apontado sobre o histórico das pesquisas sobre o mito: sua historicização, que o valida como modo de expressão da infância da humanidade e da razão, impõe como que por si mesma uma consideração mais autônoma de sua linguagem, permitindo o surgimento de uma consideração mais formal de seu modo próprio de exposição, que se torna fundamental no desenvolvimento da estética³⁷⁷. Que o assunto desaparecia nos anos imediatamente seguintes para reaparecer apenas na virada do século é prova de que sua filosofia sofreria grandes transformações no período, as quais, não por acaso, permitiriam a ela também se abrir para o campo estético.

3.2 - Elementos para a fundamentação de uma filosofia da arte: das *Cartas filosóficas ao Sistema transcendental*

³⁷⁶ Hartlich e Sachs, reconstruindo o histórico do surgimento do conceito de mito na ciência bíblica, apontam para a pouca originalidade: “No caso de Schelling, nem no panorama sobre a essência e tipos de mitos nem na aplicação do modo de explicação mítica à história da Queda entram em cena pensamentos e pontos de vista que ultrapassem as intuições de princípio e método da escola de Eichhorn” (*Der Ursprung des Mythosbegriff in der modernen Bibelwissenschaft*, 1952, pp. 56-57). Não obstante, é notável que quase meio século depois esses escritos seriam citados como referência para um célebre exegeta e teólogo. No primeiro volume de sua obra *A vida de Jesus*, de 1835, Strauß elenca Schelling, em sua introdução metodológica, como alguém que “estabeleceu o conceito de mito como algo de inteiramente universal, válido para toda a história antiga, tanto sagrada como profana” (*Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet. Erster Band*, 1835, p. 28).

³⁷⁷ Para Gisi, o texto de Schelling constitui um importante documento de conexão entre o Esclarecimento e o Romantismo, “pois ele comprova o quanto a estetização da mitologia, que se delineia ao fim do século XVIII, pressupõe sua historicização” (*Einbildungskraft und Mythologie*, 2007, p. 402). Para além da importância estética, trata-se de um deslocamento decisivo para uma teoria filosófica sobre o mito, nas palavras de Knatz, o fato de “que o mito não seja apenas uma época histórica ou um grau de desenvolvimento filo ou ontogenético, e sim que ele represente uma forma de consciência que não se torna obsoleta por meio do desenvolvimento do pensamento conceitual, mas antes apareça como alteridade permanente a ele” (*Geschichte – Kunst – Mythos*, 1999, p. 252, nota 17).

A partir de 1794 e 1795, Schelling envolve-se diretamente na fundação e promoção do idealismo alemão, de modo que esses temas ligados à mitologia parecem desaparecer de seu interesse mais imediato. Suas preocupações, entretanto, com uma filosofia que fosse além do paradigma do entendimento e da abstração, com um pensamento cuja forma é repensada no contato com o *outra* da razão, permanecem vivas no próprio modo com o autor recebeu e elaborou essa nova filosofia. Já no prefácio do *Ichschrift*, ao diferenciar o “espírito” e a “letra” na doutrina de Kant, a necessidade de expor um tal espírito demanda igualmente outra *forma* de filosofia, na qual o mero mecanismo seja contraposto por um pensamento orgânico e a mera escola contrastada com a vida:

Uma filosofia que está fundada na essência do próprio ser humano não busca por fórmulas mortas – ou por tantas outras prisões do espírito humano –, nem apenas por um artifício filosófico de reconduzir os conceitos dados a outros mais elevados e sepultar a obra viva do espírito humano em faculdades mortas. Se eu puder me exprimir com uma expressão de *Jacobi*, eu diria que uma tal filosofia busca, antes, descobrir e revelar a existência (*AA I*, 2, p. 77).

Vê-se claramente como mesmo no interior do projeto idealista, o jovem filósofo almejava escapar das fórmulas e do mero jogo conceitual. Esse esforço para superar a fórmula morta aponta para uma filosofia que procuraria, nos anos seguintes, algo de novo no próprio modo de exposição de seus princípios. Cabia voltar-se à existência, para o que encontra-se diante do pensamento, ou melhor, dar realidade ao próprio pensamento, como expressa categoricamente o enunciado desse texto: “Quem quer alguma coisa, quer ao mesmo tempo que o seu pensamento tenha realidade” (*AA I*, 2, p. 85)³⁷⁸. Um pensamento que não se fecha e trata apenas de si implica também, como revela a citação, um intercâmbio revivificado das faculdades humanas. Já ao fim do texto, Schelling apontava que esse programa exigia uma síntese entre as filosofias teórica e prática, natureza e liberdade, traçando um novo quadro da filosofia para seus anos de trabalho seguintes³⁷⁹. Do ponto de vista de nosso percurso, interessa

³⁷⁸ Como indica a passagem anterior, Schelling utiliza-se muitas vezes de *Jacobi* para embasar o modo próprio como reformula o programa idealista em sua interpretação do incondicionado, não apenas como algo que escapa ao conhecimento, mas que transcende esse nexos: o absoluto já está sempre perdido quando o pensamento tenta tomar posse dele de modo categorial. Sandkaulen-Bock reconstrói detidamente em seu estudo sobre Schelling a importância de sua recepção da temática do *salto mortale* de *Jacobi* através do discurso sobre o incondicionado na filosofia como uma elevação a um absoluto que permanece sempre além do pensamento (*Ausgang vom Unbedingten*, 1990, p. 7 e ss.). Para Görland, o interesse de Schelling pelo imediatamente real revela uma proximidade muito maior com *Jacobi* do que com *Fichte* (*Die Entwicklung der Frühphilosophie Schellings in der Auseinandersetzung mit Fichte*, 1973, p. 5) Não cabe no escopo desse trabalho explorar essa relação, mas é preciso ter em mente que a já apontada orientação de nosso filósofo ao objetivo que não se reduz ao pensamento – âmbito no qual a mitologia e a estética possuem papel decisivo – deve muito a essa seu contato com *Jacobi*.

³⁷⁹ As últimas palavras de Schelling no texto mencionam justamente o §76 da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant – “talvez nunca foram concentrados tantos pensamentos profundos em tão poucas páginas” (*AA I*, 2, p. 175, nota Q). A referência à teleologia como “elo de ligação entre filosofias teórica e prática” (*Ibidem*) é um importante indício de seu interesse em uma visão da natureza alternativa ao modelo mecânico e que embasaria sua logo

o modo como a filosofia da arte, então completamente ausente, surgirá como campo promissor e mesmo privilegiado para a realização desse programa original. Seu surgimento acompanha de maneira notável as mutações e deslocamentos pelas quais passou o pensamento de Schelling na segunda metade dessa década.

Suas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e criticismo*, publicadas em duas partes em 1795 e 1796, contêm o primeiro testemunho mais evidente desse redesenho do campo da filosofia a partir desse programa de pensamento. Certamente o autor parece ainda plenamente motivado pelo programa de avançar o idealismo em sua direção prática e moral, na procura de um fundamento absoluto e incondicionado para a filosofia; mas se no escrito *Do eu como princípio da filosofia*, como aponta o título, a escolha se dava de partida, em continuidade à filosofia transcendental, pelo princípio da subjetividade, Schelling busca nas *Cartas* redefinir a questão a partir de uma nova demarcação dos campos tradicionais do criticismo e do dogmatismo. É preciso, portanto, considerar a resolução dos problemas fundamentais da filosofia a partir de ambos os princípios, subjetivo e objetivo. As consequências levá-lo-iam a uma outra concepção de filosofia e não deixa de ser significativo que encontraremos aqui a primeira aparição do problema da arte no interior de sua filosofia.

Tanto o criticismo quanto o dogmatismo, recuperados por Schelling em sua coerência teórica, lidam com um problema comum: “*Como chego, em geral, a sair do Absoluto e a ir a um oposto?*” (*OE*, p. 10). Como da unidade do Absoluto se produz a multiplicidade? A questão da síntese, legada por Kant e interpretada de maneira original por Schelling, apontaria justamente para esse horizonte: por um lado um conflito que se instaura entre sujeito e objeto, mas por outra a própria busca de uma unidade que o resolva³⁸⁰. Para cessar o conflito um deles deve ser posto como absoluto; mas como sujeito e objetos são condições da própria razão teórica, da faculdade de conhecer, vê-se que a resolução mesma do conflito se coloca como uma *exigência* da razão prática de estabelecer um princípio absoluto e assim se tornar sistema.

nascente filosofia da natureza. Se quisermos tomar esquematicamente o traçado da terceira crítica, à elevação da teleologia a uma filosofia da natureza corresponderá, nesse mesmo período, a fundação de uma filosofia da arte correspondente ao juízo estético. Recordemo-nos de que em carta a Niethammer de 22 de janeiro de 1796, acompanhando o envio da segunda parte de suas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e criticismo*, Schelling anunciava entre outros planos “uma interpretação da *Crítica da faculdade do juízo* segundo meus princípios” (*BuD I*, p. 61). Sobre a importância desse parágrafo de Kant como importante motor do idealismo, cf. Förster, “Die Bedeutung von §§76, 77 der Kritik der Urteilskraft für die Entwicklung der nachkantischen Philosophie”, 2002, pp. 177 e ss.

³⁸⁰ Segundo Sandkaulen-Bock, a peculiar interpretação de Schelling para o problema da síntese é o testemunho mais claro de que toda a problemática transcendental é lida pelo filósofo de maneira radicalmente distinta daquela de Kant e Fichte: “não se trata de um princípio da síntese, de modo que o objeto só poderia ser apreendido no horizonte de um ser-para-um-sujeito; antes, trata-se do fato que a relação entre sujeito e objeto é da ordem finita, e seu fundamento na unidade infinita – que está para *além* dessa relação e não é um de seus momentos – não pode ser apreendido” (*Ausgang vom Unbedingten*, 1990, p. 56).

Em clara autocrítica de seu escrito anterior, que estabelecia o eu como princípio absoluto de saber, Schelling escreve na quinta carta sobre esse tipo de solução teórica para o problema do Absoluto: “Nenhuma proposição pode ser, segundo sua natureza, mais *infundada* do que aquela que afirma um Absoluto no saber humano” (OE, p. 18). Logo, ao mesmo tempo em que se reconhecem as tendências contrárias de dogmatismo e criticismo como inerentes à razão, confirma-se o prático como destino superior da filosofia em relação ao teórico. Uma vez que a simples passagem do infinito ao finito não é possível, algo que o próprio dogmatismo de Espinosa nos ensina, é o finito que procurará aproximar-se do infinito, trazendo-o em si como tendência: “não deveria haver nenhuma passagem, nenhum conflito, mas apenas a *exigência* de que o finito se *esforce* para tornar-se idêntico ao infinito e sucumbir na infinitude do objeto absoluto” (OE, p. 22).

A nona carta contém o ápice da discussão, pois revela que, por trás da oposição, ambos os sistemas almejam o mesmo resultado: “toda filosofia exige, como alvo de toda síntese, a tese absoluta. Mas a tese absoluta só é pensável por identidade absoluta” (OE, p. 29). Ou seja, mais do que a afirmação de um princípio, seja ele subjetivo ou objetivo, Schelling já vislumbra uma filosofia que aponta precisamente para a dissolução dos mesmos, em uma identidade. Em retrospecto, o próprio autor reconheceria nessa mesma carta, “sobre o desaparecimento de todas as opções de princípios conflitantes no Absoluto”, “germes de perspectivas posteriores e mais positivas” (OE, p. 4)³⁸¹, no sentido de que nessas *Cartas filosóficas*, uma perspectiva mais ampla de filosofia, voltada para a posição e exposição do absoluto, daria as caras sob a fachada de um projeto que se reconhecia ainda de certa maneira em continuidade com o empreendimento transcendental de Kant. É nesse sentido que, nas discussões sobre o dogmatismo, Schelling não esconde o fascínio que uma tal filosofia pode exercer em sua plena coerência, na figura de Espinosa, em última instância, justamente porque aí se vislumbra com clareza que na elevação ao absoluto unificam-se os princípios das tendências opostas do dogmatismo e criticismo: sujeito e objeto, liberdade e necessidade.

“Para os dois sistemas, portanto, nada resta a não ser tomar o Absoluto, já que este não podia ser objeto do *saber*, como objeto do *agir*, ou *exigir* a *ação* pela qual o Absoluto é realizado. Nessa ação necessária *unificam-se ambos* os sistemas” (OE, p. 32). Tendo ambos, dogmatismo e criticismo, o absoluto como meta, eles diferenciar-se-ão apenas na maneira como se aproximam dele ou seja, pelo seu *espírito*: ou perder-se na causalidade absoluta e necessária,

³⁸¹ O comentário aparece em pequena nota acompanhando o texto, em ocasião de sua republicação no primeiro volume dos escritos filosóficos do autor, lançado em 1809.

em um objeto absoluto, “*passividade absoluta*”; ou “*esforço pela autonomia inalterável, pela liberdade incondicionada, pela atividade ilimitada*” (OE, p. 33). Schelling radicaliza o primado prático e remete, no fundo, toda filosofia a uma *decisão* que, ao estabelecer o absoluto como determinação moral, decide-se também pelo fundamento de seu próprio sistema. Ainda assim, frente à equivalência da meta dos dois sistemas, ou melhor, justamente por isso, a escolha do autor é pelo criticismo, pois reafirma tal meta como aproximação infinita, e não como realizável em um objeto, mantendo vivo o conflito entre liberdade e necessidade. Pois a realização absoluta dessa meta cessaria a autoafirmação como livre e recairíamos naquela perda de si do dogmatismo, ao fim da consciência mesma.

Nesse quadro, portanto, marcado por uma concepção muito própria do sentido do primado da filosofia prática, é interessante que a questão da arte apareça como que externamente, brevemente mencionada na primeira carta e mais extensivamente na última. Tomada como elemento estranho, que se integraria de maneira incompleta à articulação sistemática do resto do texto, houve quem quisesse ver aí uma influência e tentativa de assimilar ao texto conversas que o autor tivera na época com o amigo e poeta Hölderlin³⁸² – seria ele, aliás, o destinatário imaginário dessas cartas?

Com efeito, a primeira carta abre a discussão da obra com seus respectivos polos caracterizados esteticamente: por um lado, “a luta contra o imensurável”, na qual o homem

³⁸² Marquet chega a falar da questão como um “corpo estranho, cujo lugar é difícil de fixar”, procurando explicá-la a partir de um encontro de Schelling com Hölderlin em 1795 (*Liberté et existence*, 1973, p. 72). Iber (*Das Andere der Vernunft als ihr Prinzip Grundzüge der philosophischen Entwicklung Schellings*, 1994, p. 52) e Wegenast (*Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des “Hyperion”*, 1990, p. 115 e ss.) também defendem o poeta como hipotético destinatário e referência central para essa dimensão estética das *Cartas*. De fato, Hölderlin e Schelling se encontraram ainda em 1795, em Tübingen, e é bem provável que o primeiro tenha discutido com o amigo as suas suspeitas dos limites da solução prática da filosofia fichtiana, que apontariam para o seu projeto de uma solução estética para o conflito entre sujeito e objeto (Cf. Carta de Hölderlin a Niethammer de 24 de fevereiro de 1796). Recordemos, todavia, que a temática da tragédia já aparece na primeira das *Cartas filosóficas*, a qual, junto às três seguintes, foi publicada em um primeiro bloco em novembro de 1795 – as outras seis cartas apareceriam apenas em abril de 1796, todas elas no *Jornal filosófico* editado por Niethammer. Ora, em uma carta a Hegel de 21 de julho de 1795, ele já anunciava a aparição de suas *Cartas filosóficas* no próximo número do *Jornal*, sendo que na mesma ocasião declara que Hölderlin ainda não aparecera no seminário (*Plitt I*, p. 80). É, portanto, presumível que a redação da primeira parte das *Cartas* já estivesse concluída antes do encontro entre ambos. Exige-se assim cautela, ao explicar esse suposto lugar extrassistemático da discussão estética apenas a partir do dado biográfico do encontro dos dois pensadores. Isso não impede, obviamente, de assinalar uma influência mais geral de Hölderlin na formação filosófica de Schelling quanto à questão estética, inclusive ao considerar-se o aprofundamento do tratamento da tragédia quando comparamos a primeira e a décima carta. Ademais, as *Cartas filosóficas*, tomadas em sentido amplo, podem ser vistas como o resultado da interação de Schelling com o poeta na medida em que se distanciam da concepção do escrito anterior, *Do eu*, e de sua defesa de um princípio absoluto no saber humano, criticada por Hölderlin. Sua mudança de posição e mesmo a forma epistolar escolhida para a nova obra são testemunhadas na mesma carta de Hölderlin a Niethammer, quando relata seu encontro com Schelling: “Nem sempre estamos de acordo em nossas conversas, mas concordamos em que novas *ideias* podem ser apresentadas com maior clareza em forma de cartas. Como você sabe, suas novas convicções o colocaram num melhor caminho, evitando que tivesse trilhado o pior até o fim” (Hölderlin, *Reflexões*, 1994, p. 114).

afirma a sua potência autônoma frente a um absoluto, é reconhecida como o “princípio de toda sublimidade”; por outro, no “calmo abandono de mim mesmo no objeto absoluto” é também reconhecido “um lado *puramente estético*” (OE, p. 5). O jogo entre submissão e luta, entendidos esteticamente, dão ensejo à crítica inicial a uma terceira posição, que é aquela de um certo dogmatismo que procurava restaurar a ideia de um deus moral a partir de uma leitura – errônea, para Schelling – dos postulados práticos kantianos. Como elemento artificioso de mediação entre sujeito e objeto, essa ideia de um deus moral aniquila aqueles princípios conflitantes que garantiam as duas possibilidades da verdadeira arte; não apenas isso: tal ideia “nem sequer tem um lado filosófico” (OE, p. 6). Assim, é a partir dessa tematização estética que o autor abre caminho para a exclusão dessa terceira e falsa posição, e desenvolve os dois polos que estabelecem os verdadeiros criticismo e dogmatismo. Logo, de início a dimensão estética oferece uma *exposição* dos respectivos princípios desses dois grandes sistemas e o ensejo para que o filósofo desenvolva-os filosoficamente.

Na décima e última carta confirma-se essa centralidade da possibilidade de exposição dada por um ato estético. Nela, o autor retomará essa primeira tematização, quando ao se dirigir a seu interlocutor afirma: “você tem razão, ainda resta algo – *saber* que há uma potência objetiva que ameaça anular nossa liberdade e, com essa convicção firme e certa, no coração, lutar *contra* ela, convocar toda a nossa liberdade para a luta, e assim sucumbir” (OE, p. 34). Ao apontar esse “algo” que resta, Schelling parece reconhecer que entre a oposição dogmatismo e criticismo, entre os imperativos de entrega de si absoluta e de afirmação de si absoluta, podemos retornar àquela compreensão dos princípios tomados esteticamente como uma espécie de terceira possibilidade, ao trazê-los ao mesmo tempo em conflito e unidade na tragédia: reconhecer um força objetiva absoluta, contra ela lutar, ainda que sucumbindo. Esse era precisamente o cerne paradoxal da tragédia grega: um mortal fadado pelo destino a um crime, que luta contra o mesmo, sucumbe a ele e ainda assim é punido. A grande profundidade, ademais, está no modo como nessa luta ele afirma também sua própria liberdade: “era um *grande pensamento* suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável* para, desse modo, pela própria perda de sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo ainda uma declaração de vontade livre” (OE, p. 34). Para Schelling portanto, o fundamento da contradição que move a tragédia está em um nível, como diz, “mais profundo do que onde o procuraram”. Na interpretação que se estendera de Aristóteles até o século XVIII, ou ao menos em certa leitura da poética aristotélica, pensara-se nela sobretudo a partir de categorias de efeito, como

compaixão e catarse. Segundo Courtine³⁸³, Schelling rompe com essa tradição e inaugura uma interpretação especulativa da tragédia, ao pensá-la como *exposição* mesma do conflito entre os dois princípios que se unificam no absoluto, do criticismo e do dogmatismo, sujeito e objeto, liberdade e necessidade, de modo que são trazidos em alternância, limitando-se um ao outro, sem no entanto serem excluídos.

É bem verdade que em um filosofia que se pretende prática, esse direcionamento estético não parece ser propriamente assimilado; como diz o próprio Schelling: “tal luta também só é pensável em função da arte trágica: não poderia tornar-se um sistema do agir, já porque um tal sistema pressuporia uma raça de titãs” (*OE*, p. 35). Não há, no entanto, como negar a centralidade que essa concepção adquire, como outra possibilidade em relação ao conflito fundamental colocado à filosofia, como exposição mesma daquela intuição do absoluto que, realizada do ponto de vista do eu, levava ao risco de recaída no dogmatismo. Aliás, se notamos o arco da primeira à décima carta, parece ser antes os dois polos de sua descrição da tragédia que tematizam e conduzem a obra em sua oposição: há uma certa teatralidade que a perpassa, colocando em cena essas duas forças em conflito. Logo, longe de um mero apêndice, essa sintética, mas aguçada “teoria da tragédia” – mantida em seu núcleo até suas lições sobre *Filosofia da arte*³⁸⁴ – não deixa de ser, em alguma medida, o próprio modelo para pensar tanto o surgimento como a dissolução desse conflito que sustenta o texto, e nesse sentido parece animá-lo desde o princípio. O caráter por assim dizer “externo” do tema, reafirmado em sua localização aparentemente periférica, não seria antes um certo enquadramento, um delineamento da obra? Pois tomada como um todo, há uma clara tensão que a percorre, entre sua estrutura antagônica e a escolha quase que arbitrária pelo criticismo³⁸⁵: Schelling sem dúvida indica a superioridade deste, mas unicamente pelo critério da consciência da liberdade; a escolha é, no entanto, sempre provisória e carente de reafirmação, exigindo que o conflito seja sempre renovado e reencenado, pois a oposição mesma entre liberdade e necessidade é sua

³⁸³ Courtine, “Tragédia e sublimidade”, 2006, p. 190. É nessa mesma linha que Szondi dirá: “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling uma filosofia do trágico” (*Ensaio sobre o trágico*, 2004, p. 23).

³⁸⁴ Referindo-se explicitamente às *Cartas filosóficas*, Schelling conclui uma longa análise sobre a tragédia ressoando as palavras desse texto de juventude: “O maior pensamento e a maior vitória da liberdade é suportar voluntariamente também o castigo por um crime inevitável, para assim, na perda de sua própria liberdade, demonstrar essa mesma liberdade e sucumbir, porém ainda com uma declaração de sua vontade livre” (*FA*, pp. 318-319).

³⁸⁵ “Encurta-se consideravelmente a colocação do problema quando se quer sugerir, a partir da superioridade que o criticismo usufrui quanto à realização prática, uma diferença essencial frente a seu concorrente filosófico. Schelling não esconde, em relação à dimensão prático-ética do agir humano, a preferência pelo modelo crítico. Ao mesmo tempo, entretanto, ele não deixa dúvida de que essa opção é feita com base em uma decisão, e portanto de modo inteiramente exterior” (Hühn, “Die Philosophie des Tragischen”, 1998, p. 121). Nesse sentido, o encaminhamento prático da filosofia não é tanto a escolha entre um sistema ou outro, mas a própria aporia resultante da saída do absoluto.

condição de possibilidade³⁸⁶. Nesse sentido, o conflito trágico toca o próprio fundamento que subjaz tanto ao dogmatismo quanto ao criticismo, e que não é capaz de ser apreendido pela consciência tampouco realizado como um objeto do agir. Ou seja, aquilo que é inapreensível pelo sujeito, mesmo na qualidade de um agente moral, encontra na tragédia *exposição*: algo que lhe seria, de outro modo, eternamente inacessível. De certa maneira, a própria limitação *ao prático* se mostra por fim, nessa impossibilidade de assumir o estético ao sistema, também uma limitação *do prático*, ao menos em seu sentido mais corrente, apontando para a necessidade de um novo ponto de vista.³⁸⁷

A interdição, todoavia, diz muito da própria natureza de sua filosofia tal qual concebida até aqui. Sua natureza prática compreende a relação entre finitude e infinitude na base de uma aproximação infinita, de um *dever*. A própria ideia de que se transite entre esses dois polos *efetivamente* aparece como queda no dogmatismo, na perda de si. Aqui, a *vilã* parece ser a *imaginação* que se faz independente, é ela que ameaça por assim dizer o criticismo a todo momento de recair no delírio místico: “a faculdade da imaginação [...] para representar o Absoluto como realizável, representa-o inevitavelmente como já realizado e, com isso, cai no mesmo delírio que produz o misticismo aparente” (*OE*, p. 32). Se o dogmático dá realidade ao não-eu como algo de absoluto, criando um objeto que carregaria o que é essencialmente subjetivo, o próprio crítico opera assim quando imagina seu ideal como *realizável*, portanto também em um objeto³⁸⁸; trata-se, como diz ele, “da intuição intelectual objetivada”: “tomar a intuição de si mesmo pela intuição de um objeto fora de si, a intuição do mundo intelectual

³⁸⁶ Por essa razão, Boenke considera que, “mediante a decisão por um dos sistemas contrapostos, o antagonismo entre liberdade e necessidade interior aos mesmos não é suprimido. O conflito trágico, que na tragédia encontra um fim paradoxal, é segundo a análise de Schelling constitutivo para o sujeito finito enquanto tal (“*Wäre er, so wären wir nicht*”. Zu Schellings Apologie der Freiheit im Horizont der Postulatenlehre Kants”, 1998, p. 131).

³⁸⁷ As tonalidades estéticas desse escrito são claros sintomas de um deslocamento operado por Schelling em sua compreensão do que seria propriamente uma filosofia “prática”. Sandkaulen-Bock considera assim incorreta a leitura das *Cartas* em sentido “ético” (*Ausgang vom Unbedingten*, 1990, p.52). Já Torres Filho aponta que “aqui Schelling dá um exemplo de que, entre os ‘usos’ que se costumam atribuir à razão prática (ético, pragmático etc.), também o especulativo pode ter um certo interesse” (“Produção extrateórica da síntese”, 1992, p. 190). Diga-se de passagem que o próprio Schelling, em um diálogo crítico publicado em 1802 com o título *Ueber das absolute Identitäts-System und sein Verhältnis zu dem neuesten (Reinholdischen) Dualismus* [Sobre o sistema absoluto da identidade e sua relação ao mais recente dualismo (reinholdiano)], reconhecia então nas *Cartas* uma primeira indicação dos limites do idealismo desenvolvido até então por Fichte, centrado na figura do eu: “O eu, que não é senão a mais elevada expressão daquele ato de separação, é, segundo ele [Fichte], puro ato, nada a não ser seu próprio fazer, nada independente de seu agir, em geral meramente através de e para si mesmo, nada portanto em si ou em relação ao absoluto [...]. Mais do que esse lado negativo da filosofia não pode ser apresentado no idealismo como idealismo. A primeira observação desses limites necessários do idealismo e a indicação àquilo que está para além dele encontram-se nas *Cartas sobre dogmatismo e criticismo*, cujo sentido talvez fique mais claro para muitos agora do que em sua primeira aparição” (*SSW V*, p. 26).

³⁸⁸ De modo análogo, o ensaio anterior, *Do eu como princípio da filosofia*, também associava a imaginação a uma ilusão: “Se queremos, no entanto, dar a ele [o não-eu] realidade, como pura e simplesmente oposto, isso só é possível mediante uma ilusão da imaginação empírica que empresta a ele aquela realidade que só *convém* ao não-eu na qualidade de seu ser posto no eu” (*AA I*, 2, p. 114).

interior pela intuição do mundo suprassensível fora de si” (*OE*, p. 25). Há portanto uma linha de continuidade entre a relativização do mito como linguagem da infância, anteriormente discutida, a impossibilidade de assimilar o estético à filosofia e essa crítica à imaginação.

Será a partir desse campo problemático que veremos Schelling fundamentar novas articulações nos anos que se seguem, conduzindo à primeira expressão mais bem acabada de sua posição no *Sistema do idealismo transcendental*, de 1800. A relação entre finito e infinito será repensada em outra relação, condizente, em uma determinação por assim dizer recíproca, com uma nova concepção do papel da imaginação dentro do sistema e a elevação do valor da dimensão objetiva. Não à toa surgem nesse meio tempo sua filosofia da natureza, junto a um aprofundado estudo dos fundamentos da filosofia crítica. São desenvolvimentos que merecem nossa atenção, pois dão as condições de possibilidade para o surgimento, em tão curto tempo, de uma filosofia da arte, ou melhor, revelam como esta era antes o coroamento de certa tendência de seu pensamento, através de novas aporias e posições, de modo que a arte impunha-se finalmente como objeto necessário para sua realização³⁸⁹.

Um aspecto fundamental, portanto, apresenta-se na releitura do papel da imaginação em seu sistema. Assim como tudo em seu pensamento que a princípio se coloca como uma alteridade externa e inapreensível, mesmo nas *Cartas filosóficas* encontramos uma breve indicação em nota de Schelling da necessidade de se aguardar futuras análises dessa poderosa força que se colocava entre as faculdades teórica e prática: “É de se esperar que o tempo, mãe de todo o desenvolvimento, cuidará também daqueles germes que Kant, para grande elucidação dessa maravilhosa faculdade, semeou em sua obra imortal, e os desenvolverá até a perfeição de uma ciência total” (*OE*, p. 32, nota 31). Consequentemente, podemos também assumir a renovada consideração da imaginação no horizonte desse empreendimento de uma melhor

³⁸⁹ Um possível documento para explicar essas mudanças no período seria o supramencionado *Mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*. Há decerto argumentos convincentes para atribuí-lo a Schelling, como já o fizera Rosenzweig em ocasião de sua descoberta, em 1917, entre outras razões, porque conteria em germe e programaticamente alguns de seus mais importantes desenvolvimentos filosóficos como a filosofia da natureza e – mais importante para nossa discussão – o encaminhamento estético da filosofia. Com provável datação por volta de 1796, ele ajudaria inclusive a elucidar a importante mudança, tratada aqui, que se dá na filosofia de Schelling entre as *Cartas filosóficas* e o *Sistema do idealismo transcendental*, portanto no arco de 1796 a 1800. Sem nem mesmo entrar no mérito das pesquisas das últimas décadas, que deslocaram o consenso em favor sobretudo da hipótese da autoria hegeliana, preferimos não assumir esse documento como uma guia determinante para nossa discussão do desenvolvimento schellingiano. Se suas instigantes formulações, como vimos na introdução, oferecem de fato um mote para importantes questionamentos e mesmo confirmação de algumas teses, Kuhlmann tem razão ao criticar certa posição da pesquisa que atribui um fundamentado interesse de Schelling pela arte em seus anos de juventude tomando a hipótese da autoria como principal argumento (*Schellings früher Idealismus*, 1993, p. 112, nota 12). Como gostaríamos de mostrar, mais do que uma orientação assumida de antemão, como um programa, um eventual caráter estético da filosofia Schelling pode ser mostrado de modo imanente, como um resultado dos deslocamentos e problemas de seu desenvolvimento, inclusive na aproximação com a arte.

compreensão, fundamentação e expansão dos princípios da filosofia crítica e do idealismo, realizado de maneira sistemática pelo autor nos anos que se seguiram. A um olhar mais atento, os escritos desse período entre 1796 e 1800 revelam um engajamento muito mais detido com o núcleo das filosofias de Kant e Fichte do que aqueles textos anteriores, *Sobre a forma* e *Do eu como princípio da filosofia*, usualmente tomados por *fichtianos*³⁹⁰. Seus *Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre* [Ensaio para o esclarecimento do idealismo da Doutrina da ciência], publicados originalmente em 1797 e 1798³⁹¹, oferecem assim um rico documento para nossa pesquisa, pois nesses multifacetados e pouco lidos textos o filósofo procura destacar as possibilidades latentes no idealismo ao mesmo tempo conduzindo-o a uma direção inteiramente nova. Não parece desprezível o fato de que seja sobretudo a partir da melhor compreensão desses autores – o que não significa necessariamente concordância – que Schelling prepara finalmente a passagem para um idealismo objetivo.

Sua investigação da filosofia kantiana se inicia com uma pergunta simples: “O que é, por fim, real em nossa representação?” (*AA I*, 4, p. 71). Tal exigência por realidade não se mostra, a princípio, estranha ao programa geral de seu pensamento. No entanto, a pergunta volta-se à *representação* e esse pequeno detalhe revela de antemão um importante deslocamento: se antes a busca pelo real, ou melhor, pelo “fundamento original de toda realidade” (*AA I*, 2, p. 85), colocava-se necessariamente antes de todo representar, de todo finito, Schelling parece aqui assumir o caráter infrutífero desse projeto. Mesmo que o objetivo continue sendo ir *para além* do simples *representável*, é apenas *mediante o próprio representar* que se esclarece o agir do espírito. Não por acaso o autor destaca a importância de Leibniz e de sua concepção das “forças de representação” para a compreensão de todo o idealismo: “Leibniz não conhecia nenhuma existência que não fosse aquela *que reconhece a si mesma* ou que *é reconhecida* por um espírito” (*AA I*, 4, p. 76)³⁹²; a representação tornava-se assim o centro do desenvolvimento e surgimento do que se mostra como real. Considerando nosso percurso – e a apontada importância da filosofia leibniziana na fundamentação de toda a estética no século

³⁹⁰ Cabe salientar que até pelo menos o início de 1796 Schelling ainda não havia trabalhado intensivamente com a *Doutrina da ciência* de Fichte. À solicitação feita por Niethammer de que fizesse uma resenha da obra para seu *Jornal filosófico*, o jovem filósofo responde em 22 de janeiro do mesmo ano: “Recebo sua solicitação [...] com ainda mais prazer, uma vez que eu mesmo não tive tempo o suficiente até aqui para *estudar* propriamente essa obra. Eu não tive ainda tempo até agora de ler a sua parte prática nem ao menos uma vez” (*BuD I*, p. 60).

³⁹¹ Schelling escreve esse material entre 1796 e 1797, publicado pela primeira vez sob o título *Allgemeine Uebersicht der neuesten philosophischen Literatur* [Panorama geral da mais recente literatura filosófica] em uma sequência de oito partes no *Jornal filosófico* de Niethammer. Em 1809 parte do material é republicado sob o novo título no primeiro e único volume de seus escritos filosóficos.

³⁹² Em formulação complementar de suas *Ideias para uma filosofia da natureza* lemos: “A única coisa que Leibniz considerava, efetivamente, como *em si* originariamente real, eram seres *representativos*, pois só nestes era originária aquela *união* a partir da qual somente tudo o que se chama real se *desenvolve* e *surge*” (*IFN*, p. 83).

XVIII – é significativo portanto o chamado de Schelling, que pouco antes se autodeclarara “espinosista”³⁹³, de que “é chegada a época de se compreender Leibniz” (*AA I*, 4, p. 170)³⁹⁴.

A centralidade da representação anunciava, portanto, um novo modo de compreensão da individualidade e da relação do sujeito ao mundo. Ela não é, entretanto, assumida como princípio cujas partes seriam deduzidas – como fora para alguém como Reinhold –, trata-se, antes, de compreender como chegamos em geral à representar algo. Para tal, Schelling debruça-se sobre a noção mesma de intuição kantiana:

Kant partiu da seguinte consideração: o *primeiro* em nosso conhecimento é a *intuição*. Dela surgiu imediatamente o enunciado: intuição é o grau *mais baixo* do conhecimento. Mas ela é o mais elevado no espírito humano, aquilo que em primeiro lugar empresta a todos os nossos conhecimentos restantes seu valor e sua realidade (*AA I*, 4, p. 73).

Essa passagem decisiva contém já nuclearmente muito do desenvolvimento ulterior. Mediante as três determinação da intuição – *primeiro, mais baixo e mais elevado* – o autor esboça um esquema que de certo modo continuará a valer mesmo no *Sistema transcendental*: o que é *primeiro*, e que aparece como o *mais baixo*, é através do percurso reconhecido como o *mais elevado*. Tal percurso, todavia, não é simplesmente representado como algo de exterior, mas constitui o próprio agir do espírito em relação a si mesmo. Mas se a intuição fosse mera passividade, ela obviamente não teria esse papel, pois não possibilitaria esse desenvolvimento. Com isso se torna claro que, sob a noção da intuição, Schelling compreende também atividade. As formas kantianas da intuição, tempo e espaço, são entendidas fundamentalmente como determinações formais do modo de ação do espírito: expansão e limitação, positivo e negativo. No entanto – e aqui ultrapassa-se Kant – elas também podem ser determinadas *materialmente*:

³⁹³ Em célebre carta a Hegel, de 2 de fevereiro de 1795, Schelling escreve: “Nesse meio tempo eu me tornei espinosista!” (*Plitt I*, p. 76).

³⁹⁴ Essa declaração se dava em conexão com a positiva valorização de Leibniz por Fichte na *Segunda introdução à Doutrina da ciência*, que também fora publicada no *Jornal filosófico*. De qualquer modo, a imagem feita por Schelling de Leibniz, assim como no caso de Espinosa, era profundamente influenciada através da recepção de Jacobi. Isso testemunha o próprio Schelling na Introdução de suas *Ideias para uma filosofia da natureza*: “Jacobi mostrou que todo o sistema leibniziano partia do conceito de *individualidade* e regressava a ele” (*IFN*, p. 83). A contraposição de Jacobi entre Espinosa e Leibniz é inteiramente assumida por Schelling: se do primeiro ele assume desde o início um princípio de unidade completamente sistemática, o foco do segundo na individualidade torna-se uma contraparte mediante a qual se torna possível uma nova relação entre infinito e finito. Esta é precisamente a passagem operada por Schelling neste momento, como será mostrado à frente. A simultaneidade do trabalhos nestes *Ensaio*s e nas *Ideias* – entre 1796 e 1797 – revela que essa nova valorização de Leibniz ocorre exatamente nesse período. A referência ao filósofo era ainda crítica no segundo livro das *Ideias*: ele “separa o espírito humano (como uma coisa em si) de suas forças e ações originais” (*AA I*, 5, p. 183); em contraste, a introdução da obra, escrita após os dois livros, faz uma interpretação muito mais positiva e detida do autor. A crescente importância do filósofo em seu pensamento foi inclusive percebida pelos seus contemporâneos; em carta a Schleiermacher de julho de 1798, Friedrich Schlegel escreve após a leitura desses ensaios e *Von der Weltseele* [Da alma do mundo]: “Ele se torna sempre mais parecido a Leibniz na apresentação” (*Briefe von und an Friedrich Schlegel. Die Periode des Athenäums 1797-1799*, 1985, p. 145).

uma atividade espiritual expansiva em direção *para fora*, e outra que parece me limitar *de fora*. Toda a intuição, incluindo o que se mostra como *passividade*, é tomada por atividade do espírito. Esse princípio duplo, que contrasta com sua concepção anterior de um eu unitário, abre a possibilidade de um desenvolvimento e permanece como importante motor do todo. À espontaneidade e autonomia que marcavam a absolutez daquele eu, Schelling passa a destacar muito mais o caráter de autoprodução em caráter processual³⁹⁵. De certo modo, aquelas duas tendências que opunham os princípios de dogmatismo e criticismo são agora assimilados em um único princípio que se torna duplo: expandir-se e conter-se, uma força positiva e outra negativa, reinterpretadas como um jogo de forças criativas.

Ora, mas é nesse sentido que seu desenho ainda carece de um elemento unificador: se com isso esclarece-se o lado originalmente ativo do espírito, não há ainda aqui nada que seja reconhecido como real: segue faltando a dimensão *produtiva* dessa ação. Essa “maravilha” da intuição, como a denomina Schelling, só se torna inteiramente tangível com a introdução da *imaginação*, “pois apenas essa faculdade é capaz de passividade e atividade ao mesmo tempo, a única que pode reunir atividades negativa e positiva e expô-las em um produto comum” (*AA I, 4*, p. 75). A imaginação aparece justamente como a faculdade originária que permite que tais atividades sejam sintetizadas. Ainda que Schelling atribua essa descoberta à “síntese transcendental da imaginação na intuição” de Kant, é preciso reconhecer que ele deve sobretudo à “intuição genial”³⁹⁶ de Fichte essa alta valorização do papel da imaginação produtiva. De fato, Kant garantira uma produtividade independente do entendimento à imaginação e consequentemente uma função importante a ela, sobretudo na passagem para a *Crítica da faculdade do juízo*. Mas fora Fichte quem colocara essa produtividade no centro da atividade do eu como sua faculdade fundamental. Schelling nada mais faz aqui do que segui-lo: essa síntese de duas atividades através da imaginação não é apenas a primeira produção real, e sim o primeiro surgimento de algo como uma autorrelação e uma ideia de si. Se as duas atividades originárias e opostas eram apenas *atividades*, é apenas com a imaginação que Schelling fala pela primeira vez em uma “*autoatividade*”, ou melhor, a imaginação é ela mesma essa autoatividade.

³⁹⁵ O filho de Schelling, em seu fragmento de biografia descreveria nos seguintes termos a diferença na concepção de eu de seu pai e aquela de Fichte – que de certo modo dominava também em seus primeiros escritos: “O ato de autoposição fichtiano do eu tornou-se um *processo* de autoposição” (in: *Plitt I*, p. 162).

³⁹⁶ Cf. Lauth, *Die transzendente Naturlehre Fichtes nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre*, 1984, p. 21: “A doutrina da imaginação originariamente produtiva pertence às intuições geniais de Fichte na filosofia. Ele se deparou com sua atuação ao reconhecer a impossibilidade de pensar eu e não-eu de modo puramente implicativo-lógico em uma única posição (na forma da determinação de um princípio e de sua determinação subsequente necessária)”. Ver também a ideia da “*imaginação radical*”, em Torres Filho, *O espírito e a letra*, 1975, p. 111 e ss.

Mesmo que não se atribua nesse momento grande originalidade frente ao modelo fichtiano, é preciso salientar sua importância para os próprios desenvolvimentos de Schelling, considerando o percurso que acompanhamos até aqui. Seu papel marginal e subordinado é substituído por uma centralidade impressionante: ela é a raiz de toda autoatividade e autodeterminação. Grosso modo, todos os desenvolvimentos e estágios da filosofia nada mais são senão repetições ou abstrações desse ato original: a passagem da intuição à filosofia teórica se dá pela retomada formal e abstrata desse ato, o que ao mesmo tempo cria um objeto, como algo reconhecido fora de mim, e o conceito. Na filosofia prática, segue-se por uma abstração desse mesmo processo: essa capacidade de separar-se do objeto é elevada à autodeterminação e tornada ela mesma objeto; uma vez que se trata de um conceito de objeto que antecede um objeto dado, a imaginação cria então as ideias. Por conseguinte, entendimento e razão são modificações da imaginação e toda a sequência se forma como diferentes potências – para usar de um termo posterior de Schelling – desse ato originário.

A isso corresponde a nova solução de Schelling para o problema da síntese: como vimos anteriormente, a identidade do princípio de sua filosofia excluía toda síntese do campo do absoluto, o que tornava altamente problemática toda relação entre o infinito e o finito. O pensamento do absoluto só podia seguir da análise de sua incondicionalidade, ao passo que o finito surgia a partir da síntese entre eu e não-eu. Agora a síntese passa a ser pensada não como externa, mas interior ao próprio princípio mediante essa ação originária da imaginação na intuição, de modo que a ordem entre análise e síntese é invertida: “apenas aquela primeira e única ação é, segundo sua natureza, sintética, todas as restantes são, *em relação a ela*, meramente analíticas” (AA I, 4, p. 123).

A partir desses dois aspectos introduzido pelo novo papel da imaginação – síntese e relação a si – é que se esclarece por fim o novo conceito de *espírito* que passa a dominar sua construção filosófica:

Eu denomino de *espírito* o que é apenas *objeto de si mesmo*. O espírito deve ser objeto *para si mesmo*. [...] O espírito, entretanto, só pode ser apreendido *em seu agir*; ele é portanto apenas *no devir*, ou melhor, ele não é outra coisa senão um *eterno devir*. O espírito, portanto, deve – não *ser*, e sim – *tornar-se* objeto para si mesmo. [...] Ele *se torna* Objeto apenas *através de si mesmo*, através de seu *próprio agir* (AA I, 4, pp. 85-86).

O novo conceito introduzido por Schelling para pensar o Absoluto – aparição consideravelmente repentina quando consideramos os textos anteriores³⁹⁷ – oferece outros

³⁹⁷ Considerando os desenvolvimentos desses *Ensaíos*, Kuhlmann parece ter razão em atribuir o parentesco desse novo conceito à noção de *esprit* em Leibniz, em especial à estrutura de aprecepção da substância individual

modos de elaborar a relação entre finito e infinito. O espírito *não* é objeto, portanto *não é finito*; no entanto, ele é espírito apenas na medida em que se *torna* objeto para si, ou seja, em que *se torna finito*. Na qualidade de uma autorrelação ele é infinito e reproduz a si mesmo infinitamente. Os sucessivos estágios da filosofia se constituem como diferentes tentativas do espírito de apreender-se novamente nesse vir-a-ser objetivo, através do qual ele revela também sua infinitude; “ele não é portanto nenhum dos dois, nem infinito nem finito unicamente, nele, pelo contrário, encontra-se a *unificação* mais originária *de infinitude e finitude* (AA I, 4, p. 86). Diversamente dos textos anteriores, a ação finita e limitante não é colocada fora, mas no princípio mesmo, como uma de suas direções. Desse modo se torna ainda mais clara a supramencionada centralidade da representação nesse sistema: “nessa absoluta *simultaneidade* do infinito e do finito jaz a *essência* de uma natureza *individual*, (da egoidade). *Que* isso deva de fato ser assim, decorre da possibilidade da *consciência de si*, mediante a qual unicamente o espírito *é o que ele é*” (AA I, 4, p. 86). Ora, o representar é justamente o essencial nessa natureza individual³⁹⁸: de fato ele não é o primeiro e originário – pois este é justamente aquela intuição primeira –, mas apenas mediante esse ato de representação o espírito busca reconhecer a si mesmo em sua intuição. Schelling dinamiza desse modo o problema da representação: não se trata de um modelo meramente mecânico ou teórico, entre sujeito e objeto, mas uma relação dinâmica e mesmo prática, pois é mediante a representação que o espírito produz a si e age sobre si mesmo. Por meio desse deslocamento, observamos assim como o problema da relação entre o finito e o infinito – pensado nas *Cartas filosóficas* como uma passagem daquele a este – recebe uma luz inteiramente nova.

Essa nova concepção da imaginação traz ainda uma outra perspectiva à filosofia de Schelling e justamente através da ênfase nesse seu aspecto produtivo e criativo. Como já vimos, ela cria um produto comum a partir das duas tendências opostas do espírito. Tal produto, como tentativa do espírito de apreender a si mesmo, é portanto resultado de uma *autoatividade*. A ele corresponde aquela infinita tendência a tornar-se algo finito: por um lado ele deve tornar-se *finito*, como suspensão dessa oposição; por outro, ele não pode interromper esse processo, caso

(Schellings *früher Idealismus*, 1993, p. 191). Schelling todavia receava que os kantianos podiam compreender o conceito em sentido dogmático, “como coisa em si”, por isso sua insistência de que por espírito ele compreende “algo que *é para si mesmo*, não para um ente estranho, portanto *originalmente* nenhum *objeto* em geral, muito menos um objeto *em si*” (AA I, 4, p. 85, nota F).

³⁹⁸ O elogio a Leibniz nas *Ideias* é formulado em linguagem semelhante: “Onde finito e infinito se encontram *originariamente* ligados, tal passagem não tem lugar, e esta ligação *originária* não se encontra senão na essência de uma natureza individual. Leibniz, portanto, não passou, nem do infinito para o finito, nem do finito para o infinito, mas ambas as coisas estavam, para ele, feitas de uma vez por todas – como que através de um e idêntico desenvolvimento da nossa natureza – através de um e idêntico modo de agir do espírito” (IFN, p. 83).

contrário ele mesmo chega a um *fim*, anulando a si. Dessa tensão irrompe um processo, uma *história*: “todas as ações do espírito visam portanto *expor o infinito no finito*. O objetivo de todas essas ações é a *consciência de si*, e a história dessas ações é apenas a *história da consciência de si*” (*AA I, 4*, p. 109)³⁹⁹. Essa ideia oferece já o motivo central do *Sistema transcendental* e o pensamento principal da filosofia de Schelling da época. Em 1822, em um manuscrito do período de Erlangen, o próprio autor reconheceria retrospectivamente que nesses *Ensaio*s encontrava-se “o verdadeiro princípio *heurístico*, o princípio de descoberta” (*SSW X*, p. 98) que o conduzira então.

Com esse conceito produtivo de imaginação, Schelling destaca ainda mais manifestamente a realidade irreduzível dessa história: a história do espírito, através do qual ele se torna evidente a si mesmo como consciência de si, recebe uma objetividade que deve ser entendida como real. A intuição de si mesmo do espírito produz assim também o mundo. Desse modo, o que observamos nesses *Ensaio*s é igualmente a fundação da possibilidade de uma *filosofia da natureza*, a qual, como se sabe, diferencia de maneira determinante a trajetória schellingiana da de Fichte: se a filosofia deste visava primeiramente no desenvolvimento da relação do eu consigo mesmo a fundamentação da experiência e da consciência de objetos, Schelling dá a essa “história da consciência” uma direção especialmente ontológica na qual a relação e produção de si do espírito só se concretiza nessa passagem à multiplicidade objetiva⁴⁰⁰. A natureza é ela mesma o resultado e o espelhamento dessa produção da intuição e seus produtos revelam o processo no qual o espírito procura captar a si mesmo. Seguramente, o próprio espírito deve, em determinado estágio de sua história, também se separar desses produtos para apreender-se em sua pura atividade – momento que se concretiza finalmente na

³⁹⁹ Com isso se torna também claro que o conceito schellingiano de história da consciência de si “congrega aqui o que na sistemática de Fichte mostrava-se antes separado: a pura autorrelação do eu na consciência de si e o espírito que apreende a si mesmo na disputa com o múltiplo. Desse modo ele reduz as duas ‘séries’ de Fichte a uma única, sintética, que conduz da ‘oposição’ à unidade” (Kuhlmann, *Schellings früher Idealismus*, 1993, p. 219). Essa unificação das duas séries oferece já o modelo da história da consciência que anima seu *Sistema do idealismo transcendental*, publicado alguns anos depois, onde fica ainda mais clara esse deslocamento a partir de Fichte. Como afirma Düsing de modo análogo, é fundamental para sua concepção de idealismo “que ele unifique de princípio e execute completamente essas duas linhas de argumentação que também se encontram em Fichte, a saber, o desenvolvimento de estágios do eu-objeto como estágios de automeiação do eu consigo mesmo e a demonstração sistemática das capacidades e realizações da consciência de si”; desse modo, ele desenvolve uma “teoria de construção do espírito real e finito no qual por fim o absoluto manifesta a si mesmo” (“Schellings Genieästhetik”, 1988, pp. 196 e 199).

⁴⁰⁰ Esse é mais um ponto em que se revela o modo muito específico pelo qual Schelling orientara sua filosofia desde o início. É notável que nos *Ensaio*s o autor se utilize dos conceitos platônicos *apeiron*, *peras* e *koinon*, como sinônimos para pensar, na investigação da intuição, o positivo e ilimitado, o negativo e limitador, e o terceiro produto comum a ambos, respectivamente (*AA I, 4*, p. 74 e ss.). Esses eram igualmente os conceitos que estruturavam seu comentário do *Timeu*, nos tempos de Tübingen, apontando para uma permanência decisiva das temáticas daquela época.

passagem ao prático –, isso não exclui, todavia, essa *pré*-história como etapa necessária desse desenvolvimento, onde o espírito mesmo deve reconhecer a si. Como escreve o autor ainda nos *Ensaio*s: “O mundo exterior se encontra aberto diante de nós para reencontrarmos nele a história de nosso espírito” (*AA I, 4*, p. 110).

Não se trata, para nós, de averiguar até que ponto Schelling distorce as filosofias de Kant e Fichte – o que certamente seria o caso a partir de um ponto de vista rigidamente kantiano ou fichtiano⁴⁰¹. O importante é enfatizar essa tendência ao real na maneira como se relaciona com seu projeto de idealismo. Para Schelling, era fundamental que uma filosofia idealista, empenhada em investigar a realidade em nossas representações unificasse duas características: “por um lado, uma tendência original ao real, por outro, uma capacidade de se elevar acima do efetivo” (*AA I, 4*, p. 71). Para ele, o tradicional procedimento analítico da filosofia, denominado pelo autor nessa época ainda de “talento *especulativo*”⁴⁰² – a separação mediante pensamento do que é dado de modo composto –, deve ser acompanhado de um certo “talento *filosófico*” (*AA I, 4*, p. 77), capaz de reunir novamente o que fora separado. Nesse sentido, a elevação em relação à efetividade não significa um afastamento da realidade, mas justamente o aprofundamento

⁴⁰¹ A insatisfação de Fichte com os posicionamentos realistas de Schelling e sua fundamentação da possibilidade de uma filosofia da natureza já aparecem a essa época, nas *Primeira e Segunda introdução à Doutrina da ciência* publicadas por ele no mesmo *Jornal filosófico* em que apareceram esses *Ensaio*s, atacando também suas *Cartas filosóficas*. Suas queixas estão sintetizadas em uma carta de 31 de maio e 7 de agosto de 1801, na qual ele confessa ao colega, referindo-se a esses *Ensaio*s: “A declaração que você fez certa vez no *Jornal Filosófico* a respeito de duas filosofias, uma idealista e uma realista, que ambas, verdadeiras, poderiam subsistir uma ao lado da outra e que eu também, na ocasião, contradisse brandamente, por considerá-la incorreta, por certo suscitou em mim a conjectura de que você não tivesse penetrado a doutrina-da-ciência [...]. Você comunicou-me mais tarde seu modo-de-ver sobre a filosofia-da-natureza. Nele reconheci novamente o velho erro, mas tive esperança de que na própria elaboração dessa ciência você acharia o caminho certo. Finalmente tomei conhecimento de sua declaração a respeito da possibilidade de uma dedução da inteligência a partir da natureza. Dizer a você o que sem dúvida eu teria dito a qualquer outro, lembrar-lhe o círculo patente que há em derivar uma natureza a partir da inteligência e inversamente a inteligência a partir da natureza e pensar que um homem como você pudesse deixar passar algo assim, não me poderia ocorrer. [...]. As questões – se a doutrina-da-ciência toma o saber subjetiva ou objetivamente, se ela é idealismo ou realismo – não têm nenhum sentido; pois essas distinções só são feitas no interior da doutrina-da-ciência, e não fora dela e antes dela; e também, sem a doutrina-da-ciência, permanecem ininteligíveis. Não há nenhum idealismo ou realismo ou filosofia-da-natureza, e coisas dessa ordem, em particular, que estivessem dados como verdadeiros, mas só há em geral uma única ciência” (*AA III, 2/1*, pp. 364-365; tradução de Torres Filho, *O espírito e a letra*, 1975, pp. 261-262). Lauth reduz essas críticas em grande medida a uma objeção metódica válida desde esse período: “O pensamento de Schelling, como ele é exposto nas *Cartas filosóficas*, é filosofia formular; ele é incapaz, particularmente, de pensar de modo transcendental: ele vê apenas o objeto de seu pensamento, mas não o objeto unificado com o ato de pensamento” (*Die Entstehung von Schellings Identitätsphilosophie in der Auseinandersetzung mit Fichtes Wissenschaftslehre*, 1975, p. 37).

⁴⁰² Mais tarde, Schelling compreenderia a mesma questão sob o conceito de “reflexão”. Essa modificação de vocábulos é notável quando comparadas as alterações feitas entre a primeira e a segunda edição das *Ideias para uma filosofia da natureza*, publicadas respectivamente em 1797 e 1803. O conceito de *especulativo* ganha progressivamente um sentido positivo e se torna, em sua filosofia da identidade, sinônimo de saber absoluto. Segundo Düsing, em artigo detido sobre o tema, o novo sentido adquirido pelo conceito remete a Hegel e ao trabalho conjunto de ambos nesse período, ainda que Schelling não chegue a desenvolver como este o nexos necessário entre reflexão e especulação e o sentido positivo da contradição das determinações da reflexão (“Spekulation und Reflexion”, 1969, pp. 127-128).

nela, uma vez que tal talento filosófico não é outra coisa senão o espelhamento e reprodução da produtividade daquela intuição da qual provém toda realidade – traço, como vemos, que conecta pela primeira vez Schelling de maneira mais explícita a uma certa corrente que podíamos identificar no nosso percurso através de Moritz, cuja dialética entre elevar-se acima do efetivo e aprofundar-se no real produtivo conduzia precisamente à mitologia.

O procedimento verdadeiramente filosófico se mostra, portanto, como essencialmente produtivo e é nessa linha que a filosofia da natureza brota como contraparte consequente do destaque da produtividade da imaginação. Schelling estava plenamente convencido de que com essa visão, que nada mais era do que o idealismo executado às suas últimas consequências, “o homem retorna, de infinitas errâncias de uma especulação malconduzida, por um caminho correto de volta à natureza saudável e em acordo consigo” (*AA I, 4*, pp. 80-81). Nessa linha, ao fim desses sucessivos textos dos anos de 1797 e 1798, o filósofo ensaia pela primeira vez o retorno da filosofia à experiência, tradicionalmente opostas entre si através da ideia de metafísica⁴⁰³. No contexto de sua releitura dos princípios da filosofia idealista, Schelling concluía assim que Kant e Fichte haviam assegurado os fundamentos para a dimensão que denomina pura da filosofia, em suas partes teórica e prática, caberia agora estendê-la até a experiência ou, o que seria para ele o mesmo, elevar a experiência até a filosofia uma vez que a oposição tradicional entre essas duas dimensões teria sido suspensa justamente por esse novo ponto de vista. A positividade do fato, a realidade efetiva do individual deveria agora ser abordada não apenas como contraparte negativa e opaca do eu. A parte final e incompleta desse texto anunciava dois campos possíveis dessa investigação, natureza e história, que redesenhavam para Schelling o quadro sistemático da filosofia idealista. Mesmo que ele não chegue a publicar uma discussão completa a esse respeito – e isso por conta da própria interrupção da publicação do jornal de Niethammer – a breve parte sobre a filosofia da história mobilizará elementos importantes para compreendermos seu plano geral, de modo que vale a pena percorrer brevemente algumas de suas formulações, pois também surgirão elementos que nos esclarecem o modo como Schelling desenvolveria uma visão simbólica da natureza e, a partir disso, os primeiros elementos de uma planejada filosofia da arte.

Se a história, como diz, é pela própria etimologia o conhecimento daquilo que acontece, seu objeto é, em oposição ao permanente e persistente, “o mutável, que progride no tempo” (*AA*

⁴⁰³ Em retrospecto, Schelling consideraria seu pensamento do período, em suas lições sobre a filosofia moderna, como “uma tentativa de conciliar o idealismo de Fichte com a realidade, ou mostrar como, não obstante, mesmo sob as pressuposições do enunciado fichtiano, de que tudo só é *mediante* ou eu e *para* o eu, o mundo objetivo seria apreensível” (*SSW X*, p. 95).

I, 4, p. 183). Como quintessência de tudo o que é mutável, a própria natureza se qualificaria em um primeiro momento como objeto de uma tal história. Retomando a distinção kantiana entre a descrição natural e a história natural propriamente dita, como ramos da ciência natural, Schelling admite que ao primeiro ramo, o descritivo, só cabe o adjetivo histórico por conta da ignorância e incompletude da ciência, pois uma vez que se explicassem e calculassem corretamente todos os fenômenos naturais, tal ciência seria elevada à condição de um sistema, pois histórico, nesse contexto, mostra-se como aquilo que não se deixa reconduzir às leis necessárias do sistema. Mesmo com um tal acabamento, todavia, caberia ainda uma história da natureza em sentido próprio, foco do interesse mais direto da argumentação de Schelling. Trata-se, se lembrarmos da definição kantiana em seu texto sobre as raças, não tanto do conhecimento das coisas naturais como são agora, mas “o que elas *foram* anteriormente, e por qual série de alterações passaram para chegar ao seu estado presente em todos os lugares”⁴⁰⁴. Em consonância com Kant, Schelling admite nesse campo duas hipóteses principais, seja aquela que considera mais audaciosa, que reconhece nas diferentes organizações apenas diferentes estágios de um mesmo organismo prototípico, seja aquela que procura reconduzir as atuais espécies, aparentemente distintas, a um número mais reduzido de gêneros originários, através do interesse da razão por maiores unidades.

O que importa para o autor é que, tanto em um caso quanto no outro, assumimos uma história porque pensamos a natureza agindo por liberdade, e ao mesmo tempo conforme a leis, segundo os limites dados por um ideal, seja ele único e prototípico, ou de gêneros originários. Isso o leva à conclusão “*de que só há história em geral onde há um ideal, e onde mesmo com distanciamentos infinitos e múltiplos dele no INDIVIDUAL ainda ocorre uma completa congruência do mesmo no TODO*” (AA I, 4, pp. 186-187). Disso se segue que só há propriamente história de seres que *expressam* o caráter de um *gênero*, de algo que possa assim ser tomado, enquanto agente, como um *todo*. Destaco essas noções de expressão, gênero e totalidade, pois serão fundamentais para os desenvolvimentos ulteriores, ainda que Schelling negue, por ora, tais características à natureza, e portanto seu caráter histórico.

A partir dessa discussão, o filósofo reúne três proposições sobre o que pode ser objeto da história: 1) o que é progressivo; levando-a a excluir a possibilidade de uma história animal, por exemplo, ao ver cada indivíduo aí preso a um círculo no qual realiza completamente o que o gênero preestabelece; 2) o que não é mecânico; mesmo os animais que parecem dotados de um instinto de produção e técnica, como castores e abelhas, continuam excluídos dessa rubrica,

⁴⁰⁴ Kant, “Das diferentes raças humanas”, 2010, p. 16, nota 24.

pois para Schelling, trata-se apenas de um desconhecimento, segundo os termos que usa, do “mecanismo interno das forças orgânicas de um tal animal” (*AA I, 4*, p. 188); 3) e resumindo, daquilo que se pode ter teoria a priori não se pode ter história, e vice-versa; do que se segue a impossibilidade de uma teoria a priori da história em uma bela formulação que resume sua ideia: o homem só tem história pois ele “não a traz consigo, e sim a produz” (*AA I, 4*, p. 189).

Um ponto interessante nessa conclusão, ainda que de aparente marginalidade no texto, é que Schelling define o poeta justamente como aquele “capaz de transformar em história, o que não é história, um acontecimento necessário que ele apresenta como contingente (não relacionando-o ao mecanismo geral da natureza)” (*AA I, 4*, p. 188). Essa mesma operação mediadora entre história e natureza é utilizada para caracterizar a mitologia grega, definida por ele como um “esquematismo histórico da natureza” (*AA I, 4*, p. 188). Em um quase lapso, Schelling deixa entrever implicitamente na atividade poética, a qual por assim dizer *eleva* a objetividade natural da mera conexão mecânica e causal, assim como em sua objetivação sob a forma da mitologia, instâncias que permitirão pensar um outro estatuto tanto para a natureza como para a história, bem como para uma possível conexão entre ambas a partir da efetividade do mito. Do ponto de vista de nosso percurso trata-se de um indício notável, pois é a primeira vez desde seus escritos de Tübingen que as noções de poesia e mitologia ressurgem conectadas entre si e ao mesmo tempo no horizonte dos termos gerais de seu sistema.

Ora, é precisamente esse caminho que seguirá sua filosofia da natureza nos anos seguintes⁴⁰⁵. Chama a atenção o fato de que aquilo agora negado à natureza será exigido como

⁴⁰⁵ A filosofia da natureza de Schelling é admitidamente não unívoca e tem ao longos desses anos várias concepções em diferentes textos, ora próximas ora muito distintas: nas *Ideias*, de 1796; no ensaio *Da alma do mundo*, de 1798 no *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* [Primeiro esboço de um sistema da filosofia da natureza], de 1799; na *Allgemeine Deduktion des dynamischen Processes* [Dedução geral do processo dinâmico], de 1800; e no texto em resposta a Eschenmeyer, de 1801, conhecido sob o título abreviado *Über den wahren Begriff der Naturphilosophie* [Sobre o verdadeiro conceito da filosofia da natureza], de 1801; sem contar as discussões sistemáticas mais gerais a esse respeito tanto do *Sistema do idealismo transcendental* como dos diferentes escritos de sua filosofia da identidade. Um aspecto importante nessas mudanças são os diferentes posicionamentos da filosofia da natureza em relação à filosofia transcendental, ou do espírito, no quadro geral do sistema: em alguns momentos ambas são tomadas como direções equivalentes e contrárias da filosofia, ou mesmo contrapostas, em outros casos há uma continuidade entre as duas séries, encontrando-se a filosofia da natureza em anterioridade em relação à filosofia transcendental, como sua pré-história, tendo portanto prioridade (Cf. a esse respeito Tilliette, *Schelling. Une Philosophie en Devenir. Tome I*, 1970, p. 192 e ss.). Decerto, excede enormemente o escopo deste trabalho uma consideração dessas diferenças, uma vez que nos importa certa caracterização geral da filosofia da natureza e um modo de olhar a objetividade que se desenvolve nesses textos em estreita conexão, mais à frente, com sua própria visão estética. Mas uma questão que também se nota cambiante nessas formulações e que guarda ressonância com nosso percurso é uma progressiva atenção à dimensão orgânica da natureza, a partir de um ponto de vista especulativo, em detrimento à perspectiva inicial mais colada a dados da ciência empírica. O editor Manfred Durner descreve de maneira sintética essa mudança de paradigma: “Se de início o foco eram questões da fundamentação de uma teoria da matéria e do fenômeno da natureza inorgânica, ele se desloca na continuidade para temas da natureza orgânica e sua conexão com o mundo inorgânico, bem como problemas de fundamentação de uma filosofia da natureza tendo em vista o ponto de partida transcendental. A

tarefa de um ponto de vista superior: a noção de um certo desenvolvimento, e portanto de uma progressividade, uma explicação orgânica completamente avessa ao princípio mecânico, e, reunindo essas duas dimensões, o reconhecimento de um princípio de produtividade que é imanente à natureza e que se manifesta em todas suas produções. Da regularidade e mecanicidade, passa-se a uma efetividade viva, orgânica e produtiva. Há, nesse sentido, um clara paralelismo em relação à noção de espírito desenvolvida anteriormente em seus *Ensaio*s, em nenhum lugar melhor expresso do que na célebre fórmula de suas *Ideias para uma filosofia da natureza* segundo a qual: “A natureza deve ser o espírito visível, o espírito a natureza invisível” (*IFN*, p. 115). Há uma via de mão dupla no paradigma produtivo dessa filosofia: se antes o foco colocava-se na atividade do espírito que necessariamente passa ao objeto, temos agora um novo olhar sobre a objetividade que procura reconhecer e espiritualizar esse mundo exterior pelo mesmo princípio de produção: não basta que o espírito habite a matéria, ele tem de intuir-se a si mesmo nessa objetividade viva.

Mais uma vez, encontramos a temática central de seus *Ensaio*s para o esclarecimento do idealismo da Doutrina da ciência: “Possibilidade de exposição do infinito no finito – é a mais elevado problema de todas as ciências” (*AA I*, 7, p. 79), escreve o autor no *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* [Primeiro esboço de um sistema da filosofia da natureza]. De fato, a natureza contemplada em sua conformidade a fins corresponde às determinações anteriormente referidas ao espírito: como infinita, ela nunca é objeto, mas torna-se objeto. Isso significa que cada produto isolado, tomado meramente como finito, não a contém; quando este, entretanto, é posicionado nesse devir infinito, surge como uma intuição do todo. Trata-se, portanto, simultaneamente de reencontrar o infinito no finito e, com isso, recriá-lo em sua infinitude.

Isso prova, entretanto, que a passagem à filosofia da natureza não significa meramente a aplicação do princípio anterior ao campo objetivo da natureza, como o rótulo de um “idealismo objetivo” possa talvez falsamente sugerir. *Naturphilosophie*, filosofia da natureza, não é apenas uma filosofia sobre a natureza, como se esta fosse um objeto entre outros da especulação, mas uma filosofia que se produz ela mesma com e como a natureza, redescobrimo em cada produto finito uma produção infinita. A nova concepção da relação entre infinito e finito, introduzida pelo conceito de espírito nos *Ensaio*s, encontra aí seu *pendant* objetivo, sem o qual a própria dinâmica produtiva do espírito corre o risco de não se confirmar, perdendo-se

muito extensa recepção inicial de conhecimentos dos domínios da doutrina da natureza de então recua a partir de 1799 em nome de uma maior ênfase no momento filosófico-especulativo” (in: *AA I*, 8, p. 281).

numa aproximação sem fim. A filosofia da natureza permite, portanto, provar o novo olhar sobre a relação entre aquilo que era ideal e o real, entre o infinito do espírito em sua produção e a finitude de sua realização efetiva. Pois, na linha que vai de Kant a Fichte, e marca em certa medida o ponto de vista transcendental do jovem Schelling, a realização do espírito se dá, em última instância, como um agir do sujeito sobre o mundo, a partir da consciência de sua determinação moral e racional. Não precisamos ir além daquele curto texto sobre a filosofia da história para perceber que a realização do ideal, assim, é lançada ao futuro, em uma aproximação infinita; daí também aquela distensão entre o gênero como totalidade e o indivíduo particular, os quais só podem convergir em uma progressão que nunca se completa. Do ponto de vista marcadamente produtivo da filosofia da natureza, em contrapartida, e que paulatinamente dominará toda a filosofia schellingiana, o todo não está à frente, mas como que no início e contém em si as séries de sua realização, atualizando-se em cada uma de suas manifestações; cada uma destas manifestações, como tal, mostrar-se-á também uma totalidade em si mesma. Schelling já apontava para essa conexão entre o conceito de espírito e a natureza orgânica naqueles *Ensaio*s:

Tudo o que é absolutamente conforme a fins é em si mesmo inteiro e perfeito [*vollendet*]. Traz em si mesmo a *origem* e a finalidade de sua existência. Mas isso é justamente o caráter original do espírito. Ele é determinado através de si mesmo à finitude, constrói a si mesmo, produz a si mesmo avançando ao infinito, e é então o início e o fim de sua própria existência. [...]. Por essa razão há em cada organização algo de *simbólico* e cada planta é, por assim dizer, *o traço intrincado da alma* (*AA I, 4*, p. 113).

Contemplada *simbolicamente*, a natureza apresenta objetivamente o que é a produtividade do espírito: uma produção que se expõe infinitamente em cada produto finito, o qual, por sua vez, mostra-se em si mesmo infinito. Como escreve Schelling na introdução adicionada a seu esboço de filosofia da natureza: “a natureza é em cada produto infinita e em cada um deles jaz a semente de um universo” (*AA I, 8*, p. 47).

Ou seja, mais do que *um* olhar, são na verdade *duas perspectivas* em constante movimento que constituem a filosofia da natureza e garantem esse novo estatuto ao particular efetivo: por um lado ele é reconhecido como expressão de um princípio infinito e absoluto de produtividade, por outro, mas também justamente por isso, eleva-se da condição de mero finito para se mostrar também uma totalidade absoluta, uma vez que sob essa perspectiva, não é tanto o absoluto que se expressa através dele, como *ele mesmo* que expressa o absoluto – a realização não precisa proceder como do ponto de vista daquele agir ideal, do individual que aponta para o todo, e sim do todo ao individual, que assim o repete e realiza-se como todo. Vista sob essa

perspectiva, temos na filosofia da natureza uma exposição concreta daqueles movimentos de expansão e contração, positivo e negativo, com os quais Schelling chegara ao conceito de espírito. O filósofo evidencia essas duas perspectivas complementares em suas considerações sobre as organizações, no *Esboço de um sistema da filosofia da natureza*. Por um lado, temos “a *continuidade das funções orgânicas* como princípio de ordenação” (AA I, 7, p. 116). Desse ponto de vista, há um conjunto geral de funções que está presente em toda organização, pois é o que lhes confere o próprio caráter orgânico, ou seja, “uma vez que essas funções provêm necessariamente da essência do organismo, elas serão *comuns* a todas as naturezas orgânicas” (AA I, 7, p. 114). Por trás das descontinuidades e diferenças, portanto, esse princípio permite estabelecer uma continuidade mesmo entre as organizações particulares mais distantes, mediante a permanência dessas funções, revelando cada organismo particular como parte do organismo total da natureza e sua expressão.

Por outro lado, esse princípio de organização se complementa com uma dimensão na qual a diferença provém “de uma *proporção diferente* dessas funções quanto à sua intensidade”:

As funções, portanto, teriam de estar entre si numa *proporção inversa de intensidade*, de modo que, assim que uma aumentasse de intensidade, a outra teria de diminuir e inversamente, assim que uma diminuísse de intensidade, a outra teria de aumentar. Em suma: as funções teriam de ser *opostas* umas às outras e manter-se reciprocamente em equilíbrio [...] (AA I, 7, p. 114-115).

Esse princípio de proporcionalidade, ou compensação, dá o caráter individual de cada uma dessas manifestações particulares. Como solução absolutamente particular dessa proporção, cada uma das organizações individuais não apenas expressa, mas é também uma totalidade, demonstrando seu caráter de *absolutesz*⁴⁰⁶. Já no todo, “no inteiro conjunto das coisas”, expressa-se uma “economia” (AA I, 5, p. 137), segundo a terminologia que Schelling utilizara desde suas *Ideias para uma filosofia da natureza*, que aspira a produzir um equilíbrio fundamental dessas diferentes manifestações das forças opostas⁴⁰⁷. O filósofo conceberia a

⁴⁰⁶ Mesmo Hegel, mais adiante tão crítico a Schelling, não deixara de reconhecer nessa nova perspectiva da finitude em relação ao infinito um dos grandes méritos da filosofia de seu antigo colega. Nesse sentido, era muito sintomática a crítica de Reinhold a Schelling, segundo a qual este teria introduzido na filosofia “a absoluta finitude do infinito” (“Was heißt philosophieren? Was war es und was soll es seyn?”, 1801, p. 85). Hegel por sua vez via aí a limitação de Reinhold à perspectiva analítica e da cisão, incapaz de perceber na novidade de Schelling o que seria para ele a verdadeira filosofia: “Uma vez que o lado analítico em uma filosofia – o qual repousa sobre uma absoluta oposição – tem de ignorar justamente o seu lado filosófico – que consiste na absoluta unificação –, então para ela parece o que há de mais estranho o fato de que Schelling, como diz Reinhold, tenha introduzido a união do finito e do infinito na filosofia – como se filosofar pudesse ser outra coisa que não o pôr do finito no infinito; dito de outro modo, parece-lhe como o que há de mais estranho que a filosofia deva ser introduzida no filosofar (“Differenz des Fichte’schen und Schelling’schen Systems der Philosophie”, 1968, p. 80).

⁴⁰⁷ Suzuki sugere que temos nessas duas perspectivas ora o ponto de vista da gênese e da continuidade, ora da estrutura e do descontínuo; para o autor, “a coexistência do contínuo e do descontínuo do idealismo de Schelling” deve-se “à habilidade completamente particular de Goethe, que soube remanejar certas noções do pensamento

noção de *símbolo* como a mais apropriada para descrever essa relação dupla assumida pelo finito em sua relação ao absoluto: “o absoluto oculta-se aqui noutra coisa diferente daquilo que ele mesmo é na sua absolutez, num finito, num ser, que é o seu símbolo e que, enquanto tal, como qualquer símbolo, adquire uma vida independente daquilo que significa” (*IFN*, p. 137).

São determinações, notamos, muito próximas daquelas da *Doutrina dos deuses* em sua visão simbólica das divindades – e Schelling viria apenas a repeti-las posteriormente em sua exposição sistemática da mitologia em sua *Filosofia da arte*. Com efeito, como a breve menção ao poeta nos fazia suspeitar, com esse método simbólico, esse olhar sobre a natureza, que a eleva sobre o mero nexos causal e mecânico, revela-se sobretudo *criativo*. Schelling parece confirmar essa afinidade do filósofo da natureza ao elemento da criação quando afirma na abertura desse mesmo esboço: “filosofar sobre a natureza quer dizer *criar* a natureza” (*AA I*, 7, p. 78). É desse ponto de vista criativo que se esclarece o sentido daquela dialética posição entre efetividade e real exigida anteriormente. O efetivo se apresenta por toda parte como natureza dada, como produto estático; em relação a ela, portamo-nos meramente como frente a um objeto. O filósofo da natureza, por outro lado, penetra-a e eleva isso que aparece como meramente dado. Com isso, entretanto, ele não afasta-se da natureza em infrutíferas abstrações, mas assume ele mesmo o ponto de vista da natureza e de sua produtividade, como natureza criadora. Desde o prenúncio da filosofia da natureza que encontramos nos *Ensaio*s, a partir da releitura do idealismo, o novo ponto de vista resulta portanto do inequívoco afastamento de Schelling de um paradigma da atividade do espírito em termos de uma filosofia prática, como víamos ainda nas *Cartas filosóficas*, cuja realização brotava da consciência de uma determinação moral, em uma infinitude que nunca se realizava por completo. Agora, passamos à fundação de um paradigma produtivo, no qual a própria prática do espírito aponta para além da circularidade de uma consciência reflexiva sobre si e se realiza como criação objetiva, incluída como momento necessário de seu desenvolvimento⁴⁰⁸.

filosófico anterior e lhes dar o caráter de verdadeiros ‘operadores’” (“Le partage de l’Absolu”, 2016, pp. 77). Nosso filósofo revela aqui seu pleno pertencimento a uma tradição morfológica que remete também a Herder e Moritz.

⁴⁰⁸ Nas palavras de Gonçalves, o que encontramos já ao fim do percurso dos *Ensaio*s sobre a *Doutrina da ciência* é “a passagem da filosofia transcendental para a filosofia da natureza”, correspondente “à transformação da dimensão propriamente moral da atividade do espírito para a dimensão propriamente poética da filosofia, capaz não apenas de superar os limites da natureza, mas de transformá-la ou de espiritualizá-la” (“A construção do conceito schellinguiano de natureza a partir do diálogo crítico com a filosofia transcendental”, 2014, p. 345). Para Lypp, a natureza tem assim, no contexto desses mesmos *Ensaio*s, papel importantíssimo na oposição a esse modelo circular da reflexão: “Já nos *Ensaio*s sobre a Doutrina da ciência de Fichte podemos encontrar formulações que indicam o fato de que apenas a natureza [...] pode valer como garante de que o eu transcendental não se perca no círculo de sua atividade reflexiva” (*Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft*, 1972, p. 95).

Essa visão simbólica da natureza, que em cada particular redescobre o todo, vislumbrando o interior a partir do exterior e restituindo a infinitude de cada finito – esta visão é justamente a contraparte sistemática daquela ênfase na produtividade da intuição originária, só que agora do lado do objeto, do produto – não por acaso, ela é também concebida como uma realização da imaginação distante de uma filosofia da mera reflexão. Do ponto de vista da intuição produtiva desenvolvida nos *Ensaio*s, o acento recaía sobre a dimensão do ato, colocado como primeiro: uma ação simultaneamente ideal e real, uma autoatividade que produz a partir de si um mundo. Através da ideia da natureza como símbolo, o foco passa a uma contemplação que se depara com a natureza como um documento e monumento do espírito. São, todavia, dimensões inseparáveis e fundadas reciprocamente: a observação simbólica tem de ser ela mesma ativa e produtiva como aquela intuição; esta, por sua vez, entendida como atividade originária do espírito, recebe sua prova apenas nessa visão simbólica, oferecendo um campo objetivo de realização da livre atividade do espírito ao mesmo tempo em que o reencontra aí.

Há, nesse contexto, ao menos uma indicação de que a mitologia retornaria com nova dignidade para esse pensamento de unificação do ideal e real a partir da natureza. Nas *Ideias*, Schelling menciona de passagem que “desde os tempos remotos o espírito humano foi conduzido à ideia de uma matéria *organizando-se a si mesma* e, porque a organização só é representável em relação a um espírito, à ideia de uma vinculação originária, nas coisas, entre o espírito e a matéria” (*IFN*, p. 99). A alusão aos “tempos remotos” não deixa de trazer à mente sua concepção anterior da mitologia, como linguagem da infância da humanidade, sobretudo através dessa característica unificadora de sensível e suprassensível, feita a partir de constantes analogias entre a matéria e o espírito. No horizonte de sua nova filosofia, no entanto, pode-se já pensar como tal linguagem não tem apenas um interesse arqueológico, mas passa a expressar também um ideal para um pensamento que se funda sobre a centralidade da imaginação, em oposição à “mera filosofia da reflexão, que parte apenas da *cisão*” (*IFN*, pp. 100-101). Pois se esta concebe sua sintaxe justamente a partir da separação entre essas instâncias, do ideal e do real, do espiritual e do material, Schelling exigirá uma outra possibilidade de linguagem na qual se encontrem reunificadas e ofereçam um nova visada sobre esse mundo espiritualizado. Ora, continua o texto das *Ideias*, mas “a imaginação criadora, há muito encontrou a linguagem simbólica que precisa apenas de ser interpretada para se ver que a natureza nos fala de uma forma tanto mais inteligível quanto menos pensarmos nela de um modo meramente

reflexionante” (*IFN*, p. 101)⁴⁰⁹. Não seria a mitologia justamente esta “linguagem simbólica” há muito criada? Como efeito, não encontramos ainda desenvolvimentos de Schelling a esse respeito e nenhuma menção direta ao termo, mas parece claro que o autor, ao longo de todas essas reconfigurações de seu pensamento, também reconfigurava um lugar possível para a ideia da mitologia: por um lado, como explicita a passagem, ela se torna objeto de interpretação, uma vez que nela *fala* a natureza desse ponto de vista ideal, inatingível à mera reflexão; por outro lado, sua própria filosofia da natureza, ao buscar esse mesmo ponto de vista, forma-se como um tal linguagem simbólica, e portanto *mitológica* em certa medida, não como uma mera invenção de um repertório, mas um reposicionamento criativo frente à objetividade dada.

Logo, a radicalização do paradigma produtivo que se concretiza com a filosofia da natureza quebra assim certa circularidade de um pensamento que só se baseia na reflexão e inclui a passagem criativa à objetividade, para chegar a uma compreensão mais ampla de si e do mundo, como um movimento do próprio espírito: o momento finito e objetivo, o produto, não é mais apenas o risco da perda de si, como nas *Cartas*, ou mera condição de autoafirmação, mas uma tendência inscrita em sua dinâmica de autoprodução⁴¹⁰. Com isso, no entanto, notamos como essa filosofia se revela progressivamente *poética*⁴¹¹. Acompanhando o percurso desde suas *Cartas filosóficas*, notamos como Schelling redesenha o campo de sua filosofia a partir de importantes deslocamentos em relação às filosofias de Kant e Fichte. A grande ênfase na produtividade da intuição através do renovado conceito de imaginação, a exposição do infinito no finito e a visão simbólica da filosofia da natureza – são todas características que apontam de algum modo para uma força estética e pela necessidade artística que penetram essa filosofia. É notável que Schelling, já nos *Ensaio*s, anuncie pela primeira vez esse novo domínio filosófico, antes excluído de seu quadro sistemático. Em seu avanço ao campo da experiência, representado pela natureza e pela história, Schelling vislumbra um terceiro campo: “a *filosofia da arte* (na qual se reuniriam natureza e liberdade)” (*AA I*, 4, p. 183). Ainda que não chegue a

⁴⁰⁹ A tradução portuguesa segue aqui o texto da segunda edição das *Ideias*. No original, lê-se “especulativo” no lugar de “reflexionante”.

⁴¹⁰ Para Jähmig, há nisso um grande caráter distintivo da filosofia de Schelling, quanto ao significado da finitude em sua concepção do eu: “o vir-a-ser ele mesmo objeto e, com isso, o *pendor à finitude* constituem sua essência. O momento da finitude é, portanto, não mais mera *condição* do eu infinito, mas um ‘polo’ igualmente essencial na unidade da autodeterminação” (*Schelling. Die Kunst in der Philosophie. Band 1*, 1966, p. 161).

⁴¹¹ Caroline Schlegel, futura esposa de Schelling, assumia sua força poética como a disposição que possibilitara esse afastamento de certa circularidade que identificava ao pensamento de Fichte. Em bela carta ao filósofo, de 1º de março de 1801, ela escreve: “Se você rompeu um círculo do qual ele [Fichte] não podia sair, então eu acreditaria que você o fez não tanto como filósofo [...] mas antes de tudo na medida em que você possui poesia. Ela o conduziu imediatamente ao ponto de vista da produção, assim como no caso dele a acuidade da percepção o conduziu à consciência. Ele possui a luz em sua mais clara claridade, mas você possui também o calor: aquela pode apenas iluminar, esta todavia *produz*” (*AA III*, 2/1, p. 333).

desenvolvê-la, reconhece-se nesse traçado a arquitetônica que sustentaria seu *Sistema do idealismo transcendental*, imediatamente posterior, publicado em 1800. Efetivamente, teríamos de esperar por essa obra para encontrarmos uma exposição sistemática dessa pretendida ciência, que não obstante já se faz anunciar nesses diferentes tópicos. Mas essa elevação do caráter produtivo da filosofia, sua tendência ao real e objetivo bem como seu específico modo de contemplação acabam, por fim, oferecendo mais do que apenas elementos para a fundamentação de uma filosofia da arte, como uma mera especialidade da investigação filosófica entre outras que assimilaria então um objeto antes sem lugar. Pelo contrário, eles revelam uma filosofia que de fato só encontraria sua plena vindicação sistemática nessa elevação ao fenômeno artístico, algo que mesmo Schelling insinuava, ao escrever sobre a estética nesses *Ensaio*s de 1797 e 1798: “só essa ciência mostra a *entrada* em toda a filosofia, pois apenas nela se esclarece o que é *espírito* filosófico” (*AA I, 4*, p. 129)⁴¹².

3.3 - Órgão e documento: arte e mitologia no *Sistema do idealismo transcendental*

Através desses sucessivos desenvolvimentos, a arte desponta para Schelling, na virada do século, como um tema urgente à filosofia⁴¹³. Como notamos, ela como que se impõe ao autor a partir de suas novas pretensões. É sintomático que ela apareça pela primeira vez, sob a rubrica de uma *filosofia da arte*, na primeira exposição completa de um sistema ensaiada pelo autor. Por um lado, apenas certa conjuntura sistemática permite seu surgimento, pressupondo, portanto, a articulação de uma série de elementos e posições que só então permitiam a plena assimilação desse novo domínio. Por outro lado, é igualmente significativo que o pretendido sistema do idealismo transcendental só possa se realizar ao incluir uma tal filosofia da arte. Ou seja, se no primeiro caso atentamos às condições de possibilidade de fundação de uma filosofia

⁴¹² Segundo Knatz, há uma diferença da arte, nesse seu posicionamento nos *Ensaio*s, em relação à natureza e à história no domínio da experiência: “No contexto sistemático da filosofia de Schelling, a arte não é, como mundo da experiência, concebida do mesmo modo que a natureza e a história, em sua objetualidade [*Gegenständlichkeit*], e sim como modalidade de experiência” (*Geschichte – Kunst – Mythos*, 1999, p. 178).

⁴¹³ À época professor na Universidade de Jena, desde 1798, Schelling passa a dar uma série de cursos sobre as filosofias transcendental e da natureza. Entre os anúncios para o semestre de inverno de 1799/1800, encontramos um sobre “Os mais preeminentes *princípios de uma filosofia da arte*” (in: *Intelligenzblatt der Allgemeine Literatur-Zeitung*, No. 120, de 28 de setembro de 1799, coluna 972). Em carta a Hölderlin de 12 de agosto de 1799, o filósofo também menciona, entre outras, lições sobre “*filosofia da arte*” (*AA III, 1*, p. 221). Schulz chama a atenção para o fato de que em todo esse período “Schelling deu aulas sobre os mesmos temas que tratava em seus livros” (“*Einleitung*”, 2000, p. IX), permitindo sugerir a partir desse paralelismo que a filosofia da arte passava a ser então um tema central de suas preocupações.

da arte, no segundo enfatiza-se o papel sistemático fundamental adquirido e exigido pela arte no interior das pretensões desse pensamento. A metáfora arquitetônica usada pelo filósofo na introdução do *Sistema do idealismo transcendental* testemunhava oportunamente essa dupla posição: como “a pedra-chave de toda sua abóbada” (*AA I, 9/1*, p. 40)⁴¹⁴, a filosofia da arte era, para o sistema desse pensamento, o último elemento de toda a construção, dependendo portanto de uma estrutura que a fundamenta, mas ao mesmo tempo a peça central e imprescindível, sem a qual ele não chegaria a um acabamento completo.

Schelling certamente reconhecia a filosofia da arte como resultado de sua expansão do idealismo, possibilitando estender seus princípios a todos os problemas dos objetos mais importantes do conhecimento, “quer tenham sido eles já previamente postos mas não resolvidos, quer tenham eles sido só agora, através do próprio sistema, tornado possíveis e surgidos pela primeira vez” (*AA I, 9/1*, p. 24), escreve o autor no prefácio da obra. Decerto, a filosofia da arte surgia assim como um desses novos domínios possibilitados por uma ampliada concepção sistemática do próprio idealismo, mas que não deixava de reenviar a seu núcleo mais íntimo⁴¹⁵. Essa expansão, entretanto, não deixava de ser a própria “prova daquele sistema” (*AA I, 9/1*, p. 24), trazendo-lhe algo que até então lhe faltava, e um meio mesmo para sua realização. A fundação da filosofia da arte era, portanto, o resultado de uma progressiva construção, através de distintos elementos, e igualmente a sanção e justificativa de um novo nexos sistemático. Com isso, a arte recebe uma dignidade até então inédita na história da filosofia, pois mais do que um objeto entre outros da investigação, ela se mostra finalmente “o único verdadeiro e eterno órgão e documento da filosofia” (*AA I, 9/1*, p. 328), segundo o famoso e hínico elogio ao fim do texto. Como diriam Adorno e Horkheimer sobre Schelling, a seu modo bem peculiar, na *Dialética do Esclarecimento*: “só muito raramente o mundo burguês esteve aberto a semelhante confiança na arte”⁴¹⁶.

⁴¹⁴ O termo usado por Schelling, *Schlußstein* (na grafia atual: *Schlussstein*), pode ser também traduzido por “pedra de fecho” ou mesmo “pedra angular”: trata-se do último bloco de pedra colocado no centro de um arco ou abóbada, dando-lhe fechamento e equilíbrio; corresponderia ao termo italiano *chiave di volta*. Apesar da língua portuguesa utilizar também o termo “pedra angular” como seu sinônimo, é preciso distingui-la do sentido original da *pietra angolare*, como a primeira peça de construção de um edifício que, idealmente, sustenta todo o resto.

⁴¹⁵ Há uma bela formulação de Schelling, em carta a Fichte de 19 de novembro de 1800, na qual ele ilustra exemplarmente esse duplo movimento, no qual a expansão do idealismo a novos domínios coincide com o retorno aperfeiçoado ao seu centro fundamental, o qual pode muito bem ser aplicado à sua filosofia da arte: “Creia que, quando eu pareço distanciar-me de você, isso apenas ocorre para que eu me aproxime de você inteiramente, e permita-me sempre avançar em uma tangente à circunferência na qual você teve de se fechar com a doutrina-daciência: mais cedo ou mais tarde, como eu certamente espero, eu retornarei ao seu centro, enriquecido com muitos tesouros, e justamente através disso dar a seu sistema uma amplitude que, de outro modo, conforme estou convencido, ele não poderia atingir” (*AA III, 2/1*, p.282)

⁴¹⁶ Adorno; Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, 1985, p. 29. Segundo Jähnig, o lugar único do pensamento schellingiano na história da filosofia não se deve, portanto, a uma pergunta sobre o significado relativo e

O que significa, então, esse posicionamento da arte no fim do *Sistema* de 1800? Em um primeiro momento, precisamos considerá-la no horizonte do objetivo proposto pela própria obra em seu início, no modo como se inscreve na intenção schellingiana de sistematização da filosofia transcendental. Em segundo lugar, compreender como se constitui uma tal filosofia da arte no capítulo final da obra, dedicado a ela, a ponto do fenômeno artístico receber uma grandeza tão elevada no interior das pretensões filosóficas. Em seu ápice, ela parece realizar mas também problematizar esse mesmo projeto. Pois, ao confirmar certa tendência que já vínhamos acompanhando através de seus escritos anteriores, ela revela um pensamento, afinal, incompatível com o modelo de filosofia do idealismo transcendental. O fato de que esse conclusivo enaltecimento da arte seja acompanhado do ressurgimento da mitologia como um objeto central da investigação filosófica testemunha a importância da confluência entre essas esferas para o surgimento verdadeiro de uma filosofia da arte, bem como sua progressiva centralidade no pensamento de Schelling a partir daí.

De início, o *Sistema transcendental* se propõe a explicar a concordância entre o subjetivo e objetivo, inteligência e natureza, a partir da representação – tema aliás, bem familiar à teoria do conhecimento da filosofia transcendental, tal qual exposta anteriormente nos *Ensaaios*. Para o autor, o saber só pode nascer dessa união na representação:

A inteligência é originalmente pensada como o que meramente representa, a natureza, como o que é meramente representável, aquela como o consciente, esta como o sem-consciência. Ora, mas em todo *saber* é necessário um encontro de ambos (do consciente e do em si sem-consciência); a tarefa é explicar esse encontro (*AA I, 9/I, p. 29*).

Trata-se, portanto, de explicar a própria identidade que constitui o saber. Como a ideia de identidade exprime, não há, a princípio, anterioridade ou prioridade de um elemento sobre o outro. A explicação, no entanto, deve assumir um dos polos como primeiro, suspendendo portanto a identidade para reconstituí-la a partir de um dos elementos. Dada a equivalência de ambos os termos, há portanto dois inícios igualmente possíveis que não estão predeterminados pelo objetivo da investigação filosófica, e definem seus dois ramos possíveis: transcendental ou da natureza. Fiel a um programa de constante afirmação dessa nova ciência que ele mesmo fundara, Schelling procura deixar claro na introdução da obra que a direção da filosofia da natureza tem o mesmo estatuto e valor que a filosofia transcendental, tendo por tarefa demonstrar como a natureza, em seu desenvolvimento imanente, chega à inteligência, ou, o que

quantitativo da arte para a filosofia; antes, “a concepção de Schelling se distingue por uma questão de princípio de qualquer outra relação filosófica à arte. Em todos os casos na história da filosofia em que a arte foi tratada, ela é um *objeto* da filosofia. Como ‘órgão’, todavia, como meio de seu exercício, a arte não seria apenas um objeto, e sim uma parte integrante da filosofia” (*Schelling. Die Kunst in der Philosophie. Band 1, 1966, pp.10-11*).

seria o mesmo, como a natureza se torna passível de representação e chega a ser representada⁴¹⁷. Acompanhando esse percurso, “os produtos mortos e sem consciência da natureza seriam apenas tentativas malsucedidas da natureza de refletir a si mesma” (*AA I, 9/1*, p. 31).

Uma vez, no entanto, que se trata aqui do idealismo *transcendental*, a investigação estabelece o subjetivo como princípio, tendo por pergunta: “como um objetivo se adiciona a ele e com ele concorda?” (*AA I, 9/1*, p. 30). Já no prefácio, Schelling não esconde a continuidade em relação ao empreendimento de Fichte, pois é o princípio do “*eu sou*”, como unidade imediata de sujeito e objeto expressa na consciência de si, que impulsiona o sistema em seu movimento e garante sua certeza. Fiel ao princípio transcendental, é o próprio subjetivo que se faz objeto de saber e investigação, suspendendo inicialmente a relação com a objetividade que aparece como efetiva: esta deverá ser demonstrada com um resultado do desdobramento do princípio da inteligência. De modo análogo ao conceito de espírito de seus *Ensaaios*, o autor define o conceito de eu, na consciência de si, como um “constante tornar-se a si mesmo objeto do subjetivo” (*AA I, 9/1*, p. 35). É esse ato originário, em última instância expresso em sua imediatez apenas no polêmico conceito da *intuição intelectual*, que o idealismo transcendental deve desvelar, expondo a partir desse mesmo movimento a chegada do eu à consciência de um mundo exterior. Ao conceber o fundamento da atividade consciente do eu como um devir, Schelling portanto abre o tradicional problema transcendental da representação de uma instância *a priori* para um *desenrolar histórico*: é no vir-a-ser consciente do eu que se revela também sua identidade com o mundo que lhe aparece como real. O filósofo expõe o sistema como diferentes estágios, *épocas da história da consciência de si*, tentativas nas quais o subjetivo se torna objeto de si ao tentar se apreender, produzindo e intuindo a si mesmo e ao mundo nesse processo.

O espinhoso reposicionamento do problema da *intuição intelectual* como ponto de partida do sistema tem decerto muitas consequências e dialoga com o longo histórico da noção

⁴¹⁷ É questionável o quanto de fato Schelling consegue aqui fundamentar essa suposta igualdade e equivalência entre ambas as “ciências fundamentais”, como as denomina. Há de se pensar uma desigualdade de fundo nesse suposto começo “arbitrário”, uma vez que o percurso que começa pelo inconsciente não se sabe, portanto, como tal, e ainda que caminhe efetivamente para essa realização, no nível do *real*, a sua chegada a seu fim seria sua própria suspensão, superação e passagem para a filosofia transcendental. Parece nesse sentido mais factível o esquema proposto por outros textos, como na *Dedução geral do processo dinâmico*, do mesmo ano do *Sistema*, na qual o modelo das direções equivalentes é substituído por uma certa continuidade, em que a verdadeira direção é aquela tomada pela natureza em direção à inteligência, e só uma vez atingido esse ponto é que se torna possível escolher uma das duas direções (*AA I, 8*, p. 366). Para Tilliette, o desenvolvimento, de resto bem coerente, do *Sistema do idealismo transcendental* encontra nesse ponto sua vulnerabilidade, mas a insistência nessa duplicidade é também uma inevitável indicação de sua futura passagem para um ponto de vista do saber absoluto, colocado aquém da perspectiva de um princípio de saber do eu (*Schelling. Une Philosophie en Devenir. Tome I*, p. 195)

ao longo da própria filosofia de Schelling⁴¹⁸. Relacionada ao princípio da consciência de si pura do espírito, o filósofo procura com a intuição intelectual um ponto onde “o idêntico e o sintético são um só” (*AA I, 9/1*, p. 53): a consciência de si é idêntica a si mesma apenas na medida em que garante a síntese do que é subjetivo e objetivo, entre o ato de pensar e o objeto que é por ele mesmo produzido; ou seja, é pelo pensamento de si mesmo do eu que o eu (como objeto) pode surgir, realizando-se como pura consciência de si. Em contraste aos primeiros escritos – e tal qual exposto primeiramente nos *Ensaio*s de 1797 e 1798 –, Schelling procura fazer coincidir a síntese e a identidade do espírito, o que implica que este carregue uma duplicidade produtiva como princípio de sua própria identidade. No *Sistema do idealismo transcendental*, o filósofo identifica essa concepção diretamente com a noção de intuição intelectual, que nada mais é do que “um produzir que se torna objeto para si mesmo” [*ein sich selbst zum Objekt werdendes Produzieren*] (*AA I, 9/1*, p. 61) (ou, em formulação alternativa, “um produzir que tem a si mesmo por objeto”).

A tendência produtiva de sua filosofia expunha-se finalmente de modo sistemático como princípio do eu. Articulado elementos de argumentações anteriores, Schelling esclarece essa produtividade a partir de duas atividades opostas, mas imediatamente unificadas na figura do eu: uma ilimitada, outra limitadora; uma centrífuga, como a nomeia o autor, dirigida para

⁴¹⁸ O conceito não é unívoco na filosofia de Schelling e uma consideração de suas várias mudanças exigiria por si só uma pesquisa exclusiva. Em linhas gerais, ele já recebia papel central no escrito *Do eu*, como modo de pensar o eu absoluto para além do paradigma da consciência, na imediatez do eu a si mesmo em sua unidade que nunca se coloca como objeto para si: “O eu é eu apenas na medida em que nunca pode se tornar objeto [...] *O eu é, portanto, para si mesmo como mero eu determinado na intuição intelectual*” (*AA I, 2*, p. 106). Nas *Cartas* fica clara a impossibilidade de qualquer determinação de conteúdo dessa intuição intelectual como conhecimento absoluto; aproximando-se mais da noção fichtiana do conceito, Schelling aponta para a orientação prática da tentativa infinita e sempre aproximativa de reconstrução daquela identidade original; o texto enfatiza inclusive o momento da reflexão em oposição ao que seria o estado de uma completa intuição intelectual, do qual saímos “como despertamos do estado de morte” (*OE*, p. 28), e retornamos ao ponto de vista da consciência. Nos *Ensaio*s de 1797 e 1798, o termo aparece sem a estruturação sistemática do *Sistema transcendental*, mas antecipa uma nova concepção na qual se relaciona a intuição intelectual à pura consciência de si, compreendida como intuição do agir original do espírito sobre si mesmo, intuição, todavia, que é essencialmente produtiva. Logo a seguir, na filosofia da identidade, mais precisamente nas *Fernere Darstellungen* [Exposições adicionais] de 1802, a intuição intelectual será a tentativa de apreender, a partir da forma da egoidade absoluta, o princípio do próprio absoluto, a indiferença de sujeito e objeto. Há, com efeito, elementos comuns entre essas diferentes perspectivas, por outro lado, os deslocamentos são expressivos e Wieland tem razão ao dizer “que as declarações de Schelling sobre a intuição intelectual não se deixam reunir sob uma teoria unificada” (“Die Anfänge der Philosophie Schellings und die Frage nach der Natur”, 1975, p. 250). Ademais, trata-se de uma dificuldade que recai de modo amplo sobre o uso desse instigante conceito por grande parte dos autores imediatamente posteriores a Kant, na medida em que carregava o próprio espírito de continuidade e superação da filosofia crítica, ajudando a determinar a natureza dessas diferentes posições filosóficas do idealismo e do romantismo: “longe de ser um dado fixo e bem determinado, a intuição intelectual é uma noção fascinante, movente, um estado de espírito e um estado de alma, um objeto de interrogação e pesquisa” (Tilliette, “Les débuts philosophiques de Hölderlin et de Schelling”, 1989; sobre o uso do conceito durante o período, cf. do mesmo autor *L’intuition intellectuelle de Kant à Hegel*, 1995) Limitamo-nos a tratá-la apenas segundo o modo pelo qual o conceito se relaciona com a noção intuição estética, tal qual exposto ao fim do *Sistema* de 1800, de certa maneira como seu análogo objetivo mas também fruto de uma certa limitação de sua condição como “meramente” intelectual.

fora, outra centrípeta, que retorna para si. “O eu, portanto, para surgir para si mesmo (e não ser apenas produtor, mas também produzido, como na consciência de si), tem de colocar limites a seu produzir” (*AA I, 9/I*, p. 71). Com isso, todavia, aquele produzir infinito se torna um produto, e portanto se torna *finito*. Há, desse modo, dois níveis intrínseca e necessariamente ligados de uma mesma produção, ora vislumbrada do ponto de vista infinito, ora do finito, pois o produzir só se mostra de fato como tal ao realizar-se em um produto. Na medida em que este é oposto àquele, as resoluções são sempre provisórias, suspendem-se, para assumir novas configurações: a tendência infinita suspende a limitação autoimposta, apenas para restabelecê-la de modos distintos. Há uma determinação recíproca entre o caráter ilimitado e a sua limitação, os caracteres infinito e finito: “*que o eu, como eu, só pode ser ilimitado na medida em que é limitado e, inversamente, que ele só pode ser limitado como eu na medida em que é ilimitado*” (*AA I, 9/I*, p. 73). O eu deve ser limitado para aparecer em sua infinitude no finito, intuindo-se como um vir-a-ser infinito, mas isso significa que os limites sejam postos e ao mesmo tempo constantemente suspensos; por outro lado, a tendência infinita é a própria condição para que o eu seja limitado. A duplicidade expressa na consciência de si remodela-se assim, quanto aos sentidos da limitação, em termos de real e ideal: o limite é uma atividade real, na medida em que se opõe à atividade infinita do eu, mas é também ideal, na medida em que é uma limitação do eu por si mesmo. Desse ponto de vista as tendências se mostram como uma autolimitação que é simultaneamente autointuição e o eu na consciência de si surge originariamente na síntese de ambas.

Ao colocar a intuição como duplo da produção nesse princípio, e não propriamente a reflexão, Schelling também define uma tendência sobretudo ontológica para o desdobramento do sistema, pois tudo o que será percebido como real poderá ser reconduzido a essa autoprodutividade do eu; desde o primeiro momento de passividade, representado pelo primeiro estágio que é a *sensação*, o eu sente apenas sua própria produtividade interior, mantendo a ideia de uma identidade sintética na base de sua atividade e não propriamente uma cisão em que se opõe a algo⁴¹⁹; o eu compõe toda a realidade em sentido formal e material, pois uma vez que a limitação é interior ao próprio eu, “o processo se tornou inteiramente imanente” (*SSW, X*, p. 97)⁴²⁰. Consequentemente, esse impulso fundamental no sistema converte o ato problemático

⁴¹⁹ “Se o ponto de partida sistemático fosse uma estrutura reflexiva, então a divisão seria também pressuposta e o absoluto só seria possível como unidade sintética do eu transcendental” (Kntz, *Geschichte – Kunst – Mythos*, 1999, p. 205).

⁴²⁰ Trata-se da autointerpretação de Schelling para o princípio em jogo no conceito de história da consciência, segundo suas lições *Sobre história da filosofia moderna*: “O limite que Fichte situava fora do eu situa-se desse

da identidade da consciência de si em uma sucessão progressiva, na *história da consciência de si*, na qual essas diferentes configurações da autolimitação do eu definem os estágios, *épocas* dessa história, que adquire uma dimensão objetiva que deve ser percorrida como produto da mediação subjetiva.

Uma determinação complementar da natureza dessas atividades – de não poucas consequências para a argumentação e para a posterior análise da arte – é a caracterização por Schelling dessas duas tendências expressas no eu, positiva e negativa, infinitude e limitação, como *sem consciência* e *consciente*, respectivamente⁴²¹. Com ela, o autor não parece apenas sugerir um movimento constante, expresso na intuição intelectual, que procura certa tradução consciente de um produzir essencialmente sem consciência, mas também apontar para a predominância desse último aspecto na base de toda consciência de si. Esta não pode mais ser o resultado de uma autotransparência, através da reflexão, mas de um princípio radicalmente produtivo – razão pela qual já Hegel reconheceu no *Sistema transcendental* de Schelling a separação definitiva da filosofia em relação “à representação, à consciência representativa comum e ao seu modo de reflexão”⁴²². Mais ao fim da obra, quando o horizonte do desenvolvimento do eu já se ampliou para o mundo natural e para a atividade prática, a noção da atividade sem consciência designará sobretudo a perspectiva da natureza, e a atividade consciente, a vontade.

Com a precisão de seu conceito de intuição intelectual, Schelling estabelece assim o fundamento, ou melhor, o *motor* de todo o sistema. Seria assim talvez precipitada aplicar ao texto de 1800 a acusação hegeliana do “tiro de pistola”⁴²³: a intuição intelectual é antes

modo no próprio eu, e o processo se tornou inteiramente imanente, no qual o eu só estava ocupado consigo mesmo, com a própria contradição posta em si mesmo, ao mesmo tempo sujeito e objeto, finito e infinito” (*SSW X*, p. 97).

⁴²¹ O par conceitual *sem consciência* ou *aconsciente* [*bewußtlose*] e *consciente* [*bewußte*] é praticamente mantido em toda a obra. Ainda que este último adjetivo seja vez ou outra trocado por *inconsciente* [*unbewußte*] para descrever a tendência contrária à consciente, o termo substantivado, o *inconsciente* [*das Unbewußte*] parece indicar justamente a identidade originária e indiferenciada das duas tendências, e portanto o que nunca se faz objeto de fato. Seu oposto, se quisermos, não seria exatamente o consciente, mas a própria *consciência de si* [*Selbstbewußtsein*].

⁴²² Hegel, *Vorlesung über die Geschichte der Philosophie III*, 1986, p. 428. Segundo Düsing, há nessa dupla atividade do eu, como igualmente sem consciência e consciente, um claro distanciamento em relação a Fichte, para o qual, pelo contrário “o eu é essencialmente atividade consciente, o que se manifesta em particular na consciência de si desenvolvida como vontade racional e livre. Assim, o princípio do eu no *Sistema do idealismo transcendental* prova o que aparece parcialmente ao longo da apresentação, a saber, as mudanças e novas determinações em relação a Fichte” (“L’histoire idéaliste de la conscience de soi dans le *Système de l’idéalisme transcendental* de Schelling”, 2001, pp. 27-28).

⁴²³ Como se sabe, Hegel criticaria fortemente as abordagens supostamente *imediatas* “por aqueles que iniciam, por assim dizer, como por um tiro de pistola, a partir de sua revelação interior, da crença, da intuição intelectual etc e quiseram estar acima do método e da lógica” (*Ciência da Lógica (Excertos)*, 2011, p. 50). Se acusação talvez coubesse aos primeiros escritos – *Do eu como princípio da filosofia*, por exemplo –, ela é certamente mais matizada no caso do *Sistema do idealismo transcendental*. O próprio autor levaria em consideração a acusação em suas lições *Sobre a história da filosofia moderna*: não se trata de algo “efetivamente pensado, isto é, como algo

pressuposta, mas não dada; ela é a determinação de uma direção e um impulso de desdobramento, mas não algo efetivo⁴²⁴. Ao caráter de espontaneidade e imediatez que costuma caracterizar o conceito, Schelling parece enfatizar agora sua dimensão produtiva e ao mesmo tempo insuficientemente autorreflexiva. Isso se converte no próprio programa e método da investigação, pois se uma tal intuição produtiva é o que define o *eu*, ela é também uma exigência para o *filósofo* transcendental, pois é nesse mesmo nível que ele busca situar-se em sua investigação:

A intuição intelectual é o órgão de todo pensamento transcendental. Pois o pensamento transcendental consiste justamente em fazer para si mesmo objeto o que de outro modo não é objeto; ele pressupõe uma faculdade de produzir e ao mesmo tempo intuir certas ações do espírito, de tal modo que o produzir e o próprio intuir do objeto são absolutamente *uma só coisa*, mas justamente essa faculdade é a faculdade da intuição intelectual (*AA I, 9/1*, p. 60).

Ou seja, o filósofo também é impelido pela mesma necessidade de tornar objeto algo que é essencialmente resistente a essa determinação. O mais importante, para nosso propósito, é justamente como essa produtividade originária, expressa através do eu, é exigida portanto da investigação. O recurso à noção de *órgão* resulta justamente dessa dificuldade surgida do conflito entre o objeto buscado e o que seria tradicionalmente o princípio da filosofia transcendental, como reflexão: “através dessa constante duplicidade do produzir e do intuir deve tornar-se objeto *o que, de outro modo, não é refletido através de nada*” (*AA I, 9/1*, p. 41). O caráter essencialmente produtivo desse fundamento buscado resiste ao princípio de uma filosofia transcendental que procura reconduzi-lo à reflexividade, se por ela entendermos a característica constitutiva tradicional da subjetividade, pois esta tem de constantemente cindir aquela duplicidade originária para torná-la um objeto de reflexão. A própria obra, construída a partir de sucessivos fracassos de captar a inteligência em ato, revela uma teoria do conhecimento, se quisermos assim denominá-la, que só pode ser constituída junto a seu objeto, nesse mesmo desdobramento, e não como a ordenação prévia do campo da experiência⁴²⁵.

logicamente efetivado; ele é, desde o começo, pelo contrário, meramente o que se *quer*: a ‘pistola, da qual ele é disparado’ é o mero querer dele, que, porém, em contradição com o não-apoderar-se dele, não poder trazê-lo à permanência, é arrebatado imediatamente no movimento progressivo e propulsor, no qual o que é se comporta, até o término, como nunca efetivado, somente *a efetivar*” (*SSW X*, p. 149; tradução de Torres Filho em *OE*, pp. 170-171).

⁴²⁴ Nas palavras de Jähnig, “para Schelling, a intuição intelectual não é senão esse próprio ‘princípio de progressão’ que está ‘no fundamento’ do processo de pensamento, o que de fato o mantém em constante movimento” (*Schelling. Die Kunst in der Philosophie. Band 1*, 1966, p. 172).

⁴²⁵ O imperativo da descoberta de um *órgão* para o filosofar é para Cassirer a prova de que Schelling se afastava do modelo de pensamento tradicional empírico-científico, de ordenação e classificação, mas não é sinônimo de uma queda mística: “Se o saber da efetividade deve ser possível, então o conhecimento deve possuir, junto ao conceito empírico um outro *órgão* que situa o conhecimento, sem mediação através dos objetos, imediatamente no centro do próprio processo produtivo, elevando-o da ‘natura naturata’ à ‘natura naturans’” (*Das*

Assim, acompanhamos igualmente a dificuldade, colocada à investigação, de colocar-se nesse nível produtivo, desdobrada ao longo dos diferentes estágios do texto: o filósofo percorre o caminho do eu e procura recriar o que aparece como estranho e objetivo à consciência representacional como produto de seu percurso à consciência de si. Com isso, todavia, ela nada mais faz do que *repetir reflexivamente* a série de atividades originalmente produtivas do eu em sua procura por si mesmo, reproduzindo por sua vez, em um novo plano, aquela duplicidade originária. Para compreender a filosofia há, portanto, duas condições:

Primeiro, que se esteja comprometido com uma constante atividade interna, em um constante produzir daquelas ações originárias da inteligência; *segundo*, que se esteja comprometido com uma constante reflexão sobre esse produzir. Em suma, ser sempre, simultaneamente, o intuído (produtor) e o intuente (*AA I, 9/I, p. 41*).

Do ponto de vista da investigação, essas duas exigências colocam-se também em constante conflito, e a intenção de refletir algo que de outro modo não é passível de reflexão aponta para um drama encenado ao longo de todo o *Sistema transcendental*.

A partir mesmo dessa caracterização, já se vislumbra como a filosofia deve ela mesma tornar-se *criativa*, pois uma nova exigência nasce desse conflito entre seu objeto e a busca de refleti-lo. Schelling o confirma, ao dizer que essa espécie de refletir de algo que escapa à própria reflexão será apenas possível “através de um ato estético da imaginação”: “a filosofia baseia-se tanto quanto a arte em uma faculdade produtiva” (*AA I, 9/I, p. 41*). Ainda na introdução, portanto, o filósofo traça uma íntima afinidade entre a filosofia e a arte a partir desse caráter produtivo e da centralidade da imaginação, ao situar-se nesse nível da investigação – o filósofo chega a falar de uma “arte transcendental”, que consiste justamente em “manter-se continuamente nessa duplicidade do agir e do pensar” (*AA I, 9/I, p. 35*). A preponderância desse caráter produtivo, bem como sua tendência ao real, apontam um claro distanciamento da filosofia em relação a um paradigma da consciência e da circularidade da reflexão, marcando uma diferença fundamental que Schelling reconhecerá um ano mais tarde, na *Darstellung meines Systems der Philosophie* [Exposição de meu sistema de filosofia]: “Fichte podia deter-se com seu idealismo do ponto de vista da reflexão, eu, pelo contrário, colocara a mim mesmo com o princípio do idealismo do ponto de vista da produção” (*AA I, 10, p. 111*)⁴²⁶.

Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. Dritter Band. Die nachkantischen Systeme, 2000, p. 245).

⁴²⁶ Seria contudo falso tomar a filosofia de Fichte apenas por reflexiva. Como dito acima, o foco de Schelling na produtividade da imaginação é herdeira da descoberta de seu antecessor. Entretanto, como afirma Kuhlmann, é inegável que Fichte “reconduz o impulso essencial da filosofia à introspecção reflexiva” (Kuhlmann, *Schellings früher Idealismus*, 1993, p. 207). Do ponto de vista do próprio Schelling, essa preponderância do elemento reflexivo na filosofia fichtiana seria lida como decorrência da consciência aparecer aí como algo dado, a despeito

Conseqüentemente, a imaginação era trazida tanto para o núcleo de seu objeto como do filosofar e a arte desponta como atividade análoga à filosófica, ou melhor, “o verdadeiro sentido com o qual essa filosofia deve ser compreendida é, portanto, o estético” (*AA I*, 9/1, p. 41).

Logo, é a imaginação em seu sentido produtivo, e mesmo estético, que conduz a obra através de seus vários estágios, ainda que isso só seja de fato exposto na última seção da obra. Cada produto, cada finitização da atividade do espírito é na sequência suspenso, exigindo uma nova síntese imaginativa daquela duplicidade inicial, resultando em novos produtos. Um momento exemplar de produção nas épocas da consciência, por exemplo, é a intuição produtiva, como um dos graus mais baixos da produção sintética da imaginação. A filosofia teórica começara aqui pelo nível da sensação, o primeiro estágio no qual o eu se limita para intuir a si mesmo. Mas é preciso que junto ao que é sentido, o eu apreenda a si mesmo como o que sente, ou seja, temos aqui sua primeira tentativa de tornar-se consciente de si em ato. Aquelas duas tendências manifestam-se nesse momento como o conflito entre o que está sentindo e o que é sentido: flutuando entre ambas, a intuição produtiva as coloca em relação, em uma contraposição, na medida em que são fixadas, aquela é posta como o eu e esta como um mundo objetivo – a coisa em si. A produção da coisa em si é, portanto, resultado da tentativa de intuir a própria sensação. Esse primeiro momento traz de antemão as duas características fundamentais desse papel produtivo da imaginação ao longo do percurso: ela impulsiona a busca do eu em direção à consciência de si, mas também revela como o que aparece em geral como objetivo é parte criativa desse processo, instaurando uma nova relação com o real que é também característica da produtividade artística: não se trata apenas da “consciência” de um mundo, mas de seu surgimento real. Schelling deixa claro que tal intuição produtiva é apenas uma das potências da imaginação, a qual progressivamente se potencializa até a intuição estética, passando por outros momentos como o sentido interno, e o esquematismo, do ponto de vista teórico, mas também a produção de ideias, no nível prático.

Ainda assim, não é apenas o impulso do eu de apreender a si mesmo que move o sistema. Há, também, no nível da investigação feita pelo filósofo, uma certa *lacuna* que parece sempre permanecer a partir daquela dificuldade mesma de refletir algo de resistente à reflexão. Toda a sequência dos diferentes estágios do *Sistema* parece provir dessa tensão que se estabelece entre a produção e a reflexão: há sempre uma falta na tentativa reflexiva que impulsiona a investigação para frente, junto aos próprios desdobramentos sintéticos da imaginação. É bem

de suas intenções: “A doutrina da ciência, ainda que queira deduzir a consciência, serve-se, todavia, de todos os meios que a consciência já *acabada* (no sujeito filosofante) lhe oferece, em um círculo inevitável [...]” (*AA I*, 10, p. 90).

verdade que através dos estágios o filósofo expõe idealmente a atividade do eu como responsável pela produção do todo, mas tanto na representação necessária dos objetos, da qual se ocupa a parte teórica, quanto na realização livre de uma representação do sujeito na efetividade através do querer, da qual se ocupa a seção prática, aquela identidade originária entre o consciente e o sem-consciência nunca é plenamente recuperada de modo *objetivo* – ora sobressai o elemento sem consciência, ora o consciente. É dessa exigência de uma *exposição* objetiva de sua unidade, junto à centralidade da imaginação produtiva, que introduzirá a necessidade e o elevado papel sistemático da arte na obra de 1800, pois sem ela o próprio objetivo da obra, de revelar a identidade entre sujeito e objeto a partir do princípio subjetivo, permanece apenas postulado naquela intuição intelectual. A sexta e última seção, “Dedução de um órgão universal da filosofia, ou teoremas principais da filosofia da arte segundo princípios do idealismo transcendental”, cumpre portanto um papel sistemático preciso, que se torna mais claro a partir de seu posicionamento feito por Schelling a partir das duas seções anteriores: a filosofia prática e a teleologia.

Ao longo de toda a parte teórica, que tem seu paralelo na formação de diferentes níveis do mundo natural, reina ainda certa “cegueira” do eu em relação a seu papel simultaneamente produtivo e intuitivo, e por essa razão torna-se clara sua insuficiência na realização do propósito de trazer o eu à consciência de si. De acordo com o princípio do sistema, o eu se cinde nesse primeiro momento e *se torna* objeto, mas apenas sua dimensão objetiva se torna objeto para o próprio eu e ele não reflete sobre si mesmo como o que surge através desse mesmo processo. As tendências de intuição e produção aparecem para o eu como opostas, determinando nesse estágio a predominância de uma *produção inconsciente*: enquanto intui, o eu não apreende a si, mas sempre algo de outro. Com a reflexão, um ato absoluto da inteligência, o eu suspende essa relação com o que aparece como meramente objetivo, ainda que sempre apenas a partir dele, e toma a si mesmo pela primeira vez como consciente, como um eu. Nesse salto, que dá a passagem da teoria à prática, o ato da reflexão é reconhecido como um querer a si mesmo, autodeterminação consciente e livre da inteligência, que toma a si mesma pela primeira vez como o todo que é, potência igualmente subjetiva e objetiva. No nível anterior, o eu era igualmente autodeterminante, mas não para si: nesse ponto começa efetivamente a consciência empírica, e não apenas sua origem transcendental. As leis de seu próprio agir, o eu só podia ver, na parte anterior, externamente, nos sucessivos produtos de sua intuição, e portanto em sua oposição a si como real e ideal; agora, ele se opõe idealmente a si mesmo como ao mesmo tempo real e ideal, ou seja, como produtor. No nível prático, portanto, a tendência ideal se torna

idealizante, pois vê a legislação em seu próprio produzir; esta tendência, por sua vez, como produção consciente se revela como *realizar*: se antes o mundo lhe parecia como independente, surge agora como que uma segunda natureza produzida por sua ação. Em sua longa dedução, Schelling parte justamente da explicação de um ato absolutamente livre, e portanto incondicionado, que é ao mesmo tempo resultado do mecanismo de produção da egoidade, portanto necessário, reunindo querer e dever sob a síntese da ação moral.

As fracassadas tentativas, ao longo do nível teórico, da inteligência de chegar à consciência de si em ato, atingem assim uma primeira solução satisfatória, confirmando o elevado sentido do prático no interior de todo idealismo transcendental. Do ponto de vista estritamente interior, na consciência de sua destinação prática o eu apreende finalmente a si como eu, intuição e produção, síntese de necessidade e liberdade. Em sua realização efetiva no mundo, entretanto, o eu depende de fatores que não ele mesmo para que possa se realizar como tal: sua destinação prática, individualmente explicada de modo pleno, só pode se dar no contexto maior da história, cujo mecanismo não é nunca inteiramente trazido à consciência. Schelling até inclui na parte prática de seu sistema uma densa explicação sobre a filosofia da história, na qual expõe o fato de que junto à ação livremente determinada do indivíduo, e deduzida pela filosofia prática, “deve surgir contraposta uma outra, inconsciente, mediante a qual, a despeito da exteriorização ilimitada da liberdade, surge algo de inteiramente involuntário e talvez mesmo contra a vontade do agente, o que ele mesmo nunca poderia ter realizado através de seu querer” (*AA I, 9/1*, p. 293). Essa “necessidade oculta”, ora denominada destino, ora Providência, e o agir conscientemente livre dos indivíduos apontam conjuntamente para uma identidade entre necessidade e liberdade que subjaz ao desenrolar histórico, determinando-o. Para que a ação possa aparecer como livre subjetivamente, essa identidade é suspensa; inversamente, do ponto de vista objetivo, a ação só parece realizar-se por conta dessa identidade. Nessa profunda problemática, de inúmeras consequências, dois fatores complementares bastam à nossa investigação. Em primeiro lugar, o aparente sucesso do propósito do sistema transcendental em sua determinação prática, ao trazer o eu a uma plena intuição de si, fracassa logo a seguir na realização efetiva desse agir: se a determinação de seu querer é plenamente recuperada pela consciência do ponto de vista individual e interior, o eu não entanto não consegue reconhecer-se completamente na efetividade de sua ação no mundo; o querer objetiva-se como dever, e só permanece como meu na subjetividade. Ou seja, permanecendo nos meros limites do *dever*, como em Fichte, a obra encontraria na dedução do

livre querer e da consciência de sua destinação moral o seu ponto culminante⁴²⁷. Schelling, no entanto, exige uma exposição *objetiva* do princípio da consciência: mesmo que esse agir *apareça* como livre, ele não pode ser recuperado integralmente como tal no horizonte da história, onde domina uma identidade mais ampla entre o consciente e o sem-consciência, liberdade e necessidade. Entre a consciência da intenção da ação e sua efetivação, sua intuição interna e externa, há uma lacuna; “subjettivamente, portanto, para o que aparece interiormente, nós agimos; objetivamente, todavia, é antes um outro que por assim dizer age por meio de nós, e nunca nós mesmos” (*AA I, 9/I*, p. 304). Em segundo lugar, mesmo a história, tomada como expressão daquela identidade mais ampla entre atividades consciente e sem consciência, *nunca* pode chegar a uma realização de fato: é verdade que a identidade entre necessidade e liberdade, o consciente e o sem-consciência – Schelling já a denomina Absoluto⁴²⁸ –, *revela-se* na história, de modo que “a história, como todo, é uma progressiva e gradual Revelação do absoluto que desvela a si mesmo” (*AA I, 9/I*, p. 301); por outro lado, sua completa revelação efetiva significaria, em sentido escatológico, o fim da história, a realização de deus: “*se ele fosse*, então *nós* não seríamos nada” (*AA I, 9/I*, p. 302). Isso se repete do ponto de vista da ação individual: se na produção de si representada pelo agir livre a identidade entre liberdade e necessidade deve ser suspensa para que a ação possa aparecer como livre, é preciso que elas nunca voltem de fato a se reunir, para que seja caracterizada como uma produção da liberdade, apontando para um encontro apenas no infinito. Um tal produção, portanto nunca pode se realizar completamente em um *objeto*, pois sua inteira objetivação significaria a realização daquela identidade. Disso decorre o caráter infinito da dimensão prática: sua passagem ao objetivo continua marcada pela dimensão de um *dever*, nunca de um ser. Por conseguinte, ao mesmo tempo em que desenvolve o conceito de Revelação junto ao de história, Schelling também se mantém nos limites kantianos ao exigir a manutenção da oposição entre liberdade e necessidade como condição da ação humana, concebendo sua identidade apenas como objeto de uma aproximação infinita, que serve à humanidade de ideal regulativo para o “estabelecimento de uma constituição universal” (*AA I, 9/I*, p. 290), em sentido cosmopolita⁴²⁹.

⁴²⁷ Para Jähmig, há uma afinidade sistemática entre a conclusão da argumentação prática com a perspectiva objetiva da história, e não apenas com a dedução do agir individual – como Fichte –, e o fim da parte teórica com o organismo e não simplesmente com o mundo exterior indeterminado, como não-eu (*Schelling. Die Kunst in der Philosophie. Band 1*, 1966, p. 215). Mais uma vez, a exigência de que também a objetividade real seja penetrada pelo princípio idealista leva a um completo redesenho do sistema.

⁴²⁸ No capítulo sobre a história surge pela primeira vez um conceito de identidade inapreensível em termos transcendentais, que é em muitos sentidos o primeiro prenúncio de sua filosofia da identidade. Como veremos, a filosofia da arte confirma esse deslocamento.

⁴²⁹ Jacobs compreende dois conceitos distintos de história no *Sistema* de 1800 “um que permanece próximo a Kant e compreende a história como desenvolvimento do direito, e outro que toma a história como Providência e

Logo, a direção prática do sistema, mesmo no horizonte da história, não se mostra capaz de dar fechamento ao sistema e isso por uma razão paradoxal. A história da consciência de si chega de fato a seu ponto culminante com a consciência prática, pois o eu intui a si mesmo como produzir consciente, síntese de sujeito e objeto; a realização objetiva desse princípio, no entanto, revela um ligeiro deslocamento quanto à tarefa inicialmente proposta pela obra. Na passagem para a história, o eu só se efetiva sobre o pano de fundo de uma identidade que subjaz à sua consciência e que o determina. Desse modo, no próprio processo de apreensão de si do eu, intervém um elemento de fundo que não se deixa reconduzir a esse mesmo princípio, ou melhor, um fundo que se perde justamente na afirmação do princípio do eu⁴³⁰. A identidade sintética que impulsiona o sistema, na figura do eu, revela por fim uma identidade absoluta que, do ponto de vista da eguidade, está sempre cindida e nunca se prova completamente em seu intuir: “pois ou o intuir é totalmente subjetivo, e portanto de modo algum objetivo, ou ele se torna objetivo (no agir), e então aquela identidade foi suspensa nele justamente para torná-lo objetivo. Aquela identidade, portanto, teria de ser provada, se possível, nos produtos do intuir” (AA I, 9/1, p. 305).

A passagem é decisiva, pois revela as contradições entre a exigência do sistema e seu desdobramento. O caráter produtivo, refratário à reflexividade, e a exigência de uma exposição objetiva do princípio sistemático buscado explicitam nesse momento a amplitude de suas consequências; além disso, sua concepção própria do começo de sistema, que indicava mais uma busca do que uma posição, parece encontrar aqui seu desfecho. Se o princípio produtivo nunca é retomada completamente na reflexão da consciência, em um intuir do eu de si mesmo, isso significa que é no produto que se busca vislumbrar, indiretamente, aquela identidade, para que ela se mostre objetivamente ao eu. Não é propriamente uma nova tarefa, mas a necessária releitura do objetivo inicial – demonstrar a concordância de sujeito e objeto na inteligência – que leva Schelling agora a enunciar que “a tarefa de toda a ciência era justamente aquela de

Revelação” (“Geschichte und Kunst in Schellings ‘System des transscendentalen Idealismus’”, 1990, p. 211). Ainda que seja este último que ganhe progressiva preponderância na futura filosofia de Schelling, eles ainda são mantidos em articulação nesta obra.

⁴³⁰ Há dessa maneira uma forte tensão na construção sistemática dessa obra, que dá as caras no capítulo sobre a história: aquela identidade entre sujeito e objeto, sua síntese absoluta, que impulsiona o movimento da investigação, acaba caindo fora do sistema no desenvolvimento de um eu que se torna consciente de si, pois este a exige mas não pode reconduzi-la à consciência. Tal ideia, que anuncia a filosofia da identidade, faz irromper uma contradição entre o fundamento e o princípio desse *Sistema transcendental*: se o eu é o princípio, sua dedução como história da consciência testemunha, todavia, que ele sempre se encontra sobre o solo de uma identidade absoluta. Como identidade absoluta ela nunca é completamente refletida, ainda que reproduzida em cada novo ato da imaginação. Sandkaulen-Bock formula o problema como uma “ambivalência entre acesso e intenção”: “por um lado Schelling investigou o princípio até aqui como um ‘eu sou’ subjetivo, por outro lado, a construção do sistema exige justamente a transcendência desse eu em um Absoluto, o qual, por sua vez, só pode ser determinado a partir do pano de fundo da dedução do princípio” (*Ausgang vom Unbedingten*, 1990, p. 105).

como ao próprio eu se torna objetivo o último fundamento da harmonia entre subjetivo e objetivo” (AA I, 9/1, p. 310)⁴³¹.

A primeira possibilidade de solução do problema do ponto de vista do *produto* é a teleologia ou “filosofia da finalidade natural”. Muito brevemente esboçada, a natureza considerada teleologicamente aparece nessa seção “como um produto que é segundo fins, sem ser produzido de acordo com um fim, isto é, como um produto que, embora produto do cego mecanismo, parece no entanto como se tivesse sido produzido com consciência” (AA I, 9/1, p. 307). Ou seja, o produto natural orgânico, considerado teleologicamente, só se deixa explicar a partir de uma produção na qual se unificam uma atividade ao mesmo tempo consciente e sem consciência. Trata-se, portanto, de uma possível representação da identidade entre liberdade e necessidade, entre o consciente e o sem-consciência. O sistema, como transcendental, entretanto, não exige apenas isso. Sua condição complementar é que essa identidade seja representada como tendo seu fundamento também no *eu*. A filosofia transcendental é até mesmo capaz de revelar na natureza orgânica o mesmo princípio que também atua em nós, portanto a natureza como inteligência inconsciente, mas isso não aparece *objetivamente* para o próprio eu. A sutileza desse último movimento antes da filosofia da arte está no fato de que mesmo deslocando o foco da investigação para a dimensão dos produtos, e não mais em um intuir do eu de si mesmo, o sistema continua a exigir que o eu possa em alguma medida *se reconhecer* nesse objeto como seu fundamento.

As limitações da filosofia prática e da teleologia em suas respostas à tarefa principal da filosofia, bem como suas soluções parciais, desenham as exigências que deverão ser colocadas à filosofia da arte:

É preciso portanto que se possa mostrar na própria inteligência uma intuição mediante a qual em *um e mesmo* fenômeno o eu *é para si mesmo* simultaneamente consciente e sem consciência, e é somente mediante uma tal intuição que nós trazemos a inteligência como que inteiramente

⁴³¹ Tilliette parece desvincular essa tarefa do objetivo inicial da obra como algo de adicional. Para ele, “a bela visão romântica da história, rica de uma vasta filosofia prestes a se desdobrar, poderia fechar o *Sistema do idealismo transcendental*. O objetivo da filosofia transcendental foi atingido: a harmonia originária de subjetivo e objetivo, de consciente e inconsciente, da liberdade e da natureza. O idêntico característico do ato inicial da consciência de si encontrou seu fundamento no Absolutamente-Idêntico anterior à consciência de si”; nesse contexto, a obra continuaria apenas porque se propõe uma *nova* pergunta, quanto à possibilidade de trazer à consciência do eu este Absolutamente-Idêntico, de tal modo que “as duas seções finais parecem sobretudo complementos e esboços” (Tilliette, *Schelling. Une Philosophie en Devenir. Tome I*, 1970, p. 226). Há, de fato, certo fechamento no capítulo sobre a história, mas ele nos parece sobretudo um sintoma do esgotamento das possibilidades da filosofia transcendental como a exposição do mecanismo do eu de produção de sua consciência de si. Não obstante, essa exposição não realiza a tarefa proposta por essa mesma filosofia. Disso resulta também a aparência das seções seguintes como meros complementos ou, como caracteriza Vater em sua introdução à tradução inglesa, seu caráter “extrassistemático”: “pois no modelo fichtiano da consciência [...] um momento integralmente transparente de autorreflexão não é possível (“Introduction: The Odyssey of Consciousness”, 1978, p. xv).

para fora de si, somente mediante uma tal intuição, portanto, é que também todo o problema da filosofia transcendental (esclarecer a concordância do subjetivo e do objetivo) é solucionado (*AA I, 9/1*, pp. 310-311).

A primeira determinação, de uma única intuição que possa tornar *objetiva* uma atividade consciente e sem consciência, é realizada parcialmente pela teleologia e falta à filosofia prática. Inversamente, a segunda, de que o eu se torne nessa intuição consciente e sem consciência *para si mesmo*, é característica da filosofia prática e insuficiente na natureza conforme fins. A intuição postulada, diz o autor na abertura da última seção, deve então reunir “o que existe separado no fenômeno da liberdade e na intuição do produto natural, a saber, *a identidade do consciente e do sem-consciência no eu*, e a *consciência dessa identidade*” (*AA I, 9/1*, p. 312).

Com isso, chegamos finalmente à primeira exposição na obra de Schelling de uma filosofia da arte, cujos passos merecem ser acompanhados em detalhe. Mas já é possível concluir, a partir do percurso, que esse posicionamento da arte ao fim de seu sistema não é um mero adendo, isolado do resto, tampouco um delírio romântico e irracional da dissolução do pensamento na arte. Colocada na perspectiva dos princípios e objetivos da obra, ela cumpre um papel fundamental no projeto de estabelecimento do idealismo transcendental como sistema. Ao mesmo tempo, no entanto, ela se mostra o resultado das tendências produtiva e objetiva de seu pensamento que entram em franco conflito com as próprias características reflexivas da filosofia transcendental. A filosofia da arte se mostra assim tanto realização como sintoma: “a pedra-chave de toda a abóbada” conclui o edifício sistemático, mas, como peça sem o qual ele todo desabaria, assinala tensões estruturais entre o projeto de pensamento e a forma filosófica em voga. É significativo que seja mediante a consideração filosófica da arte – e a recuperação da temática da mitológica em seu interior – que encontremos a primeira articulação mais completa de seu pensamento, cuja voz só se fazia ouvir anteriormente sob o véu sistemático de outras filosofias. A um primeiro olhar, a aparição da arte ao fim desse sistema parece súbita, tentativa de resgatar um sistema prestes a desabar – um *deus ex-machina*, entrando em cena no momento mais crítico, para salvar o todo. No horizonte mais amplo, ela aponta para uma tendência original do pensamento de Schelling, correspondente à sua própria leitura do espírito do idealismo alemão. O surgimento aparentemente repentino da arte não deixa de ser preparado em cada passo do *Sistema do idealismo transcendental*, em suas exigências e aporias⁴³².

⁴³² Jähnig chega a propor que “todo o sistema transcendental deve ser considerado como filosofia da arte, na medida em que toda peça desse sistema é imprescindível para a compreensão do *significado* filosófico que cabe à arte” (*Schelling. Die Kunst in der Philosophie. Band 2*, 1969, p. 41).

A entrada na filosofia da arte se dá assim, primeiramente, com uma expectativa a ser resolvida, a partir das características daquela intuição anteriormente postulada. De modo instigante, Schelling recuperará diferentes posições de toda a tradição estética do século XVIII: temas e conceitos presentes desde Winckelmann, passando por Kant, Schiller, Goethe e os românticos, são invocados, em um primeiro ensaio de articulação sistemática unitária, que se efetivaria no curso sobre *Filosofia da arte*⁴³³. Pode-se afirmar que encontramos nessa seção uma das primeiras tentativas de erigir a estética de fato como sistema – uma iniciativa já percebida pela recepção da época, como uma surpresa, mas também coerente determinação sistemática⁴³⁴ –, além da demonstração mais pronunciada, até então, de um interesse do filósofo pelos assuntos artísticos⁴³⁵.

O primeiro parágrafo da seção confirma a passagem para o âmbito do produto, pois desenvolve justamente a “Dedução do produto artístico em geral”. Tal produto deve reunir,

⁴³³ Segundo Cassirer, considerando apenas o “conteúdo desses enunciados”, essa última parte “parece ser apenas a expressão de uma doutrina que já fora dada inteira e acabada na *Crítica da faculdade de julgar*. A visão fundamental de Schelling sobre a arte não contém *conceitualmente* nem um traço sequer que não tivesse sido pré-formado em Kant”; por outro lado, o autor reconhece que esses mesmos enunciados kantianos “entram em um novo nexos espiritual, no qual eles recebem imediatamente uma outra inflexão de pensamento” (*Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. Dritter Band. Die nachkantischen Systeme*, 2000, p. 234). Ainda que se limite a Kant, sem reconhecer a importante contribuição de outros autores, Cassirer acertadamente indica a importância dessa nova articulação do conteúdo tradicional da estética.

⁴³⁴ Veja-se, por exemplo, uma resenha de 1805, na qual se mistura o estranhamento e o reconhecimento desse capítulo sobre a arte do *Sistema do idealismo transcendental*: “Sem dúvida, a estética nunca foi introduzida em um sistema de filosofia de uma maneira tão estranha como aqui; feita essa exceção, a estética também nunca foi determinada em sua essência própria de modo tão correto, como *ciência da produtividade do espírito*” (*Revision der Literatur für die Jahre 1785-1800 in Ergänzungsblättern zur Allgemeinen Literatur-Zeitung dieses Zeitraums*, Jg.5, Bd. 1. Halle u. Leipzig, 1805, No. 115, coluna 114. in: *AA I*, 9/2, p. 53).

⁴³⁵ Um dado biográfico oferece nesse contexto um importante documento simbólico para esse interesse renovado nas artes: a visita em agosto de 1798 a Dresden, para conhecer a coleção artística da cidade – a mesma que tanto instigara Winckelmann. Naquela temporada, reuniram-se lá, além de Schelling, Fichte, os irmãos Schlegel, Caroline, Novalis, Tieck e Gries, ou seja, o núcleo do círculo romântico. Tilliette acredita que a importância desse encontro animado pelas artes é tão decisiva que teria contribuído a trazer à luz mais de um texto estético. Além desta última seção do *Sistema do idealismo transcendental*, o autor conta também como frutos desse encontro o diálogo de August Schlegel, “Die Gemälde” [As pinturas], de 1799, e a obra *Conversas sobre a poesia*, de seu irmão Friedrich, ambos publicados na revista *Athenäum* (“Schelling als Philosoph der Kunst”, 1976, pp. 39-40). Lembremos que se tratava do momento em que Schelling, já aceito na Universidade de Jena, preparava-se para seus primeiros cursos, momento no qual se esperava que o jovem promissor levaria à completude a nova filosofia idealista. O sentimento marcante fora à época relatado ao pai, em carta de 20 de setembro de 1798: “Eu digo a você com apenas algumas palavras, que eu vivi aqui mais feliz do que há muito estava acostumado. Os tesouros da arte e da ciência aqui acumulados [...], o magnífico convívio com homens bons e felizes – isso tudo fez com que eu não me desanimasse em nenhum momento... a não ser agora! Uma vez que, infelizmente, batem as horas da despedida” (*Plitt I*, p. 240). Há ao menos um claro indício de que esse entusiasmo convertia-se em um projeto de pensamento, envolvendo artes e mitologia, pois muitos anos depois, por volta de 1815, Schelling escreveria uma carta a Gries, acompanhada de seu ensaio *Ueber die Gottheiten von Samothrace* [Sobre as divindades da Samotrácia]: “Você vê que eu finalmente me lancei na erudição; mas há ainda algo mais por trás do texto: ele é o primeiro passo para realizar o plano que eu certa vez, se não me engano na inesquecível viagem entre Dresden e Jena, comuniquei a você em fantasia e delírio, e que você recebeu com tanta alegria” (*Plitt II*, p. 364). Ainda que esse pequeno texto tenha um tom não propriamente estético e mais arqueológico, característico também de alguns tratamentos posteriores de Schelling sobre a mitologia, ele revela-se assim parte de um plano maior, já esboçado à época.

como previsto, características tanto da produção consciente da ação prática como da produção sem consciência da natureza, já que a determinação do produto buscado deve reunir atividades consciente e sem consciência. Comparando a intuição postulada com a atividade consciente, o autor aponta que com consciência nunca se produz algo de plenamente objetivo. A aparente estranheza da colocação é explicada com o exemplo da ação livre: “o objetivo na mesma era adicionado por algo independente da liberdade” (*AA I, 9/1*, p. 313). Como vimos, se a ação era interiormente e subjetivamente percebida como consciente, sua condição de objetivação era justamente a intervenção de um elemento não-livre e sem consciência. A dimensão objetiva da intuição procurada deve, portanto, ser também resultado de algo sem consciência que intervém junto à produção consciente.

Por outro lado, se estamos à procura de um *produto*, e portanto de um *objeto*, é preciso que essas duas dimensões cheguem a uma identidade. O que do ponto de vista prático era posto em um progresso infinito, e portanto nunca realizável em um objeto, deve agora ocorrer efetivamente: “o que era então impossível através da liberdade, deve agora ser possível através do agir postulado” (*AA I, 9/1*, p. 313). Ora, vemo-nos de súbito em um diálogo longínquo com as *Cartas filosóficas*: a impossibilidade da realização da exposição pretendida do ponto de vista do agir prático e livre continua atestada, mas a exigência de sua superação é agora explicitamente formulada. Isso significa que o agir estético, do artista, será caracterizado essencialmente como não-livre, ou melhor, como identidade de necessidade e liberdade; em contrapartida, realiza-se por meio dele o que na história como campo do agir livre nunca pode se concretizar. Desse modo, é a dimensão concreta da arte que se faz notar na oposição ao agir prático da liberdade: o que é apenas um dever na perspectiva histórica, uma eterna promessa e anunciação, tem aqui de encontrar expressão efetiva, de caráter *presente*⁴³⁶.

⁴³⁶ Tecem-se assim importantes relações entre a arte e o agir prático, e principalmente a concepção schellingiana de história. Como diz Marquet, “o artista experimenta o que nós experimentaríamos todos caso a História (ou nossa história pessoal) pudesse um dia consumir-se: nós reconheceríamos nesse momento, que quando acreditávamos decidir livremente, um outro agia através de nós e realizava com uma certeza infalível um objetivo que nos preenche e que no entanto nos ultrapassa; e, ao mesmo tempo, como o discípulo indiscreto de Saïs, é a nós mesmos que reconhecemos nesse ‘outro’” (*Liberté et existence*, 1973, pp. 187-188). O potencial de revelação e epifania, e mesmo escatológico, que Schelling vê no horizonte da história, é desse modo transferido para a arte. Isso dá a ela uma posição ambígua em relação ao processo histórico, como veremos. Por um lado, a arte pode ser vista, quando considerada filosoficamente e não culturalmente, como um fenômeno fora da própria história, algo como sua própria suspensão. Sob essa perspectiva podem desdobrar-se as críticas mais comuns a Schelling como tendo uma posição “conservadora” em relação à história, como um espaço em que o homem e o Absoluto não podem chegar à realização completa como liberdade desdobrada na história – em oposição a Hegel, ele seria sob essa perspectiva o pensador da “restauração”, e não da “revolução” (Jähning, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte*, 1975, p. 38). A arte se torna nesse contexto um elemento de espera da Revelação e consolo pela não efetividade da ação na história. Isso filiará a posição estética de Schelling àquilo que Marquard notara como um sintoma da “virada de Kant à estética”: a “impotência da razão moral” (“Kant und die Wende zur Ästhetik”, 1962, p. 369). A razão estética se encontraria, nesse esquema, na lacuna entre a superação do pensamento científico e a afirmação

Esse caráter de identidade das duas atividades em um produto, aproxima-o do produto orgânico. Ao contrário da produção natural responsável por este, a outra característica da intuição procurada é a condição de que o eu possa também reconhecer-se como fundamento desse produto final, exigindo um momento de consciência em sua produção. A aparente contradição entre as exigências é apenas solucionável quando essa produção é vista em seu caráter processual, até a realização no objeto:

Ambas as atividades devem ser separadas em prol do aparecer, do vir-a-ser objetivo da produção, exatamente como, no agir livre, elas tinham de ser separadas em prol do vir-a-ser-objetivo do intuir. Mas elas não podem permanecer separadas *ao infinito*, como no agir livre, pois então o objetivo nunca seria uma completa exposição daquela identidade. A identidade de ambas deve ser suspensa apenas em prol da consciência, mas a produção deve terminar em ausência de consciência; tem de haver um ponto onde ambas se *unificam* e, inversamente, onde ambas se *unificam*, a produção tem de parar de aparecer como livre (*AA I, 9/I*, p. 314).

Nesse sentido, as características das duas atividades, como consciente e sem consciência, são também *momentos* da produção: ela deve começar conscientemente, portanto carrega um momento em que essa identidade é suspensa, mas terminar inconscientemente, para que se realize plenamente em um objeto. Esse momento de suspensão da identidade, quando a consciência pode aparecer independente do elemento sem consciência, é necessário para que se cumpra aquela primeira exigência, justamente o que a diferencia da produção natural, aproximando-a do agir livre. Para realizar-se objetivamente, no entanto, ela diferencia-se do agir livre e a própria produção, cuja condição de continuidade é a manutenção indefinida da oposição entre as atividades, encontra seu fim no objeto junto à identificação das duas tendências.

No resultado desse produzir, a inteligência pode intuir uma identidade cujo princípio encontra-se nela mesma. Como resultado da identidade entre necessidade e liberdade, ela não pode, no entanto, caracterizar tal intuição como livre, pois justamente nessa completude de um produto suspende-se todo fenômeno da liberdade. Essa identidade que conduz a produção nada mais é do que aquele absoluto anteriormente revelado na história, fundamento da harmonia entre o

do pensamento histórico, e a impossibilidade de realização do bem racional seria compensada por sua *simbolização* (Ibidem, pp. 237 e 370). São leituras válidas e que tocam pontos sensíveis do pensamento schellingiano, cuja tonalidade conservadora é em algumas passagens notáveis. Parecem, todavia, estreitar o próprio movimento da estética, talvez justamente por considerá-lo apenas a partir de Kant, reconhecida como mero princípio de compensação. A perspectiva mais ampla, amparada pelo aporte mitológico, oferece uma leitura alternativa, de outro modelo de razão, cujo caráter objetivo, produtivo e criativo pode ser salientado, em oposição ao domínio do entendimento divisor e reflexivo, da subjetividade e da consciência. A própria relação entre ação e estética abre a possibilidade para pensar outros modelos de agir, não mais amparados pela consciência de uma determinação moral subjetiva oposta à objetividade, mas como uma recriação desalienante da realidade, em que o homem pode ver a si mesmo no que é da ordem da alteridade. Mesmo o modelo progressivo da história, como veremos, encontra uma alternativa em uma consideração mitológica de tempo, estranha às filosofias do progresso.

consciente e o sem-consciência; é ele que “irradia” no produto. Do ponto de vista daquele que produz, todavia, tal absoluto o impele como o *destino* no agir – “uma força obscura e desconhecida” (*AA I, 9/I*, p. 316) –, aquilo que adiciona a dimensão objetiva, e sem consciência, ao que é consciente, permitindo sua realização; para Schelling, isso é precisamente o que o conceito de *gênio* designa. O produto artístico é, portanto, outro nome para o produto do gênio.

A partir dessa dedução do produto exigido pela investigação, cuja efetividade é encontrada na obra de arte como a identidade das atividades consciente e sem consciência, Schelling pode então esmiuçar o conceito da criação genial a partir dos mesmos termos. Como vimos, esse produzir deve reunir essas duas dimensões como seus momentos: do ponto de vista estético, o que denomina *arte* [*Kunst*] caracteriza o agir consciente do artista, resultado de reflexão, exercício e aprendizado, é a parte por assim dizer técnica da atividade artística e que se identifica com um agir livre. Por outro lado, há uma dimensão que antes se impõe ao artista, a qual não pode ser alcançada pelo treino ou aprendida através do ensino, mas é inata como um “favor da natureza”. O filósofo insiste no caráter objetivo dessa atividade, que atua sobre o artista para além de sua vontade e, por vezes, mesmo contra ela. Há uma clara conexão com sua concepção de poeta naqueles textos da época de Tübingen, de um atuar do poeta que não se deixa reconhecer pela consciência e surge como dom divino. O *Sistema do idealismo transcendental* inclusive menciona a concepção dos antigos “do entusiasmo através de um sopro alheio” (*AA I, 9/I*, p. 317). A essa dimensão, que remete igualmente à definição kantiana de gênio⁴³⁷, o filósofo dá o nome de *poesia* [*Poesie*]. Ao contrário de Kant, entretanto, Schelling concebe o gênio não apenas como esse polo da criação, mas como a unificação e identidade de arte e poesia, “aquilo que está sobre as duas” (*AA I, 9/I*, p. 318)⁴³⁸. Para o filósofo, toda realização artística verdadeira inclui esses dois momentos, e a pergunta pela primazia de um sobre o outro é sem sentido.

Assim, Schelling encontra na figura do gênio um esclarecimento para o conceito de eu que embasara o princípio da obra, pois “é justamente para a estética o mesmo que o eu é para a filosofia, a saber, o mais elevado, absolutamente real, o que nunca pode ser objetivado, mas é causa de todo objetivo” (*AA I, 9/I*, p. 319). A comparação diz menos sobre o gênio do que sobre a ampliação e a modificação sofridas pelo conceito de eu ao longo da obra: de fato, a eguidade era desde o início percebida como uma identidade sintética de sujeito e objeto, atividades consciente e sem consciência, em um sentido essencialmente produtivo. Seu foco, todavia, era

⁴³⁷ Cf. Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, 1995, p. 153 e ss. (§§46-50).

⁴³⁸ Paetzold sugere assim que os polos *Kunst* e *Poesie* caracterizariam em Schelling o que Kant definia como *gosto* e *gênio*, respectivamente (“*Kunst als Organon der Philosophie*”, 1978, p. 398).

a chegada à posse e consciência de si mesmo. A figura do gênio, por outro lado, parece desde o início marcada mais pela receptividade a um horizonte absoluto do que pela tentativa de chegar a uma identidade de si mesmo como consciência⁴³⁹. Ele é menos a identidade do que a identidade é *nele e através* dele, anterior às divisões entre o consciente e o sem-consciente. Radicalizando conseqüentemente sua concepção do princípio sistemático como a identificação das atividades consciente e sem consciência, essa correspondência entre o gênio e o eu, resposta complementar ao fato do sistema não culminar no agir livre, racional e consciente de si, mostra como o princípio de autonomia da eguidade entra em crise junto ao modelo da consciência⁴⁴⁰.

Tais dimensões permitem as considerações de Schelling sobre o objeto, a obra de arte. Ainda que breves, não se pode ver nelas a mera aplicação do que veio anteriormente, mas antes sua confirmação, e mesmo origem, pois se a própria obra de arte não corresponder às características colocadas pelo sistema, de nada adianta a dedução da atividade do gênio, uma vez que a dimensão objetiva era exigência necessária para a concepção da arte como fechamento do sistema.

Seu primeiro caráter é o de uma “*infinitude sem consciência*” (AA I, 9/1, p. 320). A característica de ser algo sem consciência apenas repete, a princípio, a necessidade antes descrita na passagem da realização à objetividade, que indicava o movimento da produção artística como um começo consciente e um fim sem consciência. A determinação nova, contudo, é o seu caráter de infinitude, pois demonstra que o princípio ativo da criação *passa* ao produto. Isso dá à obra de arte uma característica de *abertura*: “uma infinitude [...] que nenhum entendimento finito é capaz de desenvolver inteiramente” (AA I, 9/1, p. 320). Como a obra é resultado não apenas da intenção consciente do artista, mas de algo que está acima dele, ela traz em si mais do que o próprio artista procurou expressar nela com consciência, e é nesse segundo sentido que ela também é sem consciência. A verdadeira obra de arte é, desse modo, aquela passível de interpretações sempre renovadas, pois seu sentido é infinito. *Lato sensu*, poderíamos

⁴³⁹ Essa dimensão da receptividade do gênio, de que há algo que atua sobre ele, diferencia, para Gellhaus, o conceito schellingiano do uso do termo em sua época, sugerindo uma interessante aproximação entre sua concepção e o conceito de poeta em Hölderlin (“*Ekstasis. Schellings Theorie der dichterischen Produktion*”, 1992, p. 509). Com efeito, a releitura hölderliniana da tópica antiga da *sobria ebrietas* – sóbria ebriedade –, que surge tanto em poemas, exemplarmente em “*Metade da vida*”, como em textos e cartas, sugere na atividade poética uma síntese análoga entre o entusiasmo receptivo e a medida técnica sobre o fazer, algo que corresponde também ao posicionamento do poeta entre deuses e homens (cf. Schmidt, “*Sobria ebrietas. Hölderlins ‘Hälfte des Lebens’*”, 1983).

⁴⁴⁰ Nas palavras de Hühn, “o que a arte reflete ‘como aquele absolutamente idêntico’ não é mais orientado ou obtido pelo paradigma da consciência de si, e sim o ultrapassa em um ponto de fuga ontológico que – despojado de toda subjetividade – antecede toda oposição entre produtividade consciente e sem consciência. Esse lugar concebido ontologicamente traz a verdade do absoluto como tal ao fenômeno, que contradiz do modo mais profundo a presunção totalitária do eu de não depender de nada ou de ninguém a não ser de si mesmo” (“*Die Idee der Neuen Mythologie. Schellings Weg einer naturphilosophischen Fundierung*”, 1994, p. 408).

denominar esse caráter como a dimensão *romântica* do conceito schellingiano de arte – se trouxermos à lembrança o conceito de “poesia universal progressiva”⁴⁴¹ –, pois aponta para uma transposição, para o objeto artístico, da tendência infinita que antes caracterizara o eu, e que se redobra na possibilidade infinita de sua leitura. Como realização plena do princípio de identidade, ela traz *objetivamente* as duas tendências ativas que sustentam toda criação, e é portanto ela mesma, sob essa perspectiva, uma potência criativa, como um organismo vivo, um mundo em si mesmo, *dotado de uma racionalidade imanente*. Não por acaso, o exemplo dado por Schelling é a mitologia grega: “ela contém em si um sentido infinito e símbolos para todas as ideias” (*AA I, 9/1*, p. 320). A breve menção já indica a mitologia como operadora para pensar o que de fato se entende por arte, revelando de antemão uma concepção que dificilmente se fecha no foco de uma obra meramente individual e que tampouco é aquela criada por um indivíduo, ao menos como seu criador consciente, *seu autor*. A infinitude intencional da obra dissolve, com seu caráter sem consciência, a própria noção autoral.

O segundo caráter indica o aspecto por assim dizer *expressivo* da obra: “A expressão exterior da obra de arte é assim a expressão do repouso [*Ruhe*] e da grandeza serena, mesmo lá onde deve ser expressa a mais elevada tensão da dor ou da alegria” (*AA I, 9/1*, p. 320). Em explícita referência à caracterização winckelmanniana da arte grega⁴⁴², encontramos aqui o que seria, em contraste ao aspecto anterior, o traço *clássico* da concepção de Schelling. Como antes, no entanto, esse caráter é igualmente prova da passagem de uma dimensão do produzir à obra, e portanto de seu caráter autônomo. Do ponto de vista da criação, a realização do produto significava o fim da oposição entre as atividades que alimentavam a cadeia da produção. Como tal, esse era o momento no qual se suspendia o produzir, pois sua condição – a oposição – era suspensa na identidade do produto. A inteligência reconhece o produto como resultado de sua produção, mas também a identidade cuja intuição era o que motivara sua criação consigo mesma. Por essa razão, “o sentimento que acompanha tal intuição será o sentimento de uma infinita satisfação” (*AA I, 9/1*, p. 315), pois representava o repouso e resolução das forças em contradição. Ora, “esse sentimento, por sua vez, deve ele mesmo passar à obra de arte” (*AA I, 9/1*, p. 320), dando-lhe desse modo uma expressão de harmonia, como apaziguamento das contradições.

⁴⁴¹ *Athenäum*, §116 (F. Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, 1997, pp. 64-65).

⁴⁴² Em suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, lemos: “O caráter geral e distintivo das obras primas gregas é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena [...] a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma grandiosa e ponderada” (Winckelmann, *Kleine Schriften*, 2002, p. 43).

O terceiro e último caráter surge como uma espécie de síntese dos dois anteriores: “toda produção estética parte de uma divisão, em si infinita, de ambas as atividades que estão separadas em todo produzir livre. Uma vez que essas duas atividades devem ser expostas unidas no produto, então é exposto por meio dela, de modo finito, algo de infinito” (*AA I, 9/I*, pp. 320-321). Nesta passagem fundamental, encontramos como que a definição geral de Schelling para a arte, e que continuará valendo, em grande medida, nos anos seguintes: a arte como *exposição do infinito no finito*. Pois o infinito é dado pela tendência absoluta daquela divisão original identificada no eu, como princípio geral de produtividade. O imperativo de sua exposição, de sua *objetivação*, significa entretanto a passagem para um objeto, e portanto para algo da ordem finita. A finitização é condição do aparecer do infinito; para tal, a oposição deve ser resolvida em uma unidade. Mas como obra, e não um produto morto, ela guarda vivo o momento de infinitude, elevando-se da mera condição de objeto dado. Trata-se, como notamos, da recuperação de muitas das formulações anteriores de Schelling para pensar a atividade do espírito e da natureza, recuperadas agora em uma experiência concreta: a *beleza*. Pois a beleza é, segundo o autor, justamente “o infinito exposto finitamente” (*AA I, 9/I*, p. 321) e o traço definidor de toda obra de arte⁴⁴³. A seu modo, a definição de beleza unifica os dois traços anteriores: o conteúdo infinito sob a forma finita e limitada. Pois a caracterização da expressão como repouso, não diz respeito apenas a algo de meramente exterior: como resolução do conflito, a expressão harmoniosa de repouso é também o testemunho da completa suspensão da produção no produto, e portanto da passagem para o âmbito do finito. Por outro lado, na noção de obra de arte bela, essa finitização é conciliada com o caráter infinito anteriormente indicado.

⁴⁴³ Schelling inclui ainda uma breve diferenciação sobre o belo e o sublime. Para ele, a oposição entre essas categorias se dá quanto à possibilidade de resolução da contradição de forças no objeto: “onde há beleza, a contradição é suspensa no próprio objeto, ao passo que, onde há sublimidade, a contradição não é unificada no próprio objeto, mas apenas intensificada até uma altura na qual ela suspende a si mesma involuntariamente na intuição; o que, então, seria o mesmo como se fosse suspensa no objeto” (*AA I, 9/I*, p. 321). Schelling reforça que o sublime se baseia, portanto, na mesma contradição que o belo, mas se neste caso ela é resolvida na intuição produtiva do artista, passando para o objeto, naquele ela depende da intuição do contemplador para chegar a uma resolução. Nota-se que, mesmo que o autor procure apontar para uma unidade entre os conceitos, há ainda uma certa oposição entre eles, que contradiz, de certo modo, seu próprio conceito de arte. Pois se o sublime depende do sujeito para chegar à unificação das tendências, isso significa que a obra propriamente não se realizou como objetividade. Paetzold tem assim razão ao dizer que, nesse ponto, Schelling se aproxima da diferenciação kantiana, que reconduz o problema para um jogo de forças do ânimo e, por conseguinte, para a dimensão subjetiva: “dessa forma, o sublime é aqui ainda interpretado ao modo da estética do efeito, na linha de Kant” (“Kunst als Organon der Philosophie”, 1978, p. 399). Schelling mesmo teria reconhecido essa contradição, pois em seu exemplar da obra, vemos todo o trecho substituído pelo comentário: “Pois, ainda que haja obras de arte sublimes, e a sublimidade tenda a ser oposta à beleza, não há nenhuma oposição verdadeira, objetiva, entre beleza e sublimidade; o verdadeira e absolutamente belo é sempre também sublime, e o sublime (quando é verdadeiro) é também belo” (*AA I, 9/I*, p. 321). Com isso, e coerente com sua concepção nas lições sobre *Filosofia da arte*, Schelling reposiciona o problema no objeto: belo e sublime são como diferentes intensidades da solução da contradição das tendências no objeto, ora vista do ponto de vista da unificação, ora do conflito, estando ambas, em última instância, sempre presentes conjuntamente.

Com seu conceito de beleza, Schelling conclui a fundamentação de sua filosofia da arte. Em termos históricos, observamos a passagem definitiva de uma estética do efeito, portanto subjetiva, para uma estética da obra, do objeto. De fato, são as mesmas tendências, as duas atividades consciente e sem consciência, que operam no sujeito e no objeto. Sua resolução concreta na obra de arte, no entanto, não precisa mais ser referida ao sujeito para ser explicada: como exposição finita do infinito, a obra de arte traz em si mesma o seu princípio de sustentação e explicação. Aliás, como o percurso da obra nos revela, é antes a obra de arte que ajuda a *explicar e expor* algo do sujeito que, para ele mesmo, permanece sempre oculto. A investigação ao longo de todo o percurso do *Sistema* de 1800 ajuda a explicar a obra apenas na medida em que ela serve ao esclarecimento transcendental da própria inteligência como conflito dessas mesmas atividades que se encontram unificadas efetivamente na obra; esta, no entanto, não depende dela. Consequentemente, a partir da explicação transcendental, irrompe uma concepção ontológica e mesmo metafísica da arte, que situa sua estética em um nível inteiramente novo no horizonte do desenvolvimento da disciplina no século XVIII.

A reconfiguração operada pelo filósofo quanto à noção de gênio, conceito chave de toda a estética alemã, é testemunho desse deslocamento decisivo. Que ele seja considerado a partir do que se realiza, como produto, é um fato que marca uma diferença não desprezível no histórico intelectual da estética. Como revela a própria construção sistemática da obra, a limitação do princípio subjetivo aponta, mesmo na autoprodução da inteligência, a intervenção de uma dimensão objetiva que não se deixa nunca reconduzir à consciência reflexiva e só pode ser vislumbrada na dimensão do objeto. O interesse no processo de criação genial surge da dimensão objetiva que nele atua, e só se explica em sua definitiva objetivação na obra. O gênio não é tanto a causa da obra, como, pelo contrário, só se explica *pela e na obra*, como aquele que a produz⁴⁴⁴.

Nesse sentido, apenas com ressalvas pode-se falar em Schelling de uma “estética do gênio”⁴⁴⁵. Sua importância na argumentação é, sem dúvida, central e esclarece transcendentalmente a produção artística; disso é testemunha sua equiparação anteriormente mencionada entre eu e gênio, colocando em correspondência filosofia e estética. Mas isso não

⁴⁴⁴ Como afirma Schmidt em sua obra basilar sobre o tema: “os pensamentos de Schelling sobre o problema do gênio não pertencem tanto à história da subjetividade, mas, antes, seguem uma tendência à objetivação. Eles não se deixam, portanto, reivindicar pela subjetivação da estética da produção que culmina nos românticos [...]” (*Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Band 1*, 1985, p. 391). Também por essa razão, Jähnig afirma que “no ponto decisivo da teoria da arte de Schelling *não* está o artista, e sim a obra” (*Schelling. Die Kunst in der Philosophie. Band 2*, 1969, p. 20).

⁴⁴⁵ Düsing vê no *Sistema do idealismo transcendental* de Schelling o “tipo fundamental de estética do gênio” (“Schellings Genieästhetik”, 1988, p. 194), oposta a uma “estética do gosto”.

basta sem a passagem à objetividade: no objeto se reflete algo de outro modo inacessível ao sujeito. Isso carrega consigo consequências tanto para a estética como disciplina quanto para sua concepção de filosofia em geral.

Quanto à estética como disciplina tomada em sentido estrito, representa a despedida definitiva de uma estética do efeito, de caráter subjetivo. Provada como espaço de manifestação daquela identidade original, *como revelação do Absoluto*, a arte não precisa mais ser referida à recepção subjetiva, seja como sensibilidade ou julgamento, para ser esclarecida filosoficamente, de modo que o movimento de autonomização da obra de arte recebe finalmente uma fundamentação sistemática integral. Podemos reconhecer, assim, uma reação ao predomínio da subjetividade como âncora da estética que ainda dominava a filosofia até Kant⁴⁴⁶. Tal deslocamento oferece a primeira possibilidade filosófica de uma “estética do conteúdo” [*Gehaltsästhetik*]⁴⁴⁷, pois a dimensão da arte como obra, como objeto, abre-se para uma consideração sistemática a partir de um novo princípio. Schelling não chega de fato a desenvolver essa perspectiva no *Sistema do idealismo transcendental*, mas suas lições sobre *Filosofia da arte*, inauguradas dois anos depois, podem ser vistas como consequência desse novo olhar. Pela mesma razão, o sentido original da estética, como teoria da sensibilidade, encontra nesse movimento sua completa superação. Assumindo a perspectiva histórica a partir desse aspecto, não é tanto na “revolução transcendental” e sua suplantação do método psicológico que se encontra o ponto de inflexão definitivo em relação àquela linhagem da disciplina. Sem dúvida, Kant já muito fizera nesse sentido, mas sua filosofia era, quanto a esse âmbito, mais uma sistematização da tradição estética anterior do que a realização de uma nova possibilidade estética⁴⁴⁸. No *Sistema* de 1800, Schelling se vale do método transcendental, mas chega, justamente no capítulo sobre a filosofia da arte, a uma perspectiva que não se deixa mais reconduzir ao ponto de vista transcendental, pois mesmo o propósito daquela investigação só se resolve em uma passagem à objetividade. Junto à nova concepção de filosofia que se anuncia, que é seu sistema da identidade, a estética torna-se indiscutivelmente filosofia da arte.

⁴⁴⁶ Beierwaltes opõe, dessa maneira, a concepção de belo “ontológico-metafísica” de Hegel e Schelling à “puramente transcendental” de Kant, segundo a qual o belo não se colocava como uma qualidade da coisa, mas “apenas em relação ao sentimento e juízo do sujeito”: “na objeção de Schelling e Hegel, a radical subjetivação da estética realizada através de Kant, isto é, a recondução dos juízos de gosto a um ato fundamental do sujeito que reivindica universalidade, é suspensa, sem que – e isso pode ser dito sobretudo de Schelling – o significado das condições transcendentais da *produção* da arte sejam negadas” (“Einleitung”, 1982, p. 24).

⁴⁴⁷ Cf. Paetzold, *Ästhetik des Deutschen Idealismus*, 1983, p. 151.

⁴⁴⁸ Por isso a consideração de Szondi de que Kant oferece uma fundamentação dos conceitos anteriores, do gosto e do prazer, detendo-se, portanto, ali onde começariam propriamente as novas estéticas (*Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 1974, p. 15).

Com isso, esclarece-se também a própria relação da filosofia da arte com o sistema inteiro, tal qual tematizada por Schelling ao fim da obra, pois a última seção oferece uma nova perspectiva do todo. A filosofia parte de um princípio absoluto, uma identidade que nunca se torna efetivamente objetiva e que não obstante deve ser trazida à consciência. Essa é a condição de toda filosofia, mas também sua aporia. A impossibilidade de chegar àquela identidade por meio dos conceitos, faz restar apenas a alternativa de uma intuição imediata, a intuição intelectual, que nada mais é do que a expressão na inteligência daquela mesma identidade. À filosofia, entretanto, não basta essa intuição, pois ela é originalmente e sempre interna, de modo que sua exigência de trazê-la à consciência requer uma objetivação, a prova de que não se trata de “uma mera ilusão subjetiva” (*AA I, 9/I*, p.325). É essa demanda por objetividade que dá à arte seu papel elevado:

Essa objetividade reconhecida universalmente e incontestável da intuição intelectual é a própria arte. Pois a intuição estética é justamente a intuição intelectual tornada objetiva. A obra de arte apenas reflete para mim o que de outro modo não é refletido por nada, aquele absolutamente idêntico que no próprio eu já se cindiu; logo, o que a filosofia deixa ser cindido no primeiro ato da consciência – e que seria de outro modo inacessível a toda intuição – é irradiado de volta mediante o milagre da arte, a partir de seus produtos (*AA I, 9/I*, pp. 325-326).

Como acompanhamos ao longo de toda obra, a identidade entre o consciente e o sem-consciência permanece sempre cindida do ponto de vista da atividade consciente do eu, pois a suspensão daquela é justamente a condição de possibilidade desta. Tal identidade se apresenta na intuição intelectual e alimenta o movimento da inteligência na busca de si mesma, mas em seu caminho à consciência de si essa identidade deve ela mesma tornar-se oposição, de modo que aquela intuição nunca chega à consciência. Na intuição estética, entretanto, na criação do artista, essas forças concorrentes chegam a uma objetivação como identidade em um produto, que passa a refletir à inteligência o que lhe era antes oculto para a consciência. Notemos como o conceito de “intuição intelectual objetivada” era justamente aquilo que nas *Cartas filosóficas* (*OE*, p. 25) caracterizava o delírio dogmático e que permanecia, em vista disso, interdito. Teria Schelling se tornado um dogmático?

Certamente sua visão não se deixa mais assimilar nos limites da filosofia crítica e mesmo de um idealismo estritamente subjetivo; sua posição, no entanto, parece mais fundamentada do que a mera acusação de uma recaída dogmática supõe, como o percurso de seu *Sistema* de 1800 procura elucidar. O recurso à intuição estética decorre da limitação do ponto de vista transcendental em compreender aquilo mesmo que coloca como objeto da investigação. Subjetivamente, reconduzida à reflexividade da consciência de si, a inteligência

é incapaz de apreender o fundo mesmo a partir do qual surge e sobre o qual se desenvolve. No objeto artístico, por outro lado, ela vê refletida essa identidade, que chega assim finalmente à sua consciência. A ideia de que a obra de arte “reflete para mim o que de outro modo não é refletido por nada” é determinante para caracterizar esse posicionamento e merece ser precisada. Primeiramente, ela não é um mero reflexo do eu. Ela não *me* reflete [*mich*], e sim reflete *para mim* [*mir*]: a identidade que irradia na obra está sempre perdida para o eu como consciência, o que se reflete nela é antes um princípio que está aquém da própria subjetividade; ela não é portanto somente o reflexo analógico da subjetividade no objetivo, mas do próprio absoluto. Em segundo lugar, isso quer dizer que há uma limitação epistemológica do eu como subjetividade reflexiva: se ela o reflete *para mim*, é justamente porque não consigo refleti-lo *por mim mesmo*. Sua concepção da filosofia como “prova *material* do idealismo” (AA III, 2/1, p. 280) – como explicava seu pensamento em carta a Fichte de 19 de novembro de 1800 – mostrava-se desse modo muito mais do que algo que simplesmente deveria ser *adicionado* à filosofia idealista.

O deslocamento produtivo da filosofia de Schelling testemunha então suas consequências mais radicais como idealismo *objetivo*: há um pensamento que só se concretiza na passagem ao objeto, em algo que não é mais da ordem da reflexão e da consciência, mas de uma *exposição* do absoluto, do infinito no finito, um pensar que se efetiva na autonomia da obra. O ato estético não é, então, a criação segundo uma ideia preconcebida, mas um certo *pensar* que só se realiza nesse criar. Em última instância, a própria obra de arte *pensa*, e pensa algo de impossível para a inteligência que se detém no ponto de vista subjetivo e reflexivo, pois nela se expõe um princípio absoluto. Esse é o significado mais profundo da autonomia da obra de arte, abrindo a perspectiva de uma filosofia da arte como estética do conteúdo, pois como aquela “infinitude sem consciência”, a obra é dotada de uma racionalidade imanente, e por isso mesmo se abre sempre a novas leituras. Por essa razão também a dedução não podia se deter na genialidade criativa, sem que ela passasse objetivamente à obra e se tornasse algo de outro, suspendendo a produção em um produto; deter-se aqui, ou apenas transferir o conflito analogicamente para o objeto, seria anular a identidade que o produto procura realizar, retornando portanto ao nível da reflexão – decerto infinitamente produtivo, mas que nunca chegaria à *realização objetiva* exigida por essa filosofia⁴⁴⁹.

⁴⁴⁹ Assinalemos quanto a isso a distância que separa sua elaboração estética de certa concepção romântica da arte. Como esclarecimento, podemos recorrer a um esquema feito por Henrich para diferenciar duas linhas estéticas que provêm dos aportes de Fichte para se pensar uma produção que se autofundamenta e que se dá na negação de toda limitação: na primeira, “a liberdade produtora expõe a si por si mesma. Com isso, no objeto da arte a arte é objeto para si mesma”; na segunda, “na obra de arte um conteúdo se torna objeto, o qual é mais do que apenas um ato do

No que diz respeito a esse aspecto, é importante também lembrar como a filosofia da natureza entra em íntima relação com seu pensamento sobre a arte. Em um texto como o *Primeiro esboço para um sistema da filosofia da natureza*, lemos uma afirmação muito semelhante à do *Sistema do idealismo transcendental*: “o infinito-empírico é apenas a intuição exterior de uma *absoluta infinitude (intellectual)*, cuja intuição encontra-se originalmente em nós, mas que nunca chegaria à consciência sem uma exposição empírica” (*AA I*, 7, pp. 79-80). De fato, o deslocamento antes operado ali se mostra fundamental para compreendermos o papel da arte na obra de 1800. Em certa medida, apenas porque a objetividade fora previamente reconhecida em uma nova dignidade, como passível de carregar um princípio espiritual, espaço de expressão da mesma produtividade que caracteriza o eu, é que a obra de arte, como objeto, habilita-se como um foco de irradiação do absoluto; como mera contraposição opaca do eu ela nunca poderia sê-lo. Inversamente, apenas com a experiência artística temos de fato uma experiência que *prova efetivamente* esse reconhecimento da objetividade. Como afirma em sua *Introdução* ao mesmo esboço: “essa identidade é imediatamente comprovada por ela [pela filosofia] em uma atividade, decididamente consciente e sem consciência ao mesmo tempo, que se expressa nas produções do *gênio*” (*AA I*, 8, p. 29). A relação que se estabelecia entre o eu e esse objeto único era nesse sentido igualmente determinante para sua importância. Pois, como indicara Schelling, a segunda determinação da intuição estética que garantia seu lugar final no *Sistema*, diferenciando-a da teleologia, era que, além de mostrar em uma única intuição a identidade do consciente e do sem-consciência, o eu podia reconhecer nela um princípio cujo fundamento também estava nele⁴⁵⁰. Sob essa luz, é a intuição estética que faz irromper a

tipo de uma produção artística, ainda que a arte seja nele fundada e pertence a ela como um momento parcial de seu próprio sentido. A arte surge a partir de uma origem que se torna nela objeto” (“Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik”, 1991, 130). No primeiro caso, que podemos identificar com certa orientação romântica, temos uma teoria da livre produção do sujeito que se reflete no objeto, já no segundo, que identificamos com Schelling, a obra é, como produto, mais do que a produção, ganhando novas determinações. Como podemos afirmar a partir de Lypp, a diferença em relação a uma posição como a de Friedrich Schlegel, por exemplo, seria que este “procura determinar a produtividade das formas estéticas com o conceito fichtiano de reflexão no pano de fundo” (*Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft*, 1972, p. 27); a centralidade em um tal pensamento de noções como crítica e ironia decorreria justamente desse aspecto.

⁴⁵⁰ É apenas no tocante a esse foco que se pode dizer, como Zimmerli, que “a subjetividade da estética é para Schelling (como subjetividade de um sujeito-objeto) o motivo de sua distinção como ciência conclusiva” (*Die Frage nach der Philosophie*, 1974, p. 190). De fato, é a possibilidade dessa volta ao sujeito que dá superioridade, no *Sistema transcendental*, à arte sobre a teleologia da natureza. Mas há também nisso uma grande tensão na obra: na condição de idealismo *transcendental*, escolhe-se desde o início a subjetividade como polo de partida e ao qual é preciso retornar em sua comprovação, o que é feito pela arte; mas aquilo que a arte revela ao eu é um princípio que, com efeito, ele reconhece de volta em si mesmo, mas como uma identidade que está aquém de sua própria subjetividade e só se mostrou possível justamente por ter abandonado a perspectiva da produção consciente e ter passado ao âmbito objetivo do produto; nesse sentido, o que ele encontra na obra retorna a ele mesmo, mas não mais como princípio subjetivo – o que anuncia a passagem do próprio Schelling para sua filosofia da identidade e a despedida definitiva de seu período *idealista transcendental*. As caracterizações de Zimmerli de uma “subjetividade da estética” ou – pior ainda, “subjetividade de um sujeito-objeto” – são, dessa maneira, enganosas:

possibilidade de contemplação exigida pela filosofia da natureza. Schelling mesmo reconhecera essa validação por assim dizer retrospectiva, quando no texto sobre a *Allgemeine Deduktion des dynamischen Processes* [Dedução geral do processo dinâmico], do mesmo ano, apontava:

Não se trata de uma prova menor para a superioridade do ponto de vista dinâmico, o fato de que ele foi desde sempre natural aos espíritos produtivos. O ponto de vista sobre o magnetismo deduzido no parágrafo anterior de modo científico, era já desde sempre também aquele do poeta [...] o qual não expôs na natureza outra coisa senão a infinita plenitude de sua própria produtividade (*AA I*, 8, p. 310).

Aludindo a Goethe, o filósofo indicava assim o modelo de contemplação produtiva que deveria guiar sua filosofia da natureza, de modo que o *Sistema transcendental* apresentaria de maneira sintética: “o ponto de vista que o filósofo da natureza constrói para si artificialmente é, para a arte, o originário e natural” (*AA I*, 9/1, 328). Como a confirmar a visão estética que sustenta sua visão da natureza, Schelling então diz: “o que nós chamamos de natureza é um poema selado em uma escrita secreta e maravilhosa” (*AA I*, 9/1, p. 328)⁴⁵¹.

Ora, mas todo esse segundo aspecto, inclusive a relação com a filosofia da natureza, decorre do fato que não é apenas o princípio da filosofia, aquela identidade absoluta, que se torna objetivo mediante a arte, mas também o mecanismo que a conduz: a imaginação produtiva. Desde a introdução, Schelling apontara para a afinidade entre arte e filosofia em virtude da centralidade da imaginação, é, no entanto, apenas ao fim que ela se revela. Dado que a filosofia mesma parte de uma infinita cisão das atividades consciente e sem consciência, ela também procede por um constante *produzir*, operado pela imaginação, procurando sempre novas sínteses. Contudo, a faculdade que opera na suspensão dessa oposição infinita só se desvela completamente na realização do artista, quando se percebe objetivamente que a faculdade produtiva atuante na arte é a mesma que na filosofia:

É a faculdade poética [*Dichtungsvermögen*] que constitui, na primeira potência, a intuição original e, inversamente, é apenas a intuição produtiva repetindo-se à mais elevada potência que chamamos de faculdade poética. Uma única e mesma coisa é ativa em ambas, a única coisa mediante a qual nós somos capazes de pensar e reunir mesmo o que é contraditório: a imaginação (*AA I*, 9/1, pp. 326-327).

impera nela sobretudo a dimensão objetiva, que limita a perspectiva subjetiva inicial, e é justamente sua possibilidade de demonstração objetiva que garante a posição sistemática privilegiada.

⁴⁵¹ Jantzen sugere, assim, que a contribuição dessa seção vai para além da estética: “apenas o seu conceito específico de arte legitima a necessária inclusão da filosofia no sistema como um todo” (“Der Ausdruck des Unbedingten”, 1998, p. 19). Paetzold chega mesmo a afirmar que sua filosofia da natureza “implica desde o início categorias estéticas”, em um modelo de compreensão simpatética de não dominação da natureza (“Kunst als Organon der Philosophie”, 1978, p. 401).

Logo, a faculdade que está na base de toda a atividade de pensamento do eu é a mesma que conduz a criação poética. O reposicionamento da filosofia de Schelling durante todo esse período, mediante a imaginação em seu sentido produtivo, encontra então sua exposição sistemática nessa posição equivalente da intuição produtiva e da faculdade poética como diferentes potências da mesma atividade. Consuma-se a desconstrução daquele modelo de filosofia prática que concebe a produtividade do espírito como um certo realizar a partir da consciência de uma determinação moral e o traço produtivo do espírito é relido aqui em uma chave fundamentalmente poética: o sentido transcendental da imaginação acabava em perfeita identificação com a tradição poética do conceito ao trazer ao centro de todo filosofar a *faculdade poética* – ponto culminante, portanto, da promoção ao longo do século XVIII dessa faculdade inferior, a *facultas fingendi*, para a qual Heder já buscara oferecer uma lógica por meio da mitologia.

São portanto essas duas determinações complementares da arte a partir da filosofia, que levam à sua elevação hínica, na famosa passagem desta seção:

A arte é o único verdadeiro e eterno órgão e documento da filosofia, o que atesta sempre e continuamente o que a filosofia não pode apresentar externamente, a saber, o sem-consciência no agir e produzir e sua identidade original com o consciente. A arte é justamente por isso o que há de mais elevado para o filósofo, porque ela lhe abre, por assim dizer, aquilo que é mais sagrado; onde, como que numa única chama, ardem em união eterna e original coisas que na natureza e na história encontram-se separadas e que têm de fugir eternamente umas das outras na vida e na ação, assim como no pensamento (AA I, 9/1, p. 328).

Essa citação unifica, sob as noções de órgão e documento, os dois aspectos que tornavam então a arte um, ou melhor, o objeto por excelência da filosofia. Como órgão, ela revela mediante a faculdade poética o mecanismo fundamental de todo saber, que é a imaginação em seu sentido produtivo; tornando-se um instrumento do própria filosofar, ela ensina e conduz o filósofo na sua investigação⁴⁵². Como documento, ela é o lugar de exposição efetiva, ou melhor, *simbólica*, daquela identidade que permaneceria de outro modo eternamente encoberta à consciência. São, desse modo, determinações complementares e recíprocas de uma mesma intuição, ora vista da produção, ora vista do produto. Elas sintetizam o saldo do progressivo deslocamento da filosofia de Schelling desde as *Cartas*, o que não por acaso

⁴⁵² Atentemos para o fato de que o termo usado por Schelling agora é *Organon*, e não mais *Organ*, como na introdução e no próprio título da seção. No sentido clássico, liga-se ao próprio conjunto de obras de Aristóteles sobre a lógica, tendo o sentido de “instrumento”. Na primeira crítica, Kant entende o *organon* como os princípios para se chegar a determinado conhecimento, sendo o “*organon* da razão pura [...] o conjunto desses princípios, pelos quais são adquiridos todos os conhecimentos puros *a priori* e realmente constituídos”, de modo que a crítica constituía sua *organon* (*Crítica da razão pura*, 2001, p.53, B25).

finalmente incorpora a arte ao sistema, dando ao filosofar tonalidades estéticas: por um lado, sua concepção da atividade espiritual fundamentalmente inspirada no modelo da atividade poética, como uma produtividade determinada de modo consciente e sem consciência, igualmente real e ideal; por outro, o conceito de beleza que impregna a consideração da finitude, em uma concepção simbólica da verdade a partir de um jogo sempre renovado entre interior e exterior, infinito e finito, sob o pano de fundo de uma identidade absoluta.

Assim também, a consideração sistemática da arte revela o seu sentido *originário* em relação à reflexão filosófica, mas ao mesmo tempo sua *consumação*: no *continuum* de potências da faculdade produtiva, a produtividade poética pode ser vista como estando latente no início do sistema, e realizada em sua máxima potência na criação artística; a identidade, exposta por ela objetivamente, é também o absoluto que se encontrava desde o início como o fundo de todo o pensamento e foco para o qual toda atividade humana conduz. Na possibilidade de fazer o sistema retornar ao seu princípio, Schelling vê na arte a conclusão da obra, mas igualmente – ou melhor, justamente por isso – a recondução do eu ao ponto onde se iniciara a investigação, agora plenamente objetivado à consciência. Que esse retorno ao início era, na verdade, ademais o retorno a um *novo início*, provam seus desdobramentos imediatamente posteriores, empenhados na fundamentação de uma outra perspectiva filosófica, já afastada de paradigmas estruturante da ótica transcendental, como a reflexão, a centralidade da subjetividade e o padrão da consciência de si, e marcada por um enfoque muito mais próximo daquele que o fascinara na consideração filosófica da arte, em seu princípio produtivo e simbólico. O objetivo inaugural do retorno do eu a seu fundamento, como plena consciência de si, deságua em um novo fundamento, que anuncia a filosofia seguinte.

Talvez por isso essas mesmas características sejam igualmente lidas por Schelling no horizonte histórico de origem e realização da filosofia. Em palavras elas mesmas que transbordam no poético, o filósofo escreve em sua consideração final:

Assim como a filosofia nasceu e foi alimentada pela poesia na infância do conhecimento, e com todas as ciências foi guiada em direção à perfeição, é de se esperar que elas, em seu acabamento, desaguem como várias correntes isoladas no oceano universal da poesia do qual se originaram (*AA I, 9/I, p. 329*).

Sob essa perspectiva, o foco poético não determinaria apenas os polos sistemáticos, mas também o desenrolar da filosofia na história. Em seu grande significado filosófico, a poesia ofereceria à filosofia também seu destino. Altamente significativa para nosso percurso de investigação é a observação então adicionada: “Não é, em geral, difícil de dizer qual será o termo médio desse retorno da ciência à poesia, uma vez que um tal termo médio existiu na

mitologia antes que ocorresse esta separação, como agora parece, insolúvel” (*AA I, 9/I*, p. 329). De maneira formidável, a mitologia retorna explicitamente ao âmago do pensamento schellingiano. Pensada na perspectiva de realização da filosofia na poesia, ela serviria, como já servira no passado em sentido inverso – na passagem da poesia à filosofia – como uma transição entre os dois âmbitos.

Se lançarmos um olhar amplo sobre todo o pensamento de Schelling, notamos os vários movimentos que puderam ressignificar o papel da mitologia, originalmente compreendida como linguagem da infância da humanidade. Em certo sentido, ao embrenhar-se, através da investigação da arte, no mistério da imaginação como núcleo do qual irradiaria todo o saber humano, é certo que a sua linguagem, na forma mítica, receberia uma nova relevância para o filósofo. Como na observação sobre a familiaridade entre o ponto de vista exigido pela filosofia da natureza e aquele praticado pelo poeta, a mitologia poderia ser compreendida, no que tange a esse ponto, como o apelo mesmo pela realização integral dessa nova perspectiva que Schelling exigia sobre o mundo objetivo. *Remitologizar* o mundo seria como fundar uma segunda natureza, onde o exterior não apareceria mais estranho ao princípio espiritual, mas como lugar onde se descortina o absoluto: visão simbólica do mundo⁴⁵³.

Um outro interesse que não se pode negar, seria também da mitologia como *difusão* da filosofia, cumprindo coletiva e historicamente o que na perspectiva transcendental era cumprida pela intuição estética: elevar a consciência comum ao ponto de vista filosófico. Afinal, o *Sistema do idealismo transcendental* reconhecia que a “filosofia como filosofia, nunca pode tornar-se universalmente válida” (*AA I, 9/I*, p. 330), e que a filosofia, imbuída de objetividade, deixava de ser filosofia e tornava-se poesia. Era o mesmo clamor que ressoava n’*O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*: “enquanto não tornarmos as Ideias mitológicas, isto é, estéticas, elas não terão nenhum interesse para o povo” (*OE*, p.43).

⁴⁵³ Tilliette vê na mitologia o elo entre natureza e arte: ela é a visão simbólica da natureza e a fonte e matéria da arte” (“Schelling als Philosoph der Kunst”, 1976, pp. 35-36). Pois, como Schelling explicitará nas lições sobre *Filosofia da arte*, podemos pensar, além dessa progressiva simbolização da natureza, a relação entre natureza e arte em sentido inverso: a filosofia da natureza como preparando o terreno à mitologia, uma vez que ofereceria uma visão suprassensível do sensível, ou seja, elementos para a nova criação poética que seria exigida pelo idealismo em sua consumação. Ambos os movimentos, contudo, orbitam sua compreensão da objetividade como espaço de revelação do Absoluto, suspendendo a relação ordenadora e classificatória da filosofia com a experiência. Segundo Cassirer, “o mito para Schelling pode tornar-se uma segunda ‘natureza’, porque antes a própria natureza se transformara para ele numa espécie de mito, uma vez que sua significação e verdade puramente empíricas foram suprimidas por sua significação espiritual, por sua função de ser a autorrevelação do absoluto” (*A filosofia das formas simbólicas. Segunda parte*, 2004, p. 28).

São interpretações possíveis⁴⁵⁴, mas Schelling não chega a aclarar nada mais quanto à ideia da mitologia a não ser uma dificuldade:

Como, no entanto, uma nova mitologia ela mesma poderia surgir, a qual não poderia ser a invenção de um poeta individual, mas de um novo gênero que representasse, por assim dizer, um *único* poeta; esse é um problema cuja solução só podemos esperar dos futuros destinos do mundo e do curso subsequente da história (*AA I, 9/I, p. 329*).

O projeto de uma nova mitologia que surgiria nesse horizonte de recondução da filosofia à poesia lançaria um problema cuja solução tocaria um problema que até então só aparecera do ponto de vista da prática: o jogo entre gênero e indivíduo. O questionamento sobre a criação mitológica como individual ou coletiva ocupará lugar central nas discussões sobre a *Filosofia da arte*, nos anos seguintes. Por ora, explicitava-se com isso apenas um modo específico como o conceito de gênio, anteriormente desenvolvido, poderia ser considerado sob essa perspectiva de criação de um gênero que age como um único indivíduo, e vice-versa, condizente com sua ação interpretada como identidade de liberdade e necessidade. Seu produto seria, mais do que uma obra de arte singular, algo como um todo, um mundo ideal. Schelling certamente tinha isso em vista, pois ainda no *Sistema do idealismo transcendental* ele chega a falar de um mundo da arte “que tem de ser ao mesmo tempo pensado como um único grande todo” (*AA I, 9/I, p. 327*), de modo que só haveria de fato “uma única obra de arte absoluta, a qual, de fato, pode existir em exemplares inteiramente, diferentes, mas que todavia é apenas uma única” (*AA I, 9/I, p. 327*). Compreender o que seria uma única obra de arte, em relação à qual todas as obras individuais seriam expressões, é tarefa compreensível apenas quando se eleva ao nível da mitologia.

⁴⁵⁴ É a visão defendida por Iber, por exemplo, quando interpreta a noção de objetividade exigida da filosofia sob a luz de uma comunicabilidade intersubjetiva, da união de consciência filosófica e pública (*Das Andere der Vernunft als ihr Prinzip Grundzüge der philosophischen Entwicklung Schellings*, 1994, p. 125). Nessa mesma linha pode ser lida sua discussão em carta a Obereit, de 12 de março de 1796, sobre a divulgação do novo pensamento filosófico: “Seu desejo, de não deixar que a nova filosofia se torne apenas uma moda de linguagem, é completamente fundamentado. Eu acredito que, a uma educação nacional, cabem mistérios nos quais o jovem seja iniciado gradualmente. Neles, a nova filosofia deveria ser ensinada” (*Plitt I, p. 89*). Seu diálogo *Bruno*, de 1802, parece tocar nesse assunto ao relacionar filosofia e poesia como conhecimentos respectivamente esotérico e exotérico (*OE, p. 85*), aludindo à mitologia como apresentação objetiva dos mistérios. Esse tipo de leitura, que também se vale muito da reivindicação de Schelling como autor do *Programa de sistema*, acaba reforçando, mesmo que involuntariamente, a visão recorrente do autor como defensor de uma filosofia para uns poucos iniciados e privilegiados, cujo conteúdo seria então popularizado sob a forma estética. Há decerto o risco que se recaia, junto a essa interpretação pedagógica, em uma leitura da mitologia como projeto estritamente político. Por essa razão, parece-nos haver um outro viés da interpretação da estética e, junto a ela, desse valor da mitologia no pensamento de Schelling, a ser assumido mais sob a perspectiva sistemática e formal: há um certo pensamento que se concretiza mediante o novo valor da imaginação, que acolhe dimensões objetivas e criativas. A mitologia, como para Moritz, torna-se aqui uma linguagem autônoma para pensar o potencial especulativo da própria imaginação. São, todavia, sentidos que convivem juntos e de modo complementar, pois mesmo deste ponto de vista a arte é essencialmente uma desveladora das ideias da filosofia, do Absoluto, sua expressão real, e portanto um meio de comunicá-las de maneira abrangente.

Com isso, fica claro que o problema da mitologia surgia para Schelling como uma tarefa de pensamento. Uma pequena nota junto a esses comentários anunciava o desenvolvimento desses pensamentos em uma “dissertação *sobre a mitologia* já há muitos anos elaborada” e que deveria aparecer “em breve” (*AA I*, 9/1, p. 329). Como muitos dos anúncios de Schelling, tal dissertação não viria à luz. Ao menos não como tal. Parece duvidoso que ele se referia a uma mera recuperação de seu trabalho de juventude *Sobre mitos*, uma vez que o deslocamento de sua posição filosófica exigiria uma completa reconsideração daquela leitura inicial. A nota, entretanto, testemunha que o assunto acompanhara seu amadurecimento filosófico. De certo modo, os saldos que procuramos explicitar a partir de seu *Sistema do idealismo transcendental* não apenas tornavam possível uma renovada interpretação sobre a mitologia. Ligada à realização poética da filosofia, a mitologia impunha-se finalmente como uma ocupação inevitável para sua reflexão: se a dedução da filosofia da arte abrisse a possibilidade da consideração filosófica de seu conteúdo, a mitologia oferecia-se como objeto por excelência para tal reflexão, pois consistia no conteúdo ideal da arte. Em última instância, o último capítulo do *Sistema* de 1800 era menos uma filosofia da arte do que um deslumbramento com seu potencial, a dedução de seu caráter revelatório: ela *dá voz* ao que a filosofia mesma *não podia dizer*. De modo análogo ao silêncio estético em Moritz, que só era superado ao adentrar a linguagem da mitologia, dando-lhe voz, para tornar-se de fato uma filosofia da arte, seria preciso que a filosofia de Schelling adentrasse a mitologia, movimento cujo resultado tomaria forma nas lições sobre *Filosofia da arte*.

3.4 - As lições sobre *Filosofia da arte*: imaginação divina e mitologia.

A perspectiva auferida na consideração sobre a arte, ao fim do *Sistema do idealismo transcendental*, inaugura para Schelling um novo modo de fazer filosofia nos anos seguintes. Como o próprio autor indicaria décadas depois, ao debruçar-se sobre a obra, aqui seria possível reconhecer, “sob o véu do pensamento fichtiano, já o novo sistema” (*SSW X*, p. 96). Pois, na intuição estética, mostrara-se o Absoluto menos como o resultado da atividade consciente do sujeito, do que como uma revelação que deveria ser colhida onde se expunha privilegiadamente. No interior mesmo da busca do eu pela consciência de si, testemunhara que sua atividade intelectual desdobrava-se sempre sobre o pano de fundo de uma identidade que não era ela mesma nem subjetiva nem objetiva, mas a indiferença entre os dois polos. Era a “luz da

filosofia”, como descreve em carta a Eschenmeyer de 30 de julho de 1801, que se impusera a Schelling “por volta do fim de [seu] *Sistema do idealismo*”:

A filosofia não consiste de modo algum em um objetivar do arquétipo, isto é, em um pôr (quanto a isso subjetivo) do arquétipo ou absoluto como um objetivo; pelo contrário, o pôr na razão não é nenhum pôr do homem (do sujeito), e como o absoluto, do qual a razão é o pôr, não é nem subjetivo, nem objetivo, mas justamente *absoluto* (Plitt II, pp. 60-61).

O filósofo ressignificava sua investigação, em analogia com aquela criação poética, como um transpor-se ao ponto de vista mesmo da produção do Absoluto, menos como criação *do sujeito*, e mais como uma construção do Absoluto *nele*⁴⁵⁵; a intuição intelectual parecia aqui coincidir finalmente de modo cabal com a intuição estética. A própria noção de saber recebe nova acepção: de certo modo a filosofia não sai do absoluto, seu saber é o próprio outro do absoluto, o lugar onde ele se revela⁴⁵⁶. Todo objeto da filosofia, grosso modo, é algo que se funda no Absoluto; não qualquer objeto, mas um objeto que, em sua particularidade, pode acolher o absoluto em sua inteireza: objetividade viva, reconhecida como morada do infinito, como ensinara de antemão a filosofia da arte e da natureza. A tarefa que cabe ao filósofo é seguir essas revelações do absoluto, *construir*, como dirá Schelling, sua localização no universo, em suas diferentes potências. A caracterização para toda essa filosofia com a designação de *sistema da identidade* – usado de fato por Schelling – é talvez enganadora, ao sugerir uma placidez demasiadamente uniforme sob a luz incolor dessa identidade suprema. Tratava-se, antes, de iluminar tudo o que é como ideal e real: interpenetração constante de infinito e finito, espírito e matéria⁴⁵⁷. Aquela visão simbólica torna-se aqui método filosófico: um fulgurante jogo de imagens, em suas repetições e espelhamentos entre o ideal e o real, forma

⁴⁵⁵ Tratava-se, ademais, da ampliação e do aprofundamento daquela que era talvez a “descoberta maior de Schelling”, como a descrevia Tilliette (*Philosophie en Devenir. Tome I*, 1970, p. 244), expressa na filosofia da natureza, cujo traço estético, contudo, era evidente: filosofar como um fazer-se coincidir com a produtividade do objeto. Na introdução à *Filosofia da arte* lemos: “Esse método, por meio do qual, se não me engano, se me tornou até certo ponto possível, na filosofia da natureza, desemaranhar a trama tão entrelaçada da natureza e afastar o caos de seus fenômenos, esse mesmo método nos conduzirá também pelas complicações ainda mais labirínticas do universo artístico e permitirá lançar uma nova luz sobre seus objetos” (*FA*, p. 26).

⁴⁵⁶ Nas *Exposições adicionais*, de 1802, Schelling expõe a relação entre ambos de maneira esquemática: “O saber absoluto é também o próprio Absoluto. Saber absoluto = unidade de pensar e saber [...]. O saber absoluto é a forma ou maneira do Absoluto de ser, portanto também o próprio absoluto” (*SSW IV*, p. 391). Isso torna o próprio saber uma forma sempre idêntica de pensar e ser, uma reflexão que ao mesmo tempo cria. Pois o imperativo é tomar o Absoluto nem como pensamento nem como ser – como absoluto mesmo – e ainda assim pensá-lo. Como resolução dessa contradição a intuição intelectual *deixa que o Absoluto se crie e se construa nela*.

⁴⁵⁷ Em seu comentário às cartas de Schelling, Fuhrmans afirma que o autor, apesar do uso eventual do termo “sistema da identidade”, teria ele mesmo se arrependido posteriormente com tal denominação. O comentador sugere como designação mais apropriada “*Sistema do real-idealismo total*” (in: *BuD I*, p. 231). Galland-Szymkowiak também atenta para o risco da denominação afobada de todo o empreendimento como filosofia da identidade, “pois ela se caracteriza tanto por sua paixão pela intuição do individual como por sua ambição fortemente unificante” (“Relire la Philosophie de l’art de Schelling, du côté des oeuvres”, 2013, p. 189).

plasticamente um edifício vivo de ramificações. É notável que toda essa filosofia passa a operar com um vocabulário que tem sua raiz semântica no conceito de imagem [*Bild*], como protótipo e antítipo [*Urbild, Gegenbild*]⁴⁵⁸. Para fazer uma alusão a Goethe: seria um sistema que não apenas postularia as ideias, mas seria capaz de “vê-las mesmo com os olhos”⁴⁵⁹. O infinito, que é um só, enquanto identidade absoluta, é inteiro e o mesmo em cada uma de suas manifestações, mas sempre repetido em uma nova potência. É por essa razão que cada ramo da filosofia, e o mesmo vale para a filosofia da arte, nada mais é do que a filosofia ela mesma repetida, e retomada, inteiramente: a filosofia é aqui indivisível, e a própria ideia de uma disciplina parece evaporar: “não pode haver filosofias *particulares*, nem tampouco ciências filosóficas particulares e isoladas” (*FA*, p. 29). É nesse sentido que Schelling dirá: “para aqueles que conhecem meu sistema da filosofia, a filosofia da arte será apenas a repetição dele na potência mais alta” (*FA*, p. 26).

Como cerne da compreensão do simbólico, a *Filosofia da arte* revelaria, por sua vez, uma importância até mesmo metodológica para esse pensamento, em seu modo específico de compreender um universal no finito não mais obtido por reflexão e abstração. Ela oferece um momento exemplar para “penetrar mais fundo na essência da construção” (*FA*, p. 27), pois como o artista descrito na conclusão do *Sistema* de 1800, o qual criava ao potencializar uma intuição produtiva que se situava no fundamento e aquém de sua própria consciência, é o próprio filósofo agora que se coloca junto à produtividade do absoluto, seguindo-lhe em seu processo de *formação*. Ou seja, mesmo que a arte seja apenas uma dentre as várias potências colocadas à filosofia como objeto – e, portanto, a princípio marcada por um destaque menor em comparação à obra anterior –, ela continua um espaço privilegiado para a exposição do proceder

⁴⁵⁸ Knatz oferece uma boa explicação do modo como as metáforas da imagem atuam no pensamento de Schelling como exposição de um pensamento não reflexivo: “Aquilo que se comunica através da metáfora da imagem é sempre mais do que se deixa comunicar conceitualmente, pois abrange a condicionalidade pré-reflexiva de toda reflexividade, ou seja, também o não consciente. A metáfora da imagem deve evidentemente cumprir essa função: o absoluto, em apreendido em sua absolutez, tal qual não poderia ocorrer reflexivamente. A apreensão do absoluto só pode se suceder de modo simbólico, pois em sua infinitude, unidade e ausência de figura, o absoluto não pode ser exposto enquanto tal. Na mediação do absoluto através do caráter imagético não-conceitual, faz-se jus inteiramente à característica do absoluto, pois no caráter imagético simbólico as limitações são evitadas e à fixidez da forma é ao mesmo tempo contraposta uma abertura” (*Geschichte – Kunst – Mythos*, 1999, p. 221).

⁴⁵⁹ Aludimos à resposta dada por Goethe a Schiller, quando este o acusara, em sua exposição da *Urpflanze*, da planta primordial, de apenas apresentar uma ideia e não um fenômeno, ao que então respondera: “apraz-me muito ter ideias sem saber e, além disso, vê-las mesmo com os olhos” (“Um acontecimento feliz”, 1993, p. 73). A menção a Goethe, do qual Schelling aliás se aproximara nesse período, não é gratuita: de modos quicá distintos, mas muito congêneres, ambos pensam o universal através de uma intuição criativa, na qual o conceito de forma adquire um papel crucial, ao unificar universal e particular. Fuhrmans considera toda a filosofia desse período como profundamente influenciada por Goethe (in: *BuD I*, p. 231). Assunto, por sua vez, chega a dizer que o ideal profecado na *Filosofia da arte* tem o próprio Goethe como modelo (*Estetica dell'identità*, 1962, p. 280).

do filósofo, “que nela vê a essência interna de sua ciência como num espelho mágico e simbólico” (*FA*, p. 373).

Do ponto de vista anterior, é verdade, Schelling esbarrava no potencial de revelação da arte, mas a investigação parecia incapaz de seguir adiante na compreensão de sua natureza: a percepção da *presença* do absoluto na objetividade, não era seguida de sua *exposição*. Como diriam suas preleções sobre o *Método do estudo acadêmico* – introdutórias à *Filosofia da arte* – ao pensamento que não se eleva é “incompreensível como o filósofo pode seguir a arte até mesmo à secreta fonte primordial e à primeira oficina de suas produções” (*FA*, p. 371). Sob essa “luz da filosofia”, que irradiara para Schelling da própria arte, mostrava-se agora possível aventurar-se especulativamente na arte⁴⁶⁰.

O material da *Filosofia da arte* corresponde a uma série de lições dadas por Schelling em um curso em Jena, no semestre de inverno de 1802-1803, depois repetido quando já era professor da Universidade de Würzburg, no semestre de 1804-1805. Por trás da relativa aridez da exposição, que segue o método geométrico espinosano, de proposições, escólios e corolários, sem contar a repetição da construção sistemática de seu pensamento da identidade, Schelling articula uma série de conteúdos extraídos dos principais autores da estética do século que se concluíra, a partir de um princípio unitário. Como afirma naquela mesma preleção sobre o método: “As sementes de uma genuína ciência da arte, que desde então foram espalhadas por espíritos excelentes, ainda não foram formadas no todo científico [...]” (*FA*, p. 373). Nesse sentido, a originalidade de Schelling mostra-se não tanto nas interpretações e discussões sobre as formas e obras particulares – onde repete em grande medida as posições de seus contemporâneos⁴⁶¹ –, mas no expediente utilizado para a construção de um tal todo. No

⁴⁶⁰ Nesse sentido, a aparente perda da arte de seu estatuto de *órgão* pode ser entendida como a realização de seu potencial de ensinar a filosofia um outro pensar. Tillicette fala assim de uma “função mistagógica” da arte para a filosofia: depois ser introduzida em seus “mistérios” o filósofo dominaria também a sua “magia” (“Schelling als Philosoph der Kunst”, 1976, p.40). Nisso ficaria explícita aquela ideia anterior da arte não apenas como *órgão*, mas também *organon*, uma certa lógica que deveria ensinar-lhe um novo conhecer.

⁴⁶¹ Para a preparação de suas aulas, Schelling tomara emprestadas as anotações dos cursos dados por August Schlegel sobre literatura e arte em Berlim. Esses cursos eram eles mesmos uma reelaboração de um curso sobre a *Doutrina da arte* dado nos anos de 1798 e 1799 por August Schlegel, um vasto material onde, como afirma Behler, encontramos “a primeira tentativa abrangente de uma exposição coerente dos diferentes campos da estética como uma única e nova disciplina” (“August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre Jena 1798, 1799”, 1994, p. 416). Schelling foi um recipiente animado desse material, cujo conteúdo certamente compõe um importante substrato de suas próprias lições; em carta ao autor daquele manuscrito, de 04 de outubro de 1802, Schelling relata que em sua leitura “copiou, na verdade, uma parte *inteira*, e leu outra parte com a pena na mão” (*AA III*, 2/1, p. 483). Suzuki define então a *Filosofia da arte* como “uma espécie de caixa de ressonância das discussões do grupo romântico” (“Filosofia da arte ou arte de filosofar?”, 2010, p. 10). Por outro lado, Zeltner lembra que Schelling se apropriou mais das interpretações individuais daquelas lições, e menos de seu nexos sistemático (*Schellings philosophische Idee und das Identitätssystem*, 1931, p. 12). O fato de que a centralidade da poesia em toda a interpretação de August Schlegel baseava-se em uma teoria da linguagem talvez não tenha sido um fator menor na recepção crítica de Schelling ao material; em outra carta ao autor sobre o assunto, do dia 21 do

horizonte de nossa pesquisa, interessa-nos o modo como a mitologia é ela mesma o que possibilita e realiza esse todo, condicionando a própria possibilidade de uma filosofia da arte. Disso se segue também a divisão da investigação em três partes: uma mais geral, que procura construir o lugar da arte em relação ao Absoluto, e uma mais concreta, que lida com sua matéria e substrato – a mitologia –, e uma formal e particular, que investiga como a forma mais geral da arte, constituída anteriormente na própria mitologia, individualiza-se nas formas artísticas singulares e seus estilos.

Sua primeira parte desenrola-se em uma perspectiva mais ampla, preocupada em recuperar os princípios de sua filosofia da identidade. Pois, uma vez que a filosofia da arte seria ela mesma a repetição de toda a filosofia, cabe determiná-la no pano de fundo da compreensão geral dessa filosofia. Se arte interessa à filosofia é porque ela se oferece como espaço de revelação o Absoluto, portanto de um princípio infinito. Ou seja, dessa perspectiva não é tanto a arte o elemento primeiro, mas o todo sob sua forma: “*construo o universo sob a figura da arte*” (FA, p. 30). Centrais são algumas determinações anteriores, ensaiadas ao fim do *Sistema transcendental*, que retornam a partir dessa nova articulação e fundamentam uma nova teoria da produção, cujo campo da atuação não é mais o gênio, mas a própria imaginação divina. A primeira delas, como a citação anterior deixa entrever, é a consideração da arte como um todo, e portanto um mundo em si mesmo; ela é “um todo fechado, orgânico, e tão necessário em todas as suas partes quanto o é a natureza” (FA, p. 21). Deste ângulo, a própria questão da arte ainda não se coloca como obra, como particular, mas como um modo do Absoluto e divino, e portanto uma totalidade; como obra particular, só caberá dessa maneira seu tratamento no interior da filosofia da arte se ela mesma expressar tal caráter de totalidade na relação com o Absoluto, ou, o que seria o mesmo, na medida em que participar dessa totalidade do universo sob a forma da arte.

Em segundo lugar, o conceito de *beleza*, que continua definidor do caráter artístico em termos semelhantes, mas em uma articulação ontológica distinta:

A beleza está posta ali onde o particular (real) é tão proporcional a seu conceito, que este mesmo entra, como o infinito, no finito e é intuído *in concreto*. Com isso, o *real*, no qual ele (o conceito)

mesmo mês, ele afirma que August não teria podido completar sua teoria da poesia, e que muita coisa ali parecia “pertencer mais à retórica do que à poética” (AA III, 2/1, p. 503). Trata-se de um traço importante para pensar o modo próprio como Schelling procurava articular sistematicamente a sua própria filosofia da arte. Não obstante, é certo que o filósofo reconhecia uma grande dívida ao material de August e outros autores, o que o levava a tomar suas próprias lições como não originais, fator determinante para que não chegasse a publicá-las em vida. Como relata seu filho, “ele havia utilizado apenas a literatura representada por Schiller, Goethe e os irmãos Schlegel, e não conseguia, em comparação a esses homens, dar grande valor ao que era ali próprio. [...] Para ele não era possível publicar a *Filosofia da arte* sem uma inteira reelaboração de suas partes” (in: *SSW V*, pp. xvi). Além da parte sobre a tragédia e algumas outras isoladas, ele não considerava o manuscrito digno de publicação.

aparece, *torna-se* verdadeiramente semelhante e igual ao protótipo, à Ideia, onde precisamente esse universal e esse particular estão em identidade absoluta. O racional se torna, como racional, ao mesmo tempo algo que aparece, algo sensível (FA, p. 45).

A ideia de uma exposição do infinito no finito continua presente, mas Schelling parece dar ênfase também à relação que se estabelece entre o *protótipo*, a ideia, objeto da filosofia. Se esta lida com a exposição imediata do absoluto, de sua identidade, anterior à divisão entre real e ideal, a beleza é expressão da interpenetração completa desses polos. Por essa razão ela não é nem meramente real nem meramente ideal, mas a restauração de sua indiferença, de modo que a arte “é imediatamente apenas a exposição da indiferença como tal” (FA, p. 45). O enfoque na dimensão da indiferença é importante, pois Schelling pode dizer de toda identidade, tomada sob o prisma da indiferença, que ela é bela. Assim, o universo, tal como é formado no divino, é uma identidade absoluta de real e ideal; intuído como indiferença, por sua vez, ele se mostra belo, uma *obra de arte absoluta*, e o mesmo pode ser dito das ideias da razão. Consequentemente, a explicação sobre a beleza torna evidente que ela é, antes de mais nada, um modo próprio da intuição quando se dá no *antítipo*, na indiferença, o que o *protótipo* é na identidade imediata e absoluta, como ideia. Nessa relação ao Absoluto, arte e filosofia têm o mesmo objeto, de modo que aquela espelha objetivamente os conceitos desta. À filosofia da arte cabe justamente construir essa correspondência, “*expor no ideal o real que existe na arte*” (FA, p. 27).

Como sugere a equiparação do universo em Deus a uma obra de arte absoluta, Schelling vê na arte uma criação que expõe objetivamente o que já é por si mesma a criação divina: *formação-em-um* [*Ineinsbildung*] do real e do ideal, um constante *uni-formar* ou *in-formar* [*Einbilden*]. Se na imediatez da criação divina essa interpenetração cria um mundo de ideias, como *protótipos*, na potência da arte ela aparece como *antítipo*. O próprio filósofo relaciona essa dinâmica produtiva com a imaginação:

A palavra alemã *Einbildungskraft*, que é de certo modo notável, significa propriamente a força de *formação-em-um*, na qual de fato se baseia toda criação. Ela é a força por meio da qual um ideal é ao mesmo tempo também um real, a alma é corpo, ela é força da individuação, que é a força propriamente criadora (FA, pp. 48-49).

Aquém da imaginação, como faculdade humana, todo o sistema se movimenta, dessa maneira, na dinâmica de produção do Absoluto que funde em uma só coisa real e ideal, em diferentes configurações, fazendo assim surgir as individualidades. Nessa aproximação etimológica, o autor sugere que, se quisermos entender como se dá a criação divina, devemos olhar para a imaginação, que nada mais é do que uma derivação daquele mesmo poder: nela, o ideal nunca aparece sem realidade, e o que é espiritual tem sempre um corpo. Notamos como a

radicalização do paradigma produtivo, empreendida por Schelling ao longo de toda sua filosofia, faz da imaginação, nesse ponto, não apenas o centro de todo filosofar, mas *o núcleo ontológico de sua compreensão de mundo*; sua elevação da condição de mera faculdade representativa concretiza-se agora na ênfase de seu poder criativo e unificador de real e ideal, particular e universal⁴⁶². Do ponto de vista da produção, *formação-em-um*, do ponto de vista do produto, *protótipo*, ou ideia: mesmo no nível do Absoluto opera algo como uma imaginação divina, como Schelling chega a se referir a esse processo de *uni-formação* do Absoluto, de traços claramente estéticos. É portanto sobre a base de uma teoria da criação divina que a filosofia da arte já adquire uma importância central e seu substrato ontológico, confirmando um deslocamento substancial mesmo em relação ao *Sistema do idealismo transcendental*.

Com o conceito de *antítipo*, por sua vez, a *Filosofia da arte* sintetiza as duas dimensões da relação da arte à filosofia que no *Sistema* de 1800 eram distintas em documento e órgão. Por um lado, a arte opera em um nível ontológico distinto da filosofia, oferecendo uma dimensão objetiva e real da dinâmica produtiva do Absoluto: ela não é uma mera cópia da ideia, como imitação, pois é produzida em um processo autônomo. Por outro lado, na filosofia da arte, demonstra-se que, se ela não é cópia, ela é no entanto um espelho, pois resulta também de uma *formação-em-um*, proporcionando uma autorreflexão da filosofia de seus próprios conceitos. No primeiro sentido, a arte garante a sua autonomia como forma de revelação do Absoluto; no segundo, impõe-se como um objeto necessário à filosofia. Trata-se, portanto, de uma nova dialética entre produção e reflexão através do potencial mesmo da imaginação: a atividade de criação divina, que se expressa na arte, leva do ideal ao real, e a exposição do que nela é ideal, por meio da filosofia, reconduz do real a ideal.

Nessa demonstração da relação entre a arte, como *antítipo*, e as ideias no Absoluto, Schelling conclui a construção geral da arte, pois demonstra a “raiz da arte, como ela é no absoluto” (*AAA III, 2/1, p. 467*) – segundo expressão que utilizara em carta a August Schlegel de 03 de setembro de 1802. Percebida como objetivação de um processo formativo em que se interpenetram ideal e real, ela pode agora ser considerada de duas maneiras: como *imagem*

⁴⁶² As *Exposições adicionais* também tratam do tema: “Nessa igualdade ou igual absolutez das unidades que nós diferenciamos como o particular e o universal, repousa e se encontra o mais íntimo segredo da criação ou da *formação-em-um (uni-formar)* divina do arquetípico e antitípico, na qual todo ser tem sua verdadeira raiz; pois nem o particular nem o universal teriam realidade por si mesmos, se ambos não fossem formados em unidade no absoluto, isto é, se não fossem ambos de modo absoluto” (*SSW IV, p. 394*). Isso implica, obviamente, numa mudança da acepção do termo *imaginar*. Summerell sugere que sob a noção de *uni-formar* e *formação-em-um*, Schelling “não entende simplesmente um *imaginare* (representar), mas antes *imprimere* (imprimir), e não verdade não apenas como *conjungere* (reunir), e sim como *unificare* (unificar). O puro e simplesmente idêntico possui natureza dinâmica que se deixa designar como *uni-formar*” (“*Einbildungskraft und Vernunft*”, 2000, p. 197).

espelhada, podemos tomá-la sob o ângulo daquilo que espelha – as ideias no Absoluto – ou no modo *real* como o expõe; ou seja, temos de um lado sua matéria e conteúdo, do outro sua forma. De maneira esquemática, poderíamos dizer que ora o movimento é feito do ideal ao real, ora do real ao ideal.

A primeira tarefa, e aquela que mais nos interessa, é justamente a construção da mitologia, como matéria da arte. Em linhas gerais, Schelling fundamenta essa relação em uma investigação mais detida do modo de produção das ideias no Absoluto, pois aquilo que elas são *em si*, ou seja, no Absoluto, a arte intui realmente: “essas Ideias *reais*, vivas e existentes, são os deuses; a simbólica universal ou a *exposição* universal *das Ideias*, como ideias reais, é dada, por conseguinte, na mitologia” (*FA*, p. 32). Construir a mitologia como matéria da arte é, portanto, indicar como seus deuses são uma exposição real das ideias como elas são e surgem Absoluto. Sendo assim, a mitologia permite enraizar a arte no Absoluto do ponto de vista de sua matéria, conferindo-lhe o caráter elevado que a justifica no todo do sistema da filosofia, ao mesmo tempo em que permite, pela primeira vez, uma consideração filosófica do conteúdo da arte.

Ora, a doutrina schellingiana das *ideias* cumpre justamente a função de explicar, no Absoluto, a passagem do infinito ao finito, da unidade à multiplicidade⁴⁶³. É, retomando o que foi supramencionado, o nível imediato de expressão daquela *formação-em-um* do Absoluto. O surgimento do particular e finito a partir dessa identidade absoluta, representa um problema para o filósofo que só pode ser resolvido se tais formas particulares do Absoluto acolherem em si todo o Absoluto: cada individualidade deve carregar o caráter de totalidade, em uma independência que nunca se aparta do Absoluto, pois como totalidade não deixa de reenviar a ele. A contradição dessa *absoluta separabilidade* soluciona-se no conceito de ideia: “*as formas particulares, se são absolutas em sua particularidade, portanto, se, como particulares, são ao mesmo tempo universos, se chamam IDEIAS*” (*FA*, p. 53). Como universo que se expressa na

⁴⁶³ Na ideia podemos encontrar o que Schelling descreve nas *Exposições adicionais*: o modo “como aquela noite do Absoluto se torna dia para o conhecimento” (*SSW IV*, p. 404). Para Barth, o conceito de ideia é “o ponto de cristalização de toda a teoria de Schelling da absoluta uni-formação e da imaginação divina” (*Schellings Philosophie der Kunst: Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*, 1991, p. 90). Apesar das referências feitas por Schelling, não se deve pensar em uma identificação integral com o conceito platônico de ideia. Tilliette, que critica a associação a modelos platônicos, aponta que o traço distintivo do conceito schellingiano é que as ideias “são reais precisamente porque trazem impressa a imagem do todo” (*Schelling. Une Philosophie en Devenir. Tome I*, 1970, p. 367). Por outro lado, ao colocar as ideias da razão como produtos da imaginação divina, onde estão dadas como protótipos, Schelling retoma vários elementos de sua interpretação do *Timeu* da época de Tübingen, onde o termo *Urbild* era também utilizado para pensar o mundo da ideia como o *a priori* no entendimento divino. A mediação entre elas e o mundo não ocorre, entretanto, mais por um processo de cópia, mas de produção criativa, uma distinção que as leituras de Schelling por um viés excessivamente neoplatônico parecem por vezes não salientar o bastante (cf. Beierwaltes, *Platonismus und Idealismus*, 1972).

figura do particular, a ideia se mostra uma maneira produtiva de lidar com o problema da individuação, da mediação entre identidade e multiplicidade, em um duplo movimento, no qual mostra tanto a sua independência como o seu pertencimento espelhado ao Absoluto. Em um dos vetores acompanhamos sua afirmação como uma totalidade em si mesma, no outro, voltamos a dissolvê-la no todo do Absoluto. Consequentemente, a ideia é o universal particular intuído criativamente, em um pensamento completamente distante do modelo da reflexão⁴⁶⁴. A equiparação da ideia com o termo *protótipo* [*Urbild*] indica que é sempre sob o paradigma da imagem [*Bild*] que Schelling pode pensar a individuação produtiva do Absoluto, em uma formação que se exprime continuamente e de modo renovada sob a forma de imagens divinas, as quais não são mera indiferença, intercambiáveis, mas formam uma identidade absoluta plena de diferença e articulação.

Assim vemos como a doutrina da ideia revela afinidade desde o início com a visão estética que apontáramos na base da compreensão ontológica do sistema do filósofo. A possibilidade de que a criação divina fosse já intuída como beleza, como obra de arte absoluta, era um indício desse paradigma. Schelling agora começa a revelar progressivamente que é também a mitologia que o auxilia na construção. Vejamos, por exemplo, sua explicação sobre essa dupla visão do universo que se realiza pela ideia:

α) a visão do universo como *caos*, que, dito de passagem, é a intuição fundamental do sublime, a saber, se tudo está nele como um, em identidade absoluta; β) a visão do universo como beleza e forma supremas, pois ele é o caos precisamente pela absolutez da *forma* ou porque em cada particular e em cada *forma* estão novamente formadas todas as formas e, consequentemente, a forma absoluta (*FA*, pp. 52-53).

Caos e forma, sublime e beleza; as categorias estéticas e a imagem do processo teogônico penetram a argumentação antes mesmo da enunciação de fato da mitologia. São, como vimos, os dois sentidos em que pensamos o movimento entre Absoluto e ideia, como absolutez e limitação, movimento do infinito ao finito ou do finito ao infinito, de modo que um suspende o outro. A compreensão das ideias como produção de imagens do próprio Deus deságua assim naturalmente nos deuses da mitologia: “*As mesmas formações-em-um do universal e do particular, que, consideradas em si mesmas, são Ideias, isto é, imagens do divino, são consideradas realmente deuses*” (*FA*, p. 54). Pois, se as ideias nada mais são do que

⁴⁶⁴ Nas palavras de Verra, “um tal ponto de vista permite compreender que a relação entre universal e particular se torna muito mais rico, completo e concreto do que a simples distinção lógica entre conceito e intuição” (“La ‘construction’ dans la philosophie de Schelling”, 1979, p. 38).

imagens do Deus, consideradas realmente em sua particularidade elas são expostas como deuses particulares.

Com essa proposição, Schelling efetua a passagem ao mundo dos deuses. É a noção de real que permite tomar, o que era anteriormente colocado na ideia, como característica das figuras de deuses particulares. Diga-se de passagem que, nesse primeiro sentido, *real* não indica nenhuma dimensão sensível: elas são reais apenas porque são tomadas como absolutas, e a realidade decorre dessa dimensão de absolutez. Demonstrar sua idealidade seria, em sentido contrário, reconduzi-las ao Absoluto, dissolvendo-as, o que as desvelaria novamente como ideias no Absoluto. O filósofo necessita dessa precisão, para situar de antemão sua compreensão da mitologia em um nível superior e *especulativo*. Como afirma, a dificuldade do entendimento comum de elevar-se até essa visão torna para ele incompreensível como espíritos tão cultivados como os gregos poderiam considerar reais suas figuras divinas.

O que se segue pode ser tomado como um comentário colado da *Doutrina dos deuses* de Moritz, mencionado páginas a seguir em seu mérito como o primeiro a ter exposto a mitologia em sua “absolutez poética” (*FA*, p. 74) – daquela obra, inclusive, parecem ser tirados a maior parte de seus exemplos particulares sobre as figuras mitológicas. Salientemos, no entanto, que com a relação entre deuses e ideias, a partir da fundação de sua doutrina das ideias na imaginação divina, Schelling obtém um deslocamento decisivo para ressignificar a teoria de Moritz: aquela lógica da fantasia, tomada em sua linguagem autônoma, recebe agora uma fundamentação ontológica, que a liga ao próprio Absoluto⁴⁶⁵. Isso garante um novo substrato para a discussão de algumas noções centrais da *Doutrina dos deuses*.

É desse modo, por exemplo, que a primeira caracterização dos deuses é diretamente transporta do que anteriormente fora referido às ideias: “*Pura limitação, de um lado, e absolutez indivisa, de outro, é a lei determinante de todas as figuras divinas*” (*FA*, p. 55). São, claramente, as duas características que permitiam pensar a ideia como independente e absoluta, mas ao mesmo tempo em plena identificação com o Absoluto. Com essa mesma lei, cada deus particular carrega em si o princípio divino, mas de um modo absolutamente particular e único. Do ponto de vista da beleza, e conseqüentemente da arte, a importância desse preceito duplo torna-se ainda mais relevante:

O segredo do encanto [das figuras divinas] e de sua aptidão para serem expostas artisticamente reside propriamente apenas nisto: antes de mais nada, são rigorosamente delimitadas e, portanto, qualidades que se restringem reciprocamente, excluem-se e estão absolutamente separadas

⁴⁶⁵ Junto ao mérito de Moritz, Schelling diz que falta à sua visão “a última perfeição e acabamento”, podendo apenas “mostrar que é assim com essas criações poéticas, não, porém, a necessidade e o fundamento delas” (*FA*, p. 74).

numa mesma deidade, e, não obstante, no interior dessa limitação cada forma recebe a divindade inteira (*FA*, p. 55).

Recuperando um traço que observamos tanto em Herder como em Moritz, o filósofo concebe a beleza das divindades no jogo que se estabelece entre seu caráter limitado e sua expressão do Absoluto, sintetizado na ideia de uma *absoluta limitação*. Por isso também o princípio de *economia* que domina a exposição mitológica: a preponderância de um elemento, como a sabedoria em Minerva, por exemplo, é compensada pela subtração de sua feminilidade. Isso cria em cada uma das figuras uma solução completamente única da identidade absoluta, revelando assim também sua absolutez e, do ponto de vista estético, sua beleza e seu encanto. O complemento dessa mesma *economia* expressa-se no todo da trama da mitologia, uma vez que, em conjunto, as forças e talentos que caracterizam as figuras individualmente, compensam-se entre si, inclinando a totalidade a um equilíbrio de soma zero⁴⁶⁶. Dessas duas perspectivas, damo-nos conta tanto da absolutez individual de cada divindade, e sua beleza, mas também seu entrelaçamento entre si, formando, assim, um todo fechado em si mesmo: “*os deuses de novo formam necessariamente uma totalidade, um mundo entre si*” (*FA*, p. 62).

Schelling dá, portanto, continuidade e amplitude à compreensão positiva dada por Moritz às noções de forma e formação. Para ele também, “as formações plenas dos deuses só podem se manifestar depois que o puramente disforme, o escuro, o monstruoso foram suplantados” (*FA*, p. 57). O filósofo acompanha o mesmo movimento necessário da *Doutrina dos deuses*, que partia do caos e da superação daquelas primeiras figuras informes, que precisavam submergir para a pleno eclosão do reino dos deuses, em uma progressão do Caos a Júpiter. Como naquele autor, há uma profunda ressignificação do conceito de limite, não como negação, mas princípio de compreensão positiva de um infinito que se expõe sempre, e apenas, como finito. “O segredo de toda vida é síntese do Absoluto com a limitação” (*FA*, p. 56), diz Schelling, voltando-se à mitologia grega como modelar para tal pensamento. Também nela, o infinito nunca aparece como puramente infinito, mas apenas no finito: “ele está em toda parte, mas somente no objeto – vinculado à matéria” (*FA*, p. 81)⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Como afirma Suzuki ao comentar este trecho: “A graça de uma forma vem junto com uma certa ausência. Ou, reciprocamente, o que falta a um deus ou deusa é precisamente o que dá beleza, e também possibilidade de se armar um tecido coeso entre as diferentes figuras mitológicas” (“A ciência simbólica do mundo”, 2005, p. 213).

⁴⁶⁷ Do mesmo modo que Moritz, Schelling exemplifica quase que exclusivamente o que entende pela mitologia por meio da mitologia grega. Não se trata propriamente de dizer que há uma identidade absoluta entre a mitologia, tal qual fundada nas ideias divinas, e a mitologia grega, mas uma coincidência, pois nesta, como diz Schelling, “todos os traços condizem com a nossa dedução”, fazendo dela o “protótipo supremo do mundo poético” (*FA*, p. 55). Também do ponto de vista de seu conteúdo a partir das ideias, “pode-se mostrar que de fato todas as possibilidades contidas no reino das Ideias, tal como é construído pela filosofia, estão plenamente esgotadas na

Também como Moritz, Schelling pensa a relação entre os deuses necessariamente como *geração*, ou seja *teogonia*, para a qual dá uma definição valiosa a partir de seu sistema: “é o único modo de dependência no qual todavia o dependente permanece absoluto em si” (*FA*, p. 67). Na metafísica tradicional – e cristã – resulta sempre contraditória a ideia de um Absoluto capaz de criar uma individualidade também absoluta. No processo teogônico, entretanto, esse é o modo mesmo como se pensa o nascimento dos deuses a partir de outros deuses. Trata-se do complemento necessário para se compreender a caracterização anterior, das divindades como absolutas e limitadas: antes as tomávamos do ponto de vista de sua *posição* em relação ao Absoluto, agora do ponto de vista da *gênese*.

Não seria exagero dizer que poucas passagens permitem compreender tão bem o significado da arte para filosofia, na qualidade de seu espelho simbólico, como essas explicações sistemáticas sobre a mitologia: sob esse prisma ela revela uma lógica cristalina da fantasia e, ao mesmo tempo, a melhor imagem para compreender a difícil tarefa de pensar as ideias como simultaneamente absolutas e limitadas, e Schelling insiste várias vezes, após as explicações de cada uma das proposições, que é também desse modo que devemos compreender simbolicamente as ideias. No plano racional, a contradição das determinações conflitantes corre o risco de ser convertida pelo entendimento em mera abstração; na intuição *in concreto* ofertada pela imaginação vemos também a razão liberta e elevada a um novo patamar. Lembremos que uma visão semelhante já conduzia, como foi notado anteriormente, a filosofia da natureza em sua compreensão da vida orgânica como síntese de infinitude e finitude, mediante um olhar que flutuava entre a continuidade e a descontinuidade, a absolutez e a limitação. O pendor simbólico de um pensamento sempre empenhado em desvelar o infinito no finito via finalmente a si mesma no espelho mágico da mitologia.

Também por essas razões a *Filosofia da arte* se vê impelida à primeira teorização *de facto* sobre o *simbólico*, o qual, se não era desde sempre seu método, era sem dúvida há tempos seu “estilo”⁴⁶⁸. Pois a mitologia é incompreensível sem o símbolo. Tal modo de exposição, no entanto, só se explica a partir da síntese de outros dois, que estão contidos nele: o esquemático e o alegórico. Se naquele o universal significa o particular, neste ocorre o inverso. Ou seja, em ambas há uma operação de remissão e referência na significação, em que o valor próprio do significante é derivado e determinado pelo significado. Já no símbolo, que é a síntese de ambos: “nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambos são

mitologia grega” (*FA*, p. 63). É, portanto, por seu caráter prototípico e modelar que ela serve de melhor exemplo à construção universal da mitologia.

⁴⁶⁸ Cf. Torres Filho, “O simbólico em Schelling”, 2004, p. 113

absolutamente um” (FA, p. 69). A gradação entre esses modos, mostra o filósofo, é a mesma das potências do Absoluto, e pode ser aplicada às diferentes séries de seu sistema: corpos, luz e organismo, na série real, pensar, agir e arte, na série ideal. Pois o símbolo é o correspondente da própria noção de *formação-em-um* que funda sua filosofia da identidade, em sua constante interpenetração de ideal e real, infinito e finito. Mesmo aquela ideia anterior que caracterizara o espírito, da *exposição do infinito no finito*, não parece mais dar conta da profundidade exigida pela compreensão do Absoluto. Ela está decerto contida no modo geral de exposição do Absoluto, assim como o símbolo contém os outros modos de significação, mas não o define integralmente. A própria concretude desse modo exposição, na qual o universal é o particular, torna mesmo difícil sua apreensão sob a ideia de significação, uma vez que esta já implicaria um movimento entre os polos que estão, a princípio, absolutamente indiferenciados no símbolo, numa unidade entre ser e sentido que transborda o poder de representação em algo de concreto: “Aqui a significação é ao mesmo tempo o próprio ser, é passada para o objeto, é um com ele” (FA, p. 73)⁴⁶⁹. O potencial simbólico, que brotava em Herder e Moritz ao se debruçarem sobre a mitologia, é ampliada por Schelling para todo o sistema. Contudo, lembra Torres Filho, “essa primazia do símbolo não é apresentada como doutrina, mas como tarefa ou *problema*, cuja solução é justamente a mitologia”⁴⁷⁰.

Com efeito, retornando à mitologia, Schelling ressoa as afirmações de Moritz sobre a existência poética autônoma das figuras mitológicas, interditando referências externas para compreendê-las. Ao filósofo essa retificação é sem dúvida ainda mais imprescindível, uma vez que o desavisado tropeça em seu paralelismo entre ideia e deus com o risco da alegorização: “Não que Júpiter ou Minerva *signifiquem* isso ou mesmo que *devam* significá-lo. Com isso se aniquilaria toda a independência poética dessas figuras. Elas não significam isso, elas mesmas o são” (FA, p. 63). Heyne, outrora referência central para sua compreensão histórica do mito, torna-se assim objeto de crítica: ao procurar ver na origem da mitologia uma exposição alegórica, o filólogo aniquilava a realidade dessas figuras, e portanto a própria mitologia em sua existência poética autônoma. Recordemos que, para o filólogo de Göttingen, o caminho histórico partia do *mito originário* para o *mito poético*, como do natural se vai ao artificial, de modo que os mitos entendidos primeiramente de maneira alegórica tornavam-se material nas mãos do poeta somente mediante o desligamento de sua origem. Schelling pode reconstruí-lo

⁴⁶⁹ Berndt e Drügh enfatizam no símbolo, em oposição ao signo, o seu “substrato material”, “o excesso corpóreo e não representável do signo” (“Vorwort”, 2009, p. 11). Halmi filia a teoria do símbolo de Schelling a uma linhagem, cujos outros dois nomes são Moritz e Herder, que reconhece na mitologia um poder “incarnacional” em oposição ao “representacional” (*The genealogy of the romantic symbol*, 2007, pp. 153-154).

⁴⁷⁰ Torres Filho, “O simbólico em Schelling”, 2004, p. 15.

em reverso, pois, provada sua autonomia a partir do Absoluto, o percurso da mitologia é aquele do próprio símbolo: “a síntese é o primeiro” (FA, p. 72). Com isso se dissolve a distinção história de Heyne: o poético é o originário. O que não significa, entretanto, que Schelling simplesmente se volte contra a alegoria: se o sentido é o do símbolo, o alegórico encontra-se nele como potencial, como momento segundo. Mais do que interditar, portanto, a interpretação alegórica, sua possibilidade mesma é deduzida do símbolo: contendo em si uma infinitude de sentido, como um universo, pode-se sempre dar às suas figuras uma nova interpretação. Na possibilidade alegórica, intuída como interna ao simbólico, revela-se a maneira pela qual a mitologia deve conter, intrínseco a seu caráter de totalidade e fechamento, também um horizonte de desenvolvimento infinito: como obra de arte absoluta, ela é também em sua manifestação uma atividade sem fim.

Com a exposição do sentido simbólico da mitologia, ou melhor, como seu campo por excelência, Schelling dá um fechamento à sua construção. O conjunto de figuras divinas revela-se como mitologia precisamente “quando estas atingem a plena objetividade ou existência poética independente” (FA, p. 68). Formando um todo em si mesmo, um mundo, Schelling prova na mitologia um campo inteiramente autônomo. Esquemáticamente, enxergamos agora em retrospecto que toda a construção da mitologia se descortina entre os polos do esclarecimento sobre o conceito da *formação-em-um* do Absoluto, como imaginação divina, e a teoria do símbolo. Em uma releitura da *Doutrina dos deuses* de Moritz, que se desdobra nesse percurso, notamos que Schelling capta o núcleo mais íntimo daquele autor e o radicaliza com base em seu método filosófico, desenvolvendo uma teoria da criação artística já completamente apartada da dimensão do sujeito, essencialmente objetiva e imanente, desdobrada junto ao próprio objeto: a obra de arte completa e acabada já existe antes mesmo da atividade genial do artista, como mitologia⁴⁷¹.

Oferecendo nos deuses uma intuição da identidade entre real e ideal, infinito e finito, a mitologia realiza já a passagem da ideia a uma exposição real. Schelling o certifica quando define a mitologia assunto da fantasia e a distingue sutilmente da imaginação: “determino a imaginação como aquilo em que as produções da arte são concebidas e desenvolvida; a fantasia, como aquilo que as intui exteriormente, as projeta, por assim dizer, para fora de si e, nessa medida, também as expõe” (FA, p. 58). Consequentemente, ela sugere e funda de antemão mais

⁴⁷¹ “Com a estrutura da *uni-formação* do ideal no real, Schelling oferece uma teoria da produção da arte que, todavia, não deduz a obra de arte de condições subjetivas de um produtor, mas a determina como que em uma produção sem sujeito em sua essência objetiva e universal” (*Schellings Philosophie der Kunst: Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*, 1991, p. 143). O próprio gênio é apenas “o divino que habita o ser humano” (FA, p. 119).

do que a matéria da arte, mas também sua forma universal, como exposição da indiferença entre universal e particular *no particular* ou, o que seria o mesmo, exposição do Absoluto na limitação sem suprimir sua absolutez⁴⁷². Não é mero conteúdo, mas seu fundamento e substrato, “solo no qual podem medrar e subsistir as florações da arte” (*FA*, p. 68). Sob essa luz, ela mesma já é a arte completa – “uma verdadeira obra de arte” (*SAP*, p. 196), dizia Moritz –, antítipo do universo que era em deus obra de arte suprema, e por isso mesmo “poesia absoluta” (*FA*, p. 69).

Não deixa de surpreender que, com esse fechamento da mitologia em sua construção, a *Filosofia da arte* ainda guarde uma discussão nessa seção sobre sua *realização histórica*. Pode-se pensar em certa afinidade a Moritz, onde do núcleo da pura linguagem da fantasia irrompia também o elemento da efetividade, apontando para um retorno ao histórico. Surpreendente, pois no que se mostra ao primeiro olhar uma história da arte que complementa o projeto de uma filosofia da arte, descobrimos um dos primeiros momentos em toda a obra de Schelling na qual brota a história *efetiva* no interior do sistema. O filósofo, não obstante, via o empreendimento como necessário, não uma saída da mitologia, mas sua integral determinação como obra de arte suprema: “como a arte é, em si, eterna e necessária, ela não é contingência, mas necessidade absoluta também em sua manifestação temporal” (*FA*, p. 33). Pois, se ela é a exposição real da indiferença do Absoluto, até chegar ao particular, a manifestação histórica está contida como forma em sua determinação, oferecendo-se, conseqüentemente, como objeto da exposição. Mais do que isso: a passagem é necessária justamente para a demonstração de que só há *uma*

⁴⁷² Desse ponto de vista, a terceira e a quarta seção, que tratam respectivamente da “Construção do particular ou da forma da arte” e da “Construção das formas artísticas na oposição das séries real e ideal”, estão potencialmente contidas na dedução da mitologia e na teoria do símbolo, constituindo-se a partir das diferentes proporções e potências do ideal e do real que se identificam na mitologia: “assim como em toda parte o Absoluto – o não-real – está na identidade, assim também o real está na não identidade do universal e do particular, na disjunção, de modo que está, ou no particular, ou o universal” (*FA*, p. 32). São seções que constituem a parte por assim dizer *reflexiva*, para aquilo que a mitologia é a parte *produtiva*. Dado o escopo de nosso trabalho, preocupado com a constituição da possibilidade da estética como disciplina a partir de seu diálogo com a mitologia, não nos ocuparemos delas, uma vez que a possibilidade da filosofia da arte encontra-se, como apontado, já inteiramente fundada com a exposição da mitologia. Em certo sentido, pode-se dizer que elas têm pouca novidade, uma vez que consistem, grosso modo, na aplicação do método, anteriormente adquirido, para a estruturação das formas da arte, em séries ideal e real, que espelham as potências de todo o sistema da identidade e fundamentam as – poucas – interpretações de obras de arte. A *Schelling-Forschung* apontou frequentemente nesse fato a causa para “que a doutrina da arte seja tão pobre em material histórico-artístico na comparação com outras estéticas de sua época” (Sandkühler, *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, 1970, p. 90). Por essa razão também Tilliette a considera “uma das obras de Schelling que mais envelheceu”, “em muitos momentos gratuita e estéril” (*Schelling. Une Philosophie en Devenir. Tome I*, 1970, p. 450). Há, contudo, de se reconhecer a necessidade sistemática dessa parte da obra, que compreende a individuação do Absoluto nas obras efetivas, oferecendo algumas instigantes leituras da parte de Schelling a partir de sua compreensão mesma da relação entre Absoluto e arte; como afirma Galland-Szymkowiak, “longe de esmagar as obras sob o peso do absoluto, essa integração sistemática lança nova luz sobre a *aisthesis* na arte, sobre a individualidade da obra, sobre a temporalidade das artes e sua historicidade” (“Relire la Philosophie de l’art de Schelling, du côté des oeuvres”, 2013, p. 188). Logo, é antes a limitação do objeto da pesquisa, e não o interesse sistemático, que nos leva a excluir uma análise detida desses tópicos na presente investigação.

única obra de arte, da qual todas as obras individuais são apenas uma particularização; “somente na história da arte se revela a unidade essencial e interna de todas as obras de arte, que todas as criações poéticas provêm de um único e mesmo gênio” (FA, p. 33). Como em todas as questões da forma que estruturam sua filosofia da identidade, aqui também o problema se desdobra como uma oposição formal entre os polos real e ideal, lida do ponto de vista da história da arte: “essa oposição geral e formal que perpassa todos os ramos da arte é a oposição entre arte *antiga* e a *moderna*” (FA, p. 33). Logo, ao fim de seu tratamento sobre a mitologia, o que restava era a própria questão de antigos e modernos, questão esta sobre a qual repousara, em larga medida, toda a estética moderna, e cuja resposta Schelling vislumbra em uma unificação de filosofia, mitologia e arte.

Ora, todo o problema é posto na tarefa de como pensar a mitologia em sua relação com a história. Com isso, obviamente, não se trata de perguntar por um certo desenvolvimento histórico que se cristalizaria na mitologia; quanto a isso, Schelling fora de antemão claro: ela “deve ser compreendida *historicamente*, de maneira igualmente imediata” (FA, p. 74). Isto é, a interpretação “prosaica”, como a define, que procura na mitologia a história primordial do gênero humano, de reis, heróis e eventos antigos – a tese evemerista –, ignora a validade universal da mitologia, sua completa independência. A mitologia é um todo acabado desde o início, em sua fundação no Absoluto, e que *aparece* desde o primeiro momento como tal, de modo que a questão da relação com a história não é de como esta aparece nela, mas como ela mesma se manifesta na história *imediatamente* como um todo.

Trata-se de pensar como pela mitologia o Absoluto mesmo se manifesta na história e, desse modo, *nos e pelos* homens: “A mitologia não pode ser nem a obra do ser humano singular, nem do gênero ou da espécie (se estes são somente uma composição de indivíduos), mas unicamente do gênero, se ele mesmo é indivíduo e igual a um ser humano singular” (FA, p. 76). Tal proposição, do parágrafo 42, encontra-se no centro das lições e toma parte substancial de sua página – é a mais extensa da obra –, sugerindo um núcleo fundamental de toda a articulação. A explicação dessa exigência deriva das próprias características antes apontadas na construção da mitologia, de seu caráter de uma *totalidade objetiva*: por sua objetividade, com um mundo em si mesmo, ela não se limita ao campo objetivo produzido por um indivíduo singular, e sim de uma validade universal; como totalidade, por sua vez, ela possui uma unidade e uma harmonia interna impossíveis quando pensamos no gênero como mera composição de vários indivíduos. “Para sua possibilidade exige necessariamente, portanto, um gênero que é indivíduo como um único ser humano” (FA, p. 76). O problema não é novo:

lembramo-nos que ele já surgia ao fim do *Sistema do idealismo transcendental*, quando se perguntava pela possibilidade de criação de uma nova mitologia em que a filosofia consumar-se-ia na poesia. Os termos são também os mesmos da discussão de Schelling sobre a história, desde os *Ensaio*s de 1797 e 1798 ao *Sistema* de 1800, pois ali também a unidade de gênero e indivíduo tinha de ser pensada na unidade de uma figura única, para que pudesse realizar-se plenamente na objetividade, como identidade de liberdade e necessidade. A própria *Filosofia da arte* reconhece o parentesco: “ela é a Ideia suprema para *toda* a história em geral” (*FA*, p. 76).

Schelling não nega a incompreensibilidade dessa ideia de um todo que age como algo de individual e vice-versa. Na arte, como diz, ela parece menos estranha, pois já os gregos ofereceram com sua mitologia o exemplo de um “impulso artístico coletivo, que se estendeu a todo um gênero” (*FA*, p. 77). Homero é aqui, como outrora, o centro da argumentação. Pois em Herder, como vimos, a reabilitação do poeta grego cumpria um papel central para pensar a historicidade da produção artística, ligada a seu tempo e cultura em um enraizamento natural. Com isso, o julgamento a partir do cânone normativo era suspenso em favor de uma consideração histórica. Separado por meio século, e tendo por conseguinte um pano de fundo inteiramente distinto de pesquisas literárias e filológicas, o Homero discutido por Schelling é aquele da hipótese de Wolf: “não era obra de um indivíduo singular, mas sim de muitos homens impelidos por igual espírito” (*FA*, p. 77). Sistematizando vários questionamentos sobre a autoria da *Iliada* e da *Odisseia*, o famoso filólogo fundamentara um novo marco na interpretação da poesia grega, ao negar a figura pessoal de Homero, e conceber sua poesia como uma unificação mais tardia de um amplo material transmitido oralmente por rapsodos. Nosso filósofo aproveita a interpretação do filólogo, ainda que sem entrar em seu mérito: “pretendo afirmar sobre a mitologia o mesmo que Wolf afirmou sobre o Homero” (*FA*, p. 77). Ao transpô-la para o nível de sua ideia, entretanto, Schelling inverte completamente a intenção do filólogo: se, para este, a designação de Homero era a unificação posterior de um material originalmente diverso, para o filósofo é a unidade que estava desde sempre na produção de diversos rapsodos. Ou seja, Homero e mitologia grega são uma só coisa, mesmo nos vários poetas já havia Homero inteiro, como potencial e protótipo, e cada um intervinha assim no sentido de um todo harmonioso. Amparando-se metaforicamente em uma leitura etimológica do nome de Homero como “o que unifica”⁴⁷³ (*FA*, p. 115), Schelling pensa no poeta como o próprio princípio de identidade entre

⁴⁷³ Segundo Beierwaltes, tratava-se de uma leitura corrente ao fim do século XVIII: ὁμοῦ ε ἄραρίσκω, “mesmo” e “cultivar”, ou seja, aquele que mantém a unidade (“Einleitung”, 1982, p. 42, nota 80).

mitologia e poesia, de modo que a origem de ambos coincide em um só ponto. Mais radical ainda: como origem absoluta, identidade que está no fundamento, a mitologia não é para os gregos apenas a fonte de poesia, mas também de sua história e filosofia: “o oceano, para usar uma imagem dos antigos, do qual todos os rios provêm e para o qual todos eles retornam” (*FA*, p. 78), diz o filósofo ecoando o fim do *Sistema transcendental* – com a diferença que a mitologia não era mais o termo médio, mas a origem e o destino do fluir das várias correntes.

A partir desse potencial simbólico da mitologia grega, não mais entendida apenas como fonte poética, Schelling pode pensar de modo amplo a construção da história, invertendo o que a consciência empírica pensaria ser a relação entre a mitologia e a história de um povo: “Não é por meio de sua história que sua mitologia é determinada para ele, e sim o inverso, por meio de sua mitologia sua história é determinada, ou melhor, a mitologia não determina, ela mesma é seu destino” (*SSW XI*, p. 65). Essas palavras de muitos anos depois, na *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* [Introdução à filosofia da mitologia], permanecem incompreensíveis se permanecemos no nível do senso comum e entendemos destino como uma mera predeterminação. Sob a luz de um entendimento simbólico e mesmo morfológico, da história como o campo de desenvolvimento de formas, a citação ganha novo sentido, pois sugere na mitologia uma totalidade a partir da qual o desenrolar histórico é uma constante simbolização.

Notamos como claramente o princípio extravasa, em muito, até mesmo os limites de uma filosofia da arte em sentido estrito. Dado que a mitologia era aquele espelho simbólico da filosofia para pensar as ideias do Absoluto em sua realidade, ou seja, era o campo por excelência de objetivação de sua identidade, ela se torna também um fundo para pensar outras manifestações do real. O simbólico se tornava a chave que faltava à filosofia para sua plena compreensão do real⁴⁷⁴. Pois se o símbolo, como vimos, é o grau zero da exposição do Absoluto, contendo em si todos os outros, a única diferença será a *forma* dessa exposição, ou seja, o modo como se *realiza*, se *objetiva*, o jogo da identidade de universal e particular, infinito e finito, que ele carrega potencialmente. A partir desse ponto primordial, por assim dizer, podemos seguir na escala de forma dinâmica seja para um polo seja para o outro. Isso permite que mesmo sob

⁴⁷⁴ Torres Filho sintetiza primorosamente as consequências para um tal pensamento que se deparava com a mitologia e seu poder simbólico: “Schelling não poderia sustentar tal concepção do símbolo e do mito sem que isso trouxesse consequências para seu projeto filosófico. Levar à risca a exigência da exibição absoluta – simbólica – tal como se manifesta de maneira privilegiada na mitologia, só tem sentido para uma filosofia que se coloca perante estas duas tarefas: eleger, para seu próprio discurso, o registro do simbólico – e, conseqüentemente, estabelecer com precisão sua relação com o discurso mitológico” (“O simbólico em Schelling”, 2004, p. 120).

uma forma geral apareçam elementos de polos opostos, mas absorvidos do ponto de vista superior daquela proporção geral.

É desse modo que Schelling entende a mitologia grega como essencialmente simbólica, ou melhor, suas figuras divinas apresentam uma tal interpenetração e equiparação do infinito e do finito, como vimos, que um *é* o outro; “mas se se observa a *forma*, então toda aquela formação-em-um de infinito e finito é novamente exposta no finito ou particular” (*FA*, p. 83). A distinção é valiosa, porque esclarece como, do ponto de vista da construção da mitologia, o simbolismo universal do Absoluto e a mitologia chegavam a uma total coincidência. Agora, sob o ângulo da *forma* dessa exposição, aquela identidade de infinito e finito se mostra no finito, material e sensível. Por conta dessa dimensão formal, todo o mundo grego encontra-se sobre a égide da natureza e do objetivo, penetrada pelo que Schelling denomina *mitologia realista*. Com o termo distinto, o filósofo parece salientar justamente a perspectiva da *forma* de sua objetivação.

Em posse dessa compreensão simbólica, Schelling pode ampliar sua leitura para campos que vão além da arte e da mitologia, em uma ampla história da cultura, se assim quisermos denominá-la, uma vez que inclui considerações sobre a arte, a filosofia e mesmo a política. São das páginas mais interessantes no modo como Schelling procura ler vários fenômenos. Um traço interessante, que mostra a pregnância do método simbólico, é que formando um todo, essa forma da mitologia realista também pode ela mesma ser considerada ora da perspectiva do todo, ora no elemento individual, ora no contínuo ora no descontínuo. Nesse sentido, por exemplo, se a mitologia grega é marcada pela exposição no finito, isso não impede que ela mesma contenha elementos, em suas figuras particulares, que sejam em si mesmas uma outra combinação dessa mesma proporção. Prometeu, por exemplo, é já uma figura que para Schelling contém elementos da moralidade e do sofrimento humano, indicações antes do domínio do elemento infinito e de negação do finito. Outros fenômenos, como os rituais místicos e mesmo a filosofia, revelam elementos da cultura grega que começam a destacar o polo infinito, isolado do finito, o ideal separado do real, ainda que sob a forma geral diluídos sob o domínio do real e da interpenetração com o finito.

Como a argumentação permite entrever, uma outra forma pode surgir a partir da mudança do equilíbrio desses polos, mediante a preponderância do princípio idealista. A oposição formal entre infinito e finito, que é trazida potencialmente na identidade do simbólico, anuncia assim duas formas primordiais do desdobramento dessa identidade no real. Uma vez que a investigação iniciara pela mitologia grega, dada sua coincidência com a mitologia

construída racionalmente, torna-se evidente que o mundo moderno só poderá aparecer como o *negativo* do mundo antigo – o que não significa uma depreciação, uma vez que, como aponta o filósofo, “também o negativo pode, como tal, se tornar de novo forma que acolhe o que é perfeito e acabado” (FA, p. 79).

Cristo surge então como a figura mais surpreendente, pois ele é ao mesmo tempo o último deus grego e o primeiro (e único) deus de uma nova ordem. Último deus grego pois não é abstrato e pura infinitude: ele se faz finito, carne, e do modo mais radical e concentrado o possível; pois se a multiplicidade do politeísmo dividia o princípio absoluto em vários deuses finitos, agora temos um único deus finito que concentra em si toda a infinitude, de modo que o Absoluto se encarna todo ele em uma só figura. Ao mesmo tempo, contudo, ele só se faz carne para afirmar a nulidade desta e apontar para um além; se o deus grego encarna finitamente a humanidade em toda sua nobreza e altivez, Cristo encarna a humanidade em sua baixeza, como servo, sofredor. Trata-se, então, de um ponto de inflexão insuperável que cria, por assim dizer, uma nova forma sob a qual se manifestarão todos os outros fenômenos, onde predomina um modo de significação alegórico no qual o finito aponta sempre para além de si mesmo, não tendo sentido por si só, e recebendo-o apenas de uma instância superior, infinita e universal, o que a define como uma religião moral. Se no mundo grego dominava a natureza, adentramos agora o mundo da história e da liberdade. Schelling lê então sob esse princípio a progressão histórica do fim da beleza grega, da destruição de Roma sob sua própria grandeza, entre outros eventos. Isso não impede que haja também aí elementos *simbólicos*, ainda que essencialmente sob a figura de ações, como por exemplo a eucaristia e o batismo.

Em linhas gerais, sua construção da história se dá, portanto, pela oposição do mundo moderno e antigo, a partir das mitologias cristã e grega:

Nesta, o universo é intuído como natureza, mas naquela, como mundo moral. O caráter da natureza é inseparada unidade do infinito com o finito: o finito é dominante, mas nele, como invólucro comum, está contido o germe do Absoluto, de toda a unidade do infinito e do finito. O caráter do mundo moral – a liberdade – é *originariamente* oposição entre finito e infinito, com exigência absoluta de supressão da oposição. Mas mesmo esta, uma vez que se baseia num formar-em-um do finito no infinito, está novamente sob a determinação da infinitude, de modo que a oposição sempre pode ser suprimida no singular, mas jamais no todo (FA, p. 89-90).

Como demonstram as diferentes configurações do jogo entre infinito e finito no modo de sua exposição, notamos que é essencialmente sua teoria do símbolo que sustenta toda a construção. Isso dá à breve história da arte que Schelling esboça nessa proposição – que é, na verdade, uma história da mitologia e ao mesmo tempo uma mitologia da história –, um caráter

que não tem equivalente quando comparada a alguns de seus contemporâneos. Em alguém como Hegel, por exemplo, há uma filosofia da história muito marcada por eventos sociais e históricos, em um desenrolar dialético que determina uma progressão histórica completamente distinta. Daí também, na sua estética, a importância das formas de arte. Schelling, em contraste, pensa sua *Filosofia da arte* em uma filosofia da história da mitologia, por assim dizer, onde se vê forte influência de sua ideia da construção da mitologia como um mundo autônomo. As formas que determinam sua compreensão das diferentes configurações artísticas ao longo do tempo são aquelas contidas em potencial no símbolo, como exposição simbólica e alegórica. Também por isso reina nela um outro sentido de tempo: por não haver, como em Hegel, um conceito de desenvolvimento histórico que seja a base da consideração dos diversos conteúdos artísticos empíricos, a filosofia de Schelling parece dominada por uma “sistematicidade sincrônica”⁴⁷⁵, em que os fenômenos não são propriamente superados e podem repetir-se⁴⁷⁶. Essa temporalidade sincrônica, que é o tempo mesmo do mito, permanece estranha e incompreensível à maior parte dos leitores que desconsideram a construção de toda sua filosofia da arte sobre a compreensão simbólica da mitologia. Como mostra a figura de Cristo, mesmo por trás da oposição reconstrói-se também a identidade entre o mundo antigo e o mundo moderno⁴⁷⁷. Pois, como a tarefa da filosofia é a construção da identidade, Schelling mesmo assume que, sendo tal oposição “meramente formal”, “a construção consistirá precisamente na sua negação e supressão” (*FA*, p. 33).

Obviamente que toda a dificuldade se coloca no sentido profundo desse “meramente formal”. Pois não quer dizer que não haja diferenças, e a distinção das mitologias grega e cristã, sob o signo de oposições que dela brotam atenta precisamente para isso: natureza e história, destino e providência, ser e ação. Pois a questão dessa diferença *formal*, em última instância, diz respeito ao modo mesmo como o absoluto aí se faz *imagem*. O próprio fato de que o tempo histórico se torne a característica definidora de um dos polos traz consequências para todo o

⁴⁷⁵ O termo é de Hammermeister (*The German Aesthetic Tradition*, 2002, p. 88). Poderíamos pensar naquilo que escreve Cassirer sobre a distinção entre consciência mítica e histórica: “[a consciência de tempo histórica] está fundada numa ‘cronologia’ rígida, numa diferenciação rigorosa entre o antes e o depois, assim como na observância de uma ordem unívoca, rigidamente determinada, na sucessão dos momentos singulares do tempo. São estranhas ao mito uma tal separação dos níveis de tempo e a acolhida deles num único sistema rigidamente tramado, no qual cada acontecimento só cabe *uma* e apenas uma posição” (*A filosofia das formas simbólicas. Segunda parte*, 2004, p. 197).

⁴⁷⁶ Sobre a comparação com Hegel, Sandkaulen escreve: “De modo inteiramente diverso de Hegel, Schelling não conhece nenhum desenvolvimento histórico das artes, no qual as formas do simbólico, do clássico e do romântico se sucedem, e ao mesmo tempo construindo, com arquitetura, plástica e poesia, respectivamente, algo como uma arte guia que exprime paradigmaticamente as intenções e potenciais de configuração de uma determinada época” (“Das negative Faszinosum der Zeit”, 2011, p. 264)

⁴⁷⁷ Um paralelo interessante seria pensar a relação com Hölderlin, e sua associação simbólica das figuras de Dionísio e Cristo, na elegia “Pão e Vinho”, onde Cristo aparecia como o último dos semideuses.

sistema, pois dada sua própria definição alegórica, como exposição do finito no infinito, abre-se o que era antes uma totalidade fechada para um desenvolvimento igualmente infinito, cuja realização efetiva parece sempre se perder no objetivo.

A oposição, portanto, também é ela produto da experiência da cisão e coloca-se como um problema moderno. Logo, a construção histórica decorre tanto do princípio sistemático como de uma relação histórica que surge da experiência propriamente moderna. Do ponto de vista da mitologia, há uma consequência imediata: “o mundo moderno não tem uma verdadeira *epopeia*, nem tampouco uma mitologia fechada” (FA, p. 100). Tentou-se, de fato, usar elementos do cristianismo para se criar uma epopeia moderna, cujos melhores exemplos são Milton e Klopstock, e no âmbito católico, mais especificamente, chegou-se o mais próximo de um mundo mitológico, dada a presença em seu universo de elementos simbólicos; mas o problema não é só da ordem do conteúdo, quando se pensa em elementos em seu simbolismo por si mesmos, mas na criação de uma universalidade objetiva desse material:

A exigência que se faz a toda poesia é – não efeito universal, mas universalidade, externa e internamente [...] Na época moderna, a universalidade, exigência necessária a toda poesia, só é possível para aquele que pode criar, a partir de sua própria limitação, uma mitologia, um círculo fechado de poesia. (FA, p. 102).

Dominado pela desagregação, o mundo moderno é o mundo dos indivíduos e portanto tem apenas mitologias individuais. A tarefa de criá-la surge como uma tarefa do poeta, a partir do campo de sua própria experiência elaborado poeticamente por ele em uma totalidade individual: “todo grande poeta, digo, está convocado a fazer um todo da parte que lhe é revelada desse mundo, e a criar, da matéria dele, a *sua* mitologia” (FA, p. 103). O elemento universal da modernidade seria assim a *originalidade*. Para Schelling, os melhores exemplos de uma tal realização eram Dante, Shakespeare, Cervantes e – ao que tudo indicava – Goethe, com seu *Fausto*, à época publicado como fragmento; todos eles indivíduos, como diz, “que são considerados como um gênero inteiro” (FA, p. 26). Dante era talvez o mais exemplar para o filósofo, ao qual dedicou um ensaio, publicado em 1803, *Ueber Dante in philosophischer Beziehung* [Sobre Dante, considerado filosoficamente]⁴⁷⁸. No que parecia ser uma conclusão à proposição que dava início a esse longo parágrafo, podemos ler ali de maneira sintética:

⁴⁷⁸ Publicado em português com o título *A Divina Comédia e a Filosofia* (OE, pp. 57-70). O ensaio fundamenta-se na ideia de Dante como poeta exemplar da modernidade, capaz de criar um todo simbólico a partir do material de sua época. Schelling diferencia sua interpretação das tantas outras que existiam como uma exposição de seu caráter “*universal*”, “em sua significação verdadeiramente simbólica” (FA, p. 310). O filósofo reconstrói assim os níveis do poema dantesco a partir de sua teoria das potências, revelando como ele traz em germe todas as determinações universais que caracterizam a manifestação simbólica do Absoluto, de modo que encontraremos, como que *in nuce*, todas as diferentes formas e gêneros artísticos que são deduzidos em sua *Filosofia da arte*: “A

A lei necessária da poesia moderna [...] é: que o indivíduo forme em um todo a parte do mundo a ele revelada e, da matéria de seu tempo, de sua história e de sua ciência, crie para si sua mitologia. Pois, assim como o mundo antigo era, universalmente, o mundo dos gêneros, o mundo moderno é o dos indivíduos: ali o universal é verdadeiramente o particular, a espécie atua como indivíduo; aqui, ao inverso, o ponto de partida é a particularidade, que deve tornar-se universalidade. (*OE*, p. 62).

Logo, a tarefa que restava ao poeta moderno era percorrer o caminho inverso do simbolismo mitológico: partindo do individual e limitado, construir um todo, criar um símbolo do universo com o material restrito e fragmentado que lhe cabe a partir de sua experiência.

Mas dada a amplitude adquirida pela mitologia para além de seu significado estritamente artístico, Schelling também vislumbra o trabalho da filosofia como parte de sua realização. Pois enquanto impera essa tendência moderna que vai do finito ao infinito, que é a marca mesma do cristianismo, essas mitologias individuais são apenas vislumbres de um todo, que nunca chegam a formar raízes em uma objetividade universal. O filósofo reconhece, no entanto, que uma nova relação pode ser estabelecida entre filosofia e formação moderna, precisamente a partir de sua filosofia da natureza: ela é “intuição do infinito no finito, mas de uma maneira universalmente válida e cientificamente objetiva” (*FA*, p. 106). Assim, a verdadeira filosofia especulativa assume a direção contrária da do cristianismo e volta a povoar idealmente o real, revelando uma outra tendência no moderno, na qual o cristianismo seria a passagem para um novo mundo. Se o elemento natural dos antigos pudera enraizar-se historicamente pela epopeia, o esforço objetivo do idealismo poderia dar raiz na natureza a seu elemento histórico. Nesse sentido, a filosofia atuava junto ao destino da própria poesia moderna, preparando-lhe o terreno para suas divindades: “não escondo minha convicção de que na filosofia da natureza, tal como se constituiu a partir do princípio idealista, se fez o primeiro remoto preparativo para aquela futura simbólica e para aquela mitologia que terá sido criada não por um único indivíduo, mas por toda a época” (*FA*, p. 107)⁴⁷⁹.

admirável grandeza do poema, que refulge na interpenetração de todos os elementos da poesia e da arte, chega inteiramente, desse modo, à aparição exterior. Essa obra divina não é plástica, nem pitoresca, nem musical, mas tudo isso ao mesmo tempo e em concordante harmonia: não é dramática, nem épica, nem lírica, mas também destes gêneros uma mistura inteiramente própria, única, sem exemplo” (*OE*, p. 70). O mérito de Dante, portanto, teria sido o de dar a seu poema uma “forma simbólica universal”, mesmo partindo do mais individual; com isso, ele se tornava também modelo profético da arte na modernidade. Pode-se dizer que o ensaio sobre Dante é a melhor realização do que Schelling propunha como crítica de uma obra de arte verdadeira, uma vez que se trata justamente de reconstruir o universo na figura do poema, ou seja, revelar este como uma “intuição do mundo” (*OE*, p. 65).

⁴⁷⁹ Schelling parece dialogar nesse ponto com um pensamento expresso no “Discurso sobre a mitologia”, contido no *Conversa sobre a poesia*, publicado por Friedrich Schlegel em 1800. Nele, o personagem Ludovico – muitas vezes interpretado como uma caracterização do próprio Schelling – expõe as relações entre poesia e filosofia no projeto de criação de uma nova mitologia. Reconhecendo de modo análogo às lições de Schelling, a falta de um “centro” para a poesia moderna, que na Antiguidade era dada pela mitologia, Ludovico acreditava, no entanto, que estávamos próximos de estabelecer um tal centro, obtido de modo inverso em relação aos antigos: “A nova

Nesse horizonte, as criações individuais dos poetas aparecem como soluções provisórias, até que o “espírito do mundo” conclua “o grande poema que está urdindo”(FA, p. 103): se na mitologia grega Homero fora o primeiro, agora ele seria o último. Como exposição absoluta do ideal-real no objetivo, essa realização seria ela mesma mitologia, uma nova mitologia, que seria para o homem como a fundação de uma segunda natureza, em que reconhecera a si mesmo na objetividade – evento que mesmo Schelling ainda situava em uma “distância indefinidamente remota” (FA, p. 107). Da mesma maneira que na origem mitológica filosofia e poesia eram uma só, também nesse horizonte elas seriam unificadas, de modo que “a origem do poema didático absoluto ou da epopeia especulativa coincide, portanto, em um com a perfeição e acabamento da ciência” (FA, p. 294). Levando a um fechamento a própria história do *projeto da nova mitologia*, ela tornar-se-ia em Schelling um ponto de convergência da filosofia, da poesia e da própria história. Logo nos anos seguintes, é verdade, o filósofo veria a possibilidade de concretização desse projeto recuar cada vez mais no tempo, revelando seus próprios limites; é certo, no entanto, que esse curto e fulgurante programa de pensamento, que procurara unificar as várias esferas da cultura humana, deixaria, sob a égide da mitologia, uma marca em seu pensamento: não obstante a indefinição quanto à sua consumação, não deixava de testemunhar o imenso papel que, pelo fio de sua aproximação à arte, o símbolo adquirira em seu pensar. Talvez já distante de sua origem como um projeto poetológico, a nova mitologia acabaria resultando, no cruzamento de estética e mitologia, no próprio modelo de racionalidade assumido por essa filosofia. Como diria Torres Filho: “esse projeto – ou pretensão, utopia ou delírio, como se queira – é a consequência incontornável da radicalidade com que é tomada a concepção do simbólico [...]”⁴⁸⁰.

mitologia deverá, ao contrário, ser elaborada a partir do mais profundo do espírito; terá de ser a mais artificial de todas as obras de arte, pois deve abarcar todo o resto, um novo leito e recipiente para a velha e eterna fonte primordial da poesia” (Schlegel, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, 1994, p. 51). Nesse contexto, a filosofia atuaria um grande papel, e o personagem via no idealismo o ponto a partir do qual esse movimento irradiaria para todas as artes e ciências, convertendo-se em um novo realismo ao passar à objetividade, ou seja, em uma nova mitologia: “o idealismo precisa, em todas as suas formas, sair de si mesmo, de um modo ou de outro, para que possa retornar a si mesmo e permanecer aquilo que é. Por isso é preciso e certo que se erga de seu seio um novo e igualmente ilimitado realismo – assim o idealismo seria não só um exemplo, em seu modo de surgimento, para a nova mitologia; será até mesmo, de maneira indireta, sua fonte. Vocês já podem perceber os primeiros vestígios de semelhante tendência em quase todas as partes; especialmente na física, à qual não parece faltar mais nada, a não ser uma visão mitológica da natureza” (Ibidem, p. 53).

⁴⁸⁰ Torres Filho, “O simbólico em Schelling”, 2004, p. 125.

Como acompanhamos, a *Filosofia da arte* pode ser vista como o ponto culminante – e com isso também certo esgotamento – de uma aproximação entre estética e mitologia que constitui um fio de desenvolvimento muito único na história do pensamento alemão do século XVIII. Nessa obra de Schelling, a aproximação de ambas consuma-se em uma completa identificação, de tal modo que o fio nevrálgico de uma filosofia da arte, como tal, se torna a construção especulativa da mitologia a partir do Absoluto. Doutrina da mitologia é doutrina da arte; ou seja, a *Götterlehre* se revelava finalmente como o que era em sua essência: *Kunstlehre*.

Essas lições coroam um longo percurso intelectual do autor, que se inicia ainda em seus tempos de estudante. Com um pensamento desde muito cedo marcada pela tendência ao real e objetivo, Schelling desloca radicalmente, com sua filosofia, o ponto de vista de uma filosofia marcada pelo domínio da subjetividade, da consciência de si, da reflexão e do conceito. As temáticas da arte e da mitologia demoram a ganhar um solo fundamentado e sistemático em sua filosofia, mas quando o fazem, parecem iluminar essas características já há muito presentes em seu pensamento, e que a tensionavam constantemente a adquirir outras formas, construir novos sistemas.

Junto ao espírito da filosofia de Kant e da recente *Doutrina da ciência* de Fichte que acolhera entusiasmadamente, logo se revelara uma tendência produtiva e objetiva que dificilmente se deixava unificar e expor nos moldes da filosofia transcendental. A primeira aparição das artes, por meio das *Cartas filosóficas*, testemunha a dificuldade que tal sistema enfrentava em assimilar um poder que, não obstante, exercia grande fascínio por sua capacidade de exposição dos conflitos essenciais da filosofia, o que certamente impulsionara esse pensamento a um deslocamento criativo durante seus anos de formação, incorporando a imaginação produtiva em um gesto preñado de consequências. O *Sistema do idealismo transcendental* era testemunha cabal disso: junto à tentativa mesma de chegar a uma sistematização completa daquela filosofia, apontava-se para a necessidade de um novo *órgão* do filosofar. A arte raiava luminosa ao fim da obra, como o sintoma da incompatibilidade, mas também como exigência de uma solução. Faltava-lhe, no entanto, um solo compatível para que pudesse florescer, e o texto de 1800 já parecia indicar na mitologia um campo possível, que deveria ser perscrutado. Uma temática que já surgira de modo instigante em seus primeiros textos, como linguagem da imaginação, contraposta à razão conceitual, contudo igualmente verdadeira e necessária. A revalorização daquela faculdade, colocada agora no centro de todo o filosofar, possibilitava também uma reconsideração da mitologia que fora abandonada depois daqueles primeiros ensaios da época de estudante.

Assim, mesmo que com linguagem imprecisa, o comentário de um resenhista, ao tratar da discussão sobre a diferença entre os sistemas de Schelling e Fichte, tal qual exposto por Hegel, certamente captava algo sobre a continuação do desenvolvimento schellingiano: “era de se prever que os dois fios em que se desataram mais uma vez o idealismo transcendental teriam de se amarrar em um nó místico, que então representou uma filosofia ainda mais nova e elevada”⁴⁸¹. Se sob místico entendemos também o mítico, é certo que na exposição da mitologia Schelling encontrou um domínio apropriado não apenas para desenvolver, finalmente, uma filosofia da arte, mas também encontrar espelhado o próprio método de seu pensamento.

A partir dessa fundamentação, o filósofo chegava uma configuração da filosofia da arte que ele explicitamente distinguia da tradição:

Peço-lhes sobretudo para não confundir essa ciência da arte com nada daquilo que até agora se apresentou sob esse nome, ou sob um outro nome qualquer, tal como estética ou teoria das belas artes e belas ciências. Ainda não existe, em lugar algum, uma doutrina da arte científica e filosófica; existem, no máximo, fragmentos de uma tal doutrina, e mesmo estes ainda são pouco entendidos, e não podem ser entendidos a não ser na coesão de um todo. (*FA*, p. 25).

Dois posições pareciam ter dominado até então: na mais popular, “procurava-se explicar o belo pela psicologia empírica”; na outra, “receitas ou livros de culinária, onde a receita para a tragédia diz: muito terror, mas não em demasia; tanta piedade quanto possível, e lágrimas sem fim” (*FA*, p. 25). Era, portanto, distinguindo-se da linhagem psicológica da estética do efeito e das poéticas normativas que Schelling acreditava construir uma verdadeira filosofia da arte. Mesmo reconhecendo certo histórico de contribuições esparsas para uma tal ciência, o filósofo acusava a falta de um princípio sistemático unificador que lhe desse o caráter de um todo, o qual encontrou em uma construção simbólica da mitologia.

Com ela, fundamenta uma filosofia da arte autônoma e objetiva que sela a odisseia da estética no distanciamento de sua origem como ciência da sensibilidade, concretizando-se como uma filosofia da arte fundada ontologicamente: a relação à sensibilidade torna-se completamente acessória e é a ligação com o Absoluto, independente das condições subjetivas de sua criação e recepção, que determina seu caráter como objeto da filosofia⁴⁸². O característico da arte, fundada sobre a mitologia, é sua exposição da identidade entre infinito e finito no real, no particular. Aquele síntese entre dois polos, Baumgarten e Winckelmann, que

⁴⁸¹ Bouterwek, “Rezension über *Differenz des Fichte’schen und Schelling’schen Systems der Philosophie, in Beziehung auf Reinhold’s Beiträge* von Georg Wilh. Friedr. Hegel”, 1802, p. 481.

⁴⁸² Por conta de sua construção da arte que recusa a estética, David chega a dizer que a contribuição original de Schelling para a história da estética é *negativa*, “em um radical questionamento dos pressupostos a partir do qual ela é elaborada” (“Schelling: construction de l’art et récusation de l’esthétique”, 2002, p. 33).

situamos na raiz do projeto de fundação da estética a partir de Herder, é realizada por Schelling à sua maneira própria. Em um primeiro olhar, é em grande medida a visão winckelmanniana que prevalece para chegarmos a uma filosofia da arte. É seu olhar por assim dizer mitológico que sustenta a ideia de uma exposição do Absoluto como beleza: conceber como o todo se manifesta no horizonte da história, no particular, fazendo penetrar o infinito e espiritual na matéria. O próprio Schelling o reconhece explicitamente, ao designar Winckelmann em suas lições como “o pai de toda ciência da arte” (FA, p. 203). Por outro lado, não se pode negar que há um retorno, ainda que não explícito, do projeto baumgartiano. Mesmo com as críticas, nosso filósofo reconhece que há no autor da *Estética* “ao menos o indício da Ideia do belo, como do protótipo se manifestando no mundo concreto e afigurado” (FA, pp. 372-373). De fato, o paralelismo entre protótipo e antítipo, ideia filosófica e deuses mitológicos da arte, faz soar um eco do *analogon rationis* de Baumgarten, que cumpre papel basilar na sustentação da leitura schellingiana e na sua própria pretensão, compartilhada com o fundador da disciplina, de erigir sistematicamente uma ciência ocupada de um conhecimento dotado de uma dignidade autônoma.

Todavia, esse caminho de autonomização da estética como disciplina, na figura da filosofia da arte, impregnada pela filosofia, de um lado, e pela mitologia, de outro, parece levar esse programa também a um esgotamento. Diferente de seu papel epifânico e elevado no fim do *Sistema* de 1800, como órgão e documento da filosofia, a arte aqui é apenas uma das potências do absoluto. Aquela clara superioridade desaparece e é antes sua ciência, a filosofia da arte, que constrói sua relação com o absoluto. Esta, por sua vez, como filosofia da arte, torna-se mera repetição potenciada do sistema sobre ela. Uma vez que não se trata de uma filosofia particular, mas da filosofia ela mesma, a ideia de disciplina acaba por se dissolver. A mitologia, por sua vez, exposta em sua absolutez, parece ultrapassar a própria arte, tornando-se nos anos seguintes, principalmente na filosofia tardia, um motivo central da reflexão⁴⁸³. Como um processo teogônico real, exposto em uma fenomenologia da história da consciência humana, ela não será mais relacionada à arte nas discussões futuras⁴⁸⁴. Depois do cruzamento e identidade, portanto, arte e mitologia pareciam divergir.

⁴⁸³ Allwohn classifica de “religioso” esse novo conceito de mito em Schelling, identificando seu surgimento já no período de Würzburg, entre 1803 e 1806 (*Der Mythos bei Schelling*, 1927, p.52).

⁴⁸⁴ K. F. A. Schelling explica sucintamente o deslocamento operado entre a *Filosofia da arte* e a *Filosofia da mitologia*: “o gênero ‘igual a um ser humano singular’ torna-se a própria consciência humana – a única na qual a totalidade também é igual ao indivíduo – e nesta se geram as representações de deuses originalmente sem qualquer auxílio da fantasia, com uma necessidade que não se origina de modo algum de ideias ou de uma regra ideal, e sim de uma catástrofe da consciência humana e de uma processo que a partir daí se segue de modo involuntário, processo ao qual a consciência se entrega e sob o qual ela sofre” (in: *SSW V*, p. xviii). Como percurso de sofrimento

Surpreende inclusive que Schelling não mais tematizará a arte de maneira direta em seus futuros desdobramentos⁴⁸⁵ e é bem verdade que em suas lições sobre a *Filosofia da Arte*, algo daquele fascínio com o poder revelador da arte parece controlado e contido sob o domínio da filosofia. Logo, recuperando nosso percurso, pode-se falar, em certo sentido, que aquela interpretação inicial da tragédia nas *Cartas filosóficas*, de uma exterioridade até mesmo ameaçadora, fazia mais jus à autonomia própria do objeto artístico, mantendo vivos sua contradição e potencial disruptor, que seriam progressivamente instrumentalizados, estabilizados e mesmos *dissolvidos* por uma filosofia da arte – risco, afinal, que não lateja em toda estética?

Seria, no entanto, um juízo unilateral e rasteiro falar apenas de um esgotamento, superação e abandono. Se a arte não é mais tematizada diretamente, é também porque, ao *dissolver-se* no interior do sistema, ela passa a *embeber-se* em seu núcleo mais íntimo. Não é por instrumentalizá-la, mas justamente por acompanhá-la em sua autonomia e movimento imanente, que a filosofia pode encontrar na arte a imaginação produtora revelada em sua mais alta potência. Esta, que víamos ao início de nosso percurso marginalizada, é tomada por fim em sua radical originalidade, e mesmo *originariedade*, com as noções de *In-eins-bildung* e *Einbilden* do absoluto.

No espelho mágico da mitologia, essa filosofia vê a si mesma em seu potencial simbólico há muito atuante. Nesse sentido, acompanhando a mitologia e a arte ao longo da trajetória intelectual de Schelling, até sua interpenetração nas lições de *Filosofia da arte*, temos também, não apenas um rastro da história da estética, mas também uma melhor compreensão de um traço geral do pensamento do filósofo que se expõe – e se reconhece – finalmente às claras. Traço este que permite filiá-lo em vários sentidos à linhagem que passa por Herder e Moritz.

Nesse sentido, seus desenvolvimentos estéticos lançam uma luz vigorosa para a compreensão desse momento culminante de sua filosofia. Pois é preciso levar a sério a profundidade da visão simbólica que perpassa sua obra, desde aquela compreensão morfológica

da consciência em busca do deus perdido, a mitologia claramente perde a caracterização como material da arte e passa a ser abordada em sentido religioso e fático, o que coincide também com a passagem da filosofia negativa para a positiva, segundo a denominação tardia de Schelling.

⁴⁸⁵ Nas lições dadas em Würzburg, cujos manuscritos compõem o *System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere* [Sistema de de toda a filosofia e da filosofia da natureza em particular], de 1804 – expressão mais completa da filosofia da identidade –, a arte ocupa apenas cinco (317-321) de seus 326 parágrafos, ainda que permaneça alçada como uma das potências do mundo ideal, síntese do saber e do agir. A última aparição elevada da temática se dá no interessante discurso *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*, proferido em 1807 na Academia Bávara de Ciências, em Munique, o qual, no entanto, parece apenas sintetizar as posições anteriores do filósofo sobre a arte, em especial a relação com sua concepção orgânica e dinâmica de natureza.

desenvolvida através da filosofia da natureza, para não imputar a seu sistema de identidade, como é comum, uma mera placidez do absoluto, espinosista e neoplatônica – o “formalismo de uma só cor”⁴⁸⁶, como acusava Hegel –, onde cada manifestação seria apenas uma emanção degenerada de uma fonte primordial. Pelo contrário: o par essência e forma, que estrutura todo o sistema, constrói uma visão viva e orgânica⁴⁸⁷. É do ponto de vista de um pensamento morfológico e simbólico que essa aparente aridez da noção da forma é suspensa em favor de uma compreensão mais dinâmica. E o campo onde ele melhor se expressa é numa teoria autônoma da mitologia, a qual era sugerida em Herder, e se realiza em Moritz e Schelling.

Em nenhum outro lugar se vê com mais clareza o sentido positivo de alguns dos operadores centrais desse pensamento. A noção do limite, por exemplo, como condição necessária da beleza, é exposta concretamente na mitologia como pensamento da articulação entre espírito e matéria, entre infinito e finito, que sempre se dá no âmbito da forma, opondo-se ao informe e puramente infinito. Há, portanto, um sentido positivo nessa ideia:

Na natureza, a determinabilidade da forma nunca é uma negação, mas sempre uma afirmação. Comumente, tu concebes o formato de um corpo como uma limitação, da qual ele padece, mas, se visses a força criadora, então ela se te revelaria como uma medida que a força se impõe a si mesma, e na qual ela aparece como uma força verdadeiramente inteligente. Pois, em todas as partes, a capacidade de dar uma medida a si mesmo é tida por uma excelência inclusive como uma das mais elevadas. (SRA, pp. 42-43).

Essa bela passagem de seu discurso *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*, proferido em 1807, recupera um pensamento nuclear de sua *Filosofia da arte*, que era justamente a síntese entre Absoluto e limite como condição de toda vida. Limite, portanto, não é negação, mas *medida*, e por isso mesmo nunca meramente limitação; noção que descreve perfeitamente o sentido positivo e mesmo estético que permeia uma tal visão simbólica em sua especificidade. Pois esse era um dos traços mais característicos daquele tipo de pensamento que se constitui pelo que Torres Filho descreveu como “uma dialética do positivo que não se apoia no trabalho da negatividade”⁴⁸⁸.

Sob essa perspectiva, o finito também ganha nova dignidade, a qual é ignorada quando não se considera corretamente esse olhar. Buscando mostrar a identidade de tudo o que é, revelando em cada finito a fulguração do infinito, encontra-se em cada coisa um símbolo. Não

⁴⁸⁶ Hegel, *Fenomenologia do espírito. Parte I*, 1992, p. 28.

⁴⁸⁷ Tilliette, com tonalidades até mesmo goethianas, descreve de maneira vibrante esse método: “Sob a treliça de noções abstratas, trata-se de experimentar e assumir a veemência de uma intuição que abraça a vida e organismo universal, desperta um mundo de correspondências, mundo de vibrações e de ecos, de fusão e profusão, ressuscita a palpitação que anima esse globo ao mesmo tempo opaco e transparente – tenebrosa e profunda unidade, radiosa e vasta totalidade” (*Schelling. Une Philosophie en Devenir. Tome I*, 1970, p. 368).

⁴⁸⁸ Torres Filho, “O simbólico em Schelling”, 2004, p. 132.

se tratava, portanto, de um rebaixamento do finito, mas de sua elevação a um nível inalcançável para o entendimento. Para Schelling, esse era um imperativo de pensamento, como escreve na *Filosofia da arte*:

Exigimos, tanto para a razão quanto para a imaginação, que nada no universo seja oprimido, puramente limitado e inferior. Exigimos uma vida particular e livre para cada coisa. Só o entendimento subordina, na razão e na imaginação tudo é livre e se move no mesmo éter, sem aperto ou atrito. (*FA*, p. 56).

De maneira produtiva, portanto, Schelling chegava a uma contemplação de modo algum inferior sobre o mundo da finitude. Pelo contrário, como na mitologia, cabia saturá-la de idealidade infinita, de modo que a identidade do Absoluto se expresse em cada canto do sistema. As diferentes séries desse sistema da identidade não eram portanto cadeias que degeneravam em cópias sempre mais distantes de um original, mas atualizações que *criavam* o original, ao constituírem-se como espaço de sua manifestação. O conceito de *geração*, a teogonia mitológica, criava assim a trama orgânica de todo seu sistema em que cada elemento particular mostrava-se uma totalidade absoluta ao mesmo tempo reenviando à sua origem. Goethe também adotava uma compreensão elevada do princípio de geração para pensar as relações entre os termos, em uma explicação que certamente valeria para nosso filósofo:

Uma forma espiritual não é de modo algum diminuída quando ela emerge no fenômeno, pressuposto que seu emergir seja uma verdadeira geração, uma verdadeira procriação. O gerado não é menor que o gerador, essa é certamente a vantagem da geração vivaz: o gerado pode ser mais excelente que o gerador.⁴⁸⁹

Na geração dos deuses, Schelling encontraria a melhor imagem simbólica de seu sistema da identidade real-ideal. Como mostramos, o acompanhamento de arte e mitologia nos conduzia até aí através dos diferentes deslocamentos de suas formulações, mas perseverando em uma direção produtiva e objetiva de um pensamento incansável em reconhecer uma dimensão real atuando no e pelo pensamento, procurando superar sua limitação ao círculo fechado e já conhecido da reflexividade do eu. É verdade que a arte desapareceria nos anos seguintes de suas preocupações mais evidentes; por outro lado, essa filosofia terminaria por assumir algo de inevitavelmente poético; se de fato não há mais aqui uma estética como disciplina, não seria absurdo vislumbrar, em retrospecto, uma certa tendência estético-mitológico em toda essa

⁴⁸⁹ Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1989, p. 750.

filosofia, primeiro realizada como epopeia do espírito, depois como teogonia do Absoluto – onde o simbólico se tornava definitivamente o órgão do próprio real⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ “Consequentemente, as formas simbólicas especiais não são imitações, e sim, órgãos dessa realidade, posto que só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós” (Cassirer, *Linguagem e mito*, 1972, p. 22)

Conclusão

Como procuramos expor através do trajeto desse trabalho, a mitologia exerce um papel decisivo na história da formação da estética como disciplina, no cenário intelectual alemão da segunda metade do século XVIII. Por um lado, ela acompanha os mais importantes deslocamentos dessa disciplina, desde seu nascimento como ciência do conhecimento sensível, passando por sua autonomização e chegando até sua consolidação como filosofia da arte, nos sistemas idealistas da virada do século. Nesse sentido, as mudanças na interpretação da mitologia espelham os diferentes posicionamentos e concepções que a arte adquire frente à filosofia: grosso modo, um primeiro momento, em que é externa e tem sua verdade contestada frente ao domínio da razão esclarecida; um segundo momento, em que é reconhecida como o invólucro sensível e imagético de um conteúdo racional ao qual faz remissão – ou seja, alegoria –, e finalmente, uma forma autônoma e verdadeira em si mesma, dotada de sua própria lógica⁴⁹¹. Por outro lado, notamos que esse percurso não revela um mero paralelismo: a compreensão sobre a mitologia não apenas repete as formulações estéticas, aplicadas então ao objeto mítico, mas torna-se ela mesma protagonista de uma ampliação da razão, a qual garante por sua vez ao fenômeno artístico um papel renovado no interior da filosofia e a fundamentação sistemática da estética.

No gesto fundador de Baumgarten, a proposta de uma investigação que também se ocupasse da natureza sensível do homem na produção do conhecimento colocava-se como uma indagação e ampliação dos fundamentos epistemológicos do racionalismo. Alguém como Herder assumiu com entusiasmo o caráter promissor dessa refundação da “infraestrutura da epistemologia teórica”⁴⁹², mobilizando a linguagem, a arte e a mitologia como guias em seu empreendimento. Estas, entretanto, rapidamente revelaram-se mais do que meros instrumentos de ampliação de uma modelo de razão já dado, tornando-se claro que a questão não se definia como o mero estabelecimento de uma “outra” teoria do conhecimento, mas de um domínio

⁴⁹¹ Em sua nona lição na *Introdução à filosofia da mitologia*, Schelling faz um quadro esquemático do histórico do estudo da mitologia, dividido em três posições quanto à verdade na mitologia: “(A) Não há qualquer verdade na mitologia”; “(B) Há verdade na mitologia, mas não na mitologia como tal”; “(C) Há verdade na mitologia como tal” (*SSW XI*, p. 214). Pépin, que assume o esquema schellingiano em sua grande investigação sobre o tema, redefine essas três fases como: “(1) A mitologia condenada como erro”; “(2) O reconhecimento de uma verdade indireta na mitologia. A hipótese alegorista”; “(3) A descoberta da verdade imediata da mitologia” (*Mythe et Allégorie*, 1976, p. 34 e ss).

⁴⁹² O termo é usado por Cassirer (*Linguagem e mito*, 1972, p. 30), em referência ao estudo sobre o mito de Hermann Usener, o qual acusava a filosofia de assumir o domínio da lógica e do conhecimento como dado, sem um alicerce real a respeito dos “processos da representação espontânea e inconsciente” (*Ibidem*, p. 29).

completamente novo do discurso filosófico. Entre a pura atividade intelectual e abstrata e a pura receptividade sensível, abria-se um mundo de formas, de uma espiritualidade que só se manifesta concretamente. Ou melhor, notou-se que junto à sensibilidade desenvolvia-se também uma “atividade do próprio sensível [...] um *mundo de símbolos* próprio e livre, situado ao lado e acima do mundo das percepções”⁴⁹³. Nesse deslocamento, a estética se torna mais do que um sintoma, mas o próprio motor do movimento, centrada no órgão dessa nova potência do real: a imaginação produtiva. A mitologia é promovida, em um primeiro momento, ao espaço de melhor manifestação dessa produtividade natural e necessária do espírito, ultrapassando as duas concepções que lhe davam espaço na cultura do Esclarecimento, seja como documento do passado, seja como mera invenção artificiosa. Uma atenção mais detida de sua linguagem, em um segundo momento, revela nela uma lógica completamente própria e autônoma, distinta e estranha à sintaxe do entendimento abstrato e dualista. Como linguagem da fantasia e exposição de sua lógica, a mitologia garante, por fim, o lugar sistemático da estética no seio da filosofia, tal qual cristalizada na virada dos séculos XVIII e XIX, em sua pretensão de totalidade e unidade, pois fundamenta a ligação da arte com um domínio próprio do Absoluto. Desse modo, o projeto inicial da disciplina como, uma ciência da sensibilidade, convertia-se em uma “teoria dos deuses”, ou uma *mito-logia*, para afirmar-se finalmente como uma filosofia da arte.

Procuramos expor esse movimento de pensamento a partir de um recorte de três autores, Herder, Moritz e Schelling, nos quais operam de maneira frutífera esses vários sentidos da estética e da mitologia. Não há, como vimos, um significado unívoco dessas temáticas, mesmo no interior do pensamento de um mesmo autor. Tampouco encontramos uma ideia de progressão clara, de um projeto de pensamento definido e sua aplicação e ampliação à arte e à mitologia como objetos externos. Antes, são elas que se impõe à filosofia em sua fundação desse novo domínio, de modo que é apenas através da mútua determinação desses elementos que podemos vislumbrar um movimento maior de autonomização da estética e da mitologia no arco de desenvolvimento desses autores.

Herder, do qual nos ocupamos no primeiro capítulo, parece já trazer em germe essas possibilidades pelo modo muito próprio como buscou sintetizar tanto o projeto sistemático de Baumgarten, de uma nova disciplina, como a discussão de amplitude histórica oferecida por Winckelmann. Nesse contexto, a temática da mitologia adentra seu pensamento como material do poeta, a partir do questionamento de seu uso na modernidade, e converte-se progressivamente em um elemento articulador para pensar tanto as possibilidades de realização

⁴⁹³ Cassirer, *A filosofia das formas simbólicas. Primeira parte*, 2001, p.33.

e refundação da arte moderna, contraposta aos paradigmas normativos da poética neoclássica, como também a ancoragem radicalmente sensível do ser humano, lida em uma raiz poética. Herder dá um sentido positivo à natureza sensível e limitada do homem, que forma um todo com sua alma: o exterior se torna um espaço de desenvolvimento de suas forças representativas e o simbólico afirma tanto seu limite como criatura finita, mas também a fronteira que revela a natureza infinita de sua alma. A imaginação, como elo unificador de suas faculdades, e mesmo de sua alma e de seu corpo, expressa seu sentido originalmente produtivo na percepção do mundo através da mitologia, que pode ser lida como a própria gramática desse novo posicionamento do homem em relação ao mundo mediante sua natureza produtora de imagens. Esquemáticamente, podemos dizer que a mitologia não possui ainda um espaço próprio e autônomo, sendo determinada pelos modos como o autor concebe seu pensamento estético. Prova disso é o fato de que Herder não chega a estabelecer uma definição mais precisa da mitologia, estando ela disseminada no que diz sobre a linguagem, a poesia e a cultura em geral.

Com Moritz, observamos uma melhor precisão de várias entradas antes ensaiadas pelo pensamento herderiano, ao focar sua atenção à linguagem e à estrutura internas da obra de arte e de sua produção. De uma perspectiva ampla, pode-se dizer que se tratava de um passo necessário, uma vez que Herder adentrara a dimensão simbólica do espírito humano, ao pensar conjuntamente ser e significação. Os desenvolvimentos de Moritz revelam nos conceitos de “perfeito e acabado em si mesmo” e de “imitação formadora” uma complementariedade para tratar tanto da estrutura autotélica da obra de arte, cuja dignidade se explica independentemente da recepção subjetiva, bem como da dimensão objetiva que se expressa no fazer artístico, na qualidade de ponto de concentração, reprodução e espelhamento da própria dinâmica produtiva do real. A imaginação criativa em sentido autônomo, isto é, a fantasia, revela-se o cruzamento dessas duas dimensões complementares, e Moritz encontra na mitologia a sua linguagem própria. Notamos, com isso, que ela é assim elevada de sua origem cultural e histórica, ainda determinante na consideração herderiana, para ser considerada de um ponto de vista puramente formal e simbólico. Acompanhando seu desenvolvimento imanente, como um mundo de formas autônomas, o autor estabelece no mundo mitológico o domínio mais apropriado para o desdobramento de seu pensamento, fazendo finalmente coincidir estética e mitologia.

Por fim, com Schelling, a história dos encontros entre mitologia e estética é reencenada sobre o pano de fundo da tentativa de erigir uma filosofia como sistema. O fato de que ambas só surjam de fato na obra do filósofo no momento mesmo em que ele ensaia sua primeira exposição sistemática, no *Sistema do idealismo transcendental*, de 1800, com um papel de

coroamento e fechamento, é um testemunho valioso do significado adquirido por essas instâncias no horizonte intelectual daquele século. Acompanhado a formação de seu pensamento jovem, constatamos que essa elevada dignidade recebida por estética e mitologia só se mostra possível mediante a reformulação de sua filosofia em pelo menos três pontos principais: a centralidade da imaginação, uma nova concepção da relação entre finito e infinito, e uma visão simbólica do real – características, percebemos então de modo claro, que marcavam também os outros autores investigados. Tratava-se, portanto, não simplesmente de um deslocamento do sujeito ao objeto, mas de um reposicionamento do próprio sujeito em relação a uma totalidade objetiva, não mais em termos apenas representativos, mas também produtivos. Com a exposição especulativa da mitologia em sua *Filosofia da arte*, assumida como matéria universal de toda arte, fundada assim no Absoluto, Schelling consumava o círculo de fundação da estética e de seu amálgama com a mitologia, esclarecendo de modo exemplar a natureza simbólica de todo seu sistema.

Integrando todo esse percurso, podemos constatar em linhas gerais dois saldos fundamentais desse movimento no qual mitologia adentra a estética, latentes desde os primeiros desenvolvimentos herderianos até a *Filosofia da arte* de Schelling: por um lado, uma investigação poetológica, nascida da oposição entre arte moderna e antiga; por outro, a progressiva autonomização do discurso mitológico através da estética como uma ampliação do próprio modelo de racionalidade assumido pela filosofia. São dimensões que convivem juntas, mas de consequências diversas.

O primeiro sentido toma corpo sobretudo através da ideia da *nova mitologia*. Como vimos, Herder já constatava a falta de um substrato poético comum para a criação artística moderna, diagnóstico compartilhado também pela análise schellingiana. O impulso da estética não surge aqui apenas da exigência de refundação desse domínio poético, mas, antes, da necessidade de esclarecer esse caráter infrutífero, a partir de uma nova compreensão da criatividade artística. Na afirmação herderiana sobre o seu tempo como “ao menos um século filosófico” (*HWI*, p. 96), a estética tem por objetiva explicar “essa infecunda vocação poética”, situando estética e poetizar em campos relativamente opostos. Schelling reafirmava basicamente o mesmo, ao dizer que “somente a filosofia pode abrir de novo, para a reflexão, as fontes primordiais da arte, que em grande parte estancaram para a produção” (*FA*, p. 24).

Uma nova compreensão da criatividade e um reavivamento da sensibilidade a partir desse empreendimento filosófico permitiam, no entanto, que a ideia da *nova mitologia* fosse recolocada de fato como um projeto de refundação da poesia moderna. Herder mesmo procurou,

em sua produção madura, incorporar elementos da mitologia nórdica e popular, principalmente em seu texto *Iduna*, de 1796, em busca de novas possibilidades criativas para o presente.

Quanto a esse tema, Schiller, que publicou o texto de Herder em sua revista *Die Horen*, escreve uma carta crítica a Herder, explicitando as contradições desse projeto de criação de uma nova mitologia. Ao reforçar o que considera o espírito prosaico e cindido da modernidade, em oposição ao espírito poético e harmonioso dos gregos, Schiller, que temia a contaminação do gênio poético pelo prosaico, escreve:

Eu não sei de nenhuma outra salvação para o gênio poético, a não ser o de retirar-se do campo do mundo real e, ao invés daquela coalizão que lhe seria perigosa, voltar seus esforços para a mais rigorosa separação. Por essa razão, parece-me ser justamente um ganho para ele que forme seu próprio mundo e que permaneça, por meio dos mitos gregos, o aparentado de uma época distante, estranha e ideal, já que a realidade haveria apenas de sujá-lo⁴⁹⁴.

Schiller critica, portanto, a tentativa herderiana de ressuscitar de maneira efetiva uma mitologia a partir do presente: o recurso às figuras mitológicas gregas marcaria, nesse caso, justamente a distância entre o mundo moderno e a plenitude harmoniosa antiga, tornada ideal, e não uma realidade, para a poesia, de modo que tais deuses, como já testemunhava seu célebre poema *Os deuses da Grécia*: “arrancados da maré do tempo, flutuam / a salvo nas alturas do Pindo, / o que deve viver imortal no canto / tem de perecer na vida”⁴⁹⁵. Logo, na confrontação com a mitologia antiga a poesia marca, de maneira negativa, aquilo que é propriamente moderno, elevando a unidade natural dos gregos a um ideal, em um processo, todavia, que não é visto como ruim em si mesmo, mas marca de um desenvolvimento histórico necessário do homem e do caráter reflexivo do presente⁴⁹⁶.

Schelling já teria se dado conta da infecundidade desse projeto, a partir de sua reconstrução dos mundos moderno e antigo como formalmente distintos e, portanto, caracterizados por uma relação radicalmente oposta com a mitologia. A ideia da nova mitologia ressurge, nesse contexto, sobretudo como um horizonte regulativo da realização total da exposição e manifestação do Absoluto no real, que coincidiria com o retorno da filosofia à

⁴⁹⁴ Schiller, *Briefe II, 1795-1805 (Werke und Briefe Bd. XII)*, 2002, p.

⁴⁹⁵ Schiller, *Gedichte (Werke und Briefe Bd. I)*, 1992, p. 165.

⁴⁹⁶ Vai no mesmo sentido a introdução do coro na tragédia moderna feita por Schiller, como o justifica no texto escrito como prefácio à peça *A noiva de Messina*, “Acerca do uso do coro na tragédia”. Nesse ponto o autor afirma justamente a complexa relação entre ideal e real na arte, inacessível ao senso comum: “Ora, como a arte deve e pode ser ao mesmo tempo totalmente ideal, no sentido mais profundo — como deve e pode abandonar totalmente o real e todavia concordar da maneira mais precisa com a natureza —, eis o que poucos compreendem, eis o que torna tão cambiante a visão das obras poéticas e plásticas, pois as duas exigências parecem se suprimir diretamente uma à outra no juízo comum” (Schiller, “Acerca do uso do coro na tragédia”, 2004, pp. 187-188).

poesia. Contudo, sua consideração da atividade do artista moderno como a criação de um mundo a partir da mais extrema individualidade, ou seja, da fundação da *sua* mitologia, parece prenunciar a própria imagem do romance na modernidade. Nesse sentido, a ascensão da forma romanesca como tipicamente moderna tem tanto a ver com o papel determinante da mitologia nessas reflexões estéticas quanto com a impossibilidade de realizá-la: a pretensão totalizante da mitologia deve ser empreendida agora por cada obra singular, de maneira completamente individual, fazendo brotar no fragmentado vislumbres sempre provisórios da totalidade.

Por outro lado, como procuramos salientar, essa dimensão poetológica, inscrita desde o início em nosso percurso, não esgota as possibilidades abertas pela mitologia em sua incorporação pela estética. O desafio de dar voz à mitologia, a partir de sua autonomização estética, leva também o pensamento desses três a uma ampliação de seu próprio modelo de racionalidade. Nesse sentido, a investigação temática de seus diferentes tratamentos permite revelar uma linhagem de pensamento que permanece oculta a uma interpretação teleológica do progresso da razão moderna sob a égide do sujeito, da reflexão e do conceito. Logo, é também um pensamento simbólico da forma, centrado na imaginação e atento à objetividade e a instâncias irredutíveis ao conceito, que se revela, por fim, no entrecruzamento dessas tendências.

Bibliografia

Primária:

HERDER, J. G. *Herders Sämmtliche Werke in 32 Bänden – Band II (Fragmente, Umarbeitungen und Ergänzungen. Torso)*; org. Bernhard Suphan. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1877. [**HSW II**]

_____. *Herders Sämmtliche Werke in 32 Bänden – Band III (Kritische Wälder. 1-3. Wäldchen)*; org. Bernhard Suphan. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1878. [**HSW III**]

_____. *Herders Sämmtliche Werke in 32 Bänden – Band VIII (Vom Erkennen und empfinden der menschliche Seele. Bemerkungen und Träume. Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten. Denkmal Johann Winckelmanns. Lieder der Liebe. Die ältesten und schönsten aus Morgenlande. Nebst vier und vierzig alten Minneliedern)*; org. Bernhard Suphan. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1892. [**HSW VIII**]

_____. *Johann Gottfried Herder. Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803. Hg. von der Stiftung Weimarer Klassik (Goethe- und Schiller-Archiv) – Band I (April 1763-April 1771)*; ed. Wilhelm Dobbek e Günter Arnold. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1984. [**HBR I**]

_____. *Johann Gottfried Herder. Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803. Hg. von der Stiftung Weimarer Klassik (Goethe- und Schiller-Archiv) – Band II (Mai 1773 – September 1776)*; ed. Wilhelm Dobbek e Günter Arnold. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1985. [**HBR III**]

_____. *Werke in zehn Bänden – Band I (Frühe Schriften 1764-1772)*; org. e comentários Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. [**HW I**]

_____. *Ensaio sobre a origem da linguagem*; trad. e introdução José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1987. [**ESL**]

_____. *Werke in zehn Bänden – Band VI (Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit)*; org. e comentários Martin Bollacher. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989. [**HW VI**]

_____. *Werke in zehn Bänden – Band VII (Briefe zu Beförderung der Humanität)*; org. e comentários Hans Dietrich Irmischer. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991. [**HW VII**]

_____. *Werke in zehn Bänden – Band II (Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781)*; org. e comentários Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. [**HW II**]

_____. *Werke in zehn Bänden – Band V (Schriften zum Alten Testament)*; org. e comentários Rudolf Smend. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. [*HW IV*]

_____. *Werke in zehn Bänden – Band IV (Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787)*; org. e comentários Jürgen Brummack e Martin Bollacher. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. [*HW IV*]

_____. *Werke in zehn Bänden – Band IX/1 (Theologische Schriften)*; org. e comentários Christoph Bultmann e Thomas Zippert. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. [*HW IX/1*]

_____. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*; trad., notas e posfácio José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1995. [*TFH*]

_____. *Werke in zehn Bänden – Band IX/2 (Journal meiner Reise im Jahr 1769 ; Pädagogische Schriften)*; org. e comentários Rainer Wisbert. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997. [*HW IX/2*]

_____. *Werke in zehn Bänden – Band VIII (Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800)*; org. e comentários Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998. [*HW VIII*]

_____. *Werke in zehn Bänden – Band X (Adrastea)*; org. e comentários Günter Arnold. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2000. [*HW X*]

_____. *Monumento a Baumgarten*; trad. e notas Oliver Tolle. In: *A palo seco*, Ano 2, No. 2, 2010b, pp. 58-65. [*MB*]

MORITZ, K. P. “Mythologisches Lehrbuch von K. P. Moritz”. In: *Der teutsche Merkur*, 3. Band, Drittes Vierteljahr, Weimar, 1789, ppp. 223-234

_____. *Gnōthi sautón oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde – Band I/ 1. Stück*. Berlin: August Mylius, 1783. [*MzE I/1*]

_____. *Gnōthi sautón oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde – Band VIII/ 2. Stück*. Berlin: August Mylius, 1791. [*MzE VIII/2*]

_____. *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*; Zweite unveränderte Ausgabe. Berlin: Johann Friedrich Unger, 1795. [*GI*]

_____. *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*; ed. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962. [*SAP*]

_____. *Werke – Band II (Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie)*; ed. Heide Hollmer e Albert Meier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997. [*MW II*]

_____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe – Band IV/ Teil 1 (Schriften zur Mythologie und Altertumskunde: Anthusa oder Roms Alterthümer)*; ed. Yvonne Pauly. Tübingen: Max Niemeyer, 2005. [*MSW IV/1*]

_____. *Viagem de um alemão à Itália: 1786-1788 : nas cartas de Karl Philipp Moritz*; trad., introd. e notas Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. [**VAI**]

_____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe – Band VI (Schriften zur Pädagogik und Freimaurerei)*; ed. Jürgen Jahnke. Berlin: De Gruyter, 2013. [**MSW VI**]

_____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe – Band XI (Denkwürdigkeiten)*; ed. Claudia Stockinger. Berlin: De Gruyter, 2013. [**MSW XI**]

SCHELLING, F. W. J. *Sämtliche Werke – Zweite Abtheilung – Erster Band (Philosophie der Mythologie)*; ed. K. F. A. Schelling. Stuttgart; Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1856. [**SSW XI**]

_____. *Sämtliche Werke – Erste Abtheilung – Vierter Band (1800-1802)*; ed. K. F. A. Schelling. Stuttgart; Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1859. [**SSW IV**]

_____. *Sämtliche Werke – Erste Abtheilung – Fünfter Band (1802-1803)*; ed. K. F. A. Schelling. Stuttgart; Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1859. [**SSW V**]

_____. *Sämtliche Werke – Erste Abtheilung – Siebenter Band (1805-1810)*; ed. K. F. A. Schelling. Stuttgart; Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1860. [**SSW VII**]

_____. *Sämtliche Werke – Erste Abtheilung – Zehnter Band (1833–1850)*; ed. K. F. A. Schelling. Stuttgart; Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1861. [**SSW X**]

_____. *Aus Schellings Leben in Briefen – Erster Band (1775-1803)*; ed. G. L. Plitt. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1869. [**Plitt I**]

_____. *Aus Schellings Leben in Briefen – Zweiter Band (1803-1820)*; ed. G. L. Plitt. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1870. [**Plitt II**]

_____. *Briefe und Dokumente – Band I (1775-1809)*; ed. Horst Fuhrmans. Bonn: Bouvier, 1962. [**BuD I**]

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe I – Band 1 (Elegie; De malorum origine; Über Mythen; Form der Philosophie; Erklärung)*; ed. Wilhelm G. Jacobs, Jörg Jantzen e Walter Schieche. Stuttgart: frommann-holzboog, 1976. [**AA I, 1**]

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe I - Band 2 (Vom Ich als Princip der Philosophie; De Marcione)*; ed. Hartmut Buchner e Jörg Jantzen. Stuttgart: frommann-holzboog, 1980. [**AA I, 2**]

_____. *Obras escolhidas (Os pensadores)*; seleção tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984. [**OE**]

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe I – Band 4 (Allgemeine übersicht; An Heydenreich; Antwort auf Tittmann; Carus-Rezension; Offenbarung und*

Volksunterricht; Schlosser-Rezension); ed. Wilhelm G. Jacobs e Walter Schieche. Stuttgart: frommann-holzboog, 1988. [AA I, 4]

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe I – Band 5 (Ideen zu einer Philosophie der Natur)*; ed. Manfred Durner. Stuttgart: frommann-holzboog, 1994. [AA I, 5]

_____. *“Timaeus” (1794)*; ed. Hartmut Buchner. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1994. [Tim]

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe I - Band 7 (Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie)*; ed. Wilhelm G. Jacobs e Paul Ziche. Stuttgart: frommann-holzboog, 2001. [AA I, 7]

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe III - Band 1 (Briefwechsel 1786–1799)*; ed. Irmgard Möller e Walter Schieche. Stuttgart: frommann-holzboog, 2001. [AA III, I]

_____. *Ideias para uma filosofia da natureza (Prefácio, introdução e aditamento à introdução)*; trad. Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001. [IFN]

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe I – Band 8 (Schriften 1799-1800)*; ed. Manfred Durner e Wilhelm G. Jacobs. Stuttgart: frommann-holzboog, 2004. [AA I, 8]

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe I – Band 9/1 (System des transscendentalen Idealismus - Teilband 1)*; ed. Harold Korten e Paul Ziche. Stuttgart: frommann-holzboog, 2005. [AA I, 9/1]

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe I – Band 9/2 (System des transscendentalen Idealismus - Teilband 2)*; ed. Harold Korten e Paul Ziche. Jacobs. Stuttgart: frommann-holzboog, 2005. [AA I, 9/2]

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe I – Band 10 (Schriften 1801: ‘Darstellung meines Systems der Philosophie’ und andere Texte)*; ed. Manfred Durner. Stuttgart: frommann-holzboog, 2009. [AA I, 10]

_____. *Filosofia da arte*; trad., introdu. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe III – Band 2/1 (Briefwechsel 1800-1802 - Teilband 1)*; ed. Thomas Kisser. Stuttgart: frommann-holzboog, 2010. [AA III, 2/1]

_____. *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*; trad. Fernando R. de Moraes Barros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe II – Band 4 (Frühe theologische Arbeiten 1792–1793)*; ed. Christian Buro e Klaus Grotzsch. Stuttgart: frommann-holzboog, 2013. [AA II, 4]

_____. *Historische-Kritische Ausgabe – Reihe II – Band 5 (Frühe theologische und philosophische Arbeiten 1793–1795)*; ed. Christopher Arnold, Christian Buro, Christian Danz e Klaus Grotzsch. Stuttgart: frommann-holzboog, 2016. [AA II, 5]

Secundária:

ADLER, H. “Fundus Animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung”. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 62 (2), 1988, pp. 197-220.

_____. *Die Prägnanz des Dunklen: Gnoseologie - Ästhetik - Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*. Hamburg: Felix Meiner, 1990.

_____. “Autonomie versus Anthropologie: Schiller und Herder”. In: *Monatshefte*, Vol. 97, No. 3 (*Begegnungen Mit Schiller / Encounters with Schiller*), 2005, pp. 408-416.

ADLER, H.; KOEPKE, W. “Introduction”. In: _____. (org.) *A companion to the works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009, pp. 1-13.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*; trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALLKEMPER, A. *Ästhetische Lösungen. Studien zu Karl Philipp Moritz*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1990.

ALLWOHN, A. *Der Mythos bei Schelling (Kant-Studien, Ergänzungshefte, 61)*. Berlin: Pan-Verlag Rolf Heise, 1927.

ARISTÓTELES, *Poética*; trad. Eudoro de Souza. In: _____. *Os Pensadores, Aristóteles (Vol. II)*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ASSUNTO, R. *Estetica dell'identità. Lettura della Filosofia dell'arte di Schelling*. Urbino: STEU, 1962.

AUERBACH, E. “Vico and Aesthetic Historism”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 8, No. 2, 1949, pp. 110-118.

BAEUMLER, A. *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*; trad. Aurora Bernardini, José Pereira Jr., Augusto Goés Jr., Helena Nazário, Homero de Andrade. São Paulo: Ed. Unesp, 1998

BAUDELAIRE, C. *Critique d'art, suivi de Critique musicale*. Paris: Gallimard, 2008.

BAUMGARTEN, A. *Philosophischer Briefe zweites Schreiben*. In: _____. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*; ed. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Meiner, 1983, pp. 67-72.

- _____. *Estética: A lógica da arte e do poema*; trad. Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAUMGARTNER, H. M. “Vernunft im Übergang zu Geschichte. Bemerkungen zur Entwicklung von Schellings Philosophie als Geschichtsphilosophie”. In: HASLER, L. *Schelling: seine Bedeutung für eine Philosophie der Natur und der Geschichte; Referate und Kolloquien der Internationalen Schelling-Tagung Zürich 1979*. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1981, pp. 175-192.
- BARNOUW, Jeffrey “The cognitive value of confusion and obscurity in the German Enlightenment: Leibniz, Baumgarten, and Herder”. In: *Studies in the Eighteenth-Century Culture*, Vol. 24, 1995, pp. 29-50.
- BARTH, B. *Schellings Philosophie der Kunst: Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*. Freiburg; München: Alber, 1991.
- BECK, P. “Présentation. Limitation Formatrice”. In: MORITZ, K. P. *Le concept d’achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*; trad. e apresentação Philippe Beck. Paris: PUF, 1995, pp. 1-62.
- BEHLER, E. “August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre Jena 1798, 1799”. In: STRACK, F. (org.) *Evolution des Geistes: Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1994, pp. 412-433.
- BEIERWALTES, W. *Platonismus und Idealismus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1972.
- _____. “Einleitung”. In: SCHELLING, F. W. J. *Texte zur Philosophie der Kunst*; seleção e introdução de Werner Beierwaltes. Stuttgart: Reclam, 1982, pp. 1-46.
- BELHALFAOUI, B. “Johann Gottfried Herder: Shakespeare, - ein Vergleich der alten und der modernen Tragödie”. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 61 (1), 1987, pp. 89-124.
- BERGHAHN, C.-F. *Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Ludwig Tieck*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012.
- BERNDT, F. e DRÜGH, H. J. “Vorwort”. In: _____. (org.) *Symbol. Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, pp.9-18.
- BERLIN, I. *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas*. London: Chatto & Windus, 1976.
- BIENENSTOCK, M. “Herder, lecteur de Kant: de la métaphysique à l’esthétique”. In: *Les Études philosophiques*, No. 3 (Herder), 1998, pp. 357-375.

- BINCZEK, N. "Zur Deutung der Gewänder: *Viertes kritisches Wäldchen, Plastik, und Kalligone*". In: GROß, S.; SAUDER, G. *Der frühe und der späte Herder: Kontinuität und/oder Korrektur*. Heidelberg: Synchron, 2007, pp. 331-339.
- BIESTER, J. E.; GEDIKE, F. "Vorrede". In: *Berlinische Monatsschrift*, Erstes Band (Januar bis Junius). Berlin: Johann Friedrich Unger, 1783, pp.i-ii.
- BLUMENBERG, H. "Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos". In: Fuhrmann, M. (org.) *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. Paderborn: Wilhelm Fink, 1990, pp. 11-66.
- _____. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006
- BOENKE, M. "'Wäre er, so wären wir nicht'. Zu Schellings Apologie der Freiheit im Horizont der Postulatenlehre Kants". In: JANTZEN, J. (Hg.) *Die Realität des Wissens und das wirkliche Dasein. Erkenntnisbegründung und Philosophie des Tragischen beim frühen Schelling* (Schellingiana; Bd. 10). Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1998, pp.129-160.
- BONG, J. "Das 'unpersönliche Es' und die Auflösung des Ich: Zu Karl Philipp Moritz. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 48(6),1994), pp. 563-578.
- BORSCHKE, T. "Der Reiz. Schwierigkeiten einer neuzeitlichen Bestimmung der lebendigen Natur". In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 16.2, 1991, pp.1-26.
- BORCHERS, S. *Die Erzeugung des ›ganzen Menschen‹. Zur Entstehung von Anthropologie und Ästhetik an der Universität Halle im 18. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- BOULBY, M. *Karl Philipp Moritz: At the Fringe of Genius*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1979.
- BOUTERWEK, F. "Rezension über Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie, in Beziehung auf Reinhold's Beiträge von Georg Wilh. Friedr. Hegel". In: *Göttingische gelehrte Anzeigen unter der Aufsicht der königl. Gesellschaft der Wissenschaften*, St.49, 27 März 1802, pp.481-485.
- BUCHENAU, S. "L'esthétique wolffienne comme ars inveniendi". In: *Revue germanique internationale*, N. 4 (*Esthétiques de l'Aufklärung*), 2006, pp. 37-48.
- _____. *The founding of aesthetics in the German Enlightenment: the art of invention and the invention of art*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- CAMPE, J. H. *Moritz. Ein abgenöthigter trauriger. Beitrag zur Erfahrungsseelenkunde*. Braunschweig: Schulbuchhandlung, 1789.
- CASSIRER, E. *Linguagem e mito*; trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- _____. *A filosofia do Iluminismo*; trad. Álvaro Cabral. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

- _____. *Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*; trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. Dritter Band. Die nachkantischen Systeme (Gesammelte Werke, Band 4)*. Hamburg: Meiner, 2000.
- _____. *A filosofia das formas simbólicas. Primeira parte: A linguagem*; trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A filosofia das formas simbólicas. Segunda parte: O pensamento mítico*; trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CLAIRMONT, H.; HEINZ, M. “Herder’s Epistemology”. In: ADLER, H; KOEPKE, W. *A companion to the works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009. pp. 43-64.
- CLARK, R. T. “Herder, Cesarotti and Vico”. In: *Studies in Philology*, Vol. 44, No. 4, 1947, pp. 645-671.
- _____. *Herder: His Life and Thought*. Berkeley: University of California Press, 1955.
- COMETA, M. “‘Um also zu träumen, seydt nüchtern’. Mitologie della ragione in Herder”. In: _____. (org.) *Mitologie della ragione. Letterature e miti dal Romanticismo al Moderno*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1989, pp. 31-93.
- _____. “Il paradigma estetico dell’antropologia di Johann Gottfried Herder”. In: ACCARINO, B. (org.) *Ratio Imaginis: Uomo e mondo nell’antropologia filosofica*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1991, pp.67-76.
- CONDILLAC, E. *Tratado das sensações*; trad. Denise Bottman. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- COSTAZZA, A. “Die anti-psychologische Ästhetik eines führenden Psychologen des 18. Jahrhunderts”. In: GRIEP, W. (org.) *Moritz zu ehren: Beiträge zum Eutiner Symposium im Juni 1993*. Eutin: Struve, 1996a, pp.9-30.
- _____. *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bern; Berlin; Frankfurt a.M.; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1996b.
- _____. *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bern; Berlin; Frankfurt a.M.; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1999.
- _____. “Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis: von Baumgarten bis zum Frühidealismus”. In: MEIER, A.; COSTAZZA, A.; LUDIN, G. (org) *Kunstreligion. Vol. 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800*. Berlin; New York: De Gruyter, 2011, pp. 73-88.

- _____. “‘Studio’ invece di ‘imitazione’. L’antichità classica come costruzione per i Classicisti e i Romantici tedeschi”. In: _____ (org.) *Il romantico nel Classicismo/il classico nel Romanticismo*. Milano: LED, 2017, pp.87-104.
- COURTINE, J.-F. “Tragédia e sublimidade: A interpretação especulativa do Édipo Rei no limiar do idealismo alemão”. In: _____. *A tragédia e o tempo da história*. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 173-208.
- D’APRILE, I.-M. *Die schöne Republik. Ästhetische Moderne in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.
- DANZ, C. “Mythos und Geschichte. Beobachtungen zur Geschichtsphilosophie des jungen Schelling”. In: PAETZOLD, H.; SCHNEIDER, H. *Schellings Denken der Freiheit*. Kassel: Kassel University Press, 2010, pp. 169-191.
- DAVID, P. “Schelling: construction de l’art et récusation de l’esthétique”. In: *Revue de métaphysique et de morale*, No.34, 2002, pp. 29-41.
- DESOUZA, N. “Leibniz in the Eighteenth Century: Herder’s Critical Reflections on the Principles of Nature and Grace”. In: *British Journal of Philosophy*, 20 (4), 2012, pp. 773-795.
- DIETZSCH, S. “Le problème du mythe chez le jeune Schelling”. In: *Archives de Philosophie*, No. 38, 1975, pp. 395-400.
- DILTHEY, W. *Gesammelte Schriften - VI. Band (Einleitung in die Philosophie des Lebens. Zweite Hälfte: Abhandlung zur Poetik, Ethik und Pädagogik)*. Stuttgart; Göttingen: B. G. Teubner Verlagsgesellschaft; Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.
- DISSELKAMP, M. *Três lições sobre a Mitologia de K. P. Moritz*; trad. Juliana Ferraci Martone e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Clandestina, 2017.
- DISTASO, L. V. *The Paradox of Existence. Philosophy and Aesthetics in the Young Schelling*. New York; Boston; Dordrecht; London; Moscow: Kluwer Academic Publishers, 2004.
- DUCH, L. “La interpretación del mito en Johann Gottfried Herder (1744-1803)”. In: SOLARES, B. *Mito y romanticismo*. Cuenavaca: CRIM, 2012, pp. 144-150.
- DÜSING, K. “Spekulation und Reflexion. Zur Zusammenarbeit Schellings und Hegels in Jena”. In: *Hegel-Studien*, Bd. 5, 1969, pp. 95-128.
- _____. “Schellings Genieästhetik”. In: GETHMANN-SIEFERT, A. (org.) *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, Band 1. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1988, pp.193-213.
- _____. “L’histoire idéaliste de la conscience de soi dans le Système de l’idéalisme transcendantal de Schelling”; trad. Jean-Louis Vieillard-Baron. In: ROUX, A.; VETÖ, M. *Schelling et l’élan du Système de l’idéalisme transcendantal*. Paris: L’Harmattan, 2001, pp. 19-39.

- ENDRES, M. *Die Kunstphilosophie beim frühen und mittleren Schelling*. München: Grin Verlag, 2004.
- FERREIRA, M. J. C. “O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão (Apresentação e tradução)”. In: *Philosophica*, Vol. 9, Lisboa, 1997, pp. 225-236.
- FICHTE, J. G. *Sobre o espírito e a letra na filosofia*; trad., intro. e notas Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.
- FISCHER, Bernhard “Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ‘Allegorie’ und ‘Symbol’ in Winckelmanns, Moritz’ und Goethes Kunsttheorie”. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64 (2), 1990, pp.247-277.
- FLAVELL, M. K. “Winckelmann and the German Enlightenment: On the Recovery and Uses of the past “. In: *The Modern Language Review*, Vol. 74, No. 1, Jan., 1979, pp. 79-96.
- FONTENELLE, B. “De l’origine des fables”. In: _____. *Oeuvres; Tome Quatrième*. Paris: Salmon, Libraire-Éditeur, 1825, pp. 294-310.
- FÖRSTER, E. “Die Bedeutung von §§76, 77 der Kritik der Urteilskraft für die Entwicklung der nachkantischen Philosophie”. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 56, 2002, pp.169-190, 321-354.
- FUGATE, J. K. *The psychological basis of Herder’s Aesthetics*. The Hague; Paris: Mouton & Co, 1966.
- FUHRMANS, H. “Dokumente zur Schellingforschung IV. Schellings Verfügung über seinen literarischen Nachlaß. In: *Kant-Studien*, Vol.51, 1960, pp. 14-26.
- FRANK, M. *Der kommende Gott: Vorlesung über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- FRANZ, M. *Schellings Tübinger Platon-Studien*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- GAIER, U. “The Problem of Core Cognition in Herder”. In: *Monatshefte*, Vol. 95, No. 2 (*Johann Gottfried Herder 1744-1803*), 2003, pp. 294-309.
- _____. “Herders systematologische Theologie”. In: KEßLER, M.; LEPPIN, V. (org.) *Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2005, pp. 203-218.
- _____. “Myth, Mythology, New Mythology”. In: ADLER, H; KOEPKE, W. *A companion to the works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009. pp. 165-188.
- GAIGER, J. “Introduction”. In: HERDER, J. G. *Sculpture*; org. e trad. Jason Gaiger. Chicago: University of Chicago Press, 2002, pp. 1-28.
- GALLAND-SZYMKOWIAK, M. “Relire la Philosophie de l’art de Schelling, du côté des oeuvres: construction spéculative et construction historique de l’art”. In: *Revue*

germanique internationale, No. 18 (Schelling. *Le temps du système, un système des temps*), 2013, pp. 187-203.

GELLHAUS, A. "Ekstasis. Schellings Theorie der dichterischen Produktion". In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, II-3, 1992, pp. 499-525.

GERSTENBERG, H. W. *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur*. Berlin: Hofenberg, 2013.

GILLIES, A. "Herder's Essay on Shakespeare: 'Das Herz der Untersuchung'". In: *The Modern Language Review*, Vol. 32, No. 2, 1937, pp. 262-280.

GJESDAL, K. "Literature, Prejudice, Historicity. The Philosophical Importance of Herder's Shakespeare Studies". In: FORSTER, M.; VIEWEG, K. *Die Aktualität der Romantik*. Berlin: Lit Verlag, 2012, pp. 137-160.

GLOYNA, K. *Kosmos und System: Schellings Weg in die Philosophie*. Stuttgart: Bad Cannstatt: fromman-holzboog, 2002.

GOCKEL, Heinz. "Zur neuen Mythologie der Romantik". In: JAESCHKE, W.; HOLZHEY, H. *Früher Idealismus und Frühromantik: der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805) (Philosophische-literarische Streitsachen; Bd. 1)*. Hamburg: Meiner, 1990, pp. 128-136.

GÖDDE, S. "Mythologie als ästhetische Anthropologie. Karl Philipp Moritz' Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten". In: WINGERTSZAHN, C. *"Das Dort ist nun Hier geworden". Karl Philipp Moritz heute*. Hannover: Wehrhahn, 2010, pp.155-182

GOETHE, J. W. *Wilhelm Meisters Wanderjahre (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche – Band X)*; ed. Hendrik Birus, Albrecht Schöne, u. a. Bd. 10. Hg. von Gerhard Neumann, und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989.

_____. *Italienische Reise. Teil I (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche – Band XV/1)*; ed. Christoph Michel e Hans-Georg Dewitz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.

_____. "Um acontecimento feliz". In: _____. *A metamorfose das plantas*; trad. Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993, pp. 72-74.

_____. *Ästhetische Schriften 1806-1815 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche – Band XIX)*; ed. Friedmar Apel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998.

_____. *Escritos sobre literatura*; seleção e trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*; trad. Nicolino Simone Neto e apresentação de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed.34, 2006.

- _____. *Escritos sobre arte*; introd., trad. e notas Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial, 2008.
- GOLDENBAUM, U. “Ästhetische Konsequenzen des Moritzschen ‘Spinozismus’”. In: FONTIUS, M.; KLINGENBERG, A. *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahme - Korrekturen - Neuansätze* (Internationale Fachtagung vom 23.-25. September 1993 in Berlin). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995, pp.111-122.
- GONÇALVES, M. C. F. “A construção do conceito schellinguiano de natureza a partir do diálogo crítico com a filosofia transcendental”. In: *Revista Filosófica de Coimbra*, No. 46, 2014, pp. 317-348.
- GÖRLAND, I. *Die Entwicklung der Frühphilosophie Schellings in der Auseinandersetzung mit Fichte*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1973.
- GREIF, S. “Herder’s Aesthetics and Poetics”. In: ADLER, H; KOEPKE, W. *A companion to the works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009, pp. 141-164.
- GRIMM, Gunter E. “Kunst als Schule der Humanität. Beobachtungen zur Funktion griechischer Plastik in Herders Kunst-Philosophie”, 1987, pp. 1-11. Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/grimm_kunst.pdf>. Acesso em: 28 de setembro de 2018. (Originalmente publicado em: SAUDER, G. (org.) *Johann Gottfried Herder, 1744-1803*. Hamburg: Felix Meiner, 1987, pp. 352-363).
- GUILBERT, P. “Welche neuzeitlichen Strategien für die Rettung der antiken Mythologie?: Vergleich von drei ‘Handbüchern zur Götterlehre’ um 1790: K. W. Ramler - Ch. H. Heyne / M. G. Hermann - K. Ph. Moritz”. In: *Goethe Yearbook*, Vol. 9, 1999, pp. 186-221.
- HALMI, N. *The Genealogy of the Romantic Symbol*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HAMMERMEISTER, K. *The German Aesthetic Tradition*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- HAMPTON, A. J. B “The Aesthetic Foundations of Romantic Mythology: Karl Philipp Moritz”. In: *Journal for the History of Modern Theology/Zeitschrift für neuere Theologiegeschichte*, No. 20(2), 2014, pp.175-191.
- HARTLICH, C.; SACHS, W. *Der Ursprung des Mythosbegriff in der modernen Bibelwissenschaft*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1952.
- HAUGEN, K. L. “Ossian and the Invention of Textual History”. In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 59, No. 2, 1998, pp. 309-327.
- HENRICH, D. “Der Weg des spekulativen Idealismus”. In: _____. *Konstellationen: Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789–1795)*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991, pp. 101-133.
- HAYM, R. *Herder, nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt - Band I*. Berlin: R. Gaertner, 1880.

- _____. *Herder, nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt - Band II*. Berlin: R. Gaertner, 1885.
- HEGEL, G. W. F. "Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie". In: _____. *Jenaer kritische Schriften (Gesammelte Werke; Band 4)*; ed. Hartmut Buchner e Otto Pöggeler. Hamburg: Meiner, 1968, pp. 1-91.
- _____. *Vorlesung über die Geschichte der Philosophie III (Werke 20)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- _____. *Fenomenologia do espírito. Parte I*; trad. Paulo Meneses, com colaboração de Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. *Cursos de Estética I*; trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo, Edusp, 2001.
- _____. *Ciência da Lógica (Excertos)*; trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011.
- HEINZ, M. *Sensualistischer Idealismus. Untersuchungen zur Erkenntnistheorie des jungen Herder (1763-1778)*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1994.
- HENRICH, D. "Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik". In: JAUß, H. R. (org.) *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963; Vorlagen und Verhandlungen*. München: Fink, 1991, pp.128-134.
- HERDER, J. G.; HERDER, M. C. *Herders Reise nach Italien. Herders Briefwechsel mit seiner Gattin, vom August 1788 bis Juli 1789*; ed. Heinrich Düntzer e Ferdinand Gottfried von Herder. Gießen: J. Richer'sche Buchhandlung, 1859.
- HERDER, M. C. *Erinnerungen aus dem Leben Joh. Gottfrieds von Herder*; organização de Johan Georg Müller. Stuttgart; Tübingen: J. G. Cotta, 1830.
- HEYDENREICH, K. H. *System der Aesthetik*. Leipzig: Georg Joachim Göschen, 1790
- HEYNE, C. G. "Vorrede". In: HERRMANN, M. G. *Handbuch der Mythologie aus Homer und Hesiod, als Grundlage zu einer richtigern Fabellehre der Alterthums*. Berlin; Stettin: bei Friedrich Nicolai, 1800.
- HÖLDERLIN, F. *Reflexões*; trad. Marcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- HOLZ, H. "Die Struktur der Dialektik in den Frühschriften von Fichte und Schelling". In: FRANK, M.; KURZ, G. (org.) *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, pp. 215-236.
- _____. *Die Idee der Philosophie bei Schelling. Metaphysische Motive in seiner Frühphilosophie*. Freiburg; München: Verlag Karl Alber, 1977.
- HORSTMANN, A. E.-A. "Mythologie und Altertumswissenschaft der Mythosbegriff bei Christian Gottlob Heyne". In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band XVI, 1972, pp. 60-85.

- HÜHN, L. "Die Idee der Neuen Mythologie. Schellings Weg einer naturphilosophischen Fundierung". In: STRACK, F. *Evolution des Geistes: Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1994, pp. 393-411.
- _____. "Die Philosophie des Tragischen. Schellings 'Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus'". In: JANTZEN, J. (Hg.) *Die Realität des Wissens und das wirkliche Dasein. Erkenntnisbegründung und Philosophie des Tragischen beim frühen Schelling* (Schellingiana; Bd. 10). Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1998, pp.95-128.
- IBER, C. *Das Andere der Vernunft als ihr Prinzip Grundzüge der philosophischen Entwicklung Schellings mit einem Ausblick auf die nachidealistischen Philosophiekonzeptionen Heideggers und Adornos*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1994
- IMRSCHER, H. D. "Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders". In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 55 (1), 1981, pp.64-97.
- _____. "Zur Ästhetik des jungen Herder". In: SAUDER, G. (org.) *Johann Gottfried Herder, 1744-1803*. Hamburg: Felix Meiner, 1987, pp. 43-75.
- JACOBS, W. "Geschichte als Prozeß der Vernunft". In: BAUMGARTNER, H. M. (org.) *Schelling. Einführung in seine Philosophie*. Freiburg; München: Verlag Karl Alber, 1975, pp. 39-44.
- _____. "Geschichte und Kunst in Schellings 'System des transscendentalen Idealismus'". In: JAESCHKE, W.; HOLZHEY, H. *Früher Idealismus und Frühromantik: der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805) (Philosophische-literarische Streitsachen; Bd. 1)*. Hamburg: Meiner, 1990, pp. 201-213.
- _____. *Gottesbegriff und Geschichtsphilosophie in der Sicht Schellings*. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1993.
- _____. *Schelling lesen*. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 2004.
- JAEGER, C. F. W. "Translator's Preface". In: MORITZ, K. P. *Mythological fictions of the Greek and Romans*; trad. Charles Frederick William Jaeger. New York: Carvill, 1830, pp. v-vi.
- JAHNKE, S. "»Es ist!« Evidenz als paradoxe Leitkategorie in Karl Philipp Moritz' theoretischen Texten zu Kunst und Mythos". In: GEBERT, B.; MAYER, U. (Hg.) *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Forme und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014, pp.145-171.
- JÄHNIG, D. Schelling. *Die Kunst in der Philosophie. Band 1: Schellings Begründung von Natur und Geschichte*. Pfullingen: Neske, 1966.
- _____. *Schelling. Die Kunst in der Philosophie. Band 2: Die Wahrheitsfunktion der Kunst*. Pfullingen: Neske, 1969.

- _____. *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1975.
- JANKÉLÉVITCH, V. *L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- JANTZEN, J. "Der Ausdruck des Unbedingten. Schellings Systementwürfe". In: _____. (org.) *Die Realität des Wissens und das wirkliche Dasein. Erkenntnisbegründung und Philosophie des Tragischen beim frühen Schelling* (Schellingiana; Bd. 10). Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1998, pp.1-35.
- JAMME, C.; SCHNEIDER, H. (org.) *Mythologie der Vernunft. Hegels »ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus«*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- JUSTO, J. M. "Introdução". In: *Ensaio sobre a origem da linguagem*; trad. e introdução José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1987.
- KANT, I. *A religião nos limites da simples razão*; trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*; trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. *Crítica da razão pura*; trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- _____. *Começo conjectural da história humana*; trad. Edmilson Menezes. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- _____. "Das diferentes raças humanas"; trad. e notas de Alexandre Hahn. In: *Kant e-Prints*, Série 2, Vol. 5, No. 5, 2010, pp. 10-26.
- KERÉNYI, K. "Gedanken über die Zeitmäßigkeit einer Darstellung der griechischen Mythologie". In: *Studium Generale*, No. 8, 1955, pp. 268-272.
- KESTENHOLZ, C. *Die Sicht der Dinge. Metaphorische Visualität und Subjektivitätsideal im Werk von Karl Philipp Moritz*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- KLEIN, J. "Kant e a primeira recensão a Herder: comentário, tradução e notas". In: *Studia Kantiana*, n. 13, 2012, pp. 121-147.
- KLINGENBERG, A. "L'« Aufklärung » allemande inconnue : à propos de l'œuvre de Karl Philipp Moritz (1756-1793)". In: *Revue germanique internationale*, No. 3, 1995, pp. 55-70.
- KNATZ, L. *Geschichte – Kunst – Mythos: Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999.
- KREHBIEL, A. R. "Herder as Jarno in 'Wilhelm Meister', Book III". In: *Modern Philology*, Vol. 17, No. 6, 1919, pp. 325-329.

- KRINGS, Hermann. "Genesis und Materie – Zur Bedeutung der 'Timaeus'-Handschrift für Schellings Naturphilosophie". In: SCHELLING, F. W. J. "*Timaeus*" (1794); ed. Hartmut Buchner. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1994, pp. 115-155.
- KRISTELLER, P. O. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (Part I)". In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4, 1951, pp. 496-527.
- KUHLMANN, H. *Schellings früher Idealismus. Ein kritischer Versuch*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993.
- LANDGRAF, Edgar. In: "The Psychology of Aesthetic Autonomy. The Signature of the Signature of Beauty". In: KRUPP, A. (org.) *Karl Philipp Moritz-Signature des Denkens*. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 77). Amsterdam; New York: Rodopi, 2010, pp. 205-226.
- LARGIER, N. "The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience". In: *MLN*, Vol. 125, No. 3, 2010, pp. 536-551.
- LAUTH, R. *Die Entstehung von Schellings Identitätsphilosophie in der Auseinandersetzung mit Fichtes Wissenschaftslehre (1795-1801)*. Freiburg; München: Verlag Karl Alber, 1975.
- _____. *Die transzendente Naturlehre Fichtes nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1984.
- LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*; trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LESSING, G. E. *Werke, 1758-1759 (Werke in zwölf Bänden, Band IV)*; ed. Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido*; trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- LICHTENSTEIN, J. "Préface". In: HERDER, J. G. *La Plastique*; trad. e comentário de Pierre Pénisson, prefácio de Jacqueline Lichtenstein. Paris: Éditions du Cerf, 2010, pp. i-v.
- LYPP, B. *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- MARELLI, F. *Fisica dell'anima. Estetica e antropologia in J. G. Herder*. Milano: Mimesis Edizioni, 2012.
- MARQUARD, Odo. "Kant und die Wende zur Ästhetik". In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Vol. 16, 1962, pp. 231-243, 363-374.
- MARQUET, J.-F. *Liberté et existence: Étude sur la formation de la philosophie de Schelling*. Paris: Gallimard, 1973.

- MAS, S. "Introducción: La Grecia de Winckelmann". In: WINCKELMANN, J. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*; introd., trad. e notas de Salvador Mas. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 7-71.
- MEGILL, A. "Aesthetic Theory and Historical Consciousness in the Eighteenth Century". In: *History and Theory*, Vol. 17, No. 1, 1978, pp. 29-62.
- MEIER, G. F. *Alexander Gottlieb Baumgartens Leben*. Halle; Magdeburg: Carl Hermann Hemmerde, 1763.
- MENDELSSOHN, M. *Schriften zur Philosophie und Ästhetik I (Gesammelte Schriften. Jubiläums-Ausgabe (Band I))*; ed. Fritz Bamberger. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1971.
- _____. "Rezension von G. F. Meier: *Auszug aus den Anfangsgründen aller schonen Künste und Wissenschaften*". In: _____. *Gesammelte Schriften. Jubiläums-Ausgabe (Band IV: Rezensionsartikel in ›Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste‹ (1756–1759))*; ed. Eva J. Engel. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1977, pp. 196-201.
- MENGES, K. "Identity as Difference: Herder's 'Great Topic' and the 'Philosophers of Paris'". In: *Monatshefte*, Vol. 87, No. 1, 1995, pp. 6-18.
- MENGES, K.; MENZE, E. A. "Introduction"; In: HERDER, J. G. *Selected Early Works, 1764-1767: Addresses, Essays, and Drafts; Fragments on Recent German Literature*; ed. e introd. Ernest A. Menze e Karl Menges, trad. Ernest A. Menze e Michael Palma. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.
- MENKE, C. "Towards an Aesthetic Concept of Life". In: *MLN*, Vol. 125, No. 3 (German Issue: *Literature and the sense of possibility - Der Möglichkeitssinn von Literatur*), 2010, pp. 552-570.
- METZGER, S. "Überlegungen zur Rhetorik der 'Neuen Mythologie'". In: JAGOW, B. *Topographie der Erinnerung. Mythos im strukturellen Wandel*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, pp. 75-92.
- MINTER, C. J. *The Mind-Body Problem in German Literature 1770-1830: Wezel, Moritz, and Jean Paul*. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- NISBET, H. B. "Herder and Francis Bacon". In: *The Modern Language Review*, Vol. 62, No. 2, 1967, pp. 267-283.
- NOACK, L. *Schelling und die Philosophie der Romantik. Ein Beitrag zur Culturgeschichte des deutschen Geistes (Erster Theil)*. Berlin: Mittler und Sohn, 1859.
- NORTON, R. *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1991.
- _____. "The Myth of the Counter-Enlightenment". In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 68, No. 4, 2007, pp. 635-658.

- NOVALIS, *Schriften - Band II*; org. Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.
- NUZZO, A. "Kant and Herder on Baumgarten's Aesthetica". In: *Journal of the History of Philosophy*, Vol. 44, No. 4, 2006, pp. 577-597.
- PAETZOLD, H. "Kunst als Organon der Philosophie. Zur Problematik des ästhetischen Absolutismus". In: BRINKMANN, R. (org.) *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1978, pp.393-403.
- _____. *Ästhetik des Deutschen Idealismus. Zur Idee Ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden: F. Steiner, 1983.
- _____. "Einleitung. Alexander Gottlieb Baumgarten als Begründer der philosophischen Ästhetik". In: BAUMGARTEN, A. G. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1983.
- _____. "Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant". In: RAULET, G. (org.) *Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert*. Rennes: Centre de recherche PHILIA, 1995, pp. 9-40.
- PAQUET, C. "Le sentiment de l'achèvement chez Karl Philipp Moritz". In: DÉCULTOT, E.; GERHARD, L. (org.) *Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012, pp. 147-156.
- _____. *Signature et achevé en soi. Esthétique, psychologie et anthropologie dans l'oeuvre de Karl Philipp Moritz (1756-1793)*. Dijon: Les presses du réel, 2017.
- PAUL, J. *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg: Meiner, 1990.
- PÉNISSON, P. J. G. *Herder: La raison dans les peuples*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1992.
- _____. "Le Shakespeare de Herder". In: *Les Études philosophiques*, No. 3 (Herder), 1998, pp. 305-310.
- _____. "Toucher du doigt le corps du concept". In: HERDER, J. G. *La Plastique*; trad. e comentário de Pierre Péniisson, prefácio de Jacqueline Lichtenstein. Paris: Éditions du Cerf, 2010, pp. 135-180.
- PÉPIN, J. *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris: Études Augustiniennes, 1976.
- PETIT, A. "Mito y símbolo en el pensamiento alemán: de Herder a Schelling"; trad. Gregorio Kaminsky. In: *Revista Confines*, No. 2, 1995, pp. 117-122.

- PIMENTA, P. P. G. *A linguagem das formas: Natureza e arte em Shaftesbury*. São Paulo: Alameda, 2007.
- PIMPINELLA, P. “La théorie wolffienne des arts à l’origine de l’esthétique”. In: *Revue germanique internationale*, N. 4 (*Esthétiques de l’Aufklärung*), 2006, pp. 9-22.
- RAULET, Gerard. “Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert”. In: _____. (org.) *on der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert*. Rennes: Centre de recherche PHILIA, 1995, pp.151-172.
- REHM, P. *Herder et les Lumières: Essai de biographie intellectuelle*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 2007.
- REINHOLD, K. L. “Was heißt philosophiren? Was war es und was soll es seyn?”. In: _____. *Beyträge zur leichtern Uebersicht des Zustandes des Philosophie bey dem Anfange des 19. Jahrhunderts - Erstes Heft*. Hamburg: Friedrich Perthes, 1801, pp. 66-89.
- RICHTER, S. “Medizinischer und ästhetischer Diskurs im 18. Jahrhundert: Herder und Haller über Reiz”. In: *Lessing Yearbook*, Vol. XXV, 1993, pp. 83-95.
- SAINÉ, Thomas P. *Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- SANDKAULEN, B. “Kunst und Philosophie bei Schelling: Eine Tragödie”. In: DANZ, C.; DIERKSMEIER, C.; SEYSEN, C. (org.) *System als Wirklichkeit. 200 Jahre Schellings “System des transzendentalen Idealismus”*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2001, pp. 97-111.
- _____. “Das negative Faszinosum der Zeit. Temporalität und Kunst bei Schelling”. In: KISSER, T. (org.) *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*. München: Fink, 2011, pp. 259-272.
- SANDKAULEN-BOCK, B. *Ausgang vom Unbedingten: über den Anfang in der Philosophie Schellings*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1990
- SANDKÜHLER, H. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1970.
- SCHAEFFER, J. M. *L’art de l’âge moderne. L’esthétique et la philosophie de l’art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris: Gallimard, 1984.
- SCHICK, E. “Art and Science: Herder’s Imagery and Eighteenth-Century Biology”. In: *The German Quarterly*, Vol. 41, No. 3, 1968, pp. 356-368.
- SCHILLER, F. *Gedichte (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band I)*; ed. Georg Kurscheidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- _____. *Briefe II, 1795-1805 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band XII)*; ed. Norbert Oellers. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002.

- _____. “Acerca do uso do coro na tragédia”; trad. Márcio Suzuki. In: _____. *A noiva de Messina, ou, Os irmãos inimigos: tragédia com coros*; trad. Antonio Gonçalves Dias, notas Manuel Bandeira, org. Márcio Suzuki e Samuel Titian Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SCHLEGEL, A. W. *Doutrina da Arte: Cursos sobre Literatura Bela e Arte*; introdução, trad. e notas Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014.
- SCHLEGEL, F. *Geschichte der alten und neuen Literatur (Kritische Ausgabe. Band VI)*; introd. e organização Hans Eichner. Paderborn; München; Wien; Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh; Thomas-Verlag, 1961.
- _____. *Philosophische Lehrjahre (1796-1806); nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828 (Kritische Ausgabe. Band XVIII)*; introd. e organização Ernst Behler. Paderborn; München; Wien; Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh; Thomas-Verlag, 1963.
- _____. *Charakteristiken und Kritiken (1802-1829) (Kritische Ausgabe. Band III)*; introd. e organização Hans Eichner. Paderborn; München; Wien; Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh; Thomas-Verlag, 1975.
- _____. *Studien des klassischen Altertums (Kritische Ausgabe. Band I)*; introd. e organização Ernst Behler. Paderborn; München; Wien; Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh; Thomas-Verlag, 1979.
- _____. *Briefe von und an Friedrich Schlegel. Die Periode des Athenäums 1797-1799 (Kritische Ausgabe. Band XXIV)*; introd. e organização Raymond Immerwahr. Paderborn; München; Wien; Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh; Thomas-Verlag, 1985.
- _____. *Briefe von und an Friedrich Schlegel. Bis zur Begründung der romantischen Schule 1788-1797 (Kritische Ausgabe. Band XXIII)*; introd. e organização Ernst Behler. Paderborn; München; Wien; Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh; Thomas-Verlag, 1987.
- _____. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*; trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*; trad., apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHMIDT, J. “Sobria ebrietas. Hölderlins ‘Hälfte des Lebens’”. In: *Hölderlin Jahrbuch*, No. 23, 1983, pp. 182-190.
- _____. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Band 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
- SCHOLTZ, G. “Der Weg zum Kunstsystem des Deutschen Idealismus”. In: JAESCHKE, W.; HOLZHEY, H. *Früher Idealismus und Frühromantik: der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*. Hamburg: Meiner, 1990, pp. 12-29.

- SCHREIBER, E. *The topography of modernity: Karl Philipp Moritz and the space of autonomy*. Ithaca: Cornell University Press, 2012.
- SCHRIMPF, H. J. “Die Sprache der Phantasie”. In: BURGER, H. O. (Hg.) *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, pp. 272-305.
- _____. *Karl Philipp Moritz*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980.
- _____. “Von der Allegorie zum Symbol. Karl Philipp Moritzens Winckelmann-Kritik”. In: CHIARINI, P. *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 1998, pp.365-390.
- SCHULZ, W. “Einleitung”. In: SCHELLING, F. W. J. *System des transzendentalen Idealismus*. Hamburg: Meiner, 2000, pp. IX-XLIV.
- SIMONIS, A. “‘Das schöne ist eine höhere Sprache’ Karl Philipp Moritz’ Ästhetik zwischen Ontologie und Transzendentalphilosophie”. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68 (3), 1994, pp. 490-505.
- _____. “Die 'neue Mythologie' der Aufklärung. Karl Philipp Moritz' Mythenpoetik im diskursgeschichtlichen Kontext”. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 43, 2001.
- SOLMS, F. *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*. Stuttgart: Lett-Cotta, 1990.
- SPEZZAPRIA, M. *A linha metafísica do belo. Estética e antropologia em K. P. Moritz*. Tese (Doutorado) - FFLCH, Universidade de São Paulo/École Doctorale de Philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017.
- STAROBINSKI, J. *A invenção da liberdade, 1700-1789*; trad. Fulvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.
- STÖCKMANN, E. “Anthropologie und Ästhetik. Karl Philipp Moritz’ Kritik der anthropologischen Aufklärungsästhetik”. In: RUDOLPH, A.; STÖCKMANN, E. *Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009, pp. 79-93.
- STRAUß, D. F. *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet. Erster Band*. Tübingen: Verlag von C F. Osiander, 1835.
- STRICH, F. *Die Mythologie in der deutschen Literatur. Von Klopstock bis Wagner. Band I*. Halle: Max Niemeyer, 1910.
- SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweyter Theil*. Leipzig: Weidmann; Reich, 1774.
- SUMMERELL, O. F. “Einbildungskraft und Vernunft: Die Widerspiegelung der absoluten Identität in Schellings Philosophie der Kunst”. In: ASMUTH, C.; DENKER, A.; VATER,

M. (org.) *Schelling: zwischen Fichte und Hegel*. Amsterdam; Philadelphia: Grüner, 2000, pp.179-212.

SUZUKI, M. “A ciência simbólica do mundo”. In: NOVAES, A. (org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 199-224.

_____. “Filosofia da arte ou arte de filosofar?”. In: SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*; trad., introd. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010, pp. 9.-15.

_____. “Le partage de l’Absolu”. In: *Limiar*, Vol. 3, No. 5, 2016, pp. 67-90.

SZONDI, P. *Poetik und Geschichtsphilosophie I - Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit; Hegels Lehre von der Dichtung*; ed. Senta Metz e Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974a.

_____. *Poetik und Geschichtsphilosophie II – Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik; Schellings Gattungspoetik*; ed. Wolfgang Fietkau. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974b.

_____. *Ensaio sobre o trágico*; trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAYLOR, C. *Hegel*. Cambridge; New York; Melbourne; Madrid: Cambridge University Press, 1975.

_____. “The importance of Herder”. In: _____. *Philosophical arguments*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1995, pp. 79-99.

THEISEN, B. “Romantic myths of myth: myth as autopoiesis”. In: BELL, M.; POELLNER, P. (org.) *Myth and the making of modernity: The problem of grounding in early twentieth-century literature*. Amsterdam; Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1998. pp. 9-23.

TIEGHEM, P. V. *Le préromantisme. Étude d’histoire littéraire européenne - III. La Découverte de Shakespeare sur le continent*. Paris: SFELT, 1947

TILLIETTE, X. *Schelling. Une Philosophie en Devenir. Tome I: Le Système Vivant (1794-1821)*. Paris: J. Vrin, 1970.

_____. “Schelling als Philosoph der Kunst”. In: *Philosophisches Jahrbuch*, No. 83, 1976, pp. 30-41.

_____. “La mythologie expliquée par elle-même”. In: _____. *L’Absolu et la philosophie. Essais sur Schelling*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987, pp. 200-214.

_____. “Les débuts philosophiques de Hölderlin et de Schelling”. In: COURTINE, J.-F. (org.) *Hölderlin*. Paris: Éditions de l’Herne, 1989, pp. 167-176.

_____. *L’intuition intellectuelle de Kant à hegel*. Paris. Vrin, 1995.

TODOROV, T. *Teorias do símbolo*; trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.

- _____. “Introduction”. In: GOETHE, J. W. *Écrits sur l'art*; intro. Tzvetan Todorov, trad. e notas Jean-Marie Schaeffer. Paris: Flammarion, 1996, pp. 5-71.
- TOLLE, O. “Herder e a Metafísica”. In: *discurso (Revista do Departamento de Filosofia da USP)*, Vol. 42 São Paulo: USP, No. 42, 2012, pp. 97-116.
- TORRES FILHO, R. R. *O espírito e a letra: a crítica da imaginação pura em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975.
- _____. “Produção extrateórica da síntese”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, No. 32, 1992, pp. 183-190.
- _____. “Teatro e teoria: *A Filha Natural* em Berlim”. In: _____. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004, pp. 53-66.
- _____. “O simbólico em Schelling”. In: _____. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004, pp. 109-134.
- TOWNSEND, D. *Historical Dictionary of Aesthetics*. Lanham; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, 2006.
- TRABANT, J. “Herder and Language”. In: ADLER, H.; KOEPKE, W. (org.) *A companion to the works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009, pp. 117-139.
- UNGER, R. “Klassizismus und Klassik in Deutschland”. In: BURGER, H. O. (org.) *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, pp. 34-65.
- VACCARI, U. “A crítica do jovem Schelling à teologia de Tübingen no contexto da querela do panteísmo”. In: *Cadernos Espinosanos*, No.24, 2011, pp. 167-192.
- VATER, M. “Introduction: The Odyssey of Consciousness”. In: SCHELLING, F. W. J. *System of transcendental idealism*; trad. Peter Heath. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978, pp. xi-xxxvi.
- VERRA, V. “La ‘construction’ dans la philosophie de Schelling”. In: PLANTY-BONJOUR, G. (org.) *Actualité de Schelling*. Paris: J. Vrin, 1979, pp. 27-47.
- _____. *Linguaggio, mito e storia: Studi sul pensiero di Herder*; cura di Claudio Cesa. Pisa: Edizioni della Normale, 2006.
- WEGENAST, M. *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des “Hyperion”*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990.
- WEIDNER, D. “Secularization, Scripture, and the Theory of Reading: J. G. Herder and the Old Testament”. In: *New German Critique*, No. 94 (*Secularization and Disenchantment*), 2005, pp. 169 -193.
- WERLE, M. A. “Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?”. In: *Trans/Form/Ação*, No. 23, 2000, pp. 19-50.

- _____. “O mar e a alma: metáforas marinhas em território alemão”. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 30(1), 2007, pp. 225-234.
- _____. “A energia poética das florestas críticas de Herder”. In: *A palo seco*, Ano 5, No. 5, Vol. 2, 2013, pp. 19-33.
- WIELAND, W. “Die Anfänge der Philosophie Schellings und die Frage nach der Natur”. In: FRANK, M.; KURZ, G. (org.) *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, pp. 237-279.
- WILLEMS, M. “Voltaire”. In: PAULIN, R. (ed.) *Voltaire, Goethe, Schlegel, Coleridge. Great Shakespeareans (Volume III)*. London; New York: Bloomsbury, 2010, pp. 5-43.
- WINCKELMANN, J. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wien: Phaidon Verlag, 1934.
- _____. *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*; ed. Walter Rehm. Berlin; New York: De Gruyter, 2002.
- WOODMANSEE, M. “The Interests in Disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in the Eighteenth-Century Germany”. In: *Modern Language Quarterly*, 95, 1984, pp. 22-47.
- ZAMMITO, J. H. *Kant, Herder, and the birth of anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- _____. “Herder and Historical Metanarrative: What’s Philosophical about History”. In: ADLER, H; KOEPKE, W. *A companion to the works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009, pp. 65-91.
- ZELTNER, H. *Schellings philosophische Idee und das Identitätssystem*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1931.
- ZEUCH, U. *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der Frühen Neuzeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000.
- ZIMMERLI, W. C. *Die Frage nach der Philosophie. Interpretationen zu Hegels “Differenzschrift” (Hegel-Studien, Beiheft 12)*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1974.