

1. INTRODUÇÃO

A relação entre o legado da arte grega e a produção artística da modernidade foi um dos temas centrais da cultura germânica dos séculos XVIII e XIX. Johann Wolfgang Von Goethe sofreu influências e teve ascendência decisiva sobre esse debate estético. O objetivo da presente dissertação é, entre outros, tentar esclarecer a posição goethiana acerca da questão apresentada. Para tanto é importante compreender alguns pontos fundamentais da condução do debate, na Alemanha, em torno da assimilação dos antigos pelos modernos.

Winckelmann foi quem inaugurou entre os alemães a discussão estética a respeito das particulares da arte grega e, a partir do ideal estético da “calma grandeza e nobre simplicidade”, que acreditava ser a essência das magníficas esculturas do legado grego, propôs a imitação dos antigos para se superar os arroubos da arte Barroca.¹ Winckelmann também defendeu que a imitação dos antigos poderia levar os germânicos a constituírem uma expressão genuína, inimitável.

A importância dos alemães buscarem uma expressão artística autêntica foi também uma preocupação discutida intensamente por Lessing e Herder. Vale dizer que os caminhos pensados por ambos, para os germânicos conquistarem uma arte genuína, guardam diferenças marcantes em relação a Winckelmann. Embora as posições de Lessing e Herder sejam distintas, ambas influenciaram Goethe, sobretudo no período em que este participou do *Sturm und Drang*.

Após desligar-se do movimento literário supracitado, Goethe se aproxima da arte grega e das idéias de Winckelmann. Estes elementos são característicos do Classicismo

¹ Gerd Bornheim defende esta tese no ensaio Introdução à Leitura de Winckelmann, ele inclusive cita o próprio autor alemão atacando Bernini, grande expoente do Barroco. Ver BORNHEIM, Gerd A.. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPE, 1998, p. 85.

de Weimar, período em que Goethe apresenta considerações originais e importantes a respeito da relação entre o legado dos gregos e a produção artística na modernidade.

Goethe, em 1789, escreveu o artigo “Imitação simples da natureza, maneira e estilo”, onde apresenta três disposições para o fazer artístico. Após distingui-las, ele, sem condenar as demais - a *maneira* e a *imitação simples* -, elege o *estilo* como sendo a realização artística maior.² Uma das características principais do estilo é a complementaridade entre a expressão particular do artista e a universalidade da natureza, portanto o estilo é uma conquista daquele que soube equilibrar suas tendências pessoais com o que se apresenta mais distante de sua sensibilidade. O artista que tem uma predisposição a representar os objetos da natureza deve desenvolver uma linguagem pessoal, deve com esforço alargar a presença da subjetividade em sua obra, caso contrário estará preso numa excessiva objetividade e, assim, pertencerá ao círculo da *imitação simples*. Aquele cuja inclinação é desenvolver uma linguagem particular e representar este caráter em obras de arte deve voltar-se para a natureza, se não este artista será presa de sua personalidade, suas obras serão *maneiristas*, pois faltará a elas o elemento objetivo necessário para se alcançar um *estilo*.

Apresentados assim, estes conceitos parecem definidos e sua cooperação intrínseca aponta para um sistema claro de coordenadas sobre a produção artística. Porém, esta tranqüila sistematicidade é desfeita pelo próprio autor. No artigo citado Goethe apresenta artistas que conquistaram um *estilo* e defende as exigências que estes tiveram que satisfazer para realizar o feito, contudo, ao final das poucas páginas que compõem o texto, ele afirma que é fundamental resguardar à palavra *estilo* o sentido do

² GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Tradução, introdução e notas: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p. 65.

que nunca foi, nem nunca será alcançado por qualquer obra artística em qualquer época histórica. Este aparente paradoxo é um dos motores deste estudo, embora o objetivo não seja reduzir o pensamento estético de Goethe a uma questão sobre o estilo.

Anatol Rosenfeld, em um luminoso artigo sobre Goethe intitulado “Goethe: unidade e multiplicidade”, ao afirmar o caráter assistemático do pensamento goethiano, cita a seguinte frase do poeta alemão: “A gente não se afasta da vida com mais certeza senão pela arte – e não se liga a ela com mais firmeza a não ser pela arte”.³ Segundo Rosenfeld, o caminho para compreender esta e outras tantas afirmações de Goethe, que soam como meras contradições, passa pela irreduzível dialética do pensamento goethiano que segue um princípio fundamental: “... estabelecer ordem no caos sem violentar o fenômeno individual”.⁴ Essa possibilidade de interpretação do pensamento de Goethe serviu para compreender suas formulações a respeito da relação entre a arte grega e a moderna.

O fato de Goethe não apresentar de forma linear suas considerações sobre arte – embora seja uma característica atraente – implica algumas dificuldades. Entre elas a seguinte: as dúvidas e reflexões suscitadas num texto somente podem ser desenvolvidas pela análise de outro escrito que, realizado algum tempo depois, incita novas direções de pensamento. Sendo assim, o enredo conceitual tem de ser fiado com cuidado e precisão para compor um tecido consistente. Por exemplo: as considerações de Goethe em seu artigo “Imitação simples da natureza, maneira e estilo”, escrito em 1789, têm forte ressonância com o texto “Sobre os objetos das artes plásticas”, publicado em 1797. Neste artigo Goethe tipifica objetos tratados pela arte. Dentre os gêneros dos objetos artísticos apresentados um é tido como primordial: o gênero ideal. A característica deste

³ ROSENFELD, Anatol. Texto /Contexto II. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 260.

⁴ Idem, p. 260.

gênero é a complementaridade entre a natureza e o espírito humano; o mesmo aspecto que faz do estilo a tratamento artístico de maior excelência.

Outro desafio a ser enfrentado ao se lançar à tentativa de compreender as formulações goethianas sobre a arte é a diversidade de influências assimiladas e reelaboradas por ele. Para Rosenfeld, Goethe “... se impregnou a fundo de pensamentos tão diversos como os da Ilustração, do *Sturm und Drang*, do romantismo e da Antiguidade grega. Um pensamento haurido de tão diversas fontes havia de ser, necessariamente, de ordem dialética”.⁵ Vale ressaltar que Goethe não se limitou a concatenar certa quantidade de pensamentos anteriores para obter um conjunto de teses indefinidas que sintetizassem um passado mais ou menos recente. Dentre os aspectos inovadores (e influentes) das formulações estéticas de Goethe está o modo como ele combina, a exigência da complementaridade entre espírito humano e natureza, com o princípio de não se furtar a desenvolver elaborações teóricas; desde que estas não imobilizassem ou condenassem o fenômeno particular.

Pensemos esta elaboração em relação ao estilo. Goethe o elege como o tratamento artístico de maior excelência, justamente porque localiza nessa disposição para a arte a plena harmonia entre espírito humano e natureza. Porém, na posição goethiana, não existe uma condenação peremptória da maneira ou da imitação simples. Ou seja, o fato de conferir uma irresoluta primazia ao estilo, não significa desconsiderar o valor dos demais tratamentos artísticos; pois não se pode desprezar o valor de algumas obras de arte maneiristas, mesmo que estas não tenham alcançado o ponto maior da expressão artística.

⁵ *Ibidem*, p. 260.

Para mensurar a importância e originalidade do pensamento estético de Goethe é instrutivo cotejá-lo junto ao pensamento de Schiller que, posteriormente à publicação do artigo de 1789 por Goethe, também utiliza os termos “simples imitação”, “maneira” e “estilo”. Porém, o que se percebe por meio da correspondência entre Schiller e Körner é uma desvalorização da maneira, ou seja, da disposição artística que não preenche os requisitos postulados na conceituação do estilo. No caso do posicionamento de Schiller, a formulação teórica se sobrepõe ao fenômeno individual; na conformação teórica goethiana a respeito do estilo isso não acontece, pois as obras que não alcançaram o maior grau de excelência também merecem uma apreciação que reconheça seus atributos.

A estimulante complexidade do pensamento de Goethe parte, portanto, desta preocupação teórica em não permitir que as formulações do pensamento causem uma cegueira que faça com que não se perceba a diversidade do real, ou que não se tolere aquilo que foge à configuração conceitual estabelecida. Segundo Rosenfeld: “Ordenar o múltiplo para evitar a anarquia, conservar com simpatia o múltiplo para evitar a paralisação mortal num todo estandardizado, temos que reconhecer que Goethe se preocupou intensamente com este tema”.⁶

Esse princípio do pensamento goethiano foi percebido com atenção por Nietzsche e Walter Benjamin. A propósito, tanto a assimilação das idéias de Goethe por Nietzsche, quanto a leitura de Benjamin das posições goethianas favorecem a compreensão da ascendência do pensamento de Goethe sobre as gerações posteriores.

Goethe influenciou sobremaneira Nietzsche, como revela um texto do jovem professor de filologia da Universidade de Basileia, a saber: *Segunda consideração*

⁶ Ibidem, p. 265.

intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida. A presença das posições goethianas no texto de Nietzsche se torna mais clara se concordarmos com Rosenfeld, pois ele afirma que no pensamento de Goethe “o princípio do múltiplo é o da vida” e “o princípio da unidade é o do espírito organizador”.⁷ Assim, um dos aspectos do princípio dialético do pensamento de Goethe é não permitir que o pensamento teórico violento e embote o que vive, mas pelo contrário, que o potencialize.

Outro aspecto que tem conexão com o que foi dito anteriormente é a posição de Goethe em relação à crítica de arte. Desde sua juventude, época em que integrou o *Sturm und Drang*, Goethe defendera que toda formulação estética deveria servir para impulsionar a atividade do artista. Este elemento do pensamento goethiano acerca da crítica de arte foi comentado por Walter Benjamin em “A Teoria da Arte Primeiro Romântica e Goethe”.⁸

Benjamin, ao comparar os princípios de filosofia da arte de Friedrich Schlegel e Novalis com os de Goethe, tece críticas e elogios aos dois pólos em questão. (Goethe e os Românticos de Jena). Sobre o pensamento estético de Goethe, Benjamin critica sua formulação a respeito do problema da forma (estilo) e enaltece a formulação goethiana acerca do conteúdo da arte (ideal).

Após apresentar em linhas gerais o desenho deste estudo, convido o leitor a se lançar no enredo fascinante de alguns aspectos do pensamento de Goethe sobre algo que ele conheceu tão intimamente: a Arte.

⁷ Ibidem, p. 265.

⁸ Esse texto, segundo Jeanne Marie Gagnebin, é um posfácio à tese de Doutorado de Benjamin. Ver: GAGNEBIN, J. M. *Nas fontes paradoxais da crítica literária*. In SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo. Annablume, 2007, p. 68.

2. GOETHE E SUA ÉPOCA: ENTRE ANTIGOS E MODERNOS

O final do século XVIII e início do XIX na Alemanha são marcados por uma intensa produção teórica a respeito da arte. Não somente intensa como renovadora dos parâmetros em que a crítica de arte fora estruturada. Entre os filósofos, Kant, Schelling e Hegel publicaram à época obras fundamentais para a Filosofia da Arte. E não somente os filósofos publicaram importantes reflexões sobre arte, mas também artistas do porte de Lessing, Schiller e Höderlin. Entre eles destaca-se Goethe, autor de diversos ensaios teóricos que exerceram grande influência sobre o debate estético da época.

Para se compreender as principais questões da cultura alemã dos séculos XVIII e XIX relacionadas à arte, é indispensável se ater ao pensamento de Goethe. Um dos objetivos dessa dissertação é esclarecer pontos essenciais discutidos pelo autor em artigos publicados sobre o título de *Escritos sobre arte*. Dentre os assuntos que Goethe aborda nestes textos um se destaca: a relação entre o legado dos antigos e a produção artística na modernidade. Não por acaso Goethe dedicou tanta atenção a esta questão, pois ela é central para a estética de seu tempo. A contribuição de Goethe a respeito desta questão é importantíssima, pois, além de original, serviu de referência para seus contemporâneos e para as gerações seguintes; porém, para se esclarecer a posição de Goethe é necessário contextualizá-la dentro do panorama cultural da Alemanha no século XVIII.

2.1 Lessing e a crítica às poéticas normativas

As poéticas tradicionais estabeleciam normas tidas como atemporais e universais para a criação artística -- regras como a separação radical entre os gêneros dramático, épico e lírico, a distinção do caráter das personagens cômicas e trágicas e as unidades de ação, tempo e lugar. Esta tradição normativa remonta à *Poética* de Aristóteles, escrita

no século IV a.C, é reforçada pela *Arte poética* de Horácio, escrita no século I a.C, e encontra acolhida em *A arte poética* de Nicolas Boileau, escrita em 1674, entre outros textos.

O fascínio que as obras de Shakespeare provocaram nos germânicos é um acontecimento importante para a compreensão da posição crítica em relação à normatividade das poéticas tradicionais, que ganhou corpo na Alemanha do século XVIII, uma vez que o escritor inglês não obedeceu ao cânone das poéticas tradicionais e nem por isso deixou de produzir obras-primas. Justamente por não observar os postulados clássicos, as peças shakespearianas tiveram uma difícil acolhida em solo francês, pois a rígida normatividade da poética escrita por Boileau era o ideário dominante na cultura francesa. Frente às regras do Classicismo Francês, Shakespeare soava como um bárbaro.

O teatro da França exercia influência sobre vários países da Europa, inclusive sobre a Alemanha e, portanto, a defesa de Shakespeare em solo alemão não foi ponto pacífico. Mesmo assim, alguns personagens centrais desta cultura resistiram com absoluta convicção. Por exemplo: Lessing. Entre o Classicismo Francês e Shakespeare, ele não teve dúvida em preferir este em detrimento daquele. Lessing propôs aos críticos e artistas que se voltassem para a qualidade e potência da própria obra de arte. E afirmou que:

O inglês (Shakespeare) alcança quase sempre a meta da tragédia, por mais estranhos e peculiares que sejam os caminhos por ele escolhidos, e o francês (Corneille) quase nunca atinge este fim, ainda que palmilhe os mais aplainados caminhos dos Antigos.⁹

Por ‘meta da tragédia’ entenda-se provocar no espectador a catarse. Este ponto se alinha à reinterpretação da *Poética* de Aristóteles que Lessing propõe. Embora o

⁹ LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. Tradução: J. Guisburg. São Paulo: Editora Herder, 1964, p. 111.

filósofo grego tenha elaborado princípios formais para as peças teatrais em suas análises, ele indicara em sua obra que o principal em uma tragédia é o efeito que ela causa no público. É sobre este ponto que Lessing irá reforçar o elogio a Shakespeare e repensar a tendência normativa que a teoria da arte havia seguido. Como está dito por Lessing no parágrafo supracitado: de que serve seguir todas as regras estabelecidas pelas poéticas tradicionais e não alcançar efeito algum sobre o público?

Esta discussão tem como pano de fundo dois aspectos fundamentais para a cultura alemã à época: a releitura dos gregos e a busca por afirmação de uma arte poética autenticamente alemã. Para formar um teatro nacional, Lessing tem consciência do quanto é importante afastar a influência francesa. Neste sentido ele defende que a obtusa normatividade do Classicismo Francês é fruto de uma interpretação equivocada da cultura grega, e Shakespeare seria a prova de que, para produzir obras teatrais originais e autênticas, não há a necessidade de seguir os padrões estéticos franceses.

2.2 A leitura de Heine sobre o desenvolvimento da cultura Alemã

Em *Contribuição à História da Religião e Filosofia na Alemanha*, publicado em 1835, Heine teve como um dos seus objetivos explicar para os franceses as causas do espantoso desenvolvimento da cultura alemã durante o século XVIII. Para isto ele lança mão de aspectos importantes do contexto histórico de seu país e os posiciona frente ao desenvolvimento cultural dos franceses.

Ao iniciar a empreitada Heine afirma:

O cristianismo é a religião que temos desfrutado na Alemanha. Terei, portanto, de contar o que é o cristianismo, como se tornou catolicismo romano, como deste surgiu o protestantismo e como do protestantismo surgiu a filosofia alemã.¹⁰

¹⁰ HEINRICH, Heine. *Contribuição à História da Religião e Filosofia na Alemanha*. Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 20.

Para este estudo interessa, principalmente, a interpenetração entre filosofia e arte e, neste capítulo, também a história, ou melhor, a aguda consciência histórica como elemento constituinte do pensamento alemão. Porém o assunto mencionado na citação de Heine vale uma apreciação. O ponto principal ao qual ele se refere é a potência iconoclasta do luteranismo, que implicou um afastamento da cultura alemã em relação aos países mediterrâneos e, portanto, ao Renascimento. Até o século XVII a cultura nórdica manteve um isolamento em relação aos latinos. Enquanto estes, durante o Renascimento, promoveram a valorização da cultura Clássica, o desenvolvimento formal das artes, tanto plásticas quanto literárias, aqueles, sob a influência da Reforma Luterana, não seguiram o mesmo caminho. Gerd Bornheim, sobre esta questão, diz:

Quando na Itália floresceu a Renascença, na Alemanha processou-se a Reforma, fato que viria estabelecer uma profunda cisão entre a cultura latina e a nórdica. No sul a palavra de ordem era a volta à natureza. No Norte dava-se exatamente o contrário: não a volta à natureza, mas o afastamento dela e a fixação no sobre natural. Os italianos buscavam inspiração na arte antiga; os alemães se concentravam na fé e na vida religiosa. [...] Assim, se a vitória nos países latinos coube ao racionalismo, na Alemanha é o irracionalismo que se introduz, constituindo-se uma das presenças constantes ao longo de toda cultura Alemã.¹¹

Para Heine o movimento da reforma marca ou reafirma uma diferença espiritual pungente entre os alemães e os franceses. Estes estavam próximos ao natural, aqueles ao sobre-natural. Ou seja, os franceses desenvolveram um pensamento voltado para questões mais concretas, naturais, enquanto os alemães voltaram sua investigação para questões propriamente abstratas, espirituais.

Neste contexto, o termo irracionalismo talvez não seja o mais exato para exprimir o pensamento do autor de *Contribuição à História da Religião e Filosofia na Alemanha*. Para Heine a disposição espiritual alemã conduz sua cultura por um caminho

¹¹ BORNHEIM, GERD. *Filosofia do Romantismo* In GUINSBURG, Jacó (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 78.

distinto do seguido pelos povos latinos, no caso a França. Ele começa dizendo que ambos partem de Descartes, porém na França o aspecto materialista da filosofia cartesiana predominou, enquanto na Alemanha desenvolveu-se sua vertente idealista. Tal diferença teve repercussão política, social, filosófica e artística.

Um exemplo das conseqüências das diferentes disposições entre alemães e franceses são suas contribuições para a consolidação da modernidade. Em última instância, o desenvolvimento da filosofia materialista serviu à Revolução Francesa. “Os franceses já estavam a caminho daquela Revolução política que só eclodiu no final do século XVIII e para a qual precisavam de uma filosofia materialista igualmente fria e afiada”.¹²

A revolução desencadeada pelos alemães foi realizada no campo espiritual: o golpe de misericórdia no deísmo. Kant, em sua *Crítica da Razão Pura*, elimina qualquer possibilidade de fundamentar racionalmente a existência de uma consciência plena que, separada do mundo e do homem, legisla sobre ambos, de um Deus separado do mundo. Para Heine, somente após este fato a queda do antigo regime foi concretizada.

Limito-me a assegurar que, desde então (da publicação da “Crítica da Razão Pura”), o deísmo está morto no reino da razão especulativa. Essa desoladora nota de falecimento precisará de alguns séculos para ser totalmente difundida – mas nós outros já teremos vestido luto há muito tempo. De profundis.¹³

Estes aspectos gerais da cultura alemã tiveram impacto sobre a estética. Os alemães no século XVIII rompem com a iconoclastia luterana e passam a resgatar elementos da cultura clássica. Realizam este feito sem abandonar sua tendência idealista e sem deixar de considerar a importância do legado dos antigos para a modernidade.

¹² HEINRICH, Heine. *Contribuição à História da Religião e Filosofia na Alemanha*. *Op.cit.*, p. 56.

¹³ Idem, p. 97.

Um dos argumentos centrais de *O nascimento do trágico*, de autoria Roberto Machado, pode exemplificar o que foi dito. Na Alemanha, ao longo do século XVIII, o conceito do trágico surge das análises das tragédias gregas e ganha autonomia, dispensando as obras de arte mesmas e se expandindo para além do campo estético. Machado afirma que houve um “... movimento de idéias sobre a tragédia e o trágico existente na Alemanha desde o início da modernidade, movimento sem paralelo em nenhum outro país”.¹⁴ Partindo da perspectiva de Heine sobre o desenvolvimento cultural alemão, pode-se compreender por que este caminho foi construído pelos alemães e não pelos franceses. A revalorização dos antigos na Alemanha foi composta em acordo com a tendência à idealidade presente nesta cultura.

Sobre o percurso da apropriação do legado dos gregos em solo alemão, Machado diz:

Winckelmann deu início, na Alemanha da segunda metade do século XVIII, a um estudo dos gregos ou, mais precisamente, da arte grega, interpretação da Grécia em que está em jogo a construção da própria Alemanha; Lessing iniciou, na mesma época, uma reflexão sobre um teatro nacional independente do teatro clássico francês. Goethe e Schiller retomaram e aprofundaram essas questões.¹⁵

Junto à afirmação supracitada reafirmo a importância e o sentido da contextualização das posições de Goethe, para dissertação. Uma vez que Goethe retoma assuntos desenvolvidos por Winckelmann e Lessing, é essencial apresentar, mesmo que não de forma exaustiva, alguns pontos do pensamento destes autores, pois nosso estudo se propõe esclarecer a força e a originalidade do pensamento estético que Goethe elabora ao aprofundar-se sobre as referidas questões.

¹⁴ MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, pp. 43-44.

¹⁵ Idem, p. 44.

2.3 Winckelmann

O livro *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, publicado por Winckelmann em 1755, é um marco incontornável para se pensar a relação entre o legado grego e a modernidade no horizonte cultural alemão. Sobre a importância das posições de Johann Joachim Winckelmann e, sobretudo, das influências que seus preceitos exerceram sobre a cultura alemã, Pedro Sussekind, em seu artigo intitulado “A Grécia de Winckelmann”, diz:

...a expressão “a Grécia de Winckelmann”, formulada por Butler, define a concepção inicial do projeto de imitação dos antigos que fundamentou não só o Classicismo alemão na literatura do final do século XVIII, como também o helenismo característico do pensamento alemão moderno.¹⁶

Tal importância atribuída a Winckelmann é corroborada por Bornheim. Para este, “... a índole anti-humanista da Reforma protestante...”¹⁷ alijou a cultura alemã da volta aos valores antigos proporcionada pela Renascença. Esta seria a base do isolamento alemão frente à cultura dos países latinos. Isto até o século XVIII. “Nesse sentido, pode-se afirmar que a Renascença alemã coincide com o último dos classicismos, justamente depois de ter sido superado, por iniciativa de homens como Kant e Goethe, o isolamento da cultura alemã em face da latina.”¹⁸ Na base desta conquista está a iniciativa intelectual de Winckelmann, é ele quem derrama na cultura da Alemanha o anseio pelos ideais dos antigos e a consciência da importância deles para o desenvolvimento dos alemães. Diz Bornheim:

[...] o isolamento os confinara a uma situação de inferioridade cultural, que iria determinar a volta aos valores humanistas e a tentativa de reintegração na cultura européia. Essa tarefa será realizada de maneira especialmente intensa,

⁸ SUSSEKIND, Pedro. *A Grécia de Winckelmann*. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2008000100004&script=sci_arttext, acessado em 14/09/2008.

¹⁷ BORNHEIM, Gerd A.. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPE, 1998, p. 78.

¹⁸ Idem, p. 78.

pois trará uma contribuição que, além de original, será de suma importância para toda a cultura do Ocidente. E na base deste esforço alemão encontramos, entre outras, a figura curiosa e excepcional de Winckelmann.¹⁹

Além da distância cronológica, a revalorização do ideal clássico na Alemanha guarda uma diferença fundamental em relação à Renascença Italiana e ao Classicismo francês: a referência fundamental para os alemães são os gregos e não os romanos. “De fato, antes de Winckelmann, por maior que tenha sido nos países latinos a preocupação com os gregos, pode-se afirmar que toda a cultura aquém dos Pirineus permaneceu sobre o signo de Roma, e isso desde a Renascença até o Barroco”.²⁰

Inclusive é a arte barroca um dos principais alvos das críticas de Winckelmann.

Como afirma Marco Aurélio Werle:

Contra a arte total do barroco, a arte então em voga, Winckelmann privilegiava uma volta ao que é simples, ao que é destituído de pompa. Essa simplicidade de beleza e idealidade nobre ele encontrava justamente na Grécia antiga, principalmente na escultura. E é aqui que está a sua originalidade: ter visto uma Grécia que até então ninguém havia reconhecido desse modo. Pois costumava-se pensar a Grécia com base na idéia de um mundo greco-romano, ou seja, a partir de um mundo grego romanizado. A própria Renascença, que postulou uma volta aos antigos, não conseguia perceber a especificidade dos gregos diante dos romanos.²¹

Se para a cultura européia latina a atitude de Winckelmann em relação aos antigos representa uma novidade, para os alemães a sua postura é muito mais reveladora. Se nos países que passaram pela Renascença o legado dos gregos era visto pela ótica romana, na Alemanha o sentimento de valorização dos antigos nem havia acontecido, pois o luteranismo via como negativa toda a expressão artística dos pagãos, dos antigos. Assim “A partir de Winckelmann, a Alemanha começa a desprender-se do

¹⁹ Ibidem, p. 79.

²⁰ Ibidem, p. 80.

²¹ WERLE, Marco Aurélio. *Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?*.

Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732000000100002&script=sci_arttext, acessado em 19/09/2008.

exclusivismo de Lutero, buscando uma nova dimensão para a sua alma na antiga Grécia.”²²

2.3.1 Imitação e originalidade

“O único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos.”²³ Nesta sentença de Winckelmann, aparentemente paradoxal, está sintetizado a importância que ele atribuiu aos gregos. Sobre o modo como o ilusório paradoxo da proposta de Winckelmann pode ser desvendado, Sussekind diz:

Em outras palavras, o que Winckelmann propõe, a partir de sua constatação da grandeza da arte antiga e da decadência da arte moderna (o Barroco, a pintura holandesa), é um caminho para alcançar a grandeza, “se possível” uma grandeza tão “inimitável” quanto a dos gregos. O caráter contraditório só leva a uma aporia se a imitação for compreendida como cópia, porque a pergunta acerca da possibilidade de imitar o inimitável ficaria sem solução. No entanto, o próprio autor esclarece a diferença entre os dois sentidos da “imitação do belo na natureza” e indica, assim, o modelo de um caminho a ser aprendido, a partir da observação e da compreensão da arte antiga em sua relação com a beleza. Não se trata da reprodução da arte grega, mas do aprendizado de sua grandeza exemplar e do ideal de perfeição que constitui a sua meta.²⁴

Winckelmann, realmente, tem o cuidado de distinguir cópia e imitação. Segue um trecho de seu texto sobre a imitação dos antigos, em que este aspecto é evidenciado:

Contrária ao pensamento independente é a cópia, não a imitação; por aquela entendo a derivação servil, mas através desta pode o imitado assumir, por assim dizer, se é conduzido numa boa direção, outra natureza e pode chegar a ser algo de original e próprio.²⁵

A atitude grega a ser imitada é a de não alcançar o belo por uma simples imitação da natureza, mas reunir a perfeição dispersa na natureza, observar vários corpos belos e a partir deles representar um corpo ideal cuja perfeição e beleza sobrepujam a de qualquer corpo natural.

²² BORNHEIM, Gerd A.. *Páginas de filosofia da arte*. Op. cit., p. 82.

²³ Idem, p. 92.

²⁴ SUSSEKIND, Pedro. *A Grécia de Winckelmann*. Op. cit., p.7.

²⁵ WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Apud WERLE, Marco Aurélio. *Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?*. Op. cit.

Outros pontos essenciais na postura dos gregos a ser considerados como exemplares são sua “nobre simplicidade e calma grandeza”, muito diversas da sofreguidão e rebuscamento do Barroco vigente no tempo de Winckelmann. Não que ele desconsiderasse a presença de qualquer tensão nas obras gregas, pois em sua análise sobre o Laocoonte Winckelmann afirma que, nesta representação, a dor e a angústia estão presentes, porém a serenidade prevalece sobre qualquer dilaceramento.

O caminho apontado por Winckelmann, muito diferente do percorrido posteriormente pelo *Sturm und Drang*, guarda com este a característica comum de querer levar a cultura alemã a encontrar uma expressão autêntica; pois, se os artistas alemães apreendessem a atitude grega, poderiam produzir obras inimitáveis.

Goethe, quando se desliga dos princípios do *Sturm und Drang*, encontra o veio estético aberto por Winckelmann. Portanto, o desenvolvimento cultural da Alemanha (e do próprio Goethe) passou por uma busca consciente de autenticidade que incluiu uma explícita rejeição aos preceitos do classicismo francês e uma valorização do legado dos antigos que tinha como ideal a Grécia e não Roma.

2.3.2 Goethe e Herder leitores de Winckelmann

Segundo Bornheim foi Herder quem primeiro enxergou, nos postulados de Winckelmann, a possibilidade de realização de uma expressão genuinamente alemã.

Esse ideal (o de Winckelmann)²⁶, visto agora com novos olhos, passa a ser com Herder o programa da cultura alemã, embora não seja ele quem vá realizá-lo. [...] Esquemmatizando: Winckelmann dá ao classicismo alemão o seu ideal estético, Herder lhe dá a sua teoria, que será posta em prática por Goethe e Schiller.²⁷

²⁶ Meu comentário.

²⁷ BORNHEIM, Gerd A.. *Paginas de filosofia da arte. Op. cit.*, p. 100.

Importante lembrar que Herder exercera influência decisiva sobre o jovem Goethe e sobre as principais formulações do *Sturm und Drang*. Embora sua influência sobre o poeta durante o Classicismo de Weimar não tenha sido a mesma, eles se aproximam como leitores atentos de Winckelmann. Apesar disso, as leituras feitas pelos dois são diferentes. Por exemplo: não será o caráter nacionalista o ponto central da leitura de Goethe, mas as potencialidades de desenvolvimento artístico vislumbrado desde a perspectiva de Winckelmann sobre os gregos. Seguindo esta perspectiva, Goethe não simplesmente pôs em prática as formulações de Winckelmann atualizadas por Herder, mas formulou, ele mesmo, as bases teóricas de suas realizações no campo da literatura.

Vale ressaltar que há uma relação não linear entre a apropriação das idéias de Winckelmann realizada por Goethe e a interpretação que Bornheim atribui a Herder dos princípios defendidos pelo autor de *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Ao focar os elementos da arte grega que poderiam potencializar a produção artística na modernidade, Goethe realiza o feito de prover sua cultura de obras artísticas genuínas; justamente o que Herder desejou que acontecesse.

Isso não significa que o objetivo maior de Goethe tenha sido este, mas suas obras podem ser consideradas como exemplos do encontro da literatura alemã com uma expressão autêntica, que exercerá influência por toda a Europa. Segundo Otto Maria Carpeaux, durante o Classicismo de Weimar “... se criaram as obras, de valor permanente, que constituem até hoje a maior glória da literatura alemã.”²⁸

²⁸ CARPEAUX, Otto Maria. *A Literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 78.

2.4 Goethe

Dos temas relevantes para a discussão estética do século XVIII na Alemanha, dois se destacam: o propósito de criar uma cultura literária genuinamente alemã e a apropriação do legado grego na modernidade. Estes dois tópicos estão entrelaçados, uma vez que, desde Winckelmann, a proposta de imitação dos antigos traz aos alemães a possibilidade de produzir uma arte inimitável.

Apesar desta imbricação, na obra Goethe se pode perceber que, durante o período em que ele participou do *Sturm und Drang*, a questão da imitação dos antigos não teve a mesma relevância que passou a ter após o autor de *Os sofrimentos do jovem Werther* mudar-se para Weimar, viajar por dois anos pela Itália e começar a defender princípios estéticos classicistas.

As contribuições de Goethe para o *Sturm und Drang* não se limitaram ao campo das obras literárias, pelo menos dois artigos teóricos sobre a arte daquele período se destacam [em sua obra?]: “Sobre a arquitetura alemã”, em que o autor faz uma defesa do caráter único da arquitetura gótica, expressão característica do povo germânico; e “Resenha sobre *As belas-artes* de Sulzer”, pelo qual Goethe ataca com veemência as incursões estéticas que não trazem ganho algum para a produção de obras de arte.

Em sua fase posterior, quando se torna um dos protagonistas do Classicismo de Weimar e se aproxima dos princípios defendidos por Winckelmann, Goethe desenvolve uma reflexão única a respeito dos conceitos de estilo e ideal artístico. Essa reflexão iria influenciar seus contemporâneos, entre eles Schiller, assim como pensadores de gerações posteriores, como Nietzsche e Walter Benjamin.

Sturm und Drang, em português Tempestade e Ímpeto, foi um movimento literário alemão, situado na segunda metade do século XVIII. Seus integrantes

defendiam que a arte deveria eclodir a partir das instâncias profundas e irracionais da alma do artista e, portanto, eram contrários a qualquer imposição normativa. Shakespeare foi para os participantes deste movimento literário a grande referência do gênio criador. Já as obras pertencentes ao Classicismo Francês constituíam os exemplos de uma arte morta, ossificada pela normatividade exterior ao verdadeiro *pathos* artístico.

Lessing foi uma das principais influências para esse movimento. Outra grande referência para os participantes do *Sturm und Drang*, inclusive Goethe em sua juventude, fora Herder, um dos mais fervorosos defensores da importância dos germânicos valorizarem seus traços culturais genuínos. Um exemplo claro quanto a este aspecto é o que disse Herder, criticando os costumes da corte de Frederico O Grande, que governou a Prússia entre 1740 e 1786, onde se seguiam os padrões de comportamento franceses e se falava também francês.

Os príncipes falam francês, e logo todos seguirão seu exemplo; e então, vejam, a bem-aventurança raia no horizonte! A idade de ouro, quando todo o mundo falará uma só língua, uma linguagem universal! Um só rebanho, e um só pastor! Mas onde estão vocês, culturas nacionais?²⁹

A realidade política e administrativa da região onde hoje é a Alemanha, no século XVIII, estava mais próxima da Idade Média que da configuração geopolítica moderna dos estados nacionais. Fragmentada em centenas de principados, ducados, Estados e cidades-Estado, esta parte da Europa encontrou primeiro uma unidade cultural, para depois alcançar a unidade política. Este fato pode esclarecer a importância da consolidação e valorização artística que era defendida por Lessing e, principalmente, por Herder.

O exemplo de Shakespeare e a rejeição à normatização sobre a produção artística fizeram parte do universo espiritual de Goethe, bem como a valorização dos

²⁹ HERDER, Johann Gottfried von. "Essay on the Origin of Language". In: J.-J. Rousseau e J. G. von Herder, *On the Origin of Language*. New York: Ungar. 1969, p. 209.

aspectos genuínos da cultura alemã. Em seu artigo intitulado “Sobre a arquitetura alemã”, publicado em 1772, Goethe afirma: “Isso é arquitetura alemã (a Gótica), da qual o italiano não pode gabar-se e muito menos o francês”.³⁰

Em 1774, aos vinte e cinco anos, Goethe publicou *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Este livro, que fez sucesso em toda a Europa, é considerado a obra exemplar do *Sturm und Drang*, pois traz em seu enredo os traços essenciais do movimento. Após o êxito conseguido com o *Werther*, Goethe é convidado para a corte de Weimar. A partir de então, ele modifica não somente sua condição social, mas também sua postura estética. Quando Goethe torna-se um dos protagonistas do Classicismo de Weimar, a influência de Shakespeare é dirimida e ganham força em seu pensamento as obras gregas, tanto na poesia quanto nas artes plásticas.

O objetivo de realizar obras genuinamente alemãs, tal como proposto no *Sturm und Drang*, perde relevância. Isto não significa que as obras produzidas por Goethe neste período não apresentem características tipicamente alemãs – inclusive a revalorização do legado grego e sua relação com a modernidade é, no século XVIII, um problema estético genuinamente alemão –, mas que este aspecto passou a não ser seu objetivo maior.

2.5 Winckelmann e Goethe

Após o *Sturm und Drang*, Goethe irá se aproximar das idéias de Winckelmann a respeito das obras de arte. Esta guinada tem uma longa viagem à Itália como marco inicial, e o período que vai da aproximação com Schiller até a morte deste, como sua

³⁰ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Tradução, introdução e notas: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p. 42.

consolidação. É durante o chamado Classicismo de Weimar que as posições lançadas por Winckelmann encontram solo fértil para germinarem e se desenvolverem.

Em três de dezembro de 1786, já instalado na cidade de Roma, Goethe escreve: “A História da arte de Winckelmann, traduzida por Fea na nova edição, é obra bastante útil, e eu a comprei de pronto, julgando muito proveitosa a sua leitura aqui, em boa, especializada e instrutiva companhia.”³¹ No dia treze de dezembro do mesmo ano Goethe, tendo lido as cartas de Winckelmann, dá prova da intensa ressonância entre ambos.

Hoje de manhã caíram-me nas mão as cartas que Winckelmann escreveu na Itália. Com que emoção principiei a lê-las! Faz trinta e um anos que ele veio para cá, na mesma estação do ano, um pobre homem ainda mais tolo do que eu; igual seriedade, tão alemã, o movia no estudo profundo e acurado da Antiguidade e da arte.³²

E ainda:

É preciso renascer, por assim dizer [...] O renascimento que me transforma de dentro para fora segue seu curso. [...] Sou como um arquiteto que, desejando construir uma torre, deu-lhe uma fundação ruim; a tempo, apercebe-se disso e demole o quanto já erguera; busca, então, ampliar e aperfeiçoar seu projeto, dar-lhe alicerces mais seguros e compraz-se já, de antemão, da indubitável solidez da futura construção.³³

A partir destas citações feitas ao livro *Viagem à Itália*, fica patente como foi importante para o autor a estada em Roma e sua passagem por Verona, Veneza, Florença, Ferrara, Nápoles, entre outras cidades italianas. A viagem causou em Goethe mudanças radicais em sua compreensão do mundo e especificamente da arte. Não só o projeto iniciado com a viagem à Itália terá longo curso no trajeto artístico de Goethe, como as considerações de Winckelmann também o acompanharão por muito tempo. Em artigos como “Imitação simples da natureza, maneira, estilo” (1789), “Sobre

³¹GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 174.

³² Idem, pp. 176-177.

³³ Ibidem, pp. 177-178.

Laocoonte” (1798), “O ensaio sobre a pintura de Diderot” (1798) ou “Antigo e Moderno” (1818), percebem-se reverberações do pensamento de Winckelmann, proximidade que, na maioria das vezes, é confirmada e desenvolvida por Goethe.

2.5.1 Confluências teóricas entre Goethe e Winckelmann

“Antigo e Moderno” é iniciado por uma defesa de Goethe da sua posição a respeito da predileção pelos antigos. Ele afirma que, nos antigos, percebe uma contínua harmonia entre sentir e fazer que não observa nos modernos, embora ressalte que “... nenhuma época está impedida de produzir o mais belo talento...”.³⁴ Neste artigo Goethe elogia Rafael, assim como Winckelmann havia feito. A partir das características das criações do mestre florentino louvadas por Goethe se podem encontrar várias ressonâncias entre o poeta alemão e Winckelmann. Para Goethe as realizações plásticas do renascentista italiano o credenciaram a ter sua disposição artística comparada à dos gregos. “Aqui temos novamente um talento que nos envia a mais fresca água a partir das primeiras fontes. Ele jamais greciza, mas sente, pensa e age completamente como um grego”.³⁵ Este é justamente o sentido dado à imitação dos antigos defendido por Winckelmann. Muito distante de copiar os antigos.

Além desta semelhança, defende Goethe que Rafael encontrou uma época favorável às artes e que isso foi determinante para seu desenvolvimento. Esta compreensão encontra também relação com o pensamento de Winckelmann, que, ao destacar a excelência dos gregos em representar o corpo humano, ressalta a importância de características culturais próprias da Grécia antiga para que isto acontecesse. Ele cita o fato de os artistas poderem observar os jovens praticando exercícios nus. E o mais

³⁴ *Antigo e moderno* in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit., p. 237.

³⁵ *Idem*, p. 235.

importante é, justamente, que esta prática era comum, presente no cotidiano dos gregos. Portanto, nas idéias centrais deste artigo de 1818, passados vinte anos da viagem à Itália, se percebe a presença de Winckelmann, tanto no elogio aos antigos quanto nos princípios utilizados para tanto.

Em “O ensaio sobre a pintura de Diderot” a discussão central gira em torno dos benefícios e dos prejuízos da escola sobre a formação do pintor. Para Goethe, a escola é importante para a instrução do artista e, a despeito dos excessos acadêmicos, ela é fundamental para sua prática, pois ajuda o aprendiz a poupar esforço e tempo para que consiga realizar a mediação entre natureza e arte. Goethe acusa de ser muito desfavorável a atitude de Diderot ao menosprezar a academia e indicar que o aluno deve se lançar, principalmente, à natureza, livre de qualquer mediação. Para Goethe, esse conselho demonstra uma incompreensão sobre nossa relação com a natureza, que se encontra longe da espontaneidade existente na cultura grega. Esta condição é inexorável, dada a posição histórica dos modernos frente aos gregos. A distância que os separam traz, aos modernos, heranças culturais incontornáveis que dificultam a relação imediata com a natureza. Por exemplo: o cristianismo.

Nas culturas em que os preceitos cristãos se estabeleceram como dominantes, o corpo humano passou a ser visto como algo negativo, a prisão da alma. Se o homem era visto como um ser intermediário entre o animalesco e o divino, a alma seria a centelha divina em nós, e o corpo, origem dos sentimentos impuros e abjetos. Vale lembrar as penitências e rituais de autoflagelação motivados por essa visão. Deste modo, os preceitos cristãos impuseram uma relação com o corpo muito diferente da presente na cultura dos gregos.

A relação dos escultores ocidentais com a representação do corpo, após o advento do cristianismo, não poderia ser a mesma que a dos escultores gregos. Mesmo

que um artista plástico moderno visse o corpo como algo a ser venerado, a cultura na qual ele estava imerso não percebia assim. Se antes os artistas gregos podiam observar corpos nus, em absoluta naturalidade nos ginásios, o artista moderno, para ter acesso à observação do corpo nu, deveria encontrar um modo “artificial”, por exemplo: contratar um modelo para ir a um estúdio.

Goethe faz questão de frisar que a freqüentação e observação direta da natureza são ações importantes para o artista. O que o leva a repreender Diderot é o fato de este concluir que a escola é um entrave para a relação imediata com a natureza. Para Goethe, nossa relação já é mediada pela herança cultural que recebemos e, como isto, é irreversível, a melhor saída é utilizar parte da nossa herança cultural (os gregos) como guia. A lente grega é a compensação precisa para a miopia dos modernos em relação à natureza. É através do estudo dos antigos que os modernos podem aproximar-se melhor da clareza objetiva.

As críticas de Goethe a Diderot aproximam-se muito das contraposições de Winckelmann em relação a Bernini. Como esclarece Bornheim:

O estudo da natureza deve ser, pois, ao menos para o conhecimento do belo perfeito, um caminho mais longo e mais trabalhoso do que o estudo das obras da Antiguidade; e Bernini, que recomenda sempre aos jovens artistas estudar preferencialmente a natureza no que ela mostra de mais belo, não lhes teria indicado, para isso o caminho mais curto.³⁶

A seguinte citação a Goethe pode ser entendida, inclusive, como uma fundamentação do que Winckelmann aponta:

Esse conselho seria em si mesmo bom e certamente o artista nunca fica pouco no meio da massa do povo; mas incondicionalmente, como pretende Diderot, não adianta nada. 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.³⁷

³⁶ BORNHEIM, Gerd A.. *Páginas de filosofia da arte. Op. cit.*, p. 86.

³⁷ *O ensaio sobre a pintura de Diderot* in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte. Op. cit.*, p. 163.

Por isso afirmou Goethe que “O artista não deve ser tão consciencioso diante da natureza, mas diante da arte”.³⁸

O pensamento teórico de Goethe tem uma confluência consistente sobre seu fazer artístico, e como os princípios de Winckelmann influenciaram decisivamente as concepções críticas de Goethe a respeito da arte, Bornheim afirma que “De qualquer forma, Winckelmann inaugura um sonho, e o seu continuador não é Bertel Thorvaldsen,³⁹ mas Goethe.”⁴⁰

Ou seja, as idéias de Winckelmann não foram bem interpretadas pelos artistas plásticos que, muitas vezes, deturparam o sentido de imitação defendido pelo autor e, assim, realizavam tentativas de copiar as esculturas gregas. Foi Goethe que compreendeu o sentido dado por Winckelmann ao legado grego e soube realizá-lo, principalmente durante os anos de sua amizade com Schiller.

Segundo Bornheim:

A viagem à Itália, a necessidade de ver a paisagem mediterrânea, tornou frutuosa a concepção da Grécia que Goethe lera, inicialmente sem maiores conseqüências, nas páginas de Winckelmann e Lessing. Através de seu contato com os antigos, o poeta forma o seu conceito de estilo, um conceito, aliás, muito próximo da idéia de imitação defendida por Winckelmann.⁴¹

2.5.2 Pontos de diferenciação entre Goethe e Winckelmann

No entanto, apesar das confluências indicadas, há também pontos de diferenciação entre as posições de Goethe e Winckelmann. Em *O nascimento do trágico*, Machado defende que a transposição do ideal de beleza grego da escultura para a poesia, por si já consiste numa diferença significativa entre eles. “Pois Goethe pensa o ideal de Beleza não só em

³⁸ Idem, p. 167.

³⁹ Artista plástico tido como um dos grandes expoentes do neoclassicismo. Nasceu em Copenhague em 1770 e faleceu nessa mesma cidade em 1844. De suas obras destacam-se a representação de Zeus, Ganimedes e Eros. Também se dedicou a representar passagens da religião cristã e de personagens ilustres como o Papa Pio VII e Copérnico.

⁴⁰ BORNHEIM, Gerd A.. *Páginas de filosofia da arte*. Op. cit., p. 99.

⁴¹ Idem, p. 100.

relação à pintura e à escultura, mas também e principalmente em relação à poesia ou à arte dramática, ampliando as idéias de Winckelmann nesse domínio como teórico e como criador de obras teatrais.”⁴²

Bornheim indica outro veio que foi desenvolvido por Goethe.

Torna-se cada vez mais secundário saber o que produz o artista, e sublinha-se como ele produz. Winckelmann deu nesta orientação, de modo consciente, um passo decisivo. [...] Se os gregos são importantes é porque nos podem ensinar o excelente, nos podem dar a “visão do elevado e do sublime”: a arte adquire uma nova função educativa, presa ao estético, que passa a ser considerado o alicerce e o caminho para uma nova sabedoria. [...] Neste ponto, porém, Winckelmann não pode ser considerado mais do que um precursor...⁴³

Goethe explora e amplia a “via” que, segundo Bornheim, foi apenas indicada por Winckelmann. Ou seja, Goethe pensa como a arte pode contribuir para a formação do indivíduo e da sociedade, questão apenas suscitada por Winckelmann. Para mensurar a importância e a amplitude que Goethe atribui à contribuição da arte como elemento formativo do homem, vale lembrar o romance de sua autoria *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*.

Finalizado entre 1793 e 1795, o livro de Goethe que conta as peripécias de *Wilhelm Meister* ao abdicar da vida tacanha de pequeno burguês para tentar alcançar uma formação mais ampla pela via do teatro criou um gênero literário que foi posteriormente chamado de “romance de formação” [*Bildungsroman*].⁴⁴ A característica deste gênero de romance é justamente apresentar o processo de formação dos personagens ou de algum dos personagens. Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm*

⁴² MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 14.

⁴³ BORNHEIM, Gerd A.. *Páginas de filosofia da arte*. Op. cit., p. 91.

⁴⁴ Segundo Marcus Vinicius Mazzari o termo romance de formação foi empregado pela primeira vez por Karl Morganstern, numa conferência em 1810. Fato é que o próprio Mazzari define este gênero como “... a mais importante contribuição alemã à história do romance ocidental. Ver a página sete da apresentação da seguinte edição: GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 7.

Meister o protagonista busca construir-se harmoniosamente através da arte. Segundo Mazzari, uma carta escrita pelo personagem central do romance de Goethe, e apresentada no início do livro, sintetiza as aspirações de uma formação humanista mediada pela arte, pois a missiva

...pode ser vista como espécie de manifesto programático do romance de formação, pois nela se formulam motivos fundamentais do gênero, como os de Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e, por fim, (...) Harmonia (a “inclinação irresistível por formação harmônica).

A análise de Mazzari a respeito do discurso de *Wilhelm Meister* vai ao encontro da leitura das posições de Goethe, durante o Classicismo de Weimar, que fez Roberto Machado.

O que pensa Goethe nesse momento é que a sorte dos gregos foi articular, de modo equilibrado, todas as suas qualidades, conjugar a totalidade de suas forças, sentindo-se no mundo como um grande todo, impregnado de beleza, dignidade e grandeza. As forças do grego antigo não estavam cindidas, fragmentadas; ele era um ser uno consigo mesmo e em unidade com a totalidade do mundo.⁴⁵

Se o exemplo de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* é emblemático, vale ressaltar que também em seus escritos teóricos Goethe trata da questão de como a arte pode contribuir para a formação do homem e da humanidade. Por exemplo: em seu artigo “Imitação simples da natureza, maneira, estilo”, Goethe, além de abordar inclinações e caracterizar tipos de criações artísticas, também faz questão de posicionar a arte em relação aos avanços do conhecimento humano. Goethe afirma que: “... o estilo torna-se o grau mais elevado que ela (arte) pode alcançar, o grau no qual ela tem o direito de se igualar aos supremos esforços humanos”.⁴⁶ Quando a arte eleva-se ao

⁴⁵ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e o renascimento do trágico*. Belo Horizonte: Kriterion vol.46 no.112, 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2005000200003&script=sci_arttext, acessado em 07/10/2009.

⁴⁶ *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit., p. 65.

estilo, ela pode ser equiparada, enquanto valor para o conhecimento humano, à contribuição dada, por exemplo, aos mais importantes avanços científicos, pois “... o estilo, por sua vez, repousa sobre a fundação mais profunda do conhecimento, sobre a essência das coisas, na medida em que nos é permitido conhecer a essência em formas visíveis e apreensíveis.”⁴⁷

Portanto, as principais formulações de Goethe no campo estético, que serão tratadas em pormenores no capítulo seguinte, demonstram sua independência em relação às posições de Winckelmann, por mais que Goethe tivesse em alta conta as formulações do autor de *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*.

3 PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS DA ESTÉTICA DE GOETHE

3.1 O *estilo* como síntese da *imitação simples da natureza e da maneira*

O projeto de imitação dos antigos capitaneado por Goethe e Schiller, posteriormente denominado de Classicismo de Weimar, foi influenciado pelas idéias de Winckelmann, porém deu a elas uma interpretação própria. Muito da visão de Goethe sobre esta questão está exposto nos artigos que compõem os *Escritos sobre arte*. No livro, a relação do legado dos antigos com o fazer artístico do século XVIII ocupa lugar central. Tanto em “Imitação simples da natureza, maneira e estilo”, publicado em 1789 – próximo à época da guinada de Goethe rumo ao legado grego –, quanto em “Antigo e moderno”, publicado em 1816, são discutidos aspectos como as diferenças da relação dos gregos e dos modernos com a natureza, e a imitação dos gregos na modernidade.

⁴⁷ Idem, p. 65.

Esses textos, já comentados no primeiro capítulo, serão analisados aqui com um objetivo diferente. Se anteriormente o comentário foi panorâmico, para contextualizar as questões principais do pensamento de Goethe sobre arte, neste capítulo a proposta é examinar em detalhes as como Goethe desenvolve as questões. Principalmente quanto à relação entre o legado dos gregos e o fazer artístico na modernidade.

Em seu ensaio “Imitação simples da natureza, maneira e estilo”, Goethe indica três tipos de criação artística. Embora o autor estabeleça uma diferenciação entre os tipos (*imitação simples da natureza, maneira e estilo*), ele não nega a qualidade e a importância de nenhum. De acordo com sua inclinação e capacidade, o artista dá forma a uma representação de um ou mais objetos. O importante, primeiramente, é o artista ir ao encontro de seu talento ao escolher apropriadamente o que representar e a forma de representação que coaduna com o objeto escolhido.

Um artista inclinado à produção de objetos artísticos seguindo a *imitação simples da natureza* poderá ser “... sempre um artista estimado, pois ele certamente não deixará de ser verdadeiro em um grau inacreditável e seus trabalhos terão de ser seguros, vigorosos e ricos”.⁴⁸ A imitação simples é o tipo de representação artística que parte da natureza e dela não se distancia, cuja busca é representar objetos naturais com perfeição e fidelidade. Os homens que exercem a imitação simples são “calmos” e “fiéis.” Suas representações autênticas não são meras cópias da natureza; pois eles sabem intensificar, em suas obras, a beleza dos objetos naturais. Eles selecionam dentre os objetos naturais os mais excelentes e reúnem em sua representação os aspectos de maior perfeição dentre a rigorosa seleção. Mesmo que por este método o artista não tenha “constituído um conceito universal e determinado de beleza”, os objetos que eles

⁴⁸ *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte. Op. cit.*, p. 64.

representam estão além dos objetos ordinariamente distribuídos no mundo, pois contêm perfeição e beleza intensificadas.

Outro tipo de produção artística é a *maneira*. Os artistas relacionados a este círculo não toleram ficar presos à natureza e, portanto, se distanciam dela. Antes de realizarem suas obras, reelaboram de forma particular o que captam do mundo. Neste processo, o artista apresenta uma marca, uma linguagem pessoal, pois ao se apropriar da natureza expressa suas idiossincrasias, suas particularidades nas obras que realiza. “E assim como as opiniões sobre os objetos morais se ordenam e se configuram de maneira diferente na alma de cada um que pensa, também cada artista desta espécie irá ver, apreender e imitar o mundo de outra maneira.”⁴⁹ Apesar de as obras maneiristas apresentarem um forte traço particular, subjetivo, elas não recebem uma repreensão imediata por parte de Goethe. Ele defende que a maior reflexão com que as aparições do mundo são apreendidas pelos artistas deste tipo pode fazer com que eles apresentem obras “mais sólidas ou mais fugazes”.

A imitação simples da natureza e a maneira podem produzir obras de reconhecido valor estético, porém o *estilo* corresponde ao patamar de maior elevação da arte: “... o estilo torna-se o grau mais elevado que ela pode alcançar, o grau no qual ela tem o direito de se igualar aos supremos esforços humanos”.⁵⁰ Goethe esclarece a relação do estilo com a maneira:

Assim como a *imitação simples* repousa sobre uma existência tranqüila e uma presença adorável, a *maneira* apreende um fenômeno com um animo leve, capaz, o estilo, por sua vez, repousa sobre a fundação mais profunda do

⁴⁹ Idem, p. 65.

⁵⁰ Ibidem, p. 65.

conhecimento, sobre a essência das coisas, na medida em que nos é permitido conhecer a essência em formas visíveis e apreensíveis.⁵¹

Um aspecto importante para a compreensão do estilo é perceber que ele é alcançado por artistas que rompem as limitações impostas por sua disposição natural. Os artistas que, a partir da imitação simples, superam em suas representações a intensa dependência aos objetos e os maneiristas que rompem com o excesso de subjetividade se voltando para a natureza alcançam um estilo. Portanto, Goethe não só classifica tipos de tratamento artísticos, como também elabora uma dinâmica entre eles.

O estilo e a imitação simples têm em comum a ligação firme com a natureza. “A imitação simples, portanto, trabalha, por assim dizer, no átrio do estilo.”⁵² Caso o artista relacionado à imitação simples aprofunde seus conhecimentos sobre a estrutura orgânica dos objetos que imita, passará a depender menos “da escolha a partir dos fenômenos.” Procedendo assim, ele pode “se acostumar a pensar, isto é, (...) aprender a comparar o que é semelhante e a separar o dessemelhante entre as coisas e a ordenar objetos isolados sob um conceito universal...”.⁵³

A maneira se assemelha ao estilo por apresentar um grau maior de reflexão, de subjetividade, em relação à imitação simples. Assim: “Se, a seguir, considerarmos a *maneira*, veremos que ela poderia ser, (...) um elo intermediário entre a *imitação simples* e o *estilo*.”⁵⁴ É necessário, para o artista alcançar um estilo, uma elaboração interior do que ele apreende do mundo. Porém, se o artista relacionado à maneira se distancia da natureza suas obras são pífias e insignificantes, mas, se ao contrário, ele se “... aproximar da imitação fiel” poderá forjar um estilo.

⁵¹ Ibidem, p. 66.

⁵² Ibidem, p. 67.

⁵³ Ibidem, p. 67.

⁵⁴ Ibidem, p. 67.

O estilo é superior à imitação simples e à maneira por complementar a elaboração subjetiva desta junto à precisão e fidelidade presentes naquela. Mas resta considerar a seguinte afirmação de Goethe: “Apenas nos é importante manter as maiores honras à palavra *estilo*, a fim de que reste um termo para indicar o grau supremo que a arte jamais atingiu e poderá atingir”.⁵⁵ Até esta passagem, o estilo é apresentado como o mais alto grau da realização artística; porém, a partir dela, de imediato vêm as perguntas: o estilo é ou não alcançável? Qual a importância de se ter uma palavra para indicar um estágio da representação artística que nunca foi e nem será atingido? Por que resguardar justamente a palavra estilo para tanto? Há, portanto, um aspecto **aparentemente** contraditório no conceito de estilo.

Ao falar do artista que cumpriu as exigências necessárias para captar e representar “a essência das coisas, na medida em que nos é permitido conhecer a essência em formas visíveis e apreensíveis”, Goethe afirma: “Neste sentido, poderíamos dizer que ele constitui um estilo...”.⁵⁶ Ou seja, o grande artista pode constituir **um** estilo, mas nunca **o** estilo. Mas por que dois significados para a mesma palavra? Encontraremos uma resposta possível se pensarmos que existe uma relação entre os dois sentidos de *estilo*: para configurar um *estilo* o artista deve ter o *estilo* como guia. Assim como os grandes navegadores se guiavam pelas estrelas, não para alcançá-las, mas para que pudessem se orientar, a fim de atingir a meta de sua empreitada marítima, o grande artista deve ter *o estilo* em conta para: partir da *simples imitação*, atravessar a *maneira* e conquistar *um estilo*. O *estilo*, portanto, tem uma relação intrínseca com o ideal artístico e com a natureza.

⁵⁵ Ibidem, p. 68.

⁵⁶ Ibidem, p. 68.

3.2 O ideal

Em “Sobre os objetos das artes plásticas”, texto publicado em 1797, Goethe apresenta uma classificação de objetos representados artisticamente. A análise destes objetos pode ser colocada em analogia com as disposições artísticas tratadas no texto “Imitação simples da natureza, maneira e estilo”. Inclusive, o autor apresenta três tipos de objetos, assim como apresenta três tipos de disposições artísticas. Ou seja, o texto de 1797 discorre sobre o que é representado na arte, sobre os conteúdos artísticos; o artigo de 1789 elabora tipos relacionados ao modo como se efetuam as obras, reflete sobre as formas da representação artística.

O primeiro gênero de objetos apresentado em “Sobre os objetos das artes plásticas” é o *gênero natural*. Estes objetos representados existem já na natureza e, neste sentido, não possuem nada de ideal, porém ao serem representados artisticamente eles devem ganhar idealidade. Aqui existem dois sentidos para ideal. Primeiro: aquilo cuja existência não é somente material, mas também espiritual. A partir deste significado os objetos presentes no mundo não possuem nada de ideal. Porém existe implícito um segundo significado de ideal: o resultado de uma apreensão e intensificação do que existe na natureza. Por este significado podemos entender por que os objetos existentes na natureza, enquanto obras de arte devem, em outro sentido, participar da idealidade, pois a intensificação praticada pelo artista do que se encontra na natureza atribui ‘espiritualidade’ ao objeto pertencente ao gênero natural.

A associação destes objetos com a imitação simples é clara. Os artistas que trabalham segundo a imitação simples são calmos e fiéis, assim escolhem objetos do gênero natural, de reduzida potência patética e, ao representá-los, embora intensifiquem

a beleza e perfeição dos objetos ordinariamente naturais, não se afastam da realidade material; e mesmo dependem dela.

Ao examinar o conceito de simples imitação da natureza se percebe que não é qualquer quadro que, ao representar um pêssego, atribui idealidade a este objeto. O importante, antes de tudo, é entender que somente as representações que atribuem idealidade aos objetos da natureza podem arrogar ser artísticas. O processo que Goethe descreve para tanto acrescenta à investigação.

Naturalmente, uma pessoa que imita rosas logo saberá reconhecer as mais belas e frescas rosas e selecioná-las dentre as milhares que lhe oferece o verão. Aqui já surge, portanto, a *escolha*, sem que o artista tenha constituído um conceito universal e determinado de beleza. Ele se ocupa com formas captáveis; tudo depende da determinação múltipla e das cores da superfície. (...) Ele dará a elas a iluminação a mais apropriada; seu olhar se acostumará, como que brincando, com a harmonia das cores brilhantes.⁵⁷

Para atribuir idealidade a um objeto natural, o artista deve partir da natureza e selecionar dentre os objetos existentes os mais perfeitos, entre as condições naturais (cores, luz...) as mais favoráveis. O artista intensifica a beleza que está dispersa na natureza. Mesmo neste processo, muito próximo dos objetos naturais, quem atribui a idealidade ao objeto é o artista. Goethe cita os holandeses como grandes mestres na consecução do procedimento artístico descrito acima.

Em “Sobre os objetos das artes plásticas”, Goethe trata também de um gênero de objetos que não nomeia e que são considerados como inferiores, pois não são significativos por si mesmos. Assim, esses objetos necessitam de alguma mediação para que tenham seu valor reconhecido; ou precisam ser “explicados” dentro de um contexto histórico, como o baixo-relevo executado por Giulio Romano, que retrata o imperador Segismundo acompanhado por uma tropa; ou devem ser colocados em uma sequência,

⁵⁷ *Imitação simples da natureza, maneira, estilo* in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte. Op. cit., p. 66.*

como as representações dos feitos de Hércules. Estes objetos, portanto, não se voltam para a natureza, pois sempre dependem de um contexto de significações para serem esclarecidos.

Esse segundo gênero de objetos pode ser relacionado à maneira, uma vez que esta também se distancia da natureza. Para Goethe, a ausência de ligação íntima com a natureza enfraquece a representação artística, que sempre depende do tratamento e do objeto escolhido. Porém é importante não simplificar sua postura o rotulando de sensorialista. Goethe ressalta o respeito que guarda pela maneira e faz menção ao quanto os objetos da fé católica, que sempre necessitam serem esclarecidos dentro do grande círculo de acontecimentos desta religião, podem ser representados de forma muito elevada – como é o caso da Santa Cecília de Rafael.⁵⁸

O outro gênero apresentado por Goethe em seu artigo “é o ideal mesmo...”. Este gênero se relaciona aos objetos de maior excelência para a representação artística. Assim como o gênero natural, o ideal guarda uma profunda relação com a natureza, mas se distingue daquele por ser gerado pelo espírito humano.

Aquele (objeto natural) é gerado pela natureza, este (ideal) pelo espírito do homem na ligação mais íntima com a natureza; aquele eleva o artista, por meio da elaboração mecânica, a uma certa dignidade, neste todo o tratamento mecânico quase não é capaz de expressar a sua dignidade.⁵⁹

Ao pensar em conjunto esses gêneros, pode-se concluir que não há, no pensamento de Goethe, uma subserviência do espírito humano à natureza – visto que o ideal é “gerado pelo espírito do homem”. Se em muitas passagens há uma preocupação com a necessidade de se ater à natureza, isso se dá pelo caráter eminentemente

⁵⁸ *Sobre os objetos das artes plásticas in GOETHE, Johann Wolfgang Von. Escritos sobre Arte. Op. cit., p. 81*

⁵⁹ *Idem, p. 81.*

subjetivista da modernidade. Vale lembrar que Goethe também critica a pretensão de querer ser como a natureza visível, tendência que percebe no “realismo” de sua época.

A respeito dos gêneros dos objetos artísticos, bem como das espécies de disposições artísticas (imitação simples, maneira e estilo), existe nos textos de Goethe um trabalho para distinguir características, mas não para condenar uma ou outra forma de representação; ou algum tipo de conteúdo. Ao final, levando em conta o aspecto da valoração, é ressaltado por Goethe o elogio às formas e objetos de maior excelência para a arte: no caso, o estilo e o ideal. O que eles têm em comum é a relação indissociável entre espírito humano e natureza.

3.3 *Urphänomen*

Para elucidar como Goethe compreendeu a ligação entre natureza e espírito humano presente no ideal e também no estilo é fundamental apresentar, mesmo que em linhas gerais, o que o poeta entedia por *fenômeno originário*. Segundo Anatol Rosenfeld:

Nunca na história do pensamento uma idéia foi criada por uma necessidade existencial mais urgente e imperiosa do que a concepção goethiana do ‘Fenômeno primitivo’, do Protótipo, Arquifenômeno ou como quer que traduzamos o *Urphänomen*. (...) Pois o ‘Fenômeno primitivo’, essa “lei misteriosa”, é a genial intuição de uma categoria intermediária entre a idéia abstrata e o fenômeno concreto...⁶⁰

Foi por meio dos seus estudos em botânica que Goethe concebeu o *Urphänomen*. As principais conclusões dessas pesquisas foram publicadas em *A metamorfose das plantas*. Nesse livro Goethe descreve uma planta originária, que poderia ser visualizada pelo exercício do pensamento humano junto à observação das plantas materialmente visíveis. Para Goethe, todas as demais plantas foram originadas a partir de algumas modificações em relação a esta planta originária.

60 ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 263.

Em “Feliz acontecimento”,⁶¹ Goethe descreve como uma conversa a respeito desta planta originária marcou o início de sua aproximação a Schiller. Ambos se encontraram em uma reunião sobre pesquisas naturalistas e saíram juntos de lá. Conversaram animadamente e Goethe comentou sobre suas idéias a respeito da metamorfose das plantas. Eles entraram na casa de Schiller, e Goethe, utilizando desenhos, fez surgir diante dos olhos de Schiller uma “planta simbólica”. Este acompanhou atenciosamente a exposição e concluiu que aquilo era uma idéia e não uma experiência. Goethe reagiu a tal afirmação garantindo que não poderia tratar-se de uma idéia, pois ele via o que havia descrito. Nenhum se convenceu da posição do outro e o episódio, além de marcar o início da amizade entre Goethe e Schiller, serviu para exemplificar as diferentes disposições de pensamento entre ambos.

A aparente ambiguidade do pensamento de Goethe sobre a arte – ao defender, por exemplo, que por meio da arte nos afastamos da vida e nos ligamos a ela de maneira intensa – tem como raiz sua posição firme ao considerar a complementaridade entre espírito e natureza como princípio maior. Isso é provavelmente o motivo que o leva a não esquematizar suas considerações críticas sobre a arte e a não compor um sistema; o que não significa que ele se absteve de pensar a arte. Mas ele a pensou sempre considerando as obras e suas particularidades. Frequentar as realizações artísticas e a natureza deve servir ao artista para que ele forme princípios universais que irão ao seu auxiliar na tarefa de criar obras que suplantem o mundo empírico; porém esta operação espiritual não deve resultar em idéias abstratas que dispensem ou subjuguem os objetos

⁶¹ *Feliz acontecimento* in GOETHE, J.W. Von. In *A Metamorfose das plantas*. Campo Belo: Edições religião e cultura, 1986, p.8.

naturais, pois “...o puro conceito apenas pode ser estudado na natureza e nas obras de arte”.⁶²

Assim, a quantidade e a qualidade da prosa teórica legada por Goethe, sem falar nas reflexões contidas em sua obra poética, provam que ele não era refratário à elaboração do pensar, mas a um tipo de pensamento: aquele que dispensa e subjuga o materialmente existente, que condena a matéria a ser mera sombra e cópia imperfeita da idéia. Isso não significa afirmar que a matéria seja superior à idéia, mas que ambas compõem a existência plena.

Os que consideram somente a existência sensível ou os que se fixam na pura abstração tomam parte do real por sua totalidade, mas esta é formada por uma relação de complementaridade entre o sensível e o espiritual. A coerência da posição de Goethe é evidenciada pelo fato de ele não ignorar as obras que não alcançaram o grau maior da arte – como a maneira ou a imitação simples –. Embora estas obras não tenham atingido a plenitude, são avaliadas com respeito e consideração, pois existem e produzem algumas representações de considerável valor artístico. Ou seja, ele não parte de suas formulações para simplesmente condenar aquilo que dela se distancia.

O *urphänomen* goethiano tem grande proximidade com o ideal e o estilo, uma vez que estas formulações não atribuem uma prevalência do espírito sobre a matéria, ou da objetividade sobre a subjetividade, mas uma complementaridade entre as partes que devem compor uma obra de arte completa, ou um homem completo, pois assim vão ao encontro do real em seu sentido pleno.

As conclusões anteriores auxiliam a compreender a posição goethiana a respeito da relação entre os gregos e os modernos. Em “Sobre os objetos das artes plásticas”,

⁶² *Imitação simples da natureza, maneira e estilo in GOETHE, Johann Wolfgang Von. Escritos sobre Arte. Op. cit., p. 66.*

Goethe afirma terem sido os gregos os que atingiram a excelência na representação do ideal. Eles nunca desejaram retratar a natureza tal qual ela se apresenta aos sentidos, sempre se dispunham a ir além do mundo empírico em suas representações, porém jamais deixaram de apresentar em suas obras uma ligação próxima, íntima, com a natureza.

É fundamental ressaltar que os gregos, apesar do que foi colocado acima, não estabeleceram *a forma* artística e que os modernos devem copiá-la, pois “é importante manter as maiores honras à palavra estilo, a fim de que reste um termo para indicar o grau supremo que arte jamais atingiu e poderá atingir”.⁶³ Com este alerta, Goethe explicita que, mesmo ao reconhecer e louvar a excelência das representações artísticas legadas pela tradição, não elege nenhuma delas como um modelo que engesse a produção moderna. Esta característica é fundamental para o pensamento de Goethe sobre a arte, pois lhe dá a condição de olhar diretamente para a arte grega sem ser petrificado. Vale ressaltar que, apesar de tais constatações, não se pode deixar de mencionar que as formulações estéticas do Classicismo de Weimar incluem elementos normativos. Grande parte das regras formais que Goethe colocara para si, a partir da tradição, vem da análise das obras dos que melhor representaram os objetos que compõem o ideal artístico: os gregos. Porém sua posição a respeito da observância de preceitos formais é elaborada a partir de uma preocupação intensa com as características e peculiaridades da cultura de seu tempo. O exame detido das representações gregas auxilia o artista a representar um ideal, a alcançar um estilo, desde que o artista tenha consciência de que o legado grego não é o estilo, assim como nenhuma representação deverá sê-lo. O artista deve ter as grandes realizações da tradição como algo que o incite

⁶³ Idem, p. 68.

e o auxilie a realizar em seu tempo algo também grandioso, não algo que seja objeto de um culto imobilizador.

A discussão sobre a importância dos antigos e sobre como pensar e organizar a relação entre as obras antigas e as modernas remonta à *Querelle* dos antigos e dos modernos, discussão importante na França do século XVII. As concepções de estilo e ideal esclarecem a resposta de Goethe a esta questão. Ele não nega a tradição, muito menos a modernidade, antes integra ambas na possibilidade sempre aberta de se produzirem obras de arte autênticas, que desde a esfera artística contribuem para a evolução de toda a humanidade.

3.4 Natureza

O estilo e o ideal são essenciais para entender o encaminhamento de Goethe sobre o problema da relação entre o legado dos antigos e a modernidade. A resposta do autor a esta questão, de ampla envergadura dentro da cultura alemã do século XVIII, afirma que o legado grego deve servir para potencializar a arte moderna. A partir disso resta investigar como o artista moderno pode se servir da arte clássica. Para tanto, é necessário investigar a ligação que os conceitos de estilo e ideal têm com a natureza, e a relação desta com a cultura humana.

Pensar a relação entre a arte e a natureza foi uma ocupação de Goethe desde os tempos de juventude. Este tema está presente, por exemplo, em “Resenha sobre As belas-artes de Sulzer”, pertencente à época em que Goethe integrava o *Sturm und Drang*. O texto foi publicado na Revista *Frankfurter Gelehrte Anzeigen* em 1772, quando autor tinha vinte três anos. Nele, Goethe rechaça as posições que Sulzer defende como princípios fundamentais para se compreender a arte.

Não obstante ser notória a rejeição de Goethe aos princípios do *Sturm um Drang* na época do Classicismo de Weimar, o texto “Resenha sobre As Belas Artes de Sulzer” apresenta algumas posições e idéias que marcam uma insuspeita continuidade entre os diferentes momentos do pensamento estético do autor. Em primeiro lugar: a contrariedade de Goethe em relação a toda postura que reduz o olhar sobre a interferência entre natureza e arte a um princípio geral – “Ele (Sulzer) quer suprimir o princípio indeterminado da imitação da natureza e logo nos oferece em troca um princípio insignificante que é o embelezamento das coisas”⁶⁴ –. Em segundo lugar: Goethe marca a diferença entre arte e natureza – “O que nós vemos na natureza é força, a força absorve, nada é presente, tudo é passageiro (...) E a arte é justamente o contrário; ela decorre dos esforços do indivíduo de se manter diante da força destrutiva do todo.”⁶⁵ E um terceiro aspecto é a defesa de que a crítica de arte deve servir como impulso ao artista – “Se algum esforço especulativo pode ser útil para as artes, ele deve justamente interessar ao artista, inflamar seu fogo natural, para que se propague e se mostre ativo.”⁶⁶ Em “O ensaio sobre a pintura de Diderot”, escrito vinte e seis anos após a publicação de “Resenha sobre As Belas Artes de Sulzer”, também se vê claramente a presença dos três aspectos supracitados.

Apesar destes aspectos em comum, uma divergência fundamental entre o pensamento de Goethe à época do *Sturm und Drang* e suas considerações no artigo em que dialoga com Diderot salta aos olhos. Em 1772, Goethe afirmara com toda veemência sua indignação em relação à escola. “Mais prejudiciais ao gênio do que exemplos são os princípios. (...) A escola e o princípio (...) prendem toda a força do

⁶⁴ *Resenha sobre As belas-artes de Sulzer in* GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte. Op. cit.*, p. 49.

⁶⁵ *Idem*, p. 50.

⁶⁶ *Idem*, p. 52.

conhecimento e da atividade”.⁶⁷ Porém, no artigo de 1798, Goethe defende o estudo dos exemplos da arte clássica, da academia e dos princípios. Esta mudança é um dos signos principais de sua guinada rumo à arte clássica.

Não somente no artigo sobre as concepções de Diderot Goethe afirma a importância do estudo. Em “Imitação simples da natureza, maneira e estilo”, ao definir a imitação simples, ele diz: “Caso um artista, no qual devemos pressupor um talento natural, desde cedo, **depois de ter somente treinado pouco o olhar e a mão em modelos**, se dirigir aos objetos da natureza... (grifo meu)”,⁶⁸ ele poderá produzir obras de valor artístico reconhecido, porém presas ao mundo visível. Como foi exposto anteriormente, a imitação simples é pensada como uma espécie de tratamento artístico, que se caracteriza pela fidelidade com que representa objetos naturais, mas que, diante do estilo, demonstra uma limitação em relação ao aspecto subjetivo, necessário para se atingirem representações de maior excelência. Assim se pode defender que o aspecto pouco desenvolvido no âmbito da imitação simples pode ser atribuído ao treinamento insuficiente junto a modelos. Porém, tendo em vista o estilo, é fundamental que o estudo não faça com que o artista perca sua relação com a natureza, pelo contrário, deve servir para que ele estreite os laços entre seu ofício e a natureza.

3.4.1 Separação entre arte e natureza

Para tratar deste aspecto é interessante retomar os pontos que disse estarem presentes em “O Ensaio sobre a pintura de Diderot”, publicado na revista *Propileus*, editada por Goethe, Meyer e Schiller entre 1798 e 1800. Neste artigo, Goethe propõe um debate marcado pela anteposição frente às idéias de Diderot. Para o alemão, os

⁶⁷ *Sobre a arquitetura alemã* in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit., p. 38.

⁶⁸ *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit., p. 63.

problemas centrais das concepções artísticas do francês nascem do fato de ele querer misturar, fundir, arte e natureza.

A natureza organiza um ser vivo indiferente, o artista um ser morto, mas significativo, a natureza um ser real, o artista um ser aparente. (...) Uma imitação perfeita da natureza não é possível em nenhum sentido, o artista é apenas convocado para uma representação da superfície do fenômeno. O artista está referido à estrutura externa, ao todo vivo – que fala para todas as nossas forças espirituais e sensíveis, estimula o nosso desejo, eleva o nosso espírito e cuja posse nos faz felizes -, à plenitude da vida, ao que é vigoroso, ao que está desenvolvido, ao belo.⁶⁹

O trecho acima reafirma a postura de separar o âmbito artístico do natural e, quando defende esta postura, desenvolve argumentos muito evidentes (“A natureza organiza um ser vivo indiferente, o artista um ser morto...”) que permitem entender o quanto o autor considera obtusa a confusão entre arte e natureza. Inclusive, reconhecer a diferença entre ambas faz com que o artista enfoque o que lhe é próprio e, assim, economize tempo e energia para potencializar sua formação. O parágrafo seguinte confirma essa tendência, porém a torna mais intrincada:

A arte não empreende uma disputa com a natureza, em sua amplitude e profundidade, ela se atém à superfície dos fenômenos naturais; mas ela tem sua própria profundidade, seu próprio poder; ela fixa os supremos momentos desses fenômenos superficiais, na medida em que reconhece neles o caráter de lei [das Gesetzliche], a perfeição da proporção conforme a fins [zweckmässigen], o ápice da beleza, a dignidade do significado, a altura da paixão.⁷⁰

Ou seja, a arte tem suas características próprias, mas recebe da natureza algumas leis.

Se pode ocorrer que o artista deve se submeter às proporções, então estas devem possuir algo de coercitivo, algo que é do tipo da lei, elas não devem ser arbitrarias, e sim a massa dos artistas deve ter encontrado razões suficientes para acolhê-las na observação de figuras naturais e no que se refere à necessidade artística.⁷¹

A confusão entre arte e natureza parece encontrar aqui sua raiz. E este ponto deve ficar claro, pois é justamente aí que reside o perigo de tomar as considerações de Goethe por confusas. A arte tem um caráter objetivo, recebe imposições da natureza,

⁶⁹ O ensaio sobre a pintura de Diderot in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit., p. 148.

⁷⁰ Idem, p.152.

⁷¹ Ibidem, p.155.

mas isto está longe de significar que ela deva querer ser natureza, confundir-se com a natureza. Esse caráter objetivo deve ser processado dentro do âmbito artístico, caso contrário temos um fazer artístico pífio. Simplesmente o artista deve ter inteira consciência de que está fazendo arte, de que está representando. A confusão sobre este ponto destrói a possibilidade de se criar algo autêntico, pois nunca a arte será natureza. Não perceber isto é não ter clareza sobre algo fundamental para o artista. Para ele e, também, para aquele que admira a arte. Deste modo a arte faz jus à sua posição frente à natureza quando entende que é arte. Ela recebe determinações da natureza, mas estas somente podem ser efetivadas plenamente se o artista compreende que deve trabalhá-las dentro do universo artístico. Aqui outra crítica ao realismo.

A arte toma a natureza em seu ponto mais digno de sua aparição, aprende com ela a beleza das proporções para novamente prescrevê-las a ela. [...] Mas, se isso deve ocorrer, então o gênio, o artista que tem a vocação, deve agir segundo regras que a natureza mesma prescreve a ele, que não a contradizem, que são sua maior riqueza, porque ele, desse modo, aprende a dominar e a empregar tanto a grande riqueza da natureza quanto a riqueza de sua alma.⁷²

O domínio da arte deve abranger tanto a observação da natureza quanto a interioridade do artista. “O artista deve conhecer o círculo de suas forças, ele deve formar para si mesmo um reino no interior da natureza. Mas ele deixa de ser um artista quando quer se confundir com a natureza e se dissolver nela”.⁷³

Exigir que a arte apresente os objetos como eles se encontram em estado natural demonstra uma falta de cultura e entendimento sobre a arte e também sobre a natureza. Aquele que exige da arte ser natureza age como um estúpido. Goethe discute este tópico no ensaio “Sobre verdade e verossimilhança das obras de arte”. Nele, o autor apresenta dois personagens discutindo a respeito do tema. Um, O Espectador, diz irritar-se quando percebe de forma clara que está diante de uma representação e não da coisa mesma. Ele

⁷² Ibidem, p. 152.

⁷³ Ibidem, p.155.

quer ter sempre a seguinte ilusão: tomar o objeto artístico por objeto natural. O outro, O Defensor, quer esclarecer àquele que esta exigência é uma estupidez e este parâmetro nada acrescenta à fruição artística, antes a embota, quase a impossibilita.

O ESPECTADOR: Apenas para uma pessoa inculta, você dizia, uma obra de arte pode parecer uma obra da natureza.

O DEFENSOR: Você certamente se lembra dos pássaros que foram bicar as cerejas do grande mestre.

O ESPECTADOR: Mas isso não comprova que estas frutas foram pintadas primorosamente?

O DEFENSOR: De modo algum, isso comprova muito antes que estes apreciadores eram autênticos pardais.⁷⁴

Poderíamos dar por encerrada a discussão se não tivéssemos ressaltado a importância de o artista voltar-se para a natureza, de criar a partir de uma relação íntima com a natureza, de apresentar obras captáveis pelos sentidos. Assim, sobre a relação entre arte e natureza, existem duas exigências: o artista deve distanciar-se da natureza e, mesmo assim, manter uma relação íntima com a mesma. Este aparente paradoxo exaspera O ESPECTADOR no artigo que citei.

O ESPECTADOR: Mas então me diga: por que também para mim uma obra de arte perfeita parece ser uma obra da natureza?

O DEFENSOR: Porque concorda com a sua melhor natureza, porque é supranatural, mas não extranatural. Uma obra de arte completa é uma obra do espírito humano, e nesse sentido também uma obra da natureza. Mas na medida em que os objetos dispersos são compreendidos conjuntamente e mesmo os mais comuns são acolhidos em seu significado e dignidade, ela está além da natureza. Ela quer ser apreendida pelo espírito que nasceu e foi formado harmoniosamente, e este encontra o que é excelente, o que é em si mesmo perfeito também de acordo com a natureza. O apreciador comum não possui conceitos sobre isso, ele trata uma obra de arte como um objeto que encontra no mercado, mas o verdadeiro apreciador não apenas vê a verdade do que é imitado, mas também os méritos do que é escolhido, o que é rico de espírito e combinação, o que é supraterrâneo do pequeno mundo artístico, ele sente que deve se concentrar a partir de sua vida dispersa, habitar com as obras de arte, observá-las repetidamente e, desse modo, dar a si mesmo uma existência mais elevada.⁷⁵

Temos aqui dois sentidos de natureza. Um é o sentido de totalidade, ou seja: o espírito humano também faz parte da natureza entendida enquanto totalidade. Outro

⁷⁴ Sobre verdade e verossimilhança das obras de arte in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte. Op. cit.*, p. 137.

⁷⁵ Idem, p.140.

sentido de Natureza é a parte desta totalidade que identificamos com o que não é subjetivo. A obra de arte autêntica, portanto, se afasta da natureza particular, objetiva, mas aproxima-se e mesmo emula a natureza total. Como o artista consegue realizar este feito? Ao tecer de forma complementar subjetividade e objetividade, uma vez que a natureza total engloba os objetos materialmente existentes bem como o espírito humano. O artista genuíno percebe o que, na dispersão da natureza, merece ser representado. Em sua representação ele intensifica a excelência que se encontra dispersa. Sua obra eleva-se sobre a natureza objetiva. O artista realiza este feito em contato íntimo com a natureza e, assim, evita que sua representação seja particularmente subjetiva. Ele, portanto, não fica preso à objetividade, muito menos é presa da subjetividade; assim produz uma obra que estabelece uma relação íntima entre ambas, uma obra que está à altura da natureza total.

A posição de Goethe em “O Ensaio sobre a pintura de Diderot” alinha-se com a posição do DEFENSOR no artigo “Sobre verdade e verossimilhança na obra de arte”. Ou seja, arte é um mundo que não deve ter a pretensão de ser igual ao mundo orgânico, ter confusão a respeito disto significa brutalidade e incompreensão. O detalhe importante: este fato não significa dizer que arte e natureza não tenham relação alguma. Pelo contrário! Porém, a relação entre ambas somente pode ser positiva se entendermos as particularidades de cada uma.

Este embate tão ferrenho tem um sentido. Para Goethe um escrito teórico sobre a arte deve favorecer e vivificar a vivência artística. Sua meta aqui não é outra, pois ele dissera que “... justamente essa mistura de natureza e arte é a doença principal que rebaixa a nossa época.”⁷⁶ Este objetivo de querer chamar a atenção de seus

⁷⁶ O ensaio sobre a pintura de Diderot in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit., p. 155.

contemporâneos para esta degeneração é percebido quando ele insiste na necessidade de o artista dedicar-se mais ao estudo da arte do que querer partir diretamente da natureza para a arte.

A mediação entre arte e natureza vem sendo desenvolvida pela tradição ao longo do tempo. “Um artista, uma nação, um século de tais artistas formam, por fim, as regras da arte, por meio do exemplo e da doutrina, após a arte ter se auxiliado por longo tempo de maneira empírica.”⁷⁷ O artista querer reconstruir a mediação necessária entre arte e natureza, inteiramente a partir dele, é um contra-senso e, antes de tudo, uma enorme perda de tempo. Observando e estudando o universo artístico ele pode perceber, através da arte autêntica, onde a relação entre arte e natureza foi bem sucedida. Ter consciência disto representa um ganho enorme para a formação do artista.

Sobre o conselho de Diderot para o aprendiz deixar de lado a academia e ir freqüentar os lugares públicos Goethe diz:

Esse conselho seria em si mesmo bom e certamente o artista nunca fica pouco na massa do povo; mas incondicionalmente, como pretende Diderot, não adianta nada. 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. Se esses exercícios prévios lhe são estranhos, toda experiência de nada o ajudará e, como muitos de nossos contemporâneos, ele apenas irá representar o comum, o que é interessante pela metade ou o que, por desvios sentimentais, é falsamente interessante.⁷⁸

É pela arte, antes de tudo, que o artista se forma artista. E a arte autêntica expressa e dignifica a natureza. Portanto: “O artista não deve ser tão consciencioso diante da natureza, mas diante da arte”.⁷⁹

⁷⁷ Idem, p.150.

⁷⁸ Idem, p. 163.

⁷⁹ Ibidem p.167.

3.4.2 O artista e a natureza

Embora Goethe atribua grande importância à distinção entre arte e natureza, ele também ressalta a necessidade de o artista se ater à natureza. Sobre os caminhos para isto, ele diz que a observação direta da natureza pode ser um recurso para a formação do artista, porém o voltar-se para a natureza deve primordialmente ser mediado pelo legado artístico da humanidade. Esta orientação artística é direcionada aos modernos e demonstra a consciência histórica de Goethe quando observa a relação entre arte e natureza. A grandeza das conquistas artísticas dos gregos reside em sua harmonia intuitiva com a natureza, ou seja, a singularidade da arte grega está relacionada à sua ligação direta com a natureza. Esta constatação leva à conclusão de que os artistas modernos deveriam, portanto, ligar-se diretamente à natureza. Porém, para Goethe, esta conclusão a princípio óbvia é enganosa, pois a relação imediata com a natureza é inacessível aos modernos em função do longo percurso histórico. Os costumes e a moral da modernidade afastaram o homem da relação com a natureza que tinham os gregos. A única saída que Goethe concebe como possível para o artista superar esta distância é voltar à natureza pela observação das obras passadas, que apresentam o espírito humano em harmonia com a natureza. A volta à natureza deve ser feita através do legado histórico recebido pelos modernos. Se a história provocou uma distância entre homem e natureza, o artista que deseja constituir um *estilo* deve identificar quais elementos deste legado histórico serviram para provocar esta cisão e quais exemplos podem ser úteis para, justamente, superar tal separação. O antídoto deve ser elaborado a partir do próprio veneno.

Para tentar compreender quais as indicações do autor para que o artista consiga êxito a partir desta rigorosa exigência, o artigo “Propileus” é fundamental. Este texto, publicado também em 1798, foi escrito para apresentar a revista de mesmo nome. Os

assuntos principais veiculados nela foram justamente a relação entre arte e natureza e a importância do legado grego para as artes plásticas. No texto de apresentação Goethe diz:

A mais distinta exigência que se fará ao artista permanece sempre a seguinte: que ele se atenha à natureza, a estude, a imite e produza algo que se assemelhe aos seus fenômenos. [...] A natureza está separada da arte por um fosso enorme, que o gênio sozinho não é capaz de ultrapassar sem um meio auxiliar externo.⁸⁰

Que a recomendação de ir em direção à natureza está expressa de forma clara podemos concordar, mas no trecho citado aparecem dois pontos a serem explicitados: qual o significado de imitação da natureza; e o que será um meio auxiliar externo que ajuda o gênio em sua tarefa de ir em direção à natureza.

O meio auxiliar externo de que o artista deve lançar mão para alcançar sua suprema tarefa é o estudo teórico. Este é exterior à arte, mas quando bem utilizado pode ajudar o artista. A atitude principal, o estudo primordial continua sendo o desenvolvido dentro do âmbito artístico, porém “o artista também deveria se instruir teoricamente sobre os corpos inorgânicos, bem como sobre os efeitos naturais universais (...)”.⁸¹

Embora recomende o estudo científico da anatomia, do som, da cor, Goethe ressalta a dificuldade que o artista irá enfrentar para encontrar na ciência conhecimentos que potencializem seu fazer. Goethe até mesmo coloca para si a tarefa de desenvolver a mediação entre ciência e arte, pois ele anuncia seu projeto que terá como resultado a *Doutrina das Cores*.

Os ganhos que o artista obtém junto à ciência podem ser técnicos, como por exemplo as informações sobre as pedras para o escultor ou a constituição química das tintas para o pintor. Porém, os conhecimentos científicos podem, também, contribuir para aguçar a percepção do artista.

⁸⁰ *Propileus in* GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit., p. 98.

⁸¹ Idem, p. 99.

A figura humana não pode ser apreendida meramente por meio da visão de sua superfície. É preciso descobrir o seu interior, separar suas partes, perceber as ligações das mesmas, conhecer as diferenças, instruir-se sobre os efeitos e contra-efeitos. [...] A visão da superfície de um ser vivo confunde o observador e certamente pode-se aqui, como em outros casos, aplicar o seguinte dito verdadeiro: somente se sabe o que se viu antes! [...] assim a perfeição da intuição reside no conhecimento.⁸²

Sobre o quanto o conhecimento contribui para a percepção do artista, o parágrafo abaixo introduz uma discussão importante.

Assim como um conhecimento mais exato das partes singulares da figura humana exige um enorme esforço do artista, as quais ele deve por fim novamente considerar como um todo, assim também um panorama, uma visão lateral sobre os objetos aparentados é sumamente útil, pressupondo que o artista seja capaz de se elevar às idéias e de captar o parentesco próximo de coisas que parecem distantes.⁸³

Este trecho apresenta um diálogo, que surge da comunicação entre os olhares científicos e artísticos sobre a natureza, e que será de grande importância para Goethe. A saber: a relação entre a parte e o todo. O compromisso principal do cientista é conhecer a parte, o do artista é representar o todo. Embora cada inclinação produza grandes diferenças entre ciência e artes, ambas potencializam-se intensamente quando se complementam.

A ciência permite à arte conhecer profundamente os meandros da constituição dos organismos e das propriedades do que é inorgânico. Ver desde dentro enriquece a representação do exterior, compreender as partes esclarece sobre o todo. A arte, por sua vez, impede que o conhecimento científico se estanque numa obtusidade inumana. Que se afunde numa especialização tão intensa quanto irracional.

O importante para o artista é aprender a harmonizar o conhecimento científico e a prática artística. Isso é para Goethe de suma importância, pois é fundamental que o artista apreenda conceitos universais sobre a dinâmica da natureza, uma vez que de

⁸² Ibidem, p. 99.

⁸³ Ibidem, p. 99.

posse disto ele pode conhecer melhor o objeto em particular que lhe interessa representar. Outra vez a questão é obter formulações gerais que não embotem a percepção do particular, pelo contrário que a potencializem. Um dos exemplos desta possibilidade é um ramo estudado largamente por Goethe: a anatomia comparada. “Ela nos conduz de uma figura à outra e, ao observarmos naturezas mais ou menos aparentadas, nos elevamos acima de todas elas a fim de visualizar seus traços característicos em uma imagem ideal.”⁸⁴

Essa consideração do quanto a anatomia comparada pode servir ao artista refere-se, também, à concepção goethiana do fenômeno originário. Ou seja, a ciência pode auxiliar o artista na árdua tarefa de identificar os objetos ideais, que são frutos de uma ação complementar entre natureza e espírito humano.

O conteúdo desta discussão instiga a relembrar a questão do sentido de imitar a natureza. Como afirma Goethe:

Se fixarmos a mesma, descobriremos então que nossa atenção na observação dos objetos toma uma direção determinada, que os conhecimentos separados podem ser mais facilmente alcançados e fixados por meio da comparação e que, por fim, somente poderemos disputar com a natureza, no emprego artístico, quando ao menos aprendermos, até certo grau, como ela procede na formação de suas obras.⁸⁵

Imitar a natureza, portanto, tem o significado de alcançar a capacidade produtiva da natureza. Não se trata de querer constituir uma arte que seja cópia realista dos objetos naturais, não significa representar cachos de uva idênticos aos existentes na forma natural. Esta tendência realista Goethe identifica como uma preocupação artística menor, uma preocupação vazia. Para conseguir representar o ideal e alcançar um estilo, o artista moderno, impossibilitado de estabelecer uma relação imediata com a natureza,

⁸⁴ Ibidem, p. 100.

⁸⁵ Idem. p. 100

deve utilizar o estudo da arte e dos conhecimentos científicos a fim de voltar-se para a natureza e produzir obras autênticas.

Mas ainda mais raro, particularmente na época moderna, é quando o artista é capaz de penetrar na profundidade dos objetos, bem como na profundidade de sua própria mente, a fim de produzir em suas obras não apenas algo que faz efeito de maneira leve e superficial mas, em competição com a natureza, algo espiritualmente orgânico, de modo que possa dar à sua obra de arte um tal conteúdo, uma tal forma que faça com que a obra pareça ao mesmo tempo natural e além do natural.⁸⁶

No parágrafo acima, Goethe resume alguns dos assuntos de maior importância para a compreensão de sua posição frente à arte. O artista deve dar à sua representação um conteúdo ideal e tratá-lo de acordo com as exigências do estilo; conhecer em pormenores sua interioridade e o mundo exterior e, assim, de posse das partes, compor um todo que seja uno e múltiplo. Em um organismo natural, as partes funcionam harmonicamente num todo que dá sentido a elas, numa obra de arte autêntica o mesmo ocorre; nesse aspecto ela parece ser natural, porém esta além do natural, pois é espiritualmente orgânica, ou seja, em sua constituição está impresso o espírito humano em harmonia com a natureza. Por isto, tais obras são mais elevadas que os objetos presentes no mundo visível, embora tenham uma relação íntima com a natureza. Assim a comunicação entre essas obras e quem as frui dispensa qualquer mediação e leva o observador a conhecer mais que a aparência dos fenômenos.

Estas características são as que Goethe atribui às representações simbólicas.

Como diz Sussekind:

O símbolo expressa um particular “sem pensar no universal e sem apontar diretamente para a ele”, de modo que quem compreende esse particular vivamente apreende ao mesmo tempo, ainda que não tenha consciência disso, o universal. A falta de consciência ou de intencionalidade da ligação que se estabelece dá, à obra simbólica, a naturalidade e a objetividade reivindicadas pelo autor, fazendo da arte uma “mediadora do inexprimível”.⁸⁷

⁸⁶ Idem, p.98

⁸⁷ SUSSEKIND, Pedro. *Helenismo e Classicismo na Estética alemã*. Tese de Doutorado, UFRJ, Ano de Obtenção: 2005. p.

3.5 Laocoonte

Os elementos presentes em “Sobre Laocoonte”, publicado na revista *Propileus* em 1798, ganham em profundidade a partir das conclusões desenvolvidas durante o segundo capítulo. Os conteúdos dessas conclusões, por sua vez, também podem ser esclarecidos ou confirmados por meio do que Goethe desenvolvera em sua análise. O grupo escultórico Laocoonte atende a todos os princípios estéticos discutidos por Goethe, ou melhor dizendo, muito do que Goethe elabora parte da observação atenta desse conjunto de esculturas.

Goethe inicia o ensaio afirmando que uma obra de arte primorosa contém toda a arte, e que o limite para compreender e expressar o universal a partir dela depende do fôlego de quem se lança a tal tarefa. Ou seja, o Laocoonte é uma obra de arte particular, mas que remete ao ideal aquele que a frui. Porém, sua riqueza não pode ser traduzida absolutamente em palavras, pois sua potencialidade depende da proximidade da obra mesma.

Após discorrer sobre características gerais da arte que devem ser respeitadas por uma obra de arte elevada, Goethe começa a apresentar os detalhes e as características do Laocoonte. Primeiro ele ressalta que os artistas livraram as esculturas de tudo o que é acidental: “seus atributos troianos nacionais”, seus “atributos poéticos e mitológicos”. O conjunto de esculturas abandonou várias características que a tradição literária e mitológica atribuía a seus personagens e manteve o essencial. Goethe chega a dizer que, se não soubéssemos nada sobre a história de Laocoonte, isso não atrapalharia a fruição da obra. O conjunto de esculturas é apresentado como “um pai com dois filhos, em perigo, a ponto de ser vencido por dois animais perigosos.”⁸⁸ Para quem apreende a obra este é um aspecto positivo, pois os elementos que podem conduzi-lo ao campo da

⁸⁸ *Sobre Laocoonte* in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte. Op. cit.*, p.119.

idealidade se encontram na própria escultura e não em significações exteriores a ela. Esta característica faz do Laocoonte uma obra de arte simbólica e auxilia a compreender o elogio de Goethe a este gênero de objetos artísticos. Em “Sobre os objetos das artes plásticas”, ao discorrer sobre o “tratamento e o espírito daquele que trata do objeto” Goethe diz:

Por meio de um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os melhores e supremos objetos e, nos melhor dos casos, os fará simbólicos. Os objetos representados dessa maneira parecem existir meramente por si mesmos e são, todavia, profundamente significativos, e isso devido ao ideal, que sempre implica uma universalidade. Se o simbólico, além da representação, ainda testemunha algo ocorrerá de modo indireto.⁸⁹

No caso da representação do Laocoonte, os artistas escolheram o momento de maior tensão para ser representado. A sabedoria da escolha possibilita às esculturas uma impressão de movimento, pois diante delas somos levados a imaginar que todo o quadro era diferente antes do acontecimento e que tudo será também diverso após o momento representado.

Se pensarmos a ação do começo ao fim e reconhecermos que ele atualmente se encontra no ponto mais elevado, então, se refletirmos sobre os momentos subsequentes e mais afastados, iremos imediatamente perceber que todo o grupo terá que ser modificado e que não pode ser encontrado nenhum instante que seja igual ao atual em valor artístico. O filho mais novo será asfixiado pela serpente que o envolve ou será mordido, caso a irrite em seu estado completamente indefeso. Ambos os casos são insuportáveis, porque são um caso extremo que não deve ser representado.⁹⁰

Outro ponto que confere multiplicidade à obra, embora ela baste por si mesma, assim como os objetos orgânicos, é o fato de as três personagens envolvidas pelas serpentes estarem em estados distintos. O pai luta contra uma serpente e somente ele recebe uma mordida, o filho mais novo está absolutamente dominado, porém o filho mais velho está enrolado apenas nas extremidades. Um luta, o outro está quase entregue,

⁸⁹ *Sobre os objetos das artes plásticas* in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte. Op. cit.*, p.81.

⁹⁰ *Idem*, p. 125.

e o terceiro pronto a escapar situa-se no instante como um observador imerso na própria obra.

Homens em luta contra animais são um evento potencialmente feliz para se representar, principalmente no caso de serpentes, pois elas podem atacar, mesmo sem morder, por várias direções. Assim, “Através deste meio de paralisação já são espalhados pelo todo, em grande movimento, um certo repouso e unidade”.⁹¹ Isto possibilita a gradação, necessária para se compor um todo coeso a partir da multiplicidade de estados.

Os três sentimentos que o ser humano possui frente ao sofrimento estão representados. O pai suscita o terror, apesar de sua expressão indicar uma alma que resiste e luta contra o inimigo. O estado de entrega do filho mais novo provoca a compaixão, pois nada resta para ele. O filho mais velho, como está prestes a escapar do domínio das serpentes, induz ao sentimento de medo, pois, apesar da esperança que resta para ele, as serpentes podem ainda o alcançar. Assim:

... o grupo do Laocoonte, ao lado de todos os demais méritos reconhecidos, é ao mesmo tempo um modelo de simetria e multiplicidade, de repouso e de movimento, de oposições e de gradações, que em conjunto se oferecem ao espectador, em parte sensível em parte espiritualmente e, no *pathos*, elevado da representação, suscitam um sentimento agradável e suavizam o turbilhão dos sofrimento e da paixão por meio da graça e da beleza.⁹²

Em Laocoonte, todos os requisitos para se representar um ideal e alcançar um estilo estão preenchidos. Os escultores receberam um objeto mítico, ou seja, produzido pelo espírito humano em relação íntima com a natureza; escolheram o momento mais apropriado para ser representado e, ao realizarem isto, observaram minúcias sobre o corpo humano, pois as reações do corpo do pai ao ser mordido obedecem às leis da anatomia. Vale ressaltar que, embora a representação tenha respeitado leis naturais, ela

⁹¹ Ibidem, p. 124.

⁹² Ibidem, p. 118.

não é realista, pois a beleza, em momento tão aterrador, somente pode subsistir no campo da arte. A partir do Laocoonte podemos nos instruir sobre a arte e sobre outros aspectos da natureza humana. Subjetividade e objetividade estão em harmonia, ambas a favor da completude do ser humano; completude esta que reconhece a importância e a especificidade de suas partes.

4. GOETHE E SCHILLER

As trajetórias de Goethe e Schiller foram marcadas por encontros e desencontros, divergências e aproximações estéticas. A força conceitual gerada pelo movimento de atração e repulsão entre ambos, além da envergadura de suas obras poéticas e da profundidade do pensamento deles sobre a arte, expõem o quanto se tem a ganhar comparando algumas posições de Goethe e Schiller.

Ambos estão entre os principais representantes do movimento *Sturm und Drang* e são os grandes protagonistas do Classicismo de Weimar. Porém, a despeito do que a frase anterior possa suscitar, não houve uma sincronia perfeita entre eles. As principais contribuições de Goethe para o *Sturm und Drang* foram o *Götz von Berlichingen* (1793) e *Os sofrimentos do jovem Werter* (1794). Nesta data Schiller se encontrava entre os catorze e quinze anos de idade. Sua estréia literária viria quase uma década depois, em 1782, com *Os Salteadores*, também uma das obras centrais do *Sturm und Drang*. Nesta época Goethe já havia se desligado deste movimento e nutria uma repulsa aos princípios estéticos que orientaram a obra de estréia de Schiller. Este sentimento o leva a tecer o seguinte comentário sobre *Os Salteadores*: “um talento vigoroso, mas imaturo [Schiller]

havia justamente derramado sobre a pátria (...) os paradoxos éticos e teatrais, dos quais eu ambicionara livrar-me”.⁹³

A efetiva aproximação entre Goethe e Schiller aconteceu em 1794, mas foi desenhada ao longo dos anos que separam o lançamento de *Os Salteadores* e o início da correspondência entre eles.

Por meio de sua viagem à Itália, realizada entre 1786 e 1788, Goethe consolidou sua aproximação do legado clássico. Durante este período ele finalizou em versos, por exemplo, a versão definitiva de sua *Ifigênia em Tauris*.

Schiller irá aproximar-se também do ideal clássico, mas por uma via que, além de ter Goethe como um dos interlocutores, passa essencialmente pela leitura da *Crítica do Juízo*, de Kant. Jena, cidade para a qual Schiller se mudou em maio de 1789, era nesta época berço do kantismo, pois na universidade local lecionavam os maiores entusiastas das idéias do filósofo de Königsberg. A partir do conteúdo e da terminologia utilizada por Schiller na correspondência entre ele e seu amigo Körner,⁹⁴ no ano de 1793, fica evidente a influência de Goethe e Kant sobre seu pensamento. Um exemplo é a distinção entre *imitação simples da natureza, maneira e estilo*. Goethe utilizou estes conceitos em um artigo de 1789 e Schiller faz uso dos termos nas cartas supracitadas. A partir desta confluência é importante investigar as conceituações schillerianas e comparar as significativas dissonâncias entre os pensamentos de Schiller e Goethe, pois isto favorece a compreensão da posição de ambos frente a arte.

⁹³ Apud GOETHE, SCHILLER. *Goethe e Schiller: Companheiros de Viagem*. São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p. 8.

⁹⁴ Jurista e escritor, foi amigo de Schiller e Goethe. Ele é o interlocutor de Schiller numa célebre correspondência que foi traduzida para o português com o nome de *Kallias, ou sobre a beleza*. O principal mote da discussão entre ambos é conseguir com e contra Kant estabelecer um princípio objetivo para o belo.

4.1 Imitação simples, maneira e estilo em Schiller

Em *Kallias ou Sobre a Beleza* é apresentada uma intensa discussão a respeito da possibilidade de estabelecer um critério objetivo para a beleza. Schiller direciona sua argumentação tanto a respeito de objetos da natureza quanto a obras artísticas.

Tratar o belo na arte traz uma dificuldade peculiar à teoria de Schiller sobre a beleza. Para o autor esta é identificada como sendo a liberdade no fenômeno. Para ser livre, o fenômeno deve ser determinado por si. Como o objeto artístico pode ser determinado por si, se ele é realizado pelo homem? Ou, antes de tratar especificamente da arte, algum objeto pode ser determinado por si mesmo?

Schiller parte da estética de Kant, elaborada na Terceira Crítica,⁹⁵ pretendendo ultrapassá-la no seguinte ponto: acredita que o conceito de beleza, presente no pensamento kantiano, é por demais subjetivo. Assim, de posse da terminologia da filosofia kantiana, ele irá tentar restituir a objetividade do conceito de beleza. Para entendermos a posição de Schiller devemos compreendê-la frente a algumas outras influentes reflexões sobre a beleza.

É interessante notar que minha teoria é uma quarta forma possível de explicar o belo. Explica-se o belo objetiva ou subjetivamente; e, a rigor, ou de modo subjetivo sensível (como Burke e outros), ou subjetivo racional (como Kant), ou objetivo racional (como Baumgarten, Mendelsohn e todo o bando dos homens da perfeição), ou, por fim, de modo objetivo sensível...⁹⁶

Desse modo, a teoria de Schiller, segundo o próprio, não identifica a beleza através de causas puramente físicas, nem por critérios absolutamente subjetivos, e muito menos aceita a identificação dela com a perfeição. A beleza é identificada por um processo subjetivo, mas tal processo é desencadeado por características presentes no objeto, características sensíveis, e que não se resumem à perfeição. A beleza somente pode ser definida como liberdade no fenômeno. O objeto belo *obriga* a razão a

⁹⁵ Crítica do Juízo

⁹⁶ SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou sobre a beleza*. Tradução e introdução: Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 42.

identificá-lo como sendo livre, pois percebe que sua forma sobrepujou a matéria, sem, no entanto, dispensá-la. E essa peculiaridade do objeto belo, sua natureza, que o diferencia dos demais objetos, somente pode advir de si, uma vez que ele é apresentado à razão sem a mediação do conceito. Assim, a beleza não pode ser uma mera atribuição subjetiva, ela é um atributo do objeto. Portanto, o juízo do belo pode ser feito através da sensação que o objeto belo nos causa, mas tal sensação é inexoravelmente causada pelo objeto belo, assim os **critérios da beleza estão no objeto**, embora eu os reconheça através da subjetividade, uma vez que beleza é *liberdade* no fenômeno.

Analisando esta proposição junto à teoria de Kant, o grande problema dela reside no fato de a liberdade ser da esfera do incondicionado, uma formulação da razão independente de qualquer imposição exterior. Ou seja, em relação à liberdade, em sentido estrito, a razão sempre está numa posição ativa e, portanto, não pode receber determinação de nada além dela mesma, muito menos de objetos. Porém, em relação à beleza, a razão não está em seu uso constitutivo e sim num uso regulativo, ou seja, a razão encontra-se aqui numa posição passiva. A razão reconhece no objeto belo algo *análogo* à liberdade, mas como esta liberdade está ligada a um objeto ela não pode ser o fundamento para ações incondicionadas, uma vez que o objeto está condicionado à matéria que participa de sua constituição. O objeto belo não pode ser considerado sem a matéria, sua liberdade fenomênica emerge da relação de sua forma com sua matéria, não de um juízo subjetivo, embora seja a subjetividade que reconhece um *análogo* à liberdade no objeto belo. *Análogo*, pois a liberdade estrita pertence ao uso constitutivo da Razão Prática e livre de qualquer relação de necessidade para com a matéria.

Schiller afirma que:

Pois bem, se na consideração de um ser natural (um ser não racional)⁹⁷ a razão prática descobre que ele é determinado por si mesmo, então ela lhe atribui (como a razão teórica, no mesmo caso, concede similaridade à razão a uma intuição) *similaridade à liberdade [Freiheitsähnlichkeit]* ou, numa palavra, *liberdade*. Mas porque essa liberdade é apenas emprestada pela razão ao objeto, *como nada pode ser livre a não ser o supra-sensível, e a liberdade mesma como tal nunca pode cair sobre os sentidos* – numa palavra – como se trata aqui apenas de que um objeto apareça como livre, e não que o seja efetivamente: então essa analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato, e sim meramente *liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno*.⁹⁸

Todo objeto existente tem forma e matéria, e aquele cuja forma, por uma determinação intrínseca, sobrepuja as limitações da matéria, é belo. Schiller nos dá um exemplo significativo: o pássaro. Este sofre, como todos os objetos, a força da gravidade. Porém seu arranjo é tal que, se valendo de sua matéria que o limita, ele consegue irromper as determinações da ação da gravidade e consegue voar.

Uma vez entendido como Schiller atribui o caráter objetivo da beleza a objetos naturais, resta compreender como ele estabelece isto para objetos artísticos. O primeiro problema a ser enfrentado já está colocado. Se o objeto artístico é feito pelo homem, como pode ser autodeterminado? Se tal característica é necessária para que exista a liberdade no fenômeno, como o objeto artístico pode ser livre, e, portanto, belo?

“Pois bem, nenhum objeto na natureza e ainda muito menos na arte é, porém, livre de fins e de regras, nenhum é *determinado por si mesmo*, tão logo pensamos sobre ele.”⁹⁹ Nesta frase Schiller aproxima os objetos da natureza aos objetos da arte, mas *parece* implodir sua consideração objetiva da beleza. Se analisarmos os objetos belos, talvez possamos estabelecer suas regras de estruturação, ou reconhecer que sua forma serve para algo. Mas isso se os analisarmos. Se os considerarmos como eles nos aparecem, sua aparição fenomênica, os objetos belos surgem como livres de regras. “A beleza, no entanto, habita apenas no campo dos fenômenos, e não há pois nenhuma

⁹⁷ Meu comentário

⁹⁸ Idem, p. 59.

⁹⁹ Ibidem, p.69.

esperança de, mediante a mera razão teórica e pela via do pensamento, topar com uma liberdade no mundo sensível.”¹⁰⁰

O objeto belo, tanto artístico quanto natural, aparece como sendo livre, autodeterminado. Ele aparece à subjetividade, mas sua apreensão não passa pela mediação conceitual. E a razão é coagida a tê-lo como livre se, ao percebermos sua forma, “não encontramos seu fundamento fora dela nem sejamos levados a procurá-lo fora dela”.¹⁰¹

Se tanto os objetos artísticos quanto os naturais devem aparecer como autodeterminados para serem belos, como deve o artista proceder para dar à sua obra este aspecto?

Em primeiro lugar, a apreensão da liberdade no fenômeno se dá pela via negativa. Ou seja, o que está explícito no objeto belo é que ele não-é-determinado-pelo-exterior. Todo objeto que existe é determinado, possui uma forma. O entendimento é atraído a pensar sobre a forma, busca estabelecer o que determina aquilo que está determinado. No caso do objeto belo, o entendimento não encontra algo exterior ao objeto que o determine. Fracassa ao tentar identificar a regra que o determina, pois o objeto belo não é determinado, na contemplação desinteressada, por regras exteriores.

“A liberdade no fenômeno é, a saber, o fundamento da beleza, mas a *técnica* é a condição necessária da nossa *representação* da liberdade.”¹⁰² É necessária a técnica para que exista a representação, e é requerido que se ultrapasse a mesma para que haja a liberdade no fenômeno, a beleza. Esse ultrapassar a técnica é justamente a exigência de não ser ela algo que determine absolutamente o objeto. Pois senão o objeto é

¹⁰⁰ Ibidem, p.69.

¹⁰¹ Ibidem, p.70.

¹⁰² Ibidem, p.85.

conceitualizado pelo entendimento, este estabelece o que o determina e assim desaparece o aspecto de liberdade do objeto, desaparecendo também a beleza. “A técnica mesma tem de novamente aparecer determinada pela natureza da coisa.”¹⁰³ A *natureza da coisa*, misto de forma e força vital que sejam próprias ao objeto, é explicada por Schiller com auxílio da arte. Isso pode ser notado por expressões tais como: “Beleza é natureza na conformidade à arte.”¹⁰⁴ Ou citando Kant: “A natureza, diz ele, é bela se parece arte; a arte é bela se parece natureza.”¹⁰⁵ A teoria schilleriana do belo aproxima arte e natureza. A imbricação de ambas produz beleza. Quando a natureza está em conformidade com a arte, ela produz objetos que parecem ser determinados pela técnica, atrai assim o entendimento, que fracassa em tentar determinar e conceituar o objeto, pois ele é também natural e não técnico, o não-ser-determinado-pelo-exterior. O mesmo acontece com o objeto artístico. Neste, a técnica é presumida, tendo o objeto, portanto, de ser constituído em conformidade à natureza para apresentar-se como sendo autodeterminado. Resta saber como deve ser composto o objeto artístico para que seja conforme a natureza?

De acordo com a teoria de Schiller a pergunta seria: como deve ser o equilíbrio de forças entre as naturezas envolvidas para a composição de um objeto artístico? As naturezas envolvidas seriam: a do objeto a ser imitado, a do artista que executa a imitação e a do médium material que serve à imitação. Está claro que, para ele, a arte é imitação da natureza. “O belo artístico, a saber, não é a própria natureza, e sim apenas uma imitação da mesma num *médium* material totalmente diferente do *imitado*. *Imitação* é a semelhança formal do materialmente diferente.”¹⁰⁶ Para que o objeto artístico tenha beleza, a natureza do objeto imitado deve prevalecer no jogo de forças

¹⁰³Ibidem, p.88.

¹⁰⁴Ibidem, p.85.

¹⁰⁵Ibidem, p.91.

¹⁰⁶ Ibidem, p.111.

entre esta, a do artista e a do médium. Da natureza do que é imitado apenas a forma é transposta para o médium. A forma do imitado, portanto, deve prevalecer sobre o material. Estabelecido isso, Schiller faz uma diferenciação das apresentações artísticas.

Quando a matéria do médium prevalece na apresentação artística, obtêm-se objetos feios. Quando a subjetividade do artista possui maior relevância, apresentam-se objetos amaneirados. Quando a forma do objeto imitado foi transposta com efetividade e sobrepuiu, na apresentação do objeto, as imposições da matéria e as interferências da subjetividade do artista, alcançam-se objetos belos. A respeito de tais pontos nosso autor lança uma oposição entre dois termos: *maneira e estilo*. A primeira, como vimos, é a preponderância da subjetividade do artista na representação de um objeto; o *estilo* “nada mais é do que a suprema independência da apresentação perante todas as determinações subjetiva e objetivamente contingentes. *Pura objetividade* da apresentação é a essência do bom estilo: o princípio supremo das artes”.¹⁰⁷ Ressaltamos que nesta teoria existe uma condenação da *maneira*. Tal aspecto é confirmado, inequivocamente, pelo trecho abaixo:

O grande artista, poder-se-ia então dizer, nos mostra o objeto (sua apresentação tem objetividade pura), o medíocre mostra-se a si mesmo (sua apresentação tem subjetividade), o mau, sua matéria (a apresentação é determinada pela natureza do médium e pelos limites do artista).¹⁰⁸

A tese da condenação da *maneira* em Schiller é corroborada pelo que afirma Ricardo Barbosa em seu comentário:

A utilização feita por Schiller de ambos os conceitos como níveis de valor ocorreu talvez apoiando-se no artigo de Goethe, ‘Simple imitação da natureza, maneira, estilo’ [...] No entanto, enquanto Schiller entendeu a designação ‘maneira’ como um juízo desaprovador, Goethe a viu ‘num sentido alto e respeitável’.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Ibidem, p.114.

¹⁰⁸ Ibidem, p.114.

¹⁰⁹ Ibidem, p.119.

4.2 Goethe, Schiller e o Estilo

Em alguns pontos fundamentais Goethe e Schiller concordam. Para ambos a beleza não é absolutamente subjetiva e o objeto belo tem uma relação necessária com a natureza. Porém, a comparação entre as formulações schillerianas e goethianas a respeito do estilo evidencia algumas diferenças.

Schiller define o *estilo* como uma representação puramente objetiva, ou seja: quando o artista assimila e compreende a forma que irá transpor para uma matéria e realiza isto sem deixar qualquer rastro de sua personalidade ou das limitações e dificuldades colocadas pelo material que utilizou. Obviamente há uma ação subjetiva, pois quem realiza a transposição de uma forma apreendida para um material distinto é o homem; porém esta ação deve ser plenamente objetivada, o artista deve compreender que o essencial é apreender a forma e realizar sua representação material e que para isto deve afastar as particularidades de sua personalidade e subverter as restrições impostas pela matéria que recebe a forma. Quando ele realiza isto, a obra apresenta-se como livre de determinações contingentes e particulares, pois nela a forma sobrepujou a matéria na matéria. Esta obra, assim realizada, é bela.

Para subverter as restrições do médium material, o artista deve ter consciência das limitações e características do mesmo. Essas limitações continuam presentes, mas elas servem à forma, e a forma, assim, mostra-se plena na matéria. Se a personalidade do artista estiver presente na obra, a forma não se apresenta em sua plenitude. A harmonia objetiva entre matéria e forma é quebrada quando o caráter subjetivo transparece. A subjetividade do artista é um ruído que, se não eliminado, impossibilita a relação harmoniosa necessária para existir a beleza. Partindo destes parâmetros estéticos, a *maneira* – quando a personalidade do artista apresenta-se com intensidade

na obra –, recebe uma condenação tácita. A obra maneirista é ruidosa e não bela, destituída de valor artístico. É subjetiva e não objetiva. É o particular no particular e não o universal no particular.

Em Goethe não existe esta condenação da *maneira*, pois o que o artista deve buscar não é a plena objetividade, mas a complementaridade entre o aspecto subjetivo e objetivo. Para Goethe, o *estilo* é a plena complementaridade entre subjetividade e objetividade, entre espírito humano e natureza. Trata-se de partes amalgamadas formando um todo. Quando uma obra apresenta estas características ela é particular, mas compreende em si o universal.

E aquelas obras que não atingiram este patamar devem ser excluídas do círculo artístico e condenadas absolutamente? Para Goethe não, tendo em conta a consideração elevada e respeitosa que tem pela *maneira*. Os que não alcançaram o patamar mais elevado da representação artística podem, mesmo assim, alegrar o conhecedor da arte e contribuir para o panorama da mesma. Considerar com interesse as obras pertencentes ao círculo da *maneira* é reconhecer que dentro deste patamar há artistas que se destacam e apresentam grande qualidade, apesar de não terem conseguido transpor definitivamente as paredes de sua subjetividade.

O *estilo* funciona como um regulador, algo que orienta as considerações a respeito da arte, e que assim pode contribuir para o próprio fazer artístico. Mas o *estilo* não funciona como uma implacável guilhotina, que extirpa da arte aqueles que se mantiveram no âmbito da *imitação simples* e da *maneira*.

Schiller parte do conceito de beleza, formulado a partir de um diálogo com a filosofia kantiana, para julgar as obras; já Goethe parte das obras para formular sua posição. Não significa que este deixe de estabelecer conceitos, muito menos que aquele

desconsidere as obras mesmas. Porém, o que sugerem as diferenças de Goethe e Schiller em relação aos conceitos de *imitação simples, maneira e estilo* é uma concessão maior na postura goethiana ao fenômeno particular; e em Schiller um foco maior na formulação geral.

4.3 Goethe, Schiller e a relação entre artes plásticas e poesia

A questão da apropriação do legado dos antigos na modernidade é outro aspecto central para esta dissertação, cuja discussão junto às idéias de Schiller é instrutiva. As questões debatidas por Goethe e Schiller durante os onze anos que vão da aproximação definitiva entre ambos, em 1794, até a morte de Schiller em 1805 são de importância capital para a literatura alemã e, sobretudo, para o Classicismo de Weimar; e um elemento da correspondência entre os dois escritores é extremamente significativo para a assimilação do legado dos gregos na modernidade: a relação entre artes plásticas e poesia.

Goethe, desde sua viagem à Itália, dedicou-se intensamente à análise de questões relacionadas às artes plásticas. Seus estudos incluem a pintura, a arquitetura, mas, principalmente, a escultura. Foi a partir das esculturas gregas que Winckelmann formulara duas proposições que seriam fundamentais para o Classicismo de Weimar: “a nobre simplicidade e calma grandeza” e “o único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é a imitação dos antigos”.¹¹⁰ Winckelmann, inclusive, repreendeu Virgílio por representar Laocoonte, na *Eneida*, urrando, pois esta atitude destoava do espírito artístico dos gregos expresso nas esculturas que compõem o Laocoonte.

Ao analisar esse contexto no ensaio “O grito de Laocoonte. Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller”, Sussekind postula que Lessing retomará esta questão para

¹¹⁰ BORNHEIM, Gerd. Páginas de filosofia da arte. Op. cit., p. 92.

defender Virgílio e, portanto, acusar Winckelmann de desconsiderar algo essencial: poesia e artes plásticas têm naturezas distintas.¹¹¹ Exigir que uma procedesse tal qual a outra seria pura obtusidade.

Em “Sobre Laocoonte” Goethe também discorda da repreensão que fez Winckelmann a Virgílio, porém as razões de sua posição divergem muito dos argumentos de Lessing. “Age-se muito injustamente com Virgílio e a arte da poesia quando se compara, mesmo por um instante, a mais fechada obra-prima da escultura como tratamento episódico na *Eneida*”.¹¹² Ou seja, Goethe não se preocupa com a definição das diferenças entre poesia e literatura, mas defende que a posição de Laocoonte na trama da *Eneida* é totalmente periférica; já no conjunto de esculturas o mesmo episódio é captado em toda magnitude.

Outro argumento que explicita a divergência de posição entre Lessing e Goethe é defendido por Sussekind:¹¹³ Goethe ao afirmar que o conjunto de esculturas que compõem o Laocoonte causa além do medo, terror e compaixão, coloca em xeque a distinção entre artes plásticas e poesia sustentada por Lessing, pois os sentimentos citados são característicos da poesia trágica.

A contribuição da escultura para a poesia é discutida por Goethe explicitamente junto a Schiller, nas cartas que documentaram o diálogo entre os dois. Numa carta de 4 de abril de 1797 Schiller discorrera sobre a criação artística entre os antigos e na modernidade:

Quanto mais reflito sobre minha própria atividade e sobre a forma com que os gregos tratavam a tragédia, mais acho que o ponto central reside na arte de inventar um argumento poético. O autor moderno lida penosa e medrosamente com causalidades e detalhes e, como ambiciona aproximar-se bem da realidade, mune-se de vazios e insignificâncias, correndo o perigo de perder a

¹¹¹ SÜSSEKIND, Pedro. *O grito de Laocoonte. Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller*. Itaca (Rio de Janeiro), v. 12, p. 19-39, 2009, p. 22.

¹¹² *Sobre Laocoonte in* GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit., p.127.

¹¹³ Idem, p. 27.

verdade intrínseca, onde de fato reside o elemento poético. Ele gostaria de imitar perfeitamente um caso verídico e não pensa que uma representação poética jamais pode coincidir com a realidade, justamente porque é absolutamente verdadeira.¹¹⁴

Esta verdade ideal que Schiller considerara mais verdadeira do que a realidade empírica e necessária para a criação poética é relacionada por Goethe também à escultura, na missiva subsequente: “O senhor tem toda razão em dizer que nas figuras da arte poética antiga, como na escultura, surge algo abstrato que só pode ser alcançar seu ponto alto através daquilo que se denomina estilo”.¹¹⁵ Ou seja, é através da harmonia entre objetividade e subjetividade que os gregos expressaram a verdade ideal a que Schiller se remete. Esta pode estar presente na escultura e também na poesia. O diálogo a respeito deste ponto continua na resposta de Schiller a Goethe. “A coisa repousa no mais profundo da arte, e certamente as observações apropriadas das artes plásticas podem igualmente explicar muito da poesia”.¹¹⁶ Goethe concorda plenamente com este ponto em uma carta escrita também em 1797:

“Meyer trabalha com afinco no seu ensaio sobre os assuntos adequados às artes plásticas, e nisto tudo se mostra – o que também nos interessa –, e vê-se o quanto se assemelham o artista plástico e o autor dramático.”¹¹⁷ Para finalizar esta apresentação do quanto as artes plásticas, principalmente o legado grego, são pensadas pelos dois escritores junto ao fazer poético, segue um trecho em que Schiller utiliza o artigo de Goethe “Sobre Laocoonte”, para colocar a si o seu objetivo em relação à produção de seu *Wallenstein*.

E como senhor diz na introdução ao “Laocoonte”, que numa única obra estaria toda a arte, então, creio, é necessário transformar novamente tudo o que é geral na arte num caso particularíssimo, se a realidade quer afirmar-se à idéia. E assim, espero, meu *Wallenstein* – e o que mais eu produzir de importante no futuro – deve mostrar-se concretamente e conter todo o

¹¹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von; SCHILLER, Friedrich; CAVALCANTI, Cláudia. *Goethe e Schiller: companheiros de viagem*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. pág. 101.

¹¹⁵ Idem, p. 102.

¹¹⁶ Ibidem, p. 102.

¹¹⁷ Ibidem, p. 148.

sistema daquilo que em nossa troca pôde transferir-se para a minha natureza.¹¹⁸

A partir do diálogo entre Goethe e Schiller não resta dúvida sobre o influxo entre artes plásticas e poesia. Porém a última frase do trecho supracitado leva a uma pergunta: o quanto as posições de Goethe influenciaram Schiller ou, nas palavras deste, o quanto e o que foi transferido para sua natureza? O próprio trecho indica um ponto: Schiller deseja que em sua peça a realidade se afirme sobre a idéia. Por realidade, tudo indica, ele não está se referindo ao mundo empírico, mas à realidade ideal superior à realidade ordinária, cotidiana. Estes elementos apresentam uma grande influência das idéias de Goethe sobre o seu interlocutor, principalmente ao levar em consideração que na análise de Schiller sobre o Laocoonte, escrita antes do início de seu diálogo com Goethe, os detalhes da escultura mesma são pouco observados e se privilegia o princípio geral da representação sensível do supra-sensível. Ou seja, sua intenção, a partir da filosofia kantiana, era “pensar a relação da arte com moralidade, com a razão e a cultura...”.¹¹⁹

O diálogo com Goethe e a análise da arte grega exerceram influência decisiva sobre Schiller, prova disto é o conteúdo do ensaio *Poesia Ingênua e Sentimental*, publicado na revista *As Horas*, durante os anos de 1794/96.

4.3.1 Goethe e Schiller: os antigos e os modernos

Quando Schiller estreitou os seus laços com Goethe, em 1794, ele já havia tomado a decisão de dedicar-se ao fazer poético e desligar-se de reflexões propriamente filosóficas. O que se percebe em sua expressão “fechar o ateliê filosófico”¹²⁰ e em suas

¹¹⁸ Ibidem, p. 122.

¹¹⁹ SÜSSEKIND, Pedro. *O grito de Laocoonte. Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller*. Itaca (Rio de Janeiro), v. 12, p. 19-39, 2009, p. 31.

¹²⁰ Roberto Machado em *O nascimento do trágico*, na página 53, ao apresentar esta expressão de Schiller lembra que seu desejo de direcionar suas forças para a produção poética foi confidenciado a Körner em 1792.

discussões com Goethe, é que após 1794 Schiller volta-se para a produção de textos poéticos e para a análise das obras de arte com o intuito de potencializar sua produção e se distancia das terminologias e preocupações essencialmente filosóficas, embora não as abandone totalmente.

O ensaio *Poesia ingênua e sentimental* marca a fase de transição entre os dois momentos de Schiller apresentados acima. Peter Szondi¹²¹, em “O ingênuo é o sentimental”, afirma que Schiller de fato não abandona suas preocupações de origem kantiana, como a relação entre o mundo racional e o mundo natural, porém aponta que no texto de Schiller existe uma preocupação em redefinir sua atividade artística – uma vez que ele ficara um longo período afastado da criação poética –, e estabelecer uma posição entre sua inclinação artística frente à de Goethe. Por fim, outro aspecto importante em *Poesia ingênua e sentimental* é a relação entre antigos e modernos.

Existe uma afinidade entre a postura teórica de Goethe e a de Schiller no referido ensaio, pois em ambos a análise de questões históricas como a relação entre antigos e modernos está atrelada à preocupações de ordem *poética*. Ou seja, as teorias estéticas de ambos não podem ser desvinculadas de suas práticas artísticas. Assim, em *Poesia ingênua e sentimental*, o conceito de ingênuo tanto está ligado à natureza e aos antigos quanto à produção de Goethe. A definição do sentimental deve ser analisada tanto em relação à cultura e aos modernos, quanto ao modo de criação de Schiller.

O ingênuo é percebido pelo homem moderno como algo inacessível a ele, pois em função das convenções sociais e dos costumes construídos ao longo dos séculos, a modernidade se encontra indelevelmente afastada da relação com a natureza que constituí o ingênuo e as obras da antiguidade grega. Sobre este aspecto Sussekind afirma, em sua tese de doutorado *Helenismo e Classicismo na Estética alemã*, que :

¹²¹ Posição também defendida por Sussekind em: SUSSEKIND, Pedro. *Helenismo e Classicismo na Estética alemã*. Tese de Doutorado, UFRJ, Ano de Obtenção: 2005.

Os objetos ingênuos são natureza: “são o que nós fomos; são o que devemos vir a ser de novo.” A natureza é definida aqui por sua autonomia: a subsistência das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis. Assim, o que se defende não é a imitação artificial das formas naturais, porque o interesse em tais objetos diz respeito ao fato de serem espontâneos, expondo uma idéia contrária às limitações impostas pela artificialidade do mundo moral. O que esses objetos *são* é o que deve ser buscado como ideal.¹²²

Schiller expressa a mesma aguda consciência histórica de Goethe a respeito da impossibilidade de copiar os antigos ou estabelecer uma relação direta com a natureza. Isso não impede que ambos tenham como meta artística romper os limites da artificialidade imposta pela cultura moderna. Para isso eles concordam que se devem ter elementos da própria cultura que foi legada aos modernos para que se consigam realizar obras autênticas em plena modernidade.

Schiller defende que os poetas devem ter sempre uma relação com a natureza e que essa relação pode se constituir de dois modos. Ou os poetas têm uma relação imediata e instintiva ou, apartados da natureza devido à cultura e à reflexão, buscam voltar-se para ela. Os primeiros são ingênuos, os segundos sentimentais.

Todos os que realmente são poetas pertencerão ou aos ingênuos ou aos sentimentais, conforme seja constituída a época em que florescem ou conforme condições acidentais exerçam influência sobre a formação geral ou sobre a disposição momentânea de suas mentes.¹²³

Esta distinção não diz respeito somente à questão histórica de categorizar antigos e modernos, mas define modos de produção poética que existiram em vários momentos históricos, inclusive à época do próprio Schiller. Em 23 de agosto de 1794, Schiller enviou para Goethe uma carta em que disse:

O senhor procura o essencial da natureza, mas procura pelo caminho mais difícil, do qual certamente se protegerá toda força mais frágil. O senhor concentra toda a natureza, a fim de receber uma luz de cada elemento; na totalidade dos fenômenos dela o senhor procura a explicação para o indivíduo. [...] Se fosse grego, até mesmo italiano, e já do berço fosse

¹²² SUSSEKIND, Pedro. *Helenismo e Classicismo na Estética alemã*. Tese de Doutorado, UFRJ, Ano de Obtenção: 2005.

¹²³ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 55.

cercado de uma natureza privilegiada e de uma arte idealizadora, então o seu caminho seria infinitamente menor, talvez até completamente supérfluo. Já na primeira observação das coisas o senhor teria assimilado a forma essencial, e com as suas primeiras experiências se teria desenvolvido no senhor o grande estilo. Mas, já que nasceu alemão, já que seu espírito grego foi jogado na criação nórdica, assim não lhe restou outra alternativa do que a de tornar-se artista do norte ou dar à sua imaginação, com o auxílio da força do pensamento, aquilo que a privou a realidade e assim, de certa maneira, dar à luz uma Grécia, de dentro e por um caminho racional.¹²⁴

No texto supracitado temos alguns aspectos que podem ser relacionados ao ingênuo e ao sentimental. Quando Schiller afirma que o espírito de Goethe era grego, ele o está caracterizando como um poeta de inclinação ingênua, pois se Goethe tivesse nascido grego ou italiano, ele poderia ter constituído em si o ‘grande estilo’ a partir das experiências. Ou seja, ele poderia ter produzido obras autênticas sem utilizar a reflexão. Porém Goethe não nasceu grego nem italiano. Assim, nem a sua época muito menos sua geografia favoreceram a disposição ingênua de Goethe. Ele foi ‘jogado na criação nórdica’, esta que, sentimental, dificultou o caminho de Goethe; embora não o tenha impedido, pois ele deu “à luz a uma Grécia” por uma via racional.

A época de Goethe é para Schiller notadamente marcada pela artificialidade e pela reflexão. Assim, mesmo um poeta de inclinação ingênua como Goethe terá que buscar uma harmonia com a natureza. Ou seja, para os poetas modernos a relação harmônica entre homem e natureza deve estar presente como um ideal. Esse princípio não faz com que Schiller defenda a superioridade dos antigos sobre os modernos. Ao estabelecer como um ideal a relação harmônica com a natureza que os gregos fruíam imediatamente, os modernos não estão desejando copiar os antigos ou ser como eles, mas ter o legado dos gregos como um elemento fundamental para, na modernidade,

¹²⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von; SCHILLER, Friedrich; CAVALCANTI, Cláudia. Goethe e Schiller: companheiros de viagem. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 24. Essa carta ficou conhecida como ‘a carta de aniversário’, pois Goethe em uma missiva de 27 de agosto de 1794 escreveu a Schiller o agradecendo, pois recebera sua carta como o mais agradável presente de aniversário

buscar o ideal de uma relação harmônica com a natureza. Para Schiller, sem a natureza e o espírito humano não há poesia; nem ingênuo, nem sentimental.

À primeira vista, tem-se a impressão que de que não poderia haver maiores opostos do que o espírito especulativo, que parte da unidade, e o intuitivo, este, da variedade. Mas, se o primeiro, casto e fiel, procura a experiência, e o último procura a lei, com poder de pensamento espontâneo e livre, então será mesmo inevitável que ambos se encontrem no meio do caminho.¹²⁵

Ou seja, se os gregos partiam da natureza para expressarem em sua arte uma representação idealizada da natureza e se Goethe, um alemão nascido na modernidade, busca complementar sua especulação com a riqueza dos objetos é inexorável que se encontrem, os gregos e Goethe, no lugar onde natureza e espírito humano estão harmonizados: na poesia autêntica.

Assim como Goethe, a resposta de Schiller à antiga *Querelle* dos franceses não nega a importância e a grandeza da poesia moderna, mas também não abandona o legado dos antigos. Não há sentido em comparar o ingênuo e o sentimental para definir qual é o de maior importância e qual deve prevalecer sobre outro.

... se o intuitivo é genial e se procura no que é empírico o caráter da necessidade, ele então produzirá sempre indivíduos, mas com o caráter do gênero; e se o espírito especulativo é genial e se não perde a experiência, na medida em que se destaca dela, então ele produzirá sempre somente gêneros, mas com a possibilidade da vida e com fundada relação para com os objetos reais.¹²⁶

São tipos diferentes que podem gerar, cada um ao seu modo, obras autênticas. “Por isso, ou não se deveria de modo algum comparar poetas antigos e modernos – ingênuos e sentimentais –, ou só se deveria compará-los sob um conceito mais alto comum a ambos”, o conceito de poesia.¹²⁷

Desta forma o poeta sentimental deve ao seu modo expressar a plenitude da natureza humana. Ele não pode para isso querer restabelecer o ingênuo, pois isso seria como voltar a ser criança, ou seja, é algo destituído de sentido. O poeta sentimental deve

¹²⁵ Idem, p. 25.

¹²⁶ Ibidem, p. 25.

¹²⁷ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Op. cit., p. 62.

buscar o ideal de uma relação harmônica com a natureza, harmonia que as obras ingênuas representam.

As aquisições da cultura moderna trouxeram perdas e ganhos. Se ela afastou os homens da felicidade, abriu caminho para a liberdade. No campo poético também é assim, por isso não se pode definir qual dos modos de proceder artisticamente supera o outro. “Ao poeta ingênuo, a natureza concedeu o favor de sempre atuar como uma unidade indivisa, de ser a cada momento um todo autônomo e acabado, e de expor a humanidade na realidade segundo seu conceito inteiro”; já o poeta sentimental detém “vivo impulso para restabelecer por si mesmo aquela unidade nele suprimida por abstração, a fim de tornar a humanidade completa em si mesmo, passando de um estado limitado a um infinito”.¹²⁸

Nesse contexto é importante lembrar que os termos ingênuo e sentimental, além de definir um caráter histórico ao se relacionar com o antigo e o moderno, também dizem respeito a inclinações poéticas.

Assim, o poeta sentimental que não se volta para a natureza se torna presa de idéias poéticas sem sentido. O poeta ingênuo que não se dá conta de seu momento histórico cria obras desconectadas de sua realidade, ou então fica preso aos objetos e sua poesia não estabelece nenhuma relação com o geral. Esses descaminhos do ingênuo e do sentimental geram obras vazias, que não cumprem o papel maior da poesia: ser a mais completa expressão humana. Essa ressalva de Schiller aproxima suas concepções das de Goethe. Este, em “Imitação simples, maneira e estilo”, definira que falta ao artista que produz segundo a imitação simples uma elevação ao geral; e ao maneirista, um voltar-se à natureza para dar consistência à sua linguagem pessoal. Assim como para Goethe o estilo, a expressão artística de maior excelência, é alcançado pela união entre

¹²⁸ Idem, p. 88.

objetividade (imitação simples) e subjetividade (maneira), para Schiller a síntese entre o ingênuo e o sentimental forma o ideal humano que deve ser expresso pela poesia. Segundo Schiller, “nem o caráter ingênuo nem o sentimental esgotam por completo o ideal da bela humanidade, que pode provir apenas da íntima união de ambos”.¹²⁹

Schiller e Goethe afirmam a poesia moderna sem negar o legado clássico, tendo o cuidado de, ao se deterem sobre esse legado, não estancar a possibilidade de novas expressões artísticas, pois eles tinham consciência de que ele deveria servir para fomentar a produção artística deles próprios, de seus contemporâneos e também das gerações futuras.

As formulações teóricas dos dois têm semelhanças, mas não são iguais. Schiller não estabelece uma hierarquia entre o sentimental e o ingênuo, e afirma que o ideal humano a ser expresso pela poesia surge da síntese entre as duas disposições artísticas. Como se trata de um ideal, esta tarefa é infinita, cada poeta a realiza de acordo com a amplitude de sua expressão.

Goethe postula que os objetos artísticos produzidos pelo espírito humano em ligação íntima com a natureza, o gênero ideal, são aqueles que têm maior potência artística. O estilo é a forma que está à altura destes objetos. O artista que escolheu um objeto artístico ideal e, em sua representação, uniu objetividade e subjetividade alcançou um estilo. Este grau de realização artística presente nos gregos pode estar presente na modernidade e nas futuras representações artísticas. Em cada momento as realizações artísticas autênticas são produzidas de acordo com as particularidades da época histórica e do próprio artista, pois nenhuma expressão artística se constituiu nem jamais se constituirá como o estilo. As realizações artísticas da tradição que constituíram estilos servem para que se forme o conceito de estilo, que é inalcançável. A

¹²⁹ Ibidem, p. 101.

posse desta formulação, realizada junto às obras mesmas, torna possível a tarefa de novamente expressar a plenitude da natureza humana.

5. A RECEPÇÃO DAS POSIÇÕES ESTÉTICAS DE GOETHE EM NIETZSCHE E WALTER BENJAMIN

As posições de Goethe sobre a arte foram discutidas pelos principais pensadores e artistas alemães. Quando se pensa em analisar a ascendência de suas considerações sobre o pensamento dos seus contemporâneos e daqueles que o sucederam, o desafio maior não é encontrar quem foi influenciado por suas posições, mas identificar qual autor estudar frente à enorme envergadura do campo de influência do pensamento goethiano. Constatar isto não significa dizer que todos acolheram sem restrições as considerações de Goethe, mas que muitos se detiveram sobre elas.

Neste capítulo o objetivo é apresentar apropriações significativas das formulações goethianas, para exemplificar a importância que elas tiveram para as gerações posteriores. A definição de quais pensadores tratar no capítulo final deste estudo seguiu o critério que consideramos ser o mais coerente: quais, dentre as figuras importantes para a estética alemã, se detiveram com maior atenção sobre os aspectos do pensamento de Goethe que foram desenvolvidos nos capítulos anteriores dessa dissertação. A partir disso, Nietzsche e Walter Benjamin foram identificados como os filósofos a serem analisados.

A pretensão não é apresentar um estudo exegético que abarcaria todas as dimensões da influência de Goethe sobre Nietzsche e Benjamin, porém os pontos destacados são significativos para se pensar o desenvolvimento das posições goethianas dentro da cultura alemã. As posições de Nietzsche e Benjamin auxiliam a enxergar o alcance das posições do poeta alemão, bem como a elucidar nossa compreensão sobre

elas. No primeiro se encontra uma adesão que agrega novas significações; no segundo uma resistência que esclarece a força e os limites da posição de Goethe.

5.1 Goethe e Nietzsche

A reflexão sobre o quanto a arte pode contribuir para a formação do homem e da humanidade, encontra em Nietzsche um pleno desenvolvimento. Ele amplia e radicaliza as possibilidades do aprendizado artístico, principalmente frente ao legado dos gregos, para a vida. As reflexões de Goethe sobre os antigos e a modernidade encontram no pensamento de Nietzsche solo fértil. As considerações em torno do estilo, elaboradas por Goethe, também foram analisadas por Nietzsche e encontram repercussão no pensamento deste.

5.1.1 Goethe extemporâneo

Na “Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida”, texto publicado em 1874, Nietzsche ataca, principalmente, o historicismo de matriz hegeliana. O autor defende que a cultura de sua época se encontrava envenenada por um eruditismo estéril, que tratava a história como um fim em si e assim submetia o presente e o futuro ao passado.¹³⁰ Se o que incomodou Nietzsche foi perceber que a força ativa dos modernos alemães estava paralisada devido ao modo como os historiadores tratavam a tradição, a inspiração para o antídoto a este estado catatônico vem de Goethe.

¹³⁰ NIETZSCHE, F. *Escritos sobre História*. São Paulo: Edições Loyola, 2005, pp. 120 e 130-131.

A presença das posições goethianas no referido texto é marcante. As alusões a Goethe percorrem todo o texto e o escopo das citações elencadas por Nietzsche atravessa todo o curso da produção do grande poeta alemão: vai do artigo “Sobre arquitetura alemã” a uma referência ao romance *Os sofrimentos do Jovem Werter*, de sua juventude; passa pela correspondência com Schiller e pelo romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de seu período clássico; e chega às conversas com Eckermann, à *Poesia e Verdade* e à versão definitiva do *Fausto*.

Vale ainda lembrar que a *Segunda consideração intempestiva* se inicia com um trecho de uma missiva que Goethe enviara a Schiller. Em 19 de dezembro de 1798 escreveu Goethe: “... odeio tudo aquilo que somente me instrui sem aumentar ou estimular diretamente a minha atividade”.¹³¹ Desde sua juventude Goethe defendera com veemência esta posição. É este o cerne da crítica que fizera a Sulzer em “Resenha sobre *As belas-artes* de Sulzer”. Goethe diz: “... quando se trata somente de conhecimento, quando o homem não desfruta atuando junto, logo a fome e o asco, os dois impulsos mais adversos, têm de se unir para torturar o mísero Procurante.”¹³²

Nietzsche, em sua *Segunda consideração intempestiva*, utiliza com frequência a fome ou a ausência dela como metáfora para descrever a condição do homem moderno. O sentido atribuído por ele à fome, o de que na modernidade o homem se alimenta dos conhecimentos sem um propósito válido para a vida, é muito próximo ao sentido atribuído por Goethe na passagem supracitada. Se não, vejamos o que diz Nietzsche:

O homem moderno acaba por ter seu estômago carregado de uma massa enorme de conhecimentos indigestos (...) O saber com o qual ele se empanturra, frequentemente sem fome, às vezes mesmo sem necessidade,

¹³¹ Carta de Goethe a Schiller apud NIETZSCHE, F. *Escritos sobre História*. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 67.

¹³² *Resenha sobre as belas artes de Sulzer in* GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit., p. 51.

não age mais como uma força transformadora orientada para fora, fica dissimulado numa certa interioridade caótica ...¹³³

Outro aspecto que demonstra as ressonâncias entre as posições de Goethe e a *Segunda consideração intempestiva* está relacionado aos gregos. Em vários momentos, Nietzsche menciona os gregos em seu texto, e suas considerações a esse respeito vão ao encontro de como Goethe elaborou a relação entre o legado dos antigos, a modernidade e seu próprio fazer artístico. Para ambos, a tradição deve servir ao presente e indicar caminhos futuros.

Nietzsche lembra que os próprios gregos, no auge de sua cultura, agiram assim em relação às influências que receberam do estrangeiro e de sua tradição. As influências que as gerações presentes recebem são importantes, desde que se cultive “...a força para romper e dissolver uma parte do seu passado...”¹³⁴ Este modo de tratar a tradição Nietzsche caracterizou como sendo a *história crítica*.¹³⁵ A história crítica julga o passado e o condena, pois o passado é sempre condenável frente ao desejo de realização humano. Essa espécie de história quer lançar ao futuro o que se vislumbra não ter sido feito no passado. A importância desta perspectiva está em impulsionar o homem a criar. O excesso de criticismo, porém, pode em última instância provocar o esfacelamento de importantes referências e assim ocasionar uma perda de identidade para o tempo presente.

As formulações de Goethe que apresentamos transitam entre estes dois extremos: não dispensar a tradição, mas também não permitir que ela interrompa o curso das forças produtivas. Estudar as elaborações formais dos gregos por meio de uma

¹³³ NIETZSCHE, F. *Escritos sobre História*. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 100.

¹³⁴ Idem, p. 96.

¹³⁵ Ibidem, pp. 82 e 98.

análise acurada de suas obras é muito diferente de estabelecê-las como um objeto de um culto.

“A história interessa sobretudo ao homem ativo e poderoso que trava um grande combate e tem necessidades de modelos, de mestres, de consoladores que ele não consegue encontrar à sua volta e no presente.”¹³⁶ Nietzsche faz esta afirmação justamente ao mencionar o modo como Schiller e Goethe percebiam a cultura dos helenos. Essa passagem pertence à caracterização de outra disposição histórica elaborada na *Segunda consideração intempestiva. A saber: a história monumental*.¹³⁷ A história monumental serve de inspiração para aquele que deseja realizar feitos grandiosos, pois se foi possível aos antepassados realizarem grandes obras existe a possibilidade de realizá-las também no presente. Este tipo de percepção histórica foi alimentada por Goethe, principalmente após sua guinada rumo ao legado clássico.

O perigo em relação a esta perspectiva seria deslocar tais acontecimentos do contexto que tornou possível sua realização. Retirados de sua conjuntura, os episódios monumentais são tratados com certa idolatria. Uma ilusão, uma “ficção mítica” é instaurada no lugar do passado monumental. Pode acontecer, portanto, que em vez de fortificar os espíritos do presente essa forma de história passe a apequenar e enfraquecer. Goethe soube evitar esta armadilha, pois o poeta alemão foi sempre atento às particularidades de sua cultura e das demais.

A terceira disposição em relação à história Nietzsche nomeou de *história tradicionalista*.¹³⁸ Um dos exemplos de relação saudável com esta inclinação histórica é retirado por Nietzsche do artigo “Sobre a arquitetura alemã”, escrito por Goethe em sua

¹³⁶ Ibidem, p. 82.

¹³⁷ Ibidem, pp. 82 e 98.

¹³⁸ Ibidem, pp. 82 e 98.

juventude. A história tradicionalista reveste de grande importância fatos e lugares pertencentes à nossa cultura, que a princípio não suscitariam tal admiração. Essa supervalorização faz com que nos apeguemos à nossa terra e à nossa tradição, é mesmo um antídoto contra a “busca desenfreada e cosmopolita do novo e do sempre novo”.¹³⁹ Em excesso, provoca uma miopia, pois passamos a valorizar algo pelo simples motivo de pertencer ao passado, o que pode ocasionar um engessamento da cultura presente.

Para Nietzsche, harmonizar os vários tipos históricos é a única saída para que não nos percamos nas possíveis desmedidas implícitas nestas três disposições para se lidar com a tradição. O que deve ser evitado é o enfraquecimento da vida. As citações a vários períodos de produção de Goethe indica que este soube, ao longo de sua vida, cultivar e exercer de fato o equilíbrio dinâmico ao qual Nietzsche se refere.

5.1.1.1 Julgar a tradição

O jovem professor de Filologia Clássica determina, como o fiel da balança sobre a questão da história ser ou não utilizada para fortalecer a vida, o julgamento da tradição. Para Nietzsche, devido à postura de querer tratar a história como um objeto exterior, os historiadores modernos dissecavam o passado sem a menor preocupação com o que a tradição teria a ver com eles. A partir de tal postura, eles não elaboravam uma ciência histórica como desejavam, mas colocavam suas vidas a serviço da insana disposição de vistoriar qualquer acontecimento anterior, por menor ou insignificante que tivesse sido.

¹³⁹ Ibidem, p. 93.

A postura de Goethe ao julgar o passado é oposta; para ele o que seria válido para a formação do artista presente serviria também para o julgamento do legado dos antigos. Não é o presente que deve estar devotado ao escrutínio do passado, mas o julgamento do que passou é que deve estar em sintonia com o que serve ao artista do presente. Goethe, em seu artigo “Propileus”, ao apresentar princípios relacionados ao ideal e ao estilo, diz:

Se tais máximas valem para a formação do artista, para o seu direcionamento em muitas dificuldades, elas também servirão para o desenvolvimento, a avaliação e o julgamento de obras de arte antigas e modernas, bem como, alternadamente, poderão novamente nascer da observação das mesmas.¹⁴⁰

Após atentar para as ressonâncias entre Goethe e Nietzsche, vale ressaltar uma diferença fundamental entre as idéias de ambos. Aquele tratou a questão de utilizar o legado dos antigos, tendo em vista o presente e o futuro, no âmbito da arte. Ou seja, a preocupação principal de Goethe não era a história, mas como potencializar sua criação artística e como indicar caminhos para que outros artistas fizessem o mesmo.

Apesar de Nietzsche ter a arte como fórum privilegiado para desenvolver suas considerações sobre como a história pode beneficiar e fortalecer a vida e como também pode estancá-la, ele expande esta discussão para outros campos que não o estético. A ciência, a religião e a filosofia entram no bojo da análise de Nietzsche. Ele preserva a concepção de Goethe de como os conhecimentos da tradição podem servir ao indivíduo que produz, e a expande da dimensão artística para as demais dimensões que compõem a existência humana.

¹⁴⁰ *Propileus in GOETHE, Johann Wolfgang Von. Escritos sobre Arte. Op. cit., p. 107.*

5.1.2 Goethe e Dioniso

O texto de Nietzsche analisado anteriormente foi escrito quando ele ainda era professor de filologia clássica na Universidade da Basileia, porém as concepções estéticas desenvolvida por Goethe também tiveram importância determinante sobre o pensamento posterior do filósofo. Um dos argumentos centrais do artigo “Quem era Dioniso?”, de autoria de Gérard Lebrun, é que houve no percurso do pensamento de Nietzsche uma mudança radical do conceito de Dioniso e que, para tanto, a freqüentação ao pensamento de Goethe foi decisiva.

De acordo com a hipótese do comentador francês, esta transformação foi tão intensa que se pode aventar a possibilidade de encarar a permanência do nome Dioniso como sustentando uma falsa continuidade. Ou seja, o Dioniso em *O Nascimento da Tragédia* é radicalmente diferente do Dioniso presente nas concepções do pensador alemão após 1876. Onde reside tal dessemelhança?

O Nascimento da Tragédia, texto de 1872, marca a estréia de Nietzsche em livro. Quinze anos depois, o autor publicou um texto, intitulado “Tentativa de autocrítica”, em que aponta vários elementos problemáticos presentes no seu livro de estréia. Para Lebrun, a “Tentativa de autocrítica” feita por Nietzsche não passou de uma tentativa, pois o autor foi condescendente em demasia. Mesmo reconhecendo a enorme influência de Schopenhauer, mesmo apontando o caráter metafísico do seu livro de juventude, ele quis salvá-lo de Dioniso, pela centralidade do dionisíaco presente nele. Esta operação, segundo Lebrun, é enganosa, pois o próprio Nietzsche reconheceu posteriormente que o Dioniso presente em *O nascimento da tragédia* foi um equívoco.

Pode-se conceder que no seu livro de juventude existem pontos de independência, do pensamento de Nietzsche, em relação ao pensamento de

Schopenhauer. “Existe ao menos uma prova disso: eu, que acreditava viver ainda em sua sombra, recusava-me, todavia, a segui-lo quando ele dava à tragédia grega o sentido de ‘abandono feliz do mundo, na consciência de sua vaidade e de seu nada’...”.¹⁴¹ Porém, se o principal em *O nascimento da Tragédia* era esclarecer o fenômeno dionisiaco, ele falhara em seu aspecto central. Isso defende Lebrun, à luz das idéias posteriores do próprio filósofo alemão. Qual o significado desta reviravolta? O que passa a ser Dioniso?

É preciso ter em mente essas teses de *O nascimento da tragédia* que acabamos de lembrar sumariamente, para compreender o que significa, exatamente, no pensamento de Nietzsche, a promoção de Dioniso em detrimento de Apolo. Porque é um fato: ‘Apolo’ desaparece rapidamente de sua temática (basta consultar o índice de Kröner para perceber isto). Em certo sentido essa ‘vitória’ de Dioniso é fácil compreender. A oposição Dioniso/Apolo era a base do plano de trabalho de Schopenhauer: vontade/aparência, coisa-em-si/fenômeno.¹⁴²

Após o redirecionamento de sua filosofia, Nietzsche abandona a distinção Apolo/Dionísio, e passa a existir em seu pensamento somente Dioniso. Isto não significa que no pensamento de Nietzsche a arte passe à absoluta desmesura, desvinculada de qualquer medida ou representação bela. Porém, a afirmação de que, mesmo subsistindo apenas Dioniso, a arte não passa a ser regida pela desmedida, só faz sentido se o Dioniso após a peripécia não for o mesmo Dioniso presente em *O nascimento da tragédia*, pois, neste livro, ficara a cargo de Apolo a contenção, o labor formal, a bela aparência.

Se Dioniso continuasse sendo o mesmo, quando Nietzsche abandona Apolo ficaria a arte entregue inteiramente à embriaguez, ao irracional. Porém o caráter de Dioniso não é mais o do deus que representava apenas a desmesura e que permitia o acesso ao fundo último das coisas, revelando assim a verdade. Lebrun defende a

¹⁴¹ LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 355.

¹⁴² Idem, p. 361.

hipótese de que o filósofo alemão percebe durante seu percurso intelectual que havia confundido o Dioniso autêntico com sua falsificação e que a tomada de consciência a respeito desta questão está relacionada à sua ruptura com Wagner.

Não foi então de uma irritação contra Wagner, mas de uma autocrítica em profundidade que provieram os conceitos polêmicos de “romantismo” e “decadência”. [...] Nietzsche levou muito tempo para perceber claramente essa “decadência”. É que ele não tinha analisado minuciosamente a noção de dionisíaco, por ele introduzida: “fiz sair de mim a música de Wagner, nela vendo expressão de uma potência dionisíaca da alma.”¹⁴³ [...] De fato, nada mais ambíguo que o dionisíaco moderno. Ele não é mais forçosamente o sinal, como na Grécia, de um “excesso de força” (Zurviel Von Kraft). Pode ser, ao contrário, um dos derivativos oferecidos ao empobrecimento da vida [...]¹⁴⁴

Portanto, defende Lebrun que Nietzsche havia sido seduzido pelo Dioniso moderno e acreditado que este era o Dioniso helênico. Depois percebera que aquele é sinal de abandono da vida, de embriaguez bestial, apenas entorpecedora; este sinal de superabundância de vida. O jovem Nietzsche caiu no engodo, possivelmente, porque o Dioniso da decadência dizia algo que ia de encontro às idéias de sua maior influência filosófica à época: Schopenhauer. Wagner prometia levar os *iniciados* à sua arte a ver o real verdadeiro, o que fervia sob a calma aparência, as forças telúricas que tudo movia. Ir-se-ia, assim, ao encontro da *vontade*.

Posteriormente, aponta Lebrun, percebe Nietzsche que “Não existe impostura cada vez que o artista pretende desvelar a Verdade aos iniciados e que ele os convida a uma excursão para além da aparência? Como se *existisse um além da aparência*”.¹⁴⁵

A impostura, exatamente, consiste em outorgar a Apolo o monopólio da mentira e em fazer de Dioniso o soberano do mundo-verdadeiro, a que teria acesso o iniciado (ou o espectador de Bayreuth). Ora, Dioniso, assim concebido, é uma divindade metafísica. E é isso que o distingue do Dionísio da Vontade de potência. Aquele não se apossa do homem como Satã se

¹⁴³ Nietzsche contre Wagner, trad. J.-C. Hemery, in Oeuvres philosophiques complètes, v. VIII, p. 357 apud LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 368, nota de rodapé 40.

¹⁴⁴ LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. pp. 367-368.

¹⁴⁵ Idem, p.369.

apossava dos possessos, ele apenas incita o homem a tornar-se artista [...] O dionisíaco, portanto, não é mais um alucinado: é um criador. [...] Em uma palavra, Dioniso se tornou o deus do ‘delírio racional’.¹⁴⁶

A expressão artística autêntica não é alcançada por um abandono da forma, uma entrega ao disforme, mas sim por um rigor formal intenso. Isto não significa que o artista seja agora pesado, preso, modorrento. A forma aqui não é imposta por regras exteriores ao artista, o autêntico criador possui nele este impulso para a medida, para a beleza, embora não deixe de reconhecer o aspecto terrificante da existência.

Para Lebrun, este reconhecimento de quem era Dioniso tem relevância central para a filosofia de Nietzsche, pois “serviu de pivô, na passagem do dionisismo ainda ‘metafísico, à empresa hermenêutica’”.¹⁴⁷

5.1.2.1 Goethe e o reconhecimento da falsificação de Dioniso

Antes de explorar as repercussões deste redirecionamento para o pensamento do filósofo alemão, é importante destacar a hipótese de Lebrun que mais nos interessa: quem fez Nietzsche confirmar e reconhecer definitivamente seu engano sobre Dioniso foi Goethe.

O exemplo de Goethe mostra a Nietzsche como estava justificada sua desconfiança em relação à Bayreuth. Também Goethe soube, em uma das voltas de sua vida, tomar suas distâncias em relação à ‘revolução poética’ e às suas ‘novidades’ para ‘reatar com a tradição da arte’. Mas o que Nietzsche aprende com Goethe é, sobretudo, que é fútil maldizer a razão e desafiar as ‘regras’ e que de nada serve ‘irritar-se seriamente’ (böse werden), quando se trata de vaticinar em nome daquilo que a razão estabelecida já designou e localizou como delírio.¹⁴⁸

Assim:

¹⁴⁶ Ibidem, p.370.

¹⁴⁷ Ibidem, p.376.

¹⁴⁸ Ibidem, p.377.

Tudo leva a pensar que a homenagem de Nietzsche a Goethe não era apenas ‘tática’. É quando Dioniso se engaja no caminho aberto por Goethe que ele se retira de sua escolta frenética para se dedicar à ‘auscultação’ da cultura: ‘diz-me que tipo de domínio exprimes’. O carnaval báquico chegou ao fim. O especialista, a golpes de martelo, poderá começar.¹⁴⁹

Lebrun fundamenta sua tese em um fragmento de Nietzsche à época do *Humano, demasiado humano*. “Então, eu começava a discernir claramente a antiguidade e a inteligência goethiana da grande Arte; e, somente então pude chegar a ter uma visão simples da vida humana real [...]”.¹⁵⁰ A ‘inteligência goethiana’ Lebrun localiza em dois conceitos fundamentais e inter-relacionados: *estilo e domínio*.

Como o Dionísio helênico, o artista é aquele que joga com as aparências: um deformador. Mas se ela não cessa de falsificar, é porque esforça para imprimir, naquilo que deforma, a mesma marca ou a mesma medida, ou seja, forjando um estilo. ‘Dar um estilo (Stil geben)’, seja ao seu caráter, seja à sua obra, impor, à sua vida ou à sua produção, ‘ao preço de um paciente exercício, de um cotidiano’ a unidade de uma forma: eis agora, o que é próprio do deformador [...] Ao contrário do ‘artista moderno’, esse estilizador nada tem a esperar da inspiração e desconfia do entusiasmo. Esse poietès se sente honrado em ser apenas tekhnítès. De maneira que Dionísio vem a designar uma reabilitação da tekhné, que vai contra a da estética moderna.¹⁵¹

Se encontram em Goethe todos os principais elementos acima delineados. Após abandonar o *Sturm um Drang* o poeta alemão passa a orientar-se pela arte da Antiguidade. Sobretudo no que esta tem de contenção, medida, intensidade, completude, beleza. O propósito de Goethe ao discutir detalhadamente os procedimentos formais da arte grega era o de embevecer-se com a força que a concisão formal propiciava a eles. Isso também pode ser compreendido como um antídoto às tendências artísticas do seu tempo, pouco afeitas ao labor formal.

Para a criação, é exigido do artista ter as rédeas da feitura de sua obra e não entregá-las ao sabor de qualquer outra instância. Goethe exprime também a necessidade de intensificação para a produção de uma obra de arte autêntica. Para consolidar esta

¹⁴⁹ Ibidem, p.378.

¹⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich. apud. LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p.355.

¹⁵¹ LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 370.

interpretação e ratificar a posição de que as exigências formais para se ter *estilo* não são algo penoso ao artista autêntico, pelo contrário, o trecho abaixo serve com perfeição:

Rafael, ao contrário, é ativo por toda a sua vida, com uma facilidade sempre idêntica e crescente. A força da mente e a força ativa encontram-se nele em um equilíbrio tão decisivo que podemos bem afirmar que nenhum artista moderno pensou tão pura e perfeitamente quanto ele e se expressou tão claramente, Aqui temos novamente um talento que nos envia a mais fresca água a partir das primeiras fontes. Ele jamais greciza, mas sente, pensa e age completamente como um grego.¹⁵²

Aqui as expressões “domínio da arte” e “arte do domínio” são dinamicamente coincidentes. Rafael possui o domínio da arte porque tem em si a arte do domínio. Sob esta luz podemos interpretar as seguintes palavras de Nietzsche:

Serão as naturezas fortes, ávidas de dominar que, em tal disciplina, em tal subordinação e em tal perfeição, saborearão, sob sua própria lei, sua alegria mais sutil; a paixão de seu violento querer torna-se mais leve na contemplação de toda a natureza estilizada, de toda natureza vencida e tornada utilizável [...].¹⁵³

Seguindo a tese de Lebrun, Nietzsche reconhece o completo engano que havia cometido em relação ao elemento dionisíaco presente na cultura grega e para isto a releitura das posições de Goethe foi determinante. A importância crucial desta guinada é a seguinte: se já em *O nascimento da tragédia* existe a intenção declarada de combater a subserviência a que Platão tinha submetido a arte; com a mudança de Dioniso a estratégia será diferente, ou, pode-se dizer, passa a existir uma estratégia.

Segundo Lebrun:

É, agora, o próprio Dioniso que nos leva a mentir, quer dizer, a não poder viver senão forjando a ilusão, inventando perspectivas. Quer dizer que a palavra Arte, tomada de agora em diante em sentido amplo, designa uma atividade que determina o vivente como tal: a vontade de arte (Wille zur Kunst). Todos somos artistas, e nossa vida é orientada – o mais das vezes apesar de nós – por uma forma de Wille zur Kunst. [...] o importante é a

¹⁵² Antigo e moderno in GETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Tradução, introdução e notas: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. p. 235.

¹⁵³ NIETZSCHE, F. *Die fröhliche Wissenschaft*, nº 290 Apud LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 370.

vontade de ilusão que caracteriza a vida, e não ‘a arte das obras de arte’, que não é senão uma forma de expressão daquela.¹⁵⁴

Em “Quem era Doniso?” é apontada toda a dimensão que a arte ganha no pensamento de Nietzsche, porém o autor não trata de perto uma questão importante: a relação entre arte e ciência. Menciono aqui esta questão, pois ela é decisiva para o pensamento de Goethe.

Segundo o comentário de Roberto Machado em *Nietzsche e a verdade*:

... a relação entre a arte e a filosofia se esclarece mais completamente através da compreensão da tarefa que Nietzsche lhes assinala de dominar a ciência. Dominar a ciência significa discipliná-la, controlar seus excessos. O que caracteriza a posição socrática, e é criticada por Nietzsche, não é exatamente o conhecimento; é o ‘instinto de conhecimento sem medida e sem discernimento’, o ‘instinto ilimitado de conhecimento’, o ‘instinto desencadeado do saber’, o ‘conhecimento incessante’, a ‘verdade a qualquer preço’. Dominar a ciência é determinar seu valor no sentido de controlar a exorbitância de suas pretensões, no sentido de estabelecer até onde ela pode se desenvolver. É formular as questões dos limites.¹⁵⁵

Seguindo a interpretação supracitada, este aspecto do pensamento nietzschiano muito se assemelha à indicação de Goethe sobre o quanto o sentido do todo, característico da arte autêntica (*estilo*), pode contribuir para corrigir a miopia científica causada pela absoluta disposição analítica.¹⁵⁶

Portanto, considerado as teses de Lebrun e Machado, podemos defender que o conceito de estilo, como elaborado por Goethe, foi fundamental para o caminho do pensamento de Nietzsche, pois mesmo a disposição em pensar a colaboração entre arte e ciência a partir do estilo estava delineada em Goethe.

¹⁵⁴ Idem, p.375.

¹⁵⁵ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002. p. 42.

¹⁵⁶ *Propileus* in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit., pp. 99-101.

5.2 Goethe e Benjamin

Walter Benjamin é outro filósofo que foi profundamente influenciado pelo pensamento de Goethe.¹⁵⁷ Em seus comentários a respeito de sua obra artística e teórica goethiana, Benjamin aborda temas centrais que foram analisados nos capítulos anteriores dessa dissertação.

A recepção das formulações goethianas por parte de Benjamin difere da aceitação que elas encontraram na filosofia de Nietzsche. Primeiro, porque Benjamin posiciona e analisa o pensamento de Goethe a respeito do *estilo e do ideal* dentro do campo da filosofia da arte. Segundo, devido às restrições feitas ao conceito de estilo elaborado por Goethe. Segundo Benjamin a grande contribuição de Goethe para a filosofia da arte é sua formulação a respeito do ideal. Nietzsche, por sua vez, não só acolhe positivamente a formulação de Goethe a respeito do estilo, como expande este e demais elementos do pensamento de Goethe para outros campos que não o estético.

Vale ainda ressaltar que Benjamin contrapõe o pensamento de Goethe às posições dos Românticos de Jena. Esta operação traz ricas conseqüências para o estudo do pensamento estético do poeta alemão. Neste sentido é necessário apresentar em linhas gerais a leitura que Benjamin faz da teoria da crítica de arte dos românticos, para depois analisarmos a sua posição frente às formulações de Goethe a respeito do estilo e do ideal.

5.2.1 Crítica de arte nos primeiros Românticos

¹⁵⁷ Em seu livro *Homens em tempos sombrios* Hannah Arendt, no capítulo destinado a Walter Benjamin, afirma que a "existência espiritual" deste "se formara e se conformara por Goethe...". Ver ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 144.

Em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, Walter Benjamin debruçou-se, principalmente, sobre a contribuição dos autores ligados ao Romantismo de Jena para a crítica de arte. Dentre os colaboradores da revista *Atheneum*, ele aborda principalmente as concepções de Friedrich Schlegel e Novalis. Dois princípios básicos da teoria da arte destes autores são: o que é ruim não é criticável e a crítica deve ser imanente à obra. Esses dois princípios levam a problemas aparentemente insolúveis. Primeiro: o que indica a qualidade da obra? Segundo: como julgar a qualidade da obra a partir dela mesma?

Tais questões conduzem ao terceiro princípio da teoria da arte dos primeiros românticos: “A crítica tem a função de libertar a reflexão que está contida, como uma semente, na obra de arte”.¹⁵⁸ Segundo Benjamin, os românticos defendiam que a obra de arte é fruto da auto-limitação da reflexão; ou seja, o artista auto-limita seu processo de reflexão para que possa constituir a obra particular, que para existir como tal deve ser limitada por uma forma de exposição.

Neste sentido, o fragmento 37 do *Lyceum* trata do “valor e [...] dignidade da autolimitação, que, por certo, tanto para o artista como para o homem, [...] é o que há de mais necessário e mais elevado.” [...] Esta “autolimitação liberal”, que Enders com razão denomina “uma rigorosa exigência da crítica romântica”, produz a forma-de-exposição da obra.

Assim, a tarefa do crítico é libertar novamente a reflexão contida na obra particular. Por isso defende Benjamin que, para Novalis, diante de uma pretensa obra de arte a única questão a ser feita é se tal objeto é ou não artístico. Para ser arte o objeto deve ser uma auto-limitação da reflexão e, portanto, possuir em si “aprisionados” elementos reflexivos a serem “libertados”. Por conseguinte, uma obra ruim não é obra de arte, pois não contém elementos de reflexão. A crítica nada tem a fazer diante de um

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução: Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 72.

objeto que não possui nenhum elemento reflexivo a ser expandido, assim o que é ruim, sem qualidade artística, não pode ser alvo de crítica.

A crítica é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual de sua essência, em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua dissolução no absoluto. Em última análise, (...), ambos processos coincidem.¹⁵⁹

A crítica é a dissolução da forma de exposição da obra individual para se libertar a reflexão que estava contida dentro dos limites da própria obra. Essa dissolução somente pode existir na crítica, pois na obra individual a reflexão tem que necessariamente ser limitada. Assim, a operação crítica pode ser executada infinitas vezes, pois o objeto continua existindo, uma vez que a dissolução de sua forma foi realizada no âmbito da crítica e não do objeto. Sobre o ganho dessa possibilidade Benjamin diz:

Todo conhecimento crítico de uma conformação, enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma, gerado espontaneamente. Esta intensificação da consciência na crítica é, a princípio, infinita; crítica é, então, o médium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente é transportada para ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto médium-de-reflexão.¹⁶⁰

Após a dissolução crítica da obra, a mesma passa a compor a Idéia da arte. A arte é médium-de-reflexão no sentido em que a reflexão se auto-limita, para se fazer obra, e esta potência reflexiva, presente na obra individual, é novamente conduzida ao estado de reflexão, de Idéia, pela crítica.¹⁶¹ A crítica media a ligação entre a obra individual e o absoluto da arte, pois somente a crítica pode dispensar a estrutura formal da obra, capturar sua essência, a auto-reflexão limitada, e expandi-la rumo à Idéia da arte. Essa ação é a dissolução da obra no absoluto da arte. Este está em infinita expansão, pois o movimento de geração das obras – auto-limitação –, e a dissolução das

¹⁵⁹ Idem, p. 83.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 74.

¹⁶¹ Ibidem, p. 78.

mesmas no absoluto da arte – a crítica –, faz gerar novas formas artísticas que são incorporadas à Idéia da arte ou ao absoluto da arte.

5.2.2 O conceito de ironia para os primeiros Românticos e Goethe

Todo esse mecanismo conceitual inaugura algumas novidades no âmbito da filosofia da arte. Dentre eles o formalismo liberal, pois a partir de tais princípios não faz sentido pensar em formas *a priori*. Nem mesmo a beleza é pré-condição para o fazer artístico. As formas são geradas pela auto-limitação da reflexão, e esta é livre, pois se auto-limita e com isso não recebe as regras de algo exterior a ela.

Apesar desta radical consequência que Benjamin aponta a partir da teoria dos românticos, existe nas posições de Novalis e Schlegel uma defesa do rigor formal. Pode-se perceber isso no elogio dos românticos ao domínio da escrita pelo poeta:

Mas o verdadeiro autor não deve ser também um fabricante? Não deve consagrar sua vida inteira ao negócio de transformar a matéria literária em formas, que sejam, em maior escala, apropriadas e úteis?¹⁶² “Enquanto o artista [...] estiver entusiasmado, ele se encontra, para a comunicação, num estado no mínimo iliberal.¹⁶³

Defende Benjamin que outro aspecto elogiado pelos românticos, presente em certas obras de arte, é a ironia. Esta, além de indicar o domínio da escrita, reforça a potência da obra. A ironia formal se dá quando a obra de arte critica a si mesma, sem, no entanto, dissolver por completo sua forma, uma vez que, se a ironia destruísse por completo a forma, a obra não existiria. Somente a crítica pode dissolver de maneira irrevogável a unidade formal, a ironia pode atacá-la. A ironia é uma adaga que rasga o véu da ilusão, mas o rasgo se mantém como uma fresta, em que se vê não a obra singular, mas indicações sobre sua ligação com a Idéia da arte. Nota-se um parentesco

¹⁶² *Athenäum*, 253 apud BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Op. cit., p.108.

¹⁶³ *Lyceum*, 37 apud . BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Op. cit., p. 108.

entre crítica e ironia. Ambas mediam a ligação entre a obra individual e o absoluto da arte. A crítica tem a vantagem de poder dissolver por inteiro a unidade formal. A ironia possui o diferencial de estar inserida na própria obra. Ela possui a mesma função reflexiva da crítica, mas por estar imersa na obra limita-se, para conceder à obra a existência de ambas, tanto da obra, quanto da crítica na obra, que é a própria ironia. “O que desmorona sob o raio da ironia é apenas a ilusão, indestrutível permanece, no entanto, no núcleo da obra, porque ele não repousa no êxtase, que pode ser destruído, mas, antes, na intangível, sóbria, figura prosaica”.¹⁶⁴

Um dos exemplos de obra de arte irônica dado pelos românticos é o livro *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe. Este livro é considerado por Schlegel como o exemplo maior de como a ironia, no sentido de recenseamento no interior da obra, pode estar presente em um romance.¹⁶⁵ Como o romance é a principal forma artística para os românticos, Goethe é figura capital para o conceito de ironia na teoria da arte romântica. E para eles, não importava, com relação à ironia, a atitude do autor, mas os traços irônicos presentes na obra. Assim não lhes interessa se o poeta alemão é irônico, e sim que *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* é uma obra irônica, justamente por conter elementos críticos imerso na obra. Por exemplo: neste romance existem reflexões sobre a escrita de um romance.

No início do capítulo sete do Livro V os membros da companhia teatral, da qual fazia parte *Wilhelm Meister*, iniciam uma discussão sobre qual dos gêneros seria

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Op. cit., p.108.

¹⁶⁵ Na página 72 de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* Walter Benjamin diz: “No que concerne ao autojulgamento na arte, afirma-se na recensão do *Wilhelm Meister*, tão significativa para a teoria da crítica de Schelegel: ‘Felizmente ele é precisamente um destes livros que julgam a si mesmos.’”

superior: o drama ou o romance. Segundo conta o narrador os membros da companhia chegaram a um consenso:

Tanto no romance quanto no drama vemos natureza e a ação humanas. A diferença entre ambos os gêneros literários não reside apenas na forma exterior, nem no fato de que naquele falem as personagens e neste se conte geralmente algo a respeito delas. Muitos dramas não passam infelizmente de romances dialogados, e não seria impossível escrever um drama em forma epistolar. No romance devem ser preferencialmente apresentados os sentimentos e fatos; no drama, caracteres e ações. O romance deve evoluir lentamente, e os sentimentos do protagonista, seja da maneira que for, devem retardar o avanço do conjunto até seu desenvolvimento. O drama deve ter pressa, e o caráter do protagonista acelerar-se rumo ao final e não ser se não coibido.¹⁶⁶

Este elemento metalingüístico – pensar a feitura de um romance dentro de um romance – insere a reflexão na própria obra, pois indica uma posição crítica sobre a obra de arte desde dentro.

5.2.3 Crítica de arte em Goethe

Se para os românticos a inserção de elementos reflexivos na obra de arte é algo que a fortalece, para Goethe significa uma desvantagem. Em seu artigo “Antigo e moderno”, Goethe comenta uma ‘crítica’ de Karl Ernest Schubart. Esteta e filólogo, Schubart fez a seguinte comparação entre a obra de Goethe e a de Shakespeare:

Sobre o nosso Goethe é preciso que se diga que privilegio Shakespeare a ele, porque acredito ter encontrado em Shakespeare um homem valoroso, inconsciente de si mesmo, que ressalta os pontos fortes e fracos da humanidade com a suprema segurança, sem qualquer reflexão e raciocínio, sutilezas, classificações e potencializações, por todos os lados, de maneira exata, sem nunca se enganar e de modo natural.¹⁶⁷

Goethe concorda com tal posição e a utiliza para afirmar o ponto de superioridade dos antigos, os gregos, sobre os modernos. “Aqui o nosso amigo acerta em cheio, pois justamente onde ele vê minha desvantagem diante de Shakespeare nós

¹⁶⁶ GOETHE, Wolfgang Von. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 300.

¹⁶⁷ SCHUBART, K. E. Apud. *Antigo e moderno* in GOETHE, Wolfgang Von. *Escritos sobre arte*. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, 2005. Pag. 232.

nos encontramos em desvantagem diante dos antigos.”¹⁶⁸ Portanto, Goethe concorda com Schubart porque ambos acreditam que a inserção de aspectos críticos na obra, a ironia valorizada pelos Românticos, diminuem o seu valor. Assim, Goethe e os românticos concordam que a obra daquele tem forte presença de auto-reflexão. Para eles isso significa uma vantagem, para o próprio Goethe, uma desvantagem.

A reflexão, de acordo com a teoria goethiana, serve para que o artista na modernidade consiga acertar o alvo, que para os antigos era atingido naturalmente e, assim, criar obras em que a subjetividade e objetividade estejam em harmonia. Para Goethe a crítica de arte, em última instância, deve servir para facilitar que o artista moderno atinja um grau de objetividade, de naturalidade que já não é mais alcançável sem uma reflexão que subverta o excesso de subjetividade. A reflexão é necessária ao artista moderno, pois dá a ele a condição de alcançar uma representação que se coloque à altura das obras dos antigos. Estes atingiam em suas representações a harmonia entre objetividade e subjetividade, sem ter que trilhar o tortuoso caminho necessário aos modernos.

A cultura dos gregos era favorável ao desenvolvimento harmônico entre as potencialidades do artista e a natureza. Os antigos alcançavam *um estilo* freqüentando diretamente a natureza. Para o artista moderno é possível constituir um *estilo*, mas o caminho não é direto como o dos gregos. Os modernos necessitam do estudo das obras passadas que atingiram *um estilo*, para que elas lhes sirvam como antídoto à tendência moderna de encerrar tudo no campo subjetivo. Não é mais uma relação direta com a natureza que os faz atingir a harmonia entre subjetividade e objetividade, mas uma relação mediada pelo legado artístico. Portanto, a reflexão sobre a arte deve servir para

¹⁶⁸ GOETHE, Wolfgang Von. Escritos sobre arte. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, 2005. Pag. 232.

tornar este caminho possível ao artista moderno; ou seja, a reflexão deve servir para subverter a hipervalorização da subjetividade e não para confirmá-la.

É por conta disso que em “O ensaio sobre a pintura de Diderot”, Goethe se contrapõe aos conselhos do francês que recomendava ao aprendiz abandonar a academia e se voltar para a natureza.¹⁶⁹ O poeta alemão também deseja que o artista alcance a natureza, mas para ele, dado o caráter específico da modernidade, o artista alcança seu objetivo via o estudo, via a escola, via a tradição artística. É freqüentando as obras de arte que o artista moderno pode descobrir como, dentro de sua época, eminentemente subjetivista, pode subverter esta tendência e alcançar a natureza, a objetividade. A freqüentação da natureza pelo aprendiz somente será eficaz se houver esta mediação clarificadora.

Benjamin comenta com atenção este ponto da teoria da arte goethiana. Para ele a postura de Goethe em relação à crítica o levou a considerar o recenseamento artístico como algo não necessário em si, dada a sua função pedagógica. “A pesquisa dos gêneros da arte conectava-se nos românticos apenas à arte, enquanto em Goethe ela visava além disso também tendências normativas e pedagógicas com respeito à obra singular e sua execução.”¹⁷⁰

Ou seja, segundo a visão goethiana, a crítica, pelo menos na modernidade, é **necessária**, embora não em si; pois sua urgência vem justamente do caráter problemático da modernidade em relação à arte, fato que exige ao artista uma mediação, via tradição artística, para se aproximar da natureza. Para Goethe o recenseamento artístico se faz necessário por sua função de tornar acessível aos artistas modernos o

¹⁶⁹ *O ensaio sobre a pintura de Diderot* in GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte. Op. cit.*, pp. 161-163.

¹⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. Op.cit.*, nota 308, p. 117.

caminho rumo às autênticas realizações artísticas. Assim, dizer que as formulações estéticas que não favorecem a produção artística são dispensáveis não significa afirmar que a crítica de arte seja desnecessária.

5.2.4 Diferenças teóricas entre os românticos de Jena e Goethe a respeito da obra de arte

Walter Benjamin, em “A teoria da arte primeiro romântica e Goethe”,¹⁷¹ apresenta diferenças significativas entre as duas teorias que analisa. Goethe e os românticos atribuem ao objeto artístico um valor essencial para a crítica de arte, mas desenvolvem este princípio de maneira distinta. Para o primeiro, a obra prevalece sobre a crítica que parte dela; para aqueles, a crítica é essencial a fim de que a própria obra exista em sua integridade. Em outras palavras, para os românticos a crítica é tão ou mais importante que a própria obra, para a visão goethiana isto é um contra-senso.

Esta diferença em relação à crítica de arte parte de concepções filosóficas também distintas. Ou seja, o fato de Goethe não valorizar a crítica de arte em si não significa que ele não tenha uma postura filosófica sobre arte, mas que sua postura filosófica relativiza a importância da crítica.

Segundo Benjamin, os primeiros românticos consideram a obra de arte individual como sempre inacabada, pois ela só se realiza integralmente a partir da crítica. Isto não significa um desprezo pela obra individual, pois a crítica é sempre

¹⁷¹ Jeanne Marie Gagnebin, em “*Nas fontes paradoxais da crítica de arte. Walter Benjamin relê os românticos de Jena*”, afirma que este texto apresentado na tradução brasileira como quarto capítulo da segunda parte de *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*, em verdade, deve ser considerado como um posfácio e, portanto, deve ter uma posição de destaque frente as demais partes do livro. Neste apêndice Benjamin diz ter exposto sua posição pessoal frente ao problema da filosofia da arte.

imane; ou seja, a reflexão que a crítica liberta está contida na própria obra. Porém, isto não dá à obra nenhum status superior à crítica, pois a ação da crítica é tão, ou mais importante, para arte quanto a obra de arte, já que liberta a reflexão contida na obra e, para eles, a reflexão, a idéia, o absoluto não têm menor importância que o particular, a obra. A respeito desta questão Benjamin esclarece:

Na arte romântica, porém, a crítica não apenas é possível e necessária, mas, antes, em sua teoria encontra-se de modo inevitável o paradoxo de uma valorização superior da crítica do que da obra. Os românticos não possuem, mesmo em suas críticas, consciência alguma da dignidade que ocupa o poeta sobre o recensor. [...] A falta de produtividade poética, com a qual particularmente tem-se caracterizado por vezes Friedrich Schlegel, a rigor não se encaixa em sua imagem. Pois ele, antes de tudo, não queria ser poeta, no sentido de um criador de obras. A absolutização das obras feitas, o procedimento crítico, era para ele o que havia de mais elevado.¹⁷²

Ou seja, de acordo com Benjamin os românticos de Jena consideravam que o sentido da obra, elemento essencial para ela existir em sua plenitude, era esclarecido pela crítica. “Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma.”¹⁷³

O ponto de análise dos românticos é o do crítico que tem esta atividade como criação, não de obras, mas da ponte entre estas e a Idéia da arte. A perspectiva de Goethe sobre a questão é a do criador, do artista. A crítica, nesta perspectiva, é preciosa, mas auxiliar, pois deve servir ao propósito de potencializar a criação artística.

Para exemplificar esta diferença, a posição de Goethe e dos românticos de Jena em relação às obras gregas é essencialmente instrutiva. Goethe inicia o artigo “Sobre Laocoonte” com a seguinte afirmação:

Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; Ela é contemplada [*angeschaut*],

¹⁷² Idem, p. 121.

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Op.cit., p. 72.

sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito”¹⁷⁴

Para Goethe uma obra de arte autêntica, como o conjunto de esculturas Laocoonte, tem uma existência plena; as partes que a compõem formam um todo. O crítico, por mais que se esforce, não consegue expressar a plenitude da obra de arte autêntica. O que foi dito acima é corroborado pelo que diz Sussekind, a respeito do fato de Goethe, ao iniciar o ensaio “Sobre Laocoonte”, comparar uma obra de arte autêntica a uma obra da natureza:

De acordo com essa teoria estética orgânica, é o modo de ser das obras de arte que se assemelha ao modo de ser da natureza, no sentido de que as leis do processo de criação estão submetidas a uma compreensão de totalidade. E é por isso que, ao comparar arte e natureza em termos de nosso entendimento, Goethe considera uma vantagem para a obra de arte o fato de ela ser autônoma e fechada em si mesma.¹⁷⁵

Segundo Benjamin, a postura filosófica dos românticos de Jena os fez polemizar radicalmente com as concepções goethianas, pois: “Eles não podiam reconhecer modelos, obras autônomas fechadas em si, configurações cunhadas de modo definitivo e subtraídas à progressão eterna.”¹⁷⁶

Novalis confirma esta interpretação com o que afirma a respeito das obras gregas: “Apenas agora a Antiguidade começa a surgir [...]. Com a literatura clássica se passa como com a Antiguidade; ela não é propriamente dada a nós – ela não existe –, mas, antes, ela deve ser produzida apenas agora por nós”.¹⁷⁷ Ou seja, para ele as obras

¹⁷⁴ *Sobre Laocoonte in* GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte. Op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁵ SUSSEKIND, Pedro. O grito de Laocoonte. Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller. In *Ítaca*. Rio de Janeiro: Revista dos estudantes do PPGF da UFRJ, n. 12, 2009.

¹⁷⁶ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. Op.cit.*, p. 117.

¹⁷⁷ NOVALIS, *Schriften*, p. 69s. apud , Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. Op.cit.*, pp. 117-118.

da Antiguidade estão em construção pela ação da crítica, portanto não são fechadas em si.

5.2.5 Análise de Benjamin sobre os fundamentos da estética de Goethe e dos românticos de Jena

A fonte originária da arte não se encontra, segundo a concepção de Goethe, no eterno vir a ser, no movimento criador no médium-das-formas. A arte mesma não faz seus arquétipos – estes se encontram anteriores a toda obra criada, naquela esfera da arte onde esta não é criação, mas antes, natureza.¹⁷⁸

É esta diferença de princípios que, defende Benjamin, está na base das discordâncias radicais entre Goethe e os primeiros Românticos, como, por exemplo, em relação à crítica de arte.

As posições dos românticos e de Goethe frente à crítica de arte fornecem algumas considerações importantes sobre o pensamento benjaminiano. Num primeiro momento, levando em consideração que assim como Schlegel a produção de Benjamin é voltada para a crítica de arte e que ele valorizava também a crítica como um momento essencial para a arte, conclui-se que Benjamin estaria de acordo com a filosofia da arte dos românticos e, portanto, seria contrário à de Goethe.

Sobre o estatuto da crítica de arte, Jeanne-Marie Gagnebin, ao analisar a leitura de Benjamin sobre os princípios do Romantismo de Jena, afirma:

Podemos observar aqui, com um pouco de irreverência, que essa aproximação entre a crítica e poesia tem também o mérito incalculável de assegurar ao crítico um lugar de honra na hierarquia intelectual, já que seu ofício não se distingue mais radicalmente daquele do poeta. A desconstrução da origem também tem suas vantagens práticas para os profissionais da crítica!¹⁷⁹

¹⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Op. cit., p. 114.

¹⁷⁹ BONS, Jeanne Marie Gagnebin. *Nas fontes paradoxais da crítica literária in SELIGMANN-SILVA, Márcio. Leituras de Walter Benjamin*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: AnnaBlume: FAPESP, 2007.

Mesmo levando em conta que Hannah Arendt afirma ser inclassificável a obra de Walter Benjamin, não há dúvidas de que ele estaria, enquanto *homme de lettres*, muito mais próximo de um crítico de arte, no sentido de sua própria leitura a partir dos românticos, do que de um poeta no sentido estrito do termo.

Com relação à crítica de arte, Benjamin se filia à visão dos românticos, porém, para ele, a filosofia da arte vai além da questão da crítica de arte.

A Idéia da arte é a Idéia de sua forma, assim como seu Ideal é o Ideal de seu conteúdo. A questão sistemática fundamental da filosofia da arte deixa-se portanto formular também como a questão acerca da relação entre a Idéia e o Ideal da arte. [...] Eles (Goethe e os Românticos) atuaram em conjunto no sentido de representá-la ao pensamento que trata da história dos problemas.¹⁸⁰

Ou seja, os Românticos apresentaram filosoficamente o problema da forma, mas não conseguiram abarcar o conteúdo. Quem realizou isto foi Goethe. Assim, a posição filosófica deste é para Benjamin tão importante quanto a dos Românticos, embora radicalmente distinta.

5.2.5.1 O estilo e o problema da forma em Goethe

Hannah Arendt atribui a Goethe influência decisiva na concepção de mundo de Walter Benjamin. A respeito desta tese ela diz:

Única concepção de mundo que teve uma influência decisiva sobre ele (Benjamin), a convicção de Goethe sobre a existência de um *Urphanomen*, um fenômeno arquetípico, uma coisa concreta a ser descoberta no mundo das aparências, na qual coincidiriam “significado” (*Bedeutung*, a mais goetheana das palavras, é recorrente nos textos de Benjamin) e aparência, palavra e coisa, idéia e experiência.¹⁸¹

Foi justamente o fenômeno arquetípico pensado dentro do âmbito da arte que Benjamin reconheceu como uma formulação decisiva a respeito dos conteúdos da arte.

¹⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Op. cit., p. 119.

¹⁸¹ ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 142.

Porém, este afirma que, assim como os românticos dentro de sua filosofia da arte não formularam com propriedade o problema do conteúdo, a elaboração goethiana a respeito da forma é insuficiente. “Resta ainda notar que a solução de Goethe do problema da forma não atinge, em seu aspecto filosófico, sua determinação do conteúdo da arte. Goethe interpreta a forma da arte como estilo.”¹⁸² Ou seja, para Benjamin, foi justamente através do conceito de *estilo* que Goethe buscou, sem sucesso, dar conta desta questão. Benjamin defende que Goethe definiu o estilo como um arquétipo da forma, ou “uma natureza-arte”. E, ao invés de esclarecer os princípios deste arquétipo da forma, ele se limitou a indicar normas que deveriam ser seguidas, que por sua vez eram retiradas de alguns modelos desta forma arquetípica, ou *estilo*. Este foi eleito como único princípio formal. Goethe identifica um tipo de arte como sendo excelente, “um estilo mais ou menos determinado historicamente”. Ele retirou deste estilo seus elementos fundamentais e os generalizou como sendo os princípios formais que norteariam toda a arte. Ou seja, ele elege *um estilo* e, numa operação conceitual extremamente arbitrária, o fixa como sendo *o estilo*, o arquétipo da forma. “Para as artes plásticas os gregos a representavam, para a poesia ele mesmo ambicionou erigir o modelo.”¹⁸³

Tentar solucionar o problema tanto da forma quanto do conteúdo pela via do conceito de estilo foi, segundo Benjamin, a desmedida da filosofia da arte de Goethe, pois conteúdo e forma, por serem distintos, necessitam de tratamento filosófico também diferenciado. Determinar o que a arte autêntica deve representar por um conjunto harmônico e limitado de conteúdos que se fundam na natureza e são intuíveis pelo artista foi uma intenção que abriu a Goethe um modo de tratar o problema do conteúdo

¹⁸² BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Op. cit., p. 119.

¹⁸³ Idem, p. 120.

da arte com profundidade. Porém, determinar que a forma da arte é também fixada pela natureza e identificada com um tipo de arte historicamente determinada limita tanto a questão que esta solução soa artificial, superficial, mediante a diversidade formal apresentada pela arte.

“Em última análise, o conceito goetheano conta um mito.”¹⁸⁴ Esta oposição que Benjamin demonstra ao conceito de estilo formulado por Goethe tem relação com o problema da origem e da crítica da arte. Se a forma da arte tem uma origem fixada pela natureza e se é possível identificar esta como presente na arte grega, a crítica não pode ser mais que um esforço de identificar os princípios daquela *arche* presente naquelas obras.

De fato, segundo a intenção mais profunda de Goethe, a crítica da obra de arte não é nem possível nem necessária. Necessária pode em todo caso ser uma indicação do que é bom e uma advertência contra o que é ruim, e apenas ao artista que possui uma intuição do arquétipo é possível um juízo apodítico sobre as obras.¹⁸⁵

Portanto, segundo Benjamin, quanto ao problema da forma, quem melhor elaborou a questão dentro da filosofia da arte foram os românticos de Jena que inauguraram o formalismo liberal.¹⁸⁶

5.2.5.2 O Ideal e a formulação de Goethe a respeito do conteúdo da arte

De acordo com a posição benjaminiana, Goethe coloca filosoficamente a questão do “que é próprio da arte”, seu conteúdo, e sobre este assunto os românticos nada acrescentaram de relevante, apesar de tentarem de maneira analisar o problema pela via

¹⁸⁴ Idem, p. 120.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 121.

¹⁸⁶ A respeito deste termo Benjamin, na página 82 de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, diz: A Idéia da arte como um médium produz, então, pela primeira vez, a possibilidade de um formalismo não dogmático ou livre, de um formalismo liberal, como diriam os românticos. A teoria primeiro romântica fundamenta a validade das formas independentemente do Ideal das conformações.

da religião e da moral.¹⁸⁷ Para Goethe, o Ideal apresenta-se enquanto conteúdos puros ou arquétipos, que são em número limitado. O conjunto harmônico dos arquétipos ou conteúdos puros compõe o Ideal. Segundo Benjamin:

Nesta concepção, Goethe encontra-se com os gregos. A idéia das musas sob a suserania de Apolo é interpretada, a partir da filosofia da arte, como a dos puros conteúdos de toda a arte. [...] A soma dos conteúdos puros, o ideal da arte, deixa-se portanto designar como musal.¹⁸⁸

A referência ao conjunto das nove musas que simbolizam os conteúdos puros da arte, além de atender às características supracitadas de serem em número limitado e formarem um todo harmônico, indica a relação intrínseca dos arquétipos com a natureza. A propósito, o conceito de natureza envolvido na concepção dos arquétipos, guarda enorme semelhança com o que foi apresentado na definição do *estilo*, pois pressupõe o mundo e o espírito humano numa ligação íntima. A respeito do fato de os conteúdos puros da arte se fundarem na natureza, diz Benjamin:

Na verdade, tudo dependeria aqui de uma definição mais precisa do conceito de “natureza verdadeira”, na medida em que esta natureza “verdadeira” visível, que deve constituir o conteúdo da arte, não apenas deve ser identificada sem mais com a natureza aparente e visível do mundo, mas, antes, até mesmo deve ser diferenciada dela de modo rigorosamente conceitual. Pois, decerto, depois então se colocaria o problema de uma identidade mais profunda e essencial entre natureza “verdadeira” e visível na obra de arte e a natureza (talvez invisível, apenas intuível, como um fenômeno originário) presente nas aparições da natureza visível.¹⁸⁹

Ou seja, somente através das obras de arte a natureza “verdadeira”, que no mundo pode apenas ser intuível, se faria visível. Por isso a arte autêntica deve voltar-se para a natureza “verdadeira” e expressá-la. Assim, os gregos, que apresentam em suas obras de arte uma relação íntima com a natureza “verdadeira”, de maneira alguma eram realistas. A partir desta perspectiva, o seguinte trecho de Goethe, que a princípio poderia

¹⁸⁷ Idem, p. 113.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 113.

¹⁸⁹ Ibidem, p.115.

soar paradoxal, torna-se claro. “A arte autêntica possui uma origem ideal e uma direção ideal, ela tem um fundamento real, mas não é realista.”¹⁹⁰

Falta dizer que mesmo a obra de arte mais perfeita e acabada expressa parcialmente a natureza “verdadeira”. As obras que mais se aproximaram dos conteúdos puros que compõem o Ideal mantêm ainda uma distância em relação a estes; portanto, não há identidade completa entre a obra e o seu arquétipo.

A origem das obras de arte estaria num conjunto de arquétipos que tem sua fundação na natureza. O artista intui o arquétipo e o expressa dentro de suas possibilidades. Embora estes arquétipos, ou puros conteúdos, se façam visíveis pelas obras de arte, eles não são alcançados por nenhuma obra, conquanto se constituam como princípio de toda obra de arte autêntica. Portanto, “Em relação ao Ideal, a obra singular permanece como um torso”, pois ela é incompleta frente ao Ideal e não pode ser acabada ou dissolvida pela crítica.

Benjamin, ao afirmar que Goethe relativiza a importância da crítica ao fundamentar sua posição na imagem originária, não diz que ele desconsidera as obras particulares. Pelo contrário, a crítica inclusive deve servir ou estar subordinada às obras particulares, dado o caráter pedagógico da crítica goethiana sobre arte.

Nas palavras de Benjamin: “... apenas na arte, mas não na natureza do mundo, a natureza, verdadeira, intuível, como um fenômeno originário, seria visível imageticamente...”.¹⁹¹ As obras dos antigos serviriam de arquétipos relativos justamente por serem um todo em si mesmas, completas, realizadas com perfeição, pois desta forma dão visibilidade ao que seria somente objeto da intuição. Ou seja, o fato de

¹⁹⁰ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit., p. 195.

¹⁹¹ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Op. cit., p. 115.

Goethe, em sua postura crítica, ter em vista “uma unidade altamente conceitual, a do conteúdo”,¹⁹² não significa que ele abandona as obras particulares. Também o fato de ele se aproximar da história da arte e da freqüentação das obras particulares não pode ser traduzido como um abandono das questões conceituais a respeito da arte.

Inclusive, um aspecto em comum entre a Idéia da arte, formulada pelos primeiros românticos, e o Ideal artístico de Goethe, é que em ambos há uma elaboração altamente conceitual que não dispensa o fenômeno individual.

Os românticos determinaram a relação das obras de arte com a arte como uma infinidade na totalidade – ou seja: na totalidade das obras realiza-se a infinidade da arte; Goethe a determina como unidade na pluralidade – ou seja: na pluralidade das obras sempre novamente se encontra a unidade da arte.¹⁹³

6. CONCLUSÃO

Todo grande escritor tem seus encantos para enlaçar o leitor. As aparentes contradições que Goethe apresenta em seus textos são alguns dos que ele dispõe. Esse estudo é testemunha disso. Desde que li o artigo “Simples imitação, maneira e estilo” – e fui aturdido por seu final, que numa primeira leitura parecia contrariar completamente o que Goethe havia dito ao longo do texto – não deixei de querer compreendê-lo. Para tanto foi necessário a leitura de outros textos que integram os *Escritos sobre arte*, esses suscitaram a leitura da correspondência entre Goethe e Schiller, essas missivas impeliram-me para a leitura de *Os anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* e *Ifigênia em Tauris*. Assim fui enredando-me na obra e no pensamento goethiano, bem como em sua fortuna crítica.

¹⁹² Idem, p. 113.

¹⁹³ Ibidem, p. 118.

Ao longo desse percurso identifiquei outras questões filosóficas que me atraíam, mesmo antes de ter encontrado os escritos de Goethe. Entre elas a compreensão do legado grego e a relação entre o passado e o agora. No pensamento goethiano esses temas estão entrelaçados e constituíram o núcleo da dissertação, pois coadunam os demais assuntos desenvolvidos nela.

Em primeiro lugar: a distinção entre natureza e arte, a partir da qual Goethe critica o realismo presente na arte do seu tempo, tem como base as características que ele identificou nas obras gregas. Estas apresentam uma íntima ligação com a natureza, mas jamais desejam ser confundidos com a natureza. Como consequência do que foi dito anteriormente, Goethe elogia o estudo do modelo, da tradição artística, da ciência, como meio para se ultrapassar o fosso entre arte e natureza. A propósito, suplantar a separação entre o natural e o artístico significa harmonizar o objeto e o espírito humano. A arte autêntica nem é natureza, nem expressão subjetiva, é a realização da complementaridade entre ambas. Assim, a limitação de cada esfera é sobrepujada, pois a obra está além da dispersão das coisas do mundo; sem estar presa a um excesso de subjetividade, que faz a obra somente se comunicar com quem a tenta fruir por meio de mediações e conhecimentos que estão para além dela.

Estar além da natureza do mundo sem dispensá-la – esse elemento essencial da arte, que Goethe concebe a partir da frequência do legado dos antigos, deve servir para facilitar a prática do artista que deseja realizar obras de arte autênticas. Goethe os sintetiza em suas formulações a respeito do estilo e do ideal. Este diz respeito aos objetos artísticos, aos conteúdos; aquele ao tratamento artístico, à forma. Ambos têm como característica a complementaridade entre espírito humano e natureza. Essa é a característica das obras de arte autênticas, tanto das obras gregas de maior excelência

quanto das que ainda podem ser realizadas. Para isso Goethe exige a precisão no detalhe, sem perder de vista o conjunto, o todo. Exige o conhecimento desde dentro, que serve à representação da aparência.

Unir o múltiplo sem negar a diversidade. Esse princípio filosófico do pensamento goethiano o força a ter um caráter dialético e, também, a ser aberto ao diálogo. Interagir com a tradição, conversar com contemporâneos, relacionar ciência e arte. A correspondência entre Goethe e Schiller documenta estas disposições. Como exemplo vale lembrar a decisiva contribuição das idéias de Schiller para a construção do romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. O respeito ao diálogo e, portanto, à posição do outro traz complicações ao pensamento de Goethe, pois ele não aceita simplificações teóricas que ignorem as particularidades dos fenômenos individuais. A partir dessa posição teórica de Goethe o seguinte pergunta é importante: quão incoerente é um pensamento que se diz dialético e é fechado em si, composto por uma absoluta sistematicidade?

Porém, seguindo essa linha de raciocínio surgem questões que desafiam a congruência do próprio pensamento goethiano: se a assistemática do pensamento de Goethe vem de uma exigência interna de abertura ao diálogo, de não negar a diversidade, como ele pode comportar tantos elementos normativos? Como uma posição classicista pode ser aberta à diferença? Numa época marcada pelo desenvolvimento da consciência histórica, a radicalidade com que Goethe volta-se para a cultura grega, inclusive com um viés normativista, não indica uma disposição de isolar-se?

Para responder a essas perguntas é importante comentar alguns trechos do livro *Verdade e Método* de Gadamer, em que ele elabora uma defesa da revalorização do clássico e sua importância para a autocrítica da consciência histórica. Segundo

Gadamer, o conceito de clássico indica algo que permanece no devir histórico e assim enriquece a percepção deste próprio devir. Aquele que se dedica ao pensar clássico abandona a disposição de querer saber mais sobre uma quantidade maior de acontecimentos, fatos, obras; mas se dedica a saber melhor sobre um determinado conteúdo. Ter consciência da importância de avaliar o que permanece no fluxo histórico para a consciência histórica é o que Gadamer chama de autocrítica da consciência histórica.

Para tentar nos conscientizar dessas implicações, talvez possamos dizer o seguinte: o clássico é uma verdadeira categoria histórica por ser mais do que o conceito de uma época ou o conceito histórico de um estilo, sem que isso pretenda ser uma idéia de valor supra-histórico. Não designa uma qualidade que deva ser atribuída a determinados fenômenos históricos, mas, sim, um modo característico do próprio ser histórico, a realização histórica da conservação que, numa confirmação constantemente renovada, torna possível a existência de algo verdadeiro.¹⁹⁴

Para Gadamer, portanto, o conceito do clássico não exclui a consciência histórica. O autor afirma explicitamente isso quando diz, a respeito do conceito de clássico presente no classicismo de Weimar: “O conceito de Antiguidade clássica e o conceito de clássico [...] desde os tempos do classicismo alemão, reunia um aspecto normativo e um aspecto histórico”.¹⁹⁵ Aqui podemos entrever um outro ponto importante: a normatividade não implica uma ausência de consciência histórica. Ou seja, se o classicista indica que certas obras do passado conservaram seu valor e são importantes para a atualidade, ele afirma implicitamente a existência do tempo histórico, pois considera a relação entre passado e presente. Portanto, de acordo com Gadamer, a reflexão histórica não pode anular a validade do conceito de clássico, pois é um modo de pensar histórico tentar reconhecer o que resiste às vicissitudes temporais e quais elementos são essenciais para esta perenidade. Assim:

¹⁹⁴ Idem, pp. 380-1.

¹⁹⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 379.

... essa nova crítica confere ao juízo de valor implícito ao conceito de clássico uma nova e autêntica legitimação: é clássico aquilo que se mantém frente à crítica histórica, porque seu domínio histórico, o poder vinculante de sua validade que se transmite e se conserva, precede toda reflexão histórica e se matem nela.¹⁹⁶

Assim, tanto a arte grega como outras manifestações artísticas ao longo da história podem ser caracterizadas como clássicas, pois o sentido do conceito de clássico não está relacionado absolutamente a um estilo histórico. As considerações de Gadamer sobre o conceito de clássico fornecem uma significativa possibilidade de interpretação da formulação goethiana a respeito do estilo. Lembremos da ressalva, feita por Goethe, de que é “importante manter as maiores honras à palavra estilo, a fim de que reste um termo para indicar o grau supremo que a arte jamais atingiu e poderá atingir”.¹⁹⁷ Esta afirmação de Goethe – que ganha destaque em seu texto por ir de encontro ao que ele defendera ao longo do artigo em que estabelece características normativas ao estilo, inclusive apontando artistas que alcançaram um estilo – indica decididamente que o estilo não deveria ser identificado com as características formais típicas de uma determinada época, de uma determinada obra.

Sobre este aspecto podemos evocar o elogio que Goethe faz a Rafael, ao declarar que o pintor renascentista não gregiza, mas age como um grego. Nesse sentido Rafael pode ser tido como clássico não porque copiara os gregos, mas porque demonstrou certas semelhanças com os gregos. Para Goethe, a principal característica em comum entre os gregos e Rafael é terem harmonizado em suas obras a natureza e o espírito humano. Nesse momento volta a questão da normatividade.

Diz Gadamer: “O primeiro aspecto do conceito do ‘clássico’, portanto, é o sentido normativo, e isso corresponde tanto ao uso terminológico antigo quanto ao

¹⁹⁶ Ibidem, p. 381.

¹⁹⁷ *Imitação simples da natureza, maneira e estilo in GOETHE, Johann Wolfgang Von. Escritos sobre Arte. Op. cit., p. 68.*

moderno”.¹⁹⁸ Além de reafirmar que a normatividade é um elemento característico do clássico, o trecho citado indica que existem dois usos para o conceito do clássico. O que diferencia ambos é a consciência, ou não, do distanciamento histórico.

Para a consciência histórica já não se trata como para Palladio ou para Corneille, de adotar imediatamente o modelo clássico, mas de conhecê-lo como um fenômeno histórico que somente se compreende a partir de sua própria época. Mas nessa compreensão sempre haverá algo *mais* do que a reconstrução histórica do “mundo” passado a que a obra pertenceu.¹⁹⁹

Ou seja, o conceito de clássico que leva em consideração o distanciamento histórico não pensa uma obra enquanto um modelo a ser copiado, atitude essa que negligencia as diferenças entre o contexto histórico em que a obra foi realizada e o presente. Porém, o conceito do clássico, formulado a partir de uma consciência histórica, não deixa de reivindicar para o presente o valor perene de certas obras do passado. Assim este conceito do clássico pretende realizar a “... mediação histórica do passado com o presente ...”.²⁰⁰

Durante o percurso da presente dissertação foram analisadas passagens que demonstram a consciência de Goethe a respeito das diferenças inexoráveis entre a cultura grega e a moderna, e que ele pensou e observou a arte grega não como um objeto estanque pertencente somente ao passado. Pelo contrário, Goethe se deteve com afincos sobre as obras gregas por acreditar que a frequência delas pudesse auxiliar o fazer artístico dos seus contemporâneos e dele próprio. Portanto, o elemento normativo ou classicista do pensamento de Goethe não pode ser tido como fuga da consciência histórica, muito menos como uma disposição ao isolamento para se furtar ao diálogo, pois foi, antes de tudo, uma tentativa de estabelecer uma relação efetiva entre o passado e o agora.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 382.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 384.

²⁰⁰ Ibidem, p. 384.

REFERÊNCIAS

Bibliografia de Goethe:

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Escritos sobre arte*. Tradução, introdução e notas: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas: Imprensa Oficial, 2005.

_____. *A metamorfose das plantas*. São Paulo: Antroposófica, 1997

_____. *Doutrina das cores*. Tradução: Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. *Escritos sobre literatura*. Tradução e seleção: Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. *Máximas e reflexões*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Memórias: poesia e verdade*. Tradução: VALLANDRO, Leonel. 2. ed. Brasília: 1986.

_____. *Viagem à Itália*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- _____. *As afinidades eletivas*. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- _____. *Ifigenia em Tauride*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo : Instituto Hans Staden, 1964.
- _____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- _____. *Obras Completas*. 5. ed. Madrid: Aguilar, 1968.

GOETHE, Johann Wolfgang von; SCHILLER, Friedrich. *Goethe e Schiller: companheiros de viagem*. Tradução, seleção e notas: Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang von; ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações de Goethe com Eckermann*. Porto: Tavares Martins, 1947.

Bibliografia sobre Goethe:

SUSSEKIND, Pedro. *Helenismo e Classicismo na Estética alemã*. Tese de Doutorado, UFRJ, Ano de Obtenção: 2005.

BENJAMIN, Walter. *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 1996.

LUKÁCS, György. *Goethe et son époque*. Paris: Nagel, 1949.

ORTEGA Y GASSET, José. *Goethe desde dentro: el punto de vista en las artes*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Demais referências

ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, introdução e notas: Marcio Seligmann Silva. São Paulo, 1993.

- BOILEAU. *Oeuvres Complètes*. Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- BORNHEIM, Gerd A. (Gerd Alberto). *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPE, 1998.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 7. ed. Petropolis: Vozes; 2005.
- GUINSBURG, J., (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, c1978.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética I*. Trad. Oliver Tolle; Werle, marco Aurélio. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1999.
- HEINE, Heinrich. *Contribuição a História da Religião e Filosofia na Alemanha*. Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro, Forense, 1993.
- KARL PHILIPP MORITZ. *Viagem de um alemão à Itália*. São Paulo: Imprensa oficial, 2008.
- LEBRUN, Gérard. *A filosofia e sua história*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. Tradução: J. Guisburg. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- _____. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Laocoonte ou As fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- _____. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- _____. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- _____. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética do homem*. São Paulo, Iluminuras, 1990.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo, Iluminuras, 1995.

_____. *Kallias ou Sobre a Beleza*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

_____. *Teoria da tragédia*. Tradução de Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich Von. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução: SUZUKI, Márcio. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. SCHLEGEL, Friedrich; **Conversa sobre a poesia**: e outros fragmentos. Tradução: STIRNIMANN, Victor-Pierre. São Paulo: 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Leituras de Walter Benjamin*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: AnnaBlume: FAPESP, 2007.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

Artigos:

KESTLER, Izabela M. F. “O Período da Arte (Kunstperiode): Convergências entre o classicismo e a primeira fase do romantismo alemão”. In: Forum Deutsch. Rio de Janeiro, 2003. Volume IV.

MONTEZ, Luiz. Sobre o mito do Goethe Romântico. In: Forum Deutsch. Rio de Janeiro, 2004. Volume VI.

MOURA, Magali. O todo e o fragmento: interseções entre o classicismo de weimar e o romantismo de jena. In: Forum Deutsch. Rio de Janeiro, 2004. Volume VI.

NIGGL, Günter. “Os autores de Weimar tinham um programa classicista?” In: Forum Deutsch. Rio de Janeiro, 2006. Volume VI.

PIMENTA, Olimpio. “O cultivo da arte do estilo”. In: AISTHE. Rio de Janeiro: PPGF/UFRJ, 2008, n°3.

ROSANA, Suarez. “Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural)” In: Revista Kriterion. Belo Horizonte: UFMG, 2005, n°112.

SÜSSEKIND, Pedro. “O GRITO DE LAOCOONTE: Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller”. In: Ítaca. Rio de Janeiro: PPGF/UFRJ, 2009, n°12.

_____. “Schiller e os gregos”. In: Revista Kriterion. Belo Horizonte: UFMG, 2005, n°112.

_____. “A Grécia de Winckelmann”. In: Revista Kriterion. Belo Horizonte: UFMG, 2008, nº117.

WERLE, Marco Aurélio. Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito. In: TRANS/FORM/AÇÃO. Marília, vol. 23, nº1, 2000.

VOßKAMP, *Wilhem* “O Classicismo como época literária. Tipologia e função do Classicismo de Weimar” In: Forum Deutsch. Rio de Janeiro, 2006. Volume X.