

Introdução - “O fenômeno do todo da Natureza”

“O que nomeio como descrição física do mundo (comparáveis à geografia e à astronomia) não pretende alcançar a categoria de uma ciência racional (*rationelle Wissenschaft*) da Natureza; é a apreciação reflexiva (*denkende Betrachtung*) dos fenômenos dados através da empiria, tomados como fenômenos do todo da Natureza (*Das Naturganze*)”. As palavras acima, transcritas do *Cosmo: projeto de uma descrição física do mundo (Kosmos: Entwurf einer physischen Beschreibung)*¹, escrito entre 1845 e 1862, servem de introdução ao presente estudo. Assinalam o intento, que presidirá a sua própria elaboração de uma categoria científica, de incluir a ciência em um quadro mais amplo, onde se apresentariam aspectos significativos da implantação de um paradigma totalizante para a ciência. Aspectos, sobretudo, em que, situados perante um contexto assimilam e provocam novas modalidades de convívio com o saber científico.

Tais palavras encerram, além do propósito global do *Kosmos*, o ponto de origem das investigações científicas de Alexander von Humboldt (1769-59) presente, tanto em seu trabalho de gabinete, como em suas viagens e relatos naturalistas. A partir da discussão de um modelo de ciência que nunca pôde prescindir da linguagem literária como o seu meio de difusão, será possível avaliar os termos em que se dá a integração de ciência e estética na proposta humboldtiana.

Humboldt era um naturalista, absorto na contemplação dos céus — como o eram os pré-socráticos, por exemplo, — e era, sobretudo, um tipo moderno de cientista para o qual, isto é o curioso, seu objeto de pesquisa não cabia numa forma específica de conhecimento, embora a especialização já estivera fixando os domínios de vizinhança entre as disciplinas recém-emergentes. O desenvolvimento crescente de áreas particulares, como a botânica, a geografia, a zoologia, a biologia, a economia, a história literária e a cultural, todas ganhando autonomia em meados do século XIX, era, por força da fatalidade, uma realidade para Humboldt. Mas Humboldt era incansável; tinha a convicção de que a

¹ Humboldt começou a trabalhar na escrita e publicação do *Kosmos*, em 1833, quando tinha 64 anos, e trabalhou até sua morte com noventa anos, em 1859. O primeiro volume é de 1845; vol. 2, 1847; vol. 3, 1850-51; vol. 4, 1858; e o volume póstumo, vol. 5, de 1862.

legitimidade de seus limites nunca constituiria obstáculo para reunir o disperso, o precário, o elemento isolado em um grande sistema da Natureza. Sem negar a astúcia dos estudos específicos, Humboldt adere a uma perspectiva, ao mesmo tempo, empírica e filosófica da Natureza, a fim de demonstrar a harmonia invisível que liga a diversidade enorme de objetos naturais. A planta, o animal e os elementos celestes são descritos, por si só, como espécies isoladas, mas a vivacidade dos sentidos que sua perspectiva exige sugere que é espantosa a capacidade do naturalista de observar. A posse de recursos materiais de observação, a própria arte com que os naturalistas sabem ver, tocar e ouvir significa neles o fruto de uma comunhão assídua com a vida íntima da Natureza. Dessa harmonia nasce a forma de um todo orgânico que totaliza as espécies múltiplas coexistentes no mundo natural.

Entre esses naturalistas como Humboldt é uma questão de conhecimento saber a qualquer momento tirar deduções precisas do aspecto do céu, apreciar com regozijo a beleza de cenas naturais, determinar com detalhe o vôo de uma ave, a composição do basalto, a corrente de um rio, as pegadas de um animal, o cheiro das plantas e, sobretudo, dispor de uma acuidade penetrante que ultrapassa qualquer raciocínio. Talvez o campo que mais claramente inclua tão variados e independentes objetos e formas de pesquisa seja, na passagem do século XVIII ao século XIX, o campo da Filosofia da Natureza (*Naturphilosophie*), pois é ela que, do ponto de vista moderno da ciência, destaca o sentido de uma intuição espiritual da Natureza, feita com a serenidade da alma.

A visão e orientação a que se sujeita, assim, a matéria desse livro, se acham sugeridas, aliás, no próprio título escolhido por Humboldt em sua última obra. Se o aceno ao caminho, que convida à perspectiva do conjunto da Natureza, quer apontar exatamente para a dimensão espiritual e transcendente do conhecimento empírico – em contraste com as que seguem a tradição mecânica do fundamento do universo – o fato é que essa própria dimensão da intuição e da percepção no conhecimento é condicionada, e, ao mesmo tempo implica, novas formas de narrar, descrever e expor a empiria, as imagens de infinitude poética, e novas descobertas coletadas por Humboldt ao longo de sua vida de trabalho. Quero dizer que há uma arte e uma técnica de narrar, assim como existe, também, técnica e arte para descrever o que se avista na Natureza. E há, ainda, uma habilidade na composição textual do discurso científico, e das descrições naturalistas, que dirá,

por exemplo, sob que condições e limites uma experiência estética é válida dentro do domínio da ciência. Nos dois livros, obras-síntese de Humboldt, *Quadros da Natureza (Ansichten der Natur)* ², de 1807, e o *Cosmo*, o principal, a meu ver, é verificar como se constrói o olhar científico sobre o fenômeno natural. Como, em última instância, este olhar converte determinada realidade físico-espacial em imagem, i. e., em realidade visível, estética, paisagística. Para isso, é necessário estabelecer o campo de objetos formado pela Natureza, a empiria, bem como os parâmetros de uma perspectiva científica que mistura o movimento de racionalização do mundo ao movimento de penetração íntima no segredo reconhecível no ciclo vital da Natureza.

Nas obras *Quadros da Natureza* e *Cosmo (Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung)* de Humboldt, a importância do conhecimento científico não diminui a importância igualmente salutar das “apresentações vivas (*lebendige Darstellungen*)” para “elevar (*zu erhöhen*)” o “gozo da natureza (*Naturgenuß*)” nos homens³. Nelas o desempenho da “ligação (*Verbindung*)” entre as “finalidades literária e puramente científicas (*eines literarischen und eines rein szientifischen Zweckes*)” feita na composição dessas obras, será avaliado segundo a possibilidade de comunicação do conhecimento e da intuição resultante da íntima comunhão do homem com a Natureza. Nessa “ligação” o excesso de otimismo nos surpreende: Humboldt volta-se incessantemente sobre os seus passos, como se a busca da *Verbindung* acrescentasse algo à legitimidade de sua ciência com a “finalidade literária”. Isso não é só uma impressão de leitura, da qual se possa fazer abstração para fornecer um resumo do intento da obra que dela elimine toda ambigüidade. Dedicando maior atenção à “composição” de duas “finalidades” tão divergentes, é possível entender a natureza da “dificuldade”, nos dois livros explicitada e transgredida. O prefácio à primeira edição das *Ansichten*

² Há uma tradução brasileira das *Ansichten, Quadros da Natureza* de 1952. Infelizmente, ela exclui os importantes prefácios das 1ª, 2ª e 3ª edições alemãs.

³ O prefácio das 2ª e 3ª edições alemãs das *Ansichten* escrito em Berlim, em 1849, articula, de forma resoluta, a idéia de “ligação” entre as “finalidades literária e puramente científica” da obra. Tal idéia fora anunciada já na 1ª edição, de 1807, como um “tratamento estético de objetos histórico-naturais (*ästhetische Behandlung naturhistorischer Gegenstände*)”. Vale ler passagem presente na 2ª e 3ª edições: “A dupla orientação desses escritos, [um cuidadoso esforço para elevar o gozo da natureza através das apresentações vivas, e, ao mesmo tempo, aumentar, depois do estado da ciência, a ‘inspeção (*Einsicht*)’ da ‘ação conjunta (*Zusammenwirken*)’ e harmônica ‘das forças (*der Kräfte*)’] foi indicado no prefácio da primeira edição há quase cinquenta anos atrás”. HUMBOLDT, A., *Ansichten der Natur*, 1987, p. XI.

mostra o autor consciente da “dificuldade”, porém, firme no propósito de eliminá-la:

Apesar da esplêndida força e flexibilidade de nossa língua materna, esse tratamento estético de objetos (*Gegenstände*) histórico–naturais apresenta grandes dificuldades de composição (*Schwierigkeiten der Komposition*). A riqueza da Natureza (*Reichtum der Natur*) ocasiona o acúmulo de imagens isoladas (*einzelner Bilder*), e o acúmulo perturba a calma e a impressão total da pintura (*Totaleindruck des Gemäldes*). O sentimento e a fantasia atraente (*Das Gefühl und die Phantasie ansprechend*) terminam por corromper o estilo em uma prosa levemente poética (*artet der Stil leicht in eine dichterische Prosa aus*)⁴.

A dificuldade humboldtiana está clara: Humboldt é um cientista preocupado com a *forma* de tratamento da linguagem e seu efeito. Para mostrar como são verdadeiras “a calma e a impressão total da pintura” da natureza, é impelido a configurar um aparato verbal e material que zere o “acúmulo” perturbador de “imagens isoladas”. A saída, portanto, está no todo extraído da “riqueza da natureza”, que, por sua vez, só tem sentido quando o esforço dessa ciência é retirado de outro lugar: da sede de gozar do efeito poético das cenas naturais.

O prefácio as segunda e terceira edições acentuam a dificuldade da “ligação”, e revela o desafio “exigido” pela “unidade da composição” de duas linguagens com formas e efeitos tão diversos:

A ligação de uma finalidade literária com uma puramente científica, a vontade simultânea de ativar (*zu beschäftigen*) a fantasia pelo aumento do saber, e enriquecer a vida com idéias, tornam difícil de ser alcançado o arranjo das partes isoladas e o que é exigido como unidade de composição (*Einheit der Komposition*)⁵

⁴ HUMBOLDT, A., *Vorrede zu ersten Ausgabe*, 1987, p. IX.

⁵ Id., *Vorrede zu zweiten und dritten Ausgabe*, p. XI.

Por ora devemos nos perguntar: por que essa “ligação”? Não seria o emprego intelectual da ciência o único a conferir sentido e valor ao nosso conhecimento? Talvez, sem nos precipitarmos, possamos presumir que, se a ciência domina objetivamente o fenômeno tal como ele aparece, a literatura deverá, no campo aberto de sua ligação com ela, controlar aqui e ali as possibilidades de comunicação da experiência do fenômeno. Experiência que buscará abranger o conhecimento de leis mais elevadas e o efeito poético das cenas naturais.

Com essa “ligação”, seremos levados a notar que a descrição literária constitui um contexto verbal para a ciência, pela condição de ter como única prerrogativa, aqui, a figuração animada da natureza, agente sensível da relação entre a mente e o real. Muito mais coisa será tirada do desempenho dessa “ligação”. Essas duas “finalidades” — a científica e a literária — formam um par e dividem um repertório conceitual comum, envolvendo valores como, “natureza”, “sentimento da natureza”, “mundo”, “fenômeno”, “íntima comunhão”, “unidade”, “totalidade”, “infinito”, “pensamento”, etc. Além disso, seus movimentos divergentes centralizam num mesmo evento: o que é narrado pela ciência é a “realização compensatória”⁶ da antiga unidade originária, da intuição e do pensamento com o objeto. Essa afirmação, obscura agora, será esclarecida em nossas observações, apoiadas em Hans Blumenberg, referentes ao aspecto da linguagem dentro da *Verbindung* proposta.

O par das “finalidades literária e puramente científica” também se orienta no sentido de tornarem complementares, e nunca antagônicos, o conhecimento possível e o modo poético de apreensão do sensível. Os dois discursos, em outras palavras, organizam e manejam o conhecimento e a íntima percepção em caminhos inteiramente convergentes, assumindo que o único conhecimento válido é aquele que se exerce nos limites da intuição sensível sobre o reconhecimento da pedra de toque da experiência. Até aqui, não podemos, de forma alguma, afirmar

⁶ Para compreender a função da linguagem literária em uma obra científica como o *Kosmos*, Hans Blumenberg parte da constatação de que, na metade do século XIX, a “intuição imediata e a teoria na forma de ciência” não eram mais alternativas à exigência de totalidade. A representação literária substitui, segundo ele, a “impressão total” (*Totaleindruck*) do viajante. Sua eficácia está em transmitir ao leitor as mesmas intuições e idéias do naturalista junto à Natureza. Blumenberg cunha o conceito de “realização compensatória” da literatura. As conveniências de uma descrição literária revelam-se no efeito da ciência humboldtiana: o leitor é levado a ver (quase) com seus próprios olhos. Essa hipótese está desenvolvida no capítulo “*O céu como paisagem encantadora; fotografia e antropomorfismo*”. BLUMENBERG, H., 1987, p. 91 passim.

que Humboldt transgrida o horizonte do pensamento kantiano, tampouco, poderia se notar: eis aí um ponto sobre o qual Humboldt silencia. A apropriação poética da ciência mostrará ser impossível uma representação se relacionar com um objeto sem ser por ele de alguma maneira afetada. A *episteme* kantiana continua a prevalecer em Humboldt até o ponto em que se tornam tácitos o reconhecimento sobre a impossibilidade de alguma independência ontológica para as coisas e a confrontação perpétua da razão com o fenômeno, sob a condição expressa de que o conhecimento derivado daí nunca mais concerne ao regime do ser, senão ao regime do fenômeno. De Humboldt a *episteme* kantiana ruptura certamente não é o caso (pois Humboldt não intenta o rigor filosófico), porém, mudança de rumo é certa. Não houve, apesar da aparência, uma desvalorização do conhecimento teórico. O que houve foi que a positividade da teoria teve estabelecido o seu direito junto a aspectos morais e estéticos. E que isso imprimia uma direção inteiramente diferente ao conhecimento.

O importante por ora é deixar claro que, para Humboldt, não há ciência a não ser do sensível, porém à custa de um meio que vise a ultrapassar a limitação do sensível pela satisfação moral do poético e do científico que, em última instância, convergem sobre a inteligibilidade de um Todo endereçado ao homem. O *Kosmos* mostrará que uma teoria poética sobre a Natureza encerra a única maneira de resolver certo enigma, já prenunciado por Humboldt, de que o pensamento “encadeia tudo que é sensível (*alles Sinnliche*) ao não-sensível (*das Unsinnliche*)”⁷. De resto, serão freqüentes as ocasiões nas quais o “não-sensível” estará exposto em sua ciência.

Acontece então, no interior dessa “ligação” (*Verbindung*), o movimento de construção de uma direção histórico-humanista para a tarefa científica. Humboldt refere-se ao “espírito que se eleva, não-satisfeito pelo presente (*in dem aufstrebenden von der Gegenwart unbefriedigten Geist*)”, a uma “eterna aspiração a apreender a totalidade (*das ewige Streben, die Totalität zu umfassen*)”, a uma Natureza como “próxima a um infinito (*nach ein Unendliches*)”, etc. E, essas aspirações, pronunciadas segundo “a medida do presente e simultaneamente nos limites deste”, precisaram ser assim caracterizadas para tornar palpável uma nova direção da teoria, a saber, sua aplicação moral e estética. Tal aplicação será

⁷ HUMBOLDT, A., 1978, p. 48.

descrita, sem um desenvolvimento ainda sistemático, da seguinte maneira: mediadas pela descrição, ciência e literatura têm, em menor ou maior grau, seu estatuto conceitual e simbólico afetado pelo caráter de projeção e imediaticidade que a linguagem na sua forma “viva” lhe propicia. O rendimento poético das descrições naturalistas, em seu dúbio registro científico e literário, depende do “tratamento” (*Behandlung*) que a linguagem receba e provoque como efeito.

Será, eventualmente, um efeito estetizado do princípio de criação da natureza? Como surgiu, afinal, a importância da linguagem e seu efeito? Para alguns românticos, a linguagem poética se dissocia dos hábitos perceptivos da espontaneidade natural, e estabelece um novo elo entre Natureza e vida humana. Estes supuseram, na poesia, uma consciência poética ancorada em um fundo moral, como indicação do segredo e da verdade reconhecidos no ciclo vital da Natureza. As páginas seguintes buscarão analisar essa linguagem, no sentido enfático que Humboldt atribui ao termo. A questão é como considerar sua emergência sem desprezar o “mito” da expressividade imediata, outrora evocativa da “utopia da comunicação perfeita”⁸. Os contornos desse trabalho ficarão rigorosamente nítidos quando a ressonância de um novo contexto semântico e comunicacional da Natureza, envolvendo o tratamento poético da matéria científica, fizer surgir distinta configuração da subjetividade em sua busca por novos modos de aproximação com o fenômeno ou, dito de outra forma, em sua busca por um modo subjetivo de estar articulado ao e no fenômeno. Aí a linguagem não será apenas “puro *medium*, no qual o sentimento humano pode ser transmitido sem os desvios do artifício”⁹, e sim “campo de íntima comunicação”¹⁰, onde a subjetividade é obrigada a reorganizar-se face à justaposição das formas de significação e representação poética a respeito da ciência, sobre a qual nos detemos aqui.

A distinção entre discurso científico e descrição literária coloca-nos diante de um dos mais importantes problemas do conhecimento poético em Humboldt: como uma obra científica pode gerar gozo estético, objeto último das composições artísticas? Como a ciência, procurando conhecer as leis dos fenômenos naturais,

⁸ Sobre a utopia da comunicação perfeita na poesia idílica e sobre as diferenças e semelhanças entre as formas de comunicação/organização da intimidade na poesia idílica e na lírica, inaugurada por Goethe, ver “Idyllic and Lyric Intimacy”. WELLBERRY, D., *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the beginnings of Romanticism*, 1996, p. 26.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ Conceito de Niklas Luhmann. *Ibid.*, p.10.

consegue manter-se fiel à singularidade e interioridade da experiência pessoalizada do mundo? Nas páginas seguintes, haverá ampla oportunidade para explorarmos os caminhos pelos quais esses problemas se ramificam. Sob o nosso ponto de vista, o questionamento não indicará outro caminho que o da análise da subjetividade, empenhada em articular-se a uma enunciação poética da ciência, e para a qual o “tratamento estético” é o modo representacional privilegiado para sua existência. Esse é o ponto de partida de nossa reflexão sobre o processo de transformação cultural que a ciência e a poesia, juntas, foram capazes de proporcionar, em Humboldt, como reinterpretação da comunhão íntima do homem com a Natureza.

Tanto no *Ansichten* como no *Kosmos*, o “tratamento” muitíssimo imagético dedicado à linguagem propõe uma nova dimensão interpretativa dos fenômenos naturais ou da Natureza propriamente dita. Aqui, a Natureza, em sua totalidade, é “tudo o que é perceptível” (*Alles Wahrnehmbare*) como “plenitude da vida” (*Lebensfülle*) e, como tal, deve ser conhecida e reunida segundo o “trânsito” (*Verkehr*) entre aquilo ‘que a alma (*Gemüt*)¹¹ apreende do mundo e aquilo que ela devolve das suas profundezas”¹². Essa nova interpretação semântica da Natureza terá sido, por sua vez, fundamental para o “tratamento” visual da linguagem, que cuida de transformar as descrições naturalistas em “pintura da Natureza” (*Naturgemälde*); ele contendo a possibilidade de fazer a linguagem não abstrair da intuição, nem descartar o conceito, e, sim, (re) tratar a ambos como dados essenciais a serem comunicados à mente do leitor. Tal é o caso quando se trata de comunicar em “apresentações vivas” fenômenos em contínuo movimento como os fenômenos naturais. Por meio das palavras de Humboldt, somos levados a confirmar, mais uma vez, a importância desse “tratamento” da linguagem. Ele constitui um modo predominantemente orientado em direção as manifestações

¹¹ *Gemüt* será traduzido por “alma” nesse trabalho, dado que, em português, denota algo ligado tanto ao regime do sensível, princípio da sensibilidade e do pensamento, quanto ao do não-sensível. Nossa decisão invalida a opção por “ânimo”, palavra originária do latim *anima*, também alma, que bem poderia valer para o sentido que Humboldt empresta em certas passagens a *Gemüt*. Porém, o exemplo da frase acima revela a impossibilidade de adotar “ânimo” como tradução definitiva para esse contexto. A outra opção normal, quando se trata de *Gemüt*, é “mente”, todavia, este termo expressa um sentido marcadamente racional em nossa língua, que, aliás não dá conta do sentido do termo em Humboldt. A tradução francesa utiliza a palavra “*âme*” e a inglesa, “*mind*”. Para Humboldt, alma é a possibilidade de unidade e movimento, sustentando a continuidade do espírito e do mundo.

¹² HUMBOLDT, A., *Cosmos*, 1997, p.48 et. seq.

mutantes da Natureza, passando por um conhecimento racional que tem relação essencial com o espírito, porque é da troca especular entre a “esfera intelectual da humanidade” e a “sublime grandeza” da Natureza que a alma se eleva. Fiquemos com suas palavras:

A completa plenitude (*die ganze Fülle*) dos mais variados tipos de materiais oferece ao espírito (*Geist*), na sua mistura (*Mischung*) e transformação (*Umbildung*) e no jogo eternamente mutante das forças provocadas, o alimento, as alegrias da pesquisa (*Erforschung*), o imenso campo de observação (*Beobachtung*), a qual empresta à esfera intelectual da humanidade (*intellektuellen Sphäre der Menschheit*) por meio da educação (*Ausbildung*) e do fortalecimento do poder do pensamento (*Denkvermögens*), uma parte da sua sublime grandeza (*erhabenen Grösse*). O mundo dos fenômenos físicos se reflete nas profundezas do mundo das idéias; o reino da natureza, a massa do inseparável transforma-se gradativamente num conhecimento da razão (*Vernunftkenntnis*)¹³.

Nesse sentido, a função do fenômeno natural, dentro dessa reorganização semântica da ciência poética humboldtiana, é entendida em conformidade com o princípio originário e criador da natureza e com sua pronunciada autenticidade para revelar, pela aparência, um mundo interno, oculto, profundo, de “alimento” ao espírito. Conseqüentemente, o tipo de linguagem que alia esse duplo aspecto de conformidade e autenticidade do reino natural, pela perspectiva do “trânsito” especular entre o mundo dos fenômenos” e as “profundezas do mundo das idéias”, terá sido genuinamente inspiradora para Humboldt.

Começemos por delinear timidamente os contornos de nosso questionamento da linguagem como meio especular do empírico ao transcendente. Humboldt atribui à linguagem o fecundo papel de compensadora e unificadora através do qual poderão ser tematizadas as relações entre ciência e imaginação, abstração e concreção, intuição e conceito, discurso científico e linguagem poética, levando a descrição a constituir-se num ponto de interseção entre a

¹³ HUMBOLDT, A., 1978, p. 56.

impressão sensível e o pensamento, o conhecimento e reconhecimento, sensação e percepção:

Descrições da natureza (...) podem ser definidas com rigor e precisão científica, sem delas subtrair o sopro vivificante da imaginação (*der belebende Hauch der Einbildungskraft*). O poético (*Das Dichterische*) deve nascer do sustento e da coesão (*Zusammenhang*) do sensível com o intelectual (*des Sinnlichen mit dem Intellektuellen*), do sentimento (*Gefühl*) de propagação universal (*Allverbreitung*), da mútua limitação (*der gegenseitigen Begrenzung*) e da unidade da vida natural (*der Einheit des Naturlebens*). Quanto mais sublime o objeto, mais cuidadosamente deverá ser diminuído seu ornamento de discurso (...) O efeito específico (*Die eigentliche Wirkung*) de uma pintura da natureza depende de sua composição; cada estímulo intencional daquele aspecto colocado pode apenas ser perturbador. Aquele que, através de sua própria intuição (*Anschauung*) recebida, sabe como descrever a impressão, não irá falhar; ele irá descrever a natureza que o cerca e não a sua disposição moral deixando aos outros a liberdade ilimitada de sentimento¹⁴.

Nosso pressuposto básico para a análise do “tratamento estético” dos assuntos científicos nas obras de Humboldt é o de ser indispensável a sua ciência um maior ou menor apelo à imaginação, bem como um maior ou menor apelo ao entendimento. O interesse particular de tal distinção é o de resistir à rígida antinomia entre ciência e imaginação, posto que, no caso de Humboldt, seguramente o trairia. O reconhecimento de tal distinção sugere a relevância do papel da imaginação para a ciência, o caráter simbólico que lhe traz, caráter figurado, é certo, que só a linguagem poética era capaz de lhe imprimir. Humboldt domina a aridez das descrições científicas para fixar a “impressão viva” da Natureza. Nem apenas sensorial, nem só intelectual, tão-somente uma “impressão total”, um vasto prazer, quieto e profundo, que dá ao leitor alguma coisa semelhante a uma pura visualização de cenas e a comunicação de intuições muito elevadas.

Esforço *sui generis* o de Humboldt, que construía a ciência tanto por meio da descrição de dados coletados, vistos e intuídos quanto por meio de imagens,

¹⁴ HUMBOLDT, A., 1978, p. 250.

símbolos de idéias. Subjaz a esse esforço um princípio inabalável: o de que a ciência depende da imaginação para comunicar plenamente o que tem em mira, pois o que tem em mira aponta algo que não se configura em decorrência de se estar apenas construindo conhecimento, é preciso o reconhecimento vivo — por meio de imagens imediatas —, é imprescindível, em última instância, imaginar e sentir enquanto se pensa. Ao explicitar esse princípio fundamental, advindo da aliança entre ciência e imaginação, posta em relevo acima, é fácil perceber importante desdobramento deste princípio. Porque se tal dependência parece evidente na “ligação” (*Verbindung*) das finalidades literária e científica, a Natureza sensível percebida pela imaginação e a Natureza apreendida pela ciência não se correspondem, tampouco se traduzem mutuamente. A cena literariamente descrita do Pico do Tenerife, por exemplo, não produz o mesmo efeito da descrição científica dos dados de altura do Pico, de sua pressão barométrica, de sua temperatura, etc. Pertencem a esferas de apreensão diversas que, no entanto, se comunicam, ou melhor, alimentam-se mutuamente, num processo sensível e intelectual, sem rupturas. Representado para o público em linguagem literária, o dado observado pelo cientista sofre uma perda imediata enquanto elemento físico atinente ao olho e ao instrumento de medição. O “tratamento estético” do dado puramente físico deve, contudo — e isto é o curioso em Humboldt —, recuperar tal perda sobre a qual se estabelece, simultaneamente, uma compensação de ordem estética e uma nova percepção cognitiva que evocam, pela sugestão de imagens na mente do viajante e do leitor, tanto a impressão da natureza (como se ante ela estivesse ele) quanto à inteligibilidade de suas leis¹⁵.

Determinados autores serão fundamentais quanto à pertinência do uso da linguagem literária em uma obra científica. Para Hans Blumenberg, em *A gênese do mundo copernicano do mundo* (*Die Genesis der Kopernikanischen Welt*), o *Kosmos* de Humboldt assinala a “mais importante admissão” do século XIX: a de que a totalidade formada pela “intuição imediata” e pela “teoria” não era mais viável sob a “forma de ciência”. Blumenberg observa que o “modo de exposição”

¹⁵HUMBOLDT, A., 1978, p.56.

⁸Vale lembrar poema de Emily Dickinson que gira em torno da idéia de uma percepção poética do objeto que está imbricada com a linguagem e não com a essência absoluta do objeto: “A percepção de um objeto custa/ Precisamente a sua perda —/ A percepção em si um Lucro/ Que responde ao seu Preço —/ O Objeto Absoluto —é vago —/ A percepção é que o firma, / E exige então uma Excelência/ Que bem longe situa —”. In_DICKINSON, E., 1999, p.81.

do *Kosmos* em sua escrita literária não deve ser encarado como uma modalidade de representação documentalizadora da Natureza e sim como fruto de uma “unidade” do “lado contemplativo e o lado exato da teoria juntos com o poder da retórica”; devendo ser tomado, portanto, como uma “realização compensatória”, ao representar a natureza como a “presença da natureza *in propria persona*”. Que no próprio título esteja subentendida a expressão de totalidade entre os céus e a terra, parece-nos evidente. Talvez o que há de mais interessante na análise de Blumenberg é a consideração sobre o uso da linguagem, em seu ponto de vista literário, ser capaz de “tomar o lugar da intuição” e trazer para o homem, via “realização compensatória na forma da literatura”, uma nova possibilidade de “unidade” a ligar o céu e a terra, o sensível ao supra-sensível e o homem à instância divina. Blumenberg rastreia assim, com fina percepção, uma metáfora atinente a um problema teórico crucial. Quando um “livro sobre a natureza [produz] a mesma impressão que a própria natureza”, cumpre-se com êxito determinado modo de relacionar a linguagem à verdade do real. E revela-se com evidência a maneira simbólica de encarar o estatuto representacional do poético¹⁶. Resulta, então, meios distintivos de avaliar o desempenho da perspectiva literária numa obra científica como o *Kosmos*; a linguagem literária como “realização compensatória” à expressão de totalidade, unidade e verdade que outrora a física, a poesia e a filosofia abarcavam no pensamento grego.

Isso posto não estaríamos exagerando ao aproveitarmos para chamar a atenção para outro aspecto do desempenho da linguagem literária e dessa “apresentação” (*Darstellung*) estética da ciência, prudente apenas no contexto romântico da passagem do século XVIII ao século XIX alemão. Afinal Humboldt dedica boa parte do *Kosmos* a uma longa reflexão sobre o que chama de “poética descrição da natureza” (*Dichterische Naturbeschreibung*). Se, como vimos em Blumenberg, essa linguagem é uma realização compensatória, pela necessidade de provocar uma sensação de presença, que só a natureza *in persona* lhe pode dar, outro aspecto aqui também a caracteriza. É o seu aspecto de complementariedade às conclusões teóricas da ciência. Além de provocar uma pletera de sensações, ela induz, a seu modo, a uma série de idéias e pensamentos e possibilita um ver de novo no sentido intelectual (ver algo mais daquilo que foi visto e sentido na

¹⁶ BLUMENBERG, H., 1987, p. 92.

primeira percepção). Portanto, a relação de complementariedade entre as finalidades científicas e literárias põe radicalmente em pauta o nexos do sensível e do intelectual sob a perspectiva de um ver com os olhos da razão. E também a longa insistência sobre essa compenetração é rica de sugestões para o sentido emprestado àquilo que Humboldt vai entender por realidade, por sensível e/ou empírico. As descrições e os esboços pictóricos de Humboldt, no entanto, não são simples instrumentos de pesquisa científica, e, portanto, parte de uma metodologia peculiar ao filósofo da natureza. Na verdade, muito do descritivismo de dados e fenômenos, muito do pictorismo das imagens são eles próprios experiência de conhecimento e cultivo estético em torno da realidade natural, são registros vivos de impressões e recepção do real pelos sentidos.

O uso de outras análises, ao longo do texto, irá se evidenciar à medida que se mostrarem produtivas ao tema. Um dos momentos fortes, que estará nos convocando assiduamente um diálogo constante com a tese de Luiz Costa Lima sobre o “controle do imaginário” refere-se à ausência de tensão existente entre a representação interna, feliz fluxo da imaginação, e a descoberta por leis em Humboldt. A razão disto é que o pensamento científico em Humboldt integra de modo harmônico a cognição intelectual e a poética como uma de suas feições cruciais, e o faz evitando a todo custo o “controle do imaginário. A falta de “controle do imaginário” em Humboldt é estimulado pela ciência na sua forma poética e converge, até determinado momento, para mostrar que o domínio estético repousa numa apreciação prazerosa e agradável, e assinala, por sua vez, um fato intelectual cumprido no contexto afetivo e cognitivo da visualização de cenas. É evidente que a ausência de tensão, e a conseqüente falta de controle do imaginário pela ciência humboldiana, sugere a aspiração por uma consciência, caracteristicamente infinita e mágica, desconectada, contudo, do sujeito individual enquanto fonte de percepções.

Quanto à hipótese desse trabalho, e ao recorte que o conduz, observe-se a ciência humboldtiana possibilitando uma via semelhante à que se abre pela experiência estética: converte a matéria científica em imagens pródigas não só de sensações e impressões vivas como também de conhecimento e reconhecimento. Como a ciência supõe sempre algum grau de inteligibilidade dentro de seu contexto enunciativo, é desnecessário frisar que a questão perseguida conduz-nos à relação de complementariedade entre os tratamentos científico e literário,

implicando, necessariamente, a associação harmônica de tais pólos de efeitos diversos (ou seja, sem cessarmos de pressupor: a recepção de tal complementariedade coloca em primeiro lugar a construção e a comunicação do conhecimento como irredutíveis ao homem).

Porém, não podendo mais a ciência do século XIX abster-se dos dados psicológicos, que alteravam substancialmente o que se via e se descrevia dos fenômenos, Humboldt vai procurar um modo inédito de transmitir conhecimento, transformando ao mesmo tempo o modo de induzir uma recepção. Assim, acreditamos, o “tratamento estético” da ciência para a natureza física caracterizar-se-ia nunca como renúncia ou mera recusa ao teórico e à busca por leis objetivas e, sim, como poder de contrapor à auto-referencialidade teórica da ciência, zonas de vizinhança ligadas ao campo da moral, da filosofia e da estética. Diante desse horizonte, uma vez justaposto o tratamento literário à matéria científica, estaremos aptos a avaliar até onde chega a imaginação no que tange ao reino de certezas do entendimento. Até que ponto ela avança sem atrapalhar a objetividade por ele exigida? Que linguagem é esta que produz conhecimento objetivo e ao mesmo tempo dá realidade às representações internas de idéias e impressões? De que maneira ela mobiliza a imaginação humana? Em que termos ela delimita e cultiva essa relação íntima entre o imaginário e a razão teórica? Essas perguntas conduzem o encaminhamento geral deste trabalho.

No terceiro capítulo, — estaremos nos servindo das *Cartas sobre o Cristicismo e o Dogmatismo* de Friedrich Schelling (1775-1854) — poderemos indagar se essa associação harmônica entre ciência e arte, esse desaparecimento total de antagonismos serão resolvidos pelo pensamento teórico, na intuição intelectual, ou se será preciso recorrer à razão prática. Acreditamos poder demonstrar, assim, como um sistema de ação se impõe, inexoravelmente, à noção de ciência por Humboldt, querendo reunir sujeito e objeto em um Absoluto, identificando a arte, em última instância, a um mundo estetizado pela ciência. Uma Natureza, também, absolutizada; que deixou de ser natural para se tornar cultura — algo posterior a qualquer visibilidade, vontade e representação. Buscada como transcendência estética, ela concentra, ao redor da arte, a maior doação de descanso moral. Não o descanso vazio, mas aquele que se ocupa com

as “forças livres” (*der freien Kräfte*) assim reconhecidas em virtude da linguagem viva que os cientistas-naturalistas usam para descrevê-la.

A partir desse núcleo de questões acima delineado, veremos como Humboldt procurará definir um caráter distintivo para o intelecto, que, para ele, será o de generalizar, ao lado do papel coadjuvante das representações internas de sentir e imaginar. Isso naturalmente nos levará, então, à seguinte indagação: por que Humboldt, desejando distinguir a razão da imaginação, não poupou esforços, todos os recursos, para estabelecer um vínculo equilibrado entre essas distintas faculdades? Talvez Humboldt, à força de compor essa vinculação, tenha visto tanto na ciência quanto na literatura domínios em que uma distinção desta categoria não seria cabível. Pois é o modo de representação poético da ciência nas *Ansichten* e no *Kosmos* que deu à percepção intuitiva o estatuto nem só intelectual, nem só sensorial que permitiu redimensionar uma porção de sensações e idéias que lutavam dentro do cientista, vagamente, sem forma e expressão. Tão certo é que as experiências concretas dos cientistas valiam pelas idéias e pelo ânimo que lhe sugeriam. Em princípio, o concreto não era mais que a reprodução externa de tudo que o homem via em si mesmo e que lhe tinha ficado impresso na retina. A retina fazia refletir no mundo externo todas as imaginações despertadas junto à Natureza. É claramente um processo de dupla face sensível e emocional, de um lado, cognitivo e inteligível, do outro — que corre paralelamente quando se contempla uma cena da natureza.

1.1.

Sobre o contexto

Ninguém entende a si mesmo, enquanto é apenas ele mesmo e não ao mesmo tempo também um outro.

F. Schlegel, *Escritos póstumos*.

A grande tradição clássica do pensamento ocidental guarda todas as coisas, máximas e mínimas do cristianismo e das culturas grega e romana tão completas e ideais que a imitação dos modernos não é capaz de repeti-las! Essa afirmação, posto não tivesse sido feita assim pelos modernos, representa uma espécie de sombra a refletir a ansiedade e o pessimismo em face da excelência antiga. Constituiria um obstáculo intransponível não fosse a mudança de foco e a intensidade com que os modernos alemães se relacionarão com os antigos gregos e latinos em fins do século XVIII até meados do século XIX.

Gerd Bornheim, em “*Introdução à leitura de Winckelmann. Escorço do horizonte cultural*”¹⁷, explica-nos como, dada a particularidade do contexto medieval alemão, um classicismo tardio, bastante diverso do humanismo italiano, surge no final do século XVIII na Alemanha. A cultura reinante do imperialismo clássico confundia Roma, desde o século XIV, com o centro do Ocidente e, pela sinonímia estabelecida entre *Humanitas* e *Romanitas*, generalizava o *parti-pris* romano e o humanismo clássico ciceroniano. A significação de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), em uma Alemanha ainda iluminista, cristaliza-se no desenvolvimento de uma historiografia - da qual é precursor - sobre a evolução de idéias estéticas, cuja culminância e “superioridade” foi atingida, segundo ele, no período clássico grego. Todavia, sua significação não pára aí. A importância histórica de seu pensamento estético converge para o procedimento de identificação do valor intrínseco que a obra de arte grega guarda em sua época. Além disso, o arco temático e crítico de sua historiografia se irradiará, contrastivamente, nas diversas reflexões sobre a estética pelos pré-românticos e pela primeira geração romântica alemãs (Goethe e Schiller são os herdeiros desse classicismo winckelmanniano; Schlegel, Novalis apontam em outra direção).

¹⁷ BORNHEIM, G., *Introdução à Leitura de Winckelmann. Escorço do Horizonte Cultural*. In *Revista Gávea. Revista de Arte e Arquitetura*, nº 8, 1990, p. 61-81.

Em carta de 3 de dezembro de 1786, Goethe é levado de um desejo particular para explicar o “benefício” que a leitura de Winckelmann, em Roma, lhe imprimiu na alma. Aquele momento foi associado ao seu “segundo nascimento”, ou “verdadeiro nascimento”, como ele refere. A publicação de várias impressões reunidas em sua viagem de formação a Itália¹⁸ teve a vantagem de permitir observações e contribuições de entendidos que o ajudaram a aperfeiçoar seu relato:

Esses magníficos objetos de arte seguem sempre sendo para mim como novos conhecidos. Não se viveu com eles, não se lhes conquistou o conhecimento de suas particularidades. Alguns se apoderam de nós com violência, fazendo-nos por algum tempo indiferentes aos demais, injustos para com estes. Assim foi que, por exemplo, o Panteão, o *Apolo de Belvedere*, algumas cabeças colossais e, mais recentemente, a Capela Sistina tomaram-me a alma de tal forma que quase não sou capaz de ver mais alguma coisa além deles. E como podemos nós, pequenos como somos e acostumados à pequenez, equipararmos-nos ao nobre, ao gigantesco e ao culto? E quando, de certa forma, desejamos reencontrar nosso lugar, de novo uma quantidade imensa de objetos nos ataca por todos os lados, a cada passo que damos, cada um demandando para si o tributo da atenção exclusiva. Como escapar? Não há outra maneira senão deixar pacientemente que tais objetos atuem sobre nós, que cresçam em nós, e estudar com afinco o que os outros escreveram para nosso benefício.

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 companhia¹⁹.

Para ter uma idéia dos aspectos metodológicos da pesquisa historiográfica e arqueológica da arte que Winckelmann intentou, leia-se o prólogo de *A História da Arte na Antigüidade*, publicada pela primeira vez em 1764, em Dresden:

¹⁸ Independente de não se buscar com rigor a origem classicista de Goethe, vale mencionar certo perspectivismo winckelmanniano na fase de imersão de Goethe na Itália: “Por respeitosa timidez, não mencionei até agora o nome do mentor a quem, de tempos, dirijo meu olhar e minha atenção; trata-se de Von Riedesel, esse excelente homem cujo livrinho eu trago junto do peito qual um breviário ou talismã. Sempre apreciei espelhar-me nessas criaturas possuidoras daquilo que me falta, e assim é também nesse caso: serenidade e conhecimento, estreita relação com um mestre e seus ensinamentos · Winckelmann. Tudo isso me falta, e falta-me ainda tudo quanto daí brota. E, no entanto, não posso me recriminar por tentar capturar, tomar de assalto e com astúcia o que, pelas vias habituais, me foi negado durante toda a vida. Que aquele excelente homem possa sentir neste momento, em meio ao tumulto do mundo, quanto um agradecido seguidor festeja-lhe os méritos, só e no local solitário que também para ele, tantos encantos possuía que desejou mesmo passar sua vida aqui, esquecido e esquecendo-se dos seus.” In GOETHE, J. W., *Viagem à Itália 1786-1788*, 1999, p. 326-327.

¹⁹ Ibid., p. 174.

A História da arte na Antigüidade, que dou ao público, não constitui uma simples exposição cronológica das transformações que a arte experimentou. Compreendo a palavra História no sentido mais amplo que tal termo tem na língua grega, já que meu propósito é oferecer o compêndio de uma sistematização da Arte. Isto é o que intentei ao tratar da Arte nos povos da Antigüidade. (...) Mas como principal objetivo de toda a obra me propus tratar da essência mesma da Arte. De acordo com tal plano, a história dos artistas ocupa na obra um lugar escasso, e seria inútil buscar dados históricos (...).

O objeto de uma história da Arte fundamentada consiste, sobretudo, em remontar até às origens, seguir seus progressos e variações até sua perfeição; marcar sua decadência e queda até seu desaparecimento e dar a conhecer os diferentes estilos e características da arte dos distintos povos, épocas e artistas, demonstrando todas as afirmações, na medida do possível, por meio dos monumentos da Antigüidade que chegou até nós²⁰.

A “essência mesma da arte” a ser descoberta por Winckelmann aparece-lhe na origem, “nos progressos e variações” que iriam lhe restituir a necessária perfeição entre o Ideal, o Belo e o verdadeiro realizado pela Arte grega; mas é exato também que conservaria alguma recordação da “decadência”, “queda” e exaurimento daquele tesouro. Entretanto, o fim evidente de Winckelmann está em atar as duas pontas da arte, e preservar para a criação artística futura a norma perfeita de toda Arte grega. Pois, o que verdadeiramente está em jogo, nessa sua relação com a Antigüidade grega, é que ela deve servir de material educativo para os modernos. O modelo está na Grécia, daí ela ser indispensável. Em tudo ela está para ser imitada, e essa “imitação dos antigos” obriga a consulta permanente, a freqüência assídua ao que é propriamente pátrio para os gregos, a saber, o natural e o originário. Sem isso, a lacuna entre o limite do humano e do “divinamente belo” pode tomar proporções abissais, lançando o homem a uma tendência inconstante da natureza humana. Portanto, identificar e mimetizar a “essência daquilo que está distribuído por toda a natureza” livra o homem dos princípios de limitação e diferenciação que gerações posteriores a Winckelmann buscarão na sua relação com a Antigüidade, e instaura o modo de assimilação e compartilhamento de si mesmo nesse movimento de projeção sobre a Grécia:

A imitação dos antigos pode nos ensinar a chegar rapidamente à inteligência, porque neles se encontra a essência daquilo que está distribuído por toda a natureza, e porque permitem apreciar até que ponto a natureza mais bela pode se elevar audaz, porém, sabiamente sobre si mesma. Ela nos ensinará a pensar e a projetar com segurança,

²⁰ WINCKELMANN, J. J., *Historia del arte en la Antigüedad seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*, 1989, p.33.

ao assinalarmos os últimos limites do humanamente e ao mesmo tempo do divinamente belo²¹.

Limite do humano não quer dizer um belo fraco, nem a inexistência do “divinamente belo”. A esse respeito, Winckelmann, ao fazer seus comentários sobre a Arte grega, incita à concretização da “beleza ideal” (*ideale Schönheit*), pois que nela trata-se de realizar o verossímil possível com vista à semelhança fiel. O ideal nunca equivale ao inatingível, justamente porque sua forma plena já fora consumada no passado grego; ele exige a operação do entendimento, do pensamento formulador de regras e leis exclusivas para a *techné* antiga. Tanto maior valor essencial cabe na arte grega, quanto maior nossa capacidade de verificar que ali “as próprias formas de beleza ideal (...) estão configuradas [e] se projetam para o entendimento a partir de pinturas”²².

Nasce então determinada concepção de arte apresentando uma maneira nova de lidar com a Antigüidade, e se propondo a combater opiniões infundadas sobre, por exemplo, a existência de “um estilo de arte romano”. Winckelmann persiste na idéia de abafar qualquer atribuição de originalidade ao estilo artístico romano. A excelência da Arte grega veio primeiro, e, portanto, o estilo romano é produto da imitação do estilo grego. Imitação, aliás, que ele reprova; na obra romana, embora nunca tenha se apagado o espírito grego, é reconhecível as diferenças (que nele são tomadas como inferiores) em relação à norma perfeita da Arte grega. Tão inadequado é para ele falar de um estilo particularizado dos romanos que faz observar ao leitor seu anti-romanismo: “A única coisa certa”, ele anota, “é que na época em que os artistas romanos podiam ver e imitar as obras dos gregos estavam muito distantes de igualá-los”²³. O modo imitativo romano é, portanto, inepto a tal exemplaridade dos gregos, e é, com efeito, obviamente inferior à superioridade indiscutível da arte grega. Os romanos, em suma, foram esmagados mediante a feição monumental da beleza ideal. E a única vantagem que eles reuniram foi a de permitir o processo de recuperação desse legado.

O que essa afirmação nos aponta, com um gesto cuidadoso, por assim dizer, é que a particularidade da fonte classicista germânica dominante está no pontual *part-pris* anti-romano de Winckelmann, condenador da compreensão dos

²¹ Id., *Lo bello en el arte*, 1958, p. 18.

²² Id., *Réflexions sur l'imitation des ouvres grecques en peinture et en sculpture*, 1990, p. 98.

²³ Ibid., p: 366-367.

gregos adquirida através dos romanos que sequer mereciam ter suas obras imitadas. Torna-se mais claro como uma magna Grécia surpreende uma Roma de formas indefinidas e inexpressivas! Ainda assim, Winckelmann, que viajou para Roma, em 1755, e já tendo, de forma muito discreta, se convertido ao catolicismo a fim garantir um posto na Biblioteca do Vaticano, sente-se compelido a incentivar o sentimento de “gratidade” aos romanos, “por todos os monumentos” que eles possuem e, além do mais, porque, na “Grécia propriamente dita, são poucos os descobrimentos que se realizaram, porque os atuais ocupantes daquela região nem exploram, nem estimulam a busca desta classe de tesouros”²⁴.

Ponhamos-nos a percorrer outros ângulos dessa matriz classicista. Contemple-se um fato histórico importantíssimo que combina bem com essa outra espécie de humanismo ou o com o humanismo tardio na Alemanha. Chama a atenção o fato de que “Lutero se prende [u] ao texto grego dos Evangelhos”, ampliando o alcance da “força de origem” do Evangelho e concretizando a idéia de que “todo o católico-romano” representa “um princípio de aviltamento dentro do cristianismo, algo de impuro, camufladamente pagão, que teria vindo macular a mensagem de Cristo”²⁵. Voltemos nossa atenção a Lutero, sobre o qual se assentam as raízes desse humanismo.

Lutero representa, sem dúvida, a possibilidade de apresentar a Alemanha cultural, política e literariamente falando, como que diante de um limiar: isto é, existe um antes - e um depois-Lutero. São nesses termos que Antoine Berman sublinha o papel de fundação do alemão literário e nacional com a Bíblia luterana:

Se a Bíblia de Lutero representa esse papel, é porque ela deseja uma *Verdeutschung* (germanização) das Escrituras ligadas historicamente a um vasto movimento de reformulação da fé, de renovação da revelação com os textos sagrados, de reinterpretação radical dos Testamentos, assim como uma afirmação religiosa nacional face ao ‘imperialismo’ de Roma. Inversamente, esse movimento adquiriu toda sua força pela existência efetiva de uma Bíblia ‘germanizada’ e acessível a todos. Existe aí uma conjuntura histórica e cultural decisiva que instaura na Alemanha uma verdadeira cesura²⁶.

²⁴ Ibid., p. 373.

²⁵ BORNHEIM, G., 1990, p. 62.

²⁶ BERMAN, A., 1984, p. 48.

Muito embora o esforço de popularizar uma autêntica forma nacional de relacionar-se com a fé e os textos sagrados, leve-nos a avaliar o valor transformador e o gesto radical de Lutero, o que há primeiro na Alemanha, e o que a torna própria para as transformações, é a sua “conjuntura histórica e cultural decisiva que instaura na Alemanha uma verdadeira cesura”. A Bíblia luterana é somente aquilo por meio do qual também a “verdadeira cesura” toma forma. Importante é que se explique o limite no interior dos quais a perspectiva classicista é necessária e fundamental para o notório relacionamento da arte antiga com o ideal estético, para o qual os modernos se encaminham. Tentaremos capturar (nos próximos itens) com a ajuda de vários outros perspectivismos sobre a Antigüidade, o que, pela via moderna, vai ser negado ao classicismo. Embora como tradutor Lutero não tivesse previsto as fortes conseqüências e impacto de uma primeira Bíblia em língua nacional²⁷, uma das fontes de toda cultura Ocidental terá sido por ele complexificada e nuançada de maneira indelével. “Por ‘antigos’”, assinala Bornheim, “Winckelmann entende a cultura grega clássica, e nisso encontramos sua originalidade [e/ou limite]. Evidentemente, não se pode afirmar, sem maiores explicações, que nosso autor tenha descoberto os gregos. É que ele emprestou aos gregos, e ao que considerava a Grécia Clássica, uma importância bem definida”²⁸, situando-os, sobretudo, em uma perspectiva elevada que demarca, por sua vez, a modalidade superior de presença que os antigos gregos passam a ocupar na cultura alemã e no Ocidente como um todo²⁹.

Winckelmann torna-se, desse modo, figura original e notável em muitos aspectos, para o(s) romantismo(s) e sua relação íntima com a Antigüidade como um todo, e para a configuração de classicismos de formas menos radicais. Ele deduz a centralidade do ideal estético da Antigüidade grega num movimento catalizador e potencializador de um diálogo dos alemães com culturas de temporalidades sincrônicas e diacrônicas. O que de, de um ângulo genérico,

²⁷ Para uma compreensão mais rigorosa da “significação histórica da tradução luterana” da Bíblia e da tradição da tradução que vai existir na Alemanha romântica, ver: BERMAN, A., 1984, p. 43-60.

²⁸ BORNHEIM, G., 1990, p. 62.

²⁹ É evidente que esse classicismo centrado na Grécia vai ser relativizado em muitos autores desde o romantismo até a poética pós-modernista. Schlegel lê os romanos e admite a monumentalidade da cultura latina (sua epopéia, sua retórica, sua sátira). Temos a figura a T. S. Eliot, incansável no esforço de insistir na grandeza e importância dos clássicos romanos para a poesia moderna. Outro exemplo é Erich Auerbach, importante filólogo alemão que escolheu como paradigma da literatura européia ocidental o legado judaico-cristão, e sua cristianização crescente a partir da presença cada vez mais definitiva da latinidade nas línguas vulgares, românicas.

reproduz a estrutura dialógica por trás do relacionamento já histórico das diversas gerações românticas com a exemplaridade das culturas antigas, seja sob o horizonte das muitas traduções que Goethe, Schiller, Hölderlin fizeram dos textos gregos³⁰, seja sob o resultado educativo das viagens incontáveis que os românticos em geral fizeram a Itália, sobretudo. Esse diálogo, intensificado sem cessar, deu outro dimensionamento ao quadro de interação das literaturas nacionais e regionais e, portanto, à autonomia política e cultural da Alemanha. A noção goethiana de *Weltliteratur*, por exemplo, constitui noção exemplar do quadro de coexistência ativa das imagens normativas do nacional frente ao clássico e das múltiplas tentativas de aproximação e interferência mútuas entre essas imagens e as raízes mais antigas do regional, do popular, do folclórico e romanesco. Tal quadro de coexistência vem, então, marcado pela noção de contemporaneidade e simultaneidade, essenciais à dupla dimensão que tradução e literatura mundial adquirem mediante a historicidade de que se revestem a Grécia clássica e as literaturas nacionais e estrangeiras para os alemães, neste momento.

Aquilo que estava separado, a imagem, normativa e ideal da sociedade alemã, e a vida cotidiana dos alemães, vão se encontrar unificadas, neste momento cultural emergente, por essa estrutura dialógica que surge basicamente junto às traduções, às viagens, aos romances de formação e, portanto, junto à multiplicidade de formas de mediação aptas a ultrapassar o radical desconhecimento que os alemães sentem frente à sua origem. Assim, a constelação contraditória de pares, como Grécia/Roma e os alemães, o ideal e o real, o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, está destinada a se dissolver no universo estético-filosófico e romântico do século XVIII. É um movimento de dupla assimilação e interferência mútua a perspectiva classicista-humanista do saber romântico de alguns poetas, filósofos, historiadores da arte e cientistas alemães.

Contudo, o relacionamento intenso e exclusivo com a Grécia está fundamentado num horizonte histórico que se delinea da seguinte forma, segundo Gerd Bornheim: “Os pálidos e isolados reflexos da cultura latina, que chegaram a

³⁰ Antoine Berman sublinha a importância das traduções na reformulação e aprofundamento das relações com os gregos, com a Bíblia e a fé revelada e para a abertura às literaturas inglesas e ibéricas na Alemanha a partir da Bíblia de Lutero, o Homero de Voss, o Sófocles e o Píndaro de Hölderlin, o Shakespeare de A. W. Schlegel e o *Don Quichotte* de Tieck. Esses são só alguns exemplos.

manifestar-se na Alemanha desse período, permitem afirmar a ausência de Renascença nesse país; e, assim a Reforma adiou ao século XVIII a eclosão de uma volta aos antigos. Nesse sentido, pode-se afirmar, a Renascença alemã coincide com o último dos classicismos, justamente depois de ter sido superado o isolamento da cultura alemã em face da latina, por iniciativa de homens como Kant, os irmãos Schlegel, Schelling, Tieck, Novalis. É precisamente a índole anti-humanista da Reforma protestante que (...) deixa explicar essa tardança”. Uma coisa explica e talvez atenua o adiamento do renascimento humanista na Alemanha: a reforma protestante de Lutero que punha sob o reino da fé um desprezo esmagador da razão emancipadora. Esse percurso de análise situa, não obstante o atraso e a inferioridade cultural alemã frente à “regeneração” aparentemente inatacável da Antigüidade pelo humanismo quinhentista italiano, a figuração de um apego aos conteúdos humanistas como tentativa de reintegração dos valores antigos à cultura alemã, e o mais importante, as conseqüências que essa reintegração poderia vir a exercer sobre os pensadores alemães e sobre a própria modernidade alemã que iria, em breve, despontar.

Dir-se-á: porque essa censura do protestantismo nórdico não foi suficiente para impedir mais cedo ou mais tarde a ativação dos propagadores e depositários da Antigüidade? A biografia do jovem Winckelmann ajuda a explicar tal feito. O jovem sonhador tinha uma necessidade exacerbada de sair de seu país, relata-nos Gerd Bornheim. A viagem representa, para ele, o modo de compensação e o ideal de convergência entre sonho e percepção. A certo respeito, a distância golpeia em cheio sua relação com o solo natal, dado que o reconhecimento da diferença, produto da distância, foi o que, de fato, flagrou a “necessidade da compensação grega (...) cultivada como algo de fundamental não só enquanto ideal e descoberta de novos horizontes, mas, sobretudo, pelo modo nostálgico como esse ideal é vivido”³¹. Depois de longos anos em Roma, Winckelmann “é tomado por tal horror por sua pátria, de tal mal-estar diante da ‘terrível, deprimente paisagem’, que suspende seus planos e retorna apressadamente para a Itália”³².

A presença da Grécia, repleta de encantos na paisagem italiana, é produzida única e exclusivamente pelo sentimento de nostalgia da imaginação

³¹ BERMAN, A., 1984, p. 64.

³² BERMAN, A., p. 63-64.

sohadora do jovem Winckelmann, e pela impossibilidade exata de volta ao passado. Ele consegue ser um classicista pela vontade persistente de recompor fielmente o que foi o passado grego. Na falta do objeto imaginativo em sua concreção, Winckelmann é impelido (como forma de consolo) a produzir a presença de uma realidade por demais desejada. Presença esta provinda de um sentimento de contradição interna, pois acolhe com liberdade e espontaneidade a disposição espiritual suficientemente forte do sistema simbólico de representação sobre o sonho alemão da Grécia, e sobre a força de ver na Itália mais do que a Itália. Pois esta Itália acolhe a imaterialidade da paisagem italiana e a idealidade que assalta o classicismo nascente. Um relato de Winckelmann sobre a Arte grega pode enganar aos estranhos a seu classicismo, mas não aos identificados com ele. Aí está a raiz do classicismo de Winckelmann. Essa raiz vem, definitivamente, da própria inexistência da tão valorizada experiência concreta da paisagem grega.

O mesmo caminho é seguido por Goethe em sua primeira viagem a Itália, 1786 a 1788³³. Nas descrições de cenas sicilianas, presentes na primeira e segunda parte do relato, embora Goethe se esforce por ver as coisas como elas são, sua atenção vê-se concentrada na purificação das imagens do mundo pelo espírito, i. e., na apreensão sensível enobrecedora do “ver puro”, um entrever uma espécie superior à verdade empírica. Desses termos precisos depende a atitude clássica goethiana. É flagrante a passagem do relato em que ele evoca Homero às margens do Mediterrâneo nas praias da Sicília:

No tocante a Homero, é como se me houvessem retirado a coberta de cima dos olhos. As descrições, os símiles etc. nos parecem poéticos, mas são, de fato, de naturalidade indizível, embora traçados com uma pureza e uma profundidade de sentimentos que nos faz assustar. Mesmo os acontecimentos de fabulação mais estranha possuem uma naturalidade que eu nunca havia sentido antes de me aproximar-me dos objetos descritos (...) Se o que digo não é novo, eu decerto tive agora a oportunidade de senti-lo de forma bastante vívida. Agora que tenho presente em minha mente todas essas costas e promontórios, golfos e baías, ilhas e línguas de terra, rochedos e praias, colinas cobertas de arbustos, suaves pastagens, campos férteis, jardins adornados, árvores bem cuidadas, videiras pendentes,

³³ H. Wölfflin chama a atenção para o contexto de emergência e recepção da obra literária *Viagem à Itália* de Goethe. Goethe foi muito criticado pelos historiadores da arte em 1816-1817, momento em que é editada a primeira e segunda parte de sua viagem. Segundo críticas capitaneadas pelo embaixador prussiano, Niebuhr, historiador de Roma antiga, Goethe fora insensível à arte, ao povo e ao país italiano. Por isso, uma coisa é certa, acrescenta Wölfflin, “chegando à Itália, [Goethe] não achou a arte local dos Italianos, mas ‘A Arte em sua grandeza e em sua verdade’”. In_WÖLFFLIN, H., 1997, p. 81-90.

montanhas de nuvens, e planícies, escarpas e bancos rochosos sempre radiantes, com o mar a circundar tudo isso com tantas variações e tanta variedade — somente agora, pois, a *Odisséia* tornou-se para mim palavra viva”³⁴.

Por certo, segundo Gerd Bornheim, a obra de Johann Joachim Winckelmann, cujo objeto classicista exclui Roma e resume-se a Grécia, propõe uma “visão de mundo sob uma nova luz, dentro de uma nova perspectiva”, sob a qual uma interpretação incomum se sobrepõe à coincidência, já bastante cristalizada no renascimento italiano, entre a *Humanitas* e a *Romanitas*. A interpretação de Winckelmann revela como um intenso diálogo pode ser sonhado entre um modelo estético para a cultura moderna alemã e a cultura clássica, exclusivamente grega. E, em relação a isto Gerd Bornheim, conclui: A *Renascentia Romanitatis*, tal qual vivenciada com entusiasmo pelo sentimento romano, “foi impossível na Alemanha, primeiro devido a Lutero, depois, devido a Winckelmann”³⁵.

Contudo, um fosso sempre existiria por trás desse relacionamento Alemanha-Grécia impedindo, seja um isolamento concreto, seja um apego brutalmente mimético. Ainda que se impedisse a continuidade absoluta dos antigos quanto aos alemães, propunha-se uma ponte entre eles. Winckelmann é o anunciador de que “o único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos”³⁶. Para a diminuição de tal fosso entre a cultura ideal clássica e as composições imaginadas pelos modernos, que pediam variedade e até contradição em relação aos termos antigos, uma nova orientação de conhecimento foi assumida entre os intelectuais alemães, da passagem do século XVIII ao século XIX. Uma ciência que se referia ao talento da cultura alemã de só atingir o conhecimento de si a partir do conhecimento do estrangeiro. E é justamente esse o caminho da antropologia comparatista que permitiu a Wilhelm von Humboldt conceber um projeto de conhecimento comparado e universal capaz de identificar os elementos de outras tradições culturais, os pressupostos, as condições e os limites de uma nação para se abrir e assimilar os domínios estrangeiros.

³⁴ GOETHE, J. W., 1999, p. 379.

³⁵ GOETHE, J. W., 1999, p. 62.

³⁶ BORHEIM, G., 1990, p. 69. Esta passagem foi tirada da primeira obra de Winckelmann, de 1755, *Reflexões sobre a Imitação da Arte Grega na Pintura e na Escultura*.

Uma das qualidades nacional alemãs, freqüentemente denunciada, é a tendência para imitar o estrangeiro. Característica nacional que, apesar de criticada, começa a ser encarada de um ponto de vista positivo e até metodológico pela teoria comparada da cultura de W. von Humboldt, do qual deriva o *leitmotiv* principal referente à ênfase sobre as especificidades nacionais e a apropriação consubstancial de outras tradições culturais³⁷. Para mostrar que tipo de reavaliação estava sendo posta em prática, entenda-se a causa verdadeira, do que Günther Oesterle chama, de um “efeito acessório interessante” dos pontos programáticos do classicismo. Para o autor, a teoria alemã do classicismo partia de dois princípios complementares: a idéia de que se adquire “uma formação (*Bildung*) maior quanto mais se apega aos belos momentos já produzidos na história do que quando se opta pela originalidade fictícia e pelo patriotismo estreito e exclusivo, querendo tudo produzir a partir de si mesmo”; o outro princípio é o de que “uma das condições de possibilidade para se achar e se conhecer é compreender a alteridade radical da Antigüidade”³⁸.

A opção alemã fora, predominantemente, pelos antigos, que representavam uma espécie de modelo puro e originário de cultura. Caiu como uma luva, a nova ciência da Antigüidade fundada em Göttingen por Heyne e a perspectiva comparatista de Wilhelm von Humboldt, aluno de Heyne, demarcadora do autoconhecimento a partir da compreensão (ou, se quisermos, aclimatação) do outro. O rigor dessas novas ciências estava no contraste e no ultrapasse dos limites de autenticidade do já figurado. Günther Oesterle comenta os “efeitos ricos de conseqüências para a autodeterminação política e cultural da nação alemã”, como sendo a expressão da necessidade dos alemães de confrontar-se com os modelos e antimodelos a fim de estabelecer a validade de uma proposição moral, científica e estética sobre a Grécia.

³⁷ Para uma compreensão dos modelos culturais comparatistas de Wilhelm von Humboldt e de Friedrich Schlegel, ver OESTERLE, G., 1994. Para o autor, Humboldt e Schlegel concordam que Alemanha e França representam uma “clara antítese”, só que a partir desse diagnóstico comum sobre o presente, eles desenvolvem modelos culturais comparatistas alternativos. O que basicamente distingue os dois modelos é o seguinte: para Humboldt, a França e o mundo francês é um anti-modelo, uma contra cultura cuja compreensão necessária exige dos alemães um autoconhecimento. Schlegel, ao contrário, “não desvaloriza o caráter nacional dos franceses, mas ele nega e descontrói a cultura francesa contemporânea”, buscando reforçar a busca do elemento próprio, das origens não para compreender o contraste com o outro (e com isso estabelecer uma comunidade internacional de comunicação) mas para se purificar do outro (e perpetrar certo isolacionismo).

³⁸ OESTERLE, G., 1994, p. 33.

À medida que os interesses pela identidade nacional progrediam, ocupava primeiro plano também, o reconhecimento e a compreensão de modelos de Antigüidade grega para os alemães; outrora o modelo apresentado sob a forma do classicismo, depois, o projeto sob a forma de crítica ao mundo contemporâneo realizada pelos românticos. Acredita-se, aqui, ser plausível a interpretação que busca entender, conjuntamente, o fenômeno da nação e a origem da auto-imagem que alguns escritores românticos vão construir a partir do século XVIII sobre a modernidade. Não há como afirmar que os dois fenômenos são idênticos ou que um constitua a causa do outro – embora ambos derivem do mesmo processo –, porém chama nossa atenção a coincidência temporal, que por certo não é acidental, entre eles.

Da questão dos tempos modernos e da modernidade ocupavam-se os escritores alemães, bem como qualquer escritor contemporâneo apto a refletir sobre sua temporalidade. Marcante neste sentido são as distintas interpretações da modernidade feitas no começo do século XVIII francês (com a “*querelle des anciens et des modernes*”) e, na recepção deste mesmo debate, cinquenta anos depois na Alemanha. Revela-se, assim, o sentido do que é essencialmente moderno e os elementos que unem e/ou afastam os modernos dos antigos, conferindo a ambos, ao mesmo tempo, novos valores.

A formação dos modernos, seu princípio de *devir* ao longo do curso da história, está marcado por uma parcialidade. Essa parcialidade, caracterizada, sobretudo, pelo modo de orientação teleológica, impõe limites ao que é tomado como especificamente nacional e, paradoxalmente, ocupa-se com uma representação universal da cultura. Central para o problema de uma nação alemã moderna é como ela pode ser concebida em termos inteiramente colados à concepção orgânica de história, veiculada entre alguns românticos da época. A formação da nação alemã exigiu, portanto, um molde, e, tal molde, desvela-se à luz do que então compreendia as “ciências do orgânico” ou “ciências da vida”. A constituição de novas disciplinas científicas, como a biologia, a morfologia, a anatomia comparada, no início do século XIX na Alemanha, ultrapassou os limites do processo teórico científico, procurando circunscrever o papel social dessas novas disciplinas que, aliás, não poderia ser menos expansivo do que suas

ambições intelectuais³⁹. Médicos, fisiólogos, anatomistas durante a “reforma médica do período romântico na Alemanha” tornaram-se agentes responsáveis por “difundirem conhecimento útil para o desenvolvimento econômico e social, através do qual se preparava o solo para a emergência gradual de uma sociedade justa”⁴⁰.

À luz dos estudos do fenômeno orgânico e das reformas médicas por que passaram algumas disciplinas ligadas às ciências da natureza — toda a passagem do modelo de explicação mecanicista newtoniano para o modelo teleológico de explicação dos processos do reino orgânico — pode-se entender a lógica por trás do jogo entre o particular e o universal a que é apropriado o fenômeno de formação da nação moderna alemã. Constituída e preservada na interação dinâmica entre o que vem de fora e o que vem dentro, a nação alemã é pensada como uma parte dentro do rol das nações modernas burguesas e como um grande organismo, qual um Todo de relacionamentos interdependentes entre as partes que o formam. Ela ocupa um lugar no nexos universal das nações européias e representa, ao mesmo tempo, qual a totalidade com fins particulares; causa e efeito do que é nacional e do que se constitui como estrangeiro a partir do original nacional. Resumindo os sinais de mudança que mantêm desperto o interesse pelo outro, afirmamos: a mera via de definição unilateral do particular de modo algum leva à originalidade da nação. Vale notar a diferença radical com o processo de formação brasileiro e latino-americano em geral, em busca de uma essência nacional. Eis que reponta a figura de Euclides como contraste!⁴¹ É preciso sair do isolacionismo e assim compreender a necessidade de apropriação do estrangeiro dentro do processo de autoconstituição da identidade nacional. Assim, uma espécie de tipologia guia os pressupostos considerados num estudo da auto-imagem nacional e resume-se no seguinte ditado: a compreensão de si só pode surgir a partir da compreensão e reconhecimento do outro, de algo já formado.

Schelling, de maneira muito perfeita e acabada, guarda-nos uma formulação ótima sobre a natureza orgânica que informa a idéia de filosofia da

³⁹ Para compreender o lastro cultural das mudanças ocorridas no interior das disciplinas do orgânico, ver o artigo de LENOIR, T., 1990, p. 119.

⁴⁰ LENOIR, T., 1990, p. 119.

⁴¹ Ver a respeito dessa discussão COSTA LIMA, L., 1986, p. 69-185. O autor assinala a incidência espalhada, pelo Brasil e pela própria América Latina, da busca por uma essência nacional. Daí o realce de Euclides e sua tamanha repercussão, que buscou um núcleo essencial formador denominado por ele de a “rocha viva da nacionalidade”.

arte pelo Idealismo: “Assim como o orgânico só pode surgir do orgânico, e isso regressivamente até o infinito, assim também aqui nada surge sem geração, nada surge do informe, do infinito por si, mas sempre do já formado”. O princípio do mundo orgânico, Schelling sentencia, é o princípio da física antiga que deságua em outra formulação: “A formação brota da formação”⁴².

Esses seriam os traços principais por meio dos quais a Idéia de nação, i. e., uma imagem normativa de nação é exposta, tardiamente, em seu contexto romântico de constituição. Propõe-se um comentário estreito e direto: a formação da nação alemã recorre a uma relação híbrida de complementariedade e antagonismo entre o particular e o universal, o antigo e o moderno, o passado e o presente, o interno e o externo, entre o nacional e o estrangeiro. A constituição da romanística e da germanística, em fins do século XIX, está, sem dúvida, submetida a esse contexto histórico da promessa política de emancipação da sociedade burguesa. É pela valorização mais profunda de valores da tradição popular, exclusivamente alemã ou pela assimilação das literaturas e línguas latinas que a nação alemã aparece ora alienada de si mesma, ora presa à busca de um mito de origem. Sob esse aspecto, os interessados em erigir uma identidade alemã animada com a produção literária antiga e de várias outras nações recém-formadas, ajudam a construir uma base material e científica que justifique, por exemplo, porque a aclimatação da tradição grega e a “tradução” de outras culturas estrangeiras constituem uma condição necessária a sua própria reprodução. Wilhelm von Humboldt, o teórico de modelos alternativos de apropriação cultural, exprime-se categoricamente a esse respeito: “Para se autodeterminar, os alemães têm necessidade de maneira geral de uma dupla perspectiva. Para conhecer o lugar particular que ocupamos, devemos sempre considerar simultaneamente dois pontos: a Antigüidade e o estrangeiro”⁴³.

Foi buscando então um modelo cultural que fizesse face à tradição clássica, e investigando a fonte das culturas neolatinas, que os intelectuais alemães do século XIX desenvolveram “categorias [muitas vezes] antitéticas de cosmopolitismo e nacionalismo”⁴⁴. Fosse no neoclassicismo, fosse no romantismo reinante no pensamento alemão (ambas posturas derivadas das controvérsias à

⁴² SCHELLING, F. W. J., 2001, p. 81.

⁴³ OESTERLE, G., 1997, p. 34.

⁴⁴ Ibid., p. 33.

época do Iluminismo), tudo se passava então a afirmar frente à questão da originalidade própria, como condição de possibilidade para se descobrir (por que não inventar?) e conhecer o outro. Para isto se ofereceu, primeiramente, como vimos, uma nova ciência, a ciência da Antigüidade e depois as teorias comparatistas de cultura que procurarão sob as bases da linguística, da história, da literatura, das histórias literárias, das filosofias da história empreender a “alteridade radical da Antigüidade” e do estrangeiro, a partir do que é próprio e singular aos alemães.

De um ponto de vista histórico-sociológico, o conceito de cultura e a idéia de *Bildung*, forjados numa tradição eminentemente germânica de pensamento, foram fundamentais ao processo de autoconsciência histórica em fins do século XVIII, portanto, dentro do contexto de construção de uma identidade nacional alemã. Aleida Assmann, autora de uma história do conceito de *Bildung*, indica-nos dois elementos importantes na caracterização do processo de politização deste conceito, quando a *Bildung* se torna “arma dos mitos nacionais”⁴⁵. A autora afirma que a própria idéia de politização da *Bildung* liga-se intimamente a dois processos: o da passagem da sociedade antiga dos estados, e de corporações, à sociedade moderna burguesa e o processo de uma transformação estrutural profunda que, derivada dessa “homogeneização política”, põe abaixo a estratificação social. Foi decerto nesse processo de mutação que a autora percebeu o novo papel delegado à cultura: face ao fim das relações hereditárias de proximidade na representação política atribui-se à cultura a função de integrar indivíduos a despeito de suas diferenças e interesses diversos. Ela torna-se a responsável por reorganizar os novos grupos sociais e integrá-los à luz de uma nova configuração intersubjetiva. Daí todo o movimento desde o iluminismo de autonomização da cultura, de extensão de seu público e de socialização cultural geral”⁴⁶.

Além disso, essa nova consolidação política e social da *Bildung* não podiam prescindir da idéia iluminista do indivíduo que reivindica para si “o pleno e livre exercício da razão” e, com isso, uma espécie de imperativo ético da sociedade burguesa que faz com que o homem se constitua individual e

⁴⁵ ASSMANN, A., *Construction de La Mémoire Nationale. Une brève histoire de l'idée allemande de Bildung*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994, p: 24.

⁴⁶ Ibid, p: 27.

coletivamente⁴⁷. Contudo, não se pode dizer que a *Bildung* iluminista perca a continuidade com a *Bildung* da nação, pois ela não é indiferente às reivindicações nacionais. Apenas muda de aspecto. Aleida Assmann assegura que “no final do século XVIII, a idéia de nação tomou seu impulso, e a *Bildung* mud [ou] então de aspecto. Ela se separ [ou] da norma de um humanismo universalista e se aliou à especificidade de um povo enraizado em uma língua, uma história, um território”⁴⁸. Se a utopia iluminista fora construir um ideal abstrato de homem — um homem universal com ideais libertários —, a história da *Bildung* no século XIX vai reservar para si um outro impasse: constituir um homem social historicamente múltiplo e limitado e fazer da *Bildung* um instrumento cultural ligado à autodeterminação política da nação.

Cultura e *Bildung* foram conquistando assim, de par a par, uma determinação recíproca no oitocentos alemão, pois a consolidação da identidade nacional na Alemanha não constitui somente um desafio político, mas um desafio correlato à nova consolidação social e cultural. A “*Bildung* da nação” apóia-se, acima de tudo, sobre a cultura como meio de vasta integração: “a literatura e a arte, os costumes e os modos de vida, as paisagens e os vestuários, os cantos e as festas entram assim no campo da busca de uma identidade cultural, que se torna doravante um elemento ligado à autodeterminação política”⁴⁹.

Então, para aprender a dimensão cultural da *Bildung*, ligada às aspirações intelectuais e morais do povo alemão, não se pode esquecer do movimento de nacionalização da cultura, por um lado, e do movimento de historicização do espírito nacional, por outro. Processo de formação de um caráter próprio alemão, a *Bildung* foi largamente construída, como nos ensina Aleida Assmann, em referência a “uma forma de cultura associada à história”, a um “caráter cultural próprio” e ao acento enfático sobre a “interiorização da cultura”⁵⁰. E, no caso específico alemão, a *intelligentsia* não exercia “de modo geral nenhuma influência sobre os fatos políticos”, pois, em sua origem, pertenciam à classe média e burguesia alemãs, ao contrário da elite política articulada no poder em função de seus laços de sangue.

⁴⁷ Ibid, p: 25.

⁴⁸ ASSMANN, A, 1994, p: 29.

⁴⁹ Ibid, p: 35.

⁵⁰ Ibid, p: 19-20.

1. 2.

A emergência da modernidade

Em fins do século XVII, cresce a célebre polêmica na França, a *Querela dos Antigos e dos Modernos* que inicia o “processo de separação do paradigma da arte antiga”⁵¹. O partido dos modernos, dando preferência às suas realizações, opunha-se aos defensores da excelência dos antigos. A inexcusabilidade dos primeiros se contrapunha à afirmação da existência de um metro comum⁵². A questão assumia outra deriva entre os alemães: o interesse que prendia filósofos, poetas e cientistas à Antigüidade grega se definia pela tentativa de, compreendendo a diferença que separava antigos de modernos, identificar a originalidade própria à modernidade e, sobretudo, de acrescentar-lhe idéias e observações críticas a respeito do princípio classicista da imitação. Meu objetivo aqui (nesta breve contextualização do paradigma do mundo antigo para alguns intelectuais alemães desde a segunda metade do século XVIII) é tornar explícito no ideal estético desses alemães a separação inicial da modernidade e da Antigüidade, a fim de decifrar, no que é dito sobre os gregos, o que é substancial aos modernos.

A Grécia resumia, para toda uma geração de filósofos preocupados com os dilemas da reflexão sobre a arte, a fonte de unidade plena e, portanto, um ideal a ser aclimatado. No plano das diferenças, era preciso mostrar principalmente em que consistia a especificidade da poética antiga em relação à produção poética romântica que tentava alcançar a plenitude infinita a que o homem moral devia aspirar. O Ideal da Grécia, um pólo de exemplaridade, é uma das preocupações centrais dos românticos alemães. Para eles, essa idéia não implicava apenas a impossibilidade de imitar a Antigüidade, implicava também uma mudança do plano da natureza para o plano da compreensão do processo histórico-cultural em geral. Não se tratava de um desejo de voltar ao estado de natureza passado e sim de recuperar o verdadeiro Ideal da natureza humana através do caminho da razão e

⁵¹ HABERMAS, J., “A consciência de época da modernidade”. In_ *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998, p:19.

⁵² Jurgen Habermas resume bem essa “Querela”: “Os ‘modernos’ põem em questão, com argumentos de crítica histórica o sentido da imitação dos modelos antigos, em face das normas de uma beleza absoluta, aparentemente desligada do tempo, elaboram os critérios de um belo relativo e condicionado pelo tempo e, dessa forma, articulam a autocompreensão do Iluminismo francês, como de um recomeço epocal” in Habermas, J.: op. cit., 1998, p: 19.

da liberdade. Veja-se, neste sentido, a frase de Fichte que, num clima antinostálgico, resume bem o modo romântico de olhar a Grécia: “Está *diante* de nós aquilo que Rousseau, sob o nome de estado de natureza, e os poetas, sob o nome de idade de ouro, colocam atrás de nós”⁵³.

A questão que move este item é procurar entender como se dá o aparecimento da modernidade em face da progressiva “alienação” do paradigma da arte antiga. Como se dá a “legitimidade da época moderna” frente aos parâmetros históricos herdados da tradição? Em outras palavras: a modernidade conseguiria criar seus próprios parâmetros? Se isto fora possível, com que meios ela o faria?

As respostas para essas perguntas aqui podem ser encaminhadas à luz das reflexões de Habermas sobre o “discurso filosófico da modernidade” e também à luz da reflexão de Luiz Costa Lima sobre a emergência da literatura e sua função legitimadora do sujeito moderno⁵⁴. Ambas permitem pensar a existência de traços de ruptura entre a experiência da Antiguidade e o mundo moderno.

Habermas, entretanto, andava cogitando nos meios de “uma fundamentação da modernidade a partir de si própria” que, segundo ele, começaram a surgir no quadro histórico-conceitual da filosofia hegeliana. Não que Hegel fosse a causa direta disso; mas, no “problema posto à cultura ocidental”, pela sua consciência histórica da modernidade, entrava a da “função do conceito antitético da idade moderna: a modernidade não pode e não quer continuar a colher em outras épocas os critérios para sua orientação, *ela tem de criar em si própria as normas por que se rege*”⁵⁵. Havia uma única dificuldade — como estabelecer uma auto-orientação sendo já a modernidade uma herdeira da história?

Hans Blumenberg, em *A legitimidade da idade moderna (Die Legitimität der Neuzeit)*, afastando-se de uma apreciação que enfatiza o débito cultural da história com as épocas precedentes, procura chamar a atenção para a legitimidade da modernidade — como categoria história — capaz de autoconfirmar sua autonomia e autenticidade. Ele afirma: “Como todos os problemas políticos e históricos de legitimidade, o problema da idade moderna surge de uma discontinuidade, e não interessa se a discontinuidade é real ou presumida”, o que

⁵³ apud SCHILLER, F., *Poesia Ingênua e Sentimental*, São Paulo: Editora Iluminuras, 1991.

⁵⁴ COSTA LIMA, L., *Limites da Voz*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.

⁵⁵ HABERMAS, J., op. cit., p: 18.

interessa, prossegue, é que a “idade moderna foi a primeira e a única época que se compreendeu como uma época, e fazendo assim, criou simultaneamente as outras épocas”. Desejoso de fortalecer a sua posição, Blumenberg leva o problema mais adiante argumentando que o problema da legitimidade histórica da modernidade está atrelado ao conceito da própria época moderna: “na idade moderna, o problema reside latente na pretensão de levar e poder levar a cabo um corte radical com a tradição, e na incongruência entre essa pretensão e a realidade da história, que nunca pode começar inteiramente do zero”⁵⁶.

Não foi Blumenberg, porém, o único a ver com tamanha ênfase a modernidade remetida a si mesma, sem que a isso pudesse fugir. Habermas defende igualmente a “hipersensibilidade com que [a modernidade] se vê a si própria” e o “dinamismo das tentativas de se ‘estabelecer’ (...) continuamente até os nossos dias”⁵⁷. Reiterando a pergunta, trata-se de repetir a indagação de acordo com a compreensão de Habermas: como a modernidade conseguiria se autoafirmar? Ou, com que meios ela o faria? Para Habermas, parece, contudo que a “consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si própria” aparece evidente “inicialmente no domínio da crítica estética”. Se o discurso filosófico da modernidade encontra na filosofia seu esteio maior, este discurso filosófico está permanentemente vinculado à importante mudança que ocorre na disciplina da estética em fins do século XVIII, depois de Kant.

Antes de Kant, toda doutrina da arte, particularmente na Alemanha, era legatária da nova disciplina filosófica chamada “estética”, surgida no século XVIII com Baumgarten. Segundo Schelling, o precursor de uma “ciência filosófica da arte”, a sistematização da produção estética deve superar em muito o característico “empirismo” e as proposições psicológicas desprovidas da requerida cientificidade de um pensamento que se quer universal e rigoroso sobre a arte. De Schelling é natural a mais rigorosa insistência no espírito científico da filosofia e, com isso, assevera-nos:

Somente a filosofia pode abrir de novo, para a reflexão, as fontes primordiais da arte, que em grande parte estancaram para a produção. Somente mediante a filosofia podemos ter esperança de alcançar uma verdadeira ciência da arte, não como se a filosofia pudesse conceder o sentido que só um Deus pode conceder, não como se ela pudesse emprestar juízo àquele a quem a natureza o recusou, mas porque exprime, de

⁵⁶BLUMENBERG, H., *The Legitimacy of the Modern Age*, Massachusetts: The MIT Press Massachusetts, 1995, p: 116.

⁵⁷HABERMAS, J., op. cit., 1998, p: 18.

uma maneira imutável, em Idéias, aquilo que o verdadeiro senso artístico intui no concreto, e por meio do qual o juízo genuíno é determinado⁵⁸.

É importante pois reter que a proximidade entre arte e filosofia, constituída historicamente em fins do século XVIII, é provida dos relevantes esforços de sistematização de um pensamento filosófico sobre arte e seu juízo, nomeadamente, a filosofia da arte de Schelling, a crítica de arte dos primeiros românticos, a *Crítica da Faculdade de Julgar* de Kant e o ponto de consumação máxima do romantismo na *Estética* de Hegel. A fim de garantir objetividade e cientificidade à Idéia da arte e da beleza, um pensamento, moderno e decidido, sistematizavam-se e apresentava como algo diferente, progressivo e ilimitado, a modernidade, em uníssono com o espírito filosófico e espiritual da arte. A modernidade se queria diferente e o modo de conhecê-la e experimentá-la era, essencialmente, de natureza estética.

É da mesma ordem, creio, o ponto de vista adotado por Luiz Costa Lima em suas reflexões sobre a emergência e o primado do sujeito moderno face à concepção moderna de literatura. Posto que é no campo da estética, do literário propriamente dito, que ocorre a tentativa de resposta ao teste extremo a que a modernidade submete o sujeito moderno. É certo que o foco central deste autor, aqui visado através da leitura de *Limites da Voz*, está em demonstrar a correlação direta entre alguns “*Leitmotivs*” que “distinguirá os tempos modernos e, dentro deles, a modernidade”. O saldo deste escrito será relevante à medida que os diversos autores por ele examinados demonstrem, cada qual à sua maneira, o “círculo, por um lado, constituído pela legitimação [do sujeito] e, de outro, pelo questionamento da construção intelectual proveniente do primado da subjetividade. Assim o primeiro “*Leitmotiv*” resulta do reconhecimento do direito de falar-se em nome do eu, das interrogações daí originadas, das respostas então oferecidas (...); este tema é acompanhado pela paralela simultaneamente traçada por um segundo: a questão da Lei”⁵⁹. Ora, que sujeito e literatura possam ter em comum, desde Montaigne, passando por Kant, Schlegel e, por fim, Franz Kafka, é a forma assumida de problematizar uma dada hipótese assim articulada pelo autor: “O reconhecimento do eu por si próprio, i. e., fora do elo que se estabelecesse com um termo externo e includente, que lhe emprestava sentido e orientação — fosse a

⁵⁸ SCHELLING, F. W. J., *Filosofia da Arte*, São Paulo: Edusp 2001, p: 24.

⁵⁹ COSTA LIMA, L., 1993, p: 16.

família, a comunidade, a nação ou Deus — punha automaticamente em questão o problema da *objetividade* do que tal *eu* dissesse”⁶⁰. Em outras palavras, o que se coloca, à maneira de Costa Lima, é: o que significa a verdade, se o *eu* tem o direito de exprimi-la? E, ainda, a identificação da verdade com o indivíduo e com a diversidade e particularidade *radical* de cada um talvez não seja já a fonte não de um único valor, mas de tantos quantos o sujeito e o mundo possibilitam. Para adquirirmos uma idéia da máxima importância do sujeito e da imaginação para a criação literária, e para a garantia de um solo de verdade ainda proveniente para e do indivíduo, vamos nos deter na reflexão de Costa Lima que apresenta como importantes aspectos de ruptura da modernidade em *questão*.

Montaigne é o primeiro, segundo Costa Lima, a propor implicitamente o reconhecimento do eu enquanto objeto de narrativa. No entanto, ressalta o crítico, ele propõe uma narrativa, na ordem do autobiográfico, que não poderia ser justificada apenas a partir “dessa órbita geral do gênero autobiográfico propriamente dito”⁶¹. “Se a narrativa autobiográfica destaca as paradas singulares de *uma* vida, nos *Essais* é evidente que o registro do singular se transforma em rapsódica reflexão sobre a vida enquanto humana”. A relação entre a autobiografia e a forma-ensaio nos *Essais* é considerada por Costa Lima paradigmática das modificações ocorridas, de um lado, no registro da representação ficcional e, de outro, no regime de uma subjetividade em *devoir*; o que lhe ajuda a melhor entender, prospectivamente, tanto a forma literária emergente, quanto às prerrogativas do sujeito individual e do aparato legitimador e orientador da auto-apreensão do sujeito face ao conhecimento das coisas e do mundo. Nesta localização do ensaio na órbita do autobiográfico, presume-se estar compreendida uma “vizinhança discursivamente” estabelecida entre razão e imaginação, a qual terá como intermédio a devoção ao fato como “indício” a “insinuar o elemento da nova Lei”. Leia-se a exigência de mudança uma vez afirmada a heterogeneidade da experiência, rigoroso limite do arbitrário: “O autocentramento do sujeito permanecerá uma equação incompleta se não se lhe relacionar com um termo ausente que o abarque, salvo se, o que ainda não sucede com Montaigne, o indivíduo se tomar a si mesmo como Lei”.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ COSTA LIMA, L., op. cit., 1993, p:60.

Desnecessário é frisar que estamos considerando o peso de uma breve caracterização da modernidade, demorando-nos um pouco mais nas condições de emergência da literatura, no caso de Luiz Costa Lima, para quem a centralidade do indivíduo já em Montaigne, ainda “não respaldada pela afirmação de uma Lei a ela congruente” (leia-se, um aparato legitimador de sentido e orientação) porque a acuidade crítica provinda do juízo estético é simultânea à emergência da consciência do “vazio” que afeta a todos nós modernos. Ora, que a consciência do vazio ameace a relação do homem com o mundo, pois “a tal ponto [Montaigne não contava] com a estabilidade emprestada ao mundo pela Lei cientificamente concebida”, é algo que o próprio ceticismo montaigniano anuncia. Montaigne, ao declarar “eu que sou rei da matéria de que trato e que não devo prestar contas a ninguém, entretanto não me creio totalmente”⁶² — responsável pela enunciação da insatisfação do eu com sua perda de auto-suficiência —, permite-nos verificar que o auto-testemunho já estava sendo conduzido com desconfiança e induzido a uma “ruptura” com o puramente autobiográfico. Ruptura que já propalava a forma do ensaio. Todavia, do uso ensaístico na fala autobiográfica de Montaigne, vale a pena diferenciar o ensaio da autobiografia; afinal, é muito da feição crítica do ensaio que o texto ficcional moderno se alimentará: “Se autobiografia e ensaio são derivas que partem do mesmo ressalte do eu, radicalmente se distinguem seja por suas tematizações características — a de uma vida que se confessa, a da vida sobre que se reflete — seja e, sobretudo, pelo modo como se conduzem diante do vazio correlato ao indivíduo”⁶³.

Todavia, Costa Lima, por conduzir à conclusão de que a “figuração do eu” é edificada, pela primeira vez nessa mescla de autobiografia e ensaio, sobre a ausência da Lei e, por conseguinte, sobre a idéia de vazio, é justamente a resistência do vazio como que permite, ou melhor, exige o escape à sua própria ausência pela “conversão” então consumada de “Montaigne-personagem em Montaigne-autor”. Pois não só na narrativa biográfica achar-se-ia o confortável escape ao vazio que sombrea o hipotético autodomínio do sujeito. Que outro escape do vazio haveria para um ser — além de fidedigno aos fatos de sua vida —, *criador* como Montaigne, senão a complementariedade entre testemunho e

⁶² Apud COSTA LIMA, L., op. cit., 1993, p: 85.

⁶³ COSTA LIMA, L., op. cit., 1993, p: 88.

ensaio? Ultrapassaríamos assim o plano da “compreensão humanista” quase metafísica para trilhar um plano sugerido pela leitura crítica de Costa Lima. Um plano outro e diverso sob o qual o destaque do vazio implica a própria questão da literatura. Neste momento em que tão abertamente, Costa Lima declara ter de relacionar a questão do vazio e seu “tratamento diferencial” pela autobiografia e pelo ensaio à forma discursiva legitimadora do sujeito individual a partir dos *Frühromantiker*, ganha corpo uma “teoria da subjetividade”, segundo Wolfgang Iser, “em que o sujeito individual é incapaz de constituir-se para o que ele apenas vislumbra ser”⁶⁴. Pois se a autobiografia — consagrada à exaltação dos fatos de uma vida e a suspeita da imaginação (em Montaigne) — deixa no esquecimento a sombra do vazio, análogo constituinte do indivíduo, e o ensaio — posto seu inacabamento —, incorpora, à revelia dessa ausência, o vazio sob o qual se edificará a “figuração do eu”, só resta então ao discurso da crítica literária resolver essa antinomia entre retrato e ensaio a partir da idéia de um sujeito criador que, *progressivamente*, vai diminuindo a força de sua voz autoral porque perde o controle de si pelo controle da obra que escreve. Integrando ensaio e retrato com o vazio, a propósito do sujeito-autor, Costa Lima parece montar uma primeira estrutura a partir da qual emerge a literatura na modernidade, sintetizada da seguinte forma: “O eu não se põe sobre o nada; sua expressão se conecta com o mundo pelo vazio — aquilo que não se mostra porque não penetra no foco de consciência autoral”⁶⁵.

Detalhar o movimento “em vaivém” de centralização do eu e descobrir, como que subterraneamente, a presença de um vazio constitutivo à afirmação da existência individual na análise crítica dos *Essais*, criando para a cena do mundo moderno desafios futuros outrora ociosos, já denota no que se refere, de saída, à questão da modernidade uma vantagem de complexidade teórica (que será capital no século XVIII, para Kant, e que diz respeito ao entendimento do fosso epistemológico do mundo moderno quando comparado ao método clássico de verdade, que pressupunha uma adequação *perfeita* entre enunciado e estado das coisas). Pela primeira vez, com Montaigne, aparece como central o indivíduo de

⁶⁴ Essa passagem é tirada do texto de Wolfgang Iser que, embora pequeniníssimo, apresenta um sério esforço de síntese de um quadro teórico-conceitual para o pensamento na modernidade que se desvelaria, segundo Iser da leitura de *Limites da Voz* de Luiz Costa Lima. In_ COSTA LIMA, L., 1999, p: 353.

⁶⁵COSTA LIMA, L., op. cit., 1993, p: 99.

modo genérico; no segundo momento de composição do auto-retrato, o sujeito aparece como complementar ao vazio criado pela sua sombra; num terceiro momento, ele surge participando e incorporando o vazio, em dupla com sua existência; num quarto momento, se insinua como possível efeito da junção da fidelidade do retrato com a “errância” que nele se instala pelo vazio e, portanto, na virtual posição de sua expressão, a ser conectada “com o mundo pelo vazio”. Costa Lima nos oferece um rico jogo de planos e contradições nos *Essais*, interligando-os as questões do sujeito e de seu aparato universalista, ainda incipiente com a legitimidade concedida ao discurso literário e a paralela implantação do controle do imaginário. Note-se que o “trajeto em vaivém” constrói uma sequência concatenada: “Nosso principal interesse esteve em assinalar que, pelo contraste entre a interpretação que centraliza o sujeito e a que ressalta a interrelação entre o sujeito que escreve e o vazio que simultaneamente se estabelece, se torna mais viável a série de pontos que constitui a coluna vertebral deste livro”⁶⁶. No entanto, essa sequência concatenada também é circular, negativamente falando: principia com o sujeito e sua imaginação e finda, via falência do ideal do eu, no “desmentido” preceito do veto individual à imaginação. No âmbito desta indagação, novo problema ético-epistemológico é engendrado: como garantir um critério de verdade para uma narrativa marcadamente subjetiva?

No discurso literário conserva-se firme o sujeito, seu gênio de invenção, o aparato crítico de que dispõe e uma compreensão particular do processo criativo em geral. A literatura está voltada à expressão da subjetividade e ao desejo impulsionador da própria estrutura ficcional de se aproximar do objeto, pois que a consagração do indivíduo corre *pari passu* ao apreço deste pela objetividade. Está ligada também à concepção e experiência de mundo de quem escreve. A escrita literária quer apresentar uma experiência pessoalizada do mundo, marcada de antemão pela precariedade do tempo e pela perspectiva, mutantes e imperfeitas, de abranger o mais verdadeiramente o real. A literatura deve ser compreendida como o lugar, por excelência, de tematização da imaginação e razão humanas, e é isso que mais uma vez encontramos no argumento de Costa Lima. Tematização que, em primeiro lugar, remete à própria condição de indeterminabilidade da

⁶⁶ Ibid, p: 97.

imaginação: “tomando-se a imaginação como a determinante das tematizações menos comprováveis, menos guiadas por parâmetros objetivos, uma espécie, pois de atividade espontânea do eu”⁶⁷. Algo que desponta através da *falta* de acabamento da linguagem da razão cobrada, aliás, pela natureza informe da imaginação em face de um mundo que estivesse hipoteticamente acabado e insinudadamente confortável. Isso vale, sobretudo, (como diria Costa Lima) para envolver a emergência do discurso ficcional à responsabilidade do sujeito em promover uma *sutura* da “fratura” entre sujeito e mundo que a religião (que formava, no Ocidente, um tipo de Lei cristianizada) deixou de sustentar. O caso de Montaigne é exemplar quanto ao problema dessa ambiciosíssima missão do indivíduo, induzida agora solitariamente pela sua razão e imaginação, de tornar o mundo passível de conhecimento e reconhecimento. Uma passagem do *Limites da Voz* é tanto mais sugestiva quanto mais soubermos que o “*ethos* individualista”, prefigurado em Montaigne, reafirma a importância da razão e responde às provocações e desafios excitados pela imaginação. Destaca-se a afirmação de Costa Lima:

O ceticismo montaigniano não recusa que haja uma ordem natural e divina. Essa tornaria menos flagrante a miséria humana se a criatura não se afanasse em ignorá-la. Ou seja, não é suficiente falar-se na falência da razão, pois para sua debilidade contribui o advento doutra força. A passagem no-lo declara com nitidez: insatisfeito com seu destino, o homem *par art* se engenha em conceber para si outros deveres, duplicando as desgraças que já lhe estavam asseguradas. A falência da razão é paralela, se não mesmo estimulada, pela força da imaginação. Ao passo que há ‘leis universais e indubitáveis’, o lado escuro da razão as esquece e, sob a fogueira da imaginação, concebe ‘as regras positivas, de tua invenção’, trocando as leis ‘de Deus e do mundo’ pelas de ‘tua paróquia’⁶⁸.

Se quisermos enfrentar as implicações histórico-teóricas da modernidade, no que tange à correlação entre primado da subjetividade e legitimidade do

⁶⁷ COSTA LIMA, L., op. cit., 1993, p: 27.

⁶⁸ Vale transcrever passagem de Montaigne que Costa Lima destaca nessa argumentação: “(...) Oi, homenzinho, já tens bastantes incômodos para que ainda os aumentes com os de tua invenção; e és de condição bastante miserável para que o sejas por arte. (...) Achas que te encontras a cômodo se tua comodidade não te despraz? Achas que cumpriste todos os deveres a que a natureza te obriga e que ela em ti seja incompleta e ociosa se não te impõe novos deveres? Não temes ofender suas leis universais e indubitáveis e te excitas com as tuas, particularistas e fantásticas. Já tens suficientes desgraças reais e essenciais, sem que te forjes imaginárias. As regras positivas de tua invenção te ocupam e te atam, bem como as regras de tua paróquia: as de Deus e do mundo não te tocam (*Essais*: 1580, 1588, 1595, III, V, 846) apud COSTA LIMA, L., op. cit., 1993, p: 62.

discurso literário, de fato, o que vem à tona são as categorias de um movimento que oscila permanentemente entre sujeito e objeto em favor da consciência do indivíduo. Na medida em que o escritor dá expressão à imaginação, provoca um fluxo de imagens auto-referentes envolvendo um escritor especialmente dependente da mente. Por um lado, equivale à inteireza do “retrato” tocado pela imaginação como uma mente que guarda o mais íntimo de si; por outro, equivalendo à pressão e ao movimento contrário do real que, existindo à parte sob a égide do signo, mostra o quão irretratável ele é. A teorização do *Limites da Voz* ressalta dois elementos importantes que a modernidade parece proclamar. A caracterização central do indivíduo moderno face à problematização do literário, por um lado, para fixar sua obsessão em representar e interpretar o mundo que não se vê mas que é *tocado* pela imaginação; por outro, o reconhecimento da Lei sob a qual existe o sujeito individual face a uma realidade que, carregando a existência silenciosa de seu mundo objetivo, persiste em existir e acaba por modificar o monólogo interior do indivíduo. Sob a sagração da literatura como fonte da experiência estética, sob o movimento, quieto e profundo, entre sujeito e objeto, alguma coisa parecida com a pura sensação estética, que tão-somente evoca o desprezo das coisas pelo drama humano do que o contrário, Costa Lima insiste em afirmar: “ao longo dos séculos XVIII e XIX, a literatura passará a conotar um circuito [...] de tal maneira associado à auto-experiência da subjetividade que o elo entre literatura e horizonte da subjetividade se converterá em verdade incontestável”⁶⁹.

O fato de caracterizar-se esse momento cultural chamado modernidade a partir de algumas interpretações teóricas relativas à progressiva apropriação filosófica dos dilemas e sistemas da arte, que envolvem, como vimos, a questão do sujeito e seu perturbador sequaz, a autoconsciência de seu vazio complementar, nos dá algumas condições de ver este fenômeno como um elo fundamental para delimitar a estrutura do mundo moderno. Vimos (e ainda veremos ao longo desta exposição) que no século XVIII, ou melhor, numa situação historicamente determinada de autodefinição, a modernidade se dispõe à projeção, seja ao se lançar aos parâmetros de outra época, seja aos parâmetros de conteúdos históricos nacionalistas que possam dialogar com outras individualidades históricas ou

⁶⁹ COSTA LIMA, L., op., cit, 1993, p: 26.

nacionais. Todavia, esse ato de projeção supõe, sem cessar, um ato de criação que aparece para a modernidade na figuração de um *eu* criador, pólo inconfundível para ter acesso ao real, com sua capacidade de penetração hermenêutica.

Se a caracterização do mundo antigo pelos românticos é uma chave para estudar os aspectos de descontinuidades que a modernidade apresenta, é porque existe uma lógica interna ao pensamento romântico querendo perfazer, no tempo histórico, uma rara totalidade teórica. Ora, o curso deste processo teórico depende, em última instância, dos resultados teóricos alcançados por Humboldt, por exemplo. Humboldt tinha uma visão sobre a Grécia que o aproximava e/ou o distanciava dos românticos filósofos e críticos literários da época de acordo com as demandas de análise concretas de seu ofício dominante, o de cientista-naturalista. No entanto, como se observa reiteradamente, ele era um daqueles homens que não acreditava numa ciência autônoma, auto-reguladora e autocontida. Para ele, o processo cognitivo da humanidade só avançava quando o intelecto e sensibilidade atuavam de modo indissolivelmente unido, como um todo.

1.3.

Da aclimação do passado histórico da Antigüidade

Seria legítimo, portanto, interpretar a experiência intelectual de Alexander von Humboldt pela retomada de questões que em fins do século dezoito reaparecem na Alemanha e que, por sua vez, remontam aos estudos comparativos a propósito das especificidades nacionais, de diferentes modelos culturais e, sobretudo, da originalidade alemã (de uma nação ela mesma original) frente à Antigüidade e ao estrangeiro. A aclimação da Antigüidade, por toda uma geração de poetas, filósofos e cientistas alemães é resultado, como vimos, de dois fenômenos concomitantes no tempo: o fenômeno de emergência da modernidade e o processo de auto-afirmação da originalidade própria de um povo, uma história, uma nação. Fazer presente uma tradição não é colocar as coisas do passado *atrás*, e sim, como ensina Fichte, colocá-las *diante* desses alemães que seguiam pensando segundo as premissas da tradição. Uma nova e efetiva assimilação da tradição implicavam em constituí-la, a partir das demandas do presente, enquanto passado, remetendo-a, simultaneamente, à negatividade do presente e a uma *ilusão* prospectiva acerca do futuro.

Ora, dentro dessa nova assimilação, um dos momentos fortes é a definição de Winckelmann acerca da essência da arte grega e de sua maneira própria de criar. Embora ele estivesse a declarar a transformação da idéia de beleza para a arte (separando-a do conceito de *natureza* e ligando-a ao conceito de *cultura*), afirmava a necessidade de um retorno à inspiração antiga grega para afirmar o domínio da estética no interior de um ideal moderno de cultura.

Para Kant, essa atenção dedicada a Grécia foi, acima de tudo, “um pré-julgamento moral e não uma determinação interna da estética”⁷⁰. Desta forma Kant compreendeu o retorno à Antigüidade e por causa disso “julgará oportuno estudar o pré-julgamento moral cujos mecanismos formam o juízo estético”⁷¹. É este novo interesse também que conduz Hölderlin a julgar “tão perigoso abstrair

⁷⁰ LE BLANC, C. (org), “Introduction”. In_ SCHLEGEL, F., *Fragments*, Paris: Librairie José Corti, 1996, p:11.

⁷¹ Ibid, Id.

regras artísticas da única e exclusiva excelência grega”, pois “não devemos tentar igualar nada aos gregos, a não ser o que, tanto para os gregos como para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação da vida e do destino”⁷².

Sobre a nostalgia de alguns poetas, filósofos e pensadores modernos, a propósito da Grécia, corresponde a posição, por vezes imaginária, de um processo eminentemente de convergência entre o momento de nascimento da modernidade e de certo posicionamento que ditava o apelo mimético ou não mimético dos modernos. Muitas interpretações sobre este período enfatizam a remanescência de uma faculdade mimética que teria sido uma força determinante na vida dos modernos em relação aos antigos. Formulação pontualmente veraz àqueles que enfatizam certo desnível de um mundo que não é mais o mesmo e que por isso precisa ser recuperado. É imprescindível nos lembrarmos de que o mundo que não é mais o mesmo pode ser um outro mundo ainda melhor. Daí, diversas as tendências que trilham um processo de similaridade que, em seu espírito, buscavam a prospecção de um outro mundo, partindo da realidade própria ao passado em direção a uma realidade *imaginada*. O poeta Hölderlin com suas concepções estéticas, a filosofia da história de Friedrich Schlegel e a historização do pensamento sobre a natureza por Alexander von Humboldt explicitam os diferentes critérios de depuração e posicionamentos da modernidade em relação à Antigüidade. Acharemos, por trás de suas motivações historicistas, o reconhecimento da condição de impossibilidade da imitação e a emergência de uma consciência histórica acerca das formas e conteúdos gregos que levariam, em última instância, a um jogo de equilíbrio, uma relação mútua entre a época grega e a modernidade. Devem-se admitir quão diferentes são as reflexões desses três autores. Não há intenção, aqui de torná-las equivalentes. Nosso interesse está em encontrar nelas algo que as torne afins no propósito, tão bem identificados por Peter Szondi, de conceber a Antigüidade não mais como uma entidade natural e sim como uma “entidade espiritual, desenvolvida a partir do centro da modernidade”⁷³.

Novidade não era entre eles certo classicismo ou o “ultrapasse do classicismo”, dirá Szondi acerca de Hölderlin, junto a uma crítica feroz do mundo contemporâneo, que relativizava o presente em relação ao futuro e produzia um

⁷² HÖRDELIN, F., 1994, p:132.

⁷³ SZONDI, P., 1975, p: 96.

juízo sobre a época moderna — semelhante a declarar a negatividade de sua situação provisória pela antecipação de uma síntese futura. Somente podemos entender o que significa para Hölderlin, Schlegel e Humboldt o postulado de uma filosofia da história (cada vez mais comprometida com a idéia de sistema e síntese), e a preponderância de uma maneira historicista de tratar a estética antiga, na medida em que relembramos as muitas lições de Winckelmann e Herder sobre como representar uma época dada e um domínio tão bem determinado como o da História. Para a história da literatura de Schlegel, realizada na primeira fase do autor, bastava, com efeito, definir historicamente os gêneros e colocá-los em relação aos outros. Era esse o primeiro Schlegel historiador da Antigüidade, alguém que, como Hölderlin, negava os passos classicistas de Winckelmann ao tentar afirmar a multiplicidade e a relação entre formas de expressão de um autor ou dos autores em determinada época a partir do conceito biológico de desenvolvimento.

Já para a historização dos gêneros poéticos iniciada com o ensaio, *Sobre o estudo da poesia grega*, em 1795-96, a perspectiva adotada por Schlegel é outra. A perspectiva do *estudo* requer nova articulação — histórica, com certeza — reunindo poesia e filosofia; articulação resolutamente moderna que faz eclodir o sistema coincidente com a história ou com a consciência do posicionamento histórico da poesia grega. A hesitação última deste ensaio reflete a impossibilidade de acesso ao passado na sua forma total, e reafirma, ora em relação ao passado, ora em relação ao futuro, a impossibilidade de se assentar em uma coisa definitiva, acabada e completa. Afinal, a síntese não virá, trabalhada pelo homem, dizer o que ela propriamente é e sim quais as formas que pode assumir.

Tão logo tomamos os primeiros trabalhos de Schlegel sobre a história da literatura, e fazemos entrar sua posterior teoria dos gêneros poéticos, constatamos a amplitude que o conhecimento histórico e a idéia de sistema (não como ordem disposta naturalmente, mas como construção compensatória da falta de acesso humano à unidade) terão em sua reflexão sobre a literatura. Peter Szondi os resume da seguinte maneira: “[O] resumo [da] tese do *Ensaio sobre a poesia grega* [é a de que] a história da poesia grega é um sistema de gêneros poéticos, mas [que] separa esse conhecimento de seu quadro classicista, trazendo o

enunciado sobre a história enquanto tal”⁷⁴. Aí, a lição de Herder foi decisiva de certa forma⁷⁵. A idéia de Herder de que a unidade e a totalidade de todas as coisas são negadas ao homem e que o fundamental para o pensamento histórico é a “necessidade de enxergar o limite de cada época bem como o limite daquele que enuncia e faz [as] comparações” foi fundamental para o programa de uma estética romântica que reuniria o clássico e o moderno⁷⁶. O classicismo, enquanto opção frontal pelo passado em sua totalidade, é esvaziada entre aqueles que buscam a crítica romântica; quando o que passa a ser certo é que um olhar historicista parecia envolver tudo o que fosse permitido dizer sobre o(s) passado(s). Ao mesmo tempo, consciente do “limite de cada época bem como [do] limite daquele que enuncia e faz as comparações”, e lembrando-se das lições de Herder, os românticos tinham condições de assumir uma filosofia da história menos comprometida com a totalidade, a unidade e o absoluto, e mais apta, portanto, para colocar em questão os problemas do sentido da história, das múltiplas possibilidades de enunciação e descrição de uma época. Tanto quanto Schlegel pudesse examinar os gêneros da poética grega em seu *estudo*, o reconhecimento da diferença e dos limites de cada gênero em determinada época, não foi tal que pudesse disfarçar-lhe a mudança que se operava em seu olhar sobre a Grécia. Não se pode dizer em que ponto se esgota essa concepção histórica anunciada no *estudo*. O que é lícito dizer, acerca desse novo interesse histórico sobre a análise das poéticas, é que ele permitiu criar entre a Antigüidade e a modernidade uma relação de equilíbrio, ou melhor, uma relação de equivalência que torna visível a analogia e, em última instância, o próprio conhecimento histórico. Deriva daí que a filosofia da história e a estética se encontrem em Schlegel e Hölderlin, e já formam um postulado, qual seja, o de que o sentido do passado não se esgota no passado e na interpretação presente sobre o passado, ao contrário, conforma o objeto mesmo de uma *reflexão* prospectiva sobre a história. Esta é a tese de Peter Szondi.

O pensamento de Schlegel apresenta, de um ponto de vista romântico, uma nova dimensão de temporalidade e aponta para o surgimento de uma consciência reflexiva sobre a destinação dialética da história, retirando dos gregos

⁷⁴ SZONDI, P., op. cit., 1975, p. 134.

⁷⁵ O texto fundamental clássico de Herder aqui é “*Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*” de 1774.

⁷⁶ CALDAS, P., 2001, p. 110.

seu aspecto a-histórico e integrando-os em um processo histórico do espírito⁷⁷. Ademais, esta síntese futura, Szondi acrescenta, arma-se de dois fatores, sem os quais não se realizariam os termos de uma filosofia moderna da história, a reflexão e a utopia, que dariam à crítica romântica de Schlegel o substrato propriamente histórico de uma “reflexão na temporalidade”. A reflexão não seria senão uma “dialética da reflexão”, seguindo uma “reduplicação perpétua da reflexão”, e a utopia não seria mais que uma estranha forma a antecipar “de alguma maneira a retrospectão”. Sob este aspecto, Szondi nos esclarece: “A dimensão de futuro não aparece somente sob esta forma explícita da antecipação. Ela está assim implicada na concepção dialética da história. O terceiro período não será nem uma repetição da primeira nem uma novidade pura e simples. Ele se desprenderá do centro da época moderna, de seus traços negativos eles mesmos, por uma inversão dialética”⁷⁸.

O espírito, saído de um mundo fissurado e finito e partindo de um ponto de vista fora dele, busca uma realidade virtual que se alimenta da sucessão infinita do tempo. Embora Antigüidade e época moderna estejam ambas antiteticamente refletidas uma em relação à outra, carecem de uma síntese que é o passado e que é, ao mesmo tempo, uma determinação utópica do futuro. Esses são os termos com os quais Schlegel irá comunicar e reunir o “produto intelectual” da experiência grega e sem os quais seria impossível liberar as forças e as capacidades do homem moderno como um todo. Depois da conversão de Schlegel ao catolicismo, quando retoma uma história da literatura eminentemente orgânica e não-teórica, pode-se verificar o desenvolvimento decisivo de uma concepção de história. Ele dirá, “o mais novo não é compreensível sem o antigo” e assim procura representar uma totalidade que abranja tanto poesia e filosofia como também o método histórico⁷⁹.

Os três “pontos de vista” modernos sobre a Antigüidade — o de Hölderlin, Schlegel e Humboldt —, servem como introdução à produção

⁷⁷ É preciso ponderar, junto com Peter Szondi, sobre a construção de uma filosofia da história por Schlegel, porque embora nele já encontremos a prefiguração de uma unidade entre história e sistema (não mediada ainda por um espírito dialético, como é o caso da estética de Hegel) “não se poderia falar ainda de um sistema histórico ou mesmo historicizado; trata-se de uma história que se torna sistema, ou mais exatamente, concebida como sendo outrora desenvolvida ‘em si’ para constituir um sistema”.

⁷⁸ SZONDI, P., op. cit., 1975, p.105.

⁷⁹ SCHLEGEL, F., 2001, p: 129-149.

intelectual de Humboldt e indicam como soluções isoladas, lutando para conviver num mesmo contexto, dão matéria a um objetivo especial: o de contextualizar a orientação específica que decide da sobredeterminação romântica-classicista de Humboldt. Este é nosso alvo-mor. Então, para que se percebam aspectos presentes no interesse de Humboldt pela Antigüidade, é preciso registrar o contexto dentro do qual se manifesta uma identidade fundamental entre Schlegel, Hölderlin e Humboldt. Esta identidade fundamental vem de um interesse dialético pela Antigüidade, vem também dos traços específicos das diferentes filosofias da história, mas vem, sobretudo, do reconhecimento que o mundo antigo tem outra origem que o mundo moderno. Que Schlegel, Hölderlin e Humboldt possam ser aproximados, para trazer à memória muitos pormenores que se perderiam caso o interesse de Humboldt pela Antigüidade fosse composto aqui de antemão, é coisa que se precisa atentar.

No caso de Schlegel, a contraposição aos antigos põe a razão moderna além e mesmo aquém de sua própria época. Certo classicismo, que prende a modernidade a Grécia e as suas concepções estéticas harmônicas define o caso de Humboldt, e o “ultrapasse do classicismo” por Hölderlin (a expressão é de Szondi), tudo isto somado qualifica o interesse do desafio moderno⁸⁰. Acresce que havendo a razão grega produzido sentimento diverso nesses três alemães, um antitético, um conciliatório e outro de “oposição harmônica”, eles próprios ainda hesitavam frente a uma questão que estava em jogo: pôr em xeque as condições de autonomia da estética frente aos outros campos de afirmação do sujeito, pois a elaboração da terceira crítica kantiana havia atestado que as regras do juízo estético obstavam qualquer busca de unidade e aumentavam, definitivamente, a fragmentação dos valores.

Teremos ocasião de detalhar o motivo que levou Humboldt a encarar a descrição da natureza pelos gregos, de modo a resgatar-lhes toda a originalidade, porém junto com a falta, segundo ele, de um impulso para dar expressão ao “sentimento da natureza livre”. Por ora quero apresentar outras agudas observações de Friedrich Hölderlin sobre este seu conceito do período grego, filho de uma “oposição harmônica” que o jovem poeta nutria pelos antigos:

⁸⁰ SZONDI, P., 1975, p: 226-289.

Sonhamos com formação, piedade, etc., mas não possuímos nenhuma. São apenas pretensão — sonhamos com originalidade e autonomia, acreditamos enunciar o novo em alto e bom tom, mas tudo isso não passa de reação, de uma espécie de vingança suave contra a escravidão que norteia o nosso relacionamento com a Antigüidade. Parece que, realmente, quase não se oferece uma outra escolha senão deixar-se soterrar pelo já assumido, pelo positivo ou, com a mais violenta soberba, contrapor a vida de nossas forças a tudo o que foi dado, aprendido, a todo o positivo. O mais difícil é que a Antigüidade parece opor-se inteiramente ao nosso instinto originário de dar forma ao informe, de aperfeiçoar o originário e natural a ponto de o homem, nascido para a arte, preferir sempre e com naturalidade, o cru, o não cultivado, o pueril a toda a matéria já formada, essa que já teria elaborado, previamente, o que ele pretende formar. E aquilo que foi a razão geral da decadência de todos os povos, a saber, o fato da sua originalidade e da vida própria de sua natureza ter sucumbido nas formas positivas, no luxo produzido pelos seus genitores, parece constituir, igualmente, o nosso destino, só que numa escala ainda maior. Pois o que age e pesa sobre nós é um mundo passado quase sem limites, incapaz de se tornar intimamente nosso, seja por ensinamento, seja por experiência⁸¹.

Há nessas palavras tal ou qual condenação dos gregos, mas só aparente; o sentido verdadeiro era o de tornar a oposição dedicada a Grécia mais crítica e mais bem fundamentada, já que “contrapor a vida” dos modernos “a tudo o que foi dado, apreendido, a todo o positivo” significaria, como nos diz Françoise Dastur, “ligar-se a ele de maneira ainda mais estreita”¹³⁷. Hölderlin preocupa-se, portanto, não em contrapor e sim em ultrapassar a “escravidão que norteia” o “difícil” relacionamento dos modernos com a Antigüidade. Com admirável economia, essa narrativa condensa a tenaz convicção de Hölderlin de que não se “deve igualar nada aos gregos”, pois, em suas próprias palavras, “o que age e pesa sobre nós é um mundo passado quase sem limites, incapaz de se tornar intimamente nosso, seja por ensinamento, seja por experiência”.

Há de se dizer da posição absolutamente singular de Hölderlin. De fato, ele rompe com boa parte da crítica filosófica e estética alemãs relativas à Antigüidade, pois instaura uma nova possibilidade de enunciação da experiência grega⁸²: nunca mais como etapa histórica superada através das determinações físicas (epocais?) do tempo (o que concordaria diretamente com a dialética

⁸¹ HÖLDERLIN, F., 1994, p: 21.

⁸² DASTUR, F., “Hölderlin: Tragédia e Modernidade”. In_ HÖRDELIN, F., 1994, p: 151. Hölderlin investiu sua sensibilidade poética na tradução das tragédias de Sófocles, mesmo assim isto não o protegeu de todo o contexto trágico que havia de começar em sua vida naquele momento. O fato de ter suas traduções rejeitadas e ridicularizadas por filólogos contemporâneos precipitou sua loucura.

histórica hegeliana) e sim como responsável por estruturar uma nova idéia do tempo, como “continuum não-fragmentado e não fragmentável que sustenta e garante o surgimento das distinções da *physis*, assegurando assim a unidade da multiplicidade”⁸³.

As páginas que se seguem vão entrar na interpretação do que está em jogo para Humboldt neste relacionamento com a Grécia. Seu interesse é talvez menos complexo, nem por isto menos profundo do que aquele de Schlegel e Hölderlin pelo espírito clássico. Eis porque, por ora, devemos nos abster das obrigações filosóficas que o estudo da poética de Hölderlin exigiria, caso o propósito específico aqui fosse analisá-la. A questão impõe-se nos seguintes termos: como dar conta da emergência dos aspectos inovadores e originais da modernidade sem abandonar a máxima expressividade e a autenticidade gregas, que continuavam a ser indispensável aos modernos? A graça, para Hölderlin, seria apropriar-se do “originário e natural”, da relação que os gregos mantinham com a vida e o destino e assumir as possibilidades e o *devoir* da individualidade do homem moderno. Para Schlegel, que segue quase simultaneamente, embora de forma independente, os caminhos de Hölderlin para uma poética fundada numa filosofia da história, um dado é decisivo, assinala Szondi, “a Antigüidade não pode mais ser considerada isoladamente, mas em seu relacionamento com a modernidade para o qual ela constitui um objeto de estudo”⁸⁴.

⁸³ ROSENFELD, K. H., 2000, p:379.

⁸⁴ SZONDI, P., op. cit., 1975, p: 51

1.4

O cosmo na Antigüidade

Se, entre aqueles alemães, os gregos serviram de estímulo para a questão da totalidade, seja histórica, seja dos fenômenos, já, os próprios gregos, tinham exercido esta curiosidade quanto a *physis*.

Considerando-se os argumentos de Robert Lenoble, em *História da idéia de Natureza (Histoire de l'Idée de la Nature)*, sobre as diversas noções de natureza desde a Antigüidade até o século XVIII, é ilegítimo negar a importância que a Natureza tem para a definição da vida, do destino e da história do homem⁸⁵. Em primeiro lugar, porque ela, eterno objeto sob a mira da projeção humana, gera originalmente movimentos de conciliação, confronto ou traspasse, a partir dos quais valores éticos, morais e políticos se formam. Depois, porque todas as partes constitutivas da Natureza e do cosmo não só foram e continuam sendo problemas propriamente filosóficos, mas guardam intacto o que já foi chamado por Hans Blumenberg de “a justificação do fato da vida”⁸⁶. Eis aí como, no meio do questionamento sobre o cosmo que teve de se fazer visível e explicável pela primeira vez na Grécia, pôde aparecer a questão sobre se o homem está destinado para esta ou aquela forma de existência, ação e atitude.

Talvez a experiência primeira do homem, ainda desprovida de imaginosas cosmogonias e teogonias, relativa à totalidade física da natureza tenha se dado com o advento do pensamento jônico. Segundo o historiador Jean Pierre Vernant, foi “no princípio do século VI, que homens como Tales (640-c. 548 a. C.), Anaximandro (c.544-450 a. C) e Anaxímenes (588-524 a. C.) (...) inauguraram um novo modo de reflexão concernente à natureza”⁸⁷. Na escola de Mileto, afirma Vernant, “o *logos* ter-se-ia pela primeira vez libertado do mito” e a Natureza, “separada de seu pano de fundo mítico, torna-se, ela própria, problema, objeto de uma discussão racional”⁸⁸.

Não há indagação que valha mais como ponto de partida de toda a filosofia e do pensamento metafísico posteriores do que esta que se pergunta sobre

⁸⁵ LENOBLE, R., 1969, p: 219.

⁸⁶ BLUMENBERG, H., 1987, p: 9.

⁸⁷ VERNANT, J. P., 1989, p:73.

⁸⁸ VERNANT, J. P., 1990, p: 299- 300.

a gênese da ordem cósmica e sua explicação. A importância dessa pergunta para a origem e o desenvolvimento grego do pensamento é acompanhada, por um lado, com forte reconhecimento por Humboldt, por outro, ela se ressentia de oferecer algumas respostas para ele. Pois, embora ela contasse como referência capital da idéia humboldtiana do cosmo, não dava conta de explicar uma questão particular a Humboldt, a do hiato crescente entre o desenvolvimento das ciências e sua integração com os valores humanos. O que baliza a indagação de Humboldt é uma determinada noção de ciência e efeito estético, da qual ele precisa tanto no *Kosmos* quanto nas *Ansichten der Natur*. Sua relação com o pensamento arcaico grego é necessária na medida em que fundamenta a idéia de uma unidade por detrás da diversidade dos fenômenos, uma harmonia ligando todas as coisas criadas, um grande todo. Mas possivelmente a tentativa de Humboldt de fundir ciência e efeito estético tinha a ver com a influência marcante de Goethe e Schelling. Destes deriva a atitude espiritual em relação ao mundo e à Natureza, que é a atitude de Humboldt. Justamente por se tratar de uma tematização humanista da cultura científica, Humboldt é consciente dos limites da relação entre ciência e estética: ele já assinala bem que estética e curiosidade científica devem ser antes vividos como ingredientes humanos do que como um modo textual criador de uma experiência diferenciada.

Conhecidos como físicos, pensadores naturalistas ou pensadores originários, os gregos, Tales, Anaximandro e Anaxímenes configuraram uma maneira fundamentalmente nova de responder ao que se lhes apresentava como o problema último da origem e essência das coisas. Submetem as observações empíricas a nexos teórico e causal e não repetem as fábulas mítico-religiosas sobre o nascimento do mundo (como a *Teogonia* de Hesíodo, por exemplo), sancionam a idéia de uma ordem e de uma articulação universal do mundo, com linguagem de rigorosas proporções matemáticas.

Reproduzo aqui a reflexão de Vernant em “Do Mito à Razão” com o propósito de acentuar que os “elementos” naturais dos jônios, ao se tornarem a forma de um problema explicitamente formulado, permaneceram ainda repercutindo como “potências ativas, animadas e imperecíveis”. A ambigüidade da lógica mítica não era nova para a primeira reflexão filosófica. “Operando sobre dois planos”, pondera o historiador, “o pensamento [mítico] apreende o mesmo fenômeno (...) simultaneamente como fato natural no mundo visível e como

geração divina no tempo primordial”. Com tal inovação, o teor filosófico dos elementos dos jônios dava à expressão de seus efeitos físicos algo que ainda tolerava bem o divino e já incluía a qualidade geral abstrata⁸⁹.

“O mundo dos jônios”, observa Vernant, esse mundo ‘cheio de deuses’, é também plenamente natural”. “Nada existe que não seja Natureza, *physis*” e o conhecimento dela era o caminho para apreensão da unidade primeira do cosmo: os homens, o mundo e a divindade, definidos contrastivamente, formam um todo homogêneo que atualizam, cada qual a seu modo, a mesma potência de vida.

Longe de adotar uma perspectiva que considera a física jônia uma “revelação brusca e incondicionada da Razão”, Vernant está preocupado não só com os aspectos de continuidade histórica entre o pensamento religioso e a reflexão filosófica sobre o cosmo, mas sobretudo com a amplitude e os limites da “mutação mental de que a primeira filosofia grega dá testemunho”⁹⁰. Ao ler as “cosmologias dos filósofos”, diz Vernant, não se acham menos referência aos mitos cosmogônicos que no “sistema de representação que a religião elaborou”. “As cosmologias dos filósofos”, continua ele, parecem afeitas às figuras de antigas divindades da mitologia — pois “dão resposta ao mesmo tipo de pergunta: como pode emergir do caos um mundo ordenado?” —, sem que isto dê nenhuma idéia de fixidez; ao contrário, são flexíveis na medida em que nelas o originário, o primordial despoja-se do seu mistério.

Tudo fora, assim, dominado pela vontade de ultrapassar as fronteiras da aparência sensível e indagar sobre o *fundo inesgotável* de que tudo procede e a que tudo regressa. Com a intenção de compreender o que se manifesta para além dos fenômenos particulares, diria que os gregos vieram a determinar este além, particularmente, na relação antinômica entre o homem e o cosmo.

Humboldt não abandonou inteiramente essas questões; trazia às descrições físicas do cosmo, não só um vertiginoso acúmulo de material empírico mas intuições acerca do imponderável que as forças da Natureza abrigam. Portanto, a análise aqui realizada acompanha um esforço de compreender como, a partir de uma “divisão ontológica e epistemológica” entre manifestação sensível e realidade inteligível (divisão consumada pela transcendência das Idéias platônicas

⁸⁹ VERNANT, J. P., 1990, p: 300.

⁹⁰ Ibid, p: 298.

e pela transcendência do reino celestial de Aristóteles), podemos nos perguntar se, o interesse científico e a contemplação do cosmo por Humboldt, visam a promover uma integração harmônica do homem ao contexto do cosmo. Para este fim ele elaborava uma história da contemplação do cosmo, escolhendo, através de uma exposição histórica, o que melhor correspondesse à idéia de unidade e harmonia da natureza. E, afastando-se do pessimismo grego que representava temerariamente a extraordinariedade do fenômeno do cosmo — condição que cada vez mais possibilita a passagem do pensamento religioso-mítico para o filosófico — Humboldt procurou garantir uma dimensão simbólica espiritual às exigências externas do mundo objetivo, aproximando-se progressivamente daquele universo da *Bildung* do romantismo alemão.

As duas obras de Humboldt apareciam num momento em que a possibilidade de conhecimento objetivo sobre o cosmo crescia vertiginosamente, bem como o intervalo que a separava de uma resposta compensatória para o homem burguês cultivado pela *Bildung*. Não ignorava Humboldt que, quanto mais o tempo avançava, mais complexa tornava-se a estrutura do mundo material e maior o distanciamento do homem com relação à Natureza. Fazendo esta reflexão, Humboldt vinha relativizar a antinomia grega, o que lhe deu razão para propor, dentro de um novo contexto cultural, uma volta à contemplação tranqüila da Natureza em termos distintos dos gregos.

Os argumentos de Hans Blumenberg dedicados à natureza e à legitimidade da modernidade, como implicados no *status* da ciência moderna, oferecem, com efeito, os traços da história de interpretações do interesse humano no conhecimento teórico do mundo. “Desde os tempos antigos”, afirma Blumenberg, “o que a teoria supunha fazer não era tornar a vida possível mas fazê-la feliz”⁹¹. A reabilitação moderna por que passa a “curiosidade teórica” desde o século XVII não representa somente um mero renascimento do ideal de vida que já estivera presente antes, representa também uma alteração radical da “qualidade da forma teórica de vida recomendada pela filosofia antiga”⁹². A Francis Bacon se deve conferir um lugar proeminente no interior dessa mudança, sentencia Blumenberg:

⁹¹ BLUMENBERG, H., 1985, p: 232.

⁹² BLUMENBERG, H., 1985, p: 234.

Em Francis Bacon, um conceito de felicidade humana apareceu de modo que separou a teoria da realização existencial através da redução do conhecimento necessário para alcançar as exigências de dominação sobre a realidade natural. A redescoberta do paraíso não pretendeu produzir uma realidade transparente e familiar, mas somente uma realidade obediente e domesticada. (...) o individual não precisava mais entender a si na sua relação com a realidade; ao contrário, era suficiente se a combinação das realizações teóricas de cada um garantisse um estado estável de dominação, um estado do qual o individual poderia ser um beneficiário mesmo sem ter compreendido a totalidade das condições dessa realidade⁹³.

Blumenberg entende que o rompimento entre a teoria e a realização existencial legitima o moderno processo de emancipação da “curiosidade teórica”. Mas não totalmente, diríamos, porque todo o esforço de Humboldt foi o de estender o ideal de vida à teoria.

O que podia haver de desconhecido às disciplinas particulares, e o que ainda não havia sido vivenciado poeticamente não tardaria a ser rastreado. A multiplicidade variada de fenômenos físicos a ser dominada pelas ciências positivas e a vivência temporal múltipla que afirmavam a individualidade pela via da imaginação, eram, definitivamente, as formas de atualização do conhecimento e da representação do cosmo em Humboldt.

A totalidade concebida como forma cognoscitiva e estética da experiência dos fenômenos é o único caminho capaz de dar conta das riquezas imensuráveis da natureza; e a totalidade só se fará realizar quando se assegurar esta dependência de todo conhecimento objetual com relação à percepção do objeto. Se pudessemos achar uma teoria do conhecimento em Humboldt, seria inaceitável uma diferenciação radical entre percepção e conhecimento, embora, seguramente, haveríamos de considerar as marcas distintivas da percepção *ao* conhecimento. Por ora guarde-se isso: a experiência e a representação humana do cosmo supunham duas coisas, uma volta à realidade empírica e transcendente, e uma experiência do *agir* visando o benefício espiritual da Natureza.

Voltando aos gregos e a sua idéia primitiva do cosmo, vejamos como Werner Jaeger transmitiu sua impressão sobre as origens deste pensamento:

⁹³ Ibid, p: 239-240.

Pela proximidade do Egito e dos países do Oriente Próximo torna-se mais que verossímil que o contato espiritual dos Jônios com as mais antigas civilizações daqueles povos (...) tenha dirigido a atenção daquela raça de navegadores e comerciantes, de espírito vivo, para a consideração dos problemas profundos que aqueles povos resolveram de maneira muito diferente dos Gregos, por meio de mitos referentes ao nascimento do mundo e às histórias dos deuses⁹⁴.

Pela interpretação de Jaeger, insinua-se a imponência de Anaximandro frente aos outros físicos milesianos. Tudo é pouco, segundo Jaeger, para dizer do “ímpeto e genialidade criadora” presente em Anaximandro, e para lembrar que foi ele “quem primeiro criou uma imagem do mundo de verdadeira profundidade metafísica e rigorosa unidade arquitetônica”. “Nada se teria podido fazer com telescópios, observatórios ou qualquer outro tipo de investigação empírica.(...) Esta descoberta não se podia fazer senão no fundo da alma humana”⁹⁵. O mais que Jaeger afirma, relativamente à concepção da Terra e do Mundo por Anaximandro, vai bem em demonstrar a força do “espírito geométrico e apriorístico daquela construção do mundo”⁹⁶. O que Anaximandro dizia da forma terrestre, — como um cilindro achatado suspenso livremente no espaço do mundo — apenas refletia a “monumentalidade proporcional” da representação totalizadora de Anaximandro em face do aspecto ilusório da concepção homérica do mundo. Depois dessas palavras, Jaeger assume que “temos, portanto, o direito de caracterizar a concepção de mundo de Anaximandro como a íntima descoberta do cosmo”.

As posições de Jaeger ao tratar do pensamento filosófico e da descoberta do cosmos devem ser aqui resumidas, extraindo-se daí aquela que consideramos a principal:

O conceito de cosmo constituiu até os nossos dias uma das categorias essenciais de toda concepção do mundo, embora nas modernas interpretações científicas tenha gradualmente perdido o sentido metafísico original. A idéia do cosmo mostra, com simbólica evidência, a importância da primitiva filosofia natural para a formação do homem grego⁹⁷.

⁹⁴ JAEGER, W., 1989, p: 135.

⁹⁵ Ibid, p: 136-138.

⁹⁶ Ibid, p: 139.

⁹⁷ Ibid, idem.

É a pergunta pelo “conceito de cosmo”, primitiva e a mais fundamental, dirá Jaeger, porque a origem do ideal de contemplação dos céus está ligada à atribuição de um especial valor metafísico à realidade cósmica.

Foi a “primitiva filosofia natural”, a filosofia dos jônios depois interpretada por Aristóteles, que deu o ponto de partida para que se elaborasse a idéia de um conceito natural de mundo e foi a *dike* eterna de Anaximandro que representou o princípio do processo de projeção da *polis* no universo. Não que encontremos nos pensadores jônicos uma transposição direta da ordenação da vida do homem grego para o ser das coisas que se movem na natureza. Isso não poderia acontecer porque, como ensina Jaeger, “suas investigações prescindiam totalmente das coisas humanas e visavam exclusivamente uma determinação do fundamento eterno das coisas.⁹⁸”. No entanto, não negaria Jaeger que alguma interpretação “a propósito da *physis*” pudesse conter “em germe, desde o início, uma futura e nova harmonia entre o ser eterno e o mundo da vida humana com os seus valores”⁹⁹.

Talvez isto esteja ligado a um dos argumentos centrais de Jaeger sobre o pensamento filosófico e a descoberta do cosmo: o de que Anaximandro estivesse passando dali, de uma idéia mítica do cosmo, a uma idéia filosófica dele, sua “incessante e inexorável geração e corrupção”, coisa inaugural, segundo o autor, pela curiosidade que podia derivar desta nova “justificação da natureza” como “uma comunidade jurídica de coisas”. O mais que começa a se esboçar em Anaximandro, então, resume-se, para Jaeger, na “prodigiosa” noção de uma “legalidade universal” da Natureza:

O sóbrio relancear do espírito de investigação pela profundidade da natureza oferece ao Homem o espetáculo da geração e corrupção incessantes, governado por uma legalidade universal indiferente ao Homem e ao seu insignificante destino, e que transcende com a sua férrea ‘justiça’ a nossa breve felicidade¹⁰⁰.

E o que ainda podemos depreender da citação acima senão que a realidade cósmica e a origem do “espírito de investigação pela profundidade da

⁹⁸ Ibid., p: 140.

⁹⁹ Ibid., idem.

¹⁰⁰ Ibid., p: 145.

natureza” estavam associados a um valor metafísico até então atribuído aos elementos do cosmo indiferente ao destino humano? O cosmo se justificava como tal, seus elementos tinham dignidade própria, e o homem ainda não era visto no contexto do cosmo; nele ainda não ressaltava. Não há, para os físicos, uma justificação ou uma representação antropocêntrica do cosmo, a conexão entre a vida humana e o cosmo vem após anos de habilidade do observador para “tornar transparente o mecanismo do mundo” do qual ele é um produto e pelo qual ele pode ser destruído¹⁰¹.

No começo do que poderíamos chamar de uma experiência primitiva do pensamento — “esse sóbrio relancear do espírito de investigação pela profundidade da natureza” —, há uma suposição absoluta e inteiramente grega, virá a dizer Heidegger: não há uma essência originária no cosmo que deva “se oferecer para a vontade de um conhecimento incondicionalmente seguro, isto é, para a vontade da certeza absoluta”, pois “o universo, que, em grego, se diz o cosmo, é em essência, sobretudo o que se vela”¹⁰². Eis aí como, no meio da curiosidade dos gregos, para Heidegger pôde aparecer uma forma de contemplar o todo, cuja abertura em nada contraria seu valor íntimo, ao contrário, nela encontra beleza.

E eis aí como no meio dos melhores resultados positivos das “modernas interpretações científicas” se perdeu, para Heidegger, a elaboração conceitual do fenômeno do mundo pronto a dominar a multiplicidade variada de fenômenos e instituir um princípio de ordenamento correlato às estruturas básicas do universo. O que se perdeu foi a metafísica da física para dizer com Heidegger, o “elã inicial e supremo, pelo qual foi aberta uma dimensão para um pensamento do que é a *physis*.” A linguagem poética de Hölderlin — poeta maior para Heidegger — contém a expressividade implacável dessas idéias, e questões tão importantes. Ao longo de sua obra, Heidegger insiste em não submeter a *physis* a um olhar científico que, segundo ele, reduziria o potencial *poietico* do universo. Vejamos o poema **Visão (Aussicht)** de Hölderlin de 24 de Março de 1671: “Obscura, cerrada, parece com freqüência a interioridade do mundo,/ Sem esperança, cheio de dúvidas o sentido dos homens,/ Mas o esplendor da Natureza alegre seus dias/ E distante faz a obscura pergunta da dúvida”.

¹⁰¹ BLUMENBERG, H., 1987, p: 11.

¹⁰² HEIDEGGER, M., 2000, p: 46.

Sem avançar em ponderações sobre o problema da interpretação no diálogo com esses primeiros pensadores, e sem repetir a reflexão em torno do “pensamento originário” no âmbito da aproximação de Heidegger com os gregos— ainda que seja interessante um confronto com o pensamento do filósofo—, foi minha intenção compreender, mormente nos gregos, como aparece a idéia de cosmo nos primórdios da filosofia, e, como dessa noção filosófica, Humboldt consegue reafirmar a importância do ato contemplativo humano da unidade cósmica a partir de uma passagem da história da ciência natural (*Weltbeschreibung*) para uma história da humanidade (*Weltgeschichte*).

Então, recapitula-se, o que deu origem ao cosmo, os elementos naturais, havia de ser entendido ou explicado, entre os físicos jônios, de maneira estritamente abstrata. Preocupados que estavam com o princípio de todas as coisas, o fogo, a água, a terra e o ar, o mais que diziam, relativamente à Natureza física, havia de ser entendido metafisicamente. Neste sentido, trata-se de um pensamento originário acerca da vida e do movimento de todas as coisas que ainda não se indagava sobre o sentido trágico ou eudemonista da existência humana.

Entenda-se assim o fragmento 76 de Heráclito, a tal ponto que se atribua à ordem natural um devir permanente de mudança: “(A morte da terra é tornar-se água, a morte da água, tornar-se ar e a do ar tornar-se fogo e vice-versa)”¹⁰³. Sobre isso, o que vem a dizer este fragmento senão afirmar o princípio de Heráclito de que “tudo se transforma, nada permanece o mesmo”? Quando Friedrich Nietzsche se refere a este princípio, naturalmente aviva a memória de alguma coisa do “ensinamento de Heráclito” para os Diálogos de Platão. O pensar filosófico teve ali reforçado e apurado o sentido do pensar originário de Heráclito. O que Nietzsche comenta, porém? “Se se diz que a *matéria* de todas as coisas muda constantemente, isto significa”, segundo ele, “que todas as coisas renovam constantemente a consistência de suas partes; se se diz que toda coisa particular desaparece e que nenhuma permanece, isto quer dizer simplesmente que nada conserva eternamente sua existência individual, mesmo se ela se mantém muito tempo sem mudar” (...) “Tudo deve ceder um dia o seu lugar”, completa Nietzsche. Mas, para nós, permanece ainda a questão de se aquilo que (i. e. água,

¹⁰³ HERÁCLITO, 1980, p: 101.

terra, ar e fogo) muda do ponto de vista de sua substância física persiste como potência de vida e qualidade abstrata.

É neste sentido também que se deve entender a tentativa de Humboldt em recuperar, através de uma descrição física do mundo, uma dimensão de totalidade na contemplação da natureza. Na introdução ao *Kosmos* ele defende que “a contemplação de todas as coisas criadas, as quais é ligada conjuntamente, forma um *todo*, animado por forças internas” e dão, por isso, um caráter peculiar às ciências modernas: A “ciência física”, ainda dirá, “é o produto da abstração – uma generalização do fenômeno perceptível”. A reflexão sem a unidade e a diferença com os gregos, que se desenvolvera pelo menos desde Winckelmann e se aprofundara, sobretudo, com Goethe, dá à reflexão de Humboldt um tom de proximidade com o pensamento antigo grego. Ele conservava assim a atitude teórica do *contemplator caelli*, punha em relevo, através de uma *Darstellung* estética, o aspecto geral dos fenômenos naturais, emprestando-lhes uma única força, vital e primitiva, da qual acreditava emanar o princípio de movimento do universo.

Um dos propósitos dessa introdução é diferenciar a física cósmica de Humboldt da filosofia primitiva do cosmo. Entretanto, não posso calar frente à continuidade que parece se estabelecer entre a magnificência do cosmo e a separação do trágico pelos gregos, e a universalidade da beleza naquilo que é perceptível para Humboldt. Neste último ponto convergiam, porque cada um deles tomava para si a intuição do Todo como etapa preparatória para a racionalização do mundo, sem maiores transtornos, com a tranqüila consciência do poder de inteligibilidade. Quando, porém, eles se diferenciam? Em verdade, a idéia de cosmo pelos físicos antigos supunha a ordem, a harmonia e a eterna autogeração do universo como categorias que tinham *correspondência essencial* com a realidade, ao passo que, a idéia humboldtiana punha no cosmo construções de registros diversos a partir da experiência, permitindo interpretar a ordem superior com acuidade de sentidos, de cuja coerência e força explicativa saía o elemento coesivo dos fenômenos naturais. E, é este o ponto pelo qual inicia sua longa obra: “O que nomeio como descrição física do mundo não pretende alcançar uma categoria de uma ciência racional da Natureza; é a apreciação reflexiva dos

fenômenos dados através da empiria, e, portanto, apreendidos como fenômenos do todo da natureza (*Naturganze*)”¹⁰⁴.

Trata-se no próximo capítulo de verificar o sentido dessa “apreciação reflexiva” e mostrar como esse tipo específico de apreciação, verdadeiramente característico da expansão do olhar de Humboldt sobre a Natureza, aponta para a questão da reflexividade como especularidade, a que se acha continuamente sujeita ao desiderato maior de apelo ao transcendente.

¹⁰⁴ HUMBOLDT, 1978, p: 22.

1.5.

Sobre o *corpus*:

Nosso *corpus* consistirá basicamente no livro científico *Kosmos*¹⁰⁵ de Humboldt, devendo, todavia, ser trabalhado a partir das muitas passagens relacionadas com a busca da síntese humboldtiana entre ciência e estética. Eventualmente, recorreremos ao seu *Ansichten der Natur* que se revelará útil, assim como o *Kosmos*, no tocante aos princípios gerais que sustentam o trabalho de síntese característico dessas duas obras. Outros autores, poetas, filósofos da história, etc. serão também exigidos na medida em que permitam esclarecer o emprego, por parte de Humboldt, de um modo específico de representação adequado ao processo de formulação e expressão do conhecimento.

O singular tratamento de Humboldt à sua obra o *Kosmos* não poderia deixar de nos ajudar, na exata medida do possível. Note-se que não se trata de exaustivamente analisar cada passagem dessa obra, mesmo porque o prefácio, as duas importantíssimas introduções e alguns outros capítulos específicos, que abordam os limites e o tratamento científico de uma descrição literariamente física do mundo, formam como que uma síntese de todas as questões discutidas e repetidas ao longo dos cinco volumes da obra. Mas, embora extremamente sintéticos e repetitivos, e embora apresentem um pressuposto sempre básico de toda sua ciência, Humboldt demonstra aí uma capacidade inesgotável para o trabalho e uma ousadia que terá muito ainda a ser explorada. Logo na Introdução ao *Kosmos*¹⁰⁶, ele fala da matéria científica, “tão vasta e tão variada”, que a fim de

¹⁰⁵ A edição utilizada, fundamentalmente, é uma compilação feita pelo especialista alemão Hanno Beck. É uma edição do *Kosmos* dirigida àqueles que se interessam pelo movimento de passagem das ciências da natureza para as ciências do espírito, cumprida na curva do século XVIII ao XIX. Utilizou-se também a edição original que se encontra na biblioteca do Museu Nacional (UFRJ). As edições francesa e inglesa nos serviram igualmente de apoio.

¹⁰⁶ Existem duas introduções ao *Kosmos*. Uma foi escrita sob a grafia do alemão gótico, em 1845, e editada junto aos cinco volumes por Georg von Cotta, o editor da obra em Tübingen e Stuttgart. A outra foi escrita originalmente em francês para a publicação do *Kosmos* na França pelo próprio Humboldt, em 1847. (Os títulos respectivamente são: “Considerações preliminares sobre a heterogeneidade dos gozos da natureza e uma fundamentação científica das leis do mundo (*Einleitende Betrachtung über die Verschiedenartigkeit des Naturgenusses und eine wissenschaftliche Ergründung der Weltgesetze*” e “Considerações sobre os diferentes graus de prazer que oferecem o aspecto da natureza e o estudo de suas leis *Considérations sur les différents degrés de jouissance qu’offrent l’aspect de la nature et le étude de ses lois*”). Existem entre as duas introduções semelhanças evidentes quanto aos temas e seu desenvolvimento; numa leitura mais rigorosa muda (quase) completamente a própria forma de exposição das frases e dos

não fatigar o leitor deveria devotar-lhe uma “elevação da linguagem” correspondente à “forma viva” em que nasceria o “sentimento profundo da natureza”:

Ensaando, depois de uma ausência suficientemente longa de minha pátria, desenvolver o conjunto dos fenômenos físicos do globo e a ação simultânea de forças que animam os espaços celestes, eu experimento duas apreensões diferentes. De um lado, a matéria que eu trato é tão vasta e tão variada, que eu temo abordá-la de uma maneira enciclopédica e superficial; de outro, devo evitar fatigar o espírito com aforismos que só ofereceriam generalidades sob formas áridas e dogmáticas. A aridez nasce freqüentemente da concisão, enquanto uma muito grande multiplicidade de objetos que se deseja compreender de uma só vez conduz a uma falta de clareza e de precisão no encadeamento de idéias. A natureza é o reino da liberdade e para pintar vivamente as concepções e os prazeres que faz nascer um sentimento profundo da natureza é preciso que o pensamento possa se revestir livremente assim dessas formas e dessa elevação da linguagem, que são dignas da grandeza e da majestade da criação¹⁰⁷.

Assim, como a Natureza caracteriza o reino da liberdade, o ponto de vista sintético de Humboldt implica uma liberdade quanto à reunião da forma viva de exposição com uma matéria, supostamente árida. Esse ponto de vista é o único sob o qual se constrói o conjunto da obra. Daí o fato das introduções, e algumas partes a serem destacadas, já conterem, de certa forma, todo o resto. Diante de tal ponto de vista, a seleção das passagens será pautada não pelo descritivismo exaustivo e sim pela representatividade que alcançam em relação à problemática já anunciada desde o início pelo próprio autor.

conteúdos. A introdução alemã é a reprodução da palestra de abertura das *Vorlesungen* que Humboldt deu em Berlim, entre 1827 e 1828; daí uma escrita apenas esboçada porque evidentemente marcada pelo registro da oralidade. A introdução francesa, por sua vez, traz um texto mais interpretativo e, portanto, bastante diferenciado da forma feita para ser lida em voz alta e reproduzida num texto mal acabado e nada didático. Ao longo do trabalho faremos uso privilegiado da introdução alemã (por ser a primeira e a original).

¹⁰⁷ HUMBOLT, A., 1997, vol. 1, p. 1.