

rapsódia
rapsódia
almanaque de filosofia e arte

13

RAPSÓDIA

ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

nº 13 – 2019 – ISSN 1519.6453 – publicação Anual

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Vahan Agopyan

VICE-REITOR: Antonio Carlos Hernandez

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Maria Arminda do Nascimento Arruda

VICE-DIRETOR: Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CHEFE: Oliver Tolle

VICE-CHEFE: Luís Sergio Repa

EDITOR RESPONSÁVEL: Marco Aurélio Werle

EDITORES ASSOCIADOS: André Alves de Carvalho, Damião Esdras Araújo Arraes, Gustavo Torrecilha, Icaro Gonzalez Ferreira, Natália Acurcio Cardoso, Nicolau Spadoni, Pedro Franceschini, Reginaldo Rodrigues Raposo

COMISSÃO EXECUTIVA: André Aureliano Fernandes, Oliver Tolle

WEBDESIGN: Susan Thierry Satake

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

RAPSÓDIA - ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, sala 1007

CEP 05508-900 São Paulo SP Brasil

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

www.fflch.usp.br/df/rapsodia

e-mail: rapsodia@usp.br

Sumário

Goethe e Schiller sobre a relação entre poesia e artes plásticas <i>Marco Aurélio Werle</i>	5
Diderot e Goethe: notas sobre pintura <i>Arlenice Almeida da Silva</i>	23
Jardim e paisagem entre a literatura e a filosofia da Época de Goethe <i>Esdras Arraes</i>	47
Elementos da gênese da trilogia Wallenstein <i>Pedro Augusto da Costa Franceschini</i>	71
Correspondência Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich von Schiller <i>Vladmir Vieira, Marco Aurélio Werle, Pedro Augusto Franceschini</i>	99
Estética e antropologia em Schiller <i>Ulisses Razzante Vaccari</i>	119
Ensaio visual <i>Paulo Penna</i>	137
Estado estético e vida ética absoluta: entre Schiller e Hegel <i>Norton Gabriel Nascimento</i>	167

A. W. Schlegel e G. W. F. Hegel como precursores da tratativa da Arte na Estética contemporânea <i>Rodrigo C. Rabelo e José Fernandes Weber</i>	189
A formação ética do olhar na obra “A história não é terreno de felicidade” <i>Alice Lino Lecci</i>	207
Sobre o tribunal <i>José Feres Sabino</i>	225
Nelson Rodrigues e o drama como espírito de repetição do capitalismo no Brasil <i>Ivan Delmanto</i>	231
Resenha: Anton Reiser, um viajante em torno de si mesmo <i>Luana Fúncia</i>	257
Resenha: Estética em perspectiva <i>Fernanda Proença</i>	267

Goethe e Schiller sobre a relação entre poesia e artes plásticas

MARCO AURÉLIO WERLE

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Confesso que não sei de nada no mundo com o que eu aprendi mais do que com essas comunicações que me conduziram diretamente para o interior da arte.

Carta de Schiller a Goethe de 30 de outubro de 1797¹

Nos primeiros anos da correspondência entre Goethe e Schiller, iniciada em 1794, a maior parte das cartas girava em torno do tema da poesia. Um assunto principal de 1795 e 1796 foi a elaboração do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, que Goethe começou em 1794 e terminou em 1796-97 e no qual Schiller teve uma importante participação. Outro tema muito discutido dizia respeito à natureza dos gêneros épico e dramático, segundo suas semelhanças e diferenças. Ambos os assuntos, a elaboração do romance de Goethe e a discussão sobre os gêneros épico e dramático, estavam intimamente conectados, sendo que o

¹GOETHE, Johann Wolfgang; SCHILLER, Friedrich. *Briefwechsel* (Textband). München: Hanser, 1990, p. 443.

verdadeiro assunto, de fundo, tal como insiste Peter Szondi², não era propriamente a relação entre drama e épica e sim entre drama e romance, tópico que penetrou inclusive no próprio romance de Goethe, se lembrarmos do capítulo 7 do quinto livro de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, quando “pôs-se a companhia certa tarde a discutir qual dos gêneros seria superior: o drama ou o romance?”³.

Vale mencionar nessa direção algumas cartas do mês de junho de 1797 sobre o Fausto, que Goethe retomaria, para logo abandoná-lo devido a outras ocupações. Schiller, em carta de 26 de junho, nos apresenta uma sugestiva leitura do Fausto, como abrigando um conflito entre o entendimento e a razão, o que exigiria o estabelecimento de uma totalidade, enquanto significação simbólica, para que não se ficasse numa visão cindida. Essa interpretação ocorre no espírito da filosofia de Kant, a qual tematiza justamente essa relação entre o domínio do entendimento (como o condicionado) e o da razão (como o incondicionado), a partir de um critério de unificação ou de completude suprassensível. Diz Schiller: “O diabo, por meio de seu realismo, possui um direito sobre o entendimento e o Fausto sobre o coração. Mas, por vezes eles parecem trocar seus papéis e o diabo protege a razão contra o Fausto. Uma dificuldade que encontro também nisso é que o diabo, por meio de seu carácter, que é realista, suspende [*aufhebt*] a sua existência,

² Para Szondi, Schiller e Goethe ainda se situam numa tradição aristotélica, embora se refiram a Aristóteles segundo a posição do pré-romantismo. Somente com Schelling será dado adeus a essa tradição (SZONDI, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 41-42). As posições de ambos se aproximam dos sistemas do idealismo alemão, no entanto eles permaneceriam aristotélicos, ou seja, no ponto de vista de uma mera consideração geral [*es bleibt eine Betrachtungsweise*] (Ibidem, p. 42). No ensaio conjunto de ambos, *Sobre poesia épica e dramática*, publicado somente em 1827, o método é indutivo e não dedutivo como em Schelling (Ibid., p. 41-43). Por isso, Goethe e Schiller permaneceriam ainda na pré-história da poética idealista (Ibid., p. 43). Ambos não estariam preocupados com uma divisão da arte poética, mas com a distinção entre o épico e o dramático somente (Ibid., p. 43). Ao longo deste artigo pretendo relativizar um pouco essas posições de Szondi que, embora instigantes e inclusive pioneiras na abordagem da correspondência de Goethe e Schiller, em muitos aspectos permanecem um pouco gerais, quando se toma o todo da correspondência ou, pelo menos, um número maior de cartas consideradas por Szondi.

³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto: São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 300.

que é idealista. Somente a razão pode torná-lo crível e somente o entendimento, assim como ele está aí, pode deixá-lo valer e torná-lo apreensível. Estou em geral numa grande expectativa para ver como a fábula popular poderá se agarrar à parte filosófica do todo”⁴.

A abordagem dos gêneros épico e dramático também segue por uma via kantiana de discussão, em particular quando se trata de considerar a épica como sendo retardadora e o drama como sendo finalista, a primeira sendo dominada pelo entendimento e o segundo pela razão. Na épica não há uma finalidade que guia a exposição e o curso do enredo, embora haja uma finalidade pressuposta no desenlace, como nos diz Goethe em carta de 22 de abril de 1797: “A Odisseia é em suas menores partes quase retardadora, mas para tanto é também assegurado e afirmado cinquenta vezes que a questão terá um desenlace feliz. Tantos prévios significados e presságios antecipadores do desenlace reestabelecem, como me parece, o equilíbrio diante do eterno retardamento”⁵. Na carta de 19 de abril de Goethe e na de 25 de abril de Schiller, considera-se que na épica o entendimento é o herói e que nela vale a categoria da substancialidade, ao passo que no drama vale a categoria da causalidade, já que nele domina a noção de finalidade que comanda a conexão entre o meio e a sequência. Em 21 de abril, Schiller afirma que “o poema trágico nos rouba a liberdade do ânimo”⁶ e Goethe, em 26 de abril identifica a tragédia com o domínio do destino, o qual tira do ser humano o entendimento: “Na tragédia [*Trauerspiel*] pode e deve prevalecer e dominar o destino, ou o que é o mesmo, a resoluta natureza do homem, que o conduz cegamente para cá e para lá; ele nunca deve conduzi-lo para a sua finalidade, e sim sempre desviá-lo de sua finalidade, o herói não deve ter poder sobre seu entendimento, o entendimento não deve de modo algum entrar na tragédia [*Tragödie*], senão pelas pessoas secundárias para a desvantagem do herói principal, etc.”⁷. Schiller volta ao assunto em 13 de fevereiro de 1798, agora colocando os dois gêneros numa relação com as dimensões do físico e do moral. Considerando a hipótese de que um relato de viagem, como o de Cook, pudesse ser um assunto épico, nele seria possível

⁴ GOETHE; SCHILLER, op. cit., p. 363.

⁵ Ibid., p. 333.

⁶ Ibid., p. 332.

⁷ Ibid., p. 339.

“esgotar um certo círculo humano”⁸ e teríamos o equilíbrio entre o meio e a finalidade, o físico e o moral, ao passo que, se tentássemos transformar isso num drama, logo haveria um predomínio excessivo do elemento moral sobre o físico. No fim do ano de 1797, só para mencionar mais uma interpretação que segue a mesma linha, Schiller relaciona a épica à sensibilidade e o drama à liberdade⁹.

Esses assuntos poéticos e literários, porém, passam a conviver e a abrir espaço, no segundo semestre de 1797 da correspondência entre Goethe e Schiller, a considerações em torno das artes plásticas, sobre a atividade artística e os princípios da arte, dando-se ênfase à *temática do objeto na arte*, o que acaba culminando no ano seguinte na constituição de um projeto estético por meio da criação da revista *Propileus*. Ora, diante dessa relativa mudança de ênfase, coloca-se uma pergunta: estariam Goethe e Schiller simplesmente mudando de assunto, passando do terreno da poesia para o das artes plásticas ou haveria talvez uma conexão mais profunda entre os dois campos e talvez até uma certa necessidade de passagem de um campo a outro?

Esse é o ponto que eu gostaria de abordar, tanto para tentar compreender alguns aspectos da poesia, referidos anteriormente, em torno do romance de Goethe sobre o Meister, a estruturação do Fausto e a discussão sobre os gêneros literários, sob um pano de fundo kantiano, quanto para situar a motivação mais própria do projeto em torno da revista *Propileus*, amarrado em grande medida em torno de uma particular concepção da relação entre arte e natureza. Antecipo que, a meu ver, ambos os campos, a literatura e as artes plásticas, *possuem uma relação recíproca, um campo ilumina o outro*, e a questão é saber qual é exatamente o sentido dessa relação e como ela se estabelece¹⁰.

Uma observação lateral: curiosamente essa retomada do tema das artes plásticas coincide com a viagem que Goethe fez à Suíça nesse período, o que leva a supor uma certa analogia com a viagem à Itália, que nos anos de 1786-88 haviam justamente despertado Goethe para a importância das artes plásticas. Essa viagem

⁸ Ibid., p. 523.

⁹ Ibid., p. 474. Carta de 26 de dezembro de 1797 para Goethe.

¹⁰ Goethe afirma em carta de 27 de dezembro de 1797, que “Meyer trabalha com afinco em seu tratado sobre os objetos apropriados para a arte plástica; nisso vem à linguagem tudo o que também nos interessa, e mostra-se como intimamente relacionado está o artista plástico com o dramaturgo” (GOETHE; SCHILLER, op. cit., p. 476).

à Suíça significou um contato renovado de Goethe com uma série de obras de arte, as quais adquiriu em grande quantidade (como diz em carta de 02 de dezembro de 1797) e que começou a ordenar, classificar e catalogar. Mais de uma vez, inclusive, convida Schiller para visitá-lo a fim de que possam ver essas obras, junto com Meyer. Sob certo aspecto, esse material deve ter levado também à ideia da revista *Propileus*, revista que de algum modo podemos tomar como “substituindo” as *Horas*, o que provavelmente não deve ter agradado tanto a Schiller. Dito de outra forma, o interesse passou do campo de uma revista exclusivamente literária, as *Horas*, para o campo de uma revista mais voltada para as artes plásticas, *Propileus*.

Outra observação, agora de ordem preliminar, ligada à história da estética alemã, a chamada estética da época de Goethe (1749-1832), tomada como um todo: essa relação com as artes plásticas, nesse momento da correspondência entre Goethe e Schiller, em 1797, precisa ser situada num horizonte de discussão distinto do tópico dos limites entre poesia e pintura, o *ut pictura poiesis*, que fora amplamente abordado por Lessing, Winckelmann e Herder em meados do século XVIII. Em carta de 05 de julho de 1797, Goethe comenta que Lessing e Winckelmann, com seus enunciados, limitam demasiadamente a arte¹¹. Já Schiller reivindica, em 07 de julho de 1797, que se veja os gregos não a partir de Winckelmann e Lessing, mas a partir do conceito de característico, muito embora ele deva ser aplicado geralmente apenas para os modernos. Lembrando que foi Goethe que empregou em sua juventude o conceito de característico, no ensaio *Sobre a arquitetura alemã*. Segundo Schiller, estaria na hora de tomar o conceito de beleza não apenas em sua abstração e “purificação”, mas ampliá-lo para o conteúdo e o tratamento¹². Ou seja, para Goethe e Schiller o assunto da relação entre a poesia e as artes plásticas assumiu outros contornos e, sob certo aspecto, tornou-se bem mais complexo, inclusive em termos culturais no horizonte de uma época de consumação do iluminismo e imediatamente posterior a Kant e a Revolução Francesa¹³. Ganham destaque agora também o conceito de formação, ligado à *formação de jovens artistas e escritores*, tema que aparece em várias cartas de Goethe e Schiller por esses anos, denotando uma preocupação muito forte com a situação artística e cultural

¹¹ Cf. Ibid., p. 371.

¹² Cf. Ibid., p. 372.

¹³ Cf. as cartas IV e VI de *Cartas sobre a educação estética do homem*, de Schiller.

da Alemanha. Diante disso, essa correspondência entre Goethe e Schiller não se refere somente a uma preocupação particular e individual de dois poetas zelosos pelas respectivas condições e planos individuais de produção literária. Ela era antes coletiva e social, tendo uma profunda relação com o conceito de formação presente tanto no romance de Goethe sobre o Meister quanto nas *Cartas sobre a educação estética do homem*, de Schiller.

Também precisamos lembrar da recepção do ideal grego de beleza, no âmbito de uma certa dialética entre antigos e modernos. É emblemática nesse sentido uma das primeiras cartas de Schiller, a famosa carta de 23 de agosto de 1794, que trata de uma caracterização da figura de Goethe, como um grego que teria nascido alemão. Goethe e Schiller sempre tiveram uma consciência aguda de que o desenvolvimento da poesia e da arte na Alemanha dependia essencialmente de um ambiente literário e cultural propício e favorável, ou seja, de que não bastava cultivar apenas a própria genialidade e individualidade, mas que era preciso atuar em termos públicos. Talvez aqui tenhamos uma grande diferença entre Goethe e Schiller e o grupo romântico que se formou na mesma época ali perto, em Jena, voltando-se mais para uma realidade digamos “moderna”. Goethe e Schiller, ao contrário, estão muito atentos para a dimensão cultural e pública da arte, tal como ela se mostrava no mundo grego, onde havia uma espécie de solo comum entre a poesia e as artes plásticas, o que falta à modernidade e que leva a um desgarramento e a uma excentricidade da poesia, assunto esse que, por assim dizer, deslumbrava e fomentava os românticos, mas não a Goethe e Schiller, que procuravam “reconstruir” ou pelo menos tematizar esse solo comum faltante. É esse o horizonte problemático de discussão da relação entre poesia e artes plásticas.

Destaco sobre isso uma carta de 19 de outubro de 1794, na qual Goethe comenta a necessidade de que na formação de jovens artistas se os conduza por etapas graduais e que não se realize um salto abrupto entre o mais baixo e o mais elevado¹⁴. Ora, isso exige que se procure fazer com que os jovens talentos tenham um assunto específico e não se percam em devaneios da fantasia, sendo que precisam de um objeto ou, dito de outro modo, atuem de modo análogo aos artistas plásticos, os quais naturalmente já estão ligados a um objeto. Poder-se-ia considerar que essas dimensões do mais alto e do mais baixo remetem justamente

¹⁴ Cf. GOETHE; SCHILLER, op. cit., p. 30.

ao quadro kantiano das faculdades ou dos domínios da sensibilidade e da razão que, no entanto, não podem, aos olhos de Goethe e Schiller, serem resolvidos a contento num plano puramente subjetivo e prévio, por exemplo, por meio de um jogo das faculdades da mente. É preciso antes avançar e resolver isso objetivamente. Ernst Cassirer considera que, no fundo, esse já é um motivo central presente na filosofia crítica: “para ela, o objeto, que antes valia como algo conhecido, se torna algo procurado”¹⁵. Por isso, a unidade da natureza, em Goethe, “não significa mais uma semelhança objetiva e metódica, mas uma unificação ideal sistemática, que reside entre diferentes modos de consideração”¹⁶.

Esse talvez seja o núcleo do problema: o tema do objeto, que nos casos anteriormente mencionados junto à literatura e à poesia, era ora ligado ao entendimento ora à razão, sendo que Goethe e Schiller procuravam por um ponto de unificação. Em carta de 14 de setembro de 1797, Schiller comenta justamente esse fenômeno da relação entre o poético e o objeto, ou seja, entre a poesia e as artes plásticas, mencionando que na arte atual infelizmente os artistas possuem um acesso às artes plásticas por meio da poesia. Isso implica que, no momento da representação imagética, os artistas possuem apenas uma imaginação poética e lhes falta a capacidade de configuração objetual¹⁷. Entretanto, a poesia nas artes plásticas pode no máximo ter uma função de elevação acima da natureza ordinária, mas, no momento da determinação do objeto, ela de modo algum possui uma influência positiva sobre o artista¹⁸. Os artistas da época atual/recente e os mais jovens não conseguem dar conta da verdadeira exigência artística de se elevar acima do real e, no entanto, permanecer no interior do sensível¹⁹. A invés de seguirem os antigos, os quais conseguiram realizar essa operação estética, os artistas acabam apoiando-se na imaginação.

Aliás, Schiller sempre teve uma restrição quanto ao uso indiscriminado da imaginação na estética e mesmo na filosofia, o que se pode observar na polêmica com Fichte, em 1795, a propósito do escrito deste *Sobre o espírito e a letra na*

¹⁵ CASSIRER, Ernst. “Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntnistheoretische Betrachtung” In: *Idee und Gestalt*, Darmstadt, WBG, 1971, p. 65.

¹⁶ Ibid., p. 73.

¹⁷ Cf. GOETHE; SCHILLER, op. cit., p. 417.

¹⁸ Cf. Ibid., p. 417.

¹⁹ Cf. Ibid., p. 418.

filosofia. Num texto publicado na revista *As Horas*, em 1795, intitulado *Sobre os limites necessários no emprego de belas formas*, Schiller reivindica uma associação entre a imaginação e o entendimento, principalmente na formação do jovem escritor. “Certamente já é preciso ter se apoderado, em um elevado grau, de uma verdade para poder abandonar sem perigo a forma segundo a qual ela foi encontrada; temos de possuir um grande entendimento, para não perder seu objeto no livre jogo da imaginação [*Imagination*]”²⁰.

Voltemos de novo à carta de 14 de setembro de 1797, atentando um pouco mais para o percurso argumentativo de Schiller.

pergunto-lhe de modo geral se a inclinação de tantos artistas cheios de talento da época recente para *o poetizar na arte* não pode ser esclarecida pelo fato de que numa época como a nossa não há nenhuma passagem para o estético senão por meio do poético e que, por conseguinte, todos os artistas que reivindicam o espírito, justamente por terem sido despertados apenas por meio de um sentimento poético, também na exposição imagética apenas mostram uma imaginação [*Imagination*] poética. O mal não seria tão grande se o espírito poético em nossas épocas não estivesse infelizmente especificado de um modo tão desfavorável para um tipo de formação artística. Mas uma vez que mesmo a poesia já se desviou tanto de seu conceito de gênero (por meio do qual ela unicamente está em contato com as artes imitadoras), ela certamente não é uma boa condutora para a arte e ela pode no máximo exercer negativamente uma influência sobre o artista (por meio da elevação acima da natureza ordinária), mas de modo algum positiva e ativamente (por meio da determinação do objeto [*Objekts*])²¹

Schiller considera a seguir que essa dificuldade de determinação do objeto diz respeito à dificuldade que os poetas e os artistas possuem para lidarem com

²⁰ SCHILLER, Friedrich. “Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen”. In: *Theoretische Schriften*, Frankfurt am Main: DKV, 2008, p. 691.

²¹ GOETHE; SCHILLER, op. cit., p. 417.

o *procedimento verdadeiramente estético*, de não aderir nem totalmente ao real e nem totalmente ao ideal. Ou seja, faltaria saber operar esse meio termo, um acesso apropriado ao domínio do estético ou à sensibilidade:

Dois elementos pertencem ao poeta e ao artista: que ele se eleve acima da realidade e que permaneça no interior do sensível. A arte estética existe onde ambos estão unificados. Mas numa natureza desfavorável, destituída de forma, ele muito facilmente também abandona o sensível ao abandonar o real e se torna idealista e, caso seu entendimento seja fraco, ele se torna até mesmo fantástico; ou ele quer e precisa, forçado por sua natureza, permanecer na sensibilidade, e então ele também gosta de ficar no real e, num significado limitado da palavra, ele se torna realista. E caso lhe falte inteiramente a fantasia, ele se torna servil e vulgar. Em ambos os casos, portanto, ele não é estético²²

Diante disso, resta então saber: em que consiste precisamente a verdadeira e criativa *operação estética*? Schiller responde a isso no horizonte da diferença entre o artista antigo e o moderno:

A redução de formas empíricas às formas estéticas é uma operação difícil e aqui comumente irão faltar ou o corpo ou o espírito, a verdade ou a liberdade. Os modelos antigos, tanto no poético quanto no plástico, parecem realizar de modo excelente a utilidade, pelo fato de que instituem uma natureza empírica já reduzida a uma natureza estética e pelo fato de que, depois de um estudo profundo, podem eles mesmos fornecer indicações sobre a operação daquela redução.

Devido ao desespero de não conseguir reduzir a natureza empírica que o cerca a uma natureza estética, o artista recente, de fantasia e espírito vivazes, a abandona de preferência inteiramente e procura auxílio na imaginação, contra a empiria, contra a realidade. Ele introduz um conteúdo [*Gehalt*] poético em sua obra, que de resto

²² Ibid., p. 417.

seria vazia e escassa, porque lhe falta aquele conteúdo [*Gehalt*] que tem de ser haurido das profundezas do objeto²³

Nessa sequência argumentativa vemos, portanto, como um problema relativo à criação artística e poética, de cunho inicialmente subjetivo, ligado à atuação e ao propósito do jovem poeta, passa a ser um problema objetivo, da relação apropriada com o objeto, a ser constituído como estético, para além da mera realidade empírica e não caindo no idealismo vazio. Por isso, na carta do dia seguinte, de 15 de setembro de 1797, Schiller aponta para *o tema da escolha do objeto ou assunto na arte* como sendo a questão central que interessa. É preciso atingir a *absoluta determinidade do objeto*, como ele diz, mediante um critério de escolha tanto dos objetos quanto dos meios. O tema do momento oportuno, bastante discutido por Lessing e Herder em meados do século XVIII, deve submeter-se a essa nova agenda ou nova tarefa no campo pós-kantiano da filosofia. “Assim, parece-me que o conceito daquilo que se denomina de momento *pregnante* se deixa esclarecer perfeitamente por meio de sua qualificação para uma exposição inteiramente determinada”²⁴. Nessa afirmação destacam-se duas demarcações, que valem a pena serem comentadas: de um lado, temos um reposicionamento do tópico do momento oportuno, da época de Lessing, para o campo do objeto em sua determinidade, lembrando justamente que a determinidade [*Bestimmtheit*] nada mais significa do que a categoria da qualidade. E esse é o segundo lado da questão, a indicação que Schiller faz acerca da qualidade na arte. Na *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant, a qualidade é talvez o mais importante e decisivo momento categorial da analítica do belo, que agora é reposicionada por Schiller no plano da objetividade. Aliás, poder-se ia lembrar aqui da problemática hegeliana, que se revelará quase dez anos depois, na dimensão da objetualidade da consciência na *Fenomenologia do espírito*. Com efeito, poder-se-ia dizer que a temática da determinação do objeto na arte é algo que no fundo somente pôde se colocar de modo mais forte no pós-kantismo e diante da necessidade de uma unificação do saber, da realização do idealismo na recepção da Antiguidade.

²³ Ibid., p. 418.

²⁴ Ibid., p. 419.

Na estética de Kant já temos uma sinalização do problema da determinação do objeto, embora de modo inteiramente subjetivo, quando é dito que no âmbito do juízo estético de gosto é o *caso da regra* [*der Fall der Regel*] que interessa e não a universalidade abstrata. No § 8 da *Crítica da faculdade de julgar*, Kant afirma: “Queremos submeter o objeto aos nossos próprios olhos, como se seu aprazimento dependesse da sensação; e contudo se então chamamos o objeto de belo, cremos ter em nosso favor uma voz universal e reivindicamos a adesão de cada um, já que do contrário cada sensação privada decidiria só e unicamente para o observador e seu aprazimento”²⁵. Segundo Kant, o juízo de gosto “somente sugere a cada um esta concordância como um caso da regra [*Fall der Regel*], com vistas a qual espera a confirmação não de conceitos, mas da adesão de outros”²⁶.

Considerando a atitude e o estilo de nossos dois autores, poder-se-ia dizer que Goethe sempre esteve quase que intuitivamente de acordo com esse *princípio da validade do caso*, ao passo que para Schiller a sua incorporação constituiu um verdadeiro aprendizado, por mais que Schiller mesmo tenha sido o grande kantiano. Em carta de 18 de junho de 1797 ele revela isso, ao dizer: “O senhor me desacostuma cada vez mais à tendência (que é um mau hábito em tudo o que é prático e particularmente poético) de ir do universal ao individual e, inversamente, me conduz de casos isolados às grandes leis. O ponto do qual o senhor costuma partir sempre é pequeno e estreito, mas ele me conduz ao distante e, desse modo, faz com que, em minha natureza certamente, ao invés de chegar ao outro caminho, no qual, quando estou entregue a mim mesmo, gosto tanto de seguir, eu sempre volte do distante ao estreito, tendo o sentimento desagradável de me ver mais pobre no fim do que no começo”²⁷. Nota-se aqui o quanto era difícil para Schiller sair de sua “zona de conforto”, isto é, o campo das ideias...

Já numa carta de 4 de abril de 1797, Schiller situa o mesmo problema no

²⁵ KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft* (Band 5). In: *Werke*; hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: WBG, 1983, p. 294/*Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. São Paulo: Forense Universitária, 1993, p. 60.

²⁶ Ibid., p. 295/p. 60. Preferimos traduzir *sinnst an* por “sugere” e não por “imputa”. Rubens Rodrigues Torres Filho traduz o termo por “atribui” (KANT, Immanuel. *Primeira introdução à Crítica do Juízo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Os Pensadores - Kant (II)*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 313).

²⁷ GOETHE; SCHILLER, op. cit., p. 357.

horizonte da relação entre antigos e modernos e diante da práxis poética e artística:

Quanto mais reflito sobre minha própria ocupação e sobre o tipo de tratamento da tragédia junto aos gregos, penso que todo o *cardo rei*²⁸ reside na arte de inventar uma fábula poética. O moderno se debate penosa e angustiadamente com contingências e coisas secundárias e com o anseio de chegar bem próximo da realidade ele se sobrecarrega com o que é vazio e insignificante, correndo então o perigo de perder a verdade que reside mais fundo, onde propriamente reside tudo o que é poético. Ele gostaria de imitar um caso real e não reflete que uma exposição poética nunca pode coincidir com a realidade, porque essa é absolutamente verdadeira. Eu li por esses dias o *Filoctetes* e *As traquínias*, a última com um prazer particularmente grande. Como é concebido de modo excelente todo o estado, o sentir e a existência de Dejanira! Como ela é de modo inteiro a dona de casa de Hércules, como ela é individual, como é acertada essa pintura para esse único caso e, todavia, como é profundamente humano, como é eternamente verdadeira e universal! Também no *Filoctetes* tudo é extraído da situação, o que apenas disse se deixa extrair. E nessa peculiaridade do caso, tudo repousa, todavia, sobre o eterno fundamento da natureza humana²⁹

A questão central para Goethe e Schiller, nesses anos de 1795-1797 em diante, no que se refere à importância do caso e do particular na estética, parece-me residir no modo como se procura situar o caso no âmbito das próprias obras de arte, para além de uma condução do caso pela imaginação poética deixada à sua sorte. E é justamente essa exigência de *determinação artística* do caso, no sentido de como o caso é elaborado, operado (*téchne*), que leva a uma aproximação da poesia com as artes plásticas³⁰.

²⁸ Em latim no original: ponto crucial.

²⁹ Ibid., p. 321-22.

³⁰ Vale a pena verificar como Goethe e Schiller operaram em duas de suas produções poéticas daquele momento: Goethe lida no *Hermann e Dorotéia* com uma épica que possui elementos

No fundo, é isso que Goethe vê realizado de modo tão excepcional no grupo escultórico do Laocoonte, que nos revela como um caso realiza ao mesmo tempo todo o conceito de arte. No mais importante ensaio da revista *Propileus*, *Sobre Laocoonte* (1798), lemos logo no início:

Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento: ela é contemplada [*angeschaut*], sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito ... quando se pretende falar de uma obra de arte primorosa, faz-se necessário discursar sobre toda a arte, pois aquela contém inteiramente esta, e cada um, até onde forem suas forças, também pode desenvolver o universal a partir de tal caso particular³¹

Voltando à correspondência de Goethe e Schiller, Goethe comenta em 17 de outubro de 1797 sua ideia acerca dos objetos nas artes plásticas, que ele e Meyer estão elaborando na Suíça, o que é uma provável alusão ao ensaio *Sobre os objetos nas artes plásticas*, de 1797. Já na carta de 25 de outubro de 1797 refere-se a um “esquema para os objetos das artes plásticas a serem permitidos”³². Além do tema

dramáticos e líricos, ao passo que no *Wallenstein* Schiller lida com um drama com elementos épicos e líricos, ou seja, nas duas obras penetram muitas das questões abordadas na discussão da relação entre poesia épica e dramática. Goethe realiza uma espécie de épica moderna burguesa, colocando em questão a relação entre o próprio e o estrangeiro, no horizonte das consequências da Revolução Francesa, contra a qual ele se dirige de modo enfático. Hermann, em sua realidade idílica, acaba acolhendo a estrangeira Dorotéia. Por outro lado, Schiller opera no *Wallenstein* com um drama que, enquanto trilogia, por si só se aproxima da épica. Na primeira parte da trilogia, por exemplo, *O acampamento Wallenstein*, toda a trama se passa sem a figura principal presente, sendo-nos apresentadas situações quase prosaicas envolvendo o conflito da *Guerra dos trinta anos* e a questão do poder nela envolvida: conflito entre o Imperador austríaco e o general Wallenstein. Esse conflito de poder envolve, por sua vez, um conflito familiar da família Piccolomini e um evento “lírico” (Max Piccolomini e Tekla, filha de Wallenstein), etc.

³¹ GOETHE, Johann Wolfgang. “Sobre Laocoonte” (1798). In: *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2005, p. 115.

³² GOETHE; SCHILLER, op. cit., p. 442.

do *sujet*, do assunto ou objeto, eles ainda pretendem ocupar-se dos motivos e da ordenação³³. Por essas cartas vê-se que Goethe está dando uma direção levemente distinta da de Schiller na abordagem, poder-se ia dizer mais prática ou mais ligada à técnica artística mesma. Daí sua ênfase ao campo aparentemente ultrapassado da retórica e das preceptivas sobre a arte. Sob certo aspecto está nascendo aqui a ideia que posteriormente norteará a instituição dos concursos sobre arte em Weimar, os *Preisaufgaben*, como decorrência das concepções apresentadas na revista *Propileus*. Ou seja, essa breve estadia de Goethe na Suíça e seus passeios com Meyer, no ano de 1797, parece que consolidaram os fundamentos de sua visão artística para os próximos 8 anos (até 1805, quando morre Schiller).

Eu gostaria de concluir com algumas ponderações sobre esse projeto de Goethe e Schiller, ressaltando algumas diferenças de condução entre ambos. Percebe-se, pela correspondência e pela produção deles, que Goethe sempre teve uma visão mais orgânica em se tratando da determinação do objeto ou do assunto na arte. Por exemplo, quando Schiller em 13 de fevereiro de 1798 sugere que as descrições de viagem de Cook fornecem “uma bela matéria para um poema épico”³⁴, Goethe lhe responde no dia seguinte que “nunca ousaria tratar de tal objeto, porque me falta a intuição imediata, e me parece que a identificação sensível com o objeto, o que jamais pode ser provocado por descrições, é inteiramente indispensável”³⁵. Em suma, é desse modo que vemos Goethe trabalhar no Werther, no Meister e no Fausto, ao passo que Schiller possui uma relação mais distante com o objeto, mediado geralmente por ideais ou por um recurso ao suprassensível (lembra até a solução kantiana para as antinomias do juízo de gosto). Notamos isso no fim do ano de 1797, quando Schiller procura encaminhar a discussão sobre os gêneros épico e dramático pela via mais ideal do simbólico e da ópera (carta de 29 de dezembro de 1797). E nesse contexto ele se refere também ao papel da música, o que se pode tomar como contraponto à ênfase goetheana no plástico³⁶. Mais adiante esse pensamento será concretizado por Schiller na peça *A noiva de Messina*, de

³³ Ibid., p. 436.

³⁴ Ibid., p. 523.

³⁵ Ibid., p. 525.

³⁶ Schiller diz: “Eu sempre tive uma certa confiança na ópera, que dela, assim como dos coros da antiga festa de Baco, a tragédia deveria se desdobrar em uma figura mais nobre. Na ópera se abandona realmente aquela imitação servil da natureza e, embora apenas sob o nome

1803, cujo prefácio é o texto *Sobre o uso do coro na tragédia*, no qual é reivindicado para o coro o papel de elevação e de afirmação da liberdade.

Seja como for, Schiller desde 1792 se encontrava na direção de uma determinação do objeto na estética, sendo que o encontro com Goethe lhe deu oportunidade de tematizar isso em termos da produção poética mesma. E é interessante ver como a temática do objeto avança cada vez mais para uma discussão não abstrata categorial, sim para casos particulares. Destaco isso na recepção do grupo escultórico do Laocoonte. No ensaio *Sobre o patético*, de 1792, Schiller situava o Laocoonte no campo de extremos, entre a animalidade e a humanidade, e observa que o temor que sentimos diante da cena “não possui ... um fundamento meramente subjetivo em nosso ânimo, mas antes um fundamento objetivo no objeto”³⁷. A abordagem segue em grande medida preceitos de uma estética do efeito ou de uma teoria do juízo de gosto. Bem diferente reage Schiller agora, ao receber o ensaio de Goethe sobre o Laocoonte e o comentar em carta de 10 de julho de 1797, como sendo um “modelo de como se deve observar e julgar obras de arte”³⁸. Na carta de 21 de julho de 1797, refere-se às palavras de Goethe que figuram na “Introdução” do artigo sobre o Laocoonte, citadas anteriormente: o fato de que em cada obra de arte particular deve residir toda a arte remeteria a um desígnio de converter tudo o que é universal na arte novamente em um caso particular, caso a realidade da ideia queira se conservar³⁹.

O que se pode destacar, pois, nesse percurso de Goethe e Schiller junto às artes plásticas é que, a rigor, não se trata de pensar que ambos estavam essencialmente empenhados num projeto de valorização pura e simples das artes plásticas em si, num mero “classicismo”, mas que ambos passaram a notar cada vez mais a necessidade de produzir uma poesia mais concreta, como diz Schiller em 7 de

de uma indulgência, poder-se-ia por meio desse caminho colocar o ideal no teatro” (GOETHE; SCHILLER, op. cit., p. 477-78). A resposta breve de Goethe no dia seguinte (30 de dezembro de 1797): “sua esperança deve ter sido nutrida pelo Don Juan, mas com a morte de Mozart desapareceu toda perspectiva numa direção semelhante” (Ibid), p. 479).

³⁷ SCHILLER, Friedrich. “Sobre o patético” in: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 87.

³⁸ GOETHE; SCHILLER, op. cit., p. 374. Cf. o fim da carta de Schiller a Goethe, de 02/10/1797.

³⁹ Ibid., p. 324.

abril de 1797: “as percepções das artes plásticas podem esclarecer muitas coisas na poesia”⁴⁰ e Goethe no dia seguinte, em 8 de abril, ao se referir às vantagens aprendidas das artes plásticas e aplicadas à poesia.

Referências bibliográficas

- CASSIRER, Ernst. “Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntnistheoretische Betrachtung” In: *Idee und Gestalt*. Darmstadt: WBG, 1971
- GOETHE, Johann Wolfgang; SCHILLER, Friedrich. *Briefwechsel* (Textband). München: Hanser, 1990.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2005 [2.ed. 2008].
- _____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. In: *Werke* (Band V). Organização de Wilhelm Weischedel. Darmstadt: WBG, 1983.
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. São Paulo: Forense Universitária, 1993.
- _____. *Primeira introdução à Crítica do Juízo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Os Pensadores - Kant (II)*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- SCHILLER, Friedrich. “Sobre o patético” in: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- _____. “Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen” In: *Theoretische Schriften*. Frankfurt am Main: DKV, 2008.
- SZONDI, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

⁴⁰ Cf. Ibid., p. 325.

RESUMO: Pretende-se examinar como se desenvolveram as considerações de Goethe e Schiller, em sua correspondência no ano de 1797, sobre a poesia e as artes plásticas. Defende-se que ambos cada vez mais se dirigem para uma determinação objetiva e recíproca dessas artes, tendo como preocupação alcançar uma fusão entre o universal e o particular.

PALAVRAS-CHAVE: Goethe, Schiller, poesia, artes plásticas, estética alemã.

ABSTRACT: It is intended to examine how Goethe and Schiller's considerations about poetry and fine arts, in their correspondence in 1797, evolved. It is argued that both are increasingly moving towards an objective and reciprocal determination of these arts, aiming to achieve a fusion between the universal and the particular.

KEYWORDS: Goethe, Schiller, poetry, fine arts, german aesthetics.

Diderot e Goethe: notas sobre pintura

ARLENICE ALMEIDA DA SILVA

PROFESSORA DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UNIFESP

A recepção da obra de Diderot na Alemanha, no final do século XVIII, é um interessante capítulo da história da filosofia. Reconhecido como um pensador insolente e original, mesmo assim ou, por isso mesmo, acaba se impondo como uma voz preponderante no debate estético alemão, especificamente quando ele versa sobre o tema da relação entre arte e natureza. No fragmento 201 da *Athenäum* pode-se ler a seguinte provocação de August Schlegel: “No *Fatalista*, nos *Ensaios sobre a pintura* e em toda parte onde é Diderot, ele é verdadeiro até o despu-dor. Não raro surpreendeu a natureza em atraente roupão de dormir; algumas vezes também a viu fazer suas necessidades”¹. Friedrich Schlegel, em *Conversa sobre a poesia*, arrebatado pelo “mal-afamado” *Fatalista*, recomenda-o vivamente como exemplo de obra de arte: “você encontrará a abundância da espíritosidade (*Witz*), completamente purificada de todo contágio sentimental”². Anos antes, ao traduzir textos e peças teatrais de Diderot, na *Dramaturgia de Hamburgo*, entre 1767-1768, Lessing menciona repetidas vezes Diderot e seu “sistema dramático”. A despeito do entusiasmo e da admiração, o dramaturgo alemão não deixa de censurar o pensador francês, ora por incompreensão, ao “entender algo inteiramente diferente do que Aristóteles teria dito”; ora por impetuosidade, ao

¹ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 81.

² Idem, *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 63.

não apresentar provas dos excessos que diz; ora por incoerência, ao afirmar e negar ao mesmo tempo suas ideias³.

Da mesma maneira, Goethe reconhece em júbilo, em seus diários, em 1780, ter-se deleitado como um deus pagão, um Baal da Babilônia em grande festim, ao ler *Jacques, o fatalista* de Diderot⁴. Schiller igualmente menciona na carta a Körner, de 28 de fevereiro de 1793: “deleitei-me muito com ele”, após ler a tradução de Mylius, *Jakob und sein Herr*; diga-se de passagem, também bastante mutilada⁵. Além do mais, como é sabido, em 1805, Goethe traduz *O sobrinho de Rameau* com grande entusiasmo, empenhando-se na confecção de inúmeras notas explicativas: “jamais”, dirá ele, anos depois, em seus *Anais*, “nada me pareceu mais atrevido e mais comedido; mais espiritual e mais ousado, mais imoralmente moral; por isso decidi voluntariamente traduzi-lo”⁶. Tradução feita, certamente, com “prazer e paixão” e acompanhada passo a passo por Schiller, já bastante adoecido, o qual mesmo assim acrescenta em carta a Körner de 25 de Abril de 1805, que a *Sátira Segunda* deve ser lida como uma “sátira espiritual”, nada mais nada menos que um relevante testemunho de uma época em decomposição; a última cintilação de algo que se fecha⁷. Com efeito, a tradução é corajosa e brilhante, embora Goethe cometa erros e, por vezes, prefira locuções mais apropriadas ao *decorum*. Em todo caso, não se pode esquecer, na mesma direção, que anos antes quando Schiller, em 1785, traduz um dos contos internos do *Fatalista*, a história de Madame de la Pommeraye⁸, a tradução exhibe um certo formato moralista, especialmente quando, ao isolar o conto do resto da narrativa, como exemplo moral de bravura, desvirtua os propósitos de romance, como mostra por exemplo,

³ LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 154.

⁴ GOETHE, Diário, 3 de abril de 1780, apud TOUMARKINE, Barbara (org.) « Dossier ». In. : Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, 1997, p. 318.

⁵ SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou sobre a beleza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p.109.

⁶ Apud MORTIER, Roland. *Diderot en Allemagne, 1750 bis 1850*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954, p. 267.

⁷ CHOUILLET, Jacques. “Herbert Dieckmann, historien et philosophe des lumières. In: *Recherches sur Diderot et l’Encyclopédie*, n. 6, 1989, p.50; MORTIER, op. cit., p. 264.

⁸ A tradução de Schiller foi publicada na *Rheinische Thalia* em março de 1785, sob o título de “Notável exemplo de uma vingança feminina. Extraído de um manuscrito do finado Diderot” (MORTIER, op. cit., p. 226).

Anne Saada, no artigo *Diderot revisité*, de 1998. Para a autora, Schiller respeita o conteúdo, mas, curiosamente, desdenha a forma; ademais, o léxico utilizado demonstra que “o que é da ordem da natureza, que está além do bem e do mal, recebe um tratamento moralizador em Schiller”⁹. Deslize que pôde ser constatado na comparação com a retradução para o francês de Jean-Paul Doray, em 1793¹⁰.

Diderot é apenas motivo de riso e divertimento aos sérios e prudentes alemães? Em 1798, entre irritado e mobilizado, Goethe apropria-se dos *Essais sur la peinture* em uma severa tradução comentada, intitulada *O ensaio sobre a pintura de Diderot*¹¹. O poeta alemão reconhece e admira a audácia, “agilidade sofisticada e retórica” do francês, mas contesta os seus princípios estéticos; sugere que os argumentos utilizados por Diderot enredam o leitor em um “cerco sofístico”; uma armadilha na qual o “sofista navega a toda vela” para levá-lo a concordar com ele ao final, mesmo sem tê-lo convencido. Ao comentar a tradução, o poeta pergunta: o que esta estratégia de Diderot pretende provar? Ideias falsas, argumentos fracos?¹² O diálogo fictício é, no mínimo, intrigante, haja vista as semelhanças e familiaridades entre Goethe e Diderot: ambos cultivam o gosto pela conversação e pelo confronto de ideias; em ambos a natureza é pensada de modo semelhante como fluxo constante de transformações, dotada de uma unidade dinâmica; neles, a metamorfose ou transformação da natureza se refere a uma invenção na repetição e não meramente à repetição, enquanto tal; ambos não concebem o homem isolado, nem a existência de um homem natural, anterior ao homem social; enfim, sobre o que aqui nos interessa diretamente, a relação entre arte e natureza, para ambos, aparentemente funda-se em princípios semelhantes.

Por que escrever, então, contra os *Essais*, que foram concebidos como sequência ao *Salão de 1765*, trinta anos depois, quatorze anos após a morte de Diderot, especialmente para demonstrar suas graves deficiências? Goethe teria conhecido os *Salões*, por intermédio de Grimm, em particular o de 1767, o mais próximo

⁹ SAADA, Anne. “Diderot revisité”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 123, 1998, pp. 98-99.

¹⁰ Ibidem., p. 96

¹¹ *Diderots Versuch über die Malerei*. As citações a seguir referem-se à edição GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2005.

¹² Ibid., pp.150-1.

de suas considerações estéticas e críticas? A *Correspondance Littéraire* do Barão von Grimm e de Meister (o sucessor) certamente é um capítulo à parte na história dessa recepção, que só posso mencionar aqui de raspão. Tratava-se, como é sabido, de uma publicação de vida longa que teria circulado entre 1753 e 1813 e que teve certamente grande impacto em Herder, Goethe e Schiller. Era um jornal literário distribuído no formato de cópias manuscritas, reservado às cortes principescas da Europa, por meio do qual Diderot fez circular seus textos mais importantes e originais: *Jacques, o fatalista*, *A religiosa*, *O sonho de d'Alembert*, *Salões*, *O sobrinho de Rameau*. A iniciativa de Grimm, efetivava de certo modo uma ideia cara a Diderot que era a de participar de uma república das letras não nacional, isto é, de um pensamento sem censuras, nem fronteiras, circulando livremente em um espaço sem partidarismos e preconceitos. O que teria lido Goethe pelas mãos de Grimm? Em *Poesia e verdade*, o poeta anota, por volta de 1775, como Grimm fora, de fato, muito influente à época e útil aos seus compatriotas¹³, especialmente aos pintores alemães Georg Melchior Kraus e Jacob Philipp Hackert. Herbert Dieckmann, no ensaio pioneiro sobre o tema intitulado, *Diderot und Goethe*, de 1932, afirma, no entanto, que apesar de Grimm mandar copiar vários verbetes, Goethe não conheceu a fundo nem *Encyclopédie*, nem a filosofia de Diderot.

O fato é que curiosamente, trinta anos depois, Goethe parece reexaminar, com outros olhos, os *Essais* de Diderot, pois, diz ele, “cai novamente em minhas mãos, por acaso, o velho ensaio sobre a pintura de Diderot”¹⁴. Provavelmente, não se trata da edição dos *Essais*, publicados em separado em 1795, por Buisson, mas da republicação por Naigeon, em 1798, que lhe deu pela primeira vez o título no singular. De todo modo, em 1796 é publicado uma resenha elogiosa ao ensaio de Diderot no *Allgemeine Literatur Zeitung* e surge a primeira tradução para o alemão tanto dos *Essais* como do *Salão* de 1765, levada a cabo por C.F. Cramer, confirmando que o ensaio de Diderot se tornara bem conhecido e debatido na Alemanha.¹⁵

¹³ GOETHE, Johann Wolfgang. *De minha vida. Poesia e verdade*. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 936.

¹⁴ GOETHE, 2005, p. 144.

¹⁵ JUNOD, Philippe. “Diderot et Goethe: un dialogue paradoxal”. In: *Revue Germanique internationale*, n. 13, 2000, p. 97. Cf. também MORTIER, op. cit., p. 305.

Supõe-se, então, que seja neste contexto de aumento da notoriedade dos *Essais* de Diderot que a tradução comentada foi realizada por Goethe a fim de ser propagada na revista *Propileus*, como se sabe, concebida por Goethe, Schiller e o historiador da arte Heinrich Meyer, com o intuito de favorecer e divulgar o classicismo e atacar o naturalismo ou romantismo, então em voga, centrado na revista *Athenäum*. Em carta a Meyer, de 1796, Goethe comunica seu projeto de escrever uma tradução comentada, não para corrigir a de Cramer, mas para expor suas próprias ideias estéticas, no formato de uma “polêmica sem fim com o texto, às vezes para o aprovar, outras vezes para o corrigir e ampliar”¹⁶. Na carta de 10 de dezembro de 1796 escreve a Schiller sobre o mesmo assunto, enviando-lhe o ensaio. Schiller, em resposta, dois dias depois, manifesta entusiasmo com os *Essais*; em 07 de agosto de 1797, no entanto, retorna ao tema, agora apontando reservas ao texto¹⁷. Para Schiller, Diderot “tem os olhos demasiadamente direcionados para fins estrangeiros e morais, quando se trata de obras estéticas. Para ele, a obra de arte e de beleza deve sempre servir a outra coisa”¹⁸. Secundada por essa avaliação negativa de Schiller, em 1798, a tradução comentada é finalmente publicada; ela é, sem meias palavras, contra Diderot. Em primeiro lugar, causa estranheza que a forma que tanto estimulava Goethe seja aqui tratada com reserva, quando não escandalosamente reprovada e separada do conteúdo. Por meio da tradução comentada, o poeta concentra-se no combate à “tentação naturalista da época”, cuja paternidade viria dos *Essais* de Diderot o qual teria legitimado uma “revolução” na arte contemporânea, a qual Goethe recusa, com veemência, como a “doença principal que rebaixa a nossa época”¹⁹. Diderot é reconhecida, então, um pretexto para que Goethe exiba suas convicções, especialmente diante da arte moderna, isto é, do romantismo nascente, pronunciando sobre a questão, como ele diz, a palavra final.²⁰ De todo modo, como afirma Laurent van

¹⁶ Apud MORTIER, op. cit., p. 308.

¹⁷ Ibid., p. 308.

¹⁸ Ibid., p. 312.

¹⁹ GOETHE, 2005, p. 155.

²⁰ Marco Aurélio Werle adverte que mesmo que a obra de Goethe possa ser classificada nessa fase como de orientação clássica, o poeta não pode ser reduzido a esta oposição entre classicismo e romantismo, pois “ele possui inúmeras facetas que anulam esta oposição. [...] importa refletir sobre a exigência mais ampla que levou à sua adoção, vinculada a um fundo histórico e estético de

Eynde, a “leitura de Diderot lhe inspira, em 1798, as páginas mais radicalmente antinaturalistas de sua obra estética”²¹.

Além da crítica ao romantismo, o ensaio acaba atuando como uma preparação para a *Doutrina das Cores*, que só será publicada em 1810; nessa direção, Goethe julga suficiente para seus intentos traduzir dos sete ensaios de Diderot apenas o primeiro sobre desenho e o segundo, dedicado à cor. Para Jean-Marie Schaeffer, a escolha é razoável na medida em que “para ele a essência da pintura se resumiria ao desenho, princípio de forma e portador do valor simbólico, enquanto a cor, seria o princípio produtor do efeito de real”²². De todo modo, no comentário de Goethe sobre os *Essais* de Diderot reconhece-se um gênero misto que combina filosofia e crítica de arte, destinado aos artistas ou iniciantes; aliás, como também ocorre em Diderot. Com efeito, a tradução de Goethe pretendia influenciar a cena artística, por exemplo, o *Weimarer Kunstfreunde*, movimento pictórico contemporâneo organizado em torno de exposições e concursos voltados para a temática antiga, ou mitologia, com um viés classicista.

Com um vigoroso elogio ao diálogo, Goethe justifica o formato da controvérsia, no preâmbulo intitulado *Confissão do tradutor*, pois essa seria a única forma que permitiria ao seu pensamento avançar com base em uma polêmica, sendo, assim, conduzido prazerosamente pelo interlocutor, contra uma exposição solitária, doutrinadora, triste e rígida; o gênero do diálogo, porque feito de desvios, recuos e reencontros exibiria, ademais, um caráter vivo e dinâmico. O que se lê, no entanto, não é um diálogo entre antagonistas ou rivais, não só porque um está vivo e o outro morto, mas porque para o tradutor-comentador

crise”; o classicismo de Goethe não é, assim, uma questão de estilo, mas “*signo de um problema ou questão inerente ao ambiente cultural do fim do século XVIII*” (WERLE, Marco Aurélio. *A aparência sensível da ideia. Estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013, p. 60). Para Werle este fundo refere-se às mudanças significativas na vida e obra do poeta: a viagem à Itália com sua atividade intensa em relação às artes plásticas; a amizade com Schiller e, com ela, a reflexão sobre a *Crítica da faculdade de Julgar* de Kant; o contato com a filosofia de Schelling, a relação e os debates sobre arte com Moritz em Roma. (Ibid., pp. 58-60).

²¹ EYNDE, Laurent van. *La libre raison du phénomène. Essai sur la naturphilosophie de Goethe*. Paris: Vrin, 1998, p. 260.

²² In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Écrits sur l'art*. Tradução e notas de Jean-Marie Schaeffer. Paris: Klincksieck, 1983, p. 163.

há uma aparente hierarquia a separá-los: um é prudente, o outro é selvagem; um é treinado, o outro é um diletante; um busca os princípios gerais, o outro perde-se nas particularidades; um é teórico ou *Lehrer*, doutrinador, no sentido daquele que conhece o ofício que ensina, o outro é um sofista; por fim, Diderot se autointitula insidiosamente filósofo, enquanto Goethe, dirá, em outro momento, com veemência e uma pitada de ironia que “não tem órgão para a filosofia”²³. As objeções se sucedem, com notável agressividade, de sorte que pouca coisa escapa ileso da correção de Goethe. Em alguns momentos os comentários do tradutor emancipam-se do trecho traduzido, como se o poeta esquecesse o interlocutor. No ensaio sobre o desenho, a ordem de exposição de Diderot é respeitada, embora haja cortes graves e correções de termos²⁴; no capítulo sobre a cor, Goethe apropria-se analiticamente do ensaio, tal qual faria um professor rigoroso com os textos de seus alunos: organiza o material a seu modo, desfigurando-o, a fim de que o problema do colorido possa ser apresentado de modo minimamente aceitável, classificado em temas principais e secundários.

Um comentário de Goethe, mesmo quando interessado, é verdadeiramente interessante: o centro da polêmica é o pertinente problema do naturalismo e o *status* da imitação, isto é, a relação entre natureza e arte, um tema crucial da estética no século XVIII. A objeção central de Goethe recai sobre a proposição inicial de Diderot, assim enunciada: “a natureza não faz nada de incorreto”. De saída Goethe corrige o termo, substituindo o advérbio incorreto pelo de inconsequente (*Inkonsequentes*), assegurando que a natureza opera segundo leis ou causalidade interior e não segundo regras exteriores; correção por meio da qual constata, logo de início, o erro central do ensaio de Diderot: “a tendência de todos os seus enunciados teóricos caminha na direção de confundir natureza e arte, de amalgamar completamente natureza e arte. Nossa preocupação deve ser a de expor ambas como separadas em seus efeitos”²⁵. Ora, esclarece Goethe, se a arte tem sua própria profundidade, seu próprio poder; se ela é o ápice da beleza, pela elevação da paixão e dignidade do seu significado, é porque “a arte fixa os supremos momentos desses fenômenos superficiais, na medida em que reconhece neles o

²³ GOETHE, 1989, p. 94.

²⁴ JUNOD, P. op. cit., p. 104.

²⁵ GOETHE, 2005, p. 148.

caráter da lei, a perfeição da proporção conforme a fins”²⁶. O argumento progride, então, afirmando que a necessária separação entre arte e natureza, alicerça-se em diferenças de efeito: a arte produz prazer; a natureza, conhecimento. Nas suas palavras: “diante das obras da natureza o espectador deve primeiramente levar à sua alma significação, sentimento, pensamento, efeito e eficiência; ao passo que na obra da arte ele já quer e deve encontrar tudo isso”²⁷. Com efeito, separando o homem estético, inclinado ao prazer, do homem do conhecimento, que no fundo despreza o homem estético, tomado sempre por uma criança, Goethe defende que ao artista não interessa, de fato, as leis da natureza, pois sua força consiste em intuir um todo significativo, a fim de expor a harmonia de suas partes internas. Com base numa multiplicação de antíteses, o poeta alemão arremata, então, que uma imitação perfeita da natureza é impossível: na pintura o que se visa é apenas “uma representação da superfície de um fenômeno”²⁸.

Estamos, de fato, diante de duas ordens distintas ou haveria um paralelismo entre elas? A pergunta procede, pois Goethe não se demora, nesse comentário, na descrição da diferença, nem a sustenta por muito tempo; ao contrário, rapidamente desvia a argumentação para o exame do estatuto do gênio e do grau de verdade da obra genial, os quais, paradoxalmente, restabelecem uma outra relação com a natureza²⁹. É assim que a relação retorna indiretamente como analogia, como em Kant, no sentido de que a natureza se manifesta no gênio, que é aquele que tem a vocação de “agir segundo as regras que a natureza mesma prescreve a ele”³⁰. Não é por outra razão que, por meio do gênio, “a arte toma a natureza em seu ponto mais digno de aparição, aprende com ela a beleza das proporções para novamente prescrevê-las a ela”³¹. Das mãos do gênio, a arte torna-se, assim, uma “segunda natureza”, sentida, pensada e realizada pelo homem. Ora, se é assim, ou seja, se “o artista deve formar para si mesmo um reino no interior da natureza”³² é porque não se trata aqui de um mero prolongamento da natureza,

²⁶ Ibid., p. 152.

²⁷ Ibid., p. 148.

²⁸ Ibid., p. 148.

²⁹ EYNDE, 1998, p. 262.

³⁰ GOETHE, 2005, p. 152.

³¹ Ibid., p. 152.

³² Ibid., p. 155.

argumento que embaralharia novamente natureza e arte, mas de um paralelismo, haja vista que o gênio no fundo almeja o ideal que só pode ser realizado na arte genial, a qual “configura poeticamente o que é impossível à natureza constituir na realidade”³³.

Mas com isso, no lugar da ruptura temos, na verdade, um paralelismo, apresentado em um argumento circular: por exemplo, Goethe concorda parcialmente com Diderot sobre a necessidade de observação da natureza, mas, ao mesmo tempo, desdenha a experiência enquanto tal: não adianta nada ficar diante do povo nas ruas, escarnece, pois “o aprendiz deve antes saber o que tem de procurar, o que o artista pode empregar da natureza e como ele deve empregá-lo para fins artísticos”³⁴. Deslocando o acento do modelo para o gênio, da imitação para a invenção, Goethe desqualifica o núcleo forte da crítica de Diderot que é a oposição entre *atitude* artificial e fria do modelo e a *ação* espontânea do homem vivo nas ruas. Com sarcasmo confessa dificuldade em traduzir a palavra “atitude” (*attitude*) usada por Diderot; sugere, “posição acadêmica”, termo que, no entanto, caberia bem aos franceses pedantes, mas não aos alemães voltados ao natural, isto é, à variedade e à espontaneidade. Desconsidera, com isso, na contraposição feita por Diderot, a noção de unidade na variedade, central em toda a estética do XVIII; aliás, parece não ter entendido que a oposição entre atitude e ação remete àquela, muitas vezes utilizada por ele mesmo, entre “maneira” e verdade, especialmente quando Diderot comenta os 22 quadros do pintor Le Sueur, intitulados *La vie de Saint Bruno* e não Rafael, como entende Goethe. Em todo caso, mesmo que se trate apenas estrategicamente de um argumento para combater o romantismo, é de se estranhar esta crítica em um autor que sempre primou pela ênfase na experiência, entendida como aquilo que se refere ao vivo no fenômeno. Noutros termos: Goethe é incisivo ao afirmar em seu comentário que a experiência por si só não gera uma obra verdadeira; no limite, ela permite apenas representar “o comum, o que é interessante pela metade, ou o que, por desvios sentimentais, é falsamente interessante”³⁵.

Mesmo no momento em que poderiam concordar, já que Diderot adota a

³³ Ibid., p. 158.

³⁴ Ibid., p. 163.

³⁵ Ibid., p. 163.

noção de *Erscheinung*, ou seja, de que o pintor só pode apresentar o particular em seu vivo aparecer, orientando o pintor a fim de captar a superfície da pele humana nela mesma, no seu aparecer do interior ao exterior, Goethe condena mais uma vez a proposição de Diderot, considerando-a fisiológica demais; invertendo o argumento, remete o gênio novamente para a relação com a natureza, de onde o havia afastado:

O que é o exterior de uma natureza orgânica senão a aparição que eternamente se modifica do interior? Essa exterioridade, esta superfície está de tal maneira adaptada a uma estrutura interior múltipla, enredada e suave, que ela se torna, desse modo, ela mesma algo de interior, na medida em que ambas as determinações, a exterior e a interior, estão sempre na mais imediata relação, tanto na mais silenciosa existência, quanto no mais forte movimento³⁶.

Jogando com os polos imitação e invenção; gênio e natureza, ou hesitando entre eles, como quer Philippe Junod³⁷, a fim de reafirmar a centralidade do gênio, Goethe acaba por exibir contradições em relação a outras afirmações suas. Com base no acento sobre o gênio, haja vista que o todo em uma obra é sempre função do espírito, da ideia estética por meio da qual o todo é constituído, visível no contorno do desenho³⁸, Goethe invalida totalmente a crítica de Diderot aos modelos acadêmicos: de um lado, porque nos modelos da arte não se trata da imitação da natureza, mas imitação do fazer artístico; de outro lado, porque as regras não são convenções acadêmicas ou abstratas, pois formadas empiricamente a partir dos exemplos fornecidos pelos gênios em suas obras.

No segundo capítulo sobre a cor intensifica-se a oposição entre gênio e natureza; embora, reconheçamos que aqui Goethe é um pouco mais generoso e amigável com Diderot, considerando algumas de suas ideias corretas ou estimulantes. O poeta concorda com o filósofo que o domínio da cor requer sentimento, enquanto que o do desenho, inteligência, haja vista que a cor fala imediatamente

³⁶ Ibid., p. 159.

³⁷ JUNOD, op. cit., p. 103.

³⁸ GOETHE, 2005, p. 166.

aos sentidos. Aceita igualmente que o gênio capta a verdade da cor, representando-a viva e verdadeiramente, da maneira mais correta e pura. Mesmo assim, o tom geral é ainda negativo, pois igualmente sobre o problema da cor Goethe “considera que Diderot não separa adequadamente a arte da natureza”, para tomar de empréstimo a expressão de Marco Aurélio Werle³⁹. Também neste segundo ensaio o argumento sobre a relação entre arte e natureza é, por vezes, circular: Goethe acentua, em entonação naturalista, que é por meio da cor que propriamente reconhecemos muitos objetos, a ponto de nos interessarmos por eles, haja vista que todos os corpos possuem em certo sentido uma cor individual. Daí acentuar que “toda representação da forma sem cor é simbólica, somente a cor torna a obra de arte verdadeira, a aproxima da realidade⁴⁰”. No entanto, como na natureza o artista encontra “amplitude e extensão infinitos, a incerteza das observações isoladas e dispersas e confusões de uma força de pensamento não treinada”⁴¹, o gênio colorista, deve necessariamente, argumenta Goethe, elevar-se acima da experiência, voltar-se para a vida interna do olho, em busca da pureza da cor. Sobre o colorido, então, deve-se imitar a natureza apenas como atitude inicial do observador, como treinamento do olhar; no entanto, como “o verdadeiro é raramente encontrado harmoniosamente na natureza”, pois ele é um produto artístico, Goethe deduz que “a harmonia tem que ser procurada no olho humano, ela repousa sobre um efeito e contra-efeito interiores do órgão”⁴². Assim, sobre o colorido, Goethe não só diferencia o “conhecedor treinado” da multidão não treinada – aliás, diz ele “a multidão apreende tampouco a harmonia e a verdade das cores quanto a ordem de uma bela composição”⁴³ –, como lamenta que até o momento ainda não exista uma teoria sobre a cor, que exiba noções corretas que possam ser transmitidas aos artistas⁴⁴. É por essa razão que ao traduzir o verbo *entendre*, usado por Diderot para referir-se ao fato de que “todos se entendem sobre o colorido”⁴⁵, Goethe prefira o verbo “*begreifen*”, cujo sentido é outro,

³⁹ WERLE, 2013, p. 88.

⁴⁰ GOETHE, 2005, p. 176.

⁴¹ Ibid., p. 172.

⁴² Ibid., p. 175.

⁴³ Ibid., p. 174.

⁴⁴ Ibid., p. 171.

⁴⁵ Na versão francesa a frase de Diderot é a seguinte: “Mais pourquoi y a-t-il peu d’artistes qui

isto é, o de compreender conceitualmente algo. Assim, mesmo concordando com os *Essais*, Goethe acaba por transpor a famosa noção de Diderot, material e fisiológica, de “sentimento da carne” (*sentiment de la chair*) a um sentimento da cor “saudável”, depurado e obtido da mistura entre técnica e espírito do artista. Nada mais urgente, portanto, que uma ciência capaz de fundamentar o jogo das cores na pintura, demonstrando como a “harmonia existe independentemente e originariamente no olho e no sentimento do homem”⁴⁶; porque só com base nesse saber, assevera Goethe, poder-se-ia produzir harmonia externamente, entendida como coesão ou um “todo”, obtido mediante a combinação de objetos coloridos.

Privado da relevância deste saber, Diderot engana-se ao apontar o arco-íris, um fenômeno restrito, eventual e externo, como fundamento para a harmonia⁴⁷. Contra a ótica de Newton, Goethe já prenuncia aqui o que desenvolverá na *Doutrina das cores*, ao postular um tratamento mais geral da harmonia, além dos fenômenos prismáticos. De um lado, o poeta reconhece que Diderot defende que a luz não é só fisiológica, na medida que a luz e o ar são dois harmonizadores universais. De outro lado, no entanto, dá mais um passo na direção do combate à teoria newtoniana da natureza compósita da luz, ou seja, à natureza corpuscular da luz, ao recusar essa dimensão de objetividade, a qual acabaria por reduzir a luz a uma compreensão matemática. O fato é que enquanto Diderot acentua no tratamento da cor, modos individuais de colorir, como os de Vernet ou Chardin, Goethe contrapõe aos exemplos de Diderot os modelos italianos, que seriam a seu ver estilos de colorir que teriam levado a pintura à mais alta realização, todos eles exibindo procedimentos similares por meio dos quais reivindica, paradoxalmente, princípios gerais, haja vista que o critério da individualidade serviria apenas para caracterizar maneirismos. Para Goethe o gênio exhibe estilo, não porque colore a

sachent rendre la chose à laquelle tout le monde s'entend ?” (DIDEROT, Denis. *Salons*. Edição de Michel Delon. Paris: Gallimard, 2008, p. 178).

⁴⁶ GOETHE, 2005, p. 181.

⁴⁷ Para Werle, “ao contrário de Diderot, que procura intencionalmente deixar em aberto a possibilidade de uma sistematização da cor, ao atribuir a responsabilidade de sua constituição às habilidades e talentos ou à contingência da natureza, Goethe acredita ser possível estabelecer os parâmetros de uma harmonia das cores que possa estar acima do que nos oferece o experimento do prisma e do arco-íris” (WERLE, 2013, p. 89).

seu modo, mas porque “observa os objetos em sua suprema dignidade, em seu efeito mais vivo, e em suas relações mais puras”⁴⁸. Esse método de depuração não decorre da observação direta da natureza; herdado da tradição, isto é, dos gregos, acabou por se consolidar como o único método, verdadeiro e universal. Da natureza à invenção, da cor ao colorido, do maneirismo ao estilo, Goethe circunscreve, assim, um método e uma escola autênticos, não para ali encontrar o formalismo acadêmico, que tão seguidamente oprimia os artistas da época de Diderot, mas a bela arte entendida como a composição de um todo harmônico. O estilo na cor significa em Goethe que o verdadeiro gênio, entre outras habilidades, não se detém na “aparência de harmonia”⁴⁹ provocada pelos coloridos fracos, esmaecidos, que dissolvem todos os contornos, mas, sem covardia, trabalha com cores fortes, por meio das quais consegue abranger um todo harmonioso.

A crítica de Goethe ao enciclopedista sugere que desconhecendo os complexos problemas do fazer artístico, Diderot combate o maneirismo francês de modo reducionista e ingênuo, pela via do naturalismo. No entanto, mesmo que isso fosse correto, não deixa de ser intrigante que Goethe em momento algum se pergunte pelo que entende Diderot por natureza. Não conheceria o original tratamento dado ao natural, a partir de *O sonho de d'Alembert*, de 1769, quando Diderot ousa pensar a natureza como “fluxo perpétuo”?⁵⁰ Com efeito, a partir deste texto seminal a natureza não mais comparece como imediatez, exterioridade ou dado, mas como poder ou potência instável, em metamorfose constante. Essa ideia da natureza como fluxo geral, isto é, como movimento ou mudança contínua de formas, aproximaria certamente os dois autores.

Como ficamos diante desta polêmica? Para não acusarmos Goethe de deslealdade, como faz, por exemplo, Philippe Junod ao demonstrar que Goethe elimina, por vezes, da tradução os argumentos de Diderot semelhantes ao seu ponto de vista, preferimos ainda operar com as antigas e generosas interpretações de Dieckmann (1932) e de Mortier (1954). Na primeira se sugere que Goethe provavelmente, duvidando ou conhecendo pouco o crítico de arte, não teria se dedicado totalmente aos *Essais*, nem tampouco conhecido os *Salões* em sua to-

⁴⁸ GOETHE, 2005, p.186.

⁴⁹ Ibid., p. 189.

⁵⁰ Sobre a hipótese de Goethe ter lido o *Sonho de d'Alembert*, cf. MORTIER, 1954, p. 368.

talidade⁵¹. Na segunda, que Goethe, nos anos pós-revolucionários, não fez coro à ideia crescente na Alemanha de que Diderot era o pai da incredulidade e do terrorismo jacobino, nem defendeu sua filosofia materialista; ao contrário, de modo inequívoco, seu sentimento permaneceu sempre apenas no plano estético: o Diderot de Goethe não é o moralista, nem o filósofo, mas o artista. Assim, para os dois intérpretes, o sentimento de Goethe em relação a Diderot foi um só e coerente ao longo de sua vida, admirava menos as ideias filosóficas e mais o artista, aquilo que havia de “individual e único em Diderot” (*Diderot ist Diderot, ein einzig Individuum*), como afirma na carta ao músico Zelter de 1831⁵².

Para Mortier, precisamente, os *Essais* de Diderot são um mero pretexto para Goethe defender, *en partisan*, suas próprias convicções estéticas. Com efeito, se tivesse examinado com mais vagar os *Essais* certamente veria como Diderot está em vias de rever e modificar suas anteriores concepções estéticas, ao aprofundar e modular os problemas sobre o colorido, o que ocorreria no ensaio seguinte, intitulado “exame do claro-escuro”, por meio da noção dos “possíveis-verossímeis”⁵³. Veria como no quarto ensaio, dedicado à expressão, Diderot não se posiciona contra as regras antigas, oriundas dos modelos dos gregos; ao contrário, em um exercício comparativo único entre pintura e religião, demonstra como as regras que decorreram de práticas cristãs e ocidentais tornaram-se tristes e acadêmicas, pois a serviço de uma *caritas* ou tradição piedosa, presente em artistas que não pintavam ao modo grego, pois tinham perdido “o sentimento da diferença”, vibrante entre os antigos. Constataria que Diderot nos *Essais* não defende para a arte a imitação direta da natureza, nem a fisiologia como proporção; ao contrário, como já indicara na *Carta sobre os surdos e mudos, de 1951*, a beleza não tem proporções comuns, pois obedece a uma forma que é sempre inaugural, criada pelo pintor na sua paleta, daí a especificidade do fazer artístico a da linguagem pictórica. Se Diderot começa sua exposição pela noção de disforme, para defender que a “natureza não faz nada de incorreto”, em paralelismo com outros ensaios nos quais começa

⁵¹ DIECKMANN, Herbert. “Diderot und Goethe. In: *Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 10, 1932, p. 487. Mortier, diferentemente, sustenta que como Goethe conhecia a versão do *Essai* de Naigeon, é provável que ele tenha lido o Salão de 1767 e os *Pensées détachées sur la peinture* (MORTIER, 1954, p. 313).

⁵² Apud MORTIER, 1954, p. 224

⁵³ DIDEROT, 2008, p. 191.

pelos monstros, cegos, surdos ou mudos, é porque sua concepção da natureza não pressupõe nenhum finalismo ou teleologia; ao contrário, como fluxo perpétuo, a natureza sempre indicia o movimento incessante de transformação. Para Diderot, no limite, não há nada preciso ou perfeito na natureza, uma vez que, a partir de *O sonho de d'Alembert*, “nascer, viver e passar é mudar de formas”⁵⁴; neste novo contexto de multiplicidade sem hierarquia, a verdadeira poesia é a “arte de criar seres que não existem, à imitação dos que existem”⁵⁵. Reconheceria no autor do *Fatalista* passos na direção de uma concepção do gênio como criador, ou seja, a disposição espaço-temporal específica de um sujeito criador e não a natureza, enquanto tal operando nele. Veria, por fim, que se Diderot, como Winckelmann, aceita que não se sabe ver a natureza, não é porque ela se mostra com véus, como afirma o último, mas simplesmente porque ela muda sem cessar. De sorte que o “todo” da obra, sua unidade formal é a própria composição, que em Diderot corresponde à noção de unidade na variedade de Hutcheson, a qual não remete tampouco à hipótese da harmonia preestabelecida, isto é, a uma “harmonia das coisas”, na qual a perfeição seria previamente “um acordo ou identidade na variedade”, para usar a linguagem leibniziana. O “todo” vivo ou orgânico de Diderot cada vez mais abandona as evidências de uma causa inteligente, que seria a fonte de todas as mudanças, recriada na arte; ou seja, abandona qualquer uniformidade estática, harmoniosa e perfeita. Inversamente, desse “todo” se sabe apenas que ele muda sem cessar, pois “está em um fluxo perpétuo”,⁵⁶ o qual corresponde ao movimento orgânico de criação e degradação das coisas.

Diderot, nos *Salões*, mesmo operando com a categoria de imitação, afasta-se gradativamente de uma epistemologia clássica, preocupada com a ordem, medida ou disciplina, para se concentrar, como Goethe, na especificidade e no efeito de prazer da obra de arte. O belo não é mais uma essência supraempírica, o belo em si, mas apenas coisas belas que provocam prazer: “ao afirmar que o belo é a qualidade daquilo que é belo, Diderot exclui toda forma de realismo transcendente”⁵⁷. O

⁵⁴ DIDEROT, Denis. “O sonho de d'Alembert”. In: *Diderot, Obras I, Filosofia e Política*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 178.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁶ “Tudo muda, tudo passa, só o todo permanece. O mundo começa e acaba incessantemente, está a cada instante no início e no fim” (DIDEROT, 2000, p. 172).

⁵⁷ TALON-HUGON, Carole. “Callistique et théorie humaniste de la peinture”. In: POU-

que não significa afirmar que haja nele “um realismo de propriedades”, como sugere Goethe. Pois a operação estética, cada vez mais autônoma, constitui-se a partir da materialidade da obra; um “saber prático”⁵⁸ do artista, que, para Diderot, guarda uma forte dimensão aleatória, tal como sugere no Salão de 1763:

Ajuntai confusamente objetos de toda espécie e cores, lençóis, frutos, licores [...] e verás que o ar e a luz, estes dois harmônicos universais, os colocarão em acordo, não sei como, por reflexos imperceptíveis; tudo se ligará, os disparates diminuirão e vosso olho em nada recusará o conjunto⁵⁹.

Com efeito, na pintura não se trata da coisa mesma, mas de pigmentos, que são meios ou substitutos, que conquistam na tela autonomia. É por essa razão que a pintura, acentua Diderot, é uma trama de falsidades (*tissu de faussetés*) que se encobrem umas às outras⁶⁰; ou ainda, nas palavras de Michel Delon: “um ir e vir entre o que é e o que poderia ser, entre o visível e o irrepresentável”⁶¹. Daí que a tarefa maior do pintor é a de escolher os objetos e as cores a fim de tentar conquistar na composição o efeito de imobilidade, sem eliminar o movimento. “Alguns objetos ganham, outros perdem e a grande magia consiste em aproximar tudo da natureza fazendo com que tudo perca ou ganhe proporcionalmente; mas então não se trata da cena real e verdadeira, mas, por assim dizer, da sua tradução”⁶².

Uma harmonia ou todo orgânico que igualmente para Diderot só acontece na paleta do pintor e que, por isso mesmo, só depende do gênio. Greuze, por exemplo, ao dispor os acidentes ou acessórios na tela escolhe aqueles que tenham “afinidade de ideias” – um termo certamente do vocabulário goethiano – as quais podem ser as mais variadas: físicas, científicas ou religiosas. Além de conhecer

RADIER, Maud (org.). *Esthétiques de Diderot. La nature du beau*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2015, p. 41.

⁵⁸ DUFLO, Colas. *Diderot philosophe*. Paris: Honoré Champion, 2013, p. 305.

⁵⁹ DIDEROT, 2008, p. 79.

⁶⁰ Ibid., p. 80.

⁶¹ DELON, Michel. *Diderot cul par-dessus tête*. Paris: Albin Michel, 2013, p. 302.

⁶² DIDEROT, 2008, p. 80

as leis particulares da pintura, Greuze possui, para Diderot, sensibilidade e instinto (*instinct*) para compor conjuntos claros e simples; é mestre em estabelecer afinidade entre os acidentes, de modo que seus acessórios não são ornamentos neutros, haja vista que estão unidos por “um fio invisível finíssimo”⁶³, “ligação secreta” ou “encadeamento necessário”, termos, aliás, subtraídos espantosamente por Goethe em sua tradução comentada.

De um lado, na pintura o pintor é onipotente, pois se trata, para Diderot, de problemas de execução, experiência e de longos anos de estudo ou de educação do olho; certamente, de gênio, pois é ele quem resolve os problemas na obra de arte: “o modelo está na alma, no espírito, na imaginação do artista; e mesmo quando é um modelo exterior, ele precisa ser transposto para a tela, em pinceladas e camadas de tinta”⁶⁴. De outro lado, o criador não pode deslindar as “verdades da natureza”: a natureza foi o primeiro modelo da arte, entre os gregos, e continua sendo fonte de criação para os modernos. Mas o que essa premissa da natureza significa para Diderot? Ora, se na natureza tudo está esperso, disperso, em permanente modificação, disso decorre, inversamente, que ela não fornece modelos. A natureza sugere ao artista que, assim como ela, invente combinações de elementos heterogêneos ou “aglomerados de matéria”, que possam imobilizar por um instante o movimento, sem eliminar a tensão, analogamente ao que dissera na *Carta sobre os cegos*⁶⁵, introduzindo, assim, uma outra ordem sutil, momentânea, por assim dizer imperceptível. O todo na obra de arte se refere, portanto, em analogia à natureza, a um dinamismo das partes que, individualizadas, operam no quadro, silenciosamente, uma unidade que é um turbilhão de linhas e cores. São essas leis da natureza que servem de norma à arte; leis que não estão fixas diante do pintor, na medida em que “elas conquistam um lugar apenas no quadro que será feito”⁶⁶.

No *Salão* de 1767 Diderot assume teoricamente a tese do modelo ideal, na direção do platonismo de Winckelmann, evidentemente em uma leitura mate-

⁶³ Ibid., p. 207.

⁶⁴ Ibid., p. 475.

⁶⁵ DIDEROT, 2000, p. 122.

⁶⁶ SEJTEN, Anne Elisabeth, “Critique d’art et pensée esthétique: questions de lignes”. In: POURADIER, Maud (org.). *Esthétiques de Diderot. La nature du beau*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2015 p. 80.

rialista de Platão, segundo adverte Michel Delon⁶⁷. Ao examinar as paisagens de Vernet, conhecida como *Promenade Vernet*, a crítica de Diderot reinventa o gênero, mobilizando-o com vistas a enunciar uma inversão das relações entre arte e natureza. Por meio de um procedimento irônico, o crítico coloca-se no interior do quadro, não para provocar algum efeito de imediaticidade ou um grau zero da representação, como preconizava Rousseau, mas, inversamente, para tensionar e desestabilizar os supostos acordos ou harmonias preestabelecidas entre natureza e arte; especificamente, para deslocar e multiplicar as relações entre homem e natureza. É por essa razão que Diderot vê as composições de Vernet como desvios do olhar, nos quais a unidade efetuada na paleta desloca o espectador sempre a um “outro plano”, anunciando “um espaço além e aquém, que recua o céu e aproxima objetos”⁶⁸; melhor dizendo, Diderot captura uma ordem incomum criada pela capacidade incomum e, por isso mesmo, genial de Vernet de agrupar ações, objetos e cenas particulares ao infinito, de modo que a “unidade na variedade” da tela desperta no fruidor, apenas por um instante, uma “imobilidade dos seres, a solidão do lugar, seu silêncio profundo, que suspende o tempo”⁶⁹. Ao ordenar uma paisagem, segundo outro ponto de vista, entre muitos possíveis, Vernet transpõe a obra de arte em obra da natureza, num deslocamento que reconfigura o estatuto do sujeito da experiência estética: fortemente abalado, o fruidor sente um prazer intenso, incomum, nomeado por Diderot, leitor de Edmund Burke, de sublime. Ao propor um novo espaço pictórico, Vernet sugere àqueles que creem saber ver a natureza, como “*il cicerone*”, vê-la de um outro ponto de vista⁷⁰. Não é por outra razão que as “belas paisagens das obras de arte nos ensinam a conhecer a natureza”⁷¹ e não o contrário, pois é no plano da composição que Vernet “roubou

⁶⁷ DELON, 2013, p. 309.

⁶⁸ Michel Delon observa, em nota, que o termo horizonte, muito utilizado na *Promenade*, designa um limite que sugere o infinito. Mas, aqui já se trata de uma apropriação moderna da noção, tal como esclarece Michel Collot: “o horizonte daqui para frente foge, recua, se aprofunda. A linha circular que dividia o universo clássico entre visível e invisível é substituída por uma fronteira imprecisa, indecisa, móvel. A paisagem pictórica abandona a perspectiva geométrica em proveito da perspectiva atmosférica” (In: DIDEROT, 2008, p. 569).

⁶⁹ DIDEROT, 2008, p. 280.

⁷⁰ DUFLO, 2013, p. 366.

⁷¹ DIDEROT, 2008, p. 467.

da natureza seu segredo”⁷². Diferentemente da harmonia geométrica de Poussin, equilibrada entre linhas horizontais e verticais, Vernet, para Diderot, prefere a perspectiva do plano vertical, com partes iluminadas que delineiam objetos bem distintos, bem demarcados, como as rochas; e outras partes coloridas com semitons e tons obscuros, como as nuvens interpostas, as quais dão profundidade à cena e “obscurecem a transparência”⁷³. No plano do colorido, Vernet, como Chardin, não segue, de modo algum, a ordem do arco-íris, pois “mistura a maior variedade, em elevada harmonia, todas as cores da natureza, com todas suas nuances”⁷⁴. Por isso, se há cores amigas e cores inimigas, os grandes coloristas não reduzem este princípio a uma lei obrigatória; nos *Pensées détachées*, Diderot vê no procedimento falta de gênio: “São os limites estreitos da arte, sua pobreza, que distingue as cores em amigas e inimigas”⁷⁵. É por isso que o filósofo francês, nos *Essais*, recomenda ao pintor o cultivo da “sensibilidade da diferença”, termo que Goethe, estranhamente, evita comentar. Ora, a noção de unidade na variedade é pictórica em Diderot, refere-se aos “reflexos imperceptíveis dos objetos uns sobre os outros”, em contato com o ar e a luz⁷⁶. Para Diderot, as cores dos objetos não são fixas, mas variam segundo as cores vizinhas; é por essa qualidade que os tons, sob o efeito dos reflexos, ou se enfraquecem, entrando em desacordo, ou se harmonizam em acordos surpreendentes.

Por fim, a *Promenade Vernet* é também uma experiência de si diante da paisagem; como no sublime dinâmico de Kant ou de Schiller não é uma experiência de equilíbrio na relação com a natureza, mas de excesso e de desmesura, por meio da qual o espectador descobre-se capaz de inventar e multiplicar vizinhanças e contatos. Se os planos do quadro em permanente oscilação conquistam o “milagre” da frágil estabilização no instante figurado, é porque indiciam uma unidade precária, imprevisível e por isso mesma, maravilhosa. Uma ordem transitória, que não exclui a desordem; uma ordem que é um turbilhão, pois deslocamento contínuo, criação e destruição⁷⁷.

⁷² Ibid., p. 88.

⁷³ Ibid., p.281.

⁷⁴ Ibid., p.182.

⁷⁵ Ibid., p.437.

⁷⁶ Ibid., p.80.

⁷⁷ Para Belleguic na *Promenade Vernet* os acidentes, as circunstâncias particulares exercem sobre

Como se vê, buscou-se aqui fugir da armadilha que ameaça o intérprete de tais polêmicas, ou seja, a de saber qual dos dois antagonistas teria razão, no sentido de propor uma estética que estaria à frente de sua época, antevendo o futuro da arte. Em outra direção, procurou-se neste artigo ressaltar aquilo que historicamente chama a atenção no ensaio interessado de Goethe e que permanece quase oculto, a saber, as semelhanças com Diderot; entre elas, apontar, por fim, uma diferença, que poderia talvez explicar o tom severo e professoral adotado por Goethe. Ora, a polêmica não indicaria uma diferença no tratamento dos temas do destino e do acaso, os quais acusam alguns resquícios metafísicos, que ambos os autores procuram recusar? Herbert Dickmann alude nesta direção quando, em seu estudo pioneiro de 1932 aponta essa diferença conceitual significativa: enquanto Diderot procede como crítico ao modo empírico, Goethe aproxima-se da arte para nela ver a intuição (*Anschauung*)⁷⁸ do todo e a apresentação da perfeição. De fato, uma oposição assim reducionista entre o pensador francês e o poeta alemão não se sustenta, como bem mostrou Mortier⁷⁹. No entanto, os *Salões* exibem um Diderot para o qual a composição ou unidade da obra é física e não metafísica: um todo que é empírico, experimental, que remete à natureza em constante mudança; portanto, ao contingente, à materialidade, como o enxame de abelhas, em *O sonho de d'Alembert*: uma microestrutura móvel, nascida ao acaso de encontros moleculares e de divisões dotadas de uma agitação inquieta. A pintura de Vernet, por exemplo, seria verdadeira ao imobilizar na tela silenciosamente e delicadamente essa agitação ou “fermentação” da natureza.

Em Goethe a defesa da intuição do todo, manifestada no gênio, estaria impregnada de alguma destinação, com entonação ainda metafísica? Como sabemos, o gênio na pintura não é uma subjetividade indeterminada, nem autossuficiente, mas é aquele que tem disposição para a “harmonia cromática”, isto é, para a legalidade que rege o aparecer das cores⁸⁰. Ao acentuar a primazia da vida in-

as torrentes declinantes outras forças, além da de atração e peso newtonianas. A *Promenade* “coloca em jogo um grande número de parâmetros, elementos de relações, que se juntam à turbulência geral. A natureza entendida como ‘turbilhão’ aponta para o paradigma epistemológico que tem duas faces: é estável e instável, pois a ordem vem da desordem” (BELEGUIC, 2000, p. 496).

⁷⁸ DIECKMANN, 1932, p. 488-90.

⁷⁹ MORTIER, 1954, p. 315.

⁸⁰ EYNDE, 1998, p. 227.

terna do olho, Goethe defende que o olho tem uma disposição não só para ver, mas especificamente para ver o equilíbrio e a harmonia, e, assim, abrir-se a uma dimensão afetiva da cor, que tem como consequência o círculo cromático que ocorre no olho. Com efeito, Goethe, ao falar do gênio, não quer circunscrever uma subjetividade isolada e íntegra diante das coisas, mas encontrar as condições originais do aparecer, como puro aparecer da cor, na sua imediaticidade sensível, exibindo aí a legalidade do fenômeno nesta vida interna do olho; movimento que precederia, portanto, para ele, toda e qualquer polarização entre objetividade e subjetividade. Certamente, o órgão pode perceber, pois é pré-formado para tal, “ele é predisposto a produzir cores”, como diz no §760 da *Doutrina das cores*⁸¹, de modo que há uma vida imanente do olho que se manifesta no movimento do aparecer das coisas. Mas é uma legalidade que o olho tem ao dividi-la com a natureza. Se a natureza é eterna e absoluta é porque animada pelo movimento de aparição, como presença ao homem, de sorte que o gênio é aquele que possui a intuição (*Anschauung*) originária desse aparecer do mundo, que sabe reconhecer esta manifestação transcendental, pois é dela que recebe as regras da sua ação. Se é assim, compreende-se um pouco melhor que Goethe confronte Diderot invocando um gênio descentrado dele mesmo pela precedência transcendental que ele atribui à manifestação natural. Uma comunhão com a natureza que não é amálgama, mas é o pressuposto da obra do gênio; uma natureza que é manifestação no homem, como inventividade; uma natureza que não se reduz a um conjunto de fatos; uma natureza que tampouco é cindida, muda, ou morta, como, *grosso modo*, diriam os românticos. O gênio não é subjetividade exacerbada, nem a obra autotélica, como queriam os românticos, para os quais na obra a natureza torna-se apenas linguagem. A manifestação natural é manifestação significativa do mundo, por isso mesmo instância de uma verdade absoluta e transcendental. Mas a consequência disso é que a obra genial só pode ser compreendida em Goethe no horizonte de sua relação com a natureza. É por isso que o artista associa sua liberdade, no gesto criativo, a mais alta realização da liberdade da natureza; no lugar da ideia abstrata, tem-se a presença da ideia, ou seja, a disposição (*Stimmung*) de alma para o aparecer contínuo da natureza. Ora, convenhamos, essa presença também ocorre em Diderot, mas após muito esforço do gênio: ela é rara, surge ao

⁸¹ GOETHE, 1993, p. 129.

acaso, de modo descontínuo; por isso, quase magicamente. Quando aparece na obra produz um forte abalo no espectador, quase uma desintegração. Em Diderot, com efeito, no lugar do destino, vige o acaso repleto de contingências. Assim se pode entender porque Goethe zeloso desta pequena e sutil diferença acrescenta livremente o termo *Stimmung* em sua tradução de Diderot, na seguinte passagem: “não se faz dez bons versos, sem uma boa disposição”⁸², a fim de arrematar o comentário e exibir sua própria estética: “o gênio e a disposição (*Stimmung*), são duas condições indispensáveis para a produção de uma obra de arte”⁸³.

Referências bibliográficas

- BELLEGUIC, Thierry. “L’œil et le tourbillon. Épistémologie et poétique du pathos dans la Promenade Vernet”. In: *Dixhuitième Siècle*. n. 32, 2000.
- CHOUILLET, Jacques. “Herbert Dieckmann, historien et philosophe des lumières”. *Recherches sur Diderot et l’Encyclopédie*. n. 6, 1989.
- DIDEROT, Denis. *Salons*. Édition de Michel Delon. Paris: Gallimard, 2008.
- _____. “O sonho de d’Alembert”. In: *Diderot, Obras I, Filosofia e Política*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. “Dossier” (org.) Barbara Tourmakine. In: *Jacques le Fataliste et son maître*. Paris: Flammarion, 1997.
- DELON, Michel. *Diderot cul par-dessus tête*. Paris: Albin Michel, 2013.
- DIECKMANN, Herbert. “Diderot und Goethe”. In: *Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Halle, 10. 1932, pp. 478-503.
- DUFLO, Colas. *Diderot philosophe*. Paris: Honoré Champion, 2013.
- EYNDE, Laurent van. *La libre raison du phénomène. Essai sur la Naturphilosophie de Goethe*. Paris: Vrin, 1998.
- GOETHE, J.W. *De minha vida. Poesia e verdade*. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- _____. *Écrits sur l’art*. Tradução e notas de Jean-Marie Schaeffer. Paris: Klincksieck, 1983.

⁸² GOETHE, 2005, p. 170.

⁸³ Ibid., p. 171.

- _____. *Escritos sobre arte*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/ Imprensa oficial, 2005.
- _____. *Doutrina das Cores*. Tradução Marco Gianotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- _____. “Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie, Erfahrung, Betrachtung, Folgerung durch Lebensereignisse verbunden”. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. v. 12. Munique: Carl Hanser Verlag, 1989.
- JUNOD, Philippe. “Diderot et Goethe: un dialogue paradoxal”. In: *Revue Germanique Internationale*, n. 13, 2000.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- MORTIER, Roland. *Diderot en Allemagne, 1750 bis 1850*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- SAADA, Anne. “Diderot revisité”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 123, 1998, pp. 98-99
- _____. *Inventer Diderot. Les constructions d’un auteur dans l’Allemagne des Lumières*. Paris: Éditions CNRS, 2003.
- SCHELGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- WERLE, Marco Aurélio. *A aparência sensível da ideia. Estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- SEJTEN, Anne Elisabeth. “Critique d’art et pensée esthétique: questions de lignes”. In: POURADIER, Maud (org.). *Esthétiques de Diderot. La nature du beau*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2015, pp. 71-88.
- TALON-HUGON, Carole. “Callistique et théorie humaniste de la peinture”. In: POURADIER, Maud (org.). *Esthétiques de Diderot. La nature du beau*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2015, pp. 41-54.

RESUMO: Este artigo examina a recepção da obra de Diderot na Alemanha, no final do século XVIII, confrontando a tradução comentada de Goethe, intitulada *Ensaio sobre a pintura de Diderot* de 1798, com os *Essais* de Diderot, publicados como complemento ao Salão de 1765. Comparando várias interpretações e fontes busca-se, em primeiro lugar, caracterizar o contexto estético da polêmica aberta pelo estudo de Goethe contra o naturalismo de Diderot. O artigo visa, em seguida, demonstrar as semelhanças no tratamento da relação entre arte e natureza, entre os dois autores. Por fim, esboça uma interpretação desta polêmica marcando as diferenças entre suas concepções de natureza e de gênio.

PALAVRAS-CHAVE: Diderot, Goethe, Natureza, Arte, Imitação, Pintura.

ABSTRACT: This article examines the reception of Diderot's work in Germany at the end of the 18th century, comparing Goethe's commented translation entitled *Essay on Diderot's painting* of 1798 with the *Essais* of Diderot, published as a complement to the Salon of 1765. By comparing various interpretations and sources, the aim is first of all to characterize the aesthetic context of the polemic opened by Goethe's study against Diderot's naturalism. The article then aims to demonstrate the similarities in the treatment of the relationship between art and nature between the two authors. Finally, it outlines an interpretation of this polemic marking the differences between their conceptions of nature and genius.

KEYWORDS: Diderot, Goethe, Nature, Art, Imitation, Painting.

Jardim e paisagem entre a literatura e a filosofia

ESDRAS ARRAES

PÓS-DOCTORANDO DA USP E PESQUISADOR VISITANTE NA FREIE UNIVERSITÄT BERLIN (FUB) – PETER SZONDI-INSTITUT¹

A jardinagem se tornou um dos assuntos de tratados e críticas de arte escritos na Alemanha, sobretudo a partir da década de 70 do século XVIII, logo depois que Alexander Gottlieb Baumgarten havia firmado a Estética como a ciência do sensível. A obra mais proeminente foi, sem dúvida, *Theorie der Gartenkunst* de Carl Cay Lorenz Hirschfeld (1779) que aborda o papel do jardim na cultura europeia e seus desdobramentos estéticos na percepção humana. O trabalho do arquiteto Friedrich Ludwig von Sckell (1818) – *Der Landschaftsgarten* – procurou atribuir ao jardim uma forma sintonizada às leis da Natureza. Uma outra leitura foi apresentada em *Ästhetik* de Friedrich D. E. Schleiermacher (1832), pela qual a jardinagem (*Gartenkunst*) se inseriu na dimensão da Arquitetura, como objeto concebido segundo harmonia e norma². Se se dá atenção à transformação morfológica do jardim no curso da História e as suas modalidades concebidas na Europa do Setecentos, parece nítida sua articulação com os conceitos de natureza, espírito e sociedade. A literatura, por seu turno, serve como decodificadora desses conceitos. Por sua mediação entendemos os aspectos artísticos e práticos do jardim, sua utilidade e as emoções suscitadas naqueles que o desfrutam.

¹ Bolsista FAPESP (Processo n. 2018/19708-7).

² SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. *Ästhetik* (1832/33). Organizado por Holden Kelm. Hamburg: WBG-Wissen Verbindet, 2018, p. 281.

O jardim da casa de Schiller, em Jena, parece um bom início para problematizar a relação entre literatura e jardinagem. Numa viagem àquela cidade em 1821, Goethe desenhou o lugar onde seu amigo escreveu a carta de 23 de setembro de 1800, na qual expunha seus sentimentos com relação à criação poética (figura 1). A imagem acompanhou anotações em seu diário (*Tagesbuch*), cujo teor estabelecem a afinidade entre emoção e objetos observados:

...o edifício retangular em frente ao pináculo, Schiller construiu como quarto de trabalho solitário e levou a cabo as mais deliciosas obras. Depois de seu falecimento, a casa passou a outras mãos, e o edifício decaiu pouco a pouco e foi demolido.... Na casa que está mais acima, chamam a atenção as duas janelas superiores do frontão. Ali se tinha as vistas mais belas sobre o vale e Schiller habitava este sótão. Agora construíram o observatório e tudo tem um aspecto completamente diferente³.

A ausência de Schiller e as alterações sofridas pelo jardim modificaram a percepção de Goethe. O que antes se associava a estreitos laços de amizade, agora se revela em negativas feições, em estranhamento e desvínculo. Essa apreciação do jardim e da paisagem não se inaugura com Goethe. No entanto, terá em seus escritos um lugar especial, por justamente se constituir em atos de seus poemas, romances e temas de detida reflexão e crítica. Não esqueçamos, por exemplo, das cartas apaixonadas de Werther escritas em meio à paisagem, das declarações de Fausto à jovem Gretchen no jardim de Marta, do interesse de Edward em ornamentar o jardim do castelo e de sua esposa, Charlotte, que pretendia remodelar a região do entorno num grande parque.

Assim como Goethe, Schiller refletiu sobre a função estética do jardim e da paisagem na sociedade alemã. Em *Über den Gartenkalender⁴ auf das Jahr 1795*, ele relacionou o projeto de um jardim “estético” como a articulação sintética entre

³ GOETHE apud ARNALDO, Javier (ed.). *Johann Wolfgang von Goethe: paisajes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes; Weimar: Klassik Stiftung Weimar, 2008.

⁴ Sobre a designação *Gartenkalender*, eu a entendo como uma nova modalidade de periódico que congregou características do Almanaque com discussões especializadas sobre o tema jardim e paisagem.

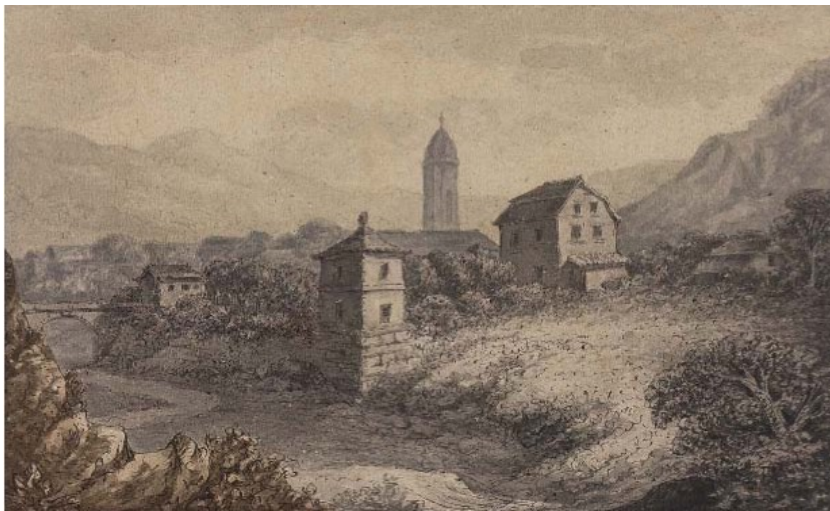


Figura 3.1: *

Figura 1 – Jardim de Schiller em Jena. In ARNALDO, Javier et al. *Johann Wolfgang von Goethe: paisajes*. Madrid: Circulo de Belas Artes; Weimar: Klassik Stiftung Weimar, 2008. p. 212.

as modalidades de jardinagem vigentes: o jardim francês e o jardim paisagem⁵. Já na crítica feita à produção poética de Friedrich Matthisson relata-se o problema da escassa atenção dada em seu tempo à paisagem como poética da natureza e expressão da liberdade humana⁶. Nesse escrito, Schiller se pergunta por que os gregos, no tempo da boa arte, pouco se interessaram pela poesia paisagística (*Landschaft-Dichtung*). Isso o levou a considerar o nascimento da paisagem como um fenômeno essencialmente moderno.

A problematização em torno da teoria da jardinagem e a reflexão sobre seu papel da paisagem na sociedade europeia durante a época de Goethe precisam ser circunscritas em termos de objeto e ideia. A seguir, serão apresentadas algumas

⁵ SCHILLER, Friedrich. “Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795”. In: *Sämtliche Werke in 5 Bänden* (Band V). München: Carl Hanser Verlag, 2005, pp. 884-891.

⁶ Idem, “Über Matthissons Gedichte”. In: *Sämtliche Werke in 5 Bänden* (Band V). München: Carl Hanser Verlag, 2005, pp. 992-1011.

considerações não decisivas sobre essas categorias, perceptíveis no tratamento formal do jardim/paisagem e na sua exposição crítico-literária.

Jardim: entre a filosofia e a literatura

Na época convencionada como *Goethezeit* (1749-1832) havia predominantemente duas composições de jardim ou duas expressões sensíveis de como o homem interagia com a natureza e seus pares. Houve aquele nomeado de *jardim francês* (figura 2), com alamedas definidas segundo regras matemáticas e estudo pormenorizado das condições topográficas. Apresentava forma geométrica regular alinhada com pontos de fuga centrados em obeliscos, fontes ou estátuas. A ortogonalidade simbolizava a subordinação da natureza aos desígnios humanos, isto é, a razão constrangia a liberdade das forças da natureza. Era o modelo das convenções políticas do absolutismo.

O jardim francês do Seiscentos e Setecentos deu continuidade às preceptivas daqueles concebidos no Renascimento. Os exemplares do século XVI se caracterizavam por conduzir o sentido da vista a apreciar uma natureza sujeita a ditames lógicos e mensuráveis. A perspectiva, como inovação do olhar, simulou a natureza em espécies de quadros organizados e coerentes, uma totalidade percebida sensivelmente⁷. Numa concepção tal, os elementos da natureza sucumbiram ao manejo do homem e a harmonia do jardim emanava das mesmas formas disciplinares da arquitetura, quer dizer, determinismo geométrico, perfeição, simetria, regularidade, função e utilidade. Curiosamente, Goethe ironiza o jardim francês em *Der Triumph der Empfindsamkeit* (O triunfo da sensibilidade)⁸, comédia teatral autocrítica centrada nas ações de um príncipe ao lado de um viajante da natureza (*Reisenatur*). No monólogo de Askalaphus (jardineiro-mor da corte do inferno) a ironia alcança seu apogeu quando se pretende transformar o reino dos mortos num lugar ordenado pela razão.

⁷ ARRAES, Esdras. “A paisagem e sua dimensão estética”. In: *Princípios*, Natal, n. 45, 2017, p. 40.

⁸ GOETHE, Johann Wolfgang. *Der Triumph der Empfindsamkeit. Eine Dramatische Grille*. Berlin: Berliner Ausgabe, 2013.

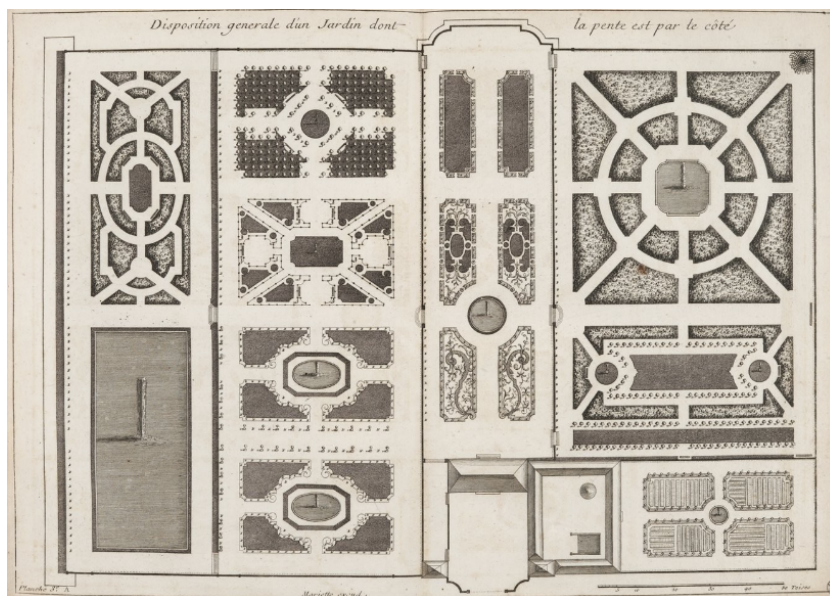


Figura 3.2: *

Figura 2 – Projetos de alamedas de um jardim francês. In: D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph Dezallier (1680-1765). *La theorie et la pratique du jardinagem...* Paris: J. Mariette, 1713.

Por outro lado, a ideia de jardim concebido como um espaço no qual o espírito humano poderia experimentar liberdade e libertação das cadeias do absolutismo tem sua origem ainda nos anos da Ilustração. A Inglaterra foi um dos primeiros países a fornecer as bases ideológicas, sociais e econômicas para o desenvolvimento do chamado *jardim-paisagem* (*Landschaftsgarten*). O liberalismo de pensadores como Anthony Shaftsbury, John Locke, Alexander Pope e Joseph Addison influenciou a mudança de paradigma na jardinagem de um modelo baseado na ideia de *imitatio naturae*⁹. Horace Walpole nomeou o jardim-paisagem de a “mais per-

⁹ HERMAND, Jost. “Rousseau, Goethe, Humboldt: their influence on later advocates of the nature garden”. In: BULMAHN-WOLSCHKE, Joachim (ed.). *Nature and Ideology: natural garden design in the twentieth Century*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks research Library and Collection, 1995, p. 35.

feita perfeição” exatamente por negar estilos arcaicos e não naturais importados do estrangeiro¹⁰. Esse novo direcionamento implicou a transição histórica não somente do emblema para a metáfora, da empiria à emoção, mas do artificial ao cada vez mais natural¹¹.

Em contraposição à simetria do jardim francês, a forma do jardim-paisagem regulava-se pelos códigos intrínsecos à natureza. Esse estilo teve, relativamente ao perceber e sentir, a função de tornar presente a bondade da natureza e a abundante reserva de que esta dispõe para nossa bem-aventurança, induzindo o espírito à reflexão e contemplação. Seria em tese o símbolo da liberdade, onde o artifício da mão humana não deve aparecer para favorecer a imagem da livre natureza que acolhe a história, a cultura¹². As fontes de água foram substituídas por lagos situados em lugares propícios ao repouso e à contemplação. A experiência da visão se desatava do ponto de fuga da perspectiva, isto é, da matemática, alcançando a multiplicidade de formas naturais guiadas por caminhos e trajetos irregulares. A visão perde sua posição de sentido supremo, dando lugar a experiências sensoriais múltiplas derivadas do caminhar. Privilegiava-se o contato com a paisagem, aliás, o jardim seria paisagem. Desaparece o contraste entre jardim e paisagem, antes considerados quase como uma antítese entre o formalizado e o não formalizado¹³.

O jardim-paisagem refletia a nova aspiração do mundo sensível e panteísta estabelecida na reconciliação do homem com a natureza agora considerada divina. Dentro desse âmbito, interpretava-se a natureza fora dos limites catalográficos e atomistas, como sugerem os modelos de classificação botânica de Lineu ou as imagens da natureza apresentadas na Enciclopédia de Diderot e D’Alembert

¹⁰ HUNT, John Dixon. “Approaches (new and old) to garden history”. In: CONAN, Michael (ed.). *Perspectives on Garden History*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks research Library and Collection, 1995, p. 84.

¹¹ BENDING, Stephen. “Horace Walpole and Eighteen-Century Garden History”. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 57, 1994, p. 209.

¹² FERRIOLO, Massimo Venturi. “Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar”. In: NOGUÉ, Joan (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 132.

¹³ FARELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines: de la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Reverté, D. L., 2008, p. 211.

como engrenagens de uma máquina¹⁴. O mecanicismo parecia insuficiente para poetas, filósofos e naturalistas. Goethe e Rousseau afinaram-se, em certa medida, a tal preceito. O poeta pensou a natureza como “vida e ritmo, nasce de um centro desconhecido e dirige-se para um limite irreconhecível. Por isso, sua observação é infinita”¹⁵. O filósofo francês diria que “tudo na Terra está em fluxo contínuo e não permite a nada assumir uma forma constante”¹⁶. Alexander von Humboldt relacionou o holismo da natureza ao *Kosmos*, o qual possui um duplo significado – ordem do mundo e adorno¹⁷.

O interesse pela concepção do jardim-paisagem cresceu na França do século XVIII. O jardim de René-Louis de Girardin, em Ermenonville (figura 3), é um exemplo dessa recepção e afastamento da ortogonalidade do jardim francês. Com seus pequenos promontórios, vales, bosques, lagos, pântanos e córregos, o jardim-paisagem oferecia ao visitante o todo do espetáculo da natureza. Rousseau vivenciou-o, a convite do proprietário, antes de escrever *Julie* ou mesmo sobre o lugar – social e político – do homem na natureza. Ele pregou na França a legitimação do movimento do jardim francês ao jardim-paisagem, cuja forma celebrava a reconciliação do homem com a natureza, situando no centro da vida humana o sentimento em vez do intelecto, a consciência de uma força divina que habita a natureza no lugar da ciência¹⁸.

Em *Julie la nouvelle Héloïse* (1761), Rousseau expõe um jardim onde a natureza subjugava a razão. Narra um lugar nunca antes visitado e chamado, por Julie, de “Elysium”. Elysium seria o solo imaculado antes da queda do homem, a utopia para qual o ser retorna depois da corrupção da cultura, o mundo que exalaria a magia da natureza prístina. Como expressou Saint Preux, no momento em que adentrou nos segredos do jardim de Julie: “mesmo que o nome Elysium evoque a

¹⁴ ARRAES, Esdras. “A apreensão sensível da natureza em Goethe e Humboldt”. In: *Paisagem e Ambiente: Ensaios*, São Paulo, n. 42, 2018, p. 12.

¹⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*. Tradução de Joao Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, p. 2.

¹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios de um caminhante solitário*. Tradução Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2017, p. 116.

¹⁷ ROTH, Ludger. *Ästhetischer Holismus: ein neuer Typus philosophischer Theoriebildung nach Kant*. Siegen: Tectum, 2014, p. 265.

¹⁸ FARIELLO, op. cit., p. 211.



Figura 3.3: *

Figura 3 – Jardim-paisagem de Ermenonville visitado por Rousseau antes de escrever *Julie la nouvelle Héloïse* (1761).

ordem das aberrações da imaginação, trouxe à minha alma a calma das agitações da paixão”¹⁹. Rousseau o descreveu como “o jardim das árvores”, formalmente inspirado na natureza originária. O uso da topiaria e de esculturas moldadas em ferro presentes no jardim francês maquiavam a eternidade da natureza, além de refletirem as vaidades do proprietário.

Paradoxalmente, se o prístino era o efeito desejado, deveria ser cultivado, e, portanto, objeto da cultura. Em outras palavras, o jardim seria uma criação da natureza em seu estado “selvagem” com afável apoio do jardineiro. Isso é sintomático na observação de Julie ao seu Elysium: “é verdade...que a natureza fez tudo, mas sob minha direção não há nada aqui que eu não tenha projetado”²⁰. Embora

¹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie, or the new Heloise*. Hanover and London: New England University Press, 1997, p. 400.

²⁰ Ibidem, p. 388.

Rousseau tenha recusado qualquer artificialidade para comunicar a natureza, ele sabia que não há jardins sem a execução humana, a qual deveria ser ocultada das vistas do visitante: “eu não vi nenhuma pegada humana”, replicou Saint Preux, pelo qual o senhor de Wolmar advertiu, “isto se dá porque nós temos o cuidado de apaga-las...Temos feno semeado por todos os lados e a grama logo esconde os vestígios do trabalho. Quanto ao musgo que cobre os caminhos, foi o senhor Edward quem nos enviou da Inglaterra os segredos de cultivá-los”²¹.

Saint Preux adentrou naquela réplica do paraíso e disse: “então eu seria o primeiro mortal a pôr os pés dentro dessa solidão”. Com efeito, esse estado de serenidade solitária apreensível no jardim de Julie poderia representar, dentro do contexto do pensamento rousseauiano, a reconciliação do espírito humano assombrado pela paixão ou cultura. Seria necessário reivindicar o estilo de vida da Idade de Ouro, na qual o homem encontrou felicidade quando seus sentimentos se ligavam à natureza.

Encontramos ecos da afinidade dos sentimentos humanos com a natureza, e, de certa forma, do pensamento de Rousseau, na primeira parte romance epistolar *Os sofrimentos do jovem Werther*, escrito, em 1774, pelo jovem Goethe. A alma solitária de Werther encontra-se completamente imersa na natureza, ela mesma divina e ampla²². As longas caminhadas de Werther, seguindo o modelo dos passeios de Rousseau em Paris e nos arredores, produziram reflexões sobre nossa existência, mediadas pela observação da natureza e da paisagem. Na carta de 16 de junho de 1772, o jovem se definiu como “um andarilho, um peregrino na Terra”²³. A natureza transforma-se num jardim ao espírito contemplativo, alegre e solitário: “Uma alegria contagiante apoderou-se de minha alma, semelhante às doces manhãs de primavera, que desfruto com todo o coração. Estou sozinho e contente por poder viver numa região criada para almas como a minha”²⁴. A carta de 12 de maio de 1771 pronuncia a conversão da natureza num jardim-paisagem por meio de sentimentos reconciliados:

²¹ Ibid., p. 393.

²² WERLE, Marco Aurélio. “Natureza e sociedade no Werther de Goethe”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 22, 2017, p. 39.

²³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 107.

²⁴ Ibid., p. 15.

Não sei se espíritos vagueiam por esta região, ou se esta ardente fantasia divina se apodera de meu coração, fazendo um paraíso de tudo o que me rodeia...Você desce uma pequena colina e encontra-se frente a uma gruta; cerca de vinte degraus abaixo, vê-se uma água pura e límpida, filtrada pelo mármore...as grandes árvores cobrindo todo o lugar: tudo isso tem algo de revelador e assustador²⁵.

O lugar de feições idílicas escolhido por Werther – Wahlheim – anuncia seu afastamento da cidade, ou melhor, da regra, da lei e da conduta da vida burguesa. O protagonista não é de todo contrário à preceptiva que impera em certas dimensões da sociedade comuns naqueles anos de Ilustração. Ao contrário, reconhece o papel da lei na formação de homens moral e eticamente ajustados: “muito se pode dizer em proveito das regras, como também em louvor da sociedade burguesa. Um homem que se conduz segundo essas regras nunca produzirá nada de mau gosto ou de ruim...”²⁶. Porém, ele acentua o primado da liberdade que a natureza impõe àqueles que a ela se ligam, pois “toda regra aniquila o verdadeiro sentimento e a verdadeira expressão da natureza!”²⁷. Nesse aspecto, a urbe, assim como o jardim francês, comunica a normativa social, em oposição à liberdade inerente à natureza.

Lotte, a amada de Werther e Albert, simboliza a natureza polarizada, pois é ao mesmo tempo harmônica e destrutiva. Ao proteger seus irmãos e ser a bela alma pura e dócil, Lotte representa o polo positivo, a imagem que produz vivacidade ao espírito confuso de Werther. Mas ao rejeitar a paixão do protagonista, torna-se a fonte de desvarios e incertezas, a origem das convulsões sentimentais que o conduziram ao suicídio. Isso é flagrante na carta de 18 de agosto de 1771, quando a sintonia entre Werther e a natureza mostra-se transitória, dissipa-se logo depois da decisão matrimonial de Lotte com Albert. A natureza transforma seu espetáculo idílico em eventos agressivos e insípidos, metamorfoseando-se em tons sublimes:

Toda esta ardente sensibilidade de meu coração pela natureza, cuja vida me invadia com tanta voluptuosidade fazendo do mundo à

²⁵ Ibid., p. 16.

²⁶ Ibid., p. 24.

²⁷ Ibid., p. 24.

minha volta um paraíso, transformou-se agora num insuportável carrasco, num espírito atormentador que me persegue por toda a parte²⁸

Os amantes de Lotte simbolizam as duas modalidades de jardim antes comentadas. Enquanto Werther, a figura lírica, com sua liberdade quase ilimitada, aquele que cede aos imperativos da Natureza, assemelha-se ao jardim-paisagem; Albert, cuja imagem contrasta claramente com o caráter irrequieto de Werther, imprime racionalidade às ações, isto é, a regras que molda e limita as diretrizes da subjetividade livre.

A escrita de Werther foi coeva ao momento da história da Alemanha que havia testemunhado a introdução do jardim-paisagem nas propriedades de príncipes e nobres. Leopold Friedrich Franz von Anhalt foi o mais conhecido desses simpatizantes que, após sucessivas viagens à Inglaterra entre 1763 e 1775, projetou um jardim em Wörlitz (figura 4) dedicado “aos amigos da natureza e da arte”²⁹. O jardim atraiu peregrinos devotos da contemplação desinteressada da natureza. Goethe visitou o Wörlitz em diferentes ocasiões. Numa delas, em 14 de maio de 1778, o poeta expressou suas experiências e sentimentos à amiga Charlotte von Stein:

aqui é infinitamente bonito. Quando nós passeamos por entre os lagos, canais e florestas ontem à noite, fiquei comovido pelo modo como os deuses permitiram que o príncipe criasse tudo ao seu redor como um sonho. Quando alguém caminha pelo parque, é como descrever um conto, e tem o aspecto dos Campos Elíseos³⁰

Após tais vivências, Goethe se envolveu ativamente em projetos de novos parques e jardins ao redor de Weimar. A reforma de sua *Gartenhaus* (casa do jardim) é um sintoma dos efeitos que o Wörlitz havia imposto ao seu espírito. Em

²⁸ Ibid., p. 72.

²⁹ TRAUZETTEL, Ludwig. “Wörlitz: England in Germany”. In: *Garden History*, vol. 24, n. 2, 1996, pp. 221-236.

³⁰ GOETHE apud BUSCH-SALMEN, Gabriele et al. *Der Weimarer Musenhof: Dichtung, Musik und Tanz, Gartenkunst, Geselligkeit, Malerei*. Stuttgart: Metzler, 1998, p. 30.



Figura 3.4: *

Figura 4 – Jardim Wörlitz, em Dessau – Alemanha. Foto do autor tomada em 08 nov. 2019.

seu jardim o poeta esboçou as primeiras páginas de *Ifigênia*, obra concluída anos mais tarde durante sua viagem à Itália.

Mas não foram apenas as reflexões de Rousseau e as vivências no Wörlitz que mobilizaram o jovem Goethe a imaginar uma natureza idealizada na forma de jardim-paisagem. Contribuíram ainda os poemas pastorais de Salomon Gressner e a amplamente divulgada “Teoria da Jardinagem” (*Theorie der Gartenkunst*) de Carl Cay Lorenz Hirschfeld. Dada a crescente intervenção humana na natureza com vistas a subjugar-la ao domínio da ciência, Gressner e Hirschfeld inspiraram o homem a almejar uma vida conjugada com a natureza numa espécie de arcádia imaginada. Goethe relatou, em *Poesia e Verdade*, que os idílios de Gressner lograram abrir o caminho da literatura alemã para a prosa poética, fazendo com que os leitores acreditassem nos benefícios do retorno aos Campos Elíseos³¹.

No ensaio sobre Botânica *Schema zu einem Aufsatz, die Pflanzenkultur im Grossherzogtum Weimar darzustellen*, o autor do *Fausto* comentou que a inclinação para estética da jardinagem foi em primeiro lugar intensificada com a teoria da

³¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *De minha vida: poesia e verdade*. Tradução Maurício de Mendonca Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 864.

jardinagem de Hirschfeld³². O conteúdo da *Theorie der Gartenkunst* (1779-1785) revela a jardinagem como arte capaz de absorver e expressar as tendências filosóficas, políticas e sociais de sua época. A obra aproxima-se, em certos momentos, do romance epistolar muito popularizado na Alemanha em meados do século XVIII.

De acordo com Linda Parschall, Hirschfeld havia sido leitor assíduo dos trabalhos de Johann Joachim Winckelmann e de Johann Georg Sulzer, a quem dedica o primeiro volume da obra e, inclusive, esboça um monumento a sua memória³³. A influência de Winckelmann no texto da *Theorie* é legível no capítulo *Von der Anmuthigkeit und Lieblichkeit* (Graça e Deleite)³⁴. A noção de imitação é central nas reflexões de Hirschfeld sobre a jardinagem, por se tratar de uma experiência estética que prioriza a reprodução da aparência da natureza e seus efeitos sobre o observador. A literatura proporcionou outras inspirações, tendo preferência pelos clássicos Horácio e Virgílio, bem como por seus contemporâneos Goethe e Wieland. Por vezes, o autor inclui no texto suas percepções oriundas de experiências tomadas em viagens ou visitas a jardins. Esse tipo de envolvimento subjetivo transmite uma jardinagem sobretudo como expressão de lugares alegres ou como dispositivo que comunicasse as vantagens da vida no campo³⁵.

O aspecto catalográfico e pedagógico da *Theorie* aparece em suas gravuras. As ilustrações dividem-se basicamente em duas categorias: estudos arquitetônicos e paisagens. As figuras que ilustram exemplares da arquitetura, como vilas paladianas, templos, pagodes e cabanas raramente elucidam seus significados na prática de fazer jardim, funcionando como simples ilustrações. Já a paisagem – “a irmã mais íntima da jardinagem”³⁶ – servia de modelo para a criação de novos jardins. Hirschfeld acreditava que essa forma artística deveria se preocupar com a livre e nobre cena da natureza captada em jardins. Suas reflexões idealizam a vida

³² Idem, “Schema zu einem Aufsatz, die Pflanzenkultur im Grossherzogtum Weimar darzustellen”. In: *Goethes Sämmtliche Werke* (Band 39). Stuttgart: Cotta, n.d., p. 338.

³³ PARSCHALL, Linda. “C.C.L. Hirschfeld’s concept of the Garden in the German Enlightenment”. In: *The Journal of Garden History*, n. 13, v. 3, 1993, p. 128.

³⁴ HIRSCHFELD, Christian Cay Lorenz. *Theorie der Gartenkunst* (Band I). Leipzig: M. Weidmanns Erben und Reich, 1779, p. 176.

³⁵ Ibid., p. 56.

³⁶ Ibid., p. XIII.

pastoral, *das Landleben*, pois é sobretudo no cenário rural que a alegria pueril e inata da humanidade poderia ser vista em sua condição mais florescente. As muitas descrições dos jardins da *Theorie*, algumas delas da própria Alemanha, mas outras de terras distantes e exóticas comuns em relatos de viagem para América ou Oceania, assemelham-se a verdadeiros idílios.

Nesse aspecto, Hirschfeld priorizava a expressão estética do jardim-paisagem em detrimento do jardim francês chamado de “velho estilo”, com sua hierarquia artificial e simetria descompromissada. O jardim francês constituiu um paradoxo, pois a linearidade e geometria estática escondiam o movimento e a vida, categorias essenciais à percepção da natureza. Caminhar em meio à paisagem (*wandern*) era agradável devido à variedade e à mudança. O paisagista, como um pintor, deve criar a ilusão do movimento. Um método sugerido pelo autor da *Theorie* é a introdução das linhas curvas, elemento que se acha facilmente na natureza: “tanto o pintor de paisagem e o jardineiro podem realizar esse efeito por meio do emprego da linha serpentina, uma lição que deve ser aprendida a partir da observação da natureza”³⁷.

Jardim e paisagem nos escritos de Schiller

Natureza, jardim e paisagem são categorias encontradas nos trabalhos de Friedrich Schiller, ele mesmo leitor da *Theorie der Gartenkunst*. Em “Sobre poesia ingênua e sentimental”, Schiller abre o discurso com a observação de que há momentos na história do homem nos quais o profundo sentimento pela natureza é significativo e antecipado por anseios de liberdade³⁸. É na liberdade que o ser consegue apreciar a natureza enquanto paisagem e jardim, ou enquanto mediação estética da cultura e da história.

A proposta de Schiller naqueles anos tumultuosos da Revolução Francesa é justamente posicionar esses questionamentos e sentimentos para poesia. De acordo com Joachim Ritter), no poema intitulado “O passeio” (*Der Spaziergang*) encontram-se articulados os elementos constitutivos da natureza enquanto

³⁷ Ibid., p. 143.

³⁸ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

paisagem³⁹: o viandante “afugenta-se da prisão de seu quarto e da estreiteza das conversas”, salva-se contente na natureza totalizante, que se lhe apresenta ao olhar como o “calmo azul do céu”, a “térrea montanha” e a “verdejante floresta”. Isso demonstra o entendimento schilleriano com respeito à dicotomia cidade *versus* campo, ao tratar a paisagem como transfiguração estética da vida rural⁴⁰. Ainda segundo Ritter, enquanto a existência no campo submete-se a uma lei rígida, à dimensão do ingênuo, a *urbe* é celebrada como o *locus* onde a liberdade, animada por um espírito e um sentimento único, desponta para aproximar o homem do homem⁴¹. Nesse aspecto, Schiller se afasta do pensamento do jovem Goethe salientado no Werther, para quem a cidade é concebida como espaço da corrupção de uma sociedade, cujas leis e cotidiano aprisionam a liberdade.

Para o autor de *Don Carlo* a condição necessária e imprescindível à liberdade, que ocorre no ambiente urbano, na dimensão sentimental, é a conversão da vida pastoral em objeto de manipulação humana, produto incessantemente configurado pela história, cultura e ciência⁴². A liberdade promove a cisão do homem com a natureza originária. Essa se perde na cidade, espaço de unificação da razão com a ideia e de emancipação do homem enquanto ser autônomo. Em *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (Cartas sobre a educação estética do homem) Schiller acentua o primado da história no desenvolvimento da liberdade humana quando escreveu:

Escravo da natureza quando apenas a sente o homem torna-se o seu legislador quando a pensa. Ela, que o dominava enquanto poder, é agora objeto diante do seu olhar julgador. O que é objeto para ele nada pode contra ele, pois tornou-se objeto pelo seu poder⁴³

³⁹ RITTER, Joachim. “Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna”. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. 2 ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, p. 113.

⁴⁰ Ibid., p. 113.

⁴¹ Ibid., pp. 113-114.

⁴² Ibid., p. 117

⁴³ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 126.

O homem só é livre, portanto, quando reifica a natureza, isto é, quando lhe retira a sua divindade originária, manipulando-a de acordo com seus sentimentos e necessidades.

A arte da jardinagem expressava tal libertação do homem da natureza. Diante desse tema, parece oportuno abordar brevemente dois ensaios de Schiller que expõem o problema da relação entre jardim, Filosofia e literatura. O primeiro artigo se trata de reflexões sobre a poética de Friedrich Matthisson⁴⁴, no qual se discute o como a poesia se encarregou de descrever paisagens, ou, como Schiller designou, a *Landschaft-Dichtung* (poesia paisagística). É preciso sublinhar que, minhas considerações sobre a articulação entre paisagem e poesia foram pautadas a partir da leitura do excelente artigo de Jason Gaiger que se aprofundou na resenha de Schiller⁴⁵.

No outro texto – *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795* – procura-se estabelecer uma síntese entre as duas manifestações de jardim em voga. Enquanto o jardim oriundo do Renascimento vinculava-se à “arquitetura” pairando sobre a rigidez do projeto do arquiteto, o jardim-paisagem, cujas preceptivas simulavam a natureza divinizada, promoveu o retorno do homem a sua condição ingênua. Assim, Schiller resolve os excessos de ambos estilos por sugerir a criação de um “jardim estético”.

A resenha do trabalho de Matthisson foi publicada no *Jenaer Allgemeine Literatur-Zeitung* em 11-12 de Setembro de 1794⁴⁶. Enquanto a segunda parte volta-se propriamente para a poesia, a primeira fundamenta-se em extensa discussão teórica sobre as questões de possibilidade e status da descrição de paisagem. Cabe lembrar que na segunda metade do Setecentos, críticos e artistas se envolveram num amplo debate acerca do posicionamento da paisagem na hierarquia das artes figurativas. Considerada uma representação inferior à pintura de gênero e, especialmente, à pintura histórica, a pintura de paisagem aparentemente imitava os objetos da natureza sem introduzir na tela mito ou imaginação. Ele não foi o único de seu tempo. Há textos contemporâneos dedicados a reposicionar a

⁴⁴ SCHILLER, 2004, pp. 992-1011.

⁴⁵ GAIGER, Jason. “Schiller’s theory of landscape depiction”. In: *Journal of the History of Ideas*, v. 61, n. 1, 2000, pp. 115-132.

⁴⁶ Ibid., p. 116.

pintura de paisagem, por exemplo, *Briefe über die Landschaftsmarelei* (1770) de Salomon Gressner; *Über die Landschaftsmarelei* (1777) de Johann Henrich Merck; *Landschaft* de Johann Georg Sulzer; *Der Landschaftsgarten* de Friedrich Ludwig von Sckell (1779); *Über die Landschaftsmarelei* (1803) de Carl Ludwig Fernow e *Briefe über die Landschaftsmarelei* (1821) do médico e pintor Carl Gustav Carus. Logo, o texto de Schiller sobre a poesia paisagística de Matthison deve ser contextualizada nesse universo crítico-literário.

O artigo de Schiller inicialmente observa a escassa atenção dada pela arte da antiguidade à pintura de paisagem. Ele se pergunta: *woher wohl diese Gleichgültigkeit der griechischen Künstler für eine Gattung, die wir Neuern so allgemein schätzen?*⁴⁷. A Grécia ofereceu poucos exemplos de poesias paisagísticas como um distinto gênero poético⁴⁸. A paisagem quando aparece literariamente é tratada como pano de fundo das ações humanas. Embora Homero tenha sido insuperável em seus retratos da natureza, foram os modernos, para Schiller, os primeiros a ponderar a natureza como tema digno de apreensão sensível⁴⁹. De acordo com Gaiger, a indiferença dos gregos à poesia e pintura de paisagem não deve ser pensada como falta de sensibilidade aos deleites do mundo⁵⁰. A questão seria se pintura ou poesia, que tem como tema “massas inanimadas da natureza”, podem ser consideradas trabalhos de bela arte, isto é, “trabalhos nos quais um ideal seja possível”⁵¹. O problema que Schiller coloca é se a aparência contingente da natureza se posiciona no nível da ideia. O artista não deve simplesmente reproduzir uma particular e literal verdade dos objetos encontrados na experiência, mas deveria representar a ideia de sua perfeição criada no espírito.

A representação de uma paisagem, seja em pintura ou poesia, assume o conteúdo universal como um símbolo das ideias e sentimentos humanos. O argumento de Schiller estabelece uma analogia entre música e representação de paisagem. Esse argumento exige a concentração exclusiva nos elementos formais da pintura de paisagem. Assim como a música consegue representar não o con-

⁴⁷ SCHILLER, 2004, p. 993. “De onde provavelmente é essa indiferença dos artistas gregos por um gênero que nós apreciamos tão amplamente como novidade” (tradução livre do autor).

⁴⁸ Ibid., p. 992.

⁴⁹ Ibid., p. 993.

⁵⁰ GAIGER, op. cit., p. 118.

⁵¹ SCHILLER, 2004, p. 992.

teúdo, mas a forma da emoção humana, “acompanhando e tornando sensível o movimento interior da alma por meio de analógicos movimentos exteriores”, assim a poesia e pintura são categorias que expressam o movimento do coração humano⁵². De maneira que a poesia ou pintura de paisagem são músicas em seus efeitos, entendidas como “representação da sensibilidade (*Empfindung*), e, como tal, uma imitação da natureza humana”⁵³. Somente nessa articulação dos sentimentos humanos com os movimentos exteriores faz com que a paisagem adquira o status de bela arte, não mais pertencendo à dimensão da necessidade ou experiência⁵⁴.

Embora a narrativa de Schiller sobre poesia de Matthisson fundamenta-se nas convicções do Iluminismo quanto à autonomia do homem em relação ao conteúdo universalmente comunicável, ela foi importante para o gênero pintura de paisagem. Em especial a analogia feita entre música e paisagem passou a desempenhar um papel central nas teorias de arte do século XIX. Pintura de paisagem, como uma estrutura musical, permitia a articulação espontânea dos sentimentos, comunicando-os em arranjos de formas e na disposição do colorido e da luz. A ideia schilleriana da pintura e poesia de paisagem como projeção da alma humana foi retomada por Carl Gustav Carus em sua obra *Briefe über die Landschaftsmalerei* (1831).

Carus sustenta que o artista deve comunicar a paisagem congruente à subjetividade e objetividade. Ele formula que o princípio norteador da pintura de paisagem seria “a representação de uma certa “disposição de ânimo” (*Stimmung*) por meio de uma correspondente disposição da vida da natureza...Sim, pode-se dizer que o caráter da atmosfera (do tempo) mostra o mesmo caminho para a vida natural como a mudança da disposição da mente para a vida da alma”⁵⁵. Segundo Adriana Veríssimo Serrão, tem sido amplamente reconhecida a dificuldade das línguas latinas na tradução do termo alemão *Stimmung*⁵⁶. Na versão de Carus essa dimensão da paisagem torna-se divina por ser a unificação da matéria com a alma

⁵² Ibid., p. 998.

⁵³ Ibid., p. 999.

⁵⁴ GAIGER, op. cit., p. 124.

⁵⁵ CARUS, Carl Gustav. *Briefe über Landschaftsmalerei*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1972, p. 49.

⁵⁶ SERRÃO, Adriana Veríssimo. “Georg Simmel”. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (co-

numa “atmosfera” única. É provável que Carus tenha tomado como base sobre as questões objetivas lendo os textos de Alexander von Humboldt, elogiado em específicas cartas. O naturalista prussiano reconheceu que as “vistas da Natureza” (*Ansichten der Natur*) compunham-se de fisionomias constituídas de um caráter peculiar (*eigenthümlichen Charakter*) apreensível no clima, no solo, na altitude das montanhas, enfim no aspecto empírico oferecido pela natureza⁵⁷.

Como Schiller, Carus reconhece, na segunda carta, que a pintura de paisagem é uma arte que pertence propriamente à época moderna. Aliás, ele também se pergunta por que os gregos, que produziram exemplos magníficos de arquitetura, escultura e poesia, não se sentiram atraídos a temas da paisagem. A hipótese levantada por Carus, com relação ao surgimento tardio da pintura de paisagem, revela a mudança de tratamento da relação do homem com a natureza: a humanidade teve que deixar para trás sua característica de auto-absorção original, antes que pudesse retratar a natureza em seu verdadeiro significado.

Mas como Schiller situou a natureza perante a jardinagem? Chegamos então ao seu outro ensaio intitulado *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*⁵⁸, no qual são criticadas as formas do jardim francês e a suposta mimese da natureza do jardim-paisagem. As duas expressões ocupam polos opostos que tencionam a relação do homem com a natureza e com sua autonomia. Deve-se procurar uma jardinagem ideal, não aquela que induz o homem ao abandono do mundo buscando reconciliação com o mundo prístino, mas aquela que o conduza à liberdade evocada na harmoniosa renovação e total entre cultura e as qualidades da natureza⁵⁹.

Na realidade, a jardinagem sintética perseguida por Schiller seria a expressão da aparência da liberdade do homem, mediadora da natureza sagrada e aquela regulada pela empiria. O artigo se valeu de determinadas afirmações de Hirschfeld conjecturadas em sua *Theorie*. Critica-se os excessos do “gosto arquitetônico”

ord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. 2 ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, p. 40.

⁵⁷ HUMBOLDT, Alexander von. *Ansichten der Natur*. Stuttgart und Tübingen: Cotta'scher Verlag, 1849, p. 5.

⁵⁸ SCHILLER, 2004, pp. 884-891.

⁵⁹ BENN, Scheila. “Friedrich Schiller and the English Garden: Üben den Gartenkalender auf das Jahr 1795”. In: *Garden History*, vol. 19, n. 1, 1991, pp. 28-46.

(*architektonischer Geschmack*) do jardim francês e o retorno do jardim-paisagem à ingenuidade da Arcádia: “Assim, a mera imitação dos gostos da jardinagem inglesa e francesa é igualmente indesejável...no futuro, um caminho intermediário entre os dois gostos prevalecentes virá à luz...e tomará sua própria direção”⁶⁰.

Se havia um jardim regulado pela razão e outro pela natureza, por que não elaborar um jardim que exprimisse a síntese de ambos? Para tanto, Schiller desenvolve a teoria do “jardim estético”, cujo conteúdo seria a representação sintética entre natureza e história. Na esteira de Hirschfeld, esse jardim equilibraria o imperativo do homem sobre a natureza e o retorno da cultura ao prístino. Não se pode mais falar na tirania da razão sobre a natureza ou do divino sobre a cultura, mas razão e sensibilidade deveriam atuar juntas a favor do homem. O jardim estético proposto conduziria a natureza humana ao desenvolvimento e ao balanceamento das forças racionais e emocionais⁶¹. Ou como o autor de *Don Carlo* comentou na terceira carta de *Educação estética do homem* e com ela eu finalizo minha exposição:

Seria preciso separar, portanto, do caráter físico o arbítrio, e do moral a liberdade – seria preciso que o primeiro concordasse com leis e que o segundo dependesse de impressões; seria preciso que aquele se afastasse um pouco da matéria e este dela se aproximasse um tanto -, para engendrar um terceiro caráter, aparentado com os outros dois, que estabelecesse a passagem do domínio das simples forças para o das leis, e que, longe de impedir a evolução do caráter moral, desse à eticidade invisível o penhor dos sentidos⁶².

⁶⁰ HIRSCHFELD, op. cit., p. 144.

⁶¹ SUZUKI, Márcio. “O belo como imperativo”. In: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 16.

⁶² SCHILLER, 2002, p. 27.

Referências bibliográficas

- ARRAES, Esdras. “A paisagem e sua dimensão estética”. In: *Princípios*, Natal, n. 45, Set. – Dez., 2017, pp. 37-57. DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n45ID12634>
- _____. “A apreensão sensível da natureza em Goethe e Humboldt”. In: *Paisagem e Ambiente: Ensaios*, São Paulo, n. 42, jul./dez., 2018, pp. 11-22. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.voi42p11-22>
- ARNALDO, Javier (ed.). *Johann Wolfgang von Goethe: paisajes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes; Weimar: Klassik Stiftung Weimar, 2008.
- BENDING, Stephen. “Horace Walpole and Eighteen-Century Garden History”. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 57, 1994, pp. 209-226.
- BENN, Scheila. “Friedrich Schiller and the English Garden: Üben den Gartenkalender auf das Jahr 1795”. In: *Garden History*, vol. 19, n. 1, Spring 1991, pp. 28-46.
- BUSCH-SALMEN, Gabriele et al. *Der Weimarer Musenhof: Dichtung, Musik und Tanz, Gartenkunst, Geselligkeit, Malerei*. Stuttgart: Metzler, 1998.
- CARUS, Carl Gustav. *Briefe über Landschaftsmalerei*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1972.
- FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines: de la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Reverté, D. L., 2008.
- FERRIOLO, Massimo Venturi. “Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar”. In: NOGUÉ, Joan (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. pp. 115-140.
- GAIGER, Jason. “Schiller’s theory of landscape depiction”. *Journal of the History of Ideas*, v. 61, n. 1, Jan. 2000, pp. 115-132.
- GOETHE, Johann. Wolfgang “Schema zu einem Aufsatz, die Pflanzenkultur im Grossherzogtum Weimar darzustellen”. In: *Goethes Sämmtliche Werke* (Band 39). Stuttgart: Cotta, n.d.
- _____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- _____. *O jogo das nuvens*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

- _____. *Der Triumph der Empfindsamkeit. Eine Dramatische Grille*. Berlin: Berliner Ausgabe, 2013.
- _____. *De minha vida: poesia e verdade*. Tradução de Maurício de Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- HERMAND, Jost. "Rousseau, Goethe, Humboldt: their influence on later advocates of the nature garden". In: BULMAHN-WOLSCHKE, Joachim (ed.). *Nature and Ideology: natural garden design in the twentieth Century*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks research Library and Collection, 1995. pp. 35-57.
- HIRSCHFELD, Christian Cay Lorenz. *Theorie der Gartenkunst* (Band I). Leipzig: M. Weidmanns Erben und Reich, 1779.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Ansichten der Natur*. Stuttgart und Tübingen: Cotta'scher Verlag, 1849.
- HUNT, John Dixon. "Approaches (new and old) to garden history". In: CONAN, Michael (ed.). *Perspectives on Garden History*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks research Library and Collection, 1995. pp. 77-90.
- PARSCHALL, Linda. "C.C.L. Hirschfeld's concept of the Garden in the German Enlightenment". In: *The Journal of Garden History*, n. 13, v. 3, 1993, pp. 125-171.
- RITTER, Joachim. "Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna". In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. 2 ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. pp. 95-122.
- ROTH, Ludger. *Ästhetischer Holismus: ein neuer Typus philosophischer Theoriebildung nach Kant*. Siegen: Tectum, 2014.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie, or the new Heloise*. Hanover and London: New England University Press, 1997.
- _____. *Os devaneios de um caminhante solitário*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de Márcio Suzuki. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

- _____. “Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795”. In: *Sämtliche Werke in 5 Bänden* (Band V). München: Carl Hanser Verlag, 2004, pp. 884-891.
- SCHILLER, Friedrich. “Über Matthissons Gedichte”. In: *Sämtliche Werke in 5 Bänden* (Band V). München: Carl Hanser Verlag, 2004, pp. 992-1011.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. *Ästhetik (1832/33)*. Editado por Holden Kelm. Hamburg: WBG-Wissen Verbindet, 2018.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo. “Georg Simmel”. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. 2 ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp. 39-41.
- SUZUKI, Márcio. “O belo como imperativo”. In: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002. pp. 7-15.
- TRAUZETTEL, Ludwig. “Wörlitz: England in Germany”. In: *Garden History*, vol. 24, n. 2, Winter, 1996, pp. 221-236.
- WERLE, Marco Aurélio. “Natureza e sociedade no Werther de Goethe”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 22, julho de 2017, pp. 39-49.
- [Sítio consultado: <http://www.gallica.bnf.fr>]

RESUMO: O artigo procura refletir sobre a articulação da ideia de natureza proposta na *Goethezeit* (Época de Goethe, 1749-1832) e sua representação em jardim e paisagem. Nesse período, natureza, paisagem e jardim tornaram-se temas de romances, tratados e críticas que pretendiam compreender a sociedade de então. Tendo isso em conta, a narrativa do ensaio inicialmente aborda as duas modalidades de jardim do século XVIII – jardim francês e jardim-paisagem – e suas conexões com a literatura de Goethe e *Julie la nouvelle Héloïse*, obra do filósofo Jean-Jacques Rousseau. Em seguida, são consideradas brevemente duas críticas de Schiller centradas em refletir como o jardim e a paisagem expressam a liberdade humana. Para tanto, ele propõe a criação de um “jardim estético”, o qual seria a unificação entre natureza e história.

PALAVRAS-CHAVE: estética, jardinagem, literatura, natureza, paisagem.

ABSTRACT: The paper seeks to reflect on the articulation between the idea of nature which have been approached during *Goethezeit* (Goethe's Age, 1749-1832) and its representation by means garden and landscape. In that period, nature, landscape and garden have become themes of novels, treaties and criticisms that intended to understand the coeval society. Thus the essay narrative initially addresses two garden's modality of 18th century – French Garden and Landscape Garden – and their connections with Goethe's literature and *Julie la nouvelle Héloïse*, work of Jean-Jacques Rousseau. Next, it is considered briefly two criticisms by Schiller which were focused on thinking of how garden and landscape expressed human's liberty. Therefore, he had proposed the “aesthetic garden” which it would be the unification between nature and history

KEYWORDS: aesthetic, gardening, landscape, literature, nature.

Elementos da gênese da trilogia Wallenstein: estética e teatro na correspondência entre Goethe e Schiller

PEDRO AUGUSTO DA COSTA FRANCESCHINI

PÓS-DOCTORANDO DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

O teatro é, como o resto do mundo, atormentado por modas dominantes que, de tempo em tempo, transbordam-no e depois o deixam novamente raso. [...] Mais do que qualquer outro está o teatro alemão exposto a essa infelicidade, e isso certamente porque, até agora, nós mais almejamos e tentamos do que logramos e alcançamos. Nossa literatura, graças a deus, não teve ainda uma era dourada e, assim como o resto das coisas, nosso teatro ainda está em devir.

Goethe¹

Com essas palavras, Goethe fazia um sintético diagnóstico do teatro alemão

¹GOETHE, Johann Wolfgang. “Weimarisches Hoftheater”. In: *Schriften zur Literatur (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 14)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1950a, p. 69.

em 1802, num pequeno texto de revista intitulado *O teatro de corte de Weimar*. Destacava, por um lado, sua suscetibilidade às modas, impedindo a sedimentação de um repertório e um êxito mais do que passageiro, por outro lado, o fato salutar de se encontrar em um estágio de formação, sendo, portanto, um campo ainda em disputa. Goethe não era parte desinteressada nesse debate: ao realizar no artigo um curto histórico dos onze anos de existência do teatro de corte de sua cidade – todos eles sob sua direção –, o poeta fazia ao mesmo tempo certo saldo de sua própria participação nesse cenário, revelando em que medida procurara fomentá-lo e influenciá-lo. Com efeito, sobretudo a partir de meados da última década do século XVIII, o poeta participara de maneira ativa, e muito mais incisiva, no desenvolvimento de um novo paradigma estético, estabelecendo no palco de Weimar uma importante frente de atuação disso que é talvez apenas unilateralmente caracterizado no usual rótulo do classicismo.

Nesse sentido, a parceria com Schiller revela-se fundamental para o ensejo e a execução desse projeto. Como confidencia a Eckermann em 1826, ao considerar retrospectivamente esse momento: “Nos anos 1790 – diz Goethe – minha época de interesse genuíno pelo teatro tinha passado, e eu já não escrevia mais para o palco, queria me dedicar inteiramente ao épico. Schiller despertou-me o interesse já extinto, e foi por ele e por conta de suas questões que voltei a me dedicar ao teatro”². É bem verdade que Goethe se destacara como dramaturgo ao menos desde o começo dos anos 1770 e, a partir da mudança para Weimar, em 1775, ficara responsável pelo teatro então amador da cidade, mas já na década seguinte veríamos um progressivo esmorecimento desse primeiro contato mais enérgico, entre outras coisas por conta de seu pessimismo com o que considerava o mau gosto alemão, num cenário dominado pela moda de peças pouco sérias, marcadas pelo naturalismo e pelos dramas triviais e familiares. Em obras dramáticas importantes como a *Ifigênia* e o *Torquato Tasso*, o poeta já exprimia um ideal contrário a essas tendências, para o qual se exigia uma renovada gramática teatral, embasada no paradigma clássico. O impulso para retornar com força a essa seara, contudo, só se daria a partir das trocas com Schiller, o qual, como confessa em carta do início

² ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 183.

de 1798, propiciara-lhe “uma segunda juventude”³.

Schiller, por sua vez, também iniciara aquela década afastando-se dos palcos. É sem dúvida espantoso ler, em 1787, o autor que pouco antes tivera tanto sucesso com peças como *Os bandoleiros* e *Intriga e amor* declarar estar “praticamente morto” seu “sentimento artístico pelo teatro”⁴. Isso, decerto, não se devia apenas às demandas de sua imersão nos estudos de historiografia, que lhe renderam no fim de 1788 um chamado para lecionar história na Universidade de Jena. De modo análogo a Goethe, o autor afastava-se progressivamente do gosto dominante pelo drama burguês. Além disso, reconhecia que as dificuldades que encontrara na redação de seu recém finalizado *Don Carlos* colocavam-lhe a exigência de um domínio mais apurado da forma trágica e dos princípios da ação dramática, bem como o aprofundamento na investigação de questões teórico-filosóficas a ela relacionadas. Não à toa, é na primeira metade da década seguinte (1790-1795) que Schiller trabalhará intensamente com a obra de Kant e com temáticas artísticas do ponto de vista filosofia; nesse ínterim, publicará seus principais textos estéticos, alcançando um ápice com as *Cartas sobre a educação estética* e *Sobre poesia ingênua e sentimental*, em 1795, já na proximidade com Goethe. Coincidentemente, é nesse momento que fica decidido a retornar ao trabalho dramático. Como indicaria em célebre formulação da carta de fim daquele ano: “já é hora de fechar por um tempo o ateliê filosófico. O coração anseia por um objeto palpável”⁵. Esse anseio logo se concentraria na composição de seu *Wallenstein*, com o qual se ocupa por mais de meia década e ao qual se seguem rapidamente uma profusão de obras dramáticas – *Maria Stuart*, *A donzela de Orleans*, *A noiva de Messina* e *Wilhelm Tell* – que consolidam a reputação de Schiller e um renovado repertório para os palcos alemães.

Com efeito, a trilogia *Wallenstein*, que tem sua estreia nos anos de 1798 e 1799, mostra-se como o momento culminante de um longo debate entre Go-

³ Carta de Goethe a Schiller, 06 de janeiro de 1798; GOETHE, Johann Wolfgang. *Briefwechsel mit Friedrich Schiller (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 20)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1950b, p. 487.

⁴ Carta de Schiller a Schröder, 13 de junho de 1787; SCHILLER, Friedrich. *Briefe I, 1772-1795 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 11)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002a, p. 199.

⁵ Carta de Schiller a Goethe, 17 de dezembro de 1795; in: GOETHE, 1950b, p. 139.

ethe e Schiller, fazendo dela, por assim dizer, o objeto de uma ação conjunta tendo em vista os palcos alemães. O próprio Schiller confessava suas expectativas quanto à incorporação dessa parceria na obra: “meu *Wallenstein* e tudo o que futuramente eu produzir de significativo deve mostrar e conter *in concreto* o sistema inteiro daquilo que em nosso comércio pôde passar para minha natureza”⁶. Assim, como gostaríamos de mostrar, a gênese dessa tragédia verdadeiramente moderna, notavelmente documentada na correspondência entre ambos, mobiliza temas centrais da discussão empreendida pelos dois autores durante esse período⁷. Seus elementos revelam no teatro uma das principais frentes onde procuraram experimentar e expor a importante reflexão estética operada por ambos nesse significativo momento da filosofia da arte alemã da virada do século.

No início da correspondência, em 1794, as menções ao teatro são ainda um tanto quanto esparsas. Engajado na edição da revista *As horas*, principalmente com a redação dos escritos filosóficos que o ocupariam até o ano seguinte, Schiller parecia encontrar então pouco espaço para outras preocupações criativas, sobretudo no campo poético. Goethe, por outro lado, demonstrava desde o princípio estar interessado em incentivá-lo nesse âmbito, principalmente tendo em vista seu cargo de direção do teatro de Weimar. Durante curta estadia na casa de Goethe, em setembro de 1794, Schiller relatava à esposa que, após contar ao anfitrião um antigo plano para uma tragédia, *Os malteses*, este insistira para que ele a terminasse em tempo de apresentá-la em ocasião do aniversário da duquesa regente, no início do ano seguinte, e conjuntamente adaptasse outras de suas peças, como *Fiesco* e *Intriga e amor*, além de *Egmont*, do próprio Goethe; segundo suas palavras à esposa, este sugerira que, com alguns retoques, estas obras poderiam se tornar “uma propriedade permanente do teatro”⁸.

⁶ Carta de Schiller a Goethe, 21 de julho de 1797; in: GOETHE, 1950b, p. 379.

⁷ O *Wallenstein* seria o exemplo de um caso inversamente análogo ao do romance goethiano *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, onde se nota, na versão final, certa influência, sobretudo em termos filosóficos, de Schiller. Cf. WERLE, Marco Aurélio. “O idealismo de Schiller n’Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”. In: *Tempo Brasileiro*, v. 198, 2014, pp. 69-78.

⁸ Carta de Schiller a Charlotte Schiller, 20 de setembro de 1794; SCHILLER, 2002a, pp. 727-728.

Quanto ao projeto de tragédia sobre a história dos Cavaleiros de Malta que devem se sacrificar na defesa de um forte contra os Turcos, ele constitui um importante episódio de sua ocupação dramática, uma vez que, esboçado pela primeira vez em 1788, seria retomada a partir de então inúmeras vezes até 1803, nunca chegando, no entanto, a um acabamento. Demonstrava, contudo, uma preocupação central do autor, que guiaria seu trabalho no *Wallenstein*: realizar uma verdadeira tragédia a partir de um material da história moderna, apontando para uma nova possibilidade de mediação entre o antigo e o moderno. Para nosso propósito, ademais, é significativa essa noção de criação de uma “propriedade permanente para o teatro”, com a qual se reconhece desde cedo na aproximação de Goethe a Schiller o intuito de fomentar um repertório teatral: apesar da abundância de peças em uma época de grande prestígio dessa forma artística na Alemanha, o diretor do teatro de corte de Weimar reconhecia uma grande escassez de peças sérias que correspondessem à sua visão para aquela instituição. Nos meses seguintes, Goethe incentivaria outras vindas suas de Jena a Weimar, para que fosse ao teatro e ao menos comprovasse o talento dos atores para esse “conhecido objetivo”⁹.

Apesar do entusiasmo inicial e da tentativa de corresponder às expectativas de Goethe, essa primeira reaproximação de Schiller com o teatro não teria muito fôlego e nada seria realizado, nesse sentido, até fins de 1795, momento em que, junto à já mencionada intenção schilleriana de voltar à poesia, notamos um progressivo reaparecimento na correspondência de temáticas ligadas ao teatro. Há um evento aparentemente externo, documentado nas cartas, que motiva vigorosamente tal mudança de tom: a expectativa da vinda de Iffland a Weimar. O ator, e também dramaturgo e diretor, era então uma das figuras mais proeminentes do mundo teatral alemão. Diretor teatral em Mannheim desde 1779, contribuía para tornar o local um importante centro da cena nacional; as peças de sua autoria tornaram-se também uma constante nos repertórios do fim do século, sendo inclusive muito encenado em Weimar. Nossos dois autores conheceram-no pessoalmente. No começo dos anos 1780, fora em Mannheim que Schiller fizera a estreia de seus *Bandoleiros*, iniciando uma relação de parceria, mas também de certa rivalidade; em 1798 encontraremos várias críticas de Schiller à sua atuação, principalmente

⁹ Carta de Goethe a Schiller, 08 de outubro de 1794; GOETHE, 1950b, p. 28.

em papéis trágicos, chegando ao ponto de satirizá-lo¹⁰. Goethe, em contraste, apesar de não apreciar suas peças, admirava seu método de atuação: eis um ator que sabe “separar seus papéis um do outro, e a partir de cada um desses formar um todo”¹¹; em suma, Iffland possuía *estilo*, desconstruindo a concepção do senso comum de que o ator deveria negar sua individualidade em um falso conceito de naturalidade. Na condição de diretor do teatro de Weimar, e portanto com um olhar mais pragmático que o de Schiller, Goethe considerava as temporadas de Iffland na cidade, na qualidade de ator visitante, como grandes oportunidades de colocar seu programa em evidência, além de elevar o nível dos autores locais através desse contato. Não por acaso, notaremos através das cartas que os retornos de Iffland a Weimar serão frequentemente acompanhados de um maior envolvimento e atenção, particularmente de Goethe, às encenações daquele período, de modo que ele não hesitaria mais tarde, em sua retrospectiva da história do teatro de corte, a se referir à sua visita como um marco divisor¹².

Com efeito, a perspectiva da vinda de Iffland no fim de 1795, ainda que frustrada inicialmente por conta da ocupação francesa em Mannheim – fator que levaria, mais à frente, Iffland a transferir-se para o Teatro Nacional de Berlim –, foi então adiada para a primavera de 1796 e impulsionou Schiller a um efetivo retorno ao teatro, com a adaptação do *Egmont*, no qual o célebre ator assumiu o papel protagonista. Embora Goethe não tenha ficado de todo satisfeito com o resultado, reconhecia que Schiller soubera operar sobre pontos onde a peça de fato não funcionara no palco. Efetivamente, ainda antes da aproximação entre ambos, Schiller fizera uma resenha crítica da peça em 1788¹³, momento, como vimos, em que o autor se deparava com novas exigências para pensar os princípios dramáticos. Por si só, isso garante um lugar destacado para a relação do autor

¹⁰ Em carta a Goethe de 10 de abril de 1798, Schiller pressupõe que Iffland não terá, em sua nova vinda a Weimar, a mesma boa recepção de anos anterior, concluindo: “nosso valoroso gato de botas entrara em alguns apuros” (in: *Ibid.*, p. 559). Com isso, referia-se à versão paródica de 1797 de Ludwig Tieck para a tradicional história do gato de botas, na qual uma das cenas satirizava o exagerado elogio do autor Böttiger à atuação de Iffland em seus melodramas.

¹¹ GOETHE, 1950a, p. 64.

¹² Cf. *Ibid.*, p. 64.

¹³ “Über Egmont, Trauerspiel von Goethe”, originalmente publicada no *Allgemeine Literatur-Zeitung*.

com a peça goethiana; como bem notou Lesley Sharpe, ela “atraiu a atenção de Schiller em dois momentos significativos de sua própria carreira, pois a resenha e a adaptação para o palco se encontram em extremos opostos daquele silêncio dramático de dez anos que separa *Don Carlos de Wallenstein*”¹⁴. De fato, já na crítica de 1788, Schiller revisava certo paradigma de construção de personagens no movimento *Tempestade e ímpeto*, princípios, inclusive, que haviam guiado suas próprias criações naquele período. Problematizando a unidade da obra construída apenas sobre a pintura do caráter do conde holandês Egmont em sua luta libertária contra o duque espanhol Alba, Schiller concebe que a verdadeira estrutura dramática teria de dar mais peso à situação do personagem em uma rede de circunstâncias; é a conexão entre o princípio individual e autônomo e a totalidade condicionante das causas externas que acelera a cadeia de ações a um desfecho trágico. Essa concepção guiará de maneira determinante a adaptação feita pelo autor anos depois: os cinco atos da peça original foram reduzidos para três, criando um ritmo muito mais tenso e inevitável da cadeia de ações; o caráter mais privado e interior das relações entre os personagens é invertida em interesses públicos e coletivos; uma certa tonalidade épica da peça de Goethe é depurada em pura ação dramática.

São características importantes, pois dão um exemplo do gradual deslocamento operado por Schiller, em relação à década anterior, quanto ao foco essencial da tragédia: menos o retrato da moralidade dos personagens e mais a concatenação de ações, em uma trama de causalidades que conduzia progressiva e implacavelmente ao desfecho. Sua prática artística fazia, assim, convergir, e mesmo radicalizar, consequências de reflexões teóricas que fizera em textos publicados entre os anos de 1792 e 1793 na revista *Neue*. Em ensaios como “Sobre a arte trágica” e “Sobre o patético”, a elaboração ainda fortemente kantiana da finalidade da arte, em especial da tragédia, como “apresentação do suprassensível”¹⁵, já implicava um redesenho das relações entre moralidade e estética que se voltava tanto contra a regras de decoro do neoclassicismo francês, interessado em

¹⁴ SHARPE, Lesley. “Schiller and Goethe’s ‘Egmont’”. In: *The Modern Language Review*, Vol. 77, No.3, p. 629.

¹⁵ SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 69.

retratar personagens elevados, quanto contra os excessos do *Sturm und Drang*, na busca unilateral da mobilização dos afetos, igualmente através de uma pintura de caracteres. Iniciando uma aproximação a alguns princípios da tragédia antiga – que levará mais à frente, como veremos, a um diálogo direto com a *Poética* de Aristóteles – Schiller definia ainda em “Sobre a arte trágica” o gênero como “a imitação poética de uma série concatenada de eventos (de uma ação completa) que nos mostra seres humanos em um estado de sofrimento e que tem por propósito incitar nossa compaixão”¹⁶; essa mesma prevalência da concatenação de ações, à qual deve estar subordinado o retrato moral do herói, faz-se notar em sua adaptação do *Egmont* e nos trabalhos seguintes, em um princípio de composição que seria anos depois expresso de maneira sintética a Körner: “o sentimento moral nunca deve determinar o herói, mas apenas a ação, na medida em que ela se relaciona apenas a ele ou que tudo provém dele. O herói de uma tragédia precisa apenas de conteúdo moral o bastante para suscitar temor e compaixão”¹⁷.

Schiller certamente viu nessa adaptação – cuja estreia se deu em abril de 1796 – um preâmbulo para sua volta à escrita dramática, ao mesmo tempo que colocava em prática suas discussões teóricas e estéticas. Tendo decidido na mesma época ressuscitar uma velha ideia de tragédia sobre a história do general Wallenstein, o autor escreve ao amigo Körner: “o Egmont me interessou e, tendo em vista meu *Wallenstein*, foi para mim uma preparação de modo algum inútil”¹⁸. Com efeito, Schiller vislumbrara desde 1791 o potencial trágico do material produzido para sua obra sobre a *História da guerra dos trinta anos*, publicada em 1792: o embate vitorioso do general da Boêmia, comandando as tropas do imperador Fernando II, do lado católico, contra o rei da Suécia, Gustavo Adolfo, do lado protestante, acabava por construir um dos ápices de sua análise histórica. Ainda nessa época, o autor reconheceu uma dimensão trágica no destino do general, cuja grande fama e apoio entre as tropas, após sucessivas vitórias, levava-o finalmente a rebelar-se e trair o imperador, em negociações com os suecos. A indeterminação

¹⁶ Ibid., p. 61.

¹⁷ Carta de Schiller a Körner, 13 de julho de 1800; Idem, *Briefe II, 1795-1805 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 12)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002b, p. 518).

¹⁸ Carta de Schiller a Körner, 10 de abril 1796; Idem, *Briefwechsel mit Körner, Dritter Theil 1793-1796*. Berlin: Verlag von Veit u. Comp., 1847, p. 334.

moral da motivação de Wallenstein – se sua intenção era a paz com os suecos ou a manutenção de seu poder frente ao imperador – favorecia essa noção de construção dramática a partir unicamente das ações, em contraste com o que criticava na pintura de caráter do drama então dominante.

Um contraste instrutivo pode ser feito com sua obra dramática anterior, *Don Carlos*, onde também encontrávamos, como no *Wallenstein*, um paralelismo entre a atividade schilleriana de dramaturgo e historiador: o trabalho de pesquisa para o drama do personagem que dá título ao texto, desenrolado sobre o mesmo pano de fundo do Egmont, é o conflito entre a coroa espanhola de Filipe II e os protestantes nos Países Baixos, contexto que lhe renderia também o livro *História da secessão da Holanda*. Mas, como o próprio autor se refere mais de uma vez a essa peça, tratava-se essencialmente de uma “pintura familiar”¹⁹, e Schiller parecia cada vez mais convencido de que essa forma dramática se mostrava incapaz de um efeito verdadeiramente trágico²⁰. A retomada do plano do *Wallenstein* em 1796, a partir da adaptação da peça de Goethe, trazia, em contraste, uma clara indicação de outra direção no trabalho dramático a partir de um material histórico moderno, menos focado no naturalismo e na pintura de caráter e mais interessado

¹⁹ “Don Carlos é uma pintura familiar a partir de uma casa real”, escreve o autor em uma nota de rodapé à versão da peça publicada na revista *Thalia* (Idem, *Don Karlos (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 3)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989, p. 137); cf. também carta a Heribert von Dalberg, 7 de junho de 1784.

²⁰ A noção de “pintura familiar” adquire para Schiller um sentido progressivamente negativo, revelando inclusive certa autocrítica à sua produção inicial. Veja-se, por exemplo, sua inclusão desse gênero às obras que buscam apenas o agradável, em “Sobre o patético”: “Os afetos lânguidos, as comoções meramente ternas, pertencem ao domínio do agradável, com o qual a bela arte não tem nada a ver. Eles deleitam meramente o sentido por meio da dissolução ou do adormecimento, e relacionam-se apenas ao estado externo, e não ao estado interno do ser-humano. Pertencem a essa classe muitos de nossos romances e drama trágicos – particularmente dos assim chamados *dramas* [*Dramen*] (meio-termos entre o drama cômico [*Lustspiel*] e o drama trágico [*Trauerspiel*]) e das amadas cenas familiares” (SCHILLER, 2018, p. 74). Hegel, na *Estética*, também chamava a atenção para esse gênero intermediário do *espetáculo teatral* e dos *dramas*, que entre os alemães “se encaminhou ora para o que é comovente no círculo da vida burguesa e do círculo familiar, ora se ocupou com a essência da cavalaria, tal como ela entrou em voga desde o *Götz*, mas principalmente foi o mais das vezes festejado nesse campo o triunfo da *moralidade*” (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, volume IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004, p. 272).

na rede de relações que determinava a ação, transpondo o foco da individualidade para um novo sentido de totalidade²¹.

As várias frentes na qual operava impossibilitavam, entretanto, ainda um avanço substancial na execução da nova peça. Além dos novos números das *Horas*, o ano de 1796 viu Schiller e Goethe envolverem-se animados com o projeto dos *Xênios*, concebido em dezembro do ano anterior. A execução da ideia de uma série de dísticos criticando e satirizando as grandes figuras intelectuais e artísticas contemporâneas é muito bem documentada ao longo das cartas. Planejados para o *Almanaque das musas*, editado por Schiller, eles surgiam sobretudo com a decepção em relação à situação das artes e do gosto do público na Alemanha, intensificada pelo ressentimento com a má recepção que tivera a revista *As horas*²². Apesar do tom jocoso, “em que [se escondiam] por trás da forma da ironia”²³, como diz Schiller, trata-se de um importante episódio para nosso percurso, pois testemunha como o projeto estético encampado de maneira conjunta pelos dois poetas se colocava na contracorrente das modas então dominantes, indicando um impulso central do classicismo a partir do diagnóstico de toda uma época e, em última instância, da própria posição moderna da arte e do artista.

Especificamente quanto ao teatro, os *Xênios* trazem uma crítica aos representantes do drama familiar e trivial, então em voga, de emoção fácil e lânguida com seu expressivismo naturalista, colocado como mera contraparte, igualmente repreensível, de um teatro árido e moralizado pela filosofia esclarecida. O ataque a esse teatro está concentrado em uma série de dísticos reunidos sob o título “A sombra de Shakespeare” [*Shakespeares Schatten*], onde, parodiando a descida de Ulisses ao reino dos mortos, onde conversa com Hércules e Aquiles, o dramaturgo moderno encontra com o espectro de Shakespeare no mundo inferior, que lhe

²¹ Em carta a Wilhelm Humboldt, de 21 de março de 1796, Schiller escreve sobre essa mudança de perspectiva no tratamento do material dramático do *Wallenstein*: “antes eu colocava todo o peso na pluralidade do individual, agora tudo é calculado tendo em vista a totalidade [...]. [Wallenstein] não tem nada de nobre, ele não aparece em nenhum ato de sua vida como grandioso [...] Ele nunca é grandioso, e apenas no todo chega a seu fim” (SCHILLER, 2002b, pp. 160-161).

²² O projeto, inspirado nos epigramas do poeta romano Marcial, é mencionado pela primeira vez na carta de Goethe a Schiller de 23 de dezembro de 1795. Nas cartas seguintes, os autores passam a trocar periodicamente os epigramas escritos a quatro mãos.

²³ Carta de Schiller a Goethe, 30 de dezembro de 1795; in: GOETHE, 1950b, p. 147.

pergunta sobre o estado do drama atual:

Oh, é a natureza, que se mostra novamente em nossos palcos
Nua e crua, podendo-se contar cada uma de suas costelas.
“Como? Então realmente se pode ver no teatro de vocês o antigo coturno,
O qual eu mesmo desci na noite do Tártaro para buscar?” –
Nada mais desse trágico fantasma. Dificilmente alguma vez ao ano
Passa teu virulento espírito pelos palcos.
“Que bom! A filosofia purificou os sentimentos de vocês,
E diante do humor alegre foge o afeto negro”.
Sim, para nós não há nada como uma brincadeira rude e árida;
Mas também a lamúria agrada, conquanto ela seja aquosa.
“Então se vê convosco a leve dança de Tália
Junto ao passo sério dado por Melpômene?”
Nenhuma das duas! Somos tocados apenas pelo que é cristão e moral
Pelo que é verdadeiramente popular, doméstico e burguês.
“O quê? Não se pode mais mostrar em seus palcos nenhum César,
Nenhum Aquiles, nenhum Orestes, nenhuma Andrômaca?” –
Não! Conosco se vê apenas pastores, conselheiros comerciais,
Oficiais, secretários ou maiores hussardos [...]”²⁴

Como explicita em carta a Goethe de 31 de julho de 1796, Schiller atacava com o diálogo satírico o teatro da moda, de nomes como Schröder e Kotzebue²⁵

²⁴ *Xênios*, n.º 396-404; in: GOETHE, Johann Wolfgang. *Sämtliche Gedichte, Zweiter Teil: Ausgabe letzter Hand (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 2)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1953, pp. 495-496.

²⁵ Nessa carta, Schiller afirma que “para não ferir Iffland, quero indicar no diálogo com Shakespeare apenas peças de Schröder e Kotzebue” (in: GOETHE, 1950b, p. 229), esclarecendo, portanto, que os diferentes personagens figurados nos dísticos eram retirados das peças dos dois autores, mas que também Iffland, originalmente, faria parte do rol de autores a serem criticados, poupado no entanto por se encontrar como ator visitante em Weimar. Como frisam Schmidt e Suphan em comentário à edição dos manuscritos dos *Xênios*, o poeta substitui “Förster” [guardas-florestais] por “Pfarrer” [pastores], na versão publicada (SCHMIDT, Erich; SUPHAN, Bernhard (org.). *Xenien 1796. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs*. Weimar: Hermann Böhlau, 1893, p. 186), dando a entender que tal mudança se deu por conta da intenção de preservar Iffland, cuja peça *Die Jaeger* [Os caçadores], colocava em cena jus-

– este, aliás, o autor então mais encenado na Alemanha. Contrastando figuras antigas com os personagens costumeiros das peças de tais autores, como pastores e oficiais do exército, ironizava a pretensão naturalista e realista de sua limitação ao cotidiano prosaico que, aliado ao sentimentalismo moralizante, purificado pela Esclarecimento do terror e humor virulentos dos antigos (e mesmo de um Shakespeare!), não deixava, todavia, mais espaço às musas da comédia e da tragédia – Tália e Melpômene –, perdendo, portanto, o verdadeiro teatro.

Se os *Xênios* marcam, assim, um momento por assim dizer negativo e crítico da aliança entre os dois poetas, ao menos Goethe parece ter visto logo a necessidade de complementá-lo com uma dimensão positiva, de um novo teatro que fosse contraposto àquele que criticavam. Nesse sentido, colocava grandes expectativas no plano do *Wallenstein* de Schiller, ao qual escreve ainda no ano de 1796:

O mais agradável que o senhor poderia anunciar-me é sua insistência no *Wallenstein* e sua crença na possibilidade de completá-lo; pois depois da louca aventura com os *Xênios*, temos de nos aplicar apenas a obras de arte maiores e mais dignas e, para a humilhação de todos os adversários, transmutar nossa natureza proteica nas formas do nobre e do bom.²⁶

Para o poeta, então, a passagem dos *Xênios* para uma obra, como diz, maior e mais digna, inseria-se no próprio programa estético conjunto que desenvolviam. Para tanto, Goethe não deixou de incentivar Schiller, sobretudo a partir do fim de 1796, para que se concentrasse efetivamente na redação da tragédia.

Por certo, após um ano em que pouco mais fizera do que “rodear o assunto”²⁷, como confessara em outubro, Schiller havia anunciado em carta de 18 de novem-

tamente guardas-florestais. Cabe lembrar que na *Estética* de Hegel, são precisamente Kotzebue e Iffland os exemplos alemães dessa poesia na qual “é a vida comum e doméstica que tem como sua substância a retidão, a prudência mundana e a moral diária, que é exposta em enredamentos burgueses usuais, em cenas e em figuras das classes intermediárias e inferiores”, e que, particularmente, “retrataram, com pouco sentido para a autêntica poesia, a vida diária de sua época nas estreitas relações prosaicas” (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, volume II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000, p. 332).

²⁶ Carta de Goethe a Schiller, 15 de novembro de 1796; in: GOETHE, 1950b, p. 272.

²⁷ Carta de Schiller a Goethe, 23 de outubro de 1796; in: *Ibid.*, p. 262.

bro ter chegado ao menos a uma certeza: da “qualificação [da fábula do Wallenstein] à tragédia”²⁸. Isso resultava de um novo estudo das fontes históricas para sua peça, a partir do qual o posicionamento do general no todo da história daquele conflito se lhe mostrava cada vez mais favorável a um tratamento trágico. Esse mesmo estudo, entretanto, denunciava a dificuldade com a qual haveria de lidar a partir daí: o problema da matéria [*Stoff*], colocada em claro contraste com a escolha pela forma dramática. Como se expressa em carta imediatamente anterior, de 13 de novembro, “quanto mais retifico minha ideia sobre a forma da peça, tanto mais colossal me parece a massa que deve ser dominada”²⁹; ou, na carta do dia 18: “tenho de lidar com a mais refratária matéria, da qual posso extrair algo apenas mediante uma perseverança heroica”³⁰.

Em suma, o problema que se colocava para Schiller era aquele mesmo da realização de uma tragédia moderna, quer dizer, uma tragédia composta a partir do material histórico moderno. Pois se a fábula do Wallenstein se mostrava apropriada para uma tragédia, sua transposição para a forma dramática impunha, contudo, grandes obstáculos: como transpor para o palco teatral a totalidade de condições dessas suas ações que se desenrolam, em última instância, no fragmentado e multifacetado palco da história? A totalidade de costumes de sua época que dão sentido à sua ação? O exército, como um todo unitário, que o apoia e o lança ao desvario da rebelião? Como representar a necessidade implacável que impele o protagonista à ruína após sua decisão, sem poder recorrer ao destino e aos deuses que amparavam o sentido de inevitabilidade da tragédia antiga? Tais questões reconduziam ao conflito fundamental entre a forma dramática que Schiller buscava, unitária e embasada em um encadeamento necessário das ações, e a matéria histórica moderna, múltipla, complexa e fragmentada. Como resumiria em 28 de novembro: “no que concerne à ação dramática como questão principal, a matéria verdadeiramente ingrata e não-poética não quer ainda me obedecer inteiramente; há ainda lacunas no andamento, e algumas coisas não querem de modo algum resignar-se às fronteiras de uma tragédia”³¹. De certo modo, a própria dialética

²⁸ Ibid., p. 275.

²⁹ Ibid., p. 270.

³⁰ Ibid., pp. 274-275.

³¹ Ibid., p. 280.

Antiguidade e modernidade retornava no interior da peça, e as discussões com Goethe e sua obra foram determinantes para a ressignificação schilleriana do tratamento do objeto artístico.

Pois é precisamente a discussão sobre o tratamento objetivo da arte, e junto a ela a questão dos gêneros poéticos, que ocupa a correspondência dos autores nesse período de 1796 e 1797. Ela não se inicia – como poderia supor uma leitura apressada da correspondência em busca de frases por assim dizer “teóricas” – com uma mera exposição e dedução teórica de princípios genéricos, mas a partir de um exemplo concreto, que é o próprio Goethe. Ela começa, na verdade, com a detida leitura que fizera Schiller da versão acabada do *Wilhelm Meister*, ainda no segundo semestre de 1796. Se nos anos anteriores, quando Goethe enviava cada livro para os comentários e sugestões do correspondente, trazendo, portanto, a influência das ideias de Schiller para o romance, pode-se dizer que o vetor agora se inverte: frente ao todo acabado da obra, Schiller admira-se com o tratamento que Goethe foi capaz de dar a tal matéria, chegando ao infinito justamente a partir da mais absoluta determinação³².

Esforçando-se em oferecer uma profunda interpretação da obra, Schiller haveria de reformar os princípios de seu próprio fazer artístico, que concerniam diretamente ao seu longo embate com o material para o *Wallenstein*, e as exigências que partiam do objeto ele mesmo. No início do ano seguinte, em 1797, indica essa necessidade de recondução ao objeto como uma difícil *crise*, que impedia qualquer avanço em seus planos teatrais antes de ser resolvida, e vislumbrava na proximidade com Goethe uma possível solução: “Vejo agora claramente: não poderei mostrar-lhe nada antes de estar em acordo *comigo mesmo* sobre tudo. O senhor não pode me colocar em unidade comigo mesmo, mas deve me auxiliar a fazer concordar o meu eu com o objeto”³³.

³² Em carta a Körner de 3 de julho de 1796, Schiller escreve: “Estou decidido a fazer da interpretação [do *Meister*] um verdadeiro empreendimento para mim, mesmo que isso me custe inteiramente os próximos meses. De qualquer modo, não sei de nada que poderia ser agora melhor para meu próprio interesse. Isso pode me levar mais adiante do que qualquer outro produto próprio que eu pudesse realizar nesse tempo; colocará novamente em harmonia a minha receptibilidade e minha autoatividade, reconduzindo-me de maneira salutar ao objeto” (SCHILLER, 1847, p. 347).

³³ Carta de Schiller a Goethe, 24 de janeiro de 1797; in: GOETHE, 1950b, p. 305.

Algo de análogo ocorria com *Hermann e Dorothea*, o épico escrito por Goethe após o *Meister*, do qual relata a criação em setembro e outubro de 1796: não é de pouca importância o fato de que Schiller viria a depurar seu ideal de tragédia justamente a partir de um poema épico, levado a um renovado contato com os gregos e a uma reflexão sobre os gêneros poéticos, e em um sentido ligeiramente diverso daquele guiara o seu conceito de Antiguidade até então. Não se trata de um conceito ideal e geral dos gregos, capaz de sustentar uma ampla antropologia como aquela que em grande medida encontramos nas cartas sobre *A educação estética do homem*, publicadas em 1795, mas desenvolvido em uma atenção muito mais específica à obra e seu tratamento objetivo. Nesse momento, Schiller parece ensaiar – muito sob influência de Goethe – uma reflexão que não seja tão apartada do objeto e da prática artística. Por essa razão, é muito significativo, sobretudo em se tratando da gênese do *Wallenstein*, que é apenas ao fim desse ciclo que o autor se dedica propriamente a um estudo da *Poética* de Aristóteles, revelando uma recepção do estagirita menos normativa do que aquela da tradição neoclassicista, mas ao mesmo tempo determinante para a discussão conjunta sobre os gêneros poéticos e com consequências importantes na elaboração de seu material trágico.

Com efeito, é Goethe quem parece incentivar essa retomada da *Poética*, entre abril e maio de 1797, quando ambos discutiam as características da épica e do drama, diferenciando-os de modo geral a partir do princípio retardador – aplicado àquela – e a ideia finalista, concentrada na ação, de uma progressão mais direta, própria ao andamento dramático³⁴. Goethe comenta, nesse contexto, o grande prazer que tivera na releitura de Aristóteles, enviando logo a seguir o volume de sua tradução alemã para Schiller. Este comenta sua satisfação de ter encontrado esse “frio legislador” apenas agora³⁵, pois pôde apreciá-lo com muito mais justeza,

³⁴ Cf. sobretudo cartas de 22 e 25 de abril. Já em carta do dia 28, Goethe diz ter, “nesse meio tempo, feito um pequeno ensaio a partir de suas cartas, sobre nossa discussão até aqui”, e incentiva: “continue a elaborar tema, ele é para nós dois, em sentido teórico e prático, o mais importante agora” (Ibid., p. 343). O “pequeno ensaio” surgido a partir dessa discussão epistolar, seria complementado por discussões em dezembro daquele mesmo ano, resultando no texto *Sobre poesia épica e dramática*, o qual seria publicado apenas em 1827.

³⁵ Carta de Schiller a Goethe, 5 de maio de 1797; in: Ibid., p. 345. A confissão desse encontro relativamente tardio com a *Poética* suscita algumas questões, uma vez que alguns de seus textos anteriores, como “Sobre a arte trágica”, já continham claros indícios de certa recepção de Aristó-

encontrando várias concordâncias com aquilo mesmo que procurava trabalhar em seu *Wallenstein*. Reconhece que o grego é um “verdadeiro juiz infernal” para dois tipos de artista:

Os que se agarram como escravos à forma exterior ou os que ignoram toda forma. Através de sua liberalidade e seu espírito, ele deve lançar os primeiros em constantes contradições, pois é visível quanto para ele se trata mais da essência do que de toda forma exterior; e para os últimos deve ser terrível o rigor com o qual ele deriva sua forma imutável a partir da natureza do poema e sobretudo da tragédia.³⁶

Em sua apreciação de Aristóteles, Schiller indica claramente dois extremos contra os quais se volta agora com sua própria poética: tanto a normatividade meramente exterior, que identifica no teatro neoclássico francês, como a mera revolta frente às regras e que guiara o *Sturm und Drang*. Em plena consonância com suas discussões com Goethe sobre o tratamento e determinação do objeto que surgem a partir das exigências da própria matéria, o poeta destaca em sua interpretação a ênfase do filósofo grego na essência dos gêneros poéticos e uma noção de forma, muito mais interior do que exterior, que dela se desdobra.

É sob as lentes dessa nova recepção de Aristóteles que se percebe a importância de Sófocles, principalmente a partir do *Édipo Rei*, para sua composição do *Wallenstein*, pois segundo o poeta alemão, essa peça constitui a estrutura modelar e ideal de toda exposição dramática. Ela é, como diz em carta de outubro do mesmo ano, “uma análise trágica”: “tudo já está aí e é apenas desenredado”³⁷. Ainda que admita a impossibilidade de equiparar-se à tragédia de Sófocles – que “é seu próprio gênero, do qual não existe nenhuma segunda espécie”³⁸ –, Schiller procurará orientar sua criação segundo esse mesmo princípio, que não deixa de colocar em

teles. Levando-se a sério a declaração do próprio Schiller desse estudo apenas posterior, pode-se pensar que fora sobretudo através de Lessing que algumas formulações aristotélicas haviam penetrado anteriormente seus textos mais jovens (cf. VIEIRA, “Objetos trágicos, objetos estéticos”. In: SCHILLER, 2018, p. 166 e ss.).

³⁶ In: GOETHE, 1950b, p. 346.

³⁷ Carta de Schiller a Goethe, 2 de outubro de 1797; in: *Ibid.*, p. 435.

³⁸ *Ibid.*, p. 435.

jogo mais uma vez as dificuldades do artista moderno frente ao antigo: encontrar uma fábula poética cuja exposição da ação conduz ela mesma, com o peso da necessidade, à progressão do enredo e seu desenlace, de modo que tal exposição, quanto à forma, não surgirá como algo de exterior e meramente narrativo, mas brotará da própria ação. Como definiria Goethe, a melhor matéria dramática seria justamente “aquela em que a exposição já é uma parte do desenvolvimento”³⁹. Nota-se o resultado prático dessa reflexão sobretudo na terceira parte da trilogia, *A morte de Wallenstein* – onde encontramos propriamente a tragédia –, na qual toda a ação nada mais é do que o que é precipitado a partir do momento em que o general protagonista, logo ao início, é lançado pelas circunstâncias à decisão de se aliar com os suecos: “posso dizer seguramente que a matéria foi transformada em uma pura fábula trágica. O momento da ação é tão prenhe que tudo o que pertence à completude da mesma procede dela naturalmente – ou melhor, em certo sentido, encontra-se aí de modo necessário”⁴⁰.

Ao contrário do poeta antigo, no entanto, para o qual a fábula, como mitologia, não precisa ser introduzida nem situada em um contexto, o artista moderno necessitará de outros recursos para apresentá-la. Notamos que é nesse mesmo período, quando chega finalmente a precisar o núcleo de sua fábula trágica e seus desdobramentos necessários, que Schiller também se vê impelido a ampliá-la em outras partes, sobretudo a partir das impressões de Goethe na leitura de seu material: “não deveria o objeto forçar o senhor, no fim, a constituir um ciclo de peças?”⁴¹. Novamente, era justamente o caráter amplo e multifacetado do material histórico moderno que dificultava a adequação à forma trágica. A partir de então, Schiller trabalhará seu *Wallenstein* já como uma trilogia, tornando o prólogo independente, como *O acampamento de Wallenstein*, uma peça intermediária, *Os Piccolomini*, e, como já mencionado, o final propriamente trágico com *A morte de Wallenstein*. Notamos como essas duas primeiras partes, mesmo que coerentes em si mesmas, servem sobretudo para introduzir o mundo no qual o protagonista e sua tragédia desdobrar-se-ão – o personagem de Wallenstein,

³⁹ Carta de Goethe a Schiller, 22 de abril de 1797; Ibid., p. 335.

⁴⁰ Ibid., p. 434.

⁴¹ Carta de Goethe a Schiller, 2 de dezembro 1797; Ibid., p. 459. Goethe sugerira pela primeira vez essa ideia ao amigo ainda em 28 de maio daquele ano.

aliás, nem chega a aparecer na primeira parte e tem uma aparição ainda discreta na segunda. Como se exprime a esse respeito, tratava-se de “transformar em meu próprio objeto o mundo e o universal aos quais a ação se refere”⁴².

Mais uma vez, Goethe exerce grande influência na solução procurada por nosso autor. Pois, para tanto, seria necessário fazer penetrar na peça um elemento de ordem épica e contrário à ação dramática em sua progressividade, capaz de representar como que extensivamente, como totalidade, o mundo de Wallenstein; ou, como caracteriza Schiller seu primeiro ato, cenas de caráter “estatístico ou estático”⁴³, no sentido de que ofereciam um retrato social e mesmo político do contexto da ação. Goethe era quanto a isso uma grande referência, pois eram as discussões em torno de seu *Hermann e Dorothea* que haviam suscitado uma compreensão das características e vantagens da épica, na medida em que trazia dos gregos um certo princípio plástico também para a poesia⁴⁴. Goethe parece estar dando uma pista para o próprio Schiller em seu tratamento da tragédia, quando escreve a respeito dos recursos usados na composição de seu poema, ainda em carta de 8 de abril de 1797:

Aquelas vantagens das quais me servi em meu último poema aprendi todas da arte plástica. Pois numa obra simultânea, que está sensivelmente diante dos olhos, o superficial é muito mais notável do que numa obra que passa na sucessão diante dos olhos do espírito. No teatro se sentiria grande vantagens disso.⁴⁵

No caráter épico de *Hermann e Dorothea*, Schiller era conduzido ao princípio plástico dos antigos que teria consequências diretas em seu ciclo de peças. A exigência de contextualizar o mundo de Wallenstein, e principalmente a massa do exército como uma unidade que o sustentava, ele procurará resolver imprimindo ao início de sua peça esse sentido plástico e épico, mais a simultaneidade

⁴² Carta de Schiller a Goethe, 1º de dezembro de 1797; in: Ibid., p. 458.

⁴³ Ibid., p. 458.

⁴⁴ A relação entre artes plásticas e poesia torna-se nesse período um tema fundamental na correspondência, culminando no projeto conjunto da revista *Propileus*, cujo primeiro número é publicado em 1798.

⁴⁵ Ibid., p. 327.

de superfície de vários grupos do que a cadeia da sucessão de uma única ação. O *Acampamento de Wallenstein*, primeira parte da trilogia, recebe em sua versão final justamente essa configuração, ao retardar o início da ação dramática inserindo uma série de quadros, cenas da vida e dos costumes do exército, que oferecem um retrato unitário da instituição que é a base da força de Wallenstein, e aquilo mesmo que o levaria à ruína. Enfatizando a natureza pitoresca e retardadora desse recurso, os próprios versos do prólogo de abertura do *Acampamento de Wallenstein* explicam:

Por essa razão perdoem o poeta, se ele
Não lança vocês a passo rápido e de uma só vez ao alvo
Da ação, o grande objeto,
Em uma série de pinturas apenas,
Diante de seus olhos ousando desenrolar.
Que a peça de hoje possa cativar seu ouvido
e coração as sons inusuais,
Conduzi-los naquela época de volta
Àquele estrangeiro palco de guerra,
Que nosso herói com seus atos, em breve,
irá preencher.⁴⁶

Nesse sentido, o tratamento épico se tornava um recurso de certo modo incontornável ao dramaturgo moderno, ao lidar com um material essencialmente prosaico, se quisesse elevá-lo a uma totalidade poética. Confessando essa solução como uma influência goethiana, Schiller escreve ao amigo:

Parece-me que um espírito épico me transformou, o que talvez possa ser esclarecido pela potência de sua influência imediata; contudo, não acredito que faça mal ao elemento dramático, porque talvez era o único meio para dar a essa matéria prosaica uma natureza poética⁴⁷.

⁴⁶ SCHILLER, Friedrich. *Wallenstein (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 4)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2000, p. 16.

⁴⁷ Carta de Schiller a Goethe, 1º de dezembro de 1797; in: GOETHE, 1950b, p. 458. Esse desafio, aliás, de tornar a matéria moderna em uma totalidade poética, era também enfrentada

Como que fechando esse programa, por assim dizer, de leituras e discussões conjuntas determinantes na gênese do *Wallenstein*, resulta expressivo o fato de que Schiller, repensando os princípios da arte grega – a partir da *Poética* de Aristóteles, de Sófocles e do épico goethiano –, também retorne a Shakespeare⁴⁸, o poeta moderno por excelência. Dois aspectos se destacam nessa aproximação, tendo em vista a composição da trilogia dramática e sua discussão na correspondência. O primeiro deles situará o bardo inglês em proximidade a um princípio central da representação grega. Comentando suas leituras de Sófocles a Goethe, em abril de 1797, Schiller exalta a maestria em sua composição dos personagens, como, por exemplo, Dejanira, mulher de Héracles e protagonista d’*As Traquínias*: “como ela é individual, como é inteiramente apropriada essa pintura apenas para esse único caso e, ainda assim, como é profundamente humana, como é eternamente verdadeira e universal”⁴⁹. Ou seja, é notável a possibilidade estética de *identificar universal e particular em uma figura singular*, evitando tanto a generalidade abstrata e meramente lógica, quanto a particularidade restrita e muda, de significação limitada.

Ora, assim como na tragédia grega, nosso autor reconhece logo a seguir que os personagens de Shakespeare, e mesmo do próprio Goethe em suas obras, “são em maior ou menor grau máscaras ideias e não indivíduos propriamente ditos”⁵⁰. Goethe responderá no dia seguinte, concordando que, de fato, “nas figuras da arte poética antiga, assim como na escultura, aparece um elemento abstrato”⁵¹. Schiller, por sua vez, reiterando a aproximação com as artes plásticas como um auxílio ao poeta, complementa pouco tempo depois: “a questão reside

por Goethe em suas repetidas retomadas do *Fausto*, então apenas um fragmento, e discutido com o parceiro epistolar; cf. carta de Schiller de 26 de junho de 1797.

⁴⁸ Em carta a Körner, de 7 de abril de 1797, Schiller parece sintetizar os passos desse “programa” que o leva a reformular sua obra dramática: “o poema épico de Goethe, que eu vi surgir e que colocou em movimento todas as ideias sobre a arte épica e dramática, teve também, ligada à leitura de Shakespeare e Sófocles, com os quais me ocupo há várias semanas, grandes consequências para meu *Wallenstein*; e uma vez que nessa oportunidade eu tive uma profunda visão na arte, então é preciso que eu reforme algumas coisas na primeira noção da peça” (SCHILLER, 2002b, pp. 264-265).

⁴⁹ Carte de Schiller a Goethe, 4 de abril de 1797; in: GOETHE, 1950b, p. 323.

⁵⁰ In: Ibid., p. 323..

⁵¹ Carta de Goethe a Schiller, 5 de abril de 1797; Ibid., p. 324.

no mais íntimo fundamento da arte e certamente as percepções que se traz das artes plásticas podem também esclarecer muitas coisas na poesia”⁵². Mencionando mais uma vez Shakespeare, reafirma considerá-lo “aqui extremamente próximo aos gregos”⁵³. Problema de envergadura verdadeiramente filosófica, ele toca a própria idealidade do fazer estético, no modo como opera com seu material sem se limitar ao meramente empírico, tampouco dissolvendo-se no puramente abstrato: “dois elementos pertencem ao poeta e ao artista: que ele se eleve acima da realidade e que permaneça no interior do sensível. A arte estética existe onde ambos estão ligados”⁵⁴, afirmará Schiller. Trata-se, em última instância, de uma discussão em torno do próprio conceito de *forma clássica e simbólica*, entendida como síntese entre infinito e finito, ideal e real, universal e particular⁵⁵, tema central na estética do período.

Tendo em vista nosso tema, percebemos a partir da correspondência, portanto, que ela é concomitante a um momento decisivo da concepção do *Wallenstein*. No horizonte da intenção amplamente reformadora do projeto conjunto de Goethe e Schiller em relação à arte de seu tempo, o drama configurava uma das mais importantes frentes dessa atuação, e com o conceito de representação simbólica notamos como se contrapõem à predominância da representação naturalista e realista, fugindo, todavia, do extremo contrário de uma alegorização abstrata e fria, uma declamação intelectual sem vida própria⁵⁶. É esse conceito simbólico que

⁵² Carta de Schiller a Goethe, 7 de abril de 1797; in: *Ibid.*, p. 325.

⁵³ *Ibid.*, p. 325..

⁵⁴ Carta de Schiller a Goethe, 14 de setembro de 1797; in: *Ibid.*, p. 422.

⁵⁵ Schelling, muito influenciado por Goethe, oferece uma resumida definição do que seria a exposição simbólica: “onde nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambos são absolutamente um” (SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010, p. 69)

⁵⁶ Reunindo esses aspectos – de uma intenção reformadora no âmbito do teatro, da crítica à imitação naturalista, do recurso simbólico e do sentido programático e ainda a ser propriamente desenvolvido – Schiller escreve a Goethe, em 29 de dezembro de 1797: “Se o drama realmente é protegido por meio de um pendor tão ruim de nossa época, como eu não duvido, teríamos então de começar a reforma pelo drama e, por meio da repressão da imitação comum da natureza, fornecer espaço e luz para a arte. E isso, parece-me, poderia, entre outras coisas, acontecer de melhor modo por meio da introdução de auxílios simbólicos, os quais representariam o lugar do objeto em tudo o que não pertence ao verdadeiro mundo artístico do poeta e o que não pode,

opera a partir de então no trabalho dramático de Schiller⁵⁷, não apenas na trilogia, mas em todo o repertório clássico produzido a seguir. Não deixa de surpreender, ao marcar essa posição, que o autor reivindique Shakespeare – defendido ou atacado naquele século justamente por sua tonalidade naturalista – como um modelo, ao lado de Sófocles.

Essa inusitada filiação do dramaturgo inglês a seu próprio projeto estético complementa-se com um segundo aspecto, no modo como soube imprimir o sentido de inevitabilidade ao desenrolar de sua ação dramática em um mundo moderno, não mais regido por deuses e pelo destino. Aqui, a busca pela estrutura dramática ideal, que bem captara nos antigos, exigia, do ponto de vista da modernidade, uma nova solução, precisamente para que se chegasse ao mesmo resultado. Desde 1796, esse era um problema que encontrava na economia do *Wallenstein*, como confessa em carta a Goethe: “Tendo em vista a infelicidade do herói, o destino, propriamente, ainda atua muito pouco, e a próprio falha do herói ainda muito”; e completava: “consola-me aqui, em alguma medida, o exemplo de Macbeth, onde o destino tem igualmente muito menos culpa do que

portanto, ser exposto, mas apenas deve significar. Eu ainda não consegui desenvolver muito bem esse conceito do simbólico na poesia, mas parece-me que nele reside muita coisa. Se o emprego do mesmo fosse determinado, a consequência natural seria que a poesia se purificasse, contraísse seu mundo mais estreitamente e com mais significado, e seria no interior do mesmo tanto mais efetiva” (in: GOETHE, 1950b, p. 480). A decisão, também em 1797, de transpor o *Wallenstein*, anteriormente concebido em prosa, para versos associa-se intimamente a esse caráter de idealização do real próprio ao campo simbólico da arte, como escreve a Goethe em 24 de novembro daquele ano: “dever-se-ia conceber em versos tudo o que deve elevar-se acima do que é comum”. Como efeito, os famosos versos finais do prólogo do *Acampamento de Wallenstein* cantam: “E se a musa hoje,/ Livre deusa da dança e do canto,/ Seu antigo direito alemão de jogar com a rima/ Modestamente exige mais uma vez – não repreendam isso!/ Antes, agradeçam-na por fazer atuar a sombria imagem/ Da verdade no sereno reino da arte/ acima; por destruir ela mesma/ a ilusão que cria e não imputar/sua aparência enganosamente à verdade./ Séria é a vida, serena é a arte” (SCHILLER, 2000, p. 17).

⁵⁷ Goethe também afirma a importância do simbólico no teatro; em conversa com Eckermann, de 26 de julho de 1826, logo após elogiar *A morte de Wallenstein* e ao ser perguntado sobre o que deveria ter uma peça para ser teatral, responde: “ela precisa ser simbólica – respondeu-me Goethe. – Quer dizer: cada ação precisa ser significativa em si e levar a outra ainda mais importante” (ECKERMANN, 2017, p. 182).

o homem para que ele sucumba”⁵⁸. A diferença de natureza do fazer artístico do poeta moderno frente ao mundo antigo reaparece, exigindo um modo de mediar a liberdade do herói e a inevitabilidade de suas ações de um modo propriamente moderno.

Temática discutida mais de uma vez na correspondência, uma vez que tocava um tema caro a Schiller – o conflito entre liberdade e necessidade –, acompanhamos quanto ao *Wallenstein* a tentativa de resolvê-la a partir da introdução de motivos astrológicos na peça, especialmente mediante a figura do astrólogo Seni, a serviço do protagonista. Assim como a cena das bruxas na peça shakespeariana, que impulsionavam a ambição de Macbeth com sua profecia, presságios do futuro a partir dos astros e de outros sinais que dão força às escolhas do general ao mesmo tempo que tornam inevitável seu desfecho trágico; através de tal motivo, segundo o autor em carta do fim de 1798 a Goethe, “o declínio de *Wallenstein* deve ser introduzido e uma valente crença na sorte do empreendimento deve ser nele despertado”⁵⁹. É assim que a leitura da disposição dos astros, aparentemente afortunada para grandes atos, logo na primeira cena d’*A morte de Wallenstein*, é determinante para que o general, que n’*Os Piccolomini* iniciara negociações secretas com os suecos, seja conduzido à decisão final de agir contra o imperador e se aliar aos inimigos. Justamente esse motivo dá início ao andamento propriamente trágico nessa última parte da obra de Schiller, e ressoa em vários outros momentos que acabam por intensificar a inevitabilidade de sua ruína⁶⁰.

Vale ressaltar que o próprio Schiller tinha sérias ressalvas quanto à introdução de tais motivos, por lhe parecerem burlescos e irracionais, como confessa mais de uma vez a Goethe. Em sua análise ainda incipiente “Sobre a arte trágica”, no início daquela década, o autor chegava a apontar na submissão ao destino algo de humilhante “para seres livres que se autodeterminam”, reconhecendo nesse ponto uma carência “mesmo nas peças mais insignes do palco grego, porque em

⁵⁸ Carta de Schiller a Goethe, 28 de novembro de 1796; in: GOETHE, 1950b, p. 280.

⁵⁹ Carta de Schiller a Goethe, 4 de dezembro de 1798; in: Ibid., p. 656.

⁶⁰ Veja-se, por exemplo, sua convicção cega na lealdade de Octavio Piccolomini – antigo aliado íntimo que, na segunda parte da peça, passa a espioná-lo a serviço do imperador –, também baseada no horóscopo, uma vez que ambos teriam nascido sob as mesmas estrelas (*Os Piccolomini*, 2º ato, 6ª cena).

todas elas se apela, por fim, à necessidade, permanecendo assim sempre um nó por dissolver para a nossa razão que exige razão”⁶¹.

O contraste entre o texto de 1792 e a manutenção desses motivos do destino no *Wallenstein* – com aprovação e incentivo de Goethe – testemunha a importância de suas novas reflexões ao longo desses anos de troca epistolar, sustentadas por uma profunda resignificação da arte antiga e da estrutura ideal da tragédia e cristalizadas na realização de suas peças dramáticas da virada do século. Em uma mediação propriamente moderna entre o problema da necessidade e da liberdade, o poeta assumia em sua peça que o destino não se configurava como força sobrenatural e irracional que determinava externamente a ação dos homens, mas como peso simbólico da inevitabilidade que provém de cada decisão, retornando ao homem a responsabilidade da ação⁶².

Desse modo, tão mais significativos se revelam os deslocamentos da poética trágica desenvolvida por Schiller ao lado de Goethe quando percebemos que é precisamente em uma retomada de Shakespeare que nosso autor encontrará o melhor exemplo dessa confluência entre o procedimento simbólico e o tratamento do destino que seu novo olhar sobre a tragédia grega parecia exigir, o que não deixava de implicar em uma reinterpretação daquilo mesmo que fazia do dramaturgo inglês o poeta moderno por excelência⁶³. Não surpreende que, nessa época

⁶¹ SCHILLER, 2018, p. 51.

⁶² Pouco depois do *Wallenstein*, Schiller faria uma adaptação do *Macbeth* na qual notamos a aplicação da mesma compreensão sobre a relação entre destino e liberdade, o que o levava a depurar – contra o gosto dominante da época – vários elementos sobrenaturais e mágicos então valorizados em Shakespeare. O melhor exemplo disso se nota em sua reelaboração da cena das bruxas, uma vez que seu vaticínio se torna menos uma determinação mágica do destino do herói do que um enunciado sobre a agência humana: “Nós espalhamos no peito a semente maldita/mas é ao homem que pertence o ato” (SCHILLER, Friedrich. *Übersetzungen und Bearbeitungen (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 9)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995, p. 169).

⁶³ No fim de 1797, Schiller faz uma leitura do ciclo das peças históricas de Shakespeare sobre a Guerra das Duas Rosas e comenta com Goethe sobre o Ricardo III, reconhecida então por ele como “uma das mais sublimes tragédias”, sintetizando a semelhança entre o dramaturgo inglês e a tragédia antiga a partir dessas duas dimensões aqui indicadas: “Os grandes destinos, motivados nas peças anteriores, são nela concluídos de um modo verdadeiramente grandioso e colocam-se um ao lado do outro, segundo a ideia mais sublime. Uma vez que a matéria já exclui tudo

decisiva da gênese do *Wallenstein*, Schiller acabasse por vislumbrar um projeto de readaptação das peças do autor inglês para o palco de Weimar, do qual resultaria, em 1800, uma nova versão do *Macbeth*. Goethe torna explícito esse nexo entre o trabalho schilleriano em sua trilogia e a depuração da obra shakespeariana em um novo sentido:

Desejo muito que uma adaptação das produções de Shakespeare possa atraí-lo. Seria uma grande vantagem, uma vez que tanta coisa já foi preliminarmente trabalhada e que só é preciso purificá-las para torná-las novamente passíveis de usufruto. Assim que o senhor tiver começado a se exercitar efetivamente por meio da elaboração do *Wallenstein*, tal empreendimento não lhe será difícil⁶⁴.

Logo, notamos como a longa gênese do *Wallenstein* mobiliza elementos centrais de toda a reflexão estética desenvolvida por Schiller e Goethe nesses anos. A trilogia, cuja bem-sucedida estreia nos anos de 1798 e 1799 alça Schiller definitivamente ao panteão do teatro alemão, revela-se por fim um testemunho vivo não apenas de uma concepção individual de dramaturgia, mas de um projeto estético que tomou forma a partir do longo processo de trocas e influências recíprocas entre os dois autores. Que eles acabassem, assim, também defendendo uma nova leitura de Shakespeare – o grande poeta moderno –, a partir das formas da tragédia antiga, disputando, portanto, seu legado tanto com o naturalismo do *Sturm und Drang*, como com o sentido mágico do romantismo nascente, revela a amplitude com o qual procuraram refundar a poética teatral, em uma profunda dialética entre o antigo e o novo.

o que é piegas, lânguido e choroso, esse efeito grandioso vem muito a propósito; tudo é nela enérgico e grandioso, nada do que é ordinariamente humano incomoda a comoção puramente estética e, por assim dizer, desfrutamos da pura forma do tragicamente terrível. Uma Nemesis elevada percorre a peça, em todas as figuras, não se consegue sair desse sentimento do começo ao fim. É admirável como o poeta sempre conseguiu conquistar dessa matéria insignificante o troféu poético e com que habilidade representa o que não se deixa representar – penso na arte de empregar símbolos quando a natureza não pode ser exposta. Nenhuma peça de Shakespeare me lembrou tanto da tragédia grega” (Carta de Schiller a Goethe, 28 de novembro de 1797; in: GOETHE, 1950b, p. 456).

⁶⁴ Carta de Goethe a Schiller, de 29 de novembro de 1797; Ibid., p. 457.

Referências bibliográficas

- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Briefwechsel mit Friedrich Schiller (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 20)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1950b.
- _____. *Sämtliche Gedichte, Zweiter Teil: Ausgabe letzter Hand (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 2)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1953.
- _____. “Weimarisches Hoftheater”. In: *Schriften zur Literatur (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 14)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1950a.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, volume II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. *Cursos de Estética, volume IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.
- SCHILLER, Friedrich. *Briefe I, 1772-1795 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 11)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002a.
- _____. *Briefe II, 1795-1805 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 12)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002b.
- _____. *Briefwechsel mit Körner, Dritter Theil 1793-1796*. Berlin: Verlag von Veit u. Comp., 1847.
- _____. *Don Karlos (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 3)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989.
- _____. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- _____. *Übersetzungen und Bearbeitungen (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 9)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995.
- _____. *Wallenstein (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 4)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2000.

- SCHMIDT, Erich; SUPHAN, Bernhard (org.). *Xenien 1796. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs*. Weimar: Hermann Böhlau, 1893, p. 186.
- SHARPE, Lesley. "Schiller and Goethe's 'Egmont'". In: *The Modern Language Review*, Vol. 77, No.3, pp. 629-645.
- VIEIRA, Vladimir. "Objetos trágicos, objetos estéticos". In: SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, pp. 139-197.
- WERLE, Marco Aurélio. "O idealismo de Schiller n'Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister". In: *Tempo Brasileiro*, v. 198, 2014, pp. 69-78.

RESUMO: A trilogia *Wallenstein*, de Schiller, cuja estreia nos palcos de Weimar se deu em 1798 e 1799, tem um longo período de gênese, acompanhando suas mais importantes discussões estéticas com Goethe durante a década de 1790. Nesse artigo, gostaríamos de delinear alguns elementos centrais desse processo, sobretudo a partir da correspondência entre ambos: o problema da forma trágica, a crítica ao drama então dominante, a recuperação dos princípios artístico da Antiguidade e uma releitura de Shakespeare. Os desafios envolvidos na criação do *Wallenstein*, como uma tragédia moderna, testemunham a experimentação e a efetivação de temas importantes da profunda reflexão sobre a arte desenvolvida por Schiller e Goethe na virada do século.

PALAVRAS-CHAVE: Wallenstein, Goethe, Schiller, classicismo, tragédia.

ABSTRACT: Schiller's *Wallenstein* trilogy, which premiered at the Weimar stage in 1798 and 1799, has a long period of genesis, following his most important aesthetic discussions with Goethe during the 1790s. In this essay, we would like to outline some principles of this development, relying mostly on the correspondence between both of them: the problem of the tragic form, the critique of the then predominant drama, the recovery of the artistic principles of Antiquity and a rereading of Shakespeare. Thus, the challenges involved in creating *Wallenstein*, as a modern tragedy, testify the experimentation and execution of important themes in the deep reflection on art developed by Schiller and Goethe at the turn of the century.

KEYWORDS: Wallenstein, Goethe, Schiller, classicism, tragedy.

Correspondência Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich von Schiller

APRESENTAÇÃO E NOTAS DE VLADIMIR VIEIRA

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UFF

TRADUÇÃO DE MARCO AURÉLIO WERLE

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

PEDRO AUGUSTO FRANCESCHINI

PÓS-DOCTORANDO DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

VLADIMIR VIEIRA

Apresentação

As cartas que se seguem constituem uma amostra de um empreendimento bem mais ambicioso: desde 2018, uma equipe, da qual fazem parte, além de mim, os profs. Marco Aurélio Werle e Pedro Franceschini, vem se dedicando à tradução da correspondência entre Goethe e Schiller, a qual, como se sabe, ainda não está disponível em português em sua integralidade. A edição brasileira da *Correspondência* adotou a prática, ademais não completamente incomum em outros idiomas, de privilegiar, com maior ou menor liberdade, trechos consagrados a discussões teóricas, deixando de lado aqueles à primeira vista circunscritos a considerações de cunho mais pragmático.¹ Desde as discussões iniciais acerca do

¹ GOETHE, Johann Wolfgang; SCHILLER, Friedrich. *Correspondência*. Tradução de Claudia Cavalcante. São Paulo: Hedra, 2010. No século XIX, a prática de suprimir cartas ou mesmo

projeto, tornou-se claro para nós que essa premissa não deveria ser adotada aqui: nas preocupações editoriais, literárias, e mesmo pessoais dos pensadores transparecem ou se acomodam os seus princípios filosóficos e estéticos, de modo que a leitura sistemática e detalhada de todo o material permite que esses dois registros se iluminem mutuamente. Além disso, uma tradução integral contempla ainda uma série de outros aspectos que nos permitem acompanhar os pormenores do dia a dia e da convivência dos dois grandes poetas, do seu entorno intelectual e de sua época. Lembrando que nesse período de 1794 a 1805 se decidiram em Weimar e Jena os grandes destinos da filosofia e literatura alemãs clássicas.

O excerto selecionado para essa publicação compreende cartas de fevereiro e março de 1795. Trata-se de um período decisivo para o pensamento filosófico de Schiller. Extenuado por suas atribuições como professor de história da Universidade de Jena, cargo que ocupava desde 1789, o dramaturgo decidira, no início da década de 1790, investigar os fundamentos da tragédia com vistas a superar as dificuldades que enfrentava em sua criação poética desde a redação do *Don Karlos* (1785-1787). Inicialmente influenciados pela recepção alemã da *Poética* aristotélica, através de autores como Winckelmann, Lessing e Mendelssohn, esses estudos ganharam uma nova dimensão a partir do contato com a obra de Kant, particularmente a *Crítica da faculdade do juízo*. A tentativa schilleriana de empregar a categoria do sublime para pensar a experiência trágica ganhou corpo numa série de artigos, tais como “Do sublime” e “Sobre o Patético”, publicados entre os anos de 1792 e 1793 no periódico *Neue Thalia*, de que era editor.

Mas as reflexões do dramaturgo tomariam ainda um outro rumo no ano seguinte. Embora tivessem sido formalmente apresentados em 1788, foi apenas em 1794, por ocasião de um encontro da Sociedade de História Natural em Jena, que Goethe e Schiller se tornariam mais próximos. Costuma-se atribuir ao desenvolvimento dessa relação um certo distanciamento do estrito domínio da estética

trechos de cartas que supostamente continham pouco conteúdo filosófico era comum. Cf. por exemplo, a *Correspondence* de 1845, com tradução de George H. Calvert (New York; Lodon, Wiley & Putnam); ou a *Correspondence* de 1863, com tradução da baronesa de Carlowitz (Paris, Charpentier). Entre as traduções completas da correspondência para outros idiomas encontram-se, por exemplo a de Lucien Herr (Paris: Gallimard, 1994) para o francês e, mais recentemente, a de Marcelo Burello e Regula Rohland de Langbehn para o espanhol (“La más indisoluble unión”. Madrid: Mino y Dávila, 2014).

pura, e consequentemente do quadro categorial da filosofia kantiana, surgindo já aí uma articulação dos problemas estéticos a considerações de ordem histórica e sociocultural. A parceria com o grande poeta de Weimar se materializaria também em um novo empreendimento editorial, o periódico *As horas*, onde seriam publicados alguns dos mais célebres trabalhos teóricos do dramaturgo, tais como as cartas “Sobre a educação estética do homem” e o ensaio “Sobre poesia ingênua e sentimental”.

Desse modo, um dos principais movimentos que se observam nas cartas selecionadas a seguir consiste nos esforços dos dois pensadores para produzir os números do novo periódico. No empenho de Schiller para a aquisição de contribuições para *As horas*, na preocupação com a recepção dos trabalhos, no incentivo para que seu amigo envie artigos de modo a compor adequadamente os volumes dentro dos prazos o editor acadêmico certamente reconhecerá muitas de suas dificuldades cotidianas. Em razão do pouco tempo de convivência, nota-se, ademais, como essa comunicação de natureza mais pragmática ainda é formulada em um tom mais formal, o qual seria abandonado com o passar dos anos.

Inseparável desse interesse é, evidentemente, o exercício da crítica. Em torno do projeto de *As horas*, Goethe e Schiller debatem constantemente as obras de seus contemporâneos – ainda timidamente, nesse momento, mas com frequência e franqueza cada vez maior à medida que se estreitavam os laços de amizade. Não seria talvez exagerado enxergar aqui as raízes dos *Xenien*, conjunto de dísticos sarcásticos que ambos publicariam, no *Almanaque das musas* de 1797, contra autores de seu tempo. Essa prática epistolar também prepararia Schiller para a redação de “Sobre poesia ingênua e sentimental”, o único de seus ensaios teóricos em que considerações poetológicas são sistematicamente desenvolvidas, à maneira moderna, em estreita conexão com a crítica de arte.

Nesse sentido, um dos objetos que recebem particular atenção na correspondência do período é o *Wilhelm Meister*. Goethe enviara a Schiller o quarto livro de seu romance, que fora então devolvido com anotações marginais e admoestações contra passagens específicas – o presente em dinheiro recebido da duquesa pelo herói e os debates com Serlo e Aurélia sobre *Hamlet* (22.02.1795). O dramaturgo, entretanto, não se furta a defender a obra das críticas de Jacobi, infundadas, sob o seu ponto de vista, por subordinarem avaliações estéticas a

considerações estritamente morais (01.03.1795). A articulação entre esses dois domínios, problema central do pensamento schilleriano desde seu primeiro artigo teórico, “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, é mais um tema que remete a questões que seriam exploradas de modo mais decisivo em “Sobre poesia ingênua e sentimental”.

Para além da crítica, as cartas revelam também o trato constante com os principais nomes da *Aufklärung*, especialmente, mas não exclusivamente, em conexão com as necessidades editoriais de *As horas*. O envolvimento de Goethe e Schiller com os círculos intelectuais de sua época fica evidente, por exemplo, nos esforços mobilizados para interceder em favor do filósofo Friedrich August Weissshuhn, potencial colaborador do periódico que se indispusera com um professor da Universidade de Jena (25-27.02.1795). Não se trata de um evento isolado: em diversas outras passagens, ao longo dos anos, os pensadores demonstram sua recorrente preocupação com o ambiente acadêmico da Alemanha no século XVIII.

Das esparsas observações manifestamente filosóficas que encontramos nos trechos selecionados abaixo, uma destaca-se pela curiosidade. Em carta de 18 de fevereiro, Goethe critica as *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, escrito pré-crítico de 1764 que, segundo o seu ponto de vista, persegue uma abordagem excessivamente antropológica. Schiller responde no dia seguinte, sendo que não apenas concorda com o amigo como se queixa adicionalmente do estilo de Kant, que considera “um pouco lúdico e floreado demais para essa matéria tão séria”.

Em outras passagens, a influência do filósofo de Königsberg sobre o pensamento schilleriano se revela, entretanto, de modo menos evidente. Ao recusar um convite para integrar o corpo docente da Universidade de Tübingen, o dramaturgo justifica a sua decisão argumentando que, graças à sua saúde precária, prefere permanecer em Jena, “onde quero possivelmente viver e morrer”. E acrescenta: “declinei, portanto, e não faço disso nenhum mérito; pois minha inclinação decidiu tudo sozinha, de modo que sequer necessitei lembrar-me das obrigações que devo a nosso bom duque [...]” (19.02.1795). Vemos assim exposto, na particularidade dos assuntos cotidianos, o conflito entre dever e inclinação, entre razão e sensibilidade, que se tornou um dos pontos nevralgicos das reflexões de Schiller desde que ele aprofundara seus estudos do sistema transcendental.

Há, desse modo, muito mais filosofia do que salta aos olhos na amizade epistolar entre Goethe e Schiller. Esperamos que a publicação da correspondência integral possa dar uma nova direção às pesquisas sobre esses dois autores no Brasil. A guisa de conclusão, caberia talvez apenas advertir o leitor de que a tradução das cartas que se seguem não se encontra ainda em seu formato definitivo, devendo ser tomada, antes, como um estágio de um longo caminho que ainda temos a percorrer.

Tradução

45. A SCHILLER, 11 DE FEVEREIRO DE 1795.

Como desejo que meu quarto livro² encontre o senhor com boa saúde e disposição, e possa entretê-lo por algumas horas! Posso pedir-lhe que marque aquilo que parecer dubitável ao senhor? Recomendo do mesmo modo meu herói e sua sociedade também ao sr. von Humboldt³ e às damas.

Espero ainda ir no sábado, caso isso não ocorra, o senhor terá mais notícias de mim. Meyer⁴ manda reiteradas saudações.

Weimar, 11 de fevereiro de 1795.

G.



46. A SCHILLER, 18 DE FEVEREIRO DE 1795.

O senhor me disse recentemente que pensava vir em breve para cá ter conosco. Temo que o tempo mais uma vez frio detenha o senhor. De todo modo, gostaria de fazer uma sugestão.

O senhor e sua esposa poderiam ficar ambos em minha casa; ou, se ela preferir alojar-se em outro local, gostaria ao menos que o senhor ocupasse o seu antigo quarto. Faça como lhe aprouver; o senhor e sua esposa são muito bem-vindos aqui.

² Quarto livro do *Wilhelm Meister*, que Goethe enviara a Schiller.

³ Wilhelm von Humboldt (1767-1835), filósofo e diplomata alemão.

⁴ Johann Heinrich Meyer (1760-1832), pintor suíço que se tornaria colaborador de *As horas*.

Avivado pelo bom ânimo que me infundiu nossa recente conversa, já elaborei o esquema para o quinto e sexto livros.⁵ Como espelhar-se em outro é muito mais vantajoso do que espelhar-se em si mesmo!

O senhor conhece as *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* de Kant, de 1771?⁶ Se as palavras *belo* e *sublime* não estivessem no título, e se aparecessem no próprio livrinho muito mais raramente, ele seria um escrito realmente interessante. É cheio de observações adoráveis sobre os seres humanos, e já vemos germinarem os princípios dele. Certamente o senhor já o conhece.

Não chegou ainda nenhuma notícia do ausente senhor von Humboldt?⁷ Mande lembranças minhas ao seu círculo e prossiga me elevando e revigorando com seu amor e sua confiança.

Weimar, 18 de fevereiro de 1795.

G.



47. A GOETHE, 19 DE FEVEREIRO DE 1795.

O tempo miserável levou mais uma vez embora toda a minha coragem, e a soleira da minha porta é mais uma vez o velho limite dos meus desejos e de meu vagar. Como gostaria de aproveitar o seu convite, tão logo possa confiar um pouco em minha saúde, nem que veja o senhor por apenas algumas horas. Anseio de todo coração por isso, e minha esposa, que está muito ansiosa por essa visita ao senhor, não me dará tranquilidade enquanto não a realizar.

Recentemente, restitui ao senhor, com fidelidade, a impressão que causou em mim o *Wilhelm Meister*, que é portanto, evidentemente, o próprio fogo no qual o senhor se aquece. Körner⁸ me escreveu há alguns dias com infinita satisfação a respeito dele, e em seu juízo podemos nos fiar. Nunca encontrei um crítico [*Kunstrichter*] que se deixasse tão pouco desviar do principal, em um produto poético, por aquilo que é acessório. No *Meister* ele encontra toda a força de Os

⁵ Do *Wilhelm Meister*.

⁶ As *Observações* foram originalmente publicadas, na verdade, em 1764. Goethe possivelmente se refere à edição de Riga, de 1771.

⁷ Alexander von Humboldt (1769-1859), filósofo e geógrafo alemão.

⁸ Christian Gottfried Körner (1756-1831), escritor alemão e amigo pessoal de Schiller.

sofrimentos de Werther, apenas domada por um espírito varonil e depurada na tranquila graça de uma obra de arte consumada.

Ao lê-lo, lembro-me de ter sentido o mesmo que o senhor escreve sobre o pequeno escrito de Kant. A abordagem é meramente antropológica, e com ele não se aprende nada sobre os fundamentos últimos do belo. Mas, como física e história natural do sublime e do belo, ele contém algum material [*Stoff*] frutífero. O estilo me parece um pouco lúdico e floreado demais para essa matéria tão séria. Inusitado erro em um Kant, de todo modo bastante compreensível.

Herder⁹ nos presenteou com um artigo muito bem escolhido e realizado, onde se esclarece o conceito tão corriqueiro *do próprio destino*.¹⁰ Matérias dessa espécie são para nosso uso especialmente adequadas, pois, embora tenham em si algo de místico, acabam ligando-se a alguma verdade universal por meio do tratamento.

Como estamos falando de destino, tenho de lhe dizer que decidi esses dias algo sobre o *meu* destino. Meus compatriotas fizeram a honra de me indicar para Tübingen¹¹, onde, ao que parece, ocupam-se agora com reformas. Mas, uma vez que no momento não posso ser aproveitado como professor acadêmico, prefiro ficar ocioso aqui em Jena, onde estou bem e onde quero possivelmente viver e morrer, do que em qualquer outro lugar. Declinei, portanto, e não faço disso nenhum mérito; pois minha inclinação decidiu tudo sozinha, de modo que sequer necessitei lembrar-me das obrigações que devo ao nosso bom duque, e que desejo dever antes a ele do que a qualquer outro. Enquanto puder de algum modo conduzir a pena, creio não precisar preocupar-me com minha existência. E assim deixo aos céus, que nunca ainda me abandonaram.

O senhor Von Humboldt¹², de Bayreuth, ainda não está aqui e tampouco escreveu algo determinado sobre sua chegada. Seguem as páginas de Weißhuhn¹³,

⁹ Johann Gottfried von Herder (1744-1803), filósofo alemão.

¹⁰ “Das eigene Schicksal” [O próprio destino], publicado no terceiro número do primeiro volume de *As horas* (pp. 1-21).

¹¹ A indicação para o posto de professor de história e estética provinha de Jacob Friedrich von Abel, professor de filosofia na Universidade de Tübingen com quem Schiller estudara na *Karlsschule Stuttgart*.

¹² Alexander von Humboldt.

¹³ Schiller refere-se ao artigo “Beiträge zur Synonymistik” [Contribuições à sinonímica], de

sobre as quais lhe falei recentemente. Peço que as devolva logo.

Mandamos todos as melhores lembranças ao senhor.

Sch.



48. A SCHILLER, 21 DE FEVEREIRO DE 1795.

Como me alegro que o senhor deseje permanecer em Jena, e que sua pátria não tenha podido atrair novamente o senhor. Espero que ainda possamos fazer e trabalhar juntos em muitas coisas.

Peço o manuscrito do quarto livro e devolvo em breve os sinônimos. E assim a dança das horas vai se tornando cada vez mais animada.

Passe muito bem. Escrevo mais da próxima vez.

Weimar 21 de fevereiro de 1795.

G.



49. A GOETHE, 22 DE FEVEREIRO DE 1795.

Jena, 22 de fevereiro de 1795

Conforme seu pedido, segue aqui o quarto livro do *W. Meister*. Quando encontrei algo que me incomodou, fiz um traço na margem, cujo significado o senhor logo descobrirá. Caso não descubra, também nada terá sido perdido.

Tenho de fazer uma observação um pouco mais importante por ocasião do presente em dinheiro que Wilhelm, pelas mãos do barão, recebe e aceita da duquesa.¹⁴ Após as relações delicadas entre ele e a duquesa, eu pensaria – e assim parece também a Humboldt¹⁵ – que ela não poderia oferecer a ele um presente assim, e ainda por mãos estranhas, nem ele aceitá-lo. Procurei no contexto algo que

Friedrich August Weissshuhn, uma possível contribuição para *As horas* que terminaria sendo publicada, postumamente, no periódico *Philosophisches Journal einer Gesellschaft deutscher Gelehrten*, de Friedrich Immanuel Niethammer (B. 1, H. 1, pp. 46-72).

¹⁴ Schiller refere-se ao Livro 4, Cap. 1 do *Wilhelm Meister*, onde a personagem título, que integrava nesse momento um grupo de teatro, aceita em retribuição às apresentações realizadas na corte um presente em dinheiro da duquesa, com quem estabelecera vínculos afetivos.

¹⁵ Wilhelm von Humboldt;

pudesse salvar a delicadeza [*Delicatesse*] de ambos, e creio que ela seria poupada se esse presente fosse dado e por ele aceito, sob esse título, como *remboursement*¹⁶ por gastos contraídos. Decida o senhor mesmo. Tal como está, o leitor fica atônito, constrangido sobre como deve salvar o delicado sentimento [*Zartgefühl*] do herói.

A propósito, senti na segunda leitura um novo deleite com a infinita verdade das narrativas e com o insigne desenvolvimento do Hamlet. No que diz respeito ao último, gostaria – meramente em vista do encadeamento do todo e por causa da multiplicidade que é mantida, de modo geral, em um grau tão elevado – que essa matéria não tivesse sido exposta tão imediatamente após outra, mas antes, se fosse o caso, que tivesse podido ser interrompida por algumas circunstâncias intermediárias significativas. No primeiro encontro com Serlo ela vem muito rapidamente à baila, e igualmente depois no quarto de Aurelia.¹⁷ De todo modo são miudezas que sequer ocorreriam ao leitor se o senhor mesmo não o tivesse ensinado, por tudo o que veio antes, a esperar a suprema variedade.

Körner, que me escreveu ontem, recomendou-me expressamente que eu agradecesse ao senhor pelo elevado deleite que o *Wilh. Meister* lhe proporcionou. Ele não pôde furtar-se a pôr algo dali em música, que apresenta ao senhor através de mim.¹⁸ Uma é para bandolim, a outra para piano. Provavelmente é possível encontrar um bandolim em algum lugar de Weimar.

Mais uma vez, tenho de pedir ao senhor seriamente que se lembre do nosso terceiro número de *As horas*. Cotta¹⁹ pede com premência que eu envie mais cedo os manuscritos, e sugere que o décimo dia do mês teria de ser a última data para que ele tivesse o manuscrito completo. Portanto, ele tem de poder partir daqui no dia 3. O senhor crê ter terminado nesse tempo “O procurador”?²⁰ Minha exortação não deve, contudo, importuná-lo de modo algum, pois o senhor é

¹⁶ Em francês no original: “reembolso”.

¹⁷ Schiller refere-se a passagens do livro Livro 4 (Cap. 3; Caps. 13-16) em que Wilhem Meister debate as virtudes da peça de Shakespeare com seus anfitriões, os irmãos Serlo e Aurélia.

¹⁸ Körner colocara em música canções reproduzidas na obra de Goethe, e encaminhara as partituras ao autor através de Schiller.

¹⁹ Johann Friedrich Cotta (1764-1832), editor alemão responsável pela publicação de *As horas*.

²⁰ A narrativa sobre o procurador integrava a continuação das “Conversas de emigrantes alemães”, publicada no quarto número de *As horas* (pp. 41-67).

totalmente livre para escolher destiná-lo seja ao terceiro, seja ao quarto número, uma vez que terá de deixar de lado um dos dois.

Mandamos todos as melhores lembranças ao senhor e peço, de minha parte, que mande as melhores saudações a Meyer.

Schiller.



50. A SCHILLER, 25 DE FEVEREIRO DE 1795.

Seu bondoso cuidado crítico com minha obra deu-me novamente o desejo e a coragem de percorrer mais uma vez o quarto livro. Entendi provavelmente as suas *obelos*²¹ e utilizei suas indicações, espero poder remediar também o *desideriis*²² restante e, nessa oportunidade, efetuar ainda alguma coisa boa no todo. Mas, como tenho que cuidar disso imediatamente, peço que me exima do terceiro número; em contrapartida, deverá dispor do “Procurador”, com toda elegância, para o quarto.

Os sinônimos que chegaram aqui têm de mim grande aprovação; a elaboração é muito rica em espírito e em algumas passagens surpreendentemente boa. O início, em contrapartida, me parece menos *legível*, embora bem pensado e conforme a fins.

Chegaram até aqui relatos da extravagância do autor de não querer permanecer na academia. A academia exige satisfações porque ele insultou *desavergonhadamente* o pró-reitor, etc.²³ – Como o senhor está se ocupando dele, diga-me o que se pode de algum modo fazer. Pois trocar um *forum privilegiatum*²⁴ por um público é muito transcendente. O conselho municipal não pode sequer acolhê-lo sem que ele se submeta às condições habituais. Pode-se requerer dele a prova de que trará duzentos taleres, ele tem de se tornar cidadão e ainda mais outras coisas.

²¹ Em grego no original: “marcas”.

²² Em latim no original: “desejável”.

²³ Goethe faz alusão à recusa de Weißhuhn em inscrever-se na Universidade de Jena, a qual deu ensejo a uma disputa com o pró-reitor. Essa disputa ameaçava, agora, tornar-se um processo por injúria.

²⁴ Em latim no original: “fórum privilegiado”.

Se fosse possível convencê-lo a fazer as pazes com a academia, provavelmente tudo poderia terminar bem com Voigt²⁵, que é atualmente o pró-reitor.

Espero em breve visitar novamente o senhor, que seja apenas por algumas horas. Mesmo ausente, não me deixe à distância.

Assegure a Körner que a sua participação me alegra infinitamente. Penso ouvir em breve a romanza no teatro.

Passe muito bem.

Weimar 25 de fevereiro de 1795.

G.



51. A GOETHE, 27 DE FEVEREIRO DE 1795.

Jena, 27 de fevereiro de 1795.

Se o senhor desfrutou também dos dias amistosos que temos aqui, desejo sorte ao quarto livro do *W. Meister*. Esse anúncio da primavera realmente me revigorou e instilou uma nova vida em meu ofício, de que ele muito carece. Como somos, entretanto, atados às forças da natureza, com toda a maravilhosa autonomia de que nos vangloriamos, e o que é nossa vontade quando a natureza falha! Aquilo que já estava remoendo infrutiferamente há cinco semanas foi resolvido para mim em três dias por uma amena visão do sol; evidentemente a demora de até então preparou esse desenvolvimento, mas o desenvolvimento mesmo quem me trouxe foi o sol que me aquece.

Apodero-me sempre mais de minha matéria [*Stoff*] e descubro em cada passo que avanço como é sólido e seguro o fundamento de minhas construções. De agora em diante, não tenho mais a temer uma objeção que pudesse derruir o todo. E contra erros pontuais na aplicação me porá mais seguro a estrita ligação mesma do todo; assim como a conta mesma adverte o matemático contra cada erro de contagem.

Consegui, por intermédio de Niethammer²⁶, pois não é possível vê-lo por aqui, que nosso filósofo transcendental, que sabe tão pouco avaliar a liberdade

²⁵ Johann Heinrich Voigt (1751-1823), professor de matemática e pró-reitor na Universidade de Jena em 1795.

²⁶ Friedrich Immanuel Niethammer (1766-1848), teólogo alemão.

acadêmica, fizesse as pazes com o pró-reitor atual, e assim provavelmente lhe deixarão também em paz. Não tenho motivos para crer que ele tenha distorcido os *facta*²⁷; mas se ele diz a verdade, então o senhor Professor Schmidt²⁸ atribuiu-se a si mesmo o predicado que Weißhuhn lhe deu. Pois, como assegura este, Schmidt lhe assegurara em expressas palavras que ele seria deixado em paz até a Páscoa, e que não lhe seria exigida nenhuma explicação acerca de sua permanência aqui; depois, contudo, ele negou a palavra que tinha dado antes, etc. Como Weißhuhn achava que um tal comportamento não poderia dever-se ao pró-reitor Schmidt²⁹, mas antes ao professor Schmidt, julgou o segundo impertinente, com todo respeito ao primeiro.

As novas *Horas* estão prontas, e já me foi enviado um exemplar pelo correio. Aguardo o pacote amanhã. Saldamos completamente no segundo número a dívida que contraímos no primeiro, pois ele contém 8 e um quarto ao invés de 7 cadernos.

Conforme sua promessa, podemos esperar a cada dia uma visita do senhor, e estou muito ansioso por isso. Todos estão bem e mandam ao senhor as melhores lembranças.

Schiller.

P.S: O senhor esqueceu afinal de anexar os sinônimos.



52. A SCHILLER, 28 DE FEVEREIRO DE 1795.

Aqui vão os sinônimos esquecidos. Li um pedacinho deles para os convivas [*Gesellschaft*] de ontem, sem dizer de onde vinha nem para onde ia. Ele recebeu grande aprovação.

Não seria de modo algum ruim se eu lesse de vez em quando algo de nossos manuscritos para outros. Assim teríamos sempre uma dúzia de seres humanos mais inclinados ao produto e atentos ao próximo número.

²⁷ Em latim no original: “fatos”.

²⁸ Carl Christian Erhard Schmid (1761-1812), teólogo e filósofo alemão.

²⁹ Johann Wilhelm Schmidt (1744-1798), teólogo alemão e pró-reitor na Universidade de Jena em 1794.

Sobre o assunto de Weissshuhn, prefiro me abster até o senhor me dar notícias de uma finalização amical.³⁰

Dou minha benção à bem-sucedida aproximação do senhor à sua finalidade. Não podemos fazer outra coisa senão cultivar e secar bem a lenha; começa então o fogo na hora certa e nos assombramos com isso. Segue também uma carta de Jacobi.³¹ O senhor verá que ele passa bem. Agrada-me muito o interesse dele pelas *Cartas* do senhor. Remeto-lhe, para revisão, o juízo dele acerca de meu primeiro volume.³²

Passe muito bem, vejo o senhor tão logo possível.

Weimar, 28 de fevereiro de 1795.

G.



53. A GOETHE, 1 DE MARÇO DE 1795

Jena, 1 de março de 1795.

Envio aqui por ora quatro exemplares de *As horas*, dos quais peço que o senhor entregue um ao duque. Os restantes seguirão.

A crítica de Jacobi não me admira nem um pouco; pois um indivíduo como ele tem de necessariamente ofender-se com a inclemente verdade que o senhor produz em suas cenas da natureza na mesma medida em que seu indivíduo tem de dar a ele oportunidade para isso. Jacobi é um daqueles que buscam nas apresentações do poeta apenas suas ideias, e tomar aquilo que *deve ser* como mais elevado do que aquilo *que é*; aqui, o fundamento do conflito repousa já, portanto, nos primeiros princípios, e é completamente impossível que um entenda o outro.

Abandono alguém tão logo me deixe notar que algo lhe interessa mais nas apresentações [*Darstellungen*] poéticas do que a necessidade interna e a verdade. Se ele pudesse mostrar ao senhor que a ineticidade de seus quadros não flui da natureza do objeto, e que o modo como o senhor lida com ele advém apenas de seu próprio sujeito, então o senhor seria com certeza responsável por isso – não,

³⁰ Em latim no original: “amigável”

³¹ Friedrich Heinrich Jacobi (1743- 1819), filósofo alemão.

³² Do *Wilhelm Meister*.

contudo, por estar em falta com o fórum moral, mas sim com o fórum estético. Mas gostaria de ver como ele pretenderia mostrar isso.

Uma visita me perturba e não quero deter o pacote.

Weißhuhn esteve há pouco comigo. Ele pretende inscrever-se amanhã. Passe muito bem.

Sch.



54. A GOETHE, 8 DE MARÇO DE 1795

Jena, 8 de março de 1795.

Minha esperança de ver o senhor aqui essa semana foi em vão. Espero, contudo, que ela tenha malogrado apenas pelo zelo do senhor com o trabalho. Mas não ouvir nem ver nada do senhor é algo a que dificilmente posso mais me acostumar.

Aguardo ansiosamente ouvir sobre sua ocupação no momento. Disseram-me que o senhor já faria imprimir o terceiro volume do *Meister* no dia de São João. Isso seria mais rápido do que eu pensava; mas, por mais que isso me alegre pelo *Meister*, também me causaria pesar que o senhor fosse raptado por tão longo tempo às *Horas*.

Sobre o destino do segundo número ainda não pude recolher nenhum juízo; talvez o senhor tenha ouvido algo divertido em Weimar.

Nosso amigo Meyer está satisfeito com o artigo dele?³³ Gostaria que estivesse. Esse artigo, me escreve Cotta, agradou a muitos, e não tenho nenhuma dúvida de que ele nos honrará.

Envio ao senhor ainda quatro números de *As horas*, dos quais um para o Sr. Meyer. Se o senhor precisar de mais um ou dois exemplares em papel de carta, ao invés de papel comum, peço a bondade de observá-lo e me enviar de volta os exemplares em papel comum. Todos mandam as melhores lembranças.

Sch.

³³ Schiller revisara o artigo de Meyer, "Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst" [Ideias para uma história futura da arte], mas não houve tempo para que o autor verificasse as alterações antes da publicação no segundo número de *As horas* (pp. 29-50).



55. A SCHILLER, 11 DE MARÇO DE 1795

Não obstante a vivaz ansiedade por ver e falar com o senhor novamente, não pude essa semana sair do lugar. Impediram-me gradativamente alguns atores, que queria ajuizar para papéis como convidados, o tempo ruim e um reumatismo que contraí com um resfriado, e ainda não vejo quando e como poderei chegar até aí.

Permita-me dizer, entretantes, que fui diligente, que a maior parte do quarto livro já seguiu e que o “Procurador” também já foi completamente elaborado. Espero que o modo como apreendi e explanei a história não desagrade ao senhor.

Ficarei satisfeito se meu romance puder ser publicado na época determinada; uma aceleração é impensável. Nada me impedirá de tomar parte em *As horas* do modo como o senhor deseja. Tomando em conjunto e dividindo o tempo e as horas posso deixar muita coisa de lado esse ano.

Não ouvi ainda nada sobre o segundo número de *As horas*, mas o primeiro já está assombrando muito a Alemanha.

Meyer agradece pela redação das ideias dele. Há pouco apenas que poderia ser colocado de outro modo, mas isso ninguém descobrirá. Agora ele trabalha em uma apresentação de Perugino, Bellini e Mantegna.³⁴

Em anexo, o senhor pode ver quais revistas chegarão futuramente aqui em casa. Farei copiar o sumário de cada número e acrescentarei uma pequena resenha. Se tivermos apenas uns seis meses, já podemos ter uma ideia de como estão nossos colegas.

Se nos conservarmos estritos e múltiplos, logo estaremos no topo, pois todos os demais periódicos trazem mais fardo do que mercadoria. E, como visamos a utilizar nosso trabalho para nossa própria formação ulterior, só coisas boas podem surgir e efetuar-se daí.

Agradeço muito pelos exemplares enviados de *As horas*. O segundo envio está de acordo com o primeiro: quatro em papel comum e a mesma quantidade em papel de carta. Jacobi desculpa-se por ainda não ter enviado nada.

³⁴ O artigo seria publicado no nono número de *As horas*: “Beyträge zur Geschichte der neu-ern bildenden Kunst” [Contribuições para a história da arte plástica moderna] (pp. 11-29).

Espero que o bom tempo permita que eu cavalgue rapidamente até aí, pois anseio muito por uma conversa com o senhor e pelos seus trabalhos até o momento. Mande minhas lembranças aos seus.

Weimar, 11 de março de 1795.

G.



56. A SCHILLER, 18 DE MARÇO DE 1795

Semana passada fui acometido por um instinto inusitado que, felizmente, ainda continua. Fiquei com o desejo de elaborar o livro religioso de meu romance³⁵, e como o todo baseia-se nas mais nobres ilusões e na mais delicada confusão entre o subjetivo e o objetivo, convém talvez a ele mais disposição e concentração do que a qualquer outra parte. E, contudo, uma tal apresentação teria sido impossível, como o senhor verá a seu tempo, se eu não tivesse reunido antes os estudos para ela segundo a natureza. Esse livro, que penso terminar antes do domingo de Páscoa, fez avançar de modo totalmente inesperado o meu trabalho; na medida em que ele aponta para frente e para trás e, na medida em que limita, ao mesmo tempo dirige e conduz. O “Procurador” também já está escrito e só precisa ser revisto. O senhor poderá tê-lo, portanto, no tempo certo.

Espero que nada me detenha de ir no domingo de páscoa e passar algumas semanas com o senhor; daí poderemos mais uma vez fazer algo de bom.

Anseio pelos últimos trabalhos do senhor; relemos os primeiros, já impressos, com deleite.³⁶

Entre o público de Weimar rumoreja-se tremendamente sobre *As horas*, mas para mim não apareceu nem um puro pró, nem um puro contra; na verdade, estão atrás do número, arrancam-no das mãos uns dos outros, e mais não queremos no início.

³⁵ Trata-se do Livro 6 do Meister, intitulado “Confissões de uma bela alma”. As observações de Goethe se referem ao fato de que esse livro é bastante incomum no todo da obra, uma espécie de desvio de rota na trama de todo o romance.

³⁶ Goethe já lera a duas primeiras partes das cartas *Sobre a educação estética do homem*, publicadas no primeiro e segundo número de *As horas*, e ansiava pela terceira e última, que viria a integrar o sexto.

O senhor v. Humboldt³⁷ deve ter sido realmente diligente. Espero poder discutir também com ele novamente sobre *anatômica*. Deixei preparados para ele alguns espécimes muito naturais, e todavia interessantes. Mande saudações a ele e às senhoras. O “Procurador” está já de saída. Passe bem e ame-me, esse amor não é unilateral.

Weimar, 18 de março de 1795.

G.



57. A SCHILLER, 19 DE MARÇO DE 1795

Desejo uma boa recepção ao “Procurador”, publicado aqui.

Peço a bondade de reenviar-mo logo, pois gostaria muito de revisá-lo mais uma vez devido ao estilo.

Estou me livrando de tudo aquilo que poderia me impedir de me alegrar e edificar, em breve, próximo ao senhor.

Weimar, 19 de março de 1795.

G.



58. A GOETHE, 19 DE MARÇO DE 1795

Jena, 19 de março de 1795.

Não é pequena a minha curiosidade pelo quadro que o senhor agora esboçou. Ele pode fluir menos do que qualquer outro de sua individualidade, pois essa me parece justamente a corda mais raramente tocada no senhor, e dificilmente, para sua infelicidade. E tanto mais ansiosamente aguardo para ver como o senhor misturou a coisa heterogênea com a essência do senhor. A exaltação [*Schwärmerei*] religiosa é e só pode ser própria de ânimos que imergem em si mesmos contemplativos e ociosos, e nada me parece ser menos o seu caso do que isso. Não duvido por um momento que a apresentação do senhor será verdadeira – mas isso exclusivamente pelo poder de seu gênio, e não pela ajuda de seu sujeito.

³⁷ Trata-se de Wilhelm von Humboldt, embora ambos, os irmãos Wilhelm e Alexander von Humboldt tivessem grande interesse nas pesquisas de ciências naturais feitas por Goethe.

Há algum tempo tenho sido infiel a meu trabalho filosófico, de modo a criar algo com velocidade para o quarto número de *As horas*. A sina escolheu o conhecido sítio de Antuérpia, que também já está bastante avançado.³⁸ A cidade deve estar tomada quando o senhor vier. Só com esse trabalho vejo como foram fatigantes os anteriores; pois, sem que eu nada negligencie, ele me parece um simples jogo, e apenas a quantidade de coisas miseráveis que tenho de ler, e que exige empenho da memória, lembra que estou trabalhando. Evidentemente o gozo que ele me dá é também muito magro; espero, contudo, que ocorra comigo como com os cozinheiros que, tendo eles mesmos pouco apetite, despertam-no, contudo, nos outros.

O senhor me faria um grande serviço se pudesse enviar seguramente o tão ansiado “Procurador” até segunda-feira. Assim eu não seria obrigado a mandar para impressão o início de minha história antes de o fim estar pronto. Se algo impedir o senhor, peço que me faça saber ainda sábado. Mas espero o melhor.

Alegra-me muito que o senhor queira passar a páscoa conosco, e careço também novamente de um estímulo vivaz de fora, por uma mão amiga.

Peço que dê as melhores saudações a Meyer. Gostaria que ele pudesse em breve nos entregar algo novamente. Ainda não recebi o selo para *As horas*.³⁹

Todos mandam lembranças ao senhor e esperam-no com ansiedade.

Sch.



Dia 20. Essa manhã recebi seu pacote, o que me surpreendeu alegremente sob todos os pontos de vista. A narrativa deixa-se ler com incomum interesse; o que me alegrou especialmente foi o desenvolvimento. Confesso que esperava por ele, e que não teria me dado por satisfeito se o senhor não tivesse abandonado aqui o original. Se me lembro bem, em Boccacio é meramente o retorno do velho no tempo certo que decide a sorte da corte.

³⁸ “Merkwürdige Belagerung von Antwerpen in den Jahren 1584 und 1585” [O notável cerco de Antuérpia nos anos 1584 e 1585], publicado no quarto número de *As horas* (pp. 68-119)

³⁹ Selo para o lacre da correspondência referente a *As horas*, desenhado por Goethe e Meyer e entalhado por Friedrich Wilhelm Facius.

O senhor me faria uma grande gentileza se pudesse me devolver o manuscrito na segunda-feira pela manhã. O senhor não encontrará nele muito mais o que fazer.

Estética e antropologia em Schiller

ULISSES RAZZANTE VACCARI

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UFSC

Schiller abre as *Cartas sobre a educação estética da humanidade* prestando contas acerca da origem das ideias ali expostas: “Não quero ocultar a origem kantiana da maior parte dos princípios em que repousam as afirmações que se seguirão”¹. Como se sabe, as *Cartas* de Schiller foram escritas após um contato intenso com a *Crítica do Juízo* de Kant, obra que o autor estudou profundamente entre 1790 e 1793, quando escrevia as *Cartas a Körner*, conhecidas como *Kallias ou sobre a beleza*, bem como as cartas ao príncipe Augustenburg. Em carta de 9 de fevereiro de 1793 ao príncipe, Schiller menciona Kant como o mentor de uma revolução operada na filosofia, particularmente no campo da estética:

A revolução no mundo filosófico abalou a base sobre a qual a estética estava erguida e lançou ao chão o que até agora era o seu sistema [...]. Kant, em sua crítica da faculdade de juízo estética, já começou a aplicar os princípios da filosofia crítica ao gosto e a preparar os fundamentos para uma nova teoria da arte [...].²

O uso do termo “revolução” para se referir à filosofia kantiana não é ocasional. A França, afinal, passava por um dos períodos mais turbulentos de sua história,

¹ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem. Numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 24.

² Idem, *Cultura estética e liberdade*. Tradução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009. pp. 55-56 (grifo meu).

por uma revolução política que modificaria o modo de pensar e de viver da Europa como um todo. As *Cartas Estéticas* de Schiller surgem assim sob a dupla influência da revolução kantiana no mundo filosófico e da Revolução Francesa no mundo político-social. Mas, ao contrário da revolução kantiana, os desdobramentos da Revolução Francesa, com a chamada época do Terror instaurada pelo Tribunal Revolucionário de Robespierre, são recebidas de forma extremamente negativa por Schiller. Em carta de 13 de julho ao mesmo príncipe, escreve:

A tentativa do povo francês de estabelecer-se nos seus sagrados direitos humanos e conquistar uma liberdade política trouxe a lume apenas a incapacidade e a indignidade do mesmo, e lançou de volta à barbárie e à servidão não apenas este povo infeliz, mas, com ele, também parte considerável da Europa, e um século inteiro³.

Ao guilhotinar o Rei, a rainha e, com eles, aproximadamente 40 mil cidadãos franceses e estrangeiros, suspeitos de traição, a época do Terror, segundo o diagnóstico de Schiller, fez o século XVIII regredir a um estado de barbárie e servidão, a despeito de a revolução ter como mote a libertação do jugo absolutista. A barbárie, segundo nosso autor, configura um estágio da cultura que, ao lado da selvageria, aponta para um processo de degeneração da humanidade, devido ao uso da violência, que faz com que o Homem retorne a um estado de animalidade. O Terror de Robespierre, escreve Schiller na mesma carta a Augustenburg, “demonstra incontestavelmente que o gênero humano ainda não se livrou da violência tutelar, que o regime liberal da razão chega demasiado cedo onde mal se está pronto para se defender da brutal violência da animalidade...”⁴. O regime da liberdade, pregado pelo Esclarecimento e pela Revolução, chegou demasiado cedo para essa cultura ainda presa ao “método” da violência, e tal antecipação a conduziu para um estágio tão bárbaro como o anterior, em que predominava também um estado de degeneração do humano.

A degeneração do conceito de humanidade, segundo Schiller, pode se dar de duas formas distintas: ou quando a natureza animal (sensível) se sobre põe

³ Ibidem, p. 74.

⁴ Ibid., p. 75.

à moral, denominado selvageria, ou quando a legislação moral subjuga a natureza sensível, a chamada barbárie⁵. No primeiro caso, o selvagem despreza os produtos da razão, a filosofia, as artes e as ciências, e elege a natureza como sua soberana. No segundo, o bárbaro escarnece da natureza, desonrando-a ao se ater a princípios morais extremamente rígidos. O bárbaro e o selvagem são assim duas manifestações possíveis de degeneração do conceito de humanidade, pois, a partir de uma definição kantiana, só há humanidade plena quando se constata o convívio do moral e do natural. O Homem, escreve Kant, é um “cidadão de dois mundos”, o único que habita ao mesmo tempo o mundo sensível e o inteligível. Enquanto tal, é o único capaz de dominar suas inclinações sensíveis tendo em vista a constituição de um Estado ético, legislado pela liberdade, o único capaz de trocar a destinação natural, determinada pela necessidade, por uma destinação moral, regida por liberdade. A tarefa moral do Homem, nesse sentido, consiste na efetivação dessa passagem, que, para Kant, só pode ser realizada por meio de um corte do mandamento do imperativo categórico em relação aos apetites naturais. O Homem verdadeiramente moral, segundo a filosofia kantiana, é o que soube submeter seus instintos à universalidade da lei moral, de modo que o Estado ético por ele formado pressupõe o abandono definitivo do Estado de natureza, selvagem e destituído de lei.

Diferentemente de Kant, em Schiller o aperfeiçoamento do Homem e da cultura humana – a passagem do Estado de natureza para o Estado ético – não deve ser buscado pela subordinação *incontinenti* do elemento natural à lei moral. O reino da liberdade (seja ele ético ou político) não deve ser trilhado pela instituição de uma “moral ascética”, em que o objeto sensível desaparece diante da universalidade absoluta da lei moral. A constituição do Estado ético deve antes pressupor e ser realizada pelo enobrecimento dos sentidos e dos indivíduos, e não por seu aniquilamento, como faz entender a proposta rigorista da moral kantiana, expressa no Prefácio da *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*: “é da mais

⁵ “O homem, entretanto, pode ser oposto a si mesmo de duas maneiras: como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos. O selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sua soberana irrestrita; o bárbaro escarnece e desonra a natureza [...] O homem cultivado faz da natureza uma amiga e honra sua liberdade, na medida em que apenas põe rédeas a seu arbítrio” (SCHILLER, 1989, p. 33).

extrema necessidade elaborar [...] uma Filosofia moral que esteja *inteiramente expurgada* de tudo que possa ser empírico e pertença à Antropologia”⁶. No âmbito *transcendental* em que se situa a investigação kantiana da moralidade não deve haver a “contaminação” com considerações de ordem empírica e antropológicas, pois trata-se da fundamentação de uma filosofia moral *pura*, fundada na ideia de uma obrigação incondicional, absolutamente livre de inclinações sensíveis. Devido a essa sua natureza, a moral de Kant, como se deduz do mesmo texto da *Fundamentação*, embora possa ser pensada em relação à humanidade em geral, extrapola em sua essência o gênero humano:

[...] o mandamento: ‘não mentirás’ de modo algum vale só para homens, não tendo outros seres racionais de fazer caso dele, e assim todas as demais leis morais propriamente ditas; por conseguinte, que não se deve buscar a razão da obrigação na natureza do homem, ou nas circunstâncias do mundo, mas, sim, *a priori* unicamente em conceitos da razão pura [...].⁷

O fato de essa moral inteiramente pura *a priori* poder ser aplicada às ações humanas não significa que ela tenha sido deduzida da natureza humana. A humanidade pode e deve tornar sua essas leis morais universais da razão pura que, entretanto, são aplicáveis a todos os seres racionais em geral, e não apenas aos humanos. Para Schiller, esse ponto é fundamental, pois essa forma inteiramente pura da moral kantiana, baseada em um mandamento incondicional e abstrato, aponta para a sua impossibilidade de realização por seres humanos. Antes, a moral de Kant é mais apropriada a santos e monges, cuja vida ascética está mais de acordo com as exigências de uma noção de dever inteiramente *a priori*. Em um escrito de 1793, intitulado *Sobre graça e dignidade*, Schiller já havia esboçado essa crítica a Kant, ao escrever que sua moral possui uma “dureza que afugenta toda graça”, pois trilha a “via de um ascetismo lúgubre e monástico”⁸. Diante da reafirmação

⁶ KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. São Paulo: Barcarolla, 2009, pp. 70-71 (grifo meu).

⁷ Ibid., p. 71.

⁸ SCHILLER, Friedrich. *Über Anmut und Würde*. In: *Theoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2008, p. 367.

por parte de Kant de sua postura rigorista em uma nota de *A religião nos limites da simples razão*, em que afirma não poder “associar nenhuma graça ao conceito de dever”⁹, Schiller, nas *Cartas*, aferra-se à sua crítica, fazendo-a aparecer já no título de sua obra. As *Cartas sobre a educação estética* da humanidade apontam para a necessidade de fundação de uma moral factível por seres humanos concretos, por uma humanidade constituída por indivíduos históricos, dotados de sentimentos e sensações sensíveis. Ignorar a constituição sensível do Homem e pressupor um ser capaz de se livrar inteiramente de seus preconceitos, por meio da razão, constituiu, para Schiller, um dos erros que levou o movimento revolucionário, na França, a degenerar na barbárie da época do Terror. Não por acaso, nas *Cartas*, Schiller aproxima de forma alusiva a noção kantiana de dever com o ideal de liberdade do Terror revolucionário, cujo resultado concreto foi a instauração de um “Estado de natureza moral”. Essa aproximação, que em Schiller é apenas implícita, foi desnudada por Heinrich Heine que, em sua *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*, coloca Kant e Robespierre no mesmo patamar: “... se os cidadãos de Königsberg vislumbrassem todo o significado de tais pensamentos [de Kant], sentiriam um medo muito mais terrível desse homem do que de um carrasco, de um carrasco que só decapita homens”. Em Kant e Robespierre, ainda segundo Heine, “encontramos [...] a mesma inexorável, cortante, apoética e insípida probidade”, além do mesmo “talento da desconfiança, ainda que um o exerça contra pensamentos e o chame de crítica, enquanto o outro o emprega contra seres humanos e lhe dá o nome de virtude republicana”¹⁰.

Embora sem a virulência e a ironia cortante da crítica de Heine, a aproximação que Schiller faz, nas *Cartas*, entre Kant e Robespierre se dá no sentido de mostrar os abusos de um Estado dito moral que justifica o aniquilamento dos indivíduos em prol de uma ideia abstrata e vazia: “Vai-se aniquilando assim, pouco a pouco, a vida concreta individual, para que o abstrato do todo prolongue sua existência

⁹ KANT, Immanuel. *La religion dans les limites de la simple raison*. Tradução de M. Naar. Paris: Vrin, 2004, p. 88. A passagem completa diz: “Reconheço de bom grado que não posso associar nenhuma graça ao conceito de dever, precisamente por causa de sua dignidade. Porque ele [o dever] contém uma obrigação incondicional, o que está em contradição direta com a graça”.

¹⁰ HEINE, Heinrich. *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 90.

precária, e o Estado continua eternamente estranho a seus cidadãos”¹¹. O Estado, aqui, não se refere apenas à instituição republicana almejada pelos comitês revolucionários, mas a toda instituição governamental que procede ao sacrifício dos indivíduos em prol de uma representatividade totalitária. O modo de proceder do Tribunal Revolucionário, nesse sentido, se distingue apenas em número de assassinatos das monarquias anteriores à revolução de 1789. Se Georges Lefebvre estima em 40 mil as vítimas do Terror, tal cifra pouco significa quando se consideram as atrocidades cometidas “pelos déspotas orientais e pelos tiranos gregos e romanos, ou então, na Europa moderna, quer pela Inquisição, quer pela monarquia dita de direito divino”¹². A diferença entre o Terror e as atrocidades de todos esses períodos é que a revolução o faz em nome da liberdade, o que, aos olhos de Schiller, não é um critério suficiente para justificar qualquer política de extermínio. Tanto em um como no outro caso, observa-se a imposição de uma Ideia por meio da violência, seja ela explicitamente tirânica, como nos Estados monárquicos, seja ela justificada pela palavra, como nos Comitês Revolucionários. A falta da época do Terror consistiu assim em não ter ela observado que um Estado realmente ético, de fato fundado na liberdade, só se torna possível quando o indivíduo passa a ser capaz de se elevar à Ideia da liberdade. Para isso, seria preciso inverter a lógica segundo a qual cabe ao Estado decidir sobre a liberdade do indivíduo, e pensar uma formação do indivíduo anterior à constituição do Estado¹³.

¹¹ SCHILLER, 1989, p. 42.

¹² LEFORT, Claude. *Pensando o político: ensaios sobre democracia, revolução e liberdade*. Tradução de Eliana M. Souza. São Paulo: Paz e Terra, 1991, p. 91.

¹³ Este ponto mostra a distância que separa Schiller e Goethe. Sem dúvida, os primeiros livros de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* permitem uma aproximação de Goethe a Schiller, principalmente na decisão do personagem Wilhelm de se tornar ator de teatro em vez de seguir os passos nos negócios da família. Ao optar pelo teatro, o personagem busca uma educação estética, pois somente esta permitiria que ele formasse suas capacidades humanas plenamente, como na classe dos nobres. Tal ideal de uma educação plena, proporcionada pela arte, em detrimento da educação burguesa, voltada para atividades específicas, está no cerne da carta de Wilhelm a Werner, no terceiro capítulo do livro V (cf. GOETHE, Johann Wolfgang, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 284-86). Porém, a partir sobretudo do livro VII, esse ideal humanista expresso por Wilhelm revela aos poucos seus limites subjetivistas, limites que os livros VII e VIII buscam superar ao evidenciar

Eis então como Schiller procura mostrar a necessidade da educação estética: ao focar na formação da sensibilidade, essa educação parte não de um universal abstrato ao qual o particular deve necessariamente se adequar, mas, pelo contrário, seu ponto de partida é o particular que, esteticamente educado, eleva-se ao universal por ele próprio criado. Tal é o significado por trás da conhecida afirmação da segunda carta da *Educação Estética da Humanidade*, segundo a qual: “... para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”¹⁴.

A antropologia entre o espírito e a letra

Tal via estética, entretanto, que pressupõe uma crítica a Kant, não se dá por oposição diametral a Kant, como se poderia pressupor, mas por um aperfeiçoamento da letra de sua filosofia, num sentido muito próximo da interpretação que Fichte faz da filosofia kantiana. Tanto Fichte como Schiller declaram-se desde o início kantianos, isto é, ambos partem das soluções oferecidas pela filosofia de Kant para os problemas da metafísica, da moral e da estética. Mas, tanto para um como para o outro, o desenvolvimento e o aperfeiçoamento do *conteúdo* da filosofia kantiana devem necessariamente iniciar pela transformação de sua letra, isto é, de sua exposição (*Darstellung*). A partir de Fichte e Schiller, o conteúdo da filosofia passa a ser a questão da forma de exposição dos conteúdos filosóficos. A questão central para estes dois autores é: como fazer com que a linguagem escolástica da filosofia kantiana se torne inteligível para o Homem concreto? Tanto no caso de Fichte como no de Schiller, não se trata apenas de uma questão estilística. Pelo contrário, o problema central da filosofia moderna como um todo – a superação das cisões entre natureza e liberdade, sujeito e objeto – depende do modo como sua solução é apresentada na letra do sistema. Transferido para o âmbito da linguagem, o problema das cisões deixa de ser tratado à maneira clássica da

que a formação estética, realizada no plano individual, consiste em apenas uma etapa (negativa) do processo de formação do personagem, isto é, um momento do todo, de modo que a formação plena por ele idealizada necessita também da contraparte do mundo objetivo (cf. Livro VII, capítulo 3), das instituições, representadas ao final com a metáfora da Sociedade da Torre, que termina por conciliar o plano individual com a realidade objetiva da vida.

¹⁴ SCHILLER, 1989, p. 26.

dualidade metafísica entre sensível e suprassensível. Somente a reestruturação da linguagem filosófica permitirá pensar a superação do fosso que separa natureza e liberdade, mas também o fosso que separa o filósofo da humanidade. A questão da *Darstellung*, assim, que Schiller toma de Fichte, torna-se o ponto unificador da ligação da parte com o todo, do filósofo com o mundo concreto dos indivíduos, e dela dependerá a possibilidade dele se tornar um “cidadão do mundo”, isto é, um pensador cosmopolita (*Weltbürger*), ideal que aparece já nos escritos de Kant. Na carta de julho de 1793 ao príncipe Augustenburg, Schiller declara seu desejo de se tornar “um pensador tão rico em espírito quanto humano cidadão do mundo, que envolve com belo entusiasmo o grande todo da humanidade”¹⁵. Tal desejo aparecerá também anos mais tarde no manifesto estético do fragmento *O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*, que, ao trazer novamente para o centro do debate a relação entre espírito e letra, afirma que é preciso tornar estéticas as ideias filosóficas, tendo em vista justamente “uma eterna unidade entre nós”. Para isso, lê-se no fragmento, “o filósofo tem de possuir tanta força estética como o poeta”, pois “a filosofia do espírito é uma filosofia estética”¹⁶. Somente uma filosofia estética pode almejar restituir aquela unidade própria dos tempos homéricos entre o sábio e o povo e, com isso, sonhar novamente com uma humanidade plenamente desenvolvida.

No enalço desse objetivo de criação não apenas de uma nova estética, mas de uma filosofia estética, Schiller, nas *Cartas a Augustenburg*, mostra ao príncipe que uma de suas grandes descobertas consiste em ter desenvolvido uma linguagem nova de exposição dos temas filosóficos, a forma epistolar. Diferentemente da letra escolástica kantiana, o escrito de Schiller pressupõe um destinatário real, o qual inclusive respondia às cartas endereçadas a ele. Tal diferença é fundamental e, em verdade, está na base da crítica de Schiller à letra da filosofia de Kant, como se pode ler, por exemplo, no seguinte trecho: “A rigorosa pureza e a forma escolástica na qual muitas das proposições kantianas são apresentadas dão-lhes uma dureza e uma singularidade que são estranhas ao seu conteúdo e despidas dessa capa,

¹⁵ Idem, 2009, p. 72.

¹⁶ In: BECKENKAMP, Joãozinho. *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 205.

aparecem então como as antigas exigências da razão comum”¹⁷. A exposição estética, tendo alcançado sua forma mais plena nas cartas, liberta o conteúdo da filosofia kantiana de sua armadura conceitual, trazendo com isso à tona seu traço mais fundamental, que, segundo Schiller, consiste na tentativa de responder não a exigências de uma moral sobre-humana, mas às antigas exigências da razão comum. Expor a filosofia kantiana esteticamente significa trazer à tona nela sua ligação com o elemento propriamente humano, soterrado na férrea armadura conceitual dos conceitos filosóficos, ou no “pó das escolas”, como atesta o próprio Schiller na seguinte passagem:

Poucos são aqueles nos quais o termo sentimento da beleza não é sufocado pela abstração, e menos ainda os que estimam o esforço de filosofar sobre suas sensações. Tenho de esquecer inteiramente que sou ajuizado por tais homens, e posso desenvolver as minhas ideias e sentimentos apenas para espíritos livres e serenos que se encontram acima do pó das escolas e guardam em si as centelhas da pura e nobre humanidade¹⁸.

O “pó das escolas”, isto é, a linguagem escolástica própria de uma certa tendência do Esclarecimento, produz uma filosofia cujo objetivo consiste apenas no aperfeiçoamento do intelecto, e não na formação da humanidade em seu todo e em sua unidade. Ao libertar o conteúdo da filosofia kantiana de sua letra escolástica, Schiller alega ter de fato encontrado seu espírito, que consiste na tentativa de responder à mais antiga exigência da razão comum, a saber, à pergunta: o que é o Homem? Por trás de todo o arcabouço teórico de Kant, constituído de analíticas, dialéticas e deduções *a priori*, seu alvo no fundo, segundo Schiller, continua sendo o desenvolvimento das “centelhas da pura e nobre humanidade” em sua busca pela liberdade. Não é assim por acaso que a filosofia kantiana desemboque toda ela numa antropologia filosófica, a despeito de sua linguagem racionalista. Para mostrá-lo, bastaria recordar a conhecida passagem do *Manual dos Cursos de Lógica Geral*, conhecido como *Lógica Jäsche*, em que o

¹⁷ SCHILLER, 2009, p. 68 (tradução modificada).

¹⁸ Ibid., pp. 60-61.

filósofo menciona uma “significação cosmopolítica” (*weltbürgerlich*) da filosofia, que, segundo Kant, pode ser dividida em três questões elementares: 1) que *posso* saber?; 2) que *devo* fazer?; 3) que me é *permitido* esperar; 4) que é o homem?, ao que junta o filósofo: “A *Metafísica* responde à primeira questão; a *Moral*, à segunda; a *Religião*, à terceira; e a *Antropologia*, à quarta. Mas, fundamentalmente, tudo poderia reduzir-se à antropologia, pois as três primeiras questões remetem à última”¹⁹. Toda a filosofia crítica, nesse sentido, deve necessariamente conduzir à antropologia, espécie de *telos* da investigação transcendental. Apesar de as questões antropológicas, por sua natureza empírica, não poderem aparecer no interior da investigação transcendental das *Críticas*, esta, no entanto, estabelece os fundamentos que permitirão o pleno desenvolvimento da antropologia em sua investigação acerca do lugar do Homem em sua relação com a sociedade civil e com a natureza. Que este propósito esteja no próprio Kant, revela-o a afirmação da abertura da *Antropologia de um ponto de vista pragmático*:

Todos os progressos na civilização, pelos quais o homem se educa, têm como fim que os conhecimentos e habilidades adquiridos sirvam para o uso do mundo, mas no mundo o objeto mais importante ao qual o homem pode aplicá-lo é o *ser humano*, porque ele é seu próprio fim último²⁰.

Essa interpretação da filosofia de Kant tem sido reforçada recentemente pelas leituras ditas sistemáticas da *Crítica do Juízo*, empreendidas por autores tais como Gerhard Lehmann, Giorgio Tonelli e John Zammito, entre outros. Diante das críticas segundo as quais a terceira crítica de Kant careceria de unidade por tratar de assuntos aparentemente distintos entre si – a estética, de um lado, e a finalidade, de outro –, esses autores fundaram um novo método de interpretação da obra visando trazer à tona justamente sua unidade e sua sistematicidade. Mostrar que a *Crítica do Juízo* não é destituída de unidade, apesar do que afirmam seus críticos, é de suma importância visto que Kant deposita nela a tarefa de fecho do sistema

¹⁹ KANT, Immanuel. *Manual dos cursos de lógica geral*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 53.

²⁰ Idem. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução de Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 21.

crítico, de unificação da razão teórica com a razão prática, da natureza com a liberdade. Embora Kant tenha inicialmente pensado a obra apenas como uma crítica do gosto, o produto final acabou por incorporar em si elementos estranhos à estética, tais como o juízo reflexionante e a finalidade da natureza, adquirindo assim um sentido que vai muito além de uma simples catalogação das diversas posições sobre o gosto discutidas ao longo dos séculos XVII e XVIII. Ao deixar de ser uma simples crítica do gosto e se tornar uma *Crítica do Juízo*, a obra, em sua segunda parte, dedicada ao juízo teleológico, encerra o edifício crítico com a definição de Homem como fim terminal (*Endzweck*), isto é, como o fim supremo da criação. Nas palavras do § 84 da terceira *Crítica*:

Ora, se as coisas do mundo [...] necessitam de uma causa suprema, atuando segundo fins, então o Homem é o fim terminal da criação, pois que sem este a cadeia dos fins subordinados entre si não seria completamente fundamentada e só no Homem – mas também neste somente como sujeito da moralidade – se encontra a legislação incondicionada relativamente a fins, a qual por isso o torna apenas a ele capaz de ser um fim terminal ao qual toda a natureza está teleologicamente subordinada²¹.

A mesma obra que trata do gosto e da teleologia encerra assim com uma inesperada especulação acerca da natureza humana. Sem o Homem, definido como o fim terminal da criação, a própria criação divina, a natureza, não existiria, isto é, seria nada. O Homem é o fim terminal na cadeia dos fins porque somente ele é capaz de estabelecer toda e qualquer relação causal, e assim o único capaz de atribuir fins à natureza. Antecipando de certo modo a análise do *Dasein* de Heidegger, Kant apresenta uma definição de Homem como o que proporciona em si uma abertura para o Ser, entendido aqui como a própria natureza. Tal é a conclusão a que o leitor chega quando se depara com a seguinte afirmação da *Crítica do Juízo*:

²¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 365; B 398-399.

[...] todas as múltiplas criaturas [...] e até mesmo o todo constituído por tantos sistemas dessas criaturas, a que de forma incorreta chamamos mundos, se reduziriam a nada, se não existissem para elas homens (seres racionais em geral). O que significa que, sem o Homem, a inteira criação seria um simples deserto, inútil e sem um fim terminal²².

As leituras sistemáticas, portanto, trazem à tona o fio condutor oculto da *Crítica do Juízo*, o qual vai do gosto (ou da estética) para antropologia. O resultado é que essas leituras acabam por filiar Kant à tradição de Baumgarten e Herder, conhecidos por seus esforços de fundação da Estética como disciplina filosófica, no interior de uma época dominada pelo forte acento racionalista na filosofia. Ora, a fundação da estética por Baumgarten e Herder corresponde aos esforços de emancipação da sensibilidade em relação ao domínio do entendimento e da razão no que se refere à produção de conhecimento. A importância da fundação da estética, mesmo para esses autores, não reside simplesmente na criação de uma disciplina a mais no interior da filosofia, mas está intimamente atrelada à fundação de uma doutrina do Homem. No § 6 de sua *Estética*, com efeito, escreve Baumgarten: *philosophus homo est inter homines*, isto é, “o filósofo é um homem entre homens, e ele não procede bem quando acredita que uma parte tão grande do conhecimento humano não pertence a ele”²³. Por meio da intenção de Baumgarten de fundar uma “ciência da sensibilidade” e uma “lógica das faculdades inferiores”, sobressai uma tentativa de recriar aquele ideal de humanidade que o racionalismo de Wolff esvaziara em busca de um ideal abstrato de razão e de conhecimento. Herder, por sua vez, ao denominar Baumgarten “o verdadeiro Aristóteles de nossa época”²⁴, encontra no autor da *Estética* a possibilidade de um renascimento do humanismo antigo em pleno século das luzes²⁵.

²² Ibid., pp. 372-373; B 410.

²³ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007, p. 15.

²⁴ HERDER, Johann Gottfried. *Fragmento sobre a ode*. In: *Escritos sobre estética e literatura*. Tradução de Pedro Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2019, p. 36.

²⁵ Cassirer, autor do *Ensaio sobre o Homem*, comentará com as seguintes palavras: “É assim que o problema do belo já não conduz apenas à fundamentação sistemática da estética mas tam-

Renascido das penas de Baumgarten e de Herder, esse novo humanismo voltaria a ser ameaçado por um igualmente renascido intelectualismo no interior do próprio Esclarecimento. Se, por um lado, Kant aponta para essa tradição estético-humanista ao conectar, na *Crítica do Juízo*, estética e antropologia, filiando-se a Baumgarten e a Herder, por outro, observa-se um recrudescimento do intelectualismo em sua definição de Homem. Na passagem acima citada, Kant afirma que o Homem apenas pode ser considerado o fim de todas as coisas na medida em que se reconhece como um ser moral, isto é, como um ser que age por liberdade. Mas a passagem do Homem como um ser animal – determinado por necessidade – para um ser moral – determinado por liberdade –, deve ser realizada por uma exigência incondicional do “dever ser”, o imperativo categórico, que corta de forma definitiva suas ligações com o reino natural. Contrariamente ao que defenderá Schiller, para Kant, a passagem do estado de natureza para o Estado Ético ocorre por meio de uma luta dos indivíduos contra suas tendências naturais, de modo que “a consecução desse fim [Ético] não pode ser esperada do livre acordo entre os *indivíduos*”²⁶, mas, pelo contrário, a constituição do “sistema cosmopolita unificado” é um “desafio inato da razão para que se trabalhe *contra* toda propensão [natural]...”²⁷. Ao menos na letra, Kant contradiz assim a postura estético-antropológica de Baumgarten e Herder.

No interior de sua tarefa de libertar o conteúdo da filosofia kantiana de sua letra escolástica e assim fazer reviver nela seu aspecto mais fundamental – as “centelhas da pura e nobre humanidade” – a filosofia estética de Schiller procura trazer à tona nela sua ligação com a tradição filosófico-antropológica de Baumgarten e Herder. O acento na emancipação da sensibilidade – que Schiller denomina “educação estética da humanidade” – procura corrigir uma questão de assimetria do sistema. Por ter enfatizado demasiadamente o aspecto moral da investigação transcendental, o fio condutor da *Crítica do Juízo*, conectar estética e antropologia, fica em segundo plano, sendo necessário esperar o século XX para que intérpretes

bém à de uma nova ‘antropologia filosófica’, e uma ideia muito característica da cultura setecentista viu-se desse modo corroborada” (CASSIRER, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: Editora Unicamp, 1997, p. 457).

²⁶ KANT, 2006, p. 333.

²⁷ Ibid., p. 333.

como Zammito trouxessem à tona essa intenção primeva da obra, ao mostrar que a parte estética da terceira *Crítica* é apenas uma propedêutica para o tema mais importante: a antropologia. Como escreve Zammito: “A beleza permitiu a Kant um escopo para trabalhar todas as complexidades da forma mista que é o Homem. A estética foi a chave para a antropologia”²⁸. Em todo caso, Schiller já o havia mostrado nas *Cartas*, ao criticar o intelectualismo do Esclarecimento por meio de uma referência à tradição do *Sturm und Drang* em pleno fim do século XVIII. A perplexidade schilleriana em relação ao Esclarecimento, como aparece na Carta VIII, tem suas origens no movimento tempestuoso iniciado por Herder décadas antes, o qual havia já determinado os rumos de *Os Bandoleiros*. É remetendo ao domínio imperscrutável do sentimento, irreduzível a todo conceito, a toda lógica e a toda analítica, que Schiller, na referida carta VIII, toma consciência do fracasso do Esclarecimento:

De onde vêm, pois, esse domínio ainda tão geral dos preconceitos e esse obscurecimento das mentes, a despeito de toda a luz que filosofia e experiência acenderam? Nossa época é ilustrada, isto é, descobriram-se e tornaram-se públicos conhecimentos que seriam suficientes, pelo menos para a correção de nossos princípios práticos. O espírito de livre investigação destruiu os conceitos ilusórios que por muito tempo vedaram o acesso à verdade, e minou o solo sobre o qual a mentira e o fanatismo ergueram seu trono. A razão purificou-se das ilusões dos sentidos e dos sofismas enganosos [...] – onde reside, pois, a causa de ainda sermos bárbaros?²⁹

A justificativa para uma obra sobre estética em uma época marcada por revoluções políticas e discussões morais é salvaguardada no fracasso do Esclarecimento e seu projeto de emancipar o Homem pela via da razão apenas. Diante desse fracasso, o projeto originário da tradição da estética clássica adquire novamente relevância filosófica, ao chamar a atenção da filosofia para um elemento indispensável à formação humana como um todo. Nas palavras de Schiller: “o caminho para

²⁸ ZAMMITO, John H. *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1992, p. 292.

²⁹ SCHILLER, 1989, p. 50.

o intelecto precisa ser aberto pelo coração”³⁰, frase que ecoa a seguinte sentença de Herder: “*Die Stimme des Herzens ist ausschlaggebend für die vernünftige Entscheidung*”³¹ [A voz do coração é determinante para o julgamento sensato]. Não se trata, evidentemente, de fazer renascer em 1794 um movimento que havia encontrado seu termo dez anos antes, mas de relembrar suas críticas aos abusos do primeiro Esclarecimento, adaptando-as à nova versão com a qual surge esse movimento com Kant e com a Revolução Francesa. Assim como, em 1764, os jovens *Stürmer* se voltaram contra o rigorismo da estética francesa calcada na latinidade, forjando contra ela o conceito de gênio original, também agora, três décadas mais tarde, cumpre escutar novamente essas vozes de outrora, numa época em que o intelectualismo se torna uma nova expressão da barbárie.

Referências bibliográficas

- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007.
- BECKENKAMP, Joãozinho. *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- BEIER, Brigitte. *Die Chronik der Deutschen*. Wissenmedia Verlag, 2007.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: Editora Unicamp, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HEINE, Heinrich. *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HERDER, Johann Gottfried. *Fragmento sobre a ode*. In: *Escritos sobre estética e literatura*. Tradução de Pedro Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2019.

³⁰ Ibid., p. 51.

³¹ HERDER, Johann Gottfried. apud BEIER, Brigitte. *Die Chronik der Deutschen*. Wissenmedia Verlag, 2007, p. 177.

- KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução de Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- _____. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. São Paulo: Barcarolla, 2009.
- _____. *La religion dans les limites de la simple raison*. Tradução de M. Naar. Paris: Vrin, 2004.
- _____. *Manual dos cursos de lógica geral*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- LEFORT, Claude. *Pensando o político: ensaios sobre democracia, revolução e liberdade*. Tradução de Eliana M. Souza. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem. Numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- _____. *Cultura estética e liberdade*. Tradução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.
- _____. *Über Anmut und Würde*. In: *Theoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2008.
- ZAMMITO, John H. *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1992.

RESUMO: O presente artigo trata da relação dos conceitos de estética e de antropologia em Schiller, buscando mostrar sua dependência mútua e simultânea. O objetivo é evidenciar como, em Schiller, o estético está ligado a uma doutrina da humanidade, bem como esta vale-se da estética para se fundar enquanto tal. Para tanto, o texto reconstrói num primeiro momento a crítica de Schiller à moral kantiana, cuja rigidez impediria a manifestação e o desenvolvimento da sensibilidade, ao mesmo tempo que anula qualquer possibilidade de uma antropologia *strictu sensu*. Num segundo momento, o artigo busca mostrar como o projeto estético de Schiller de construção de uma antropologia filosófica depende do estabelecimento de uma nova forma de exposição dos conteúdos filosóficos, que ele denomina de *filosofia estética*.

PALAVRAS-CHAVE: Estética, Antropologia, sensibilidade, *Darstellung*.

ABSTRACT: The present article addresses the relation between the concepts of Aesthetics and Anthropology in Schiller, seeking to show their mutual and simultaneous dependence. The objective is to emphasize how, in Schiller, Aesthetics are linked to a doctrine of Mankind, as well as the latter draws upon Aesthetics to ground itself as such. In order to do so, the text firstly reconstructs Schiller's critique of Kantian morality, whose rigidity would prevent the manifestation and the development of sensibility, at the same time hindering any possibility of a *strictu sensu* Anthropology. Secondly, the article seeks to show how Schiller's aesthetical construction of a philosophical Anthropology depends on the establishment of a new way of exposing philosophical content which he calls 'aesthetical Philosophy'.

KEYWORDS: Aesthetics, Anthropology, sensibility, *Darstellung*.

Ensaio visual

PAULO PENNA

ARTISTA PLÁSTICO

Pés sobre a areia molhada, a água gelada cobrindo meu corpo até a barriga.

Minha atenção à imagem observada através da lente mistura-se a fragmentos de memória. Um lugar visitado desde a infância, revisto em suas transformações e permanências. O mar, sempre o mesmo, sempre outro. Em um fenômeno em constante transformação, procuro estabelecer vínculos e associar diferentes experiências no tempo, através de imagens.

O devaneio é interrompido pelo choque de uma onda contra meu corpo. Abaixo minha máquina fotográfica. Procuro e observo a criança que brinca por perto. Volto a olhar pela lente, um pássaro sobe pela garganta.

Sonho recorrente na infância: no quintal de minha casa materna, um voo semelhante à flutuação, ao redor de uma árvore. Entusiasmado e descontrolado, desejoso e angustiado. Não sei descer. Era comum, em algumas manhãs, a dúvida, a sensação que de fato tinha voado. Esse sonho permanece, difuso, em lugar incerto, mas com a mesma sensação.

A recorrência do desenho da árvore aproxima distintas árvores desenhadas ao longo do tempo. Goiabeira, paineira, pitangueira, limoeiro, amoreira, pé de uvaia, pinheiro. Cada uma com sua particularidade, e todas compartilhando traços em comum: o seu crescimento em eixos e ramos que se desdobram em direção ao céu e à terra.

Movimento espelhado, mostra-se e oculta-se.

Caminho pela cidade que desenho, gravo e fotografo, e acompanha-me um sonho recorrente. Nele encontro nos limites da cidade rios que se cruzam em águas por vezes cristalinas ou turvas. Em suas margens, edificações se embaralham com a vegetação, em uma topografia de vales e montanhas. Ao percorrer a margem ou o interior do rio, deparo-me com o mar, que me surpreende ou se deixa entrever pela paisagem.

Estado estético e vida ética absoluta: entre Schiller e Hegel

NORTON GABRIEL NASCIMENTO

DOCTORANDO DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UFSC

Apreender a história e intuir o próprio tempo em seu devir, capturando uma imagem da mudança enquanto ela ainda ocorre, no limiar, a transição de uma época em declínio para o despontar de outra em maturação, é, talvez, uma das tarefas mais difíceis e necessárias da filosofia. Poucas reflexões conseguiram estabelecer uma aproximação dessa passagem no intuito de espelhá-la sem, com isso, almejar interrompê-la ou mesmo acelerá-la, na construção de um esboço estático, que, enquanto pretende aprisionar a sua totalidade, termina por não fazer justiça nem a toda a sua grandeza nem a toda a sua perniciosidade e angústia.

O caso emblemático da Alemanha, justamente no momento de transição entre o fim do século XVIII e início do século XIX, a época de Goethe [*Goethezeit*], como também é conhecida, parece oferecer um raro exemplo do caso oposto. Nesse fértil período, é possível reconhecer, ainda que não se pretenda igualar a pluralidade dos seus discursos, um esforço conjunto de diversos pensadores, no diagnóstico apurado de seu tempo, na formação de uma concepção própria do moderno e um projeto de edificação da sociedade, no qual a solução para os principais empasses da época sobrevém do âmbito estético, na instituição de uma *Bildung*¹.

¹ Como atesta Javier D. Hernández: “O conceito de *Bildung* implica tanto educação como formação e por vezes suporta a tradução cultura” (HERNÁNDEZ, Javier Domínguez. “Arte

Discorrendo sobre questões acerca da razão, imaginação, ética e liberdade, os pensadores dessa época empreenderam, no conjunto de sua produção, uma inovadora maneira de considerar tais objetos. De fato, da Alemanha desse período, principalmente, surge um impulso e uma força coletiva na filosofia e na literatura, uma autêntica manifestação do pensamento humano, que culmina nos movimentos conhecidos como Idealismo e Romantismo, além da instituição de uma filosofia da arte², de uma filosofia do trágico³ e de uma filosofia da história.

O momento, oportuno pela quantidade de mudanças significativas nele sucedidas, pode ser resumido pela identificação de Friedrich Schlegel: “A revolução francesa, a doutrina da ciência de Fichte e o *Meister* de Goethe são as maiores tendências da época”⁴. Marcados por um dos eventos mais decisivos da história, enquanto observam a situação política fragmentada de sua nação e as mudanças decisivas nos campos do conhecimento, esses pensadores promoveram um intenso diálogo, o qual é expresso inclusive em suas correspondências, como quando Schelling, em 1795, escreve para Hegel: “A filosofia ainda não chegou ao final. Kant deu os resultados: faltam ainda as premissas”⁵. Em suma, é como se levássemos em consideração o pensamento romântico, aquele da constelação, da *sinfilosofia*, como atesta Schlegel em outro de seus fragmentos, num tom bastante profético:

como *formelle Bildung*: a estética de Hegel e o mundo moderno”. In: WERLE, Marco Aurélio; GALÉ, Pedro Fernandes (org.), *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Barcarolla, 2008, p. 84).

² A partir das “[...] reflexões de Kant sobre o juízo reflexionante, o gosto, o gênio, e a finalidade e de símbolo etc. abrem-se as portas para a afirmação da arte como um campo próprio e específico do saber humano, de modo que o idealismo alemão, que surgirá logo a seguir em sua forma mais contundente nas filosofias de Fichte, Schelling e Hegel, colocará a arte e a atividade da imaginação no centro de suas preocupações de pensamento” (WERLE, Marco Aurélio; GALÉ, Pedro Fernandes. “Apresentação”. In: WERLE; GALÉ, 2008, p. 10).

³ “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 23).

⁴ SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Trad. de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994, p. 103; Fragmento 216, da revista *Athenäum*.

⁵ In: HOFFMEISTER, Johannes (ed.). *Briefe von und an Hegel, Band I*. 3. ed. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1959, p. 14 (tradução nossa).

Sempre se lamenta que os autores alemães escrevam para um círculo tão pequeno que, com frequência, acabem por escrever apenas uns para os outros. Isso é muito bom. Dessa forma a literatura alemã terá cada vez mais caráter e espírito. Entrementes, talvez possa até surgir um público⁶.

O diagnóstico da época é determinado pela identificação de uma cisão no interior do ser humano moderno e de sua cultura, uma separação da própria vida⁷, no afastamento das esferas do humano, da natureza e do divino. Essa dissolução, ao separar por um abismo os domínios sensível e racional, o particular e o universal, a arte e a filosofia, resulta no declínio e na falência dos modelos correntes de estado, religião, moral e ética, uma condição deplorável, um estado de privação, que necessita ser repensado com urgência⁸.

Contudo, a solução para o empasse moderno não surgirá da mera negação das intuições vigentes. A mudança exige uma reunificação das esferas cindidas, em um processo de formação e desenvolvimento da humanidade e da cultura, que possibilitará a edificação de uma sociedade livre e reconciliada. Por meio dessa concepção, volta-se ao elemento trágico, o qual revela uma representação do referido conflito e a possibilidade de superá-lo com o encontro da verdadeira destinação do homem, na mediação efetuada pela ideia unificadora da beleza.

Nesse sentido, a Grécia Antiga, embora não seja entendida como um mero alvo de imitação, fornece um modelo, um ideal, na possibilidade de reencontrar aquilo que o homem moderno reprimiu e renegou: sua sensibilidade. Em uma aproximação ao estado orgânico grego, a sociedade moderna deve superar o seu

⁶ SCHLEGEL, op. cit., p. 105; Fragmento 275, da revista *Athenäum*.

⁷ “Entra em cena, assim, a concepção não de vida, mas de morte, com seus sinônimos, tais como o estranhamento, a alienação, a cisão, o limite e o fim” (WERLE, Marco Aurélio. “Hölderlin e Hegel: a afirmação trágica e filosófica do idealismo”. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 36, 2015, p. 325).

⁸ “O homem elevou-se acima de sua condição terrestre e mortal; ele não é mais que o conflito do infinito e do finito, do absoluto que ele colocou fora da vida, e de sua vida reduzida à finitude. Este conflito é a expressão do romantismo e da própria filosofia hegeliana, aquele que corresponde ao dilaceramento e à cisão e que precede toda unificação e toda reconciliação” (HYP-POLITE, Jean. *Introdução à filosofia da história de Hegel*. Tradução de Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 24).

estado mecânico, intencionando um ideal a ser realizado por aproximação, na reflexão e germinado na própria modernidade⁹.

Uma expressão dessa tarefa elevada, a partir da mencionada relação entre os projetos do período, é expressa por meio do fragmento *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, o qual, remetendo à ideia anteriormente exposta do diálogo e da correspondência, não possui um autor definido, intencionalmente ou não. O diminuto tamanho desse manuscrito de duas páginas escrito por volta de 1796 é compensado por sua grande contribuição, resumindo as principais preocupações da época, enquanto serve como o seu devido documento. Como bem exposto por Rubens Rodrigues Torres Filho em sua nota de tradução ao texto:

[...] a título de documento, pois é possível lê-lo, pertinentemente, como uma espécie de certidão de nascença, não só do chamado idealismo alemão e do movimento romântico, mas daquilo em que reconhecemos, ainda hoje, nossa atônita modernidade¹⁰.

Em tal programa, percebe-se que no decorrer de seu desenvolvimento, a humanidade, que pretende dominar a natureza por meio da razão e do entendimento, afastando-se do divino e da mitologia, é lançada a um estado lastimável. No plano para uma sociedade vindoura, uma educação que percorra o estético, a beleza e o sensível torna-se imprescindível, atuando como um fator de reunificação: “Pois estou convicto de que o ato supremo da Razão, aquele em que ela engloba todas as Ideias, é um ato estético, e de que *verdade e bondade* só estão *irmanadas na beleza*”¹¹.

O domínio estético é capaz de regular e harmonizar as oposições, conservando-as tanto em sua diferença quanto em sua unidade. Na passagem de um oposto

⁹ “Enquanto o indivíduo moderno se afasta da natureza e se torna fragmentário, governado pela arbitrariedade do Estado, exacerbadamente cultural, frio, mecânico, destituído de uma noção de totalidade, o grego aparece como estágio máximo da realização humana, no qual a natureza e a cultura se encontravam em harmonia” (SÜSSEKIND, Pedro. “Schiller e os gregos”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, 2005, p. 247).

¹⁰ In: SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 41.

¹¹ *Ibidem*, p. 42.

ao outro, desponta a seguinte exigência: “Monoteísmo da razão e do coração, politeísmo da imaginação e da arte, é disso que precisamos”¹². Em razão disso, observa-se um duplo movimento, no qual o âmbito do sensível, da mitologia e do povo, deve se tornar filosófico e o âmbito racional, da filosofia e dos ilustrados, deve se tornar estético. Na a última parte do fragmento, podemos acompanhar esse movimento:

Enquanto não tornarmos as Ideias mitológicas, isto é, estéticas, elas não terão nenhum interesse para o *povo*; e vice-versa, enquanto a mitologia não for racional, o filósofo terá de envergonhar-se dela. Assim, ilustrados e não-ilustrados precisarão, enfim, estender-se as mãos, a mitologia terá de tornar-se filosófica e o povo racional, e a filosofia terá de tornar-se mitológica para tornar sensíveis os filósofos. Então reinará eterna unidade entre nós. Nunca mais o olhar de desprezo, nunca mais o cego tremor do povo diante de seus sábios e sacerdotes. Só então, esperar-nos-á uma *igual* cultura de *todas* as forças, em cada um assim como em todos os indivíduos. Nenhuma força mais será reprimida. Então reinará universal liberdade e igualdade dos espíritos!¹³

A filosofia estética, portanto, surge com uma função unificadora. Com isso, torna-se possível a educação do povo e dos próprios filósofos por meio da beleza. Esse difícil processo resultará no nascimento de uma nova mitologia, a qual perfaz o projeto que objetiva a unificação entre razão e sensibilidade; homem, divino e mundo. Dessa forma, cabe a poesia, na figura do poeta, construir esta relação e preparar tanto os filósofos como o povo para esse evento. No caminho entre a mitologia filosófica e a filosofia estética, há necessidade de uma formação estética, a qual conduzirá a todos para a verdadeira unificação, ou como expresso no fragmento: “[...] a última obra, a obra máxima da humanidade”¹⁴.

Dessa tarefa superior, como o presente trabalho defende, resultam dois projetos únicos, que podem ser lidos em complementariedade, uma vez que ambos

¹² Ibid., p. 43.

¹³ Ibid., p. 43.

¹⁴ Ibid., p. 43.

almejam um fim próximo e sua execução pode ocorrer de forma coordenada. Trata-se, portanto, de demonstrar a validade da relação entre o pensamento de Schiller (1759-1805) e de Hegel (1770-1831), a partir de dois conceitos, à primeira vista, independentes ou mesmo divergentes entre si: estado estético [*ästhetischer Staat*] e vida ética absoluta [*absolute Sittlichkeit*].

Com isso, sustentamos que, enquanto a proposta de Schiller por uma educação estética da humanidade incide na construção de um estado estético sustentado por uma concepção de ética e justiça que exige liberdade, autonomia e reconciliação, a proposta de Hegel igualmente pressupõe, no desenvolvimento da chamada vida ética absoluta, uma formação estética da sociedade moderna. Obviamente, não pretendemos a um só tempo capturar a totalidade daquele fértil movimento, mas, por meio de um recorte, sem desconsiderar os demais resultados, apontamos para dois paradigmas que consideramos pertinentes para delinear o já apresentado *Zeitgeist*, seu diagnóstico e a sua proposta.

Nessa exposição, cabe ainda ressaltar, optamos por concentrar nossa atenção ao período, esse certo ponto de contato, na década que vai da produção filosófica de Schiller, nos escritos publicados nas revistas *Nova Thalia* [*Neue Thalia*] e *As Horas* [*Die Horen*], entre 1792 e 1796, principalmente *A educação estética do homem*, publicado na última em 1795, e os textos de juventude de Hegel, em especial o escrito *Sobre as maneiras científicas de tratar o direito natural*, publicado no *Jornal crítico de filosofia* [*Kritische Journal der Philosophie*] em 1802.

Sobre o primeiro ponto, isto é, sobre a relação entre Schiller e Hegel, observamos um certo consenso tanto do ponto de vista dos comentadores¹⁵, quanto da expressão desses dois célebres pensadores alemães, embora seja importante esclarecer que, até por uma questão cronológica referente à produção filosófica de ambos, ao admitirmos tal influência, esta segue do primeiro para o segundo.

É fato, portanto: Hegel tomou conhecimento da produção literária e filosófica de Schiller desde muito cedo, expressando sua grande admiração inúmeras

¹⁵ Cf. MCCUMBER, John. "Schiller, Hegel, and the Aesthetics of German Idealism". In: BAUR, Michael; DAHLSTROM, Daniel O. (Ed.). *The emergence of German Idealism*. Washington: CUA Press, 1999; e FIALA, Andrew G. "Aesthetic education and the Aesthetic state: Hegel's response to Schiller". In: MAKER, William (ed.). *Hegel and aesthetics*. Albany: State University of New York Press, 2000.

vezes e conservando-a do início ao fim de sua vida, seja por menções em cartas, como quando afirma a Schelling que a *Educação estética* de Schiller configuraria uma “obra-prima”¹⁶; seja por citações em suas obras, como os versos do poema *Da amizade* [*Die Freundschaft*] que encerram a *Fenomenologia do Espírito*¹⁷, ou mesmo, anos mais tarde, nos *Cursos de Estética*, quando Hegel afirma que caberia a Schiller: “o mérito de romper com a subjetividade e abstração kantianas do pensamento, e de ter ousado ultrapassá-las, concebendo a unidade e a reconciliação como o verdadeiro, e de efetivá-las artisticamente”¹⁸.

Além da passagem do parágrafo §55 da *Enciclopédia*, que reforça esta mesma perspectiva: “Muitos – nomeadamente Schiller – descobriram na *ideia* do *belo artístico*, da unidade *concreta* do pensamento e da representação sensível, a saída [para escapar] das *abstrações* do entendimento separador”¹⁹.

Em contrapartida, apesar de sua produção um tanto tardia, uma vez que a primeira grande obra de Hegel, a *Fenomenologia do espírito*, somente veio a público quando o autor tinha seus 37 anos, em 1807, e, portanto, dois anos após a morte de Schiller, nota-se, como afirma Ricardo Barbosa, que Schiller, mesmo depois de ter fechado o seu “ateliê filosófico”²⁰ e, assim, voltado para a sua produção literária, acompanhou com interesse os primeiros passos de Schelling e de Hegel em Jena²¹.

¹⁶ Carta a Schelling, 16 de abril de 1795. No original “*Meisterstück*” (In: HOFFMEISTER, op. cit., 1969, p. 25).

¹⁷ A última frase da *Fenomenologia*, que inclui a citação modificada de Hegel, a qual figura aqui entre aspas simples, é a seguinte: “Os dois lados conjuntamente – a história conceituada – formam a recordação e o calvário do espírito absoluto; a efetividade, a verdade e a certeza de seu trono, sem o qual o espírito seria a solidão sem vida; somente ‘do cálice desse reino dos espíritos espuma até ele sua infinitude’” (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Menezes. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 531).

¹⁸ Idem, *Cursos de estética, Vol. I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 78.

¹⁹ Idem, *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio, volume I*. Tradução de Paulo Meneses com colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995, p. 131.

²⁰ Expressão utilizada por Schiller em carta a Goethe, 15 de dezembro de 1795. No original “*philosophische Bude*” (GOETHE, Johann Wolfgang; SCHILLER, Friedrich. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Berlin: Tempel, 1960, p. 118).

²¹ SCHILLER, Friedrich. *Cultura estética e liberdade*. Tradução de Ricardo Barbosa. São

O grande problema reside, pois, no tratamento, incompatível com a sua importância, dado à produção de Schiller como um pensador original, sendo constantemente lembrado como uma espécie de elo, ou ponto de passagem, entre a filosofia kantiana e o sistema hegeliano²². Todavia, não cabe a nós, nesse momento, buscar demonstrar e evidenciar a originalidade do pensamento filosófico de Schiller frente a autores como Kant e Hegel no conjunto de sua produção, o que certamente já é evidenciado em outras empresas²³.

Diante dessas considerações, a princípio, seriam dois modos de proceder: buscar similaridades entre os dois autores, ou apontar para as suas diferenças. De uma perspectiva, demonstrar uma relação positiva, no sentido de uma influência de Schiller para Hegel, ou de um Hegel que lê Schiller e desenvolve uma filosofia baseada em alguns princípios já pontados por Schiller; ou até mesmo pela antecipação, agora por Schiller, de temas considerados hegelianos. Sob outra perspectiva, o caminho inverso seria apontar as diferenças entre ambos os pensadores, no sentido de que cada um possui um pensamento próprio, inclusive no âmbito da estética, e que não há uma relação direta, uma continuidade ou superação de um pelo outro.

Tomando Schiller e Hegel como pensadores autossuficientes, que compartilham de um diálogo, nossa intenção é relacioná-los de modo a tratar tais pensamentos distintos em sua complementariedade. Sem, com isso, desconsiderar que estes pertencem a uma corrente que divide preocupações similares, na esteira da Revolução Francesa, da revolução filosófica operada por Kant, a própria situação sociopolítica da Alemanha da época, bem como de uma preocupação singular com os temas da arte, da estética, da educação e da liberdade.

Não se trata de subordinar um pensamento ao outro, propondo limitações, investigando as suas origens e os seus motivos, o que é propriedade de cada um deles, ou fundar um abismo ou ligá-los como uma expressão única. A questão é demonstrar que ambos os projetos têm um mesmo plano de fundo, o men-

Paulo: Hedra, 2009, p. 47.

²² Cf. TERRA, Ricardo. *A atualidade de Schiller* In: *Passagens: estudos sobre a filosofia de Kant*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

²³ Para uma exposição detalhada acerca da relação de Schiller para com a filosofia, cf. BEISER, Frederick C. *Schiller as Philosopher: a re-examination*. New York: Oxford University Press, 2005.

cionado problema político, estético da época, que almejam um fim próximo, e que a execução pode ocorrer de modo coordenado, uma vez que, a partir do que observamos e será exposto, tais perspectivas não são de todo excludentes, mas que podem levar uma a outra em consideração.

Em suma, acreditamos que o projeto evidenciado na *Educação estética* de Schiller, por uma formação estética da humanidade, pode, a partir de seu resultado, mesmo que posto como um ideal a ser realizado por uma aproximação infinita, incidir na edificação de uma organização social, um estado estético, organizado de forma a atender às exigências dessa humanidade educada esteticamente. O que também vale do ponto de vista do projeto de direito, ética e justiça apresentado por Hegel, já que tal modelo ou concepção do direito natural, a saber, o modo especulativo, que é a solução apontada pelo autor para as aporias políticas, e que servirá para o desenvolvimento da chamada vida ética absoluta, por seu turno, demanda à sua execução uma tomada de consciência, do âmbito subjetivo ao objetivo, que é complementada por uma ideia de educação estética.

Com isso, não defendemos uma referência direta entre os referidos textos, como se um fosse uma resposta ao outro. Hegel, inclusive, não menciona nominalmente Schiller em nenhum momento na obra acerca do direito natural. O mesmo vale para uma perspectiva de tomar tal concepção hegeliana como definitiva e constante para com a sua filosofia posterior, o que não é o caso, já que o pensamento de Hegel se desdobrará em um amplo sistema, que certamente preserva a referência a Schiller, como na questão do belo ideal e concepção da apresentação sensível da ideia, porém a partir de uma perspectiva distinta daquela assumida em sua juventude.

Esclarecido esse primeiro ponto, isto é, a imediata relação entre Schiller e Hegel, podemos, enfim, partir para o segundo, a relação entre as concepções de estado estético e vida ética absoluta, esta que para nós é de maior interesse nesse momento, ainda que configure um nexos mais intrincado e não tão evidente.

Como apontado anteriormente, o plano de fundo aqui é a cisão intrínseca à modernidade, que se expressa por um estado de privação. Para Schiller, essa condição é que diferencia antigos e modernos, já que a Grécia, como observa o autor, permanece como um modelo de perfeição a ser reencontrado. No entanto, como evidenciado em diversas passagens, sobretudo no plano da obra *Poesia*

ingênua e sentimental, não se trata de um retorno imediato aos gregos, nem uma relação de subordinação entre antigos e modernos. O que se evidencia é o ideal, isto é, edificar na modernidade, por reflexão, o que os gregos obtinham naturalmente; realizar na terra o que a mitologia destinou ao Olimpo²⁴.

Diante disso, podemos acompanhar o movimento de dois impulsos distintos identificados por Schiller: o impulso sensível e o impulso formal. O primeiro é o estado dinâmico, sensível, pautado nas necessidades naturais, o reino terrível das forças. O segundo é o estado ético, racional, pautado na moralidade, o sagrado reino das leis. A questão é que, ao manter ambas as forças legítimas como antagônicas, em constante oposição, a humanidade é levada à escolha de uma em detrimento da outra, lançando-se a um de seus extremos, isto é, a selvageria e a barbárie.

Schiller então pretende levar a cabo a proposta de edificação de um estado de liberdade, o qual deve partir da relação entre o impulso sensível e o impulso formal, do belo e do sublime, do gosto e da eticidade, da sensibilidade e da racionalidade, mediados pela ideia reguladora e impulsionados pela experiência estética. Nas palavras de Schiller, de acordo com a carta II: “Para resolver na prática o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”²⁵.

Apoiado no juízo de gosto e no conceito de determinação recíproca [*Wechselbestimmung*], Schiller propõe um terceiro impulso capaz de unificar os outros dois âmbitos a partir de uma relação coordenada: o impulso estético ou lúdico. Para o autor, com a ideia de ação recíproca [*Wechselwirkung*] é possível pensar uma relação de modo que não ocorra uma subordinação entre os impulsos, mas que estes permaneçam em jogo, regulados por uma forma viva, ideal, do impulso lúdico.

²⁴ “Schiller condenava a noção de uma volta ao passado, ou de um restabelecimento de um modo de fazer poesia, característico de outra época; mas, ao mesmo tempo, ele pensava os antigos como modelos de uma perfeição que deve ser buscada como ideal. Não se deve voltar a eles, e sim buscar pela via da reflexão e da cultura o que eles tinham naturalmente” (SÜSSEKIND, Pedro. “Clássico ou romântico: a reflexão de Friedrich Schiller sobre a poesia na modernidade”. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, n. 30, 2011, p. 18).

²⁵ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem. Numa série de cartas*. Trad. de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 22.

A obra máxima resultante desse processo é o estado estético, um reino fundado na liberdade estética. No entanto, a humanidade não deve esperar que essa realização seja efetuada pelo atual estado, dado que este deve ser superado. O estado ideal deverá ser fundado a partir de uma sociedade moral. Nas palavras de Schiller na carta VII:

Seria o caso de esperarmos tal obra do Estado? Impossível, pois o Estado na forma presente originou o mal, e o Estado, a que se propõe a razão na Ideia, não poderia fundar essa humanidade melhor, pois nela teria que ser fundado²⁶.

Para alcançar esse propósito elevado, portanto, seria necessário, primeiro, atingir um ser indivíduo moral, para então, a partir dessa nova figura, edificar-se um estado moral, sendo que este fim deve se dar por formação, e não por coação. Essa formação é a educação estética da humanidade, uma tarefa infinita, a ser realizada por aproximação daquele mencionado ideal.

Em vista dessa perspectiva, surge a exigência de resposta para a indagação de Schiller, o que podemos acompanhar na carta X:

A beleza deverá recuperá-lo deste duplo desvio. Como, porém, poderá a bela cultura enfrentar a um só tempo os dois males opostos - como unificar em si duas qualidades contraditórias? Poderá, no selvagem, acorrentar a natureza e libertá-la no bárbaro? Saberá estirar e distender a um tempo - e, não fosse realmente capaz dos dois, seria racional dela esperar um tão grande resultado como a formação da humanidade?²⁷

A resposta para esta indagação está, segundo o autor, na arte. Por essa manifestação, mediante o juízo estético e o impulso lúdico, é possível à humanidade educar-se moralmente, no sentido de que o gosto não se opõe à moralidade, antes, possibilita a tomada de consciência desta liberdade moral, essa disposição para a

²⁶ Ibid., p. 43.

²⁷ Ibid., p. 53.

eticidade, não produzindo a moralidade, mas favorecendo ou contribuindo para a sua promoção. Como expresso no texto *Sobre o Sublime*:

Felizmente, não se encontra apenas em sua natureza racional uma aptidão moral, possível de ser desenvolvida por meio do entendimento, mas também já está dada em sua própria natureza sensível-racional, ou seja, em sua natureza humana, uma tendência *estética*, que pode ser despertada por certos objetos sensíveis e cultivada por meio de uma depuração dos seus sentimentos até alcançar essa impulsão idealista do ânimo²⁸.

Nesse sentido, a tragédia configura a arte capaz de expressar a oposição e o conflito próprios do ser humano, pois é a manifestação que promove a experiência estética do sublime, incitando a compaixão, o afeto compassivo ou compartilhado, enquanto permite ao indivíduo o reconhecimento de sua destinação moral. No entanto, para alcançar tal efeito, o sujeito deve contar com uma segurança moral, que pressupõe a equidade, não ocorrendo, assim, na realidade, mas esteticamente na experiência lúdica. De acordo com excerto do texto *Do Sublime*: “Pois quando nos encontramos efetivamente em perigo, quando somos nós mesmos o objeto de um poder inamistoso da natureza, já está perdido o ajuizamento estético”²⁹.

A partir dessa garantia, no sublime patético, na definição de Schiller, o indivíduo contempla a imitação de uma ação digna de compaixão, o conflito de um cidadão de dois mundos³⁰, que deve agir levando em conta ambas as leis, sofrendo com este, não de modo real, mas de modo solidário, por um exercício, que o leva à consciência de um ideal de conduta, da possibilidade de se libertar da coação em direção à liberdade.

Nesse jogo poético, para finalizar nossa aproximação de Schiller, podemos voltar para uma passagem de texto mais antigo do autor, a conferência *O teatro*

²⁸ Idem, *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, pp. 57-58.

²⁹ Ibid., p. 32.

³⁰ No texto *Sobre graça e dignidade*, Schiller afirma: “A beleza é, por isso, considerada cidadã de dois mundos [...]” (Idem, *Sobre graça e dignidade*. Tradução de Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008, p. 16).

considerado como instituição moral, de 1784: “O teatro, mais do que qualquer outra instituição pública do Estado, é uma escola da sapiência prática, um guia para a vida comunitária, uma chave infalível para as mais recônditas portas da alma humana”³¹.

No que concerne ao projeto de Hegel, com referência ao texto *Sobre as maneiras científicas de tratar o direito natural*, do qual podemos extrair a referida concepção de vida ética absoluta, nota-se, ainda que em gérmen, o método dialético que norteará o seu sistema. Nessa exposição inicial da filosofia especulativa, com a proposta de uma saída para o embate das teorias do direito natural, entre a proposta empirista e formalista, o espírito, em seu agir, é concebido como movimento. Ao acompanharmos como o subjetivo, indivíduo, se faz objetivo, estado, espírito do povo, e então, Absoluto, reconhecemos que o desenvolvimento do espírito é acima de tudo um vagaroso processo histórico de automanifestação, sacrifício e reconhecimento da razão livre.

Apoiado em uma interpretação do destino trágico, a qual volta para a tragédia grega para encontrar inspiração para o modelo dialético, percebemos em Hegel a construção de um esquema de oposição entre duas potências agindo em contrariedade, enquanto buscam projetar e impor unilateralmente suas respectivas forças:

Isso não é senão, a representação, no aspecto ético da tragédia, que o absoluto joga eternamente com ele mesmo, [a saber] que ele se engendra eternamente na objetividade, abandona-se por aí, nesta figura que é a sua, à paixão e à morte, e, de suas cinzas, eleva-se na majestade³².

Em um texto anterior, *O espírito do cristianismo e seu destino*, já é possível identificar o interesse de Hegel, que volta o seu olhar para a Grécia Antiga, no intuito de encontrar um modelo, uma saída, para os empasses éticos modernos.

³¹ Idem, *Teoria da tragédia*. Tradução de Flávio Meurer. São Paulo: Editora Herder, 1964, p. 36.

³² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Sobre as maneiras científicas de tratar o direito natural*. Tradução e apresentação de Agemir Bavaresco e Sérgio B. Christino. Belo Horizonte: Loyola, 2007, pp. 97-98.

Como o conceito de *diké* trágica revela, na tragédia não apenas uma potência é punida por sua infração, mas ambas as forças. A punição resultante da *diké* não surge como lei precedente ao crime, tal como Hegel observa e relaciona nos casos da legalidade judaica ou da moralidade kantiana, uma heteronomia. Ou mesmo, como a lei de talião, que decide punir igualmente o criminoso com o resultado de seu crime. Essa ideia pautada em uma espécie de vingança, para Hegel, não é capaz de atingir os verdadeiros princípios da justiça. Somente por forçar o particular, o criminoso, a se submeter ao universal, essa lei, que não reconhece o particular, chega até uma concepção insuficiente de justiça.

No método dialético, na proposta especulativa de Hegel, uma afirmação é contraposta a uma negação, e somente da passagem de uma a outra, da contradição imanente, é possível uma reconciliação, que não eleva uma parte em detrimento da outra, mas pune ambas, por seu ímpeto unilateral, negando-as em um novo estágio, a negação da negação.

Esse processo, iniciado ainda nos textos de juventude do pensador, somente se torna claro com o próprio desenvolvimento da filosofia especulativa, que termina por romper com a proposta inicial da intuição intelectual de Schelling, entendendo este terceiro momento do silogismo não como uma síntese, mas como um momento no qual ambos os termos são superados e conservados ao mesmo tempo.

O desenvolvimento da Ideia, do espírito, portanto, não pode ser compreendido sem considerar a sua formação especulativa, a luta dos opostos, e o seu devir. No método especulativo, agora trazendo a tragédia *Eumênides* como referência, duas potências se opõem e ambas são negadas para que, no terceiro momento, ocorra uma reconciliação. Em uma passagem mais longa do texto acerca do direito natural, Hegel expõe com detalhe esse processo:

A imagem desta tragédia, determinada de maneira mais precisa para o [aspecto] ético, é a solução disto que foi o processo das Eumênides, como as forças do direito, que está na diferença, e de Apolo, o deus da luz indiferente, concernente a Orestes, diante da organização ética, o povo de Atenas, — o qual, de maneira humana, enquanto o Areópago de Atenas, deposita na urna das duas forças votos em

número igual, reconhece a subsistência de todas as duas uma ao lado da outra, entretanto, assim, não regula o conflito e não determina nenhuma relação e nenhum vínculo entre estas forças, — mas, de modo divino, enquanto Atena de Atenas, restitui totalmente o homem que foi, pelo próprio deus, implicado na diferença, a este e, com a separação das forças que tinham todas as duas partes no crime, empreende assim a reconciliação de uma maneira tal que as Eumênides seriam honradas por este povo enquanto forças divinas e teriam agora sua permanência na cidade, se bem que sua natureza selvagem desfrutasse da intuição de Atena tendo seu trono no alto, sobre a colina fortificada, em face de seu altar erigido na parte baixa da cidade, e por aí seria pacificada³³.

No caso da referida obra de Êsquilo, essa espécie de dialética ocorre, assim, na representação do embate entre Orestes e as Erínias, a vida ética universal e política e a vida ética natural ou relativa, a lei conhecida publicamente e a lei não escrita, o todo e as partes. O fim da tragédia se dá com o reconhecimento das potências particular e universal, a partir do processo presidido por Atena, no espaço público da cidade e considerando os votos do povo. Na aplicação da justiça, que reconhece as duas potências como válidas, ao fim, Orestes é absolvido de seu crime e as Erínias são transformadas em Benevolentes:

Esta reconciliação consiste precisamente no conhecimento da necessidade e no direito que a vida ética dá a sua natureza inorgânica e às potências subterrâneas, enquanto ela lhe cede e sacrifica uma parte de si mesma; pois a força do sacrifício consiste na intuição e objetivação do intrincado com o inorgânico, por aquela intuição esta intricação é desatada, o inorgânico separado e conhecido como tal, por aí ele mesmo acolhido na indiferença; mas o vivo, enquanto, o que ele sabe como uma parte dele mesmo, ele o põe neste ser inorgânico e o sacrifica à morte, reconheceu o direito de um tal ser [inorgânico e morto], e, ao mesmo tempo, purificou-se desse último³⁴.

³³ Ibid., pp. 98-99.

³⁴ Ibid., p. 97.

Na interpretação hegeliana, o espírito deve se voltar para a história, reconhecendo-se como personagem principal dessa narrativa não linear de acontecimentos, os quais, ainda que postulados como estágios negativos, revelam a série de rupturas trágicas que contribuíram para a sua elevada formação. Do mesmo modo que o herói trágico, o espírito deve agir e, somente por seu ato, tornar-se livre. Não é possível para o espírito prever qual será a punição ou mesmo a recompensa pelo seu agir. Contudo, deve-se agir sem receio do resultado, pois só no agir a humanidade consegue afirmar sua liberdade. A única certeza, como no caso da *hamartia*, é que todos os atos serão punidos, e o espírito-herói deve suportar essa dor, essa separação. “Mas, nesse caso, ele sucumbe cumprindo sua vocação e destino, oferecendo ainda o espetáculo de sua autodemostração como atividade espiritual”³⁵.

Todo ato fere a harmonia da totalidade ética, mas a punição resultante reestabelece, ainda que momentaneamente, a unidade perdida. No caso da dialética, o terceiro termo, também entendido como síntese, não representa o findar do movimento dialético, mas uma resolução momentânea do conflito, que, por um novo ato, resultará em uma nova tríade. Assim, uma síntese (negação da negação) assume a forma de uma tese (afirmação) em um novo silogismo, que novamente será posto como antítese (negação), perpetuando esta mesma relação no desenvolvimento histórico do espírito.

A realidade para Hegel, como observamos, é fundada em tais processos dialéticos de contradição ou contrariedade. A filosofia especulativa, na instituição de uma ética e de um direito, deve refletir tal realidade em seu pensamento. A dialética é o método capaz de reconhecer, expor e compreender as cisões da vida e da história. Esta é a colisão do espírito, a qual reaparece na interpretação madura de Hegel acerca do trágico, nos seus *Cursos de Estética*. Uma colisão entre duas potências opostas, na qual o real combate é contra a mera unilateralidade: “Pois agora dois interesses, arrancados de sua harmonia, se opõem lutando um contra o outro e, em sua contradição recíproca, exigem necessariamente uma solução”³⁶.

Ao fim, poder-se-ia levantar uma objeção, que talvez configuraria o maior

³⁵ Idem, *Filosofia da história*. Tradução de Maria Rodrigues e Hans Harden. 2. ed. Brasília: Editora Unb, 2008, p. 68.

³⁶ Idem, 2001, p. 223.

problema ou a maior dificuldade da relação que propusemos aqui, a saber, o fato de que ambos os textos não indicam, de uma maneira direta e explícita, o caminho complementar para a sua execução. De um lado, Schiller não trata em seu projeto de uma extensa análise das teorias do direito, da ética e da justiça, demonstrando como estes domínios devem ser constituídos em seu estado estético. Por outro lado, Hegel não considera a integralidade do processo requerido para a formação e educação da sociedade, o que permitirá o desenvolvimento da vida ética absoluta. Apesar da aparente dificuldade, no entanto, encontramos suporte em comentários tanto do ponto de vista de Schiller³⁷ quanto de Hegel³⁸, complementando aquilo que buscamos sustentar, isto é, a simpatia ou afinidade entre ambos os programas.

Para arrematar a nossa breve reflexão, enquanto rememoramos o que foi exposto até aqui, podemos compreender que da relação entre as concepções de Schiller e de Hegel é evidenciado um valoroso projeto de construção de um novo

³⁷ A questão é abordada por Frederick C. Beiser, quando o autor propõe: “Qual é o problema político básico que Schiller pretendia abordar nas *Aesthetische Briefe*? Embora não estivesse explícito no próprio texto, ele tinha em mente o problema de criar uma constituição republicana estável” (BEISER, Frederick C. *Enlightenment, revolution, and romanticism: the genesis of modern german political thought, 1790-1800*. Cambridge: Harvard University Press, 1992, p. 100, tradução nossa). Por uma outra perspectiva, Márcio Suzuki, em sua apresentação à tradução da *Educação estética*, também destaca: “Mediante essa concepção do homem educado pelo belo como indivíduo virtuoso, a estética acaba por reencontrar a virtude e a felicidade, doutrinas se não suprimidas pelo menos relegadas aos aposentos de fundo da moral kantiana. Nesse sentido, a estética para Schiller faz as vezes também de uma doutrina da virtude — de uma ética — que vem completar o sistema moral” (In: SCHILLER, 2002, p. 14).

³⁸ De acordo com Agemir Bavaresco e Sérgio B. Christino na apresentação de sua tradução ao texto de Hegel acerca do direito natural: “Este processo se realiza através da educação: Através dela, a moral individual se incorpora à vida ética do povo, e as normas do direito (direito natural em princípio) se incorporam à vida dos indivíduos, transformando-se em direito vigente” (In: HEGEL, 2007, p. 26). Por outro lado, Abel Garza Jr sustenta: “O propósito do direito natural moderno e a sua expressão através do direito abstrato é transcendido na busca da vida ética quando as instituições sociais e políticas buscam refrear os efeitos malogrados de uma propriedade privada individualista em busca da sociedade civil. Nesse contexto, o bem-estar, a regulação social e o cultivo (*Bildung*) do cidadão em direção à ‘verdade superior’ da vida ética fornecem os fundamentos institucionais para a jornada que deve abandonar o abstrato [...]” (GARZA JR, Abel. “Hegel’s critique of liberalism and natural law: reconstructing ethical life”. In: *Law and Philosophy*, Dordrecht, v. 9, n. 4, 1990-1991, p. 397, tradução nossa).

estado e de uma nova ética, o qual, catalisado por via de uma estética, permite e promove uma reconciliação entre as cisões do ser humano moderno, na própria modernidade. Projeto, o qual, para além de toda a influência ao pensamento posterior, ainda hoje, mostra sua relevância como uma possível saída para os empasses e aporias hodiernas³⁹.

Em tais empresas, encontramos um documento, um programa, que nos auxilia a pensar, sem desconsiderar as exigências de nosso tempo, o processo de formação e constituição social, cultural e moral da humanidade, a fim de nos libertar da sujeição dos extremos, da selvageria e da barbárie, do reino terrível das forças e do sagrado reino das leis, de uma mera estetização da vida ou de uma mera instrumentalização da razão. Nessa tarefa infundável, na construção de uma autêntica *Bildung*, ousemos, portanto, pensar, sentir, fruir e criar, mesmo que tal esforço leve ainda outro século para a maturação de seus primeiros frutos.

Referências bibliográficas

BEISER, Frederick C. *Enlightenment, revolution, and romanticism: the genesis of modern german political thought, 1790-1800*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

_____. *Schiller as Philosopher: a re-examination*. New York: Oxford University Press, 2005.

FIALA, Andrew G. "Aesthetic education and the Aesthetic state: Hegel's response to Schiller". In: MAKER, William (ed.). *Hegel and aesthetics*. Albany: State University of New York Press, 2000.

³⁹ Em uma digressão apresentada na conclusão de sua obra *Hegel e a tragédia grega*, Thibodeau propõe o seguinte questionamento, que resume um conjunto de preocupações acerca dessa valiosa contribuição: "[...] o que será desse projeto filosófico? O que será desse projeto elaborado no interior do idealismo alemão que deveria permitir ao mundo ocidental colocar um fim em sua crise e conjurar seu destino? Se tal é o caso, qual pode ser doravante o projeto filosófico — se é que deve e possa ainda haver um — para este mundo, para a modernidade que, por assim dizer, não acaba nunca de terminar, que não deixa jamais eternizar-se?" (THIBODEAU, Martin. *Hegel e a tragédia grega*. Tradução de Agemir Bavaresco e Danilo Vaz-Curado R. M. Costa. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 203).

- GARZA JR, Abel. "Hegel's critique of liberalism and natural law: reconstructing ethical life". In: *Law and Philosophy*, Dordrecht, v. 9, n. 4, 1990-1991, pp. 371-398.
- GOETHE, Johann Wolfgang; SCHILLER, Friedrich. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Berlin: Tempel, 1960.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética, Vol. I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio, volume I*. Tradução de Paulo Meneses com colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995.
- _____. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- _____. *Filosofia da história*. Tradução de Maria Rodrigues e Hans Harden. 2. ed. Brasília: Editora Unb, 2008.
- _____. *Sobre as maneiras científicas de tratar o direito natural*. Tradução e apresentação de Agemir Bavaresco e Sérgio B. Christino. Belo Horizonte: Loyola, 2007.
- HERNÁNDEZ, Javier Domínguez. "Arte como *formelle Bildung*: a estética de Hegel e o mundo moderno". In: WERLE, Marco Aurélio; GALÉ, Pedro Fernandes (org.), *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Barcarolla, 2008, pp. 77-104.
- HOFFMEISTER, Johannes (ed.). *Briefe von und an Hegel, Band I*. 3. ed. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1959.
- HYPOLITE, Jean. *Introdução à filosofia da história de Hegel*. Tradução de Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MCCUMBER, John. "Schiller, Hegel, and the Aesthetics of German Idealism". In: BAUR, Michael; DAHLSTROM, Daniel O. (Ed.). *The emergence of German Idealism*. Washington: CUA Press, 1999.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem. Numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

- _____. *Cultura estética e liberdade*. Tradução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.
- _____. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekkind e Vladimir Vieira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. *Teoria da tragédia*. Tradução de Flávio Meurer. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- _____. *Sobre graça e dignidade*. Tradução de Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- SÜSSEKIND, Pedro. “Clássico ou romântico: a reflexão de Friedrich Schiller sobre a poesia na modernidade”. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, n. 30, 2011, pp. 5-19.
- _____. “Schiller e os gregos”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, 2005, pp. 243-259.
- TERRA, Ricardo. *A atualidade de Schiller* In: *Passagens: estudos sobre a filosofia de Kant*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- THIBODEAU, Martin. *Hegel e a tragédia grega*. Tradução de Agemir Bavaresco e Danilo Vaz-Curado R. M. Costa. São Paulo: É Realizações, 2015.
- WERLE, Marco Aurélio. “Hölderlin e Hegel: a afirmação trágica e filosófica do idealismo”. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 36, 2015, pp. 315-327.
- _____.; GALÉ, Pedro Fernandes. “Apresentação”. In: WERLE, Marco Aurélio; GALÉ, Pedro Fernandes (org.), *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Barcarolla, 2008, pp. 9-12.

RESUMO: O artigo trata de demonstrar a validade da pressuposta relação entre o pensamento de Schiller e de Hegel, a partir de dois conceitos à primeira vista independentes ou mesmo divergentes entre si: estado estético [*ästhetischer Staat*] e vida ética absoluta [*absolute Sittlichkeit*]. A partir de um pano de fundo comum – a passagem do século XVIII para o XIX, o diagnóstico da modernidade como estado de privação e a cisão entre os domínios sensível e racional –, surge a exigência de uma solução para o problema que leve em conta a reciprocidade e a unidade dos âmbitos humanos, o particular e o universal, na construção de um estado pautado pela liberdade. Disso, como defende este trabalho, resultam dois projetos únicos, que podem ser lidos em complementariedade, uma vez que ambos almejam um fim próximo e sua execução pode ocorrer de forma coordenada. Sustenta-se que, enquanto a proposta de Schiller de educação estética da humanidade incide na construção de um estado estético alinhado a uma concepção de ética e justiça que exige liberdade, autonomia e reconciliação, a proposta de Hegel igualmente pressupõe, no desenvolvimento da vida ética absoluta, uma formação estética da sociedade moderna.

ABSTRACT: The article aims to demonstrate the validity of the presupposed relationship between the thought of Schiller and Hegel, from two concepts, at first sight, independent or even divergent: aesthetic state [*ästhetischer Staat*] and absolute ethical life [*absolute Sittlichkeit*]. From a common background, that is, the moment of passage between the eighteenth and nineteenth centuries, the diagnosis of modernity as a state of deprivation and the split between the sensible and rational domains, the demand for a solution for this arises. This problem takes account of the reciprocity and unity of the human, the particular and the universal, in the construction of a state guided by freedom. This task, as the present paper argues, results in two unique projects, which can be read in complementarity, since both aim for a close end and their execution can occur in a coordinated manner. It is argued that while Schiller's proposal for an aesthetic education of humanity focuses on building an aesthetic state supported by a conception of ethics and justice that requires freedom, autonomy and reconciliation, Hegel's proposal also presupposes, in the development of the so-called absolute ethical life, an aesthetic formation of modern society.

PALAVRAS-CHAVE: Ética, Estética,
Tragédia, Schiller, Hegel.

KEYWORDS: Ethics, Aesthetics,
Tragedy, Schiller, Hegel.

A. W. Schlegel e G. W. F. Hegel como precursores da tratativa da Arte na Estética contemporânea

RODRIGO C. RABELO

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UEL

JOSÉ FERNANDES WEBER

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UEL

Introdução

Desde a Antiguidade a arte representou um desafio significativo à filosofia. A esse respeito, bem conhecidas são as invectivas de Platão contra a poesia e os poetas. Seja pela denúncia platônica da falta de *techné* por parte dos poetas, tal qual formulada no *Íon*; seja pela denúncia da falta de *epistème*, mas também e principalmente pelos perigos de submissão da dimensão racional da alma às afecções irracionais, como é possível ler no Livro X de *A República*, Platão inaugurou um gesto, repetido à exaustão¹, no qual soa um veredito: o sentido da arte não deve ser buscado nela própria, e sim num âmbito de inteligência que a excede. Na arte vive, em estado de latência, uma ameaça prestes a eclodir, manifesta pela emergência da

¹ Um capítulo moderno extremamente significativo da exclusão ou do controle platônico das artes pode ser visto, por exemplo, nas missivas polêmicas entre Rousseau e D'Alembert a respeito da razoabilidade da manutenção de instituições teatrais em Genebra. A este respeito, conferir: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

falta: “técnica”, “epistêmica”, mas, sobretudo, “moral”. Um ente racional, que não responde simplesmente a impulsos, faria bem em se defender da sujeição que a arte impõe. E, embora seja necessário admitir que Platão também reconhece uma força produtiva na arte, precisamente aquela que emerge da vinculação entre o Belo e o Bem, contudo, não parece difícil mostrar que, a despeito disso, a tônica das suas reflexões caracterizam-se maciçamente pelo controle exercido pela filosofia sobre as artes: ora caracterizado pela restrição epistemológica e moral, ora pela exclusão política.

Se as teorias estéticas, a crítica de arte e o fazer artístico no século XX não podem mais ser vinculados à valoração platônica, antes representando, no plano da própria compreensão sobre a arte, um corte com aquela valoração, apesar disso, parece-nos que elas atualizam, embora corretivamente, uma constatação expressa por Sócrates no diálogo *Hípias maior* (304e). Ao final do diálogo, após ter buscado definir o belo, e de ter refutado todas as definições apresentadas, Sócrates conclui: “O belo é difícil”². Na contemporaneidade, a atualização da aporia socrática, em que, contudo, é expresso um pressuposto antiplatônico, soa algo distinto, apesar da aparente semelhança: “A arte é difícil”! O deslocamento, do “belo” para a “arte”, constitui o próprio sopro vital das teorias estéticas e da crítica de arte contemporânea, também configura os seus desafios, na medida em que expressa a exigência incontornável de que, a partir de agora, é preciso partir da arte para se fazer estética ou teoria da arte³. A esse respeito, Adorno, na *Primeira Introdução à Teoria Estética*, afirma:

Hegel e Kant foram os últimos que, dito de modo grosseiro, puderam escrever grandes estéticas sem entender alguma coisa de arte. Isso foi possível enquanto a arte, por sua vez, era orientada por normas abrangentes, as quais não eram postas em questão em obras particulares, apenas se tornavam mais fluidas na problemática iminente de tais obras. [...] o fato de o mesmo espírito predominar na

² PLATÃO, *Hípias maior*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1980, p. 398.

³ A esse respeito, conferir: COSTA, Rachel. “A equivocidade da crítica”. In: *Rapsódia*, n. 11, 2017, p. 172.

filosofia e na arte permitiu à filosofia agir substancialmente sobre a arte, sem se comprometer com as obras⁴.

Por essa razão, Adorno firma, num dos subtítulos da referida introdução, a seguinte disjunção: “Estética tradicional e arte atual: irreconciliáveis”⁵. Dora-vante, será preciso que a estética se “comprometa” com as obras, não sendo mais autorizado “pensar” arte sem “entender” de arte, sob pena de acusação de ingenuidade histórica e crítica. Perguntamo-nos: tal compromisso é um traço distintivo exclusivo da arte e da estética contemporâneas? Além disso: o que torna possível instituir tal compromisso como a linha de corte entre “investigações meramente arqueológicas” sem alcance crítico e proposições histórica e criticamente consequentes com a dinâmica das mudanças históricas que afetam, é preciso dizê-lo, também a crítica e o conceito?

Embora reconheçamos o acerto do alcance geral da compreensão de Adorno, parece-nos que seria produtivo mostrar que alguns dos pressupostos teóricos constitutivos da compreensão contemporânea da arte resultam da apropriação de elaborações historicamente sedimentadas, operadas justamente no âmbito da “estética tradicional”. E se a arte atual impõe limites à estética tradicional – o que não negaríamos de modo algum – impondo-lhe uma limitação quanto ao alcance das suas teses gerais, por meio do questionamento dos seus procedimentos excessivamente “filosóficos”, “idealistas”, ainda assim, é possível mostrar que o reconhecimento dos limites explicativos da estética tradicional face à especificidade da arte contemporânea reside justamente no aprofundamento de alguns pressupostos da “estética tradicional”, dos quais a arte contemporânea se apropria e que torna possível, inclusive, tal criticidade e poder de recusa.

Assim sendo, parece-nos que na estética de Hegel e dos românticos de Jena⁶

⁴ ADORNO, Theodor. *A arte e as artes e Primeira Introdução à Teoria Estética*. Tradução e organização de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p. 74.

⁵ Ibidem, p. 88.

⁶ Neste artigo, interessa-nos seguir um enquadramento interpretativo menos habitual sobre a relação entre Hegel e os românticos de Jena, qual seja, não abordar a oposição entre eles, e sim, destacar alguns pontos de convergência que corroboram nossa argumentação mais geral acima apresentada. A respeito da oposição entre Hegel e os românticos de Jena, conferir a obra clássica sobre o assunto: PÖGGELER, Otto. *Hegels Kritik der Romantik*. München: Fink Verlag, 1998.

se encontram algumas das virtualidades críticas que possibilitam, pela sua radicalização, a instauração daquela força de recusa que Adorno reconhece na arte contemporânea. Se esta põe um desafio à estética tradicional, contudo, alguns dos elementos possibilitadores desse desafio são formulados justamente naquele debate que marca a constituição da estética como disciplina filosófica no início do século XIX⁷, e que expressam algumas das teses mais características, tanto da estética de Hegel quanto dos românticos de Jena. Como veremos a seguir, tais elementos são: 1. A crítica à doutrina da arte apenas como *mimesis*; 2. A recusa à simples técnica artesanal-poética como constituindo uma estética filosófica; 3. O desenvolvimento do historicismo e da dialética como método de investigação filosófica da arte; 4. O desenvolvimento da estética comparada (entre as artes e gêneros).

O início do século XIX, particularmente as estéticas de Hegel e dos românticos de Jena, marcam um momento particularmente significativo para a discussão sobre as relações entre filosofia e arte, na medida em que, como nunca antes, a arte se torna um dos grandes problemas do pensamento filosófico, a ponto de ser possível sustentar que em tal debate estão concentradas as seculares dificuldades da filosofia em lidar com a arte, mas também, a própria tensão constitutiva da autonomização da arte, tão característica na contemporaneidade, na constituição da estética e da crítica da arte. Parece-nos legítimo afirmar que, a despeito de algumas diferenças radicais entre Hegel e os românticos, lhes é comum o fato de serem os primeiros a conceber uma relação não instrumental com a arte, pois, se a compreensão do sentido da arte continua sendo um desafio, evidenciando uma “dificuldade”, contudo, não será mais uma desafio aceito com vistas a desfazer um mal-estar constitutivo do pensamento filosófico, tal como em Platão, um problema cuja solução deveria ser buscada por carregar consigo uma evidência que poria a própria filosofia em risco – razão pela qual a arte deveria ser “controlada” pela razão. Trata-se, sim, de um desafio que faz o pensamento filosófico chegar, ou a uma zona de autoesclarecimento do próprio sentido do pensar numa das suas configurações (a arte como uma das figuras do Espírito em sua realização histórica

⁷ A esse respeito, conferir: JAESCHKE, Walter (org.). *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1905)*. Hamburg: Meiner Verlag, 1999.

– Hegel)⁸, ou a uma zona em que, reconhecido seu limite, instaura-se uma produtividade do sentido que emerge na obra de arte e que o pensamento filosófico reconhece, sem, contudo, possuir a última palavra a proferir (Romantismo).

Em sua obra *O que é estética*, Marc Jimenez afirma que “A reflexão hegeliana sobre a arte é certamente a que teve e tem sempre a maior ressonância na estética contemporânea”⁹. De fato, as considerações hegelianas a respeito do reconhecimento da importância da historicidade para a constituição da estética e da crítica de arte, da crítica à imitação da natureza, bem como o problema do “fim da arte”, postulado como uma epígrafe para o futuro de qualquer consideração consequente sobre a arte, marcaram decisivamente o século XX e seria um equívoco negá-lo. Contudo, aqui nos parece necessário apresentar uma ponderação crítica à tese de Jimenez, complementando-a com a afirmação segundo a qual, quando se opera um deslocamento que passa a ter a própria arte contemporânea como ponto de partida para a análise e reflexão, essa tese se mostra parcial, pois alguns princípios da estética romântica figuram com um poder de abrangência e influência que em nada ficam a dever à influência da estética hegeliana. A proposição da noção de crítica de arte (e o reconhecimento da conjunção entre história e teoria para a constituição da crítica de arte); a identificação do artista enquanto *locus* da criação e a compreensão da criação enquanto atividade infinita; o reconhecimento do caráter fragmentário da criação e do sentido; tais pressupostos da estética romântica marcaram a compreensão contemporânea sobre a arte de uma maneira tão decisiva quanto aquelas acima referidas a Hegel.

Portanto, tendo como pano de fundo o problema geral da relação entre filosofia e arte, e como referenciais teóricos as concepções estéticas de Hegel e dos românticos de Jena, particularmente de August Schlegel – tendo em vista os quatro elementos anteriormente destacados –, o presente artigo buscará, em um primeiro momento, evidenciar os pontos de aproximação e acordo entre a estética

⁸ Contra uma certa interpretação, como a adorniana, por exemplo, que concebe a posição hegeliana como deslegitimadora da singularidade da obra de arte, tendo em vista sua férrea inserção e posicionamento no sistema, caberia dizer, como faz Jimenez, que, em Hegel, “A obra é então analisada ou julgada em função dos seus próprios critérios e segundo o momento em que aparece na história” (JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 1999, p. 185).

⁹ Ibid., p. 184.

hegeliana e romântica, para, no momento conclusivo, retornar ao problema da oposição entre arte contemporânea e estética clássica, mostrando em que medida os “fundamentos” de tal oposição podem ser criticamente elucidados pela referência às estéticas hegeliana e romântica.

Paralelos entre a estética de Hegel e a Romântica (representada pela *Doutrina da Arte* de A. Schlegel)

A obra que inaugura a perspectiva teórica da estética romântica é a *Doutrina da Arte* (doravante, referida como *DA*), redigida por August Schlegel em 1801. Surge pouco antes da *Filosofia da Arte* de Schelling (1805) e das preleções *Sobre a arte dramática e Literatura* do mesmo Schlegel (1806), mas décadas antes dos *Cursos de Estética* (doravante, *CE*) de Hegel, ministrados ao longo dos anos de 1820. Por seu pioneirismo e influência, será aqui tomada como uma síntese temática e um guia introdutório aos pressupostos teóricos da configuração estética por nós analisada, sendo assim cotejada com os *CE* hegelianos. Nas próximas páginas, indicaremos seus principais pontos de convergência, como substrato necessário para justificar nossa hipótese de que estas duas estéticas oitocentistas já constataavam questões centrais para o debate atual (séculos XX-XXI) no contexto das artes e estéticas contemporâneas.

Sob nossa perspectiva, há pelo menos quatro principais pontos de contato entre essas duas estéticas, que se tornaram legados inelutáveis da Estética posterior: crítica à doutrina da arte apenas como *mimesis*; recusa à simples técnica artesanal-poética como constituindo uma estética filosófica; desenvolvimento do historicismo e da dialética como método de investigação filosófico da arte; desenvolvimento da estética comparada (entre as artes e gêneros). Vejamos agora cada um desses tópicos, citando sempre textos de August Schlegel primeiramente, seguidos de trechos de Friedrich Hegel.

1. Crítica à doutrina da arte apenas como *mimesis*

O primeiro ponto comum a ser observado entre o pensamento do mais velho dos irmãos Schlegel e o de Hegel constitui um rompimento decisivo com relação à estética da tradição filosófica ocidental: trata-se da crítica, explícita em ambas as obras aqui em foco, à definição da arte como imitação (*mimesis*).

No primeiro capítulo da *DA* lê-se que

Aristóteles colocou de modo errôneo na imitação toda a essência da arte bela. Não negamos que há nela, de fato, um elemento imitativo, mas isso ainda não a torna uma arte bela; a arte bela reside antes em uma transfiguração do imitado segundo leis de nosso espírito, em uma ação da fantasia sem um modelo exterior¹⁰.

Mais à frente no livro encontramos trechos que se coadunam a este, complementando a crítica mais localizada ao princípio estético imitativo segundo Aristóteles, seu criador. Considerando a crítica do gosto e do juízo estético de Kant, o autor romântico afirma: “Se imaginarmos a beleza natural e a beleza artística a partir da imagem de duas irmãs, essa é a que primeiramente nasceu, ao contrário da opinião dominante. Apenas depois disso pôde haver beleza na natureza, depois de a disposição para a arte já ter começado a se desenvolver”¹¹. E finalmente, abrindo a terceira seção de sua obra –onde considera detidamente as relações mútuas entre arte e natureza–, August Schlegel bem taxativamente se expressa, nos seguintes termos:

Muitos compreendem por *natureza* nada mais do que algo existente sem o acréscimo da arte humana. Quando então se acrescenta a esse

¹⁰ SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2014, pp. 56-7. “Segundo nossa visão, um artista não diz [...]: a natureza é assim; pois, nesse ponto os não artistas o contradiriam, pois cada um vê a natureza de outra maneira, segundo seu ponto de vista restrito. Antes, o artista diz: a natureza deve ser assim, e então achamos que de fato ela é assim; isto é, ela é assim não em suas produções isoladas, mas na direção de sua aspiração inteira, que nunca pode ser reconhecida na experiência exterior, e sim apenas por meio da contemplação espiritual interior” (Ibid., p. 82).

¹¹ Ibid., p. 91.

conceito negativo de natureza um conceito igualmente passivo de imitação, de modo que a imitação significa um mero fazer igual, um copiar, uma retomada, a arte seria de fato um empreendimento improdutivo. Uma vez que a natureza já está presente, não se consegue perceber porque deveríamos nos atormentar em produzir na arte um segundo exemplar inteiramente semelhante à natureza, que não tivesse nenhuma vantagem para a satisfação de nosso espírito senão a comodidade do gozo¹².

Não se pode evitar a suspeita –bastante plausível, embora não possamos aqui buscar comprová-la– de que Hegel tivesse na memória, mesmo que em eco distante, esses trechos de Schlegel, quando na Introdução de seus *CE* declara que a concepção mais comum quanto à finalidade da arte é justamente o princípio da imitação da natureza e que, se esta opinião fosse a correta, a arte consistiria num “esforço *supérfluo*”, ficando sempre aquém da natureza; pois

a arte é limitada em seus meios de exposição e pode produzir apenas ilusões unilaterais, como por exemplo, só pode produzir a aparência da efetividade para um sentido e, quando se restringe à finalidade formal da mera imitação, oferece de fato apenas a dissimulação da vida em vez da vitalidade efetiva em geral¹³.

Sabe-se que na estética filosófica (ou “científica”) de Hegel, o belo que interessa é o das obras de arte, não o belo da natureza; e que o belo, por depender da

¹² Ibid., p. 97.

¹³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, Vol. I*. Tradução de Marco Aurélio Werle, 2 Ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 62. E completa, ainda na página seguinte: “No conjunto, podemos dizer que, por meio da mera imitação, a arte não poderá subsistir na competição com a natureza, mas será semelhante a um verme que empreende a perseguição de um elefante” (Ibid., p. 63). – Logo de saída, é de se notar que as considerações mais genéricas de Hegel, no sentido de estabelecer a concepção correta e verdadeira de Estética, conseguem ser mais pontuais e sintéticas que as de Schlegel na *DA*; quando se coadunam, é quase como se já pressupusessem estas como suas antecessoras e conhecidas de seu público, embora não as cite diretamente. Para os juízos (deveras negativos) de Hegel a propósito das ideias estético-filosóficas de August Schlegel, consultar: p. 80-81 do Volume I da tradução brasileira, Vol. III p. 229, Vol. IV p. 217.

atividade espiritual, é a rigor sempre artificial, o que também repete, em seu contexto idealista, afirmações da estética romântica de A. Schlegel (conforme já citadas acima). Além disso, Hegel aponta mais duas qualidades complementares a tornar as obras de arte superiores em comparação à natureza bruta. Primeira: o belo artístico tem duração superior às das configurações naturais, pois estas estão sempre expostas a toda sorte de mudança e perecimento (o exemplo dado é o da maior perenidade de um quadro com relação à paisagem que ele retrata¹⁴). Segunda: se Deus (*i.e.*, a concepção popular ou teológica do Absoluto) é espírito, não vale a objeção popular de que a natureza, sendo obra divina, é superior à arte, obra humana. Antes, o contrário disto é, novamente, justificado e afirmado:

Deus é tão ativo na produção artística quanto nos fenômenos da natureza. O divino, porém, adquiriu um ponto de passagem correspondente à sua existência [isto é, enquanto consciência pensante, racionalidade atuante] no modo como se deixa conhecer na obra de arte, ao ser esta gerada pelo espírito, ao passo que a existência na sensibilidade sem consciência da natureza não é um modo de aparecer adequado ao divino¹⁵.

Assim, se tentarmos chegar a uma unidade dos argumentos até aqui levantados, podemos concluir que, para ambos os autores, o belo dito natural não é o que se expressa na arte; e que o belo artístico é imanentemente produzido pelo espírito humano e apresentado em forma sensível, mais ou menos simbólica. E, desta forma, constitui-se a essência conceitual da obra de arte: “exposição simbólica do infinito”¹⁶, segundo Schlegel, e “aparência sensível da Ideia”¹⁷, segundo Hegel. De todo modo, portanto: a criação da obra de arte não se dá por *mimesis*; não depende da natureza no que ela tem de não-humano; é artificial e, exatamente por isso, sempre já superior à natureza.

¹⁴ Cf. Ibid., p. 51.

¹⁵ Ibid., p. 52.

¹⁶ SCHLEGEL, op. cit., p. 92.

¹⁷ HEGEL, op. cit., p. 126.

2. Recusa à simples técnica artesanal-poética como constituindo uma estética filosófica

Próximo a este primeiro ponto, na sequência de suas análises, os autores também apresentam uma semelhante recusa à noção de que a mera técnica artesanal constituiria a essência do obrar propriamente artístico; bem como, em consequência, à poética concebida apenas como um conjunto arrazoadado de prescrições técnicas (tanto quanto à forma quanto mesmo ao conteúdo da produção) como sendo suficiente para contemplar as exigências de uma estética verdadeiramente filosófica.

Na *DA*, têm-se uma longa seção intitulada *Diferença entre uma teoria da arte filosófica e uma teoria da arte meramente técnica*, que constitui a principal parte da Introdução do curso/livro de August Schlegel¹⁸, cujo cerne argumentativo parece estar resumido no seguinte: considerando-se que a filosofia só investiga o eterno e imutável no espírito humano, uma teoria filosófica das artes (justamente a *doutrina da arte*) é possível apenas “desde que se concorde que 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*)”¹⁹. Disto se segue o programa completo desta estética, que compreende em si a história e a crítica da arte, formada, inclusive, por sua estética comparada²⁰.

De modo paralelo Hegel define, ao final da extensa Introdução aos seus *CE*, todo o programa de sua filosofia da bela arte. Ela consiste em, primeiramente, precisar o conceito ideal de bela artístico para, depois, explicar os principais momentos de seu desenvolvimento concreto na história da arte e, por fim, numa particularização das artes em seus gêneros e espécies (o que chamamos aqui de estética comparada). Hegel elabora um pouco mais (e mais profundamente que o que Schlegel oferece na *DA*) sobre os motivos pelos quais a técnica não exaure a compreensão filosófica da arte. Segundo seu sistema, “esses pontos de vista, ao serem salientados e reunidos por si mesmos, formam critérios e enunciados gerais ou, numa generalização ainda mais formal, as *teorias da arte*”²¹. Cita então toda a

¹⁸ SCHLEGEL, op. cit., pp. 24-47.

¹⁹ Ibid., p. 27.

²⁰ Cf. Ibid., p. 28.

²¹ HEGEL, op. cit., p. 39.

tradição da poética prescritiva da Antiguidade, desde os tratados de Aristóteles sobre a tragédia, e os refuta em conjunto, da seguinte forma:

as determinações universais que eram abstraídas tinham de valer especialmente como preceitos e regras, segundo os quais se deveria produzir obras de arte principalmente em épocas de deterioração da poesia e da arte. Contudo, tais médicos da arte prescreviam para a cura da arte receitas ainda menos seguras do que os médicos para o restabelecimento da saúde²².

Em seguida, adiciona um argumento que já nos encaminha para o ponto 3, a saber: qualquer doutrina meramente empírica sobre a arte está muito limitada ao seu restrito círculo de produção artística, apenas daquelas obras que em seu contexto histórico- cultural são tomadas como referência, não podendo, assim, chegar a qualquer regra universal nem útil para aquilo que se propõem, a saber, dizer aos artistas o que eles devem criar, ou como ser um bom artista de fato.

3. Desenvolvimento do historicismo e da dialética como método de investigação filosófico da arte

Há, guardadas as diferenças, um historicismo estético tanto em A. Schlegel quanto em Hegel. Para o pensador romântico, a história fornece os elementos concretos para a teoria; para o pensador idealista, apenas o conjunto de ambas, história e reflexão científica, constituem o todo concreto da arte (enquanto Ideia, quer dizer, conceito realmente efetivado). No caso do primeiro autor, a história da arte é um fundamento da teoria, sem o qual não é possível chegar a uma verdadeira filosofia da bela arte. O verdadeiro esteta será, portanto, historiador, teórico e crítico ao mesmo tempo²³; tal como August Schlegel procurou sê-lo em sua produção. O motivo apresentado para justificar tal configuração é justamente o que constitui aquilo que chamamos aqui de historicismo, a saber: a noção segundo a qual

²² Ibid., p. 39.

²³ Cf. SCHLEGEL, op. cit., pp. 31-37.

se existe em geral uma arte, ela justamente existe tal como se configurou em diferentes épocas, em diferentes nações. Esse fato único já abrange, portanto, todo o conteúdo da história. Sem dúvida, no início a teoria abstrai disso e se atém apenas ao mais universal; todavia, ela acrescenta à história sempre mais determinações precisas e, por fim, confronta-se inclusive com condições nacionais e locais. [...] Devido à sua compreensibilidade e à sua credibilidade, ela deve fundamentar seus conceitos com uma série de intuições correspondentes, que lhe é fornecida pela história. A história permanece-lhe como o eterno código, cujas manifestações ela se empenha em interpretar e descobrir sempre mais perfeitamente²⁴.

Além do historicismo, talvez seja mais surpreendente constatar que se faz presente no texto de Schlegel também uma concepção dialética do espírito humano; mais especificamente, da arte como criação dialética e espiritual. Tal concepção encontra-se ao menos implícita em passagens como as seguintes:

Assim como é exigido em tudo o progresso infinito, podemos inclusive esperar que nessa metempsicose universal [*i.e.*, a história da arte como uma grande obra poética] o gênio transitará para organizações sempre mais elevadas e mais depuradas e, por fim, se apresentará em uma transfiguração estética²⁵.

Aqueles que gostariam de reconduzir tudo a uma monotonia morta, segundo uma filosofia analítica, logo desistem quando ouvem que coisas opostas se encontram em dignidade idêntica, que devem ter direitos iguais e acreditam perder-se em um caos de confusões. Mas nós que sabemos que toda nossa existência repousa sobre a alternância de contradições que constantemente se solucionam e se renovam, ficaríamos admirados se fosse diferente²⁶.

²⁴ Ibid., pp. 31-32.

²⁵ Ibid., p. 34.

²⁶ Ibid., p. 37.

Concomitantemente, na filosofia hegeliana da bela arte, a consideração da história da arte é o que dá estofo à sua estrutura conceitual, que de outro modo permaneceria, segundo próprio autor, tão abstrata e incompleta quanto a teoria do Belo em si de Platão²⁷. Para ser completa e, portanto, científica, propriamente filosófica, a estética deve unir a concepção conceitual, de onde parte, com evidências e exemplos concretos, de obras realmente constituintes da história da arte, demonstrando o necessário autodesdobramento daquele conceito na realidade efetiva. Tal união se dá, como se sabe, de maneira dialética:

O conceito filosófico do belo [...] ele próprio, do mesmo modo que sua explicação, contém a necessidade de suas particularidades e a necessidade do progresso e da transição delas. Por outro lado, as particularidades, para as quais transitamos, trazem em si mesmas a universalidade e essencialidade do conceito, e aparecem como sendo as particularidades próprias deste conceito²⁸.

O ponto de união entre as perspectivas dialéticas do século XIX e a da filosofia atual em geral consistiria na concepção relativa quanto ao ser e à verdade. Contrária à tradição clássica que se cristalizou em torno na noção de substância (definida e apropriada enquanto uma essência imutável), na dialética contemporânea o ser e a verdade são mutantes, têm devir. O devir das coisas, ou do discurso sobre elas, significa que o “ser” não é estático, é dinâmico – é, literalmente, “vir-a-ser”, constante e fluído. (Isso pode chegar a ser relacionado até mesmo com o paradigma novecentista da Filosofia da Ciência de “verdades relativas de ponta”). Schlegel permanece, pelo menos na *DA*, afirmando o caráter aberto de sua perspectiva, quando descreve o “progresso infinito do espírito humano”. Hegel tende a afirmar uma síntese estável, mesmo permanente, sobretudo no que diz respeito à filosofia do espírito objetivo (filosofia do Estado e do Direito); porém, no domínio da Estética ele também deixa as possibilidades futuras indeterminadas – justamente, na famosa questão do “fim da arte” metafísica, isto é, da arte tradicional, de cunho forçosamente religioso –. Enfim: considerar que o mundo e o homem não têm

²⁷ Cf. HEGEL, op. cit., pp. 44-45.

²⁸ Ibid., p. 45.

meta última, que portanto a metafísica tradicional é uma ficção grega e cristã superada, que nossa situação existencial é a de uma gratuidade sem sentido prévio, parece-nos justamente ser o horizonte geral da arte e da estética contemporâneas (inclusive, por outro viés, em função do pensamento de Friedrich Nietzsche).

4. Desenvolvimento da estética comparada (entre as artes e gêneros)

O quarto e último dos pontos em comum entre as estéticas aqui abordadas, pontos que as caracterizam como pré-configurações da temática da Filosofia da Arte posterior (provavelmente até nossos dias, de uma ou outra forma) é o recurso à estética comparada como meio de complementar – ou seja, auxiliar e, ao mesmo tempo, indispensável – à determinação da essência própria da produção e recepção de obras de arte. Cerca de dois terços do texto resultante do curso ministrado por August Schlegel, na *DA*, são constituídos pela seção intitulada “Panorama e divisão das belas-artes”²⁹. Hegel utiliza metade da extensão de seus *CE* para a mesma determinação histórico-conceitual³⁰. Por que dedicam tanto esforço, respectivamente, à estética comparada?

Segundo o autor romântico,

a arte, assim como a natureza, em virtude de seu organismo interno, ramifica-se em esferas rigidamente separadas e opostas, com outras palavras, existem diferentes artes, das quais cada uma tem outro princípio de representação, por conseguinte, já tem por si, sem levar em conta os que a executam, um estilo próprio; há um estilo plástico e um estilo pitoresco, um estilo musical e um estilo poético. Se em uma dessas artes, por sua essência, estão previamente determinadas diferentes esferas, isto é, se há nelas *gêneros*, então também esses gêneros têm seu próprio estilo, tal como, por exemplo, existe na poesia um estilo épico, lírico e dramático, que são opostos um ao

²⁹ SCHLEGEL, op. cit., pp. 113-313.

³⁰ Volumes III e IV da tradução brasileira.

outro e, todavia, podem todos ser construídos a partir da essência da poesia³¹.

Como baseia a divisão das artes em algo que a princípio não poderia ser mudado, a saber, que os sentidos propriamente estético-artísticos do ser humano são apenas a visão e a audição³², Schlegel chega mesmo a tirar, em seu panorama das artes comparadas, a conclusão peremptória de que “se trata, para nós, de chegar à visão de que realmente esgotamos todo o âmbito das artes e que seu círculo se fecha em si mesmo, de modo que não possa, por assim dizer, ser encontrada outra arte até agora desconhecida”³³. O sistema das artes romântico é, assim, por ele definido pela Escultura, Arquitetura, Pintura, Música, Dança (embora apareça separadamente, são menos de três páginas de consideração), e Poesia.

Note-se, portanto, que segundo a *DA* de Schlegel, numa estética realmente filosófica é necessário partir do conceito mais geral (o do belo artístico). Tal conceito, porém, deve ser capaz de iluminar a compreensão crítica acerca de toda a pluralidade concreta das obras de arte, tanto no aspecto histórico efetivo quanto na especialização interna dos estilos e gêneros artísticos possíveis. Na estética comparada esse sistema das artes é, assim e por fim, restituído à sua unidade matriz original (no caso, a da criação pela fantasia do gênio humano ou, simplesmente, a unidade da noção romântica de *poiesis*). Tem-se, assim, mais um vislumbre de momento lógico dialético –ou ao menos, efetivamente sintético– na estética novecentista.

Da mesma forma, para Hegel, o sensível na arte só diz respeito aos “dois sentidos *teóricos* da *visão* e da *audição*, enquanto que o olfato, o paladar e o tato ficam excluídos da obra de arte”³⁴. E, ainda de modo semelhante ao indicado na obra de Schlegel, nos *CE* de Hegel a estética comparada é uma etapa necessária para se chegar à completa ciência da bela arte. Assim como a análise conceitual empreendida ao conjunto da História da Arte³⁵, a estética comparada hegeliana resulta de toda sua estrutura conceitual idealista, e é a parte derradeira da filosofia

³¹ SCHLEGEL, op. cit., pp. 108-109.

³² Ibid., pp. 113-114.

³³ Ibid., p. 118.

³⁴ HEGEL, op. cit., p. 54.

³⁵ Volume II da tradução brasileira.

da arte que se impõe como necessária ao nosso tempo, para atender às exigências do pensamento de nossa era pós-romântica: “resulta uma *última* parte que trata da particularização do belo artístico, na medida em que a arte progride para uma realização sensível de suas configurações e se consolida num sistema de artes particulares e de seus gêneros e espécies”³⁶. As “particularizações” analisadas por ele são: a Arquitetura (historicamente identificada, na segunda divisão da sua estética, como a típica arte simbólica do Egito antigo); a Escultura (Grécia clássica); e a Pintura, a Música e a Poesia (artes românticas, típicas do Cristianismo).

Conclusão

Como destacado na introdução, a partir da referência à Adorno, parece-nos que se o modo característico de compreensão contemporânea da arte impõe um corte radical à estética clássica, só pode fazê-lo na exata medida em que algumas das suas motivações fundamentais são devidas a um “trabalho preparatório de crítica” tornado efetivo justamente no âmbito das operações críticas da “estética clássica”. Nesta é possível identificar uma nova maneira de compreender a estética, a teoria da arte e a própria arte, cujo traço diferencial consiste em reconhecer justamente o que Adorno exigia, a saber, que doravante será preciso partir da arte para se fazer estética ou teoria da arte. Ao longo deste artigo buscamos destacar elementos da estética hegeliana e romântica que permitissem sustentar tal hipótese geral. Os elementos destacados foram: 1. A crítica à doutrina da arte apenas como *mimesis*; 2. A recusa à simples técnica artesanal-poética como constituindo uma estética filosófica; 3. O desenvolvimento do historicismo e da dialética como método de investigação filosófico da arte; 4. O desenvolvimento da estética comparada (entre as artes e gêneros).

A maior objeção a esta hipótese – que consistiria em recusá-la tendo em vista que o século XX abandonou a beleza como horizonte de circunscrição das questões relativas à arte, de resto, centrais em Hegel e em August Schlegel – não nos abala, justamente por não sustentarmos, em nossa argumentação, a tentativa de mostrar que o século XX, em questões estéticas e artísticas, é hegeliano ou romântico, e sim, simplesmente que há uma convergência entre algumas das

³⁶ HEGEL, op. cit., p. 89.

suas teses, por compartilharem algumas motivações comuns com relação aos pressupostos, tanto para a definição da arte, quanto para a constituição de uma teoria estética.

Assim sendo, por tais motivos não exploramos as implicações, a persistência ou mesmo as apropriações das estéticas hegeliana e romântica no século XX, pois isso exigiria um trabalho de fôlego que excede em muito os limites e as possibilidades de um artigo. Interessou-nos, apenas, destacar um certo vínculo em torno de alguns problemas gerais, cuja abrangência ainda se fez sentir no século XX.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *A arte e as artes e Primeira Introdução à Teoria Estética*. Tradução e organização de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- COSTA, Rachel. “A equivocidade da crítica”. In: *Rapsódia*, n. 11, 2017, pp. 172-183.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, Vol. I*. Tradução de Marco Aurélio Werle, 2 Ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2001.
- JAESCHKE, Walter (org.). *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1905)*. Hamburg: Meiner Verlag, 1999.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 1999.
- PLATÃO, *Hípias maior*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1980.
- PÖGGELER, Otto. *Hegels Kritik der Romantik*. München: Fink Verlag, 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2014.

RESUMO: Tendo como ponto de partida o modo como Platão e Adorno abordam os desafios impostos pela arte à filosofia, o artigo busca destacar a mudança, que vai da “submissão da arte” (Platão) à crítica da estética clássica pela arte contemporânea (Adorno). A fim de avaliar o alcance da posição adorniiana, segundo a qual contemporaneamente seria preciso partir da arte para fazer estética, centra seus esforços em mostrar como, já nos *Cursos de estética*, de Hegel, e na *Doutrina da arte*, de A. Schlegel, tratava-se de reconhecer legitimidade à arte a partir da sua especificidade. São quatro os tópicos, em ambas as estéticas, que permitem sustentar tal afirmação: 1. A crítica à doutrina da arte apenas como *mimesis*; 2. A recusa à simples técnica artesanal-poética como constituindo uma estética filosófica; 3. O desenvolvimento do historicismo e da dialética como método de investigação filosófico da arte; 4. O desenvolvimento da estética comparada (entre as artes e gêneros). Por fim, busca-se mostrar brevemente alguns pontos de conexão entre as estéticas de Hegel e de A. Schlegel com a estética contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, A. Schlegel, Estética contemporânea, Hegel.

ABSTRACT: Taking as its starting point the way in which Plato and Adorno approach the challenges posed by art to philosophy, the article seeks to highlight the change, which goes from the submission of art (Plato) to the criticism of classical aesthetics by contemporary art (Adorno). In order to evaluate the extent of the Adornian position, according to which it would be necessary, contemporarily, to depart from art to make aesthetics, it concentrates its efforts on showing how, already in Hegel's Lectures on Aesthetics, and in A. Schlegel's Doctrine of Art, it was about recognizing the legitimacy of art from its specificity. There are four topics in both aesthetics that support such statement: 1. The critique of the doctrine of art only as mimesis; 2. The refusal to the simple craft-poetic technique as constituting a philosophical aesthetic; 3. The development of historicism and dialectics as a method of philosophical investigation of art; 4. The development of comparative aesthetics (between arts and genres). Lastly, we show some points of connection between the aesthetics of Hegel and A. Schlegel with contemporary aesthetics.

KEYWORDS: Art, A. Schlegel, Contemporary Aesthetics, Hegel.

A formação ética do olhar na obra “A história não é terreno de felicidade”

ALICE LINO LECCI

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

A presente crítica dirige-se à obra “A história não é terreno de felicidade” de Néle Azevedo, no que se refere aos seus aspectos formais e simbólicos, a saber, a mesma compreende quatro fotografias e um vídeo intitulado “Tríptico”, que envolvem esculturas antropomórficas congeladas, cujos materiais constitutivos são o barro do mangue da ilha de Itaparica, a água pura, o urucum e o sangue da artista. Essas esculturas efêmeras simbolizam as distintas identidades fundadoras da sociedade brasileira, ou seja, o barro preto do mangue faz alusão à nossa ancestralidade africana, a água branca e translúcida, quando congelada, refere-se aos europeus e



Figura 10.1: *

© Néle Azevedo A história não é o terreno da felicidade 4

o laranja avermelhado do urucum representa os povos indígenas.

A referida obra foi concebida durante uma residência no Instituto Sacatar na Ilha de Itaparica, Bahia, em 2013. A discussão étnica em torno do trabalho dá-se, portanto, a partir da percepção de tal ilha e da consciência histórica do lugar. Como se sabe, o urucum é utilizado por diversas etnias indígenas nas pinturas faciais e corporais, no entanto, nessa obra, em especial, Néle presta sua homenagem aos povos Tupinambás, habitantes originários da Ilha de Itaparica.

Dito isso, a fim de discutir a obra em questão, essa crítica lança mão no campo da Estética de certos argumentos de Herbert Marcuse, no que se refere à determinada função cognitiva da arte na contemporaneidade e das noções de Susanne Langer e Susan Sontag no tocante à “função” da arte e da fotografia na “formação” do olhar. Ademais, trataremos da concepção acerca da ideia fictícia de “raça” e da violência racista a partir das perspectivas de Achille Mbembe, Neusa Santos e Davi Kopenawa, que conduzem, por fim, a certa compreensão acerca da fruição dessas fotografias e do referido vídeo. Esse último ainda será analisado a partir das temáticas do tempo, da brevidade da vida e dos comentários da própria artista, conforme se verá adiante.

Formas de pensar e sentir a fotografia na contemporaneidade

Segundo Herbert Marcuse, a arte contemporânea seria capaz de conduzir a humanidade “à paz *espiritual*”¹. No entanto, como se sabe, esse estado de espírito não se mostraria suficiente para abarcar em sua plenitude a “paz *efetiva*”², de todo modo tal arte poderia contribuir a sua maneira para a concretização da paz, sendo que essa função seria própria da sua “essência” ou, em outros termos, o móbil para a realização da “paz *efetiva*” seria inerente às formas dos objetos sensíveis apreciados.

¹ MARCUSE, Herbert. A Sociedade como obra de arte. *Novos Estudos*. São Paulo, n° 60, 2001, p. 46.

² Id.

Nessa direção, de acordo com Marcuse, a arte apresentaria certa função cognitiva na contemporaneidade, “reclamada como um modo de apresentação da verdade”³ ou ainda “como crítica do conhecimento pintada ou modelada”⁴. E insiste: “a arte não deve ser mais impotente perante a vida, e sim cooperar na conformação da vida mesma; e deve ao mesmo tempo, permanecer arte, ou seja, aparente”⁵. Assim, a arte encontrar-se-ia em uma posição antagônica, a saber, como um produto da imaginação, apresentar-se-ia como a aparência da realidade. Contudo, essa aparência abarcaria a seu modo a “realidade” acrescida da “verdade possível vindoura”⁶, visto que “ela produz um novo mundo. A força do saber, do ver, do ouvir limitada, reprimida e falsificada na realidade, torna-se na arte em força da verdade e libertação”⁷. Nessa concepção, vale ressaltar que:

a forma da arte é essencialmente distinta da forma da realidade; arte é realidade estilizada, e mesmo realidade negativa, negada. Mais ainda: a verdade da arte não é a verdade do pensamento conceitual, da filosofia ou da ciência, a qual reconfigura a realidade. O elemento da arte é a sensibilidade interna e externa, o estético⁸.

As formas de expressão de uma “realidade” manifesta na arte contemporânea tornam-se possíveis graças à compreensão da imaginação como um processo mental independente e autêntico, que opera com suas “próprias leis e valores de verdade”⁹. Ao buscar a “reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realização, da felicidade com a razão”¹⁰, essa faculdade mostra-se, portanto, capaz de transpor as contradições inerentes à realidade humana. Assim, une “as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência

³ Ibid., p. 47.

⁴ Id.

⁵ Id.

⁶ Ibid., p. 48.

⁷ Id.

⁸ Id.

⁹ Id. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 133.

¹⁰ Ibid., p. 134.

(arte), o sonho com a realidade; preserva os arquétipos de gênero”¹¹, além de trazer à tona as “imagens tabus da liberdade”¹².

Para Susanne Langer, a arte apresenta um modo próprio de “enunciação”, na medida em que se refere aos “ritmos da vida: orgânica, emocional e mental”¹³, cujo entrelaçamento mantém-se pelo “ritmo da atenção”¹⁴. Tais experiências “não são *formalmente* acessíveis à projeção discursiva”¹⁵ e, quando unidas, “compõem o padrão dinâmico do sentir. É esse padrão que apenas as formas simbólicas não discursivas podem apresentar, e esse é o ponto fundamental e o propósito da construção artística”¹⁶.

No tocante às fotografias de Néle, observam-se as esculturas dispostas lado a lado no deque, ou seja, não há “hierarquia, privilégios ou destaques”¹⁷ enfatizados na posição dos corpos, que compõem a imagem. A diferença mantém-se nas cores dos materiais constituintes das esculturas, que, como já dissemos, simbolizam os grupos “étnicos” constituintes da sociedade brasileira. No entanto, as formas das esculturas antropomórficas são equivalentes, o que nos remete à percepção da igualdade dos corpos biológicos, independentemente do seu pertencimento “étnico”. Ao transpor essa igualdade para o campo social e político, essas fotografias passam a representar a equidade entre os três grupos formadores da sociedade brasileira, no que se refere ao acesso aos seus direitos enquanto cidadãos e cidadãs. Nesse sentido, o conjunto formal da obra “cria um universo de percepção e compreensão”¹⁸, ao mesmo tempo subjetivo e objetivo, que insiste em se tornar realidade. Assim, configura-se no âmbito da referida obra a expressão de certo otimismo no que se refere à obtenção da harmonia nas relações étnico-raciais no

¹¹ Ibid., p. 132.

¹² Ibid., p. 133.

¹³ LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 250.

¹⁴ Id.

¹⁵ Id.

¹⁶ Id.

¹⁷ AZEVEDO, Néle. Entrevista all’artista Néle Azevedo. Entrevista concedida a Matilde Puleo, por ocasião da realização do projeto Monumento Mínimo em Florença (Itália), publicada no desdobrável do evento em outubro de 2008. Disponível em: <https://www.neleazevedo.com.br/entrevista-matilde-puleo> Acesso em: 11/08/2019.

¹⁸ MARCUSE, Herbert, 1978, p. 135.

Brasil. Para tanto, na prática, o grupo dominante branco deve necessariamente desprender-se das concepções arraigadas racistas, aceitar a evidente igualdade inerente à constituição biológica dos corpos e além de se mostrar solidário às lutas dos/as indígenas e negros/as, deve se erguer em prol da efetivação de seus direitos como a igualdade, liberdade, justiça, bem-estar, segurança e o desenvolvimento social como um todo. Na mesma direção, os grupos negros e indígenas devem assumir suas respectivas identidades, a partir da compreensão da história e da cultura de seus ancestrais, e se posicionar politicamente em sociedade, de modo a enfrentar a opressão racista. Ademais, evidentemente cabe ao Estado dirigir políticas públicas às classes desfavorecidas no que se refere às condições para a manutenção da própria existência e para a ascensão social¹⁹.

A obra de Néle não se mostra, portanto, conformada com o fato de a sociedade brasileira ser segregada desde o seu nascedouro, visto que “as formas de liberdade e felicidade que invoca”²⁰ mediante as fotografias aqui analisadas “pretendem emancipar a realidade histórica”²¹ da desigualdade e, logo, pretendem conferir a todos/as indistintamente as mesmas oportunidades no âmbito político, econômico e social.

Conforme Susan Sontag, ao mesmo tempo em que a fotografia capta efetivamente a realidade ao deixar transparecer “provas”, “fragmentos” do mundo para além da própria existência do/a fotógrafo/a, ela também propõe uma “interpretação de mundo”²², aos moldes da pintura e do desenho. Nesse sentido, mesmo fotografias aparentemente irrefletidas, idealizadas, passivas ou desprentensiosas apresentam um “caráter didático”²³ na expressão de certo conteúdo. Para Sontag, “existe sempre um conteúdo de agressividade implícito em qualquer utilização da câmara”²⁴, na medida em que o ato de fotografar “é em si mesmo um acontecimento, com direitos cada vez mais líquidos e certos de interferir, invadir

¹⁹ c. f.: FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora, 2007, p. 52.

²⁰ MARCUSE, Herbert, 1978, p. 138.

²¹ Id.

²² SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor Ltda, 1981, p.

7.

²³ Id.

²⁴ Id.



Figura 10.2: *

© Néle Azevedo A história não é o terreno da felicidade 1

ou ignorar tudo o que estiver acontecendo ao redor”²⁵. Nos termos de Sontag, embora a fotografia mantenha-se no campo da observação, o uso da câmara já determina certa participação ativa, assim,

tirar uma fotografia é interessar-se pelas coisas como elas são, pela não alteração do *status quo* (ao menos pelo tempo necessário para tirarmos uma ‘boa’ fotografia) é ser cúmplice daquilo que faz um tema ser interessante, digno de ser fotografado – inclusive se houver interesse, a dor ou infortúnio alheios²⁶.

Nas fotografias de Néle, há a intervenção notória da artista na conformação da imagem, que prioriza a relação das esculturas com a paisagem, na qual estão inseridas. Diante dessas imagens, o espectador é conduzido à calma delineada principalmente pelo arranjo entre o céu e o mar de Itaparica e o corpo contemplativo representado pelas esculturas, dispostas ao centro das imagens.

²⁵ Ibid., p.11.

²⁶ Ibid., p.12.



Figura 10.3: *

© Néle Azevedo A história não é o terreno da felicidade 2

A beleza dessas e o consequente comprazimento suscitado nessa experiência estética estariam, portanto, associados à natureza observada pelas esculturas, sendo que as formas e as cores dessas últimas acrescentariam muito à harmonia das fotografias. No entanto, cabe-nos considerar que o sentimento de serenidade, cuja aparência compõe as imagens em questão, não constitui o terreno político econômico e social das relações étnico-raciais no Brasil. Nessa direção, Néle inter-vém mediante a sua obra junto à dor ou infortúnio oriundo dos embates vividos pelos grupos fundadores da sociedade brasileira.

Conforme Achille Mbembe, o termo “raça” remete-nos a “simulacros de superfície”²⁷ perversos, na medida em que sustenta a pretensão de certa dessemelhança significativa entre os seres humanos com a finalidade de impor uma superioridade fantasiosa, que, por fim, determina um “paradigma de submissão”²⁸ mediante a injúria, e inúmeras violações e humilhações²⁹. Evidentemente, a

²⁷ MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014, p. 25.

²⁸ Id.

²⁹ C.f. Ibid., p. 26

concepção do racismo é intrínseca à ideia fictícia de raça, haja vista que a condição para o primeiro é justamente a recusa da igualdade entre os corpos biológicos e suas potencialidades. Utiliza-se do termo “raça”, portanto, como “um modelo de exploração e depredação”³⁰ do/a negro/a. Nesses termos, ele/a é compreendido/a como alguém que deve ser contido/a, aquele/a do/a “qual é preciso proteger-se, desfazer-se ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não assegurar seu controle total”³¹. Por outro lado, a concepção de “raça” engendra as diversas formas de enfrentamento à violência oriunda dessa segregação. “Tal como explica Frantz Fanon, a raça é também o nome que se deve dar ao ressentimento amargo, ao irrepreensível desejo de vingança, isto é, à raiva daqueles que lutaram contra a sujeição”³².

A violência embutida nas noções de raça e racismo enredaria a percepção do sujeito discriminado ao medo e ao terror, na medida em que configuraria sofrimentos capazes de culminar na negação das identidades históricas e existenciais dos/as negros/as e indígenas no Brasil. Segundo Neuza Santos, em uma sociedade racista como a brasileira, para que as pessoas negras ascendessem socialmente, fazia-se necessário a renúncia aos seus valores originários. Esse distanciamento de si mesmo se configuraria em termos concretos na negação do próprio corpo e da sua herança mítico-religiosa. Assim, a fim de escapar da condenação que a ancestralidade lhes reservava, ainda sob a ótica da tradição escravocrata, houve pessoas negras que optaram por se assemelhar moralmente e esteticamente aos ditos brancos. Nas palavras de Neusa Santos,

tendo que livrar-se da concepção tradicionalista que o definia econômica, política e socialmente como inferior ou submisso, e não possuindo uma outra concepção positiva de si mesmo, o negro viu-se obrigado a tomar o branco como modelo de identidade, ao estruturar e levar a cabo a estratégia da ascensão social³³.

³⁰ Ibid., p. 25.

³¹ Id.

³² Id.

³³ SANTOS, Neusa Souza. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1983, p. 19.

Observa-se que, em termos gerais, o “embranquecimento” dos indígenas brasileiros obedece em alguma medida à mesma lógica descrita acima, haja vista a obrigatoriedade da negação da sua herança ancestral mediante a sujeição à doutrina cristã e a consequente rejeição ao próprio corpo, com seus “afetos”, “afecções” e “capacidades”³⁴. Nota-se que o corpo aqui é compreendido a partir do seu modo de ser e perceber o mundo, que, por sua vez, define um *habitus*³⁵. Nesse sentido, Davi Kopenawa, xamã Yanomami, afirma que até a época presente, “a gente de *Teosi*” (Deus) dirige-se a ele, de modo a tentar intimidá-lo: “Seu pensamento está escurecido! *Satanasi* se apoderou de você! Se continuar dando ouvido às palavras dele, vai arder no fogo de *Xupari*”³⁶. Contudo, ele contra-argumenta, sem nenhum temor, ao sustentar a sua perspectiva:

Os missionários costumam repetir que *Teosi* criou a terra e o céu, as árvores e as montanhas. Mas, para nós, suas palavras só trouxeram para a floresta os espíritos de epidemia que mataram nossos maiores, e todos os seres maléficos que, desde então, nos queimam com suas febres e nos devoram o peito, os olhos e o ventre³⁷.

A respeito da violência no campo simbólico e físico dirigida aos negros e aos indígenas, cabem as observações de Achille Mbembe sobre o fato de o Ocidente ironicamente se autodeclarar dotado dos atributos racionais fundadores da universalidade, da “verdade”, como se fossem “o bairro mais civilizado do mundo”³⁸, visto que somente eles teriam concebido a “ideia de ser humano com direitos civis e políticos”³⁹, o que permitiria aos seus atuar na esfera pública e privada enquanto cidadãos/ãs. Por outro lado, a figura destoante do negro e do indígena seria representada a partir de efabulações úteis erigidas em torno do termo “raça” com

³⁴ C.f. VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v.2, n. 2, p. 115-144, 1996, p. 128.

³⁵ c.f. Id.

³⁶ KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019, p. 275.

³⁷ Ibid., p. 277.

³⁸ MBEMBE, Achille, op. cit., p. 27.

³⁹ Ibid., p. 28.



Figura 10.4: *

© Néle Azevedo A história não é o terreno da felicidade 3

o propósito da depreciação para fins da dominação e da exploração no trabalho, desde o período escravocrata até a contemporaneidade.

Diante desse contexto exposto, como já enunciamos, a aparência da calmaria expressa nas fotografias de Néle destoa da realidade concreta acerca das relações étnico-raciais no Brasil. Desse modo, a artista dirige o seu público à utopia, ou seja, faz-nos desejar a paz, a justiça e o comprazimento, que poderiam ser considerados consequentes da equidade entre os grupos étnico-raciais constituintes da sociedade brasileira. E, nesse lugar, revela ao olhar dos/as observadores/as “certas realidades possíveis”⁴⁰. Há na concepção da utopia uma função social a ser considerada, a saber, a mesma “significa um projeto, um desejo de transformação, que permite dirigir o olhar dos outros para direções até então insuspeitadas”⁴¹. Logo, “a grande missão da utopia é abrir lugar para o possível, em contraposição

⁴⁰ DUARTE JUNIOR, João Francisco. *Fundamentos Estéticos da Educação*. São Paulo: Cortez, 1981, p. 101.

⁴¹ Id.

à aquiescência passiva ao estado atual dos assuntos humanos”⁴². Nessa direção, as fotografias de Néle incitam nossos sentidos e sentimentos à percepção de uma realidade harmoniosa, equitativa, referente às relações étnico-raciais no país, então, além de termos nossos sentimentos e sentidos despertados para tal realidade, também se percebe a distância em que “se encontra nossa sociedade de um estado mais equilibrado e harmonioso (mais estético)”⁴³.

Essas fotografias operam, assim, no âmbito da “ética do ver”⁴⁴, ou seja, “ao ensinar-nos um novo código visual, a fotografia transforma e amplia nossas noções sobre o que vale a pena olhar”⁴⁵. Isso compreende a potência de fruição das mesmas que ao tocarem seu público, durante a experiência estética, faz “crer”⁴⁶, “penetra, invade e distorce”⁴⁷ sentimentos e percepções de mundo. Desse modo, tais imagens possibilitam o olhar para si e para as formas de percepção com o outro, de modo a ampliar as “ideias” e os sentimentos sobre o nosso posicionamento no mundo na relação com a alteridade expressa no povo brasileiro. A abstração incitada pelas fotografias de Néle equivale, portanto, a certa concepção harmoniosa das relações étnico-raciais no Brasil, distante evidentemente da realidade concreta. Daí, a possibilidade da conformação da esperança na percepção do espectador.

Por fim, aqui é possível também presumir essa mesma formação ética do olhar na artista em questão, visto que o ato de fotografar configura uma “relação com o mundo que se assemelha com o conhecimento – e por conseguinte com o poder”⁴⁸. Disso, pode-se sustentar que essas imagens abarcam os sentimentos da artista com relação à sua percepção de mundo, sendo que, no caso, referimo-nos a sentimentos éticos, oriundos de uma consciência política no tocante às relações étnico-raciais no Brasil. Isso confere “a importância intelectual e, efetivamente, biológica da arte”⁴⁹, à própria artista, que durante o processo de criação é impelida a simbolizar e articular seus próprios sentimentos na tentativa de compreendê-los

⁴² A.D. Salvador, *Cultura e educação brasileiras*, p.163 *apud* Id.

⁴³ DUARTE JUNIOR, João Francisco, op. cit., p. 101.

⁴⁴ SONTAG, Susan, op. cit., p. 3.

⁴⁵ Id.

⁴⁶ Ibid., p. 13.

⁴⁷ c. f. Id.

⁴⁸ Ibid., p. 4.

⁴⁹ LANGER, Susanne K., op. cit., p. 262.

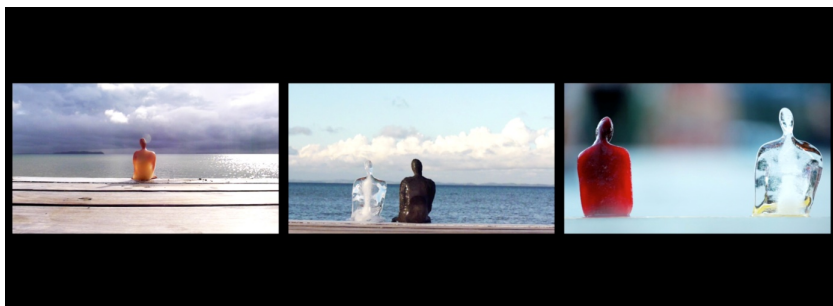


Figura 10.5: *

© Néle Azevedo_Triptico, 2018_frame do vídeo

e de se orientar em sociedade⁵⁰. Mediante suas fotografias, Néle nos mostra a aparência dos sentimentos de calma, paz, harmonia, justiça relativos às relações étnico-raciais no país e nesses termos, incita sentimentos particulares distintos em seu público. “Uma vez que tenhamos visto essas imagens, começamos a percorrer um caminho que conduz a uma visão cada vez mais ampla. A imagem perfura. A imagem anestesia”⁵¹. Compreende-se, portanto, a “emoção estética” como um “efeito psicológico” no/a observador/a, que se refere a um “sentimento difuso de *jovialidade*, inspirado diretamente pela percepção de boa arte”⁵².

O tempo e a morte em “Tríptico”

A parte da obra intitulada “Tríptico” compreende um vídeo dividido em três imagens simultâneas. O mesmo tem como referência a pintura medieval produzida em três partes, que se utiliza do suporte em madeira ou tecido para narrar uma história mediante os três painéis expostos. Já “na composição virtual, três esculturas congeladas são registradas em seus processos de derretimento, formando um

⁵⁰ c.f. Ibid.

⁵¹ Ibid., p. 20.

⁵² Ibid., p. 410.

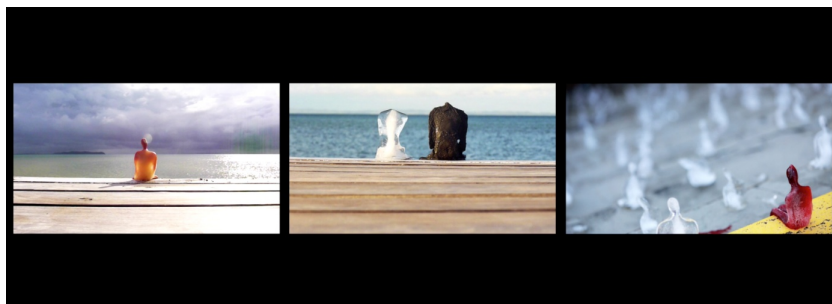


Figura 10.6: *

© Néle Azevedo_Triptico, 2018_frame do vídeo

tríptico em vídeo”⁵³.

A primeira refere-se ao desenrolar do derretimento da escultura, já aqui discutida em fotografia, cuja coloração diz respeito aos indígenas. Em um primeiro momento, essa figura isolada no centro da imagem, de costas para o observador, é iluminada pelo sol poente. Diante dela, a calmaria do mar de Itaparica toca ao fundo as nuvens acinzentadas, anunciando a chuva.

A segunda imagem apresenta duas esculturas também já visitadas nas fotografias, sentadas uma ao lado da outra de costas para o observador, sendo que uma simboliza os brancos e a outra, os negros. Nessa imagem, o azul claro do céu estampado por nuvens brancas se apura com o azul escuro do mar, que se mantém calmo. Embora a luz do sol inspire algum otimismo em cada canto dessa imagem, a desfiguração que se sucede dos corpos impacta a percepção sobre as mesmas em um sentido contrário.

Já a terceira imagem distingue-se das fotografias, que constituem essa obra, por exibir uma escultura congelada com o sangue da artista, entre outras tantas moldadas a partir da água pura, que somariam 400 esculturas. Essas foram expostas em uma escadaria da cidade de São Paulo, em frente ao Memorial da América Latina, durante a abertura da exposição “Exemplos a seguir!” (2013)⁵⁴. Desse

⁵³ Comentários de Néle Azevedo.

⁵⁴ AZEVEDO, Néle. Memorial da América Latina, São Paulo, 2013. Disponível em:

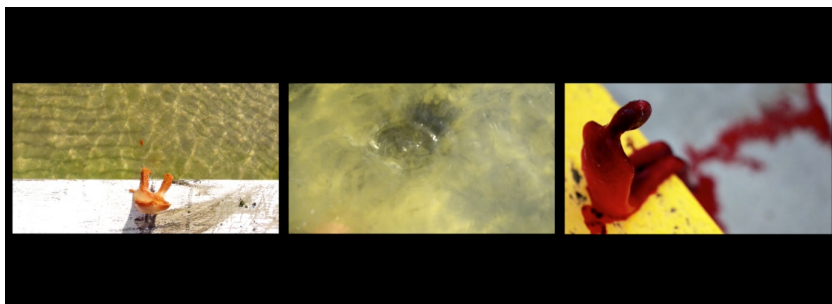


Figura 10.7: *

© Nélé Azevedo_Triptico, 2018_frame do vídeo

modo, ao invés do mar, do céu e da calmaria do horizonte da ilha de Itaparica, percebem-se os transeuntes da cidade movendo-se diante das esculturas.

No tocante ao derretimento e à consequente desfiguração das esculturas, primeiramente, observa-se certo destaque para o sangue da artista a pingar na escadaria. Contudo, a cabeça do “corpo” negro é a primeira a cair no colo da própria escultura. Nessa cena, o ângulo propicia a percepção do derretimento acelerado tanto da escultura negra, quanto da branca em gelo puro. Assim, no momento seguinte, observam-se ambas as esculturas sem cabeças, novamente pelas costas.

Enquanto isso, a escultura “indígena”, também vista pelas costas, diante do mar sereno de Itaparica, ainda se mantém aparentemente intacta. No instante seguinte, o corpo negro esfacela-se ao tombar para trás. E o sangue escorre pela escadaria da cidade, enquanto a figura indígena perde sua cabeça, que é levada pelo mar. As imagens são, então, inundadas pelo mar, e se contrastam com a última, que expõe o sangue da artista a se espalhar pelo concreto.

O sangue que pinga e escorre pela escadaria detém a aparência do devir, da brevidade da vida, ou ainda da “fragilidade” e “precariedade”⁵⁵ dos corpos humanos, o que também é percebido nos outros dois vídeos, cujas esculturas do

<https://www.neleazevedo.com.br/pt-videos-monumento-minimo>. Último acesso: 18/08/2019.

⁵⁵ AZEVEDO, Nélé. Entrevista all'artista Nélé Azevedo, op. cit.

mesmo modo se desfiguram até o estado líquido. Tais sequências de imagens podem, então, incitar uma reflexão em seu público acerca da igualdade no tocante às transformações às quais as esculturas estão suscetíveis, ou em outros termos, determinam a igualdade, que perpassa a constituição dos corpos dos distintos grupos étnico-raciais formadores da sociedade brasileira.

Tanto as fotografias quanto o vídeo de Néle apresentam uma relação com o tempo por constituírem um “*memento mori*”⁵⁶, ou seja, ambos participam da “mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade”⁵⁷ dos objetos retratados. Enquanto as fotografias são testemunhas do quão o tempo se mostra implacável, “precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante”⁵⁸, em “Tríptico”, as imagens em movimento enfatizam a percepção do desaparecimento dos corpos. Cada um desses detém um desenrolar temporal próprio, que é sustentado pelo som ininterrupto do ir e vir das ondas do mar.

O conjunto da obra “A História não é terreno de felicidade” pode ser considerado um desdobramento de uma intervenção de Néle intitulada “Monumento Mínimo”. Nessa, a artista dialoga com os espaços públicos, como o “chão, escadarias e calçadas”⁵⁹, de diversas cidades do Brasil e do estrangeiro, mediante a instalação pelos próprios passantes de centenas de esculturas antropomórficas, moldadas a partir da água pura. Nessa intervenção, a ação do passante ao dispor as esculturas lado a lado em determinado espaço público é elemento constituinte do trabalho e configura uma experiência estética “pessoal, presencial, intransferível”⁶⁰. Nas palavras de Néle, “o tempo do monumento mínimo é o tempo presente, o tempo da experiência espacial imediata e de duração. Não se trata, então, de enfrentar o derretimento, mas de vivê-lo como experiência”⁶¹.

Ainda de acordo com a perspectiva de Néle, é justamente a efemeridade das esculturas que “intensifica sua relação com a morte e com o tempo”⁶².

⁵⁶ SONTAG, Susan, op. cit., p. 15.

⁵⁷ Id.

⁵⁸ Id.

⁵⁹ AZEVEDO, Néle. Entrevista all’artista Néle Azevedo, op. cit.

⁶⁰ Id.

⁶¹ Id.

⁶² Id.

Tanto o tempo do derretimento quanto o tempo do observador, do participante. Todo o acontecimento se dá em aproximadamente trinta minutos – a partir disso, o Monumento Mínimo passa a ser um acontecimento no presente, não cristaliza a memória, nem separa a morte da vida. Ganha fluidez, movimento e resgata essa função original do monumento: lembrar que morremos (*memento mori* “lembra-te que deves morrer”)⁶³.

As sequências das imagens da desfiguração das esculturas antropomórficas e mesmo o seu completo desaparecimento em estado líquido vivenciado mediante a fruição estética permanecem nos sentimentos incitados nos/as observadores/as, relativos à brevidade da vida e do quanto o tempo se mostra implacável para todos/as. Assim, somos conduzidos à percepção da igualdade que nos perpassa e do quanto a mesma encontra-se distante das relações étnico-raciais no Brasil. Discute-se, assim, a arrogância e o devaneio de se sustentar a superioridade de um grupo social sobre outro, ou ainda a pretensão de se sobrepor uma cultura sobre a outra. Faz-nos refletir, portanto, sobre o sangue derramado de nossos antepassados, sobre o quanto nos reconhecemos enquanto pertencentes a certo grupo étnico-racial ou o quanto desconhecemos a história da nossa ancestralidade.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Néle. *Entrevista all'artista Néle Azevedo*. Entrevista concedida a Matilde Puleo, por ocasião da realização do projeto Monumento Mínimo em Florença (Itália), publicada no desdobrável do evento em outubro de 2008. Disponível em: <https://www.neleazevedo.com.br/entrevista-matilde-puleo>. Acesso em: 11 ago. 2019.

_____. *Trabalhos*. A história não é o terreno da felicidade Disponível em: <https://www.neleazevedo.com.br/a-historia-nao-e-o-terreno-da-felic>. Acesso em: 08 jul. 2019.

_____. *Memorial da América Latina*, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.neleazevedo.com.br/pt-videos-monumento-minimo>. Acesso em: 18/08/2019.

⁶³ Id.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. São Paulo: Cortez, 1981.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MARCUSE, Herbert. A sociedade como obra de arte. *Novos Estudos*. São Paulo, nº 60, pp. 46-52, 2001.

_____. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor Ltda, 1981.

SANTOS, Neusa Souza. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1983.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, pp. 115-144, 1996.

O uso das imagens nesta edição foi autorizado pela artista.

RESUMO: A obra *A história não é terreno de felicidade* de Nélé Azevedo compreende quatro fotografias e um vídeo intitulado *Tríptico*, que apresentam imagens de esculturas antropomórficas congeladas. Tais esculturas serão aqui discutidas a partir das suas representações no campo das relações étnico-raciais no Brasil. Para tanto, utiliza-se de certos conceitos de Herbert Marcuse, Susanne Langer e Susan Sontag no tocante à função cognitiva e ética da arte e da fotografia na contemporaneidade. Discorre-se aqui também acerca da ideia de “raça” e da violência racista, a partir das concepções de Achille Mbembe, Neusa Santos e Davi Kopenawa, que conformam, por fim, uma perspectiva da fruição dessas fotografias e do referido vídeo.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade, Racismo, Fotografia, Relações étnico-raciais.

ABSTRACT: Nélé Azevedo's work *History is not happiness's territory* presents four photographs and a video titled *Tríptico*, which contains images of frozen anthropomorphic sculptures. These sculptures will be discussed from their representations in the perspective of the ethnic-racial relations in Brazil. To this end, it uses certain concepts from Herbert Marcuse, Susanne Langer and Susan Sontag regarding the cognitive and ethical function of contemporary art and photography. It is also discussed here the idea of “race” and the racist violence, based on the conceptions of Achille Mbembe, Neusa Santos and Davi Kopenawa, which lastly determines a perspective of the fruition of these photographs and the referred video.

KEYWORDS: Identity, Racism, Photography, Ethnic-racial relations.

Sobre o tribunal

JOSÉ FERES SABINO

DOCTORANDO DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP, TRADUTOR E PROFESSOR DE FILOSOFIA

Uma comparação entre duas narrativas de autores distintos, mas pertencentes ao mesmo universo linguístico, revela não só o espaço do acontecimento humano, mas também as mutações sofridas por esse mesmo espaço. Nelas, uma instituição determina o âmbito e o estatuto de uma vida.

Essas narrativas, separadas por pouco mais de vinte anos – já que a primeira, *A batida no portão da propriedade*, de Franz Kafka, faz parte do espólio de suas narrativas publicadas a partir de 1931, e a segunda, o conto *A pane (uma história ainda possível)*, de Friedrich Dürrenmatt, foi publicada em 1956 –, nos ensinam que o tribunal, este estrado em que juízes e promotores tomam assento, substitui qualquer outra dimensão transcendente e passa então a decidir o destino do humano.

Na breve narrativa de Kafka, um irmão e uma irmã caminham para casa, num dia quente de verão, quando, diante de uma propriedade rural, a irmã bate no portão – o irmão, que é o narrador da história, não sabe se ela bateu ou só ameaçou, e, se bateu, se foi por distração ou travessura.

Chegam à aldeia mais próxima e notam que seus moradores, que não conheciam os caminhantes, saem de suas casas alertando que os proprietários denunciariam os dois, o inquérito seria aberto e ambos seriam acusados.

Logo depois sai da propriedade um grupo de cavaleiros que os alcança. O irmão insiste para que a irmã vá para casa, mas ela não quer deixá-lo sozinho. Ele consegue então convencê-la a deixar o local momentaneamente para ir até a casa e trocar de roupa “para se apresentar mais bem-vestida diante dos senhores”. Ela

sai e os cavaleiros chegam, perguntam pela irmã e o narrador logo percebe que ele é o procurado.

O narrador destaca, pelas suas funções, duas pessoas da tropa: um juiz e seu ajudante. O primeiro diz: “Este homem me dá pena”, referindo-se com isso não ao estado atual do irmão, mas àquilo que iria acontecer com ele. O irmão é levado para uma sala “mais parecida com uma cela de prisão do que com um salão de hóspedes camponeses. Grandes lajes de pedra, parede escura, totalmente nua, em alguma parte dela fixado um anel de ferro, no meio algo que era metade catre, metade mesa de operação”.

O narrador se dá conta de que está preso, mas o motivo permanece indeterminado, e sua dúvida é se poderá respirar outro ar que não o da cela.

Encontra-se definida na narrativa uma tripla espacialidade: uma propriedade rural (“No caminho para casa passei com minha irmã diante do portão de uma propriedade rural.”), uma aldeia (“Cem passos à frente, na curva da estrada que vira à esquerda, começava a aldeia.”) e a cidade, à qual pertencem os irmãos, (“[...] bastava uma palavra para, habitante da cidade, me livrar, até com homenagens, daqueles camponeses.”).

Na verdade, a tripla espacialidade pode ser disposta em apenas dois espaços antagônicos: a propriedade rural e a aldeia formam o espaço estabelecido pelo tribunal. O juiz e seu assistente personificam o tribunal e os amedrontados moradores da aldeia, que informam aos caminantes sobre o “dano cometido”, funcionam como um anexo do tribunal. Contraposto ao primeiro, está o espaço ainda não incorporado ao tribunal, representado pelos irmãos que, vindos da cidade, cruzam o espaço vigiado sem que pertençam a ele.

Assim, o antagonismo entre o que está “dentro da lei” e o que está “fora da lei” revela a amplitude da jurisdição do tribunal, que não mais permite que o ato humano aconteça sem que seja determinado pelo corpo judiciário.

No conto *A pane (Uma história ainda possível)*, de Dürrenmatt, um caixeiro-viajante, Alfred Trapps, em viagem de retorno para casa, devido a uma pane no motor de seu carro, é obrigado a pernoitar no povoado, “em cuja margem ficava a oficina”, pois o conserto do carro só ficará pronto no dia seguinte.

Alfred Trapps só encontra hospedagem numa mansão na qual “vez por outra recebiam pessoas”, residência de um juiz aposentado, que, juntamente com seus

amigos (um promotor, um advogado e o “carrasco”), tem o hábito de brincar de tribunal. Naquela noite, o novo visitante é eleito o réu do tribunal fictício.

A história da vida de Alfred Trapps – quarenta e cinco anos, casado, quatro filhos, que ascendeu socialmente ao longo dos anos e hoje ocupa, com a morte do chefe, um cargo que lhe permite maior rendimento – contada pelo próprio diante do tribunal, embora sem saber que o jogo do júri já havia começado, será concatenada pelas mãos do promotor de modo a imputar um crime ao réu.

O advogado de Trapps, vendo que a situação de seu cliente se agrava, alerta-o de que, diante do tribunal, é arriscado declarar-se inocente. “O caminho da culpa para a inocência”, o advogado diz ao cliente, “pode até ser difícil, mas também não é impossível. Por outro lado, pode-se perder as esperanças se se quiser manter a inocência, e o resultado é arrasador”.

O absurdo não será essa imputação e posterior condenação à morte, mas o reconhecimento, por parte do réu, de que tudo aquilo era mesmo real. Após toda a tentativa de seu advogado de desmontar a denúncia do promotor, o réu, surpreso com a reconstituição de sua vida pregressa, levantou-se e, antes que a sentença fosse proferida, disse que concordava com o promotor. Com o veredito, o réu sentia que sua vida adquiria uma realidade e uma verdade jamais sentida por ele.

A pane do carro tira momentaneamente o representante comercial de sua vida comum, e, o que lhe parecia apenas uma brincadeira de aposentados, transforma-se na verdadeira realidade de uma vida, que acontece não diante do tribunal, mas dentro dele próprio, onde, exceto os operadores da lei, todos são culpados.

A fala do advogado, no conto de Dürrenmatt, indica que o tribunal passa a desempenhar um papel fundamental na constituição do espaço em que a vida humana acontece e do estatuto por ela aí adquirido. Ao traçar o caminho da culpa a inocência, vemos que a vida humana só pode acontecer dentro do tribunal porque ela só tem existência, e adquire sentido e realidade, se sancionada pelo tribunal.

Se o compararmos com a narrativa de Kafka, notaremos que, nesta, o caminho parece ser inverso, vai da inocência para a culpa. Ainda que se considere que o irmão está condenado de antemão pelo juiz, tanto o irmão quanto a irmã, por desconhecerem o motivo da condenação, ou seja, por estranharem aquele

mundo, asseguram o sentimento da inocência. O leitor sabe que o gesto – se foi espontâneo, ou intencional – é irrisório, quer dizer, não merece repreensão. Mas o inocente irmão-narrador é arrastado para a prisão sem entender qual a razão de tudo aquilo.

A comparação entre as duas narrativas, sob a perspectiva da presença crescente do tribunal na delimitação e determinação do acontecimento humano, encerra uma outra questão: qual é a posição do narrador no mundo contemporâneo?

No conto de Dürrenmatt, composto de duas partes, a vinculação entre a sensação crescente de que não há mais nada a ser narrado se torna evidente tanto pelo subtítulo (*Uma história ainda possível*) quanto pela primeira parte, que funciona como um breve ensaio sobre a questão. Nela, no entanto, não aparece diretamente a relação entre o tribunal jurídico e o problema da narrativa. Apresenta-se ali o processo conjugado do desaparecimento da experiência singular ou própria (quer dizer da intimidade) pela constituição de “pequenos tribunais” (principalmente científicos), que são os responsáveis pelo estabelecimento da realidade dos acontecimentos. Assim, por exemplo, qualquer experiência íntima só faz sentido se captada pela medicina ou pela psicologia. Num mundo de funcionalidades definidas por discursos competentes, a narrativa só começa quando ocorre algum acidente nessa imensa engrenagem, quando uma peça sofre uma pane. E o olhar do narrador se dirige para os acontecimentos posteriores à pane.

Diferentemente do conto de Dürrenmatt, o de Kafka não tem qualquer “ensaio” prévio e está narrado em primeira pessoa, mas dele se extrai a característica principal do narrador kafkiano (ou mesmo dos personagens centrais de sua obra): o narrador já está distanciado do mundo constituído. Há uma mobilidade por parte do narrador, que está sempre chegando a um lugar cujo código lhe é desconhecido, ou partindo do mundo tal como está funcionando. Nos dois casos, vale o mesmo motivo: não pertence ao mundo. O estranhamento é garantia de mobilidade.

Se seguirmos a leitura que, num diálogo público com Ricardo Piglia, Juan José Saer faz dos termos “romancista” e “narrador” de Walter Benjamin, em seu já clássico ensaio “O narrador”, ambos, Kafka e Dürrenmatt, poderiam ser designados narradores – pois contrariamente ao romancista, um sedentário que se encontra intimamente instalado numa teoria já consolidada, o narrador é aquele

que viaja, explora e trata de transformar as formas de seu instrumento narrativo¹.

A diferença entre eles reside nos procedimentos narrativos adotados e naquilo que nos é dado a ver por cada um. Kafka utiliza os procedimentos próprios da épica/narração para falar de um mundo inóspito em que não há mais experiências reais; ao passo que Dürrenmatt é obrigado a criar a distância necessária para que se possa narrar. A pane, no entanto, ao retirar o homem da engrenagem mecânica, não possibilita nenhuma aventura que o eleve ou lhe dê qualquer recheio existencial. Simplesmente o expõe do mundo sem experiência para o mundo de experiências simuladas.

De Kafka a Dürrenmatt é possível acompanhar o progresso do mundo legislado e esvaziado para o mundo da legalidade simulada. Num ponto, no entanto, ambos concordariam: não existe outra instância ética a não ser o tribunal.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas, vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 197-221.
- DÜRRENMATT, Friedrich. “A pane”. In: *A pane. O túnel. O cão*. Tradução, introdução e notas de Marcelo Rondinelli. São Paulo: Códex, 2003, pp. 15-71.
- KAFKA, Franz. “A batida no portão da propriedade”. In: *Narrativas do Espólio*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 92-4.
- PIGLIA, Ricardo. *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama, 2015.

¹ PIGLIA, Ricardo. *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama, 2015, p.82.

RESUMO: Este texto aproxima duas narrativas (uma de Franz Kafka, outra de Friedrich Dürrenmatt) por meio da figura do tribunal, procurando mostrar que esta instituição estabelece tanto o âmbito quanto o estatuto da vida humana. Outro intento é assinalar o procedimento narrativo dos autores para nos revelar isso.

PALAVRAS-CHAVE: tribunal, Franz Kafka, Friedrich Dürrenmatt, narrativas, narrador.

ABSTRACT: This text approaches two narratives (one by Franz Kafka, the other by Friedrich Dürrenmatt) by means of the court figure, in order to show that this institution establishes the scope and the statute of the human life. Another purpose is highlighting the way invented by the authors to disclose that to us.

KEYWORDS: court, Franz Kafka, Friedrich Dürrenmatt, narratives, Narrator.

Nelson Rodrigues e o drama como espírito de repetição do capitalismo no Brasil

IVAN DELMANTO

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DA UDESC

Fala –
Mas não separa o não do sim.
Dá ao teu falar também o sentido:
dá-lhe a sombra.

Paul Celan, “Fala também tu”.¹

Radiografia do teatro moderno brasileiro como formação negativa

No capítulo “O teatro e o modernismo”, do livro *Peças, pessoas, personagens: o teatro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker* (1993), Décio de Almeida Prado reflete sobre a modernização da cena teatral brasileira, em descompasso com

¹CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e Tradução Claudia Cavalcante. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 59.

processo similar, marcado pela emergência da Semana de Arte Moderna de 1922, vivido em outras artes locais:

Cada arte pode alegar um “monstro sagrado” que a representou valorosamente no período heroico do movimento, entre a explosão estética de 22 e a crise econômica de 1929. A música possui Villa-Lobos; a pintura, Di, Tarsila, Anita Malfatti; a poesia e o romance, Mário ou Oswald de Andrade. Só nós, dramaturgos e comediógrafos, encenadores e críticos dramáticos, não temos nenhum ancestral modernista ilustre sob cuja sombra protetora nos abrigar. A verdade, a dura verdade, é que não estivemos na Semana de Arte Moderna, nem presentes, nem representados por terceiros. A história de nossa renovação, forçoso é confessá-lo, inicia-se quase duas décadas depois.²

Prado e, de forma geral, a tradição crítica brasileira, costuma datar o início dessa renovação a partir da formação do grupo carioca *Os comediantes*, comandado pelos diretores Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa:

A maioria da crítica e dos intelectuais concorda em datar do aparecimento do grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo no Brasil. Ainda hoje discute-se a primazia de datas e outros animadores reivindicam para si o título de responsáveis pela renovação do nosso palco. Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio, *Os Comediantes* fazem jus a esse privilégio histórico. [...] Reunindo amadores, lançaram-se *Os Comediantes* à tarefa de reforma estética do espetáculo. [...] Transferiram para o encenador o papel de vedeta. Nessa reforma, nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa.³

²PRADO, Decio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 15.

³MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001, p. 207.

Modificando o panorama geral do teatro nacional, em que o ator principal garantia o prestígio e o sucesso comercial das encenações, independente do texto e das demais dramaturgias e materialidades cênicas, haveria, no privilégio dado à figura do encenador, um aspecto de modernidade que uniria a transformação proposta pelo grupo carioca à obra daquele que seria, ainda segundo essa tradição crítica, o primeiro dramaturgo moderno no Brasil:

O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins. Repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna. Evocou-se a propósito a grandeza da tragédia grega, discorreu-se sabiamente sobre os méritos do expressionismo alemão, que na véspera ainda ignorávamos, proclamou-se, como unanimidade raras vezes observadas, a genialidade da obra de Nelson Rodrigues.⁴

Diferente de Prado e de Magaldi, para Iná Camargo Costa (1998) só haveria teatro moderno no Brasil a partir de 1948, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, que seria responsável por produzir e desenvolver um repertório contínuo e constante de espetáculos, de maneira sistemática, organizada e economicamente viável, em atividade teatral e comercial relacionada à postura desenvolvimentista do segundo pós-guerra e do fim da ditadura de Getúlio Vargas. Na verdade, nas entrelinhas da reflexão sobre a modernização do teatro brasileiro, há no pensamento de Magaldi e de Prado uma expectativa de maior fôlego, acerca da formação da história teatral brasileira, que teria se completado com as primeiras encenações da obra de Nelson Rodrigues.

⁴PRADO, Decio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 40-41.

O conceito de formação já foi uma verdadeira obsessão no Brasil. Dos anos 30 aos 50 do século XX, a sociedade brasileira e suas estruturas foram dissecadas por intelectuais que, cada qual a sua maneira, procuraram estabelecer e dar sentido a uma situação nacional periférica, deslocada em relação às metrópoles europeias e, por isso mesmo, diferente. Assim, a *Formação do Brasil contemporâneo* (Caio Prado Jr.) pela primeira vez traçava em termos marxistas a estrutura social legada pela colonização; a *Formação econômica do Brasil* (Celso Furtado) explica os sentidos do atraso e os impasses do subdesenvolvimento; a *Formação do patronato político brasileiro* (Raymundo Faoro) revela os estamentos e as relações de favor como bases sociais a que se assentavam nossas elites políticas.

Conforme Antonio Candido recorda no “Prefácio” da primeira edição da sua *Formação da literatura brasileira*, o livreiro e editor José de Barros Martins encomendara-lhe uma “história da literatura brasileira, das origens aos nossos dias, em dois volumes breves, entre a divulgação séria e o compêndio”, mas acabou recebendo, com dez anos de atraso, “apenas” o estudo de dois períodos, verdade que decisivos, a Arcádia e o Romantismo.⁵ Para uma história geral da formação da literatura no Brasil, como diria Paulo Arantes, ela “começava muito tarde e terminava cedo demais”,⁶ e em lugar do panorama esperado, apresentava as etapas da formação de um sistema literário no Brasil, percorridas, entretanto, através do exame exclusivo das obras. Decidida a virada do livro – que não seria mais uma história da literatura brasileira – Antonio Candido chegou enfim à conclusão de que um critério interessante seria a articulação das obras e dos escritores, um campo histórico de influências artísticas cruzadas, ao longo do qual se poderia discernir a continuidade de uma tradição. A seu ver, dera finalmente com a ideia teórica fundamental do livro, a de Sistema Literário:

Ao distinguir entre *manifestações literárias* avulsas – a cifra mesma da tenuidade brasileira – e *literatura* propriamente dita, encarada no livro como um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns que fazem dela um aspecto orgânico da civilização, um fato

⁵CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, p. 32.

⁶ARANTES, Paulo Eduardo e ARANTES, Otília. *O sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 20.

de cultura que não surge pronto e acabado, antes se configura ao longo de um *processo cumulativo* de articulação com a sociedade e adensamento artístico.⁷

Procurarei demonstrar, neste artigo, que, ao contrário do que se deu com o Sistema Literário apontado por Antonio Candido, o teatro brasileiro não se formou como Sistema. Ao contrário do que Antonio Candido percebeu em Machado de Assis, que nas letras nacionais teria solidificado e aprofundado as experiências de seus antecessores, pode-se dizer que um “Sistema Teatral” não foi formado durante o século XX no Brasil, mesmo se considerarmos o marco tradicional da realização das primeiras montagens de Nelson Rodrigues. Assim, nenhum dos dramaturgos e encenadores apontados como responsáveis pelo acabamento definitivo de nossa formação teatral “pressupôs a existência de seus antecessores” em um teatro que pudesse “a cada geração aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores”, por isso a ausência de uma “independência em relação aos contemporâneos europeus, do alheamento às modas”⁸ dos países centrais. Assim, abordarei, neste artigo, duas encenações da obra de Nelson Rodrigues (a primeira montagem de *Álbum de família*, de 1967, e a peça *Nelson Rodrigues - O eterno retorno*, dirigida por Antunes Filho, em 1981) para problematizar o sentido do conceito de formação no teatro brasileiro.

Pretendo argumentar que não há, no período do teatro brasileiro mencionado tanto por Magaldi quanto por Prado, uma gradativa constituição de uma configuração nacional com feição e dinamismo próprios. Salvo engano, em vez de um processo de modernização da cena, a partir dos moldes europeus, teremos que traçar a crônica de uma modernização incompleta ou, mais precisamente, de uma *formação negativa*.

⁷Idem, p. 21.

⁸CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, pp. 117-118.

Álbum nada familiar

Interditada pela censura, *Álbum de família* só estreou em 1967, vinte e dois anos depois de ter sido escrita. Yan Michalski, em crítica publicada no Jornal do Brasil em 3 de agosto de 1967, sugere que, em vez de polêmica, o público “não leve a peça a sério”, deixando de considerá-la uma tragédia, como a classificava seu autor:

Passo perfeitamente a imaginar a peça interpretada, no mais puro estilo guignol, com monstruosos fantoches - embora não acredite que o autor venha concordar com esta interpretação. Na inteligente direção de Cleber Santos há, aliás, algumas insinuações bastante sutis e convincentes neste sentido. Não é que Cleber tenha baseado seu espetáculo, formalmente, em imagens de guignol, mas há um nítido desenho guignolesco na impostação das interpretações; do irônico contraste entre esta impostação e a linha visual despojadamente trágica da encenação nasceu um espetáculo atraente, interessante e divertido.⁹

A encenação de Cleber Santos não contava, evidentemente, com fantoches (o “teatro de Guignol”, mencionado pelo crítico, surgiu no século XIX, na França, e retirou seu nome de um boneco que protagonizava apresentações mambembes nas feiras livres), mas Michalski via, na concepção daquilo que o autor imaginara como o coro da sua tragédia o elemento burlesco que remetia aos monstruosos títeres das feiras populares. No texto de Rodrigues, essa espécie de coro é formada pelos comentários proferidos por um locutor - que representa a opinião pública convencional - em torno de fotografias do álbum sugeridas no título, nas quais se acham registrados os momentos decisivos (sempre perante a opinião pública convencional) da história da família: casamento, nascimento etc.

O tom desse coro, já por si irônico no texto, foi levado muito mais longe por Cleber Santos: em vez das fotografias do “Álbum de Fa-

⁹MICHALSKI, Yan. “Um Álbum de família pouco família”. Jornal do Brasil. 1967. Disponível em: <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/materia.php?t=n&c=9&i=55>. Acesso em: 10 dez. 2018.

mília", temos uma série de slides com pinturas famosas da sagrada família, e as intervenções do locutor, lida por algumas vozes conhecidas de rádio e da TV, entre as quais de Ibrahim Sued e de Chacrinha, provocam, compreensivamente, incontida hilaridade na platéia.¹⁰

Ainda quanto à encenação, para Michalski o seu maior mérito residiria no trabalho com os atores, baseado em um tom adequado à ironia e ao caricato do coro: "os intérpretes não constroem fáceis caricaturas de seus personagens, pelo contrário, procuram interiorizar a sua monstruosa vivência, mas ao mesmo tempo criticam ironicamente, com grande nitidez a total inautenticidade desses personagens e a sua incontida tolice".¹¹

Gostaria de ressaltar que é possível reconstruir, por meio de artigo publicado logo após a estreia da peça, uma montagem que abordou o texto de maneira nada naturalista, a ponto de ter conduzido a leitura de Yan Michalski para o universo do teatro de fantoches, da ironia, da caricatura e do monstruoso. Décadas depois, em dezembro de 1980, Paulo Francis publica, na *Folha de S. Paulo*, um texto em forma de obituário em que relembra o impacto da estreia de *Álbum de família* sobre o teatro brasileiro do período: "Um erro cultural grave é afirmar que Nelson Rodrigues revolucionou o teatro brasileiro com *Vestido de Noiva*. É uma peça menor, datada. Serviu, sem dúvida, para o arranque da primeira companhia de teatro moderno que existiu no Brasil, Os Comediantes, em 1943".¹² Para o articulista, a revolução teria vindo com as peças "*Doroteia*, *Senhora dos afogados* e principalmente *Álbum de família*. Foi o período de danação dele". Ainda segundo Francis, após a estreia de *Álbum de família*, os críticos teatrais do período trataram o dramaturgo "como portador da peste bubônica".¹³ Notemos que Paulo Francis desloca a data do que seria, para a crítica teatral hegemônica, o marco da modernização do teatro brasileiro - a encenação de *Vestido de Noiva*, em 1943 - para a estreia de *Álbum de família*, outra peça de Nelson Rodrigues. O autor não justifica as razões dessa possível "revolução" empreendida pela estreia de 1967.

¹⁰Idem.

¹¹Idem.

¹²FRANCIS, Paulo. "Nelson nunca foi um intelectual". In.: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 280.

¹³Idem, *ibidem*.

A julgar pelas críticas teatrais do período, essa montagem de *Álbum de família* estabeleceu um marco por utilizar, pela primeira vez, recursos e procedimentos antiilusionistas e antinaturalistas na encenação de um texto de Rodrigues, ressaltando, em vez de suas frases de efeito e suas relações com a tradição da comédia de costumes, sua reprodução dos modelos da vanguarda europeia, notadamente o expressionismo, ainda pouco conhecidos no Brasil.

No entanto, as inovações empreendidas pela estreia de *Álbum de família* não foram incorporadas ao repertório de encenações das peças de Nelson Rodrigues, já que não houve, no teatro brasileiro, a formação de um Sistema capaz de garantir o estabelecimento de um diálogo histórico contínuo entre nossos encenadores e dramaturgos e de uma tradição ou síntese de longo curso, formada por inovações capazes de superar ou suspender o passado, negando-o e conservando-o, dialeticamente.¹⁴ Se o Deus mencionado por Guimarães Rosa, quando viesse ao sertão de Riobaldo, teria que vir armado,¹⁵ a dialética histórica da formação, no Brasil, veio sem síntese.

Eterno retorno negativo

Em 1981, quando Antunes Filho estreia sua versão para *Álbum de família*, montagem que uniu textos distintos de Nelson Rodrigues e foi chamada de *Nelson Rodrigues – O eterno retorno*, as inovações empreendidas pela encenação de 1967 haviam se perdido nas veredas esquecidas de nossa formação negativa. Em entrevista concedida à Sábato Magaldi, o diretor revela que seu diálogo se dava apenas com as leituras comuns e naturalistas do dramaturgo carioca:

¹⁴ O conceito de *Aufhebung* é em geral traduzido por “superação”, quando não por “supras-sunção”, termo criado por Paulo Meneses ao traduzir a *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, na tentativa de reproduzir numa única palavra a junção entre abolir, elevar e conservar, presente em *Aufhebung*. Seguindo Leandro Konder, Jorge de Almeida e Gabriel Cohn, adotamos “suspender”, já que o termo mantém o duplo significado do original alemão: o de elevar e o de negar, ao mesmo tempo.

¹⁵ A frase exata, presente em *Grande Sertão: Veredas*, é: “Deus mesmo, quando vier, que venha armado”.

A linda proposta artística de *O Eterno Retorno* não escondia a intenção polêmica de depurar Nelson do que Antunes chama “carioquês”. O encenador repele, violentamente, a inscrição de Nelson no gênero da comédia de costumes. Estaria aí a exegese menor de uma obra profunda, que não pode ser confundida com aspectos circunstanciais, episódicos, anedóticos de “a vida como ela é”. Para Antunes, esse foi um simples invólucro utilizado pelo dramaturgo, visando à sobrevivência. É preciso descartar esse invólucro, para atingir a essência.¹⁶

A partir da ótica de Mircea Eliade, sobretudo em *O mito do eterno retorno*, e da teoria dos arquétipos de Jung, Antunes Filho acreditava ter alumbrado a essência da obra teatral de Nelson Rodrigues: “A arbitrariedade estancava, no conjunto das personagens, com o conceito de inconsciente coletivo junguiano. São velhos padrões esquecidos no nosso íntimo, mas capazes de conduzir-nos pelos meandros das histórias”.¹⁷ No processo do espetáculo, o Grupo de Teatro Macunaíma, dirigido por Antunes, concentrou-se na montagem de seis textos: *Album de família*, *A Falecida*, *Os Sete Gatinhos*, *Boca de Ouro*, *Beijo no Asfalto* e *Toda Nudez Será Castigada*: “Havia, de início, o problema da longa duração da montagem, de cerca de oito horas, contrária aos hábitos do espectador. Abandonou-se *Boca de Ouro* e, um mês antes da estreia, *A Falecida*, concentrando-se *O Eterno Retorno* nas quatro outras peças”.¹⁸

Após a estreia para convidados, em 6 de maio de 1981, depois de 17 meses de ensaios, Antunes Filho não estava satisfeito com o resultado. Passou, então, a suprimir as peças de Rodrigues que julgava mais “naturalistas”: “*Os Sete Gatinhos* foi a primeira peça que saiu do espetáculo. Por mais esforço que fizesse, acha Antunes que faltou a todos habilidade para dar o salto necessário. A peça é muito ‘oleosa de naturalismo’, do circunstancial carioca, do fotográfico”.¹⁹ Tempo

¹⁶MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 166.

¹⁷Idem, p. 167.

¹⁸Idem, ibidem.

¹⁹Idem, p. 170.

depois, em uma viagem de apresentações da peça à Europa, o encenador suprimiu também *O Beijo no Asfalto*.

Ao tentar “purificar” a obra teatral de Nelson Rodrigues de seu elemento naturalista e da herança da comédia brasileira de costumes, Antunes reflete a dificuldade de criar encenações em um país em que o Sistema teatral não se formou de maneira homogênea: em vez de “suspendida” (negando-a e elevando-a), a tradição do repertório anterior precisava ser abolida, *nadificada*, seguindo o modelo operacional presente na história da encenação no Brasil. A repetição de recursos da comédia de costumes, na obra do dramaturgo, no entanto, não significa mero recurso para viabilizar economicamente as peças, não é invólucro que esconde a essência das peças, mas, pelo contrário, a repetição é a própria essência formal das peças, e esse tecido dramático repetitivo expressa os impasses do processo de formação histórico do país. Ao unir recursos da vanguarda expressionista europeia com o repertório da comédia popular local, sem maiores ponderações formais, Nelson Rodrigues elaborou uma dramaturgia em que as experiências teatrais de autores anteriores não são absorvidas e recriadas, mas permanecem como herança congelada, fantasma justaposto aos modelos importados, também eles não problematizados ou sistematizados: tudo é replicado, a tradição local do melodrama e da comédia de costumes é colada às novidades dos países centrais, em uma espécie de labirinto de espelhos ou de fotogramas em negativo.

Entretanto, mesmo procurando negar a repetição dos recursos estilísticos da comédia tradicional brasileira, ao escolher um conjunto de peças de Nelson Rodrigues para formar uma única encenação, Antunes Filho não pôde escapar dos outros procedimentos de repetição que caracterizam a obra do autor carioca, configurando, assim, uma verdadeira sinfonia cênica de repetições, acumuladas nas várias peças montadas em sequência. Apesar de negar a tradição da comédia de costumes, o eterno retorno do mesmo estava presente na montagem dirigida por Antunes, não na teoria abstrata do inconsciente coletivo e da mitologia de Eliade, mas por meio dos sedimentos históricos acumulados na dramaturgia de Nelson Rodrigues, expressos sob o signo da repetição de recursos textuais.

Tentativa de interpretação de *Álbum de família*: resgatando os negativos das fotografias

Mesmo uma leitura mais ligeira das diversas peças de Nelson Rodrigues é capaz de identificar um verdadeiro sistema de repetições em sua obra teatral, com temas, personagens e procedimentos que dão forma a um eterno retorno da mesma forma dramática. Se utilizarmos, na leitura das peças, a ideia de eterno retorno, a partir da definição de Nietzsche, poderemos constatar uma insuspeitada afinidade eletiva do conceito com uma leitura dialética e materialista das obras, notadamente de *Álbum de família*:

O maior dos pesos – E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer, cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”. Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela?²⁰

²⁰NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 230.

Há nessa exposição do eterno retorno uma indicação importante para a compreensão da forma negativa do *Álbum*: na pergunta diabólica “você quer isso mais uma vez e incontáveis vezes?”, vislumbra-se um sujeito que não pode ser exatamente como era até então, e que deseja todas as possibilidades prévias e futuras: ao contemplar a necessidade do retorno como lei universal, desconsidera o seu eu atual para se querer em todos os outros eus, cuja série deve ser percorrida: “Somos mais que o indivíduo, somos toda a cadeia, com a soma de todas as tarefas de todo o futuro da cadeia”.²¹

Ao problematizar o sujeito unitário, o conceito de eterno retorno de Nietzsche destrói também qualquer possibilidade de historicidade e de identidade, já que a consciência da participação no círculo da repetição promove o apagamento da memória subjetiva. É precisamente essa estrutura de sentimento, a da ausência de perspectiva histórica – de identidade entre o sujeito e história –, promovida por um eterno retorno de formas sociais antigas de exploração, combinadas com uma aceleração brutal do desenvolvimento capitalista, que está presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues.

A providência crítica consiste em identificar que a estrutura de sentimento do eterno retorno transformou-se em forma teatral, deslocando os procedimentos dramáticos e épicos, criados na Europa, que dependiam da autorreflexão promovida pela memória histórica. Assim, em vez de unidade de ação em progressão narrativa, de que participam personagens em conflito com sua própria personalidade, seu passado e suas escolhas futuras, o que é possível constatar na dramaturgia negativa do *Álbum de família* é uma forma incapaz de conciliar as contradições advindas de uma realidade incompreensível, marcada por uma repetição de formas de exploração e de sociabilidade que retornam a cada instante relacionadas, no entanto, a formas cada vez mais novas de destruição e de morte geradas pelo progresso capitalista mundializado.

Tal ausência de compreensão acerca da memória coletiva e individual fazem irromper, na narrativa dramática dilacerada do *Álbum*, a cada cena, cacos do passado colonial brasileiro reprimido, mas presente na fazenda que abriga a história; expõe-nos ainda personagens que vivem no limiar entre a vida e a morte, como se

²¹NIETZSCHE, Friedrich. Fragmentos póstumos, v. IV (1885-1889). Madrid: Tecnos, 2016, p. 237.

se pudessem formar apenas na condição de cadáveres quando, só então, do ponto de vista do que está morto, fosse possível compreender o que resta vivo.

Seria possível, assim, dizer que a formação negativa brasileira atinge o prodígio de expressar uma insuspeita feição dialética do sonho coletivo de eterno retorno, bem caracterizado por Nietzsche. Ler a realidade brasileira sob o prisma do eterno retorno do mesmo significa identificar uma espécie particular de movimento, diferente da circularidade definida por Nietzsche, mas caracterizada por um movimento de repetição dialética em que o avanço social se dá sob a reposição de formas atrasadas de sociabilidade. Essa espécie de repetição, que combina o mesmo e o outro, a igualdade e a diversidade de formas de valorização do capital, pode ser identificada em nossa dramaturgia sob inúmeras facetas. Há, no entanto, uma característica comum, presente de maneira clara em *Álbum de família*: o “impossível também não é possível” – para usarmos a definição de Nietzsche, isto é, a progressão dramática da sua narrativa define-se por desfechos esperados e repetitivos – aparentemente sem a originalidade e surpresa dos enredos dramáticos europeus –, que expressam, no plano da forma, a peculiaridade do processo histórico brasileiro. É como se fosse possível dizer, à maneira de Nietzsche, que o movimento, em *Álbum*, é uma ilusão ou aparência dramatúrgica; o seu desajuste, quando comparada ao drama europeu, viria dessa peregrinação narrativa ilusória que, sob a aparência da transformação, esconde o eterno retorno de formas de reprodução do capital que combinam, no Brasil, o progresso à produção acelerada de ruínas, por meio da interdependência, em toda a história nacional, de formas modernas de produção capitalista com as mais degradantes relações de trabalho precarizado ou mesmo escravo.

O personagem Nonô funciona, em *Álbum de família*, como a alegoria da bestialidade, de uma espécie de subjetividade selvagem, anti-civilizatória, “possessa”, como caracteriza o autor em sua rubrica inicial de apresentação dos personagens:

TIA RUTE (na janela, olhando para fora) – É Nonô, outra vez!

(COM ANGÚSTIA, D. SENHORINHA VAI TAMBÉM ESPIAR, ENQUANTO TIA RUTE, COM CRUELDADE BEM PERCEPTÍVEL, CONTINUA FALANDO.)

TIA RUTE – Eu conheço o grito dele. Aliás não é grito, uma coisa, não sei. Parece uivo, sei lá. Se eu fosse você, tinha vergonha!

D. SENHORINHA (com sofrimento) – Vergonha de quê?

TIA RUTE – De ter um filho assim – você acha pouco?

D. SENHORINHA (com sofrimento) – Uma infelicidade, ora, como outra qualquer!

TIA RUTE (castigando a irmã) – Imagine que enlouquece e a primeira coisa que faz é tirar toda a roupa e viver no mato assim. Como um bicho! Você não viu, outro dia, da janela, ele lambendo o chão? Deve ter ferido a língua!

D. SENHORINHA (dolorosa) – Às vezes, eu penso que o louco não sente dor!

TIA RUTE – Hoje, está rodando, em torno da casa, como um cavalo doido!

D. SENHORINHA – Nonô é muito mais feliz do que eu – sem comparação. (sempre dolorosa) Às vezes, eu gostaria de estar no lugar do meu filho...²²

Paradoxalmente, o teor utópico de *Álbum de família* parece estar concentrado no destino de Nonô, já que, em meio ao final trágico da peça, ficamos sabendo na última rubrica que “D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova. Jonas morre”.²³ O mesmo personagem apontado como o “possesso”, em quem identificamos a destruição da ideia libertária de sujeito dramático – autônomo e livre para exercer suas escolhas –, surge também como possibilidade de felicidade e de vida nova. Precisamos recorrer à estrutura de sentimento católica, tão presente na formação negativa do Brasil, para buscar compreender a face utópica dessa contradição.

²²RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 540.

²³Idem, *ibidem*.

Em um sermão sobre *As chagas de S. Francisco*, padre António Vieira menciona o evangelho de Mateus (Mt. 16,24) para afirmar o propósito cristão de negar-se a si mesmo: “Se alguém quiser alistar-se debaixo de minhas bandeiras, há de negar-se a si próprio, tomar sua Cruz às costas, e seguir-me”. Para Vieira, seria essa a mais notável sentença que Cristo disse:

Que quer dizer que nos neguemos a nós mesmos? Quer dizer que nos hajamos conosco como se não fôramos nós. Eu que me haja comigo, como se não fora eu; vós que vos hajais convosco, como se não fôreis vós. [...] O verdadeiro cristão é um não eu: porque se há de haver nas coisas próprias, como se foram alheias. [...] Negar-se a si mesmo dizem que é a maior fineza, [...] só se sabe querer bem quem se sabe livrar de si.²⁴

Nonô, a besta que negou o humano, é, na peça de Nelson Rodrigues, esse *Não-eu* e daí o horizonte utópico e o fascínio de sua condição: representa a possibilidade de negação da sociedade, em sua habitação sob a chuva e o sol, no ar livre da mata, e de recusa da subjetividade do indivíduo burguês, obrigado a todo instante a escolher ou ser escolhido pelo próprio destino. Estaríamos diante, então, de uma espécie de bom selvagem, traçado anacronicamente no Brasil da segunda metade do século XX? A chave alegórica que nos afasta dessa leitura é a negação contida na pregação de Vieira: ao contrário de uma integração à Natureza, Nonô representa o eu dilacerado: “Que diferentemente entendeu esta Filosofia aquele Serafim humano, aquele vivo crucificado, aquele Cruz, e Crucifixo de si mesmo, o glorioso Patriarca São Francisco! Negou-se a si, tomou a sua Cruz às costas, e seguiu tão perto a Cristo, que de muito chegado, e unido, apareceu hoje como uma viva estampa Sua, com as cinco Chagas abertas”.²⁵ As chagas e a cruz de Nonô estão presentes nos seus gritos e lamentos constantes, durante toda a peça: como pode então esse processo dolorido de um crucificado representar algum ideal utópico? “E que quer dizer negue-se a si mesmo? Quer dizer que cada um há

²⁴VIEIRA, António. *Obra completa. Sermões hagiográficos I*. São Paulo: Loyola, 2015, p. 422.

²⁵Idem, p. 423.

de deixar de ser o que é. Nem eu hei de ser eu, nem vós haveis de ser vós. E assim o fez São Francisco. Negou-se de tal maneira a si mesmo, que deixou totalmente de ser o que dantes era. Pois se Francisco não era Francisco, que era? Era Cristo. [...] ‘Eu sou Cristo por transformação’”.²⁶

Durante a peça, a imagem de Nonô, apresentado inicialmente como “possejo”, ao viver essa experiência de negação de si, transforma-se, por meio de tantas chagas, em Crucifixo de si mesmo, em alegoria de uma espécie de “messias da família burguesa”. Se para Vieira, interpretando o apóstolo Paulo, quem nega a si próprio e carrega sua pesada cruz aproxima-se de Cristo, o processo negativo de Nonô envolve uma recusa de si, dos outros e da própria dimensão do tempo linear do drama. Assim, seria possível compreender o tempo paralisado de *Álbum de família*, em que os personagens jazem quase imóveis dentro da casa grande e da capela da fazenda enquanto apenas Nonô se movimenta. Nonô está ao ar livre, mas ronda a casa durante toda a peça. Os demais personagens estão presos na casa, como se o aguardassem, prestes a invadir e promover a destruição daquele mundo sufocado. O tempo do eterno retorno, em que tudo parece imóvel porque parece repetir-se (os gritos da grávida, os lamentos de Nonô, as relações entre os personagens), advém de uma representação do tempo instaurada e controlada por Nonô, a quem todos aguardam: estamos diante do tempo messiânico, do tempo da espera pela libertação.

A espera de D. Senhorinha, que diz durante toda a narrativa que não pode sair da casa por causa de Nonô, revela-se, na rubrica final (“*D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova*”) como imagem da consumação do instante messiânico, cuja alegoria é aqui o encontro de Cristo com Nossa Senhora:

as Chagas do Corpo de Cristo se imprimiram na Alma da Senhora
[...] Quer dizer que fugindo os apóstolos a Senhora se pôs em
pé diante do Filho, retratando-se tão vivamente Nele, que ambos
estavam crucificados [...] Foi tão aguda a espada da Paixão, que

²⁶Idem, p. 429.

traspassou Corpo, e Alma; mas o Corpo estava em uma parte, e a Alma noutra; porque o Corpo era de Cristo, e a Alma da Mãe²⁷

Essa estrutura dual, que alegoriza a cisão entre corpo e alma, está presente em toda a peça: D. Senhorinha dentro da casa, Nonô fora; a mãe contempla, o filho vigia; a mãe aguarda, o filho age; a mãe fala, o filho sofre. A recusa final, em que D. Senhorinha abandona a casa e a família para se “*incorporar a uma nova vida*”, representa essa possibilidade utópica de reunião de corpo e alma, e de negação do mundo.

Se tomarmos a estrutura dramática da peça como reprodução dessa temporalidade em impasse (em que não a ação efetiva, mas apenas espera; em que o passado é discutido e repetido, mas sem transformar-se em futuro – até o encontro de Nonô com sua Mãe) é possível constatar que o foco narrativo está organizado também sob esse regime dual: ora acompanhamos o ponto de vista de Nonô, como quem acompanha as cenas de fora da casa, observando pelas janelas e frestas o que se passa dentro e nas profundezas; ora acompanhamos o ponto de vista do Speaker, que nos narra o que acontece dentro da casa, – a história da família, portanto – no plano da superfície fotográfica do presente absoluto, como se folheássemos sempre a mesma revista ilustrada por fotos repetidas. Em qualquer dos casos, acompanhamos personagens à espera, sem saber o que pode fazer Nonô, acostumados a ter, como trilha sonora de seus pensamentos, os gritos bestiais do homem que jaz, nem vivo e nem morto, no mato que cerca a casa. De qualquer modo, Nonô controla a ação que se passa na casa, dominando os personagens ao acompanhar – ou, por vezes, determinar – suas expectativas, angústias e anseios.

O Speaker – que ganhou, como vimos, destaque na encenação de 1967, representando um coro irônico e grotesco – torna-se, no texto de Rodrigues, o foco narrativo que expressa o tempo cotidiano – em contraposição ao tempo messiânico de Nonô, que está dentro dessa temporalidade linear, negando-a por dentro –, por meio da leitura das fotografias do álbum da família:

(COMEÇA O TERCEIRO ATO COM MAIS UMA PÁGINA DO ÁLBUM, JUSTAMENTE A QUINTA, NONÔ É UM MENINO TACITURNO, EXCEPCIONALMENTE DESENVOLVIDO. D. SENHORINHA, FORMOSA

²⁷Idem, p. 433.

E DECORATIVA COMO SEMPRE. PIRUETAS DO FOTÓGRAFO EM TORNO DE NONÔ. QUE DEMONSTRA HOSTILIDADE PARA COM O CONCEITUADO PROFISSIONAL. DISCRETO PÂNICO DO FOTÓGRAFO.)

SPEAKER - Quinta fotografia do álbum. Nonô tinha apenas 13 anos na ocasião, mas aparentava muito mais. Tão desenvolvido para a idade! Por uma dolorosa coincidência, este retrato foi tirado na véspera do dia em que o rapaz enlouqueceu. Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao natural abalo, Nonô ficou com o juízo obliterado. Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia. Pobre Nonô! Hoje a ciência evolui muito e quem sabe se ele seria caso para umas aplicações de cardiazol, choques elétricos e outros que tais?²⁸

Em um ensaio sobre *A fotografia*, Kracauer afirma que sob as fotografias dos álbuns de família estão enterradas a história dos indivíduos “como sob um manto de neve”. Para que a história emerja e seja representada, “deve-se destruir a conexão meramente superficial oferecida pela fotografia”.²⁹ Para Kracauer, o teor de verdade dos acontecimentos retém-se na história, já a fotografia “retém o resíduo do qual a história se despediu”.³⁰ A fotografia só seria capaz de evocar “uma unidade que se desintegrou. Esta realidade fantasmal é irredimível. É constituída de partes no espaço, cuja composição é muito pouco necessária, as quais poderiam ser imaginadas em qualquer outra disposição”.³¹ Na cena acima, a tentativa do fotógrafo, em pânico, de compor a imagem, enfrentando a resistência de Nonô, alegoriza, ao mesmo tempo, essa unidade desintegrada e essa composição fragmentada e aleatória, que caracterizaria, para Kracauer, a fotografia. A realidade

²⁸RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 551.

²⁹KRACAUER, Siegfried. “A fotografia”. In.: *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 68

³⁰Idem, p. 72

³¹Idem, p. 73.

fantasmal da fotografia está presente em todas as falas do Speaker que, diante da impossibilidade de narrar por meio das fotografias – que retêm apenas resíduos dos quais a história se despediu – descreve a vida dos personagens retratados sempre de maneira errada e distorcida.

Essa impossibilidade de transmitir conhecimentos e experiências históricas, que basearia a realidade fantasmal da fotografia, é descrita por Kracauer a partir de sua análise sobre as revistas ilustradas:

a intenção das revistas ilustradas é reproduzir completamente o mundo acessível ao aparelho fotográfico [...]. Mas esta torrente de fotografias varre todos os seus diques. O assalto de coleções de imagens é de tal modo violento que talvez ameace destruir os traços decisivos à consciência³²

O mesmo destino afetaria também as obras de arte por meio de sua reprodução técnica: em lugar de aparecer refletida em suas reproduções, a obra “tende a desaparecer na sua multiplicidade e a continuar sua vida enquanto fotografia artística”.³³

Nas revistas ilustradas, o tempo histórico transforma-se em espaço: “o contínuo espacial segundo a perspectiva da câmera fotográfica recobre o fenômeno espacial do objeto conhecido, e sua semelhança desfigura os contornos de sua história”.³⁴ As revistas ilustradas por fotografias seriam “um dos mais poderosos instrumentos de greve contra o conhecimento. Para o sucesso de uma tal greve, usa-se em primeiro lugar o arranjo pitoresco das imagens. A sua *justaposição* exclui sistematicamente a conexão que se oferece à consciência. A ideia-imagem cancela a ideia, a nevasca de fotografias trai a indiferença em relação ao que as coisas querem dizer”. As ações de *Álbum de família*, quando vistas sob o foco narrativo do Speaker, teriam esse aspecto de nevasca de imagens, e daí a sua face repetitiva: o eterno retorno do mesmo, na peça de Nelson, expressaria a reprodução técnica infinita das imagens, um dos aspectos da sociedade reificada: “o

³²Idem, p. 75.

³³Idem, p. 76.

³⁴Idem, *ibidem*.

próprio mundo adquiriu um rosto fotográfico, pode ser fotografado, pois este se funde no contínuo espacial que se forma com os instantâneos”.³⁵

O foco narrativo do Speaker não desenvolve, assim, a memória da família e sua história, mas expressa a sua própria dissolução:

que ela [a câmera fotográfica] devore o mundo é um sinal do *medo da morte*. A recordação da morte, que está presente em pensamento em toda imagem da memória, as fotografias gostariam de banir pela sua própria acumulação. Nas revistas ilustradas, o mundo torna o presente fotografável e o presente fotografado torna-se inteiramente eternizado.³⁶

O Speaker pode assim ser caracterizado como esse narrador preso ao presente e à greve do conhecimento: incapaz de conhecer a história, descreve-nos as fotografias e o fluxo do tempo reificado, por meio de uma atitude contemplativa. Essa atitude reflete o processo histórico geral de reificação capitalista:

a atitude contemplativa diante de um processo mecanicamente conforme às leis e que se desenrola independentemente da consciência e sem a influência possível de uma atividade humana, ou seja, que se manifesta como um sistema acabado e fechado, transforma também as categorias fundamentais da atividade imediata dos homens em relação ao mundo: reduz o espaço e o tempo a um mesmo denominador e o tempo ao nível do espaço³⁷

Esse tempo da sucessão fotográfica das ações é um tempo que perdeu seu caráter qualitativo, mutável e fluido: ele se espacializa porque se fixa num contínuo delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de coisas:

nesse ambiente em que o tempo é abstrato, minuciosamente mensurável e transformado em espaço físico, um ambiente que constitui,

³⁵Idem, *ibidem*.

³⁶Idem, p. 77.

³⁷LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 203.

ao mesmo tempo, a condição e a consequência da produção especializada e fragmentada, no âmbito científico e mecânico, do objeto de trabalho, os sujeitos do trabalho devem ser igualmente fragmentados de modo racional.³⁸

A própria personalidade dos sujeitos torna-os impotentes espectadores de tudo o que ocorre em suas próprias existências, partes isoladas e integradas a um sistema estranho. Esse sistema estranho emerge da narrativa de *Álbum de família*, e a incapacidade de agir e de fazer escolhas, o caráter contemplativo dos personagens, além da relação com aspectos históricos da sociedade brasileira apontaria para a relação da experiência cotidiana e social local com o processo de reificação mundializado.

No entanto, a temporalidade espacializada e fotográfica do Speaker engendra, na peça de Nelson Rodrigues, um outro tempo, este, baseado no outro foco narrativo de *Álbum de família*, conduzido por Nonô. Estão inseridas nesse ponto de vista todas as ações e confissões íntimas dos personagens, que só poderiam ter sido testemunhadas por Nonô. Teríamos, assim, mais uma duplicidade, marcada por duas temporalidades justapostas, uma dentro da outra: a da linha de ação geral do drama, que ocorre no presente, reificada e repetida; e a da linha de fuga dramática, marcada pelos pedaços do que o que ocorreu no passado, que é confessada pelos personagens em busca de absolvição, como se confessassem seus pecados para Nonô, tentando recuperar o passado, clamando pela redenção.

A encenação de Antunes Filho, de 1981, em vez de revelar a “essência atemporal da obra de Nelson Rodrigues”, teria configurado, por meio de procedimentos anti-naturalistas, um aspecto já presente na *forma* da dramaturgia do autor carioca – o eterno retorno – mas até ali obscurecido pelas montagens que destacaram os procedimentos dramáticos presentes na comédia de costumes nacional, e que só emergiu a partir da realidade histórica brasileira do final dos anos setenta e início dos oitenta. Realidade esta, caracterizada pelo fim do milagre econômico e pelo fim da ideia, correlata, de encontro marcado do país com o futuro:

Tudo se passa como se desde sempre a história corresse a nosso favor.

Um país, por assim dizer, condenado a dar certo. [...] E mais, o

³⁸Idem, p. 204.

futuro não só viria fatalmente ao nosso encontro, mas com passos de gigante, queimando etapas, pois entre nós até o atraso seria uma vantagem³⁹

Esse mito fundador talvez esteja presente desde o processo de colonização e não nos faltou apoio na experiência nacional para a cristalização dessa miragem consoladora. Em *Visões do Paraíso*, Sergio Buarque de Holanda refere-se à história econômica brasileira como uma verdadeira procissão de milagres:

teremos também os nossos eldorados. O das minas, certamente, mas ainda o do açúcar, o do tabaco, de tantos outros gêneros agrícolas, que se tiram da terra fértil, enquanto fértil, como o ouro se extrai, até esgotar-se, do cascalho, sem retribuição de benefícios. A procissão dos milagres há de continuar assim através de todo o período colonial, e não a interromperá a Independência, sequer, ou a República.⁴⁰

João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais apresentam até mesmo o processo de industrialização brasileira como uma atividade econômica movida a arranques mais ou menos fabulosos: “nossa industrialização não deixou de ser também um desses milagres: resultou antes de circunstâncias favoráveis, para as quais pouco concorremos, do que da ação deliberada de uma vontade coletiva”.⁴¹

A encenação de Antunes parece testemunhar que, décadas depois do texto de Nelson Rodrigues ter sido encenado pela primeira vez, os procedimentos formais de *Álbum de família* ainda eram capazes de expressar traços e cacos da realidade histórica brasileira. Naqueles tempos de declínio da ditadura civil-militar, em ampla recessão econômica após a grave crise mundial do petróleo, sem encontro com o progresso, as fotografias do álbum recordavam-nos que, diante do abismo, só restaria à nascente democracia brasileira a eterna repetição de antigas formas de exploração e de violência.

³⁹ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004, p. 25.

⁴⁰HOLANDA, Sergio. *Visões do paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 403.

⁴¹MELLO, João Manoel Cardoso e NOVAIS, Fernando. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In.: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil*. v. IV. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 645.

Referências bibliográficas

- ARANTES, Paulo Eduardo e ARANTES, Otília. *O sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e tradução Claudia Cavalcante. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- COSTA, Iná Camargo. “A produção tardia do teatro moderno no Brasil”. In.: *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FRANCIS, Paulo. “Nelson nunca foi um intelectual”. In.: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- HOLANDA, Sergio Buarque. *Visões do paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- KRACAUER, Siegfried. “A fotografia”. In.: *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MELLO, João Manoel Cardoso e NOVAIS, Fernando. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MICHALSKI, Yan. “Um Álbum de família pouco família”. *Jornal do Brasil*. 1967. Disponível em: <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/materia.php?t=n&c=9&i=55>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Fragmentos Póstumos*, v. III (1882-1885). Madrid: Tecnos, 2015.
- _____. *Fragmentos Póstumos*, v. IV (1885-1889). Madrid: Tecnos, 2016.
- PRADO, Decio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cécilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VIEIRA, António. *Obra completa. Sermões hagiográficos I*. São Paulo: Loyola, 2015.

RESUMO: Este artigo trata do processo particular de formação do teatro brasileiro por meio de duas encenações da peça *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues: partiremos da encenação naturalista da estreia da peça, de 1967, para a concepção do eterno retorno, presente na montagem teatral de Antunes Filho, *Nelson Rodrigues - O eterno retorno*, de 1981. A encenação de Antunes teria configurado, por meio de procedimentos alegóricos, um aspecto já presente no tecido formal da dramaturgia de Nelson Rodrigues – o eterno retorno – mas até ali obscurecido pela tradição da comédia de costumes nacional, e que só emergiu a partir da realidade histórica brasileira do final dos anos de mil novecentos e setenta. Realidade esta, caracterizada pelo fim do milagre econômico e pelo desmanche da ideia, correlata, de encontro marcado do país com o progresso. Sem encontro com o progresso, só nos restaria a eterna repetição.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Dramaturgia, Teoria Crítica, Teatro moderno, Dialética.

ABSTRACT: This article deals with the particular process of Brazilian theater's formation through two stagings of the play *Family album* by Nelson Rodrigues: we start from the naturalistic staging of the play's premiere, in 1967, and proceed to the conception of the eternal return in Antunes Filho's staging, *Nelson Rodrigues - The eternal return*, of 1981. Antunes' staging would have configured, through allegorical procedures, an aspect already present in formal issues of Nelson Rodrigues' dramaturgy - the eternal return - but still obscured by the tradition of national comedy of customs, which only emerged from the Brazilian historical reality at the end of the 1970's. This reality is characterized, in its turn, by the end of the economic miracle and by dismantling the idea of the country's appointment with progress. Without an encounter with progress, only the eternal repetition would be left to us.

KEYWORDS: Theater, Dramaturgy, Critical Theory, Modern Theater, Dialectic.

Resenha: Anton Reiser, um viajante em torno de si mesmo

LUANA FÚNCIA

MESTRANDA EM ESTÉTICA NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

MORITZ, Karl Philipp. *Anton Reiser: um romance psicológico*. Tradução de José Feres Sabino; posfácio de Márcio Suzuki. 1.ed. São Paulo: Carambaia, 2019.

(...) e não há também homens que, privados de tal forma o sentimento da vida, chegam e consideram toda a vida e a própria natureza dos mortais um nada, uma existência atormentada, semelhante ao pó?

Goethe¹

O lançamento da tradução da obra *Anton Reiser* (1785-1786), da autoria de Karl Philipp Moritz (1756-1793), filósofo e romancista, por José Feres Sabino possibilita um acesso aos leitores de língua portuguesa a essa obra clássica da literatura alemã e reacende os debates sobre ela. Sob o ponto de vista dos estudos de Filosofia, trata-se de uma obra que possibilita entrever a intersecção entre Arte e Psicologia no campo da Estética Filosófica.

¹GOETHE. Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 9.

É preciso dizer que, em língua portuguesa, já havia tradução de parte do livro *Viagem de um alemão à Itália*², no qual se percebe a relação de amizade existente entre Moritz e Goethe, mutuamente influenciadora de seus respectivos romances acerca da Itália, bem como refletidos nos romances de formação de cada qual. Assim, dada a relação entre *Anton Reiser* e *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister*, optou-se por utilizar como epígrafe deste texto um excerto do livro de Goethe.

Diversos ferramentais de interpretação foram mobilizados neste artigo para que fosse possível transbordar a análise filosófica do romance para além de seus textos, o que possibilita não só ter não uma perspectiva interdisciplinar da obra, como, a um só tempo, ter uma leitura que ganha corpo e também que se utiliza de maneira contextualizada de conceitos filosóficos, a serviço, portanto, da busca de uma chave de leitura aprofundada do romance.

Quanto ao conteúdo propriamente dito dos acontecimentos romanescos, compõe-se uma autobiografia que faz um percurso da infância até a juventude de um rapaz alemão do século XVIII, chamado Anton Reiser. De tendência melancólica e com imaginação fantasiosa, ao jovem sobrevêm constantes frustrações, desde os problemas de relacionamento de seus pais, que tornam seus primeiros anos de vida miseráveis, até a passagem para a vida adulta, marcada pela penúria e a miséria também de caráter espiritual pelos maus-tratos a que é submetido pelos membros da sociedade na cidade em que mora e estuda, onde não tem habitação fixa, residindo e recebendo alimentos mediante troca de favores com mesquinhos habitantes locais. À monotonia de sua vida cotidiana, na qual muitas vezes tem como companheiros fome e desespero, contrapõe-se sua imaginação, que, influenciada por leituras diversas e a frequência ao teatro, torna-se um antídoto que o permite sobreviver em um contexto tão socialmente árido.

Quanto ao desenrolar do romance, a riqueza de detalhes sobre o cotidiano do jovem – sempre acometido da certeza de que seu destino lhe é desfavorável – ganha grande interesse à medida em que esses fios se entrelaçam em um conjunto que pode manifestar o estado psicológico da personagem em distintos contextos.

² MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália: 1786-1788: nas cartas de Karl Philipp Moritz*. Tradução de Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas Editorial. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Destaque-se que a própria tradução do sobrenome da personagem “Reiser”, que é mais propriamente uma alcunha que sobrenome, tem como correspondente em língua portuguesa o adjetivo “viajante”. Essa escolha de adjetivo é intencional, conforme atesta a seguinte passagem do livro: “Essa foi então a primeira viagem romanesca singular que Anton Reiser fez, e, a partir daí começou realmente a fazer jus a seu nome com ações.”³

Por outro lado, ao contrário do que seria de se imaginar, o livro não é um relato de viagem pelo mundo exterior, embora haja nele também descrições de viagens empreendidas, dentre as quais a mais importante é para Erfurt, por razões que adiante nesse artigo serão esclarecidas.

Portanto, a proposta de Moritz é a leitura do viajar interior mais que uma percepção da exterioridade que caracterizaria um retrato escrito de um percurso percorrido no espaço e no tempo. Essa é também a percepção de Meister, conforme afirma em: “É possível que a viagem que planejo fazer modifique meu modo de pensar”.⁴

Deve-se também dizer que Moritz assume, em uma passagem, o fato de ser este um romance psicológico de caráter autobiográfico: “Este romance psicológico poderia também ser eventualmente intitulado biografia, porque as observações são em grande parte tiradas da vida real.”⁵ A partir disso, poder-se-ia intitular, então, esse artigo como “Anton Reiser, um viajante em torno de si mesmo”.

Trata-se, assim, como propõe o subtítulo dado pelo autor, de um “romance psicológico”, em que Moritz aborda, com grande detalhamento os acontecimentos e os respectivos estados de humor oscilantes em função do acaso das circunstâncias de vida, da infância e da juventude de Anton Reiser, até aproximadamente seus 20 anos, imprecisão de datação de idade dado pelo próprio caráter que a obra assume, como se fora ter continuidade no percurso de escrita da trajetória biográfica.

Compõe-se um enredo de busca constante de fuga, em primeiro momento, da opressão do contexto familiar. É muito forte no romance e deve ser destacada

³ MORITZ, Karl Philipp. *Anton Reiser: um romance psicológico*. Tradução de José Feres Sabino; posfácio de Márcio Suzuki. 1.ed. São Paulo: Carambaia, 2019, p. 356.

⁴ GOETHE, 2006, p. 54.

⁵ MORITZ, 2019, p. 8.

a expressão segundo a qual Reiser foi pelos pais “oprimido desde o berço”⁶.

Destaque-se também a origem das desavenças entre os pais de Anton na afeição de seu pai pela doutrina de Madame Guyoun acerca da mortificação de todas as paixões, inclusive as ternas e meigas, acompanhada de uma completa saída de si mesmo. Dava-se, então, um desprezo do pai pela mãe por questão teórico-religiosa, portanto, como diz Reiser, por “um árido fanatismo metafísico”⁷. Nesse sentido, sobre Reiser sentia-se o “peso” dessa relação de desprezo, conforme mostra, por exemplo, a seguinte passagem: “Quando entrava na casa dos pais, entrava numa casa de insatisfação, de ira, de lágrimas e lamentos.”⁸

É nesse contexto de enredo de fuga à opressão que se inserem os relatos de viagem do livro Anton Reiser. Assim, os elementos psicológicos de um percurso de infância e juventude da personagem denotam um sofrimento interior atroz. Trata-se, como que uma demonstração de tese, de que a miséria humana em muito ultrapassa a penúria material, principalmente em situações em que o sujeito se encontra assujeitado a ambas situações.

Para uma compreensão das condições repressivas a que estava submetido Anton Reiser, não se pôde deixar de lê-las na perspectiva de um jovem reprimido, que a todo tempo é autoindulgente na medida em que não busca transformar sua personalidade em uma dinâmica de plasticidade psíquica que permitisse uma melhor adaptação ao ambiente inóspito em que se encontra. Ao contrário, a culpabilização por consequências de fatos pelos quais não teve responsabilidade alguma é constante e o induz a um estado de profunda angústia consigo mesmo.

Exemplo disso é o próprio exercício básico de sobrevivência, tornado um drama psíquico com a marcante expressão “comer pão com lágrimas”, na medida em que o pão não alimenta o corpo físico e as lágrimas em muito ampliam a miséria da situação de escassez de alimento.

Há também, com clareza, a apresentação de temas que serão caros ao surgimento posterior da Psicanálise, como o enredamento que se poderia agora dizer, sem risco de incorrer em anacronismo, de relação neurótica diante da organização burguesa da família, neste caso do romance, já em Berlim do século XVIII.

⁶ Ibidem, p. 16.

⁷ Ibid., p. 13.

⁸ Ibid., p. 16.

A angústia, a baixa autoestima e a autculpabilização constantes, portanto, presentes nas páginas do livro se expressa como resultado daquilo que o narrador denomina “acazos” cotidianos, os quais acabam por produzir grandes repercussões em termos de sofrimento psíquico da personagem. Trata-se da manifestação de fios de encadeamento de ações e relações passadas no presente, o que parece, aos olhos de Reiser, condenado à repetição e, assim, ao fracasso em sua existência. Nesse sentido, a crença que apresenta em Deus contradiz a angústia dos acontecimentos cotidianos, em que tem a percepção de um constante desfavorecimento de si.

À penúria, que tem caráter de falta de itens básicos de sobrevivência, se adiciona a miséria do estado psicológico daquele que, inclusive, não tem esperança de que sua vida realmente possa melhorar e, assim, nutre na vida da imaginação sonhos completamente irreais.

Nesse sentido, à medida em que Anton toma a decisão de sair de sua terra natal, palco de inúmeros sofrimentos, parcialmente devidos a uma sensação exacerbada provada pelas afecções exteriores, tendo em vista sua grande sensibilidade artística, o romance toma forma e ganha a dimensão de uma interessante aventura de juventude. Deve-se dizer que, mais que uma viagem pela exterioridade das paisagens, parece que Anton Reiser empreende uma viagem interior, ao escrever sobre tais episódios depois de vivê-los e, afinal, não é também uma viagem a viagem que cada um faz em torno de si mesmo?

Tendo em vista a relação entre miséria e penúria como estados de espírito e não somente como decorrência de situações materiais de existência, o fato de a miséria do jovem ser muito maior que sua penúria, ou seja, o estado psicológico lastimável em que se encontra em grande parte do romance, sem dúvida, decorre de seus poucos recursos financeiros, mas sua miséria parece ser mais de espírito, como que correlata à sua condição material de existência. Explique-se: a pobreza em que a personagem se encontra materialmente produz em seu espírito tristeza tamanha que as marcas daquela decorrentes em muito se amplificam, tornando-a amargurada e certa de um destino fadado ao fracasso.

Haveria, então, certa relação entre miséria psicológica e sensibilidade artística. Por outro lado, com o impulso vocacional direcionado por sua paixão em relação ao teatro, Anton Reiser vive uma das diversas dualidades que povoam o livro. Di-

vidido não só entre a possibilidade dos estudos em Erfurt e a realização da vocação teatral, mas também entre uma vida interior imaginária povoada de personagens romanescos e uma dura realidade de penúria total. Uma das passagens do livro mais marcantes é justamente aquela, já mencionada, em que a personagem afirma estar a comer pão com lágrimas (citação original: “comer seu pão literalmente com lágrimas”⁹), o que manifesta o caráter dramático de um romance permeado por passagens de culpa, comiseração e falta de crença no potencial de si.

Uma explicação para que as afecções produzidas pela impressão na alma em função da pobreza sejam dessa magnitude é sua sensibilidade, expressa na atividade poética. O sofrimento impingido pela poesia seria tal que há no livro um excerto sobre os sofrimentos da poesia.

Esses sofrimentos, por sua vez, estão relacionados com uma personalidade que na juventude tem paixão pelo teatro, como se dá também, como se mencionou antes, em *Wilhem Meister*, o romance de formação de Goethe.

Quanto a Reiser, especificamente, a personagem leva às últimas consequências tal demanda vocacional. Há também uma situação de vida dupla, qual seja, composta por uma situação idealizada e aquela realmente vivida. Trata-se de um idealista, no sentido filosófico, herdeiro dos aprendizados que têm na primeira juventude, e, por decorrência de impressões sofridas incutidas cedo na vida de seu espírito, não cede espaço à vivência do cotidiano, com suas frustrações e pequenas alegrias características. Antes pelo contrário, o estado de angústia deve-se a uma vida idealizada que não corresponde às possibilidades reais de efetivação de seus planos.

É nesse contexto que a paixão pelo teatro aparece para a personagem como possibilidade não só de um esquecimento temporário de si, mas também enquanto manutenção da vida dupla que lhe é tão característica, que fica cindida entre as idealizações nutridas e expressas também nos papéis encenados nas peças teatrais e a vida concreta totalmente miserável.

Reflexo direto dessa vida dupla se encontra na referida paixão pelo teatro manifesta pelo jovem, dado que a atuação em teatro não é senão idealizada, no sentido de que se deixa de viver temporariamente a própria vida em nome da encarnação de gestos e palavras alheios, o que é para Reiser verdadeiramente um

⁹ *Ibid.*, p. 115.

bálsamo, bem como o esquecimento de si característico não só do teatro, mas das idealizações, divagações intelectuais e também do sono.

Quanto às linhas de força negativas que parecem necessariamente levar a vida de Reiser ao fracasso, a personagem as identifica, de forma não tão direta quanto aqui se enuncia essa percepção, na própria composição da psiquê da personagem, buscando nesse emaranhado de fios de acontecimentos de sua existência fazer com que surjam explicações para uma vida de intenso sofrimento psíquico. Assim, Reiser crê que aquilo que pareça insignificante tome grandes proporções e se torne importante.

Essa busca de elementos e fatos simples da infância que desencadeiam importantes efeitos psíquicos torna o romance de Moritz visionário, não só no sentido de ser autobiográfico, procedimento que não ocorria como característica romanesca no contexto histórico de que faz parte, como também faz do escrito uma antevisão da Psicanálise então vindoura, um século depois, datada do início do século XX.

A pesquisa pelas origens do sofrimento psíquico do sujeito em sua própria história pessoal, a exemplo dos episódios esquecidos da infância, é uma intuição que só será aplicada de forma ampla, portanto, 100 anos depois do romance de Moritz. Ao apresentar Anton Reiser, portanto, enquanto um detalhamento dos episódios cotidianos infantis e de juventude e as correlatas oscilações no humor e no modo de perceber o mundo em graus de pessimismo, Moritz possibilita uma visita à vida de um viajante, um viajante em torno de si mesmo.

O fato de a personagem colocar em perspectiva distanciada a própria angústia se dá justamente no momento do romance em que ela decide deixar para trás as memórias de uma vida sofrida, em nome de uma peregrinação cujo ponto culminante é Erfurt, local em que, inclusive, se passam as cenas decisivas de uma criação profícua de autoestima e da visão de que são contingentes os eventos que pareciam sistematicamente ocorrer contra sua vontade. Entrevê, ao menos, serem esses eventos produtores de amargura em si obra do acaso, mais que um destino pré-fixado ao fracasso como acreditou em momentos de sua infância e adolescência. De fato, pode-se entender que a atribuição de culpabilidade a si por situações pelas quais não tem responsabilidade direta é fonte de grande sofrimento a Reiser.

Em Erfurt, além da continuidade do interesse pelos estudos e pela escrita poética, há um dilema sobre a vocação para o teatro, que o narrador afirma ser, no final das contas, uma intuição equivocada de Anton Reiser. Acertada ou não a inclinação da personagem e tendo em vista a interpretação possível de que Reiser seja um alter ego do próprio Moritz, é certo que do sofrimento psíquico decorreram belas páginas literárias. Se a vocação teatral seria realizada com sucesso, termina-se o romance sem saber, porque, afinal, o romance se finaliza como se fora continuar, como infindo, tal como é a própria continuidade da vida de Moritz ao escrever essas memórias sob seu alter ego Anton Reiser.

Sobre a questão da vocação, vale dizer que o narrador da obra faz referência à crença de que haveria de fato aqueles que deveriam se dedicar à Arte, por talento, e aqueles que dela deveriam desistir. Inclusive, coloca-se no capítulo como um alerta aos educadores, para que, tomando como exemplo a suposta falta de gênio artístico de Anton Reiser, identifiquem e aconselhem os não dotados de tal propensão a abandonarem a carreira.

Nesse mesmo sentido, há também trechos no romance sobre aquilo que poderíamos denominar como sendo o “perigo da poesia”. Trata-se de interessante abordagem no romance acerca da suposição do narrador de que a trágica vida de Reiser estaria atrelada à sua expressão poética, inclusive na própria tendência à escolha de temáticas relacionadas, por exemplo, ao caos, ao nada, turbilhões que não poderíamos, supostamente, entender senão como representação da perturbação psíquica de Anton Reiser.

Está completo o quadro de um romance de formação, no sentido da “Bildung” da tradição alemã, tradição da qual o exemplar mais conhecido, como se mencionou, é o livro de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister*, cuja personagem tem também pendor vocacional para o teatro.

E, sem dúvida, quanto aos alertas expressos pelo narrador a respeito de um suposto perigo da escrita poética, bem como de um certo tipo de sensibilidade ou ainda de uma inclinação vocacional destituída de talento, Moritz, no desenrolar da escrita, os nega em totalidade ao expressar seu próprio gênio artístico e incitar seus leitores a desenvolver, também, essas belas habilidades.

Referências bibliográficas

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MORITZ, Karl Philipp. *Anton Reiser: um romance psicológico*. Tradução de José Feres Sabino; posfácio de Márcio Suzuki. 1.ed. São Paulo: Carambaia, 2019.
- _____. *Viagem de um alemão à Itália: 1786-1788: nas cartas de Karl Philipp Moritz*. Tradução de Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas Editorial. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Resenha: Estética em perspectiva

FERNANDA PROENÇA

FORMADA EM FILOSOFIA PELA USP, MESTRANDA EM ESTÉTICA NA UFOP¹⁰

VIEIRA DA SILVA, Cíntia; GALÉ, Pedro Fernandes; PIMENTA, Pedro Paulo; VIEIRA, Vladimir (org.). *Estética em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras/Capes, Coleção Reverso, 2019.

O que é a filosofia senão uma maneira de refletir, não exatamente sobre o verdadeiro e sobre o falso, mas sobre nossa relação com a verdade?

Michel Foucault

O livro *Estética em perspectiva* é fruto da interlocução estabelecida entre pesquisadores de três instituições de ensino brasileiras, Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal de Ouro Preto e Universidade de São Paulo, viabilizada pelo projeto que vem sendo realizado pelo Procad-Capes desde 2014. Como esclarecem os organizadores, a intenção da publicação é divulgar as pesquisas oriundas desse exercício de colaboração intensa e esboçar um perfil da produção estético-filosófica realizada no Brasil nos últimos anos. A publicação parte de uma premissa de pluralidade já manifesta no seu título; abarcar a Estética por múltiplas perspectivas é legítimo não apenas por sua natureza histórica, mas adequado às necessidades concretas do presente. Em tempos nos quais a verdade esvanece pela

¹⁰ Bolsista FAPEMIG.

exacerbação de um perspectivismo caricato, retomar os fundamentos da reflexão e expor a densidade implícita no rigoroso caminhar investigativo da filosofia é um ato de resistência. Torná-la contemporânea é um desafio.

Dividido em três blocos, o livro inicia-se com a seção *Estética clássica e suas implicações*, dedicada aos autores fundamentais dos séculos XVIII e XIX e à força que seus textos ainda apresentam para o fomento das reflexões atuais. Marcados tanto pelo respeito à herança filosófica quanto pela originalidade na aproximação de seus cânones, os artigos que compõem essa primeira parte celebram o campo conceitual lavrado pela tradição e prestam homenagem aos clássicos – como Kant, Schelling, Goethe, Winckelmann e Hegel – ao lançar nova luz sobre seu legado. A segunda seção debate as *Tensões na estética contemporânea*, trazendo a contribuição de autores mais recentes, representantes de vertentes diversas, como Rancière, Deleuze, Didi-Huberman, além dos frankfurtianos Adorno e Marcuse. Esse arcabouço conceitual oferece ferramentas que atendem às demandas reflexivas da contemporaneidade na medida em que ela exige trilhas transversais para abordagem dos temas da Estética, como prazer, gosto e imaginação, para sua reconfiguração e consequente atualização. A terceira seção denominada *Implicações críticas* coloca o objeto artístico em foco, da *Oresteia* de Ésquilo ao *Silêncio* de Scorsese, passando por Proust, Balzac, Pessoa e Kurosawa. O confronto entre os conceitos estéticos e sua aplicação, seja à tragédia ou às séries on-line, põe à prova o dinamismo dessa esfera do conhecimento. Dos novos modos de configuração do sensível desdobram-se métodos de organização da reflexão e da percepção, que inevitavelmente encontram repercussão epistemológica e ético-política. Quando a tensão entre unidade e pluralidade, característica da Estética, articula arte, filosofia e pensamento, ela engendra um movimento constituinte que lhe atribui uma potência de reformulação da tessitura social, como torna-se evidente na leitura dos textos oferecidos nessa coletânea.

O artigo de Cíntia Vieira da Silva e Romero Freitas abre a primeira seção e nos oferece uma abordagem instigante do riso, um tema aparentemente periférico da filosofia kantiana que, no entanto, suscita a atenção de filósofos desde Aristóteles. Ao abrir caminho para uma compreensão do riso como juízo estético, pontuam que ele se diferencia do belo por sua reverberação fisiológica, guardando, por esse aspecto, profunda relevância para o debate contemporâneo sobre a relação

entre mente e corpo. Retomando Kant e Espinosa, as aproximações dualista e monista da questão propõem a alegria como parte integrante da vida filosófica, lembrando-nos da potência da filosofia como arma contra o sofrimento.

Em movimento análogo, Vladimir Vieira propõe uma leitura da terceira crítica que também nos convida a reorganizar seus cânones. Através de um aprofundamento nas articulações internas da própria doutrina kantiana, seu texto lança nova luz sobre o debate acerca das aparentes contradições entre a “Analítica do belo” e as passagens seguintes sobre arte e gênio, ao encontrar nas nuances intrínsecas ao conceito de gosto uma ousada abordagem da conformidade a fins do belo artístico. Frente à decorrente possibilidade da dimensão conceitual – implícita na concatenação da experiência do sujeito transcendental –, de ecoar no juízo de gosto e nas aptidões do gênio, torna-se possível a reelaboração tanto da recepção quanto da produção da bela arte.

A reverberação da doutrina kantiana na Alemanha aparece no texto de Pedro Fernandes Galé, como vertente filosófica contra a qual se elevam as críticas de Goethe. O trabalho aborda o contraponto oferecido por Winckelmann, em sua influência na elaboração da premência do objeto artístico em Goethe. Buscando fidelidade às concepções de liberdade e natureza da antiguidade, Goethe encontra em Winckelmann o arcabouço necessário para fazê-lo, afastando-se do apelo sistemático. No entanto, se para Winckelmann essa imitação tem caráter formal, partindo da arte para a natureza, Goethe propõe uma heurística que sugere emular o *ethos* grego, sua disposição para a ação. A partir dessa defesa da dignidade da natureza, encontramos o elogio à felicidade do homem grego; em última análise, ao Amor, cujo acesso Goethe credita à arte.

Isabel Fragelli traz outro viés do eco kantiano em Goethe, destacando um ponto de afinidade: para ambos, as faculdades estética e teleológica esclarecem-se mutuamente. Porém, enquanto Kant postula a necessidade de um princípio transcendental para fundamentar a elaboração sistemática da totalidade empírica, Goethe caminha na direção contrária, buscando descrever o vir a ser da existência efetiva das formas naturais. O texto privilegia a obra *Metamorfose das plantas* para elucidar o papel do simbólico no desenvolvimento goethiano da relação entre fenômeno, ideia e imagem. Ao desenlaçar o objeto, tanto natural quanto artístico, do princípio teleológico reflexionante, Goethe incorpora à teoria aquilo

que escapa ao discurso, reforçando que a recepção estética, bem como a filosofia, mantém-se aberta à atualização na experiência.

No texto de Marco Aurélio Werle, é também Goethe quem oferece o mote da crítica de Hegel a Kant, ao apontar como este, determinando o círculo da subjetividade como campo possível do conhecimento filosófico, não deixa de apontar “ironicamente para além dele”. É a partir desse diagnóstico que o idealismo procura responder ao juízo reflexionante, percebendo neste um substrato suprassensível que alicerça o juízo de gosto. Para além da tradicional caracterização das estéticas kantiana e hegeliana como expressão da forma e do conteúdo, respectivamente, Werle nos oferece uma análise mais pormenorizada, que busca compreender a reordenação das dimensões formais em Hegel, a partir de seu diálogo com Kant. Do ponto de vista do julgamento, propõe que a ideia estética kantiana é o elemento que abre as portas para o idealismo, ao oferecer uma relação entre ideal e juízo que será invertida por Hegel na construção do conceito de *Urbild*. Do ponto de vista da produção, a imaginação kantiana transforma-se em atividade da razão na história em Hegel, a quem interessa mais a realidade da ideia estética do que sua produção genial. Revisitar a passagem entre esses filósofos evidencia a relevância e a fertilidade que eles ainda apresentam para a discussão contemporânea, fato explícito nas próprias provocações bastante atuais colocadas pelo autor.

De forma similar, o texto de Pedro Augusto Franceschini, que fecha a primeira seção do livro, acompanha o movimento de passagem entre as várias filosofias schellinguianas para compreender seu conceito de razão. Observando os deslocamentos da arte no sistema filosófico de Schelling, apresenta três momentos representativos desse desenvolvimento histórico do filósofo. O primeiro momento destaca o trágico como espaço de exposição do conflito entre dogmatismo e criticismo, no qual sujeito e objeto unificam-se no absoluto através de sua correção mútua. Restrito à arte, esse modelo vai impulsionar a reformulação do sistema filosófico de Schelling, exposto no segundo momento do texto: a tomada do vir-a-ser consciente do eu como fundamento de sua identidade com o mundo, através da objetivação momentânea do espírito operada pela imaginação. Essa visão simbólica do infinito no finito será, no terceiro momento, alçada a método filosófico, no qual a absorção da arte tem como devolutiva uma filosofia que se

apresenta como estética do absoluto.

Pedro Paulo Pimenta abre a segunda seção retomando a universalidade do juízo de gosto como ponto axial da possibilidade contemporânea de vinculação entre estética e política. Em uma análise arrojada de Rancière, retoma sua leitura da terceira crítica como diagnóstico de época, destacando a correspondência entre a exposição crítica do gosto e a construção da metafísica moderna, bem como sua repercussão política expressa na tensão entre hierarquização e igualdade. Propondo um elo entre o romantismo inglês e as luzes francesas via Kant, Pimenta traz uma análise delicada do trabalho poético de William Wordsworth, apresentado como expressão do novo regime estético e cujo trabalho cioso de flexão dos signos dispensa uma vinculação do sublime moral à razão transcendental. Desse modo, Pimenta sugere que Wordsworth opera a emancipação kantiana da metafísica através da poesia, atribuindo-lhe um caráter utópico.

A utopia é também o tema de José Luiz Furtado, cujo texto atrela a potência emancipatória da fruição da arte com a recepção desinteressada kantiana. Retomando as implicações da divisão do trabalho em Marx, busca na crítica heideggeriana da alienação cotidiana da linguagem os elementos para fundamentar uma experiência estética que desvele a contingência do mundo que tomamos como necessário; um “fazer aparecer” através do estranhamento estético, com fim em si mesmo, que liberte as potencialidades subjetivas da existência.

A potência emancipatória da arte é discutida por Imaculada Kangussu em seu texto sobre Marcuse. Partindo do diagnóstico da redução da razão à hegemonia da racionalidade instrumental, a autora destaca como a alteridade radical da arte desafia o monopólio da realidade ao dar forma ao desejo. A experiência de liberdade decorrente conflita com o sentimento de prazer inerente à arte, por seu caráter conciliatório. A resposta de Marcuse a esse problema é a dessublimação da arte, processo de aplicação negativa do sublime que recorre ao corpo para experiência da liberdade. Kangussu aponta a consonância com Kant, destacando, no entanto, que Marcuse privilegia o papel ativo dos sentidos na conformação da razão com a intenção de “restituir certo tônus gnosiológico à sensualidade”. Percorrendo exemplos que vão de Dylan ao jazz, a autora demonstra como a forma estética dessublimada resgata sua força de reorganização efetiva do real, dessublimando a ideia de liberdade sem que esta perca seu conteúdo transcendente.

O rechaçamento da racionalidade instrumental pela Escola de Frankfurt é debatido também por Bruno Guimarães, que apresenta a dialética negativa como base epistemológica para a crítica à compulsão à identidade, sob a qual opera a lógica da dominação. O autor busca no conceito de não-idêntico adorniano um ponto de apoio para a construção de uma dialética autocrítica. O decorrente elogio à desestabilização periódica do sistema é projetado para a arte enquanto esfera de preservação do não-idêntico reprimido na realidade, traço que viabiliza seu exercício emancipatório de resgate da experiência histórica latente. O autor nos oferece, ainda, a análise de três obras de arte contemporânea sob esses preceitos, demonstrando e defendendo a atualidade da crítica adorniana.

Patrícia Bizzotto Pinto propõe um acesso à filosofia de Deleuze no qual a crítica à representação encontra expressão no pensamento-música, termo que consolida um deslocamento na tradicional relação entre comunicação e linguagem. Adentrando a problemática da imagem no pensamento, examina o caminhar deleuziano em direção ao não-discursivo através da música, esse lugar sem imagem, no qual os conceitos de “ritmo” e de “sonoro” reverberam a plasticidade do ser. As diferenças e variações, as desigualdades produzidas no espaço-tempo, estão imbricadas com esses elementos moduladores em seus aspectos vibratórios e oscilatórios, que provocam a sensibilização das intensidades, convidando-nos a sentir e a realizar o pensamento como modo de existência imanente.

Rachel Cecília de Oliveira recorre a autores contemporâneos como Danto e Mammì para elucidar o processo histórico de descentralização da materialidade do construto estético, que encontra sua apoteose no modernismo e resulta na primazia da aproximação teórica. A autora mostra que a expectativa das vanguardas de se contraporem à tradição através da acentuação da alteridade do objeto artístico falha em sua tentativa de expurgar um ideal de obra de arte de cunho eurocêntrico, que se mantém nelas subjacente ainda que negativamente. Desse modo, a anunciada crise da arte contemporânea seria melhor descrita como crise do discurso estético, para o qual Oliveira sugere pensar uma crítica pós-histórica, embasada na interdependência entre crítica, estética e história, e que tenha como pressuposto a aceitação da pluralidade objetual e teórica.

O questionamento de cânones retorna de modo bastante poético no texto de Ricardo Nascimento Fabbrini, que nos apresenta as elucubrações pictóricas

de Balzac, através de seu Frenhofer, protagonista d' *A obra-prima ignorada*, que enlouquece em busca da realização da pintura perfeita, e de Proust, na figura do romancista Bergotte, personagem da *Recherche* que admira a obra de Vermeer até a morte. Como mostra Fabbrini, ambos agitam-se frente às superfícies sobrepostas de cor, das quais emerge o detalhe – o pé marmóreo da *Catherine Lescault* de Frenhofer e o lanço de muro na *Vista de Delft* de Vermeer – um encontro de cor e matéria que configura uma síncope do elemento iconográfico da pintura figurativa ao oferecer aquele *je ne sais quoi* oriundo do afeto de indeterminação que não pode ser subsumido ao dispositivo representacional. Também o colorismo e o avanço brusco do plano causam uma ruptura da convenção na ordem do visível, determinando o *telos* do olhar ao convocá-lo a uma atitude escópica, háptica. Dessa subversão da mimesis emerge a imagem não substancializada, a própria pintura tomada como modelo, característica que norteará o desenvolvimento da pintura moderna, de Cézanne a Kiefer, como esclarece Fabbrini. Segundo o autor, decorre daí a acepção do desejo enquanto índice do vivo expresso no detalhe da pintura encarnada, desdobramento dessa dialética da falta que remete a uma desorientação análoga na crítica e na historiografia da arte, pois traz à luz a inoperância de seus esquematismos.

Balzac e Proust figuram também no texto de Pedro Sússekink, que abre a terceira seção evidenciando a presença da pintura na literatura francesa para discutir a legitimidade da crítica que dela emana. Uma investigação delicada da relação entre Manet e Zola serve como ensejo para tocar a relação entre produção artística e crítica ensaística. Tomando a recepção negativa de Manet em sua época como arquétipo do conflito entre criação artística e crítica, debate a historicidade desta a partir da interlocução com a tradição pictórica. Sússekink contrapõe essa aproximação aos textos de Zola sobre a obra do pintor, que não apenas promovem um artista singular, mas visam à aceitação da nova arte como um todo e da originalidade artística. Essa análise permite-lhe ilustrar a proposta lukacsiana de verossimilhança: tanto na arte moderna quanto na escrita ensaística, não se trata de alcançar a perfeita similitude com o modelo, mas de revelar o particular em sua particularidade, retratando sua verdade subjacente.

Patrick Pessoa aborda o filme *Rashomon* como realização estética que privilegia a investigação ontológica acerca da possibilidade de discernir entre aparência e

essência de um acontecimento, a fim de referenciar uma experiência comunitária e comunicável que supere as projeções subjetivas. Com ecos epistemológicos e éticos em razão de seu final aporético, o filme convida a um questionamento das verdades absolutas, em consonância com o momento histórico de sua produção no Japão pós segunda guerra. O autor retoma a experiência da dúvida radical, o drama filosófico primordial, através de uma análise pormenorizada de múltiplos aspectos dessa produção de Kurosawa, na qual analisa as dissonâncias entre o perspectivismo nietzschiano e o relativismo contemporâneo.

Douglas Garcia Alves Júnior apresenta *Silêncio*, filme de Scorsese baseado no livro de Shusaku Endō, em busca da relação entre o elemento estético e o ético-teológico, o qual a produção de Scorsese privilegia. Através do retorno à cenas específicas, o autor explora a competência da arte na representação de uma certa lógica do sensível que suplantaria a imposição simbólica de conteúdos, através de um exercício de objetivação da alteridade. Nesse jogo entre signo sensível e significado espiritual, *Silêncio* confere densidade ao aspecto material dos signos, exaltando a tensão entre aproximação e afastamento na busca pelo outro à revelia de uma “transcendência inefável”.

Daniel Alves Gilly de Miranda recorre à *Oresteia* de Ésquilo para problematizar o conceito de tragédia herdado da filosofia alemã dos séculos XVIII e XIX, o conflito eterno entre liberdade e necessidade, em direção às interpretações que sugerem o afastamento do mito como história arquetípica do espírito moderno em busca de sua própria liberdade. O autor apresenta os argumentos de Snell, que propõe a necessidade em Ésquilo como aparentada à obstinação e, dessa forma, imbricada com a liberdade. Essa posição será rebatida por Vernant, que atenta para as forças supra-humanas atuantes na tragédia, relegando ao ser humano não a escolha mas a verificação de um destino aporético. Miranda trata ainda da relação entre culpa e destino mítico, expresso na inexorabilidade da ordenação dos deuses, através da interpretação benjaminiana de liberdade, apresentando a *Oresteia* como busca pela ordem em meio ao caos que visa a uma compreensão superior de justiça.

Benjamin é retomado no texto de Bernardo Barros como pedra de toque para o estudo da recepção de séries televisivas e romances longos, formatos narrativos que vêm ganhando espaço paulatinamente ainda que escapem à lógica

temporal contemporânea. Barros discorre sobre a relação entre fruição e crítica na apreciação coletiva da arte de acordo com sua significação na trama social, articulação que oferece indícios para atualizar o diagnóstico quanto ao papel da técnica na experiência estética. O autor sugere uma interpretação que dê conta do caráter paradoxal da técnica na experiência temporal: se, na contemporaneidade, a inovação compulsória e obsolescência são permeadas pelas reformulações da experiência pela técnica, ela, concomitantemente, viabiliza a realização do desejo do público por conteúdos de estruturação coerente e reflexiva, permitindo uma experiência temporal diferente daquela do cotidiano.

O livro encerra com o texto de Olímpio Pimenta que, com um convite à contestação do ideal de episteme, sintetiza o *leitmotiv* das investigações precedentes. Partindo da contraposição entre a ontologia eleata de Parmênides e o mobilismo heraclitiano, Pimenta observa os sacrifícios exigidos pela filosofia da identidade na alternativa absoluta entre ser e não-ser, destacando a fertilidade de uma ontologia que tome o fluxo eterno como condição primeira do existente. Retomando o perspectivismo de Nietzsche e a heteronímia de Fernando Pessoa, procura enfrentar a contradição inerente à enunciação de uma tese filosófica em defesa do devir, transformando-a em constatação experimental através da regência da identidade tomada como ficção imposta ao fluxo. Esse caráter antropomórfico do conhecimento alcança implicações éticas por subentender a verdade não como adequação entre discurso e mundo, mas como acordo entre os participantes de uma forma de vida comunitária.

Essa liberação do indivíduo para a experimentação existencial é o que proponho como o *leitmotiv* indicado anteriormente, uma mudança de atitude que as pesquisas apresentadas evocam. Mais do que encontrar respostas, cabe ao intelectual oferecer um discurso de mundo bem fundamentado e responsável, demonstrar o poder do pensamento crítico, de levantar perguntas desde dentro, oferecendo ferramentas para que as pessoas possam, elas mesmas, encontrar suas brechas de atuação. Através do breve resumo aqui exposto pode-se notar a força da multiplicidade no trato com os temas correntes da Estética, do reencontro com os clássicos e seus plurais desdobramentos no contemporâneo. É nesse sentido que o livro torna-se de interesse para o público mais amplo, como amostra do vigor das pesquisas filosóficas em voga no Brasil, que ousam abrir mão do conforto

axiológico em prol da plurivocidade criativa; e essa proposta, como é do feitio da arte e da filosofia, extravasa os limites da academia.