



Governador
Secretário-Chefe da Casa Civil

Geraldo Alckmin
Arnaldo Madeira

imprensaoficial

IMPrensa OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO

Diretor-Presidente

Hubert Alquéres

Diretor Vice-Presidente

Luiz Carlos Frigerio

Diretor Industrial

Teiji Tomioka

Diretora Financeira e Administrativa

Nodette Mameri Peano

Núcleo de Projetos Institucionais

Vera Lucia Wey

ASSOCIAÇÃO EDITORIAL HUMANITAS

Presidente

Milton Meira do Nascimento

Vice-Presidente

Gabriel Cohn

CONSELHO EDITORIAL

Titulares

Vera Lúcia Amaral Ferlini

Sueli Angelo Furlan

Victor Knoll

Beth Brait

José Jeremias de Oliveira

Cícero Romão Resende de Araújo Filho

Antonio Dimas de Moraes

Valéria de Marco

Beatriz Perrone-Moisés

Berta Waldman

Jorge Mattos Brito de Almeida

Suplentes

Maria Luiza Tucci Carneiro

Wagner da Costa Ribeiro

Caetano Ernesto Plastino

Margarida Maria Taddoni Petter

Vera da Silva Telles

Gildo Marçal Brandão

Oswaldo Humberto Leonardi Ceschin

Véronique Dahlet

Paula Montero

Moacir Amâncio

Fábio Rigatto de Souza Andrade



Impresso no Brasil / Printed in Brazil
Janeiro 2005

Escritos sobre arte Johann Wolfgang Goethe

*Introdução, tradução e notas
de Marco Aurélio Werle*

A formação da estética

ASSOCIAÇÃO EDITORIAL
HUMANITAS

imprensaoficial

São Paulo, 2005

Coleção

“A Formação da Estética”

AO LONGO DA segunda metade do século XVII e da primeira metade do século XVIII foi realizada, principalmente na França, Inglaterra e Alemanha, uma série de investigações teóricas e críticas sobre a obra de arte, que resultaram, na segunda metade do século XVIII, na instituição da *Estética* como disciplina filosófica. Nesse momento também se impuseram as modalidades discursivas da crítica de arte e da história da arte que, aliadas à teoria da arte, no início do século XIX serviram de apoio tanto para a conjugação de filosofia e arte no romantismo quanto para a constituição dos sistemas estéticos do idealismo alemão. A coleção que aqui se propõe tem por meta resgatar esses textos e, assim, contribuir para que a reflexão sobre as obras de arte, entre nós, possa encontrar subsídios na história do pensamento.

Marco Aurélio Werle

procurar as partes isoladas segundo o que elas parecem ser, mas segundo o que elas são; ele se torna atento aos inúmeros planos que estão, por assim dizer, semeados sobre a superfície do corpo e que ele nem sequer pode perceber numa luz pictórica simples. Ele aprende tanto o drapejamento do modelo e a procurar as dobras apropriadas quanto também a modelar para si mesmo as figuras firmes de argila, a fim de colocar suas vestimentas sobre elas e a executar, de acordo com isso, a sua imagem. Ele aprende a conhecer os muitos recursos necessários para produzir algo de bom; e tal instrução lhe será útil para que, caso seu gênio seja suficiente, ele possa ser verdadeiro e correto, aliás, por fim, possa ser consumado. Pois a seus quadros não faltará a base, e se ele parte do mesmo ponto do escultor, ele não irá, como muitas vezes ocorre, voltar sempre mais para trás quanto mais avança. Particularmente ele irá perceber a exatidão destes princípios talvez apenas muito tarde, quando seu destino deveria tê-lo conduzido a Roma.

Arte e artesanato⁵⁸ (1797)

TODAS AS ARTES começaram pelo necessário. Aliás, não é nada fácil ter algo de necessário em nossa posse ou fazer uso dele, a que ao mesmo tempo não damos uma forma agradável, que possamos colocá-lo em um lugar apropriado e em certa relação com outras coisas. O mestre supremo, que pretende alcançar o estágio mais elevado da arte, não deve abandonar esse sentimento natural do que é próprio e conveniente, produzido pelas primeiras tentativas da arte. Ele está ligado muito proximamente ao sentimento do possível e do oportuno, e esses juntos são propriamente a base de toda a arte. Infelizmente, constatamos que desde os tempos mais remotos os homens não fizeram progressos naturais nem nas artes nem em suas instituições civis, éticas e religiosas, antes, porém, logo se apoderaram de uma imitação não sentida, de uma falsa aplicação de experiências corretas, de uma tradição obscura, de uma procedência cômoda das gerações. Todas as artes também sofreram e ainda sofrem em maior ou menor grau essa influência, uma vez que nosso século, é bem verdade, esclareceu muitas coisas no campo intelectual, mas talvez seja o menos apropriado para unir a

⁵⁸ *Kunst und Handwerk*. Esse breve escrito de Goethe tem de ser localizado como defesa da atividade individual e livre do artista, no horizonte da crescente mecanização na produção de objetos artesanais no fim do século XVIII e início do XIX. [N. T.]

pura sensibilidade com a intelectualidade, mediante as quais unicamente é produzida a verdadeira obra de arte.

Somos em geral mais ricos em tudo o que se pode herdar, portanto, também em todas as vantagens do artesanato, em todas as massas do mecânico, mas o que deve ser inato, o talento imediato, pelo qual se distingue o artista, parece ser mais raro em nossa época. E todavia eu gostaria de afirmar que ele continua existindo hoje tal como sempre existiu, mas que, como uma planta muito delicada, não encontra nem terreno e clima apropriados nem cuidado.

Quando observamos os monumentos que nos restaram da Antigüidade ou quando refletimos sobre as notícias que deles se conservaram para nós podemos facilmente notar que tudo o que os povos, nos quais floresceu a arte, possuíam apenas como instrumentos era uma obra de arte e ornado como tal.

Uma matéria alcança por meio do trabalho de um autêntico artista um valor interior, que permanece para a eternidade, ao passo que a forma dada por um trabalhador mecânico, inclusive ao metal mais precioso, sempre tem em si mesmo, no melhor trabalho, algo de insignificante e de indiferente, que apenas pode alegrar enquanto é novo. É nisso que me parece consistir a diferença propriamente dita entre o luxo e o gozo de uma grande riqueza. O luxo não consiste, segundo o meu modo de ver, no fato de que alguém rico possui muitas coisas valiosas, mas que ele possui coisas das quais primeiramente necessita modificar a forma delas para alcançar para si um prazer instantâneo e alguma reputação diante dos outros. A verdadeira riqueza consiste, portanto, na posse de tais bens, que se conserva por toda a vida e se desfruta por toda a vida, em cujo gozo possamos sempre mais nos alegrar junto aos conhecimentos sempre maiores. E assim como Homero afirma sobre um certo cinto:⁵⁹ que ele foi tão bem feito que o

⁵⁹ Trata-se do cinto que Hera empresta de Afrodite, descrito por Homero na *Iliada*, canto XIV, 215-7. [N. T.]

artista que o produziu pode festejá-lo por toda a vida, igualmente poderia se dizer do proprietário do cinto: que ele pode se alegrar por toda a vida com ele.

Neste sentido, a Vila Borghese⁶⁰ é um palácio rico, magnífico e digno, muito mais do que a residência imensa de um rei, na qual pouco ou nada se encontra que não pudesse ser produzido por meio de um artesão ou fabricante.

O príncipe Borghese possui o que ninguém ao lado dele possui, o que ninguém pode adquirir por qualquer preço, ele e os seus por todas as gerações irão sempre mais estimar os mesmos bens e deles desfrutar quanto mais rico for o seu sentido, quanto mais receptivo for o seu sentimento, quanto mais correto for o seu gosto e muitos milhares de homens bons, ilustrados e esclarecidos de todas as nações irão admirar e desfrutar com eles ao longo dos séculos os mesmos objetos.

Ao contrário, tudo o que o mero artista mecânico produz não possui nunca nem para ele nem para qualquer outro tal interesse. Pois a sua milésima obra é como a primeira e existe no fim também mil vezes. Além disso, acrescenta-se a isso que na época mais recente as máquinas e a indústria foram aperfeiçoadas até o supremo grau e o mundo inteiro foi inundado, por meio do comércio, com coisas transitórias e belas, delicadas e apazíveis.

Diante disso, vemos que o único antídoto contra o luxo, caso ele pudesse e devesse ser balanceado, é a arte verdadeira e o sentimento artístico verdadeiramente suscitado e que, ao contrário, a mecanização altamente desenvolvida, o artesanato refinado e a produção manufaturada preparam a ruína completa da arte.

⁶⁰ A *Villa Borghese* foi construída como residência em 1613-16 pelo Cardeal Borghese em Roma e na época de Goethe pertencia a Marco Antônio III Borghese (1730-1809). A importante coleção de escultura nela abrigada foi várias vezes visitada por Goethe durante sua estadia em Roma em 1787, antes de ter sido adquirida por Napoleão para a França no início do século XIX e hoje constituir a parte mais importante da Antigüidade clássica do Museu do Louvre. [N. T.]

Vimos nos últimos 20 anos como se encaminhou no discurso, na escrita e no comércio de arte a participação novamente vivificada do público pela arte plástica. Fabricantes astutos e empreendedores subjugaram financeiramente os artistas e por meio de hábeis reproduções mecânicas conquistaram a contribuição de apreciadores antes satisfeitos do que esclarecidos, desviou-se a inclinação que surgia no público e se acabou com ela por meio de uma satisfação aparente.

Assim os ingleses extraem uma enorme soma de dinheiro de todos os países do mundo, com seus utensílios de cozinha e mercadorias pseudoantigas,⁶¹ com sua arte preta, vermelha e multicolorida,⁶² e se observarmos atentamente não temos mais satisfação com esses objetos do que com qualquer outro inocente vaso de porcelana, com um papel pintado gracioso ou com algumas fivelas extravagantes.

Se ainda for implementada a grande fábrica de quadros, mediante a qual, como eles sustentam, pretendem imitar rápida e precisamente cada quadro para um efeito de ilusão, por meio de operações inteiramente mecânicas, onde toda criança poderá ser empregada, esses quadros certamente apenas vão iludir os olhos da massa, mas sempre justamente irão retirar dos artistas muito do apoio e da oportunidade para evoluírem.

Eu finalizo essa consideração com o desejo de que aqui e ali ela possa ser útil a um indivíduo isolado, já que o todo evolui com potência irresistível.

⁶¹ Josiah Wedgwood (1730-1795) desenvolveu na década de 70 do século XVIII os produtos de jaspe, uma espécie de produto de pedra dura, semelhante à porcelana, apropriada sobretudo para a imitação de objetos antigos. Graças a métodos eficientes de produção, ele rapidamente conquistou o mercado europeu. O jaspe é uma variedade de calcedônia muito usada como pedra ornamental devido às múltiplas cores que apresenta, resultantes de inclusões de óxido de ferro. [N. T.]

⁶² Referência às gravuras de uma ou de várias cores, vindas da Inglaterra e da França e que eram muito apreciadas e divulgadas na época. [N. T.]

Propileus – Introdução⁶³ (1798)

Conteúdo

A OCASIÃO PARA o título simbólico – a obra deve propriamente conter observações e considerações, por amigos unidos harmoniosamente, sobre natureza e arte – atenção dos artistas aos objetos – observações – emprego prático – comunicação – considerações – perigo da unilateralidade – diminuído pela ligação de várias pessoas que pensam da mesma maneira – ligação entre amigos para um aperfeiçoamento progressivo – vantagens do diálogo – de uma correspondência – de pequenos ensaios – da relação do escritor com o público – em época primitiva – posterior – desejos.

⁶³ *Propyläen – Einleitung*. “Propileus” é uma palavra de origem grega que designa o pórtico grandioso do templo de Atenas e a escadaria de mármore pentélico, por onde se subia à Acrópole de Atenas. Os *propileus* foram construídos no governo de Péricles e eram conhecidos na época de Goethe por meio da escultura de James Stuart e Nicholas Revett: *The Antiquities of Athens* (1762-1787). A sugestão desse título para a revista foi feita por Heinrich Meyer, que foi editada entre 1798-1800 por Goethe, o próprio Meyer e Schiller. Os dois primeiros foram os que propriamente conduziram a revista, uma vez que Schiller não se considerava apto em matéria das artes plásticas. Tendo chegado somente a seis números, os principais ensaios da revista foram: *Sobre o Laocoonte*, *Sobre a verdade e a verossimilhança das obras de arte* e *O ensaio sobre a pintura de Diderot*. [N. T.]

Concordância do editor quanto ao todo – discordância quanto ao detalhe – harmonia com uma parte do público – desarmonia com outra – insistência na posição de uma pessoa.

Natureza – exigência ao artista para que se atenha à natureza – a grandeza de tal exigência – matérias naturais – a formação prática para dominá-las – a formação teórica – conhecimentos necessários – a dificuldade em procurar na escola do anatomista, na descrição da natureza e no cientista natural aquilo que serve ao fim do artista – a forma humana não pode ser apreendida unicamente por meio da observação de sua superfície – no conhecimento reside a perfeição da intuição – o exemplo de quem descreve a natureza e que ao mesmo tempo é desenhista – panorama sobre naturezas orgânicas em geral – facilitado pela anatomia comparativa – o procedimento orgânico da natureza – o procedimento organizador do artista – naturezas inorgânicas – o conhecimento delas é facilitado – efeitos naturais universais – o conhecimento necessário de suas leis – tons – cores.

Arte – promessa inicial de um ensaio sobre a arte plástica – a natureza como tesouro das matérias em termos universais – o objeto apreendido pelo artista – o círculo artístico é fechado – a fábula, conteúdo da obra de arte – o cuidado na escolha – inicialmente um estudo exaustivo – tratamento – espiritual – sensível – mecânico.

O homem sofre de sua própria época, como ele tira vantagens da mesma – influência do público sobre a arte – assentimento do artista – satisfação recíproca de ambos – exemplo isolado sobre a dificuldade de passar do que é sem forma para a forma – o efeito, sobre o artista, de um estágio na Itália – seu destino após seu retorno – o efeito de obras de arte boas e ruins sobre o sentimento e a imaginação – os modernos chamam os antigos de seus mestres e se afastam de suas máximas – exemplos isolados – mistura das espécies artísticas, como sinal de decadência – exemplo da escultura – máximas a serem expressadas – elas são tiradas das obras de arte – têm de ser examinadas praticamente pelo artista – têm de ser colocadas no fun-

damento de obras de arte antigas e modernas – é necessária uma crítica precisa das obras de arte antigas bem como modernas – exemplo do crescente conhecimento do amante da arte plástica – supremo grau do conhecimento – mais pessoas podem aspirar por ele.

Somente se deveria falar de obras de arte na presença delas – pode-se contudo escrever também para aqueles leitores que viram obras de arte e que irão vê-las – como se pode também ser útil ao restante? – uma história da arte somente pode repousar sobre o conceito supremo e o mais exato possível da arte – o percurso psicológico e cronológico do florescimento e do declínio da arte plástica – o julgamento da arte antiga e moderna segundo princípios – as máximas são mais necessárias no julgamento dos artistas contemporâneos.

Extensão da obra sobre outros objetos – a teoria e a crítica da poesia irão se unir particularmente a esse trabalho.

Sobre o local da arte – Itália, como um grande corpo artístico, tal como ainda subsistiu até pouco tempo – esfacelamento do mesmo – o corpo artístico de Paris – o que a Alemanha e a Inglaterra devem fazer para ajudar na constituição de um corpo artístico ideal – as sugestões exaustivas no futuro.

* * *

Quando é atraído pela natureza e pela arte, o jovem acredita poder logo penetrar, com um impulso vivo, no mais íntimo santuário; o homem maduro, depois de uma longa peregrinação, percebe que ainda se encontra nos átrios.

Tal consideração ocasionou o nosso título. Somente a escada, o portão, a entrada, a ante-sala, o espaço entre o interior e o exterior, entre o sagrado e o mundano podem ser o lugar onde ficaremos usualmente com nossos amigos.

Se alguém quiser evocar com o nome *Propileus* particularmente aquelas construções por meio das quais se chega à cidade de Atenas, ao templo de Minerva, ele não estará indo contra o nosso propósito. Somente não nutrimos a pretensão de realizar aqui mesmo tal obra de arte e de esplendor. Mediante o nome do lugar compreendemos o que poderia lá mesmo talvez ter ocorrido, esperamos conversas, diálogos que talvez não tenham sido indignos daquele lugar.

Por acaso os pensadores, os eruditos, os artistas não são instigados a se transportarem, em suas melhores horas, para aqueles lugares, para habitarem, pelo menos segundo a imaginação, entre um povo a quem era natural uma perfeição que desejamos e nunca alcançamos e junto ao qual, em uma seqüência de tempo e de vida, se desenvolveu uma formação em uma série bela e constante, que entre nós apenas surge de modo passageiro?

Qual é a nação moderna que não deve aos gregos sua formação artística? E, em certas áreas, quem mais do que a nação alemã?

É o que basta para desculpar o título simbólico, se é que isso é necessário. Ele se impõe para nós como uma recordação de que devemos nos afastar o menos possível do solo clássico. O título facilitará, por sua brevidade e significação, o interesse dos amigos da arte que pretendemos atingir por meio do presente empreendimento, que deve conter observações e considerações sobre a natureza e a arte, feitas por amigos ligados harmoniosamente.

Aquele que tem a vocação de artista ficará vivamente atento a tudo que o rodeia. Os objetos e suas partes irão atrair para si sua atenção e, na medida em que ele faz uso prático de tais experiências, irá se exercitar aos poucos, irá sempre mais agudamente observar. Em sua juventude ele empregará tudo quanto for possível para uso próprio, mais tarde ele também irá se comunicar com prazer com os outros. Assim também nós pretendemos colocar à disposição de nossos leitores e relatar a eles muitas coisas que consideramos agradáveis e úteis e que, sob muitas circunstâncias, foram anotadas por nós há alguns anos.

Aliás, quem não concorda que as observações puras são mais raras do que se supõe? Nós misturamos tão rapidamente nossos sentimentos, nossa opinião, nosso juízo com aquilo que experimentamos que não ficamos por muito tempo ligados à condição tranqüila de observadores. Logo, porém, nos colocamos a fazer considerações nas quais não devemos colocar maior peso do que pretendemos nos abandonar à natureza e ao desenvolvimento de nosso espírito.

O que aqui pode nos dar uma confiança mais forte é a harmonia segundo a qual nos encontramos com os outros, é a experiência de que não pensamos e atuamos isoladamente, mas em comunidade. A preocupação desesperada que muitas vezes nos sobrevem, de que nossa maneira de pensar pudesse unicamente pertencer a nós, quando justamente os outros expressam o contrário da nossa convicção, é primeiramente diminuída, aliás suprimida, quando nos encontramos nos outros. Apenas então prosseguimos com segurança e nos alegamos com a posse de princípios que uma experiência prolongada aos poucos proporcionou a nós e aos outros.

Quando várias pessoas vivem dessa maneira unidas, de modo que podem se denominar amigos, na medida em que possuem um mesmo interesse de se formarem continuamente e procuram finalidades aparentadas, então terão certeza de que nos mais variados caminhos se encontrarão novamente e que mesmo uma direção que parece afastá-los uns dos outros irá logo novamente uni-los de maneira feliz.

Quem já não experimentou as vantagens que um diálogo proporciona em tais casos! Isolada, uma conversa é efêmera e, na medida em que os resultados de uma formação recíproca permanecem inapagáveis, perde-se a lembrança dos meios pelos quais se chegou a ela.

Uma correspondência epistolar já conserva melhor os degraus de um progresso comum: cada momento de crescimento é fixado e, se o que foi alcançado nos fornece um sentimento tranqüilizador,

uma visão retrospectiva sobre o devir é instrutiva porque nos fornece ao mesmo tempo a esperança de uma progressão futura, ininterrupta.

Pequenos ensaios, nos quais registramos de tempos em tempos nossos pensamentos, nossas convicções e desejos, para nos ocuparmos novamente depois de um certo tempo conosco mesmos, também são um belo meio auxiliar da própria e da alheia formação. Nenhum desses meios de formação deve ser desperdiçado, quando se pensa na brevidade do tempo próprio da vida e dos muitos obstáculos que estão no caminho de toda realização.

É óbvio que se trata aqui particularmente de uma troca de idéias entre amigos, que em geral aspiram a se formarem para as artes e as ciências, embora também não deva faltar uma tal vantagem a uma vida mundana e dedicada aos negócios.

Nas artes e nas ciências, porém, não apenas uma união tão estreita é propícia, mas igualmente uma relação com o público, que inclusive se torna uma necessidade. O que se pensa ou se faz em termos gerais pertence ao mundo e o que esse pode aproveitar dos esforços do indivíduo também o conduz à maturidade. O desejo de aplauso, sentido pelo escritor, é um impulso que a natureza plantou nele, a fim de atraí-lo a algo de mais elevado. Ele acredita já ter alcançado o laurel e logo se convence que uma formação mais penosa é necessária a cada faculdade inata, a fim de assegurar o favor público, que certamente também pode ser alcançado em breves momentos por meio da sorte e do acaso.

Para o artista, quando jovem, é muito significativa sua relação com o público, e mesmo em época posterior ele não pode dispensá-lo. Por menos destinado que seja ao ensinamento dos outros, ele no entanto deseja comunicar-se com aqueles que sabe que pensam como ele, mas cuja soma está dispersada por este vasto mundo. Desse modo, ele deseja novamente reatar sua relação com os amigos mais antigos, prossegui-la com novos e, na última geração, conquistar novamente outros para seu tempo de vida restante. Ele deseja poupar a juventude

dos desvios, nos quais ele mesmo se perdera e, na medida em que observa e aproveita as vantagens do tempo presente, deseja manter a recordação de esforços anteriores proveitosos.

Nesse sentido sério une-se uma pequena sociedade. Que uma atmosfera alegre acompanhe nossos empreendimentos e o tempo nos diga onde iremos chegar!

Esperemos que os artigos que pretendemos apresentar, embora sejam escritos por mais pessoas, não estejam nunca em contradição quanto aos pontos principais, mesmo que a maneira de pensar dos autores não seja completamente a mesma. Nenhuma pessoa observa o mundo da mesma maneira que a outra e diferentes caracteres muitas vezes aplicam, de maneira diferente, um mesmo princípio que reconhecem conjuntamente. De fato, o homem não é sempre o mesmo em suas intuições e juízos: convicções primitivas têm de sumir posteriormente. Mesmo se o que pensamos e expressamos isoladamente não resista a todas as provas, que pelo menos possamos permanecer verdadeiros em nossos próprios caminhos diante de nós mesmos e dos outros.

Por mais que os editores desejem e esperem estar em harmonia entre si e com uma grande parte do público, eles não devem todavia ocultar o fato de que irão ouvir vozes dissonantes de diversos lados. Eles devem esperar isso e muito mais, pois se afastam em mais de um ponto da opinião dominante. Muito longe de quererem dominar ou modificar a maneira de pensar dos outros, eles irão expressar firmemente sua própria opinião e, segundo se derem as circunstâncias, irão ou se afastar de uma discussão ou assumi-la, mas no todo irão sempre insistir numa posição, e particularmente repetir, o quanto for necessário, aquelas condições que lhe parecerem imprescindíveis para a formação de um artista. Quem se importa pela questão objetiva [*Sache*], deve saber tomar partido, caso contrário não merece atuar.

Quando prometemos apresentar observações e considerações sobre a natureza, então temos de indicar ao mesmo tempo que se

trata particularmente daquelas que se referem inicialmente à arte plástica, bem como à arte em geral, mas também à formação geral do artista.

A mais distinta exigência que se fará ao artista permanece sempre a seguinte: que ele se atenha à natureza, a estude, a imite e produza algo que se assemelhe aos seus fenômenos.

Nem sempre refletimos sobre a grandeza e até mesmo a enormidade de tal exigência, que o verdadeiro artista experimenta somente depois de uma formação avançada. A natureza está separada da arte por um fosso enorme, que o gênio sozinho não é capaz de ultrapassar sem um meio auxiliar externo.

Tudo o que percebemos ao nosso redor é apenas matéria bruta. Raramente um artista, por meio do instinto e do gosto, por meio do exercício e de ensaios, aprende a conquistar o belo aspecto exterior das coisas, a escolher no bem existente o melhor que ele tem e, pelo menos, a produzir uma aparência agradável. Mas ainda mais raro, particularmente na época moderna, é quando um artista é capaz de penetrar na profundidade dos objetos, bem como na profundidade de sua própria mente, a fim de produzir em suas obras não apenas algo que faz efeito de maneira leve e superficial, mas, em competição com a natureza, algo de espiritualmente orgânico, de modo que possa dar à sua obra de arte um tal conteúdo, uma tal forma que faça com que a obra pareça ao mesmo tempo natural e além do natural.

O ser humano é o supremo, aliás, o mais próprio objeto da arte plástica. Para compreendê-lo, a fim de desentranhar o labirinto de sua constituição, é indispensável um conhecimento da natureza orgânica. O artista também deveria se instruir teoricamente sobre os corpos inorgânicos, bem como sobre os efeitos naturais universais, particularmente quando são aplicáveis para a arte como, por exemplo, o som e a cor. A propósito, quantos desvios ele não teria de fazer se tivesse de escolher aquilo que serve para o seu fim na escola do

anatomista, junto ao descritor da natureza e ao cientista natural? Inclusive coloca-se a questão de saber se ele justamente encontraria nestes o que para ele deve ser a coisa mais importante. Aqueles homens têm de satisfazer carências inteiramente diferentes de seus próprios alunos para que possam pensar na carência delimitada e particular do artista. Por isso, o nosso propósito é aqui intermediar entre uns e outros e, mesmo que não vislumbremos imediatamente como poderemos por nós mesmos concluir o trabalho necessário, pelo menos poderemos ora fornecer um panorama quanto ao todo ora introduzir a execução quanto ao detalhe.

A figura humana não pode ser apreendida meramente por meio da visão de sua superfície. É preciso descobrir o seu interior, separar suas partes, perceber as ligações das mesmas, conhecer as diferenças, instruir-se sobre os efeitos e contra-efeitos. Também é necessário que estejamos imbuídos do que é oculto, do que subjaz, do fundamento do fenômeno, quando se quer realmente ver e imitar o que se move em ondas vivas diante de nossa visão como um todo belo e inseparado. A visão da superfície de um ser vivo confunde o observador e certamente pode-se aqui, como em outros casos, aplicar o seguinte dito verdadeiro: somente se sabe o que se viu antes! Pois, assim como o míope vê melhor um objeto do qual se afasta do que aquele do qual se aproxima, porque sua visão espiritual lhe vem em auxílio, assim a perfeição da intuição reside propriamente no conhecimento.

É admirável como um conhecedor da história natural, que é ao mesmo tempo desenhista, copia bem os objetos, na medida em que reconhece o que é mais importante e significativo nas partes, donde decorre o caráter do todo, e coloca a ênfase nelas.

Assim como um conhecimento mais exato das partes singulares da figura humana exige um enorme esforço do artista, as quais ele deve por fim novamente considerar como um todo, assim também um panorama, uma visão lateral sobre objetos aparentados é sumamente

útil, pressupondo que o artista seja capaz de se elevar às idéias e de captar o parentesco próximo de coisas que parecem distantes.

A anatomia comparada elaborou um conceito universal sobre as naturezas orgânicas. Ela nos conduz de uma figura à outra e, ao observarmos naturezas mais ou menos aparentadas, nos elevamos acima de todas elas a fim de visualizar seus traços característicos em uma imagem ideal.

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

Se, além disso, estimularmos o artista para também procurar obter algum conhecimento da natureza inorgânica, o fazemos porque atualmente podemos nos instruir com rapidez e comodidade sobre o reino mineral. O pintor necessita de algum conhecimento das pedras, a fim de imitá-las de maneira característica, o escultor e o construtor a fim de utilizá-las, o talhador de pedras não pode dispensar um conhecimento das pedras preciosas, o conhecedor e o amante irão igualmente aspirar por esse conhecimento.

Se, por fim, sugerimos ao artista que ele constitua um conceito dos efeitos universais da natureza, a fim de aprender a conhecer aqueles que o interessam particularmente, ora para se formar segundo vários lados ora para compreender melhor o que lhe concerne, então queremos também sobre esse ponto significativo acrescentar ainda algumas considerações.

Até o presente momento o pintor apenas podia admirar a teoria das cores do físico, sem extrair disso alguma vantagem. Mas o sentimento natural do artista, um exercício continuado, uma necessidade prática o conduziu a um caminho próprio, ele sentiu as oposições vivas,

por meio de uma unificação da qual nasce a harmonia das cores. Ele identificou certas propriedades das cores por meio de sentimentos que se aproximam delas; ele possuía cores quentes e frias, umas que exprimem uma proximidade e outras que exprimem uma distância e designações dessa ordem. E assim ele aproximou, segundo o seu modo próprio de pensar, esses fenômenos das mais universais leis da natureza. Talvez se confirme a hipótese que os efeitos naturais das cores, bem como os efeitos magnéticos, elétricos e outros, repousam sobre uma relação recíproca, uma polaridade ou como se queira denominar os fenômenos do que é duplo, aliás múltiplo, em uma unidade definida.

Será um compromisso nosso colocar essa teoria à disposição do artista, de maneira circunstanciada e acessível. E podemos tanto mais nutrir a esperança de fazer aqui alguma coisa que lhe seja bem-vinda quanto estamos apenas empenhados em explicar e reconduzir a princípios o que ele até hoje já fez por instinto.

É o que basta em relação ao que esperamos comunicar primeiramente quanto à natureza. Agora devemos tratar do que é estritamente necessário quanto à arte.

A organização da presente obra consiste em apresentar artigos isolados, e inclusive alguns deles em partes, sendo nosso desejo, nesse caso, não o de desmembrar o todo, mas de constituir, ao fim, um todo a partir das diversas partes. Torna-se, portanto, necessário, tanto quanto for possível, tratar de maneira universal e sumária dos trabalhos isolados que o leitor receberá aos poucos. Em primeiro lugar, iremos nos ocupar de um ensaio sobre a arte plástica, no qual deverão ser apresentadas as categorias conhecidas, segundo nosso modo de pensar e método. Estaremos aqui especialmente preocupados em tornar visível a importância de cada parte da arte e em mostrar que o artista não tem de desprezar nenhuma delas, como infelizmente ocorre e ocorreu tantas vezes.

Anteriormente consideramos a natureza o tesouro das matérias universais, mas agora chegamos ao ponto importante onde se

mostra como a arte prepara mais precisamente para si mesma suas matérias.

Na medida em que o artista apreende qualquer objeto da natureza, esse já não pertence mais à natureza, aliás pode-se até dizer que o artista neste instante o cria, na medida em que conquista para o objeto o que é significativo, característico e interessante ou, pelo menos, primeiramente introduz nele seu valor mais elevado.

Desse modo são primeiramente como que impostos à figura humana as belas proporções, as formas nobres e os caracteres mais elevados, é traçado o círculo da regularidade, da perfeição, do significativo e da consumação. Aqui a natureza adora depositar o que ela tem de melhor, ao passo que, de resto, em sua grande amplitude, ela facilmente deforma no que é feio e se perde no insignificante.

O mesmo vale para as obras de arte compostas, para seu objeto e conteúdo, seja o motivo [*Aufgabe*] a fábula ou a história.⁶⁴

Feliz o artista que não se engana no empreendimento da obra, que sabe escolher o que é apropriado à arte ou, muito mais, que sabe determiná-lo!

Aquele que se perde com angústia nos mitos dispersos, nas histórias muito amplas, a fim de encontrar aqui um motivo [*Aufgabe*], que pretende ser importante por meio da erudição ou interessante por meio da alegoria, esse irá, na metade de seu trabalho, topar muitas vezes com obstáculos inesperados ou, na conclusão do mesmo, perder o seu mais belo alvo. Aquele que não fala claramente aos sentidos também não falará de maneira pura à alma. Nós consideramos esse ponto tão importante que logo no início iremos trazer um tratado minucioso sobre ele.

Quando o objeto é felizmente encontrado ou inventado acrescenta-se, a seguir, o tratamento, que queremos dividir em três: o espiritual, o sensível e o mecânico.

O tratamento espiritual elabora o objeto em sua conexão interna, ele encontra os motivos [*Motive*] subordinados. E se de fato é possível julgar a profundidade do gênio artístico pela escolha do objeto, será na descoberta dos motivos que poderemos reconhecer sua amplitude, sua riqueza, sua plenitude e amabilidade.

Denominaremos o tratamento sensível aquele por meio do qual a obra é inteiramente captável pelos sentidos, alegre com agrado e se torna indispensável por meio de um encanto suave.

O tratamento mecânico, por fim, seria aquele que atua por meio de algum órgão corpóreo sobre determinadas matérias e, com isso, dá ao trabalho uma existência e realidade próprias.

Ao esperarmos, dessa maneira, ser úteis ao artista e desejarmos vivamente que ele se sirva em seus trabalhos de certos juízos, de alguns conselhos, nos aflige infelizmente a consideração preocupante de que cada empreendimento, assim como cada ser humano, sofre igualmente de sua época, como também é capaz de tirar dela ocasionalmente uma vantagem. E nós não podemos afastar inteiramente de nós mesmos a pergunta: que acolhida pretendemos encontrar?

Tudo está submetido a uma alternância eterna e, uma vez que certas coisas não podem subsistir ao lado de outras, elas se reprimem reciprocamente. Assim ocorre com conhecimentos, com instruções para certos exercícios, com modos de pensar e máximas. Os fins dos homens permanecem quase sempre os mesmos: pretende-se ainda agora, como há séculos, ser ou vir a ser um bom artista e poeta. Mas os meios mediante os quais se chega a essa finalidade não são claros a cada um. E por que haveríamos de negar que não há nada mais agradável do que executar ludicamente um grande propósito?

Naturalmente o público possui uma grande influência sobre a arte, ao pedir para o seu aplauso e dinheiro uma obra que lhe agrade, uma obra que seja desfrutável imediatamente. E muitas vezes o artista prefere acomodar-se a isso, pois ele é uma parte do público. Ele também foi formado pela mesma época e sente também as mes-

⁶⁴ Isto é: tema mitológico ou histórico. [N. T.]

mas exigências, ele se impulsiona na mesma direção e assim se move feliz junto com a massa, que o carrega e é vivificada por ele.

Vemos dessa maneira nações e épocas inteiras entusiasmadas por seus artistas, assim como o artista se espelha em sua nação e época, sem que ambos tenham a mínima suspeita de que seu caminho poderia não ser o mais correto, que seu gosto é estreito, que sua arte esteja caminhando para trás e que seu avanço esteja voltado para o lado falso.

Em vez de nos estendermos num plano de generalidades, fazemos aqui uma observação que se refere particularmente à arte plástica.

Para o artista alemão, bem como em geral para todo artista novo e nórdico, torna-se quase impossível passar do que é informe para a forma [*von dem Formlosen zur Gestalt*] e mesmo que ele tenha penetrado nesse âmbito, manter-se nele.

Todo artista que viveu por um período na Itália pergunta-se se não foi a presença das melhores obras da arte antiga e moderna que despertaram nele o impulso iniludível de estudar e de imitar a figura humana em suas proporções, formas e caracteres. Se não foi isso que o levou ao máximo de esforço e trabalho na execução, para se aproximar daquelas obras de arte que repousam inteiramente sobre si mesmas, a fim de produzir uma obra que, ao satisfazer a intuição sensível, eleva o espírito às mais altas regiões. Mas ele também confessa que, após seu retorno, ele tem de recuar aos poucos daquele impulso, porque encontra poucas pessoas que propriamente querem ver e apreciar o que foi configurado, e refletir sobre o mesmo. Geralmente ele encontra apenas pessoas que observam por alto a obra e junto a ela pensam qualquer coisa e a sentem e desfrutam segundo a sua maneira de pensar.

A pior imagem pode falar ao sentimento e à imaginação, ao colocá-los em movimento, os liberta e libera e se abandona a si mesma; a melhor obra de arte também fala ao sentimento, mas uma lin-

guagem mais elevada que se deve certamente compreender; ela cativa os sentimentos⁶⁵ e a imaginação. Ela retira nossa arbitrariedade, não podemos utilizar e dominar como bem entendemos o que é perfeito, somos forçados a nos entregar a ele para nos conservarmos novamente a partir dele, mas agora elevados e melhorados.

Procuraremos mostrar aos poucos, tão nitidamente quanto for possível em casos isolados, que não se trata aqui de sonhos. Particularmente iremos chamar a atenção para uma contradição na qual muitas vezes se enredam os modernos. Eles chamam os antigos de seus mestres, reconhecem nas obras deles uma excelência inalcançável e, contudo, se afastam na teoria e na prática das máximas que eles sempre observaram.

Ao partirmos deste importante ponto e muitas vezes novamente retornarmos a ele, encontraremos ainda outros dos quais deve ser mencionada alguma coisa.

Um dos sinais mais evidentes da decadência da arte é a mistura de suas diferentes espécies.⁶⁶

As artes enquanto tais, bem como suas modalidades, são aparentadas entre si, elas possuem uma certa inclinação para se unificarem, aliás, para se perderem umas nas outras. Mas o dever, o mérito, a dignidade do autêntico artista reside precisamente em saber separar o ramo artístico no qual trabalha dos outros ramos, de colocar cada arte e espécie artística sobre si mesma e isolá-la até onde for possível.

⁶⁵ *Gefühle* é aqui “sentimento” no sentido de uma sensação interna, ao passo que nas outras ocorrências do período trata-se de “sentimento” como *Empfindung*, mais relacionado à percepção e à sensação como órgão exterior de receptividade sensorial. [N. T.]

⁶⁶ A idéia da decadência da arte provém de Winckelmann, *História da arte da Antiguidade* (1764), que distingue entre os gregos quatro épocas de crescimento e declínio da arte, bem como considera que a arte posterior ao Renascimento sofreu uma abrupta decadência. A mistura das espécies da arte é um tema do *Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia* (1766) de Lessing, e praticada de vários modos pelo romantismo. [N. T.]

Já se percebeu que toda arte plástica aspira à pintura e que toda poesia aspira ao drama, e essa experiência pode no futuro nos dar a ocasião para importantes observações.

O autêntico artista, aquele que cria leis, aspira à verdade artística, mas o artista que não tem leis, que segue um impulso cego, aspira à realidade natural; por meio daquele a arte é conduzida ao topo supremo, por meio deste ao degrau mais baixo.

O que vale para o aspecto universal da arte aplica-se igualmente para as suas espécies. O escultor deve pensar e sentir de maneira diferente do que o pintor, aliás, ele tem de proceder de maneira diferente quando pretende produzir uma obra em relevo e uma escultura. Uma vez que foram sempre mais elevadas as obras em baixo-relevo, a seguir, separadas as partes e as figuras e, por fim, alcançadas as construções e as paisagens e representado algo que é metade pintura metade um jogo de marionetes,⁶⁷ sempre mais declinou a arte verdadeira. Infelizmente, excelentes artistas da época moderna tripharam dessa maneira o seu caminho.

Se no futuro expressarmos essas máximas que consideramos corretas, desejamos que, assim como elas foram extraídas das obras de arte, elas também sejam examinadas praticamente pelo artista. Como é raro concordarmos com alguém, em termos teóricos, sobre um princípio! Ao contrário, decidimos muito mais rapidamente sobre algo aplicável, útil. Quantas vezes não vemos confusos os artistas na escolha de seus objetos, na composição geral do que é adequado à sua arte e na ordenação particular, bem como o pintor na escolha das cores. Então chega a hora de examinar um princípio e a questão torna-se mais fácil de ser decidida: se nos aproximamos por meio desse princípio dos grandes modelos e de tudo que apreciamos e amamos neles ou se o princípio nos prende a uma confusão empírica de uma experiência que não foi suficientemente refletida.

⁶⁷ Provável alusão às Portas do Paraíso do Batistério de Florença (1425-1452); cf. a carta a Meyer a Goethe de 22 de julho de 1796. [N. T.]

Se tais máximas valem para a formação do artista, para o seu direcionamento em muitas dificuldades, elas também servirão para o desenvolvimento, a avaliação e o julgamento de obras de arte antigas e modernas, bem como, alternadamente, poderão novamente nascer da observação das mesmas. Aliás, é tanto mais necessário observar esse ponto pelo fato de que, não obstante serem universalmente louvados os méritos da Antigüidade, muitos indivíduos, bem como nações inteiras, desconhecem justamente onde reside o supremo mérito daquelas obras.

Um exame exato delas é o que mais irá nos prevenir diante deste mal. Por isso, aqui apenas será apresentado um exemplo de como costuma ocorrer com o amante da arte plástica, para que fique clara a necessidade de uma crítica precisa das obras de arte antigas, bem como modernas, caso ela deva trazer alguma utilidade.

Uma cópia de gesso sem brilho e imperfeita de uma obra-prima antiga sempre fará um grande efeito sobre todo olhar receptivo ao belo, embora destreinado.⁶⁸ Pois em tal cópia permanece, todavia, sempre ainda a idéia, a simplicidade e a grandeza da forma,⁶⁹ em suma, o mais universal, tanto quanto seria possível captar a distância com olhos não peritos.

Pode-se observar que uma inclinação vivaz pela arte muitas vezes é despertada por tais cópias inteiramente imperfeitas. O efeito é idêntico ao objeto: em tais amigos da arte é suscitado um sentimento [*Gefühl*] indeterminado e obscuro, em vez de aparecer propriamente o objeto, em seu valor e em sua dignidade. São eles que muitas vezes expressam o princípio: uma investigação demasiadamente exata e crítica

⁶⁸ As cópias em gesso eram a única maneira de obter na Alemanha um contato visual e sensível com as esculturas antigas. Goethe possuía várias dessas cópias, que hoje podem ser vistas no *Goethe Nationalmuseum* e na Casa de Goethe, em Weimar. O primeiro contato de Goethe com o grupo escultórico do Laocoonte e com o grupo Níobe e suas filhas também se deu por intermédio de cópias de gesso, da Sala de Antigüidades de Mannheim. [N. T.]

⁶⁹ A “nobre simplicidade e grandeza serena” [*edle Einfalt und stille Grösse*] distingue, segundo Winckelmann, as obras de arte da Antigüidade. [N. T.]

ca destrói o prazer e também se volta contra uma valorização do que é singular.

Mas se aos poucos são apresentados a eles, junto a uma experiência e exercício ampliados, uma cópia acurada em vez de uma que é sem brilho, um original no lugar de uma cópia, então, com o conhecimento, também aumenta o deleite. E esse deleite cresce ainda mais quando os próprios originais, os originais perfeitos, se tornam para eles, por fim, conhecidos.

O ser humano adora penetrar nos labirintos de observações mais exatas, quando os detalhes assim como o todo são perfeitos. Inclusive percebemos que aprendemos a conhecer o excelente apenas na medida em que somos capazes de perceber o deficiente. O prazer do conhecedor consumado será distinguir entre a restauração e as partes originais, entre a cópia e o original, de observar ainda nos menores fragmentos o esplendor destruído do todo. E há uma grande diferença entre observar e apreender um todo sem brilho, com sentidos obscuros, e um todo consumado, com o sentido claro.

Aquele que se dedica a um conhecimento deve aspirar ao que é supremo! O processo do conhecimento é muito diferente do que o do exercício, pois no âmbito prático cada um deve logo se contentar com o fato de que lhe está reservada apenas uma certa medida de forças. Mas muito mais homens são capazes do conhecimento, da inteligência, aliás, pode-se dizer que dele é capaz toda pessoa que se pode enganar a si mesma e ordenar os objetos, que não aspira, por meio de uma obstinação rígida e estreita, a aplicar sua pequena estreiteza às supremas obras da natureza e da arte.

Na verdade, apenas na presença das obras de arte se deveria falar sobre elas, para si e para os outros, com propriedade e com verdadeira utilidade. Tudo depende da apreensão intuitiva,⁷⁰ importa que

⁷⁰ *Anschauung* remete ao termo técnico da filosofia alemã da época: "intuição", ou seja, à capacidade de apreender o múltiplo dado aos sentidos. Trata-se, pois, no caso da arte, da visão, da audição e do tato. [N. T.]

com a palavra, por meio da qual se espera esclarecer uma obra de arte, se pense a maior determinação possível, pois de outro modo nada é pensado.

Por isso, ocorre tantas vezes que aquele que escreve sobre obras de arte se detém apenas no universal, por meio do que certamente podem ser suscitados idéias e sentimentos, inclusive a todo tipo de leitor. Mas pouco é feito para aquele que, com o livro aberto na mão, se coloca diante da obra de arte.

Mas justamente por isso, em mais de um escrito, ocorrerá talvez que iremos mais suscitar do que satisfazer o desejo do leitor. Pois nada é mais natural para o leitor do que o desejo de ter imediatamente diante do olhar uma obra de arte excelente sobre a qual leu uma análise com exatidão. Assim ele poderá desfrutar do todo, do qual se trata, e no que concerne às partes, submeter a opinião que recebe ao seu próprio juízo.

Mas, embora os editores tenham a intenção de trabalhar para aqueles que ou viram as obras ou irão vê-las no futuro, eles esperam, todavia, também realizar o suficiente para aqueles que não se encontram em nenhum destes dois casos. Iremos mencionar as cópias, indicar onde se encontram mais próximas aos alemães as cópias de gesso de obras de arte antigas e as próprias obras de arte antigas e, assim, procurar ir ao encontro, tanto quanto pudermos, de um autêntico amor à arte e conhecimento dela.

Pois, uma história da arte apenas pode repousar sobre o conceito supremo e o mais exato possível da arte. Apenas quando se conhece o excelente, que o homem foi capaz de produzir, pode ser representado o percurso psicológico-cronológico que se tomou na arte bem como em outras disciplinas. Aqui primeiramente existia uma atividade limitada em uma imitação árida, até mesmo triste, do que é insignificante e significativo. A seguir desenvolveu-se diante da natureza um sentimento mais encantador, pleno de alma que, acompanhado pelo conhecimento, regularidade, seriedade e rigor,

elevou a arte, sob condições favoráveis, ao ponto supremo. Por fim, tornou-se possível ao gênio afortunado, que se encontrava envolto por todos esses meios auxiliares, a produzir o que é cheio de encanto e acabado.

Infelizmente, porém, tais obras de arte que se expressam com tal leveza e inspiram no homem um sentimento cômodo sobre si mesmo, uma felicidade e liberdade, suscitam no artista que aspira por algo o conceito de que a produção também é cômoda. Uma vez que o ponto culminante do que é representado pela arte e pelo gênio é um fenômeno leve, os que se sucedem são estimulados a facilitar as coisas e a trabalhar para a aparência.

Assim, a arte vai aos poucos decaindo de sua altura, no todo como no detalhe. Mas se quisermos formar sobre isso um conceito intuitivo, então devemos descer ao detalhe do detalhe, o que nem sempre é uma ocupação agradável e estimulante, mas compensada aos poucos pela visão segura sobre o todo.

Se a experiência na observação de obras de arte antigas e posteriores⁷¹ nos conservou certas máximas, nós necessitaremos muito delas para o julgamento dos trabalhos modernos e mais recentes. Pois, uma vez que na valorização dos artistas vivos ou dos que há pouco se foram se misturam facilmente relações pessoais, amor e ódio por parte dos indivíduos particulares e inclinação e repulsa por parte da multidão, precisaremos, com tanto mais necessidade, de princípios para expressar um juízo sobre nossos contemporâneos. A investigação, portanto, pode ser feita imediatamente a partir de dois modos. A influência da arbitrariedade é diminuída, a questão é levada a um tribunal mais elevado. Podemos examinar o próprio princípio bem como sua aplicação e mesmo se também não concordarmos, todavia, pode o ponto de conflito ser indicado com segurança e nitidez.

⁷¹ *Alten und mittlern Kunstwerke*: provavelmente se trata aqui de obras de arte antigas, medievais e também do início da época moderna, a saber, do Renascimento. [N. T.]

Desejariamos particularmente que o artista vivo, em cujos trabalhos talvez poderemos encontrar algo para recordar, examinasse de maneira conscienciosa os nossos juízos. Pois cada um que merecesse esse nome é forçado em nossa época a constituir, a partir de seu trabalho e reflexão própria, se bem que não uma teoria, pelo menos um certo aparato de regras teóricas e caseiras para um emprego em muitos casos nos quais sente dificuldades. Mas também observamos muitas vezes que ele neste caminho estabelece tais máximas como leis que são apropriadas ao seu talento, à sua inclinação e comodidade. Ele está submetido a um destino humano universal. Quantas pessoas, em outras disciplinas, não agem da mesma maneira! Mas não nos formamos quando movemos, apenas com leveza e comodidade, o que reside em nós. Todo artista, assim como todo homem, é apenas um ser singular e sempre penderá apenas para um único lado. Por isso, o ser humano também tem de acolher, prática e teoricamente, tanto quanto for possível, o que se opõe à sua natureza. Aquele que possui uma natureza leve procure seriedade e rigor, o que possui uma natureza pesada tenha diante de seus olhos um ser leve e cômodo, o vigoroso procure a amabilidade, o amável, o vigor e cada um irá tanto mais desenvolver sua natureza própria quanto mais parecer se afastar de si mesmo. Toda arte requer o homem inteiro, o seu grau mais alto possível exige toda a humanidade.

O desenvolvimento da arte plástica é mecânico e com razão a formação do artista começa, em sua primeira juventude, a partir do que é mecânico. Sua educação restante, ao contrário, é muitas vezes desprezada, quando deveria ser muito mais cuidadosa do que a de outros que possuem a oportunidade de tirar uma vantagem da própria vida. A sociedade logo faz de um homem rude alguém cortês e uma vida de negócios torna precavida mesmo a pessoa mais aberta. Trabalhos literários, que aparecem por meio da publicação para um público maior, encontram por todos os lados resistência e repressão. Mas o artista plástico sozinho está muitas vezes limitado a uma oficina solitária. Ele quase apenas se ocupa com aquele que enco-

menda e paga o seu trabalho, com um público que muitas vezes apenas segue certas impressões doentias, com conhecedores que o inquietam e com charlatães que recebem toda novidade com tais fórmulas de elogio e de apreço como se com isso o mais excelente já tivesse sido suficientemente louvado.

Já é tempo de concluir essa introdução, para que ela não antecipe e substitua a obra, em vez de apenas precedê-la. Até aqui designamos ao menos o ponto do qual pretendemos partir, mas apenas o desenvolvimento gradual poderá indicar até onde poderemos e iremos nos estender. Esperamos nos ocupar logo com a teoria e a crítica da poesia; também não devemos excluir o que nos oferecem a vida em geral, as viagens, aliás, os eventos do dia. Por isso, por fim, falemos ainda de uma questão importante.

Para a formação do artista, para o gozo do amigo da arte foi desde sempre de grande significado o lugar em que se encontravam as obras de arte. Houve uma época em que eles pouco se deslocavam, ficando em geral num único lugar, mas agora deu-se uma grande mudança que terá importantes conseqüências para a arte, tanto em relação ao todo quanto em relação aos aspectos particulares.

Mais do que nunca temos talvez agora motivos para considerar a Itália um grande corpo artístico, tal como ele ainda se conservava há pouco tempo. Se é possível fazer um panorama sobre isso, então somente se mostrará o quanto o mundo perdeu neste instante em que tantas partes foram arrancadas desse todo grande e antigo.

O que no ato da destruição mesma sucumbiu, com certeza permanecerá eternamente um mistério. Uma representação do novo corpo artístico que se forma em Paris será possível em alguns anos.⁷² Iremos indicar o método de como um artista e um amante da arte

⁷² Isso era o que pretendia um dos resultados da campanha napoleônica na Itália, em 1796, e o tratado de paz de Tolentino, quando foram transferidas numerosas obras de arte da Itália para a França. [N. T.]

podem se aproveitar do que existe na França e na Itália. Nesse caso, ainda tem de ser discutida uma importante e bela questão: o que as outras nações poderiam fazer, particularmente a Alemanha e a Inglaterra, nessa época de dispersão e de perda, para tornar universalmente úteis os mais diversos tesouros artísticos que estão dispersos nesses países e isso com um sentido verdadeiro, cosmopolita, que talvez não se encontre em nenhum lugar mais puro do que nas artes e nas ciências? O que essas nações poderiam fazer para ajudar a formar um corpo artístico ideal, a fim de, com o tempo, poder ser recompensado aquilo que o tempo presente nos destrói, para não dizer arranca?

É o que basta em termos universais acerca do propósito de uma obra para a qual desejamos muitos colaboradores sérios e amistosos.

No colorido o jovem artista estudante tem de se esforçar para investigar os princípios segundo os quais operaram os maiores mestres e deve, para esse objetivo final, copiar com atenção algumas de suas melhores e mais bem conservadas obras e então procurar novamente aplicar o que captou em seus próprios trabalhos; pois apenas por meio da cópia e da imitação, mesmo no caso de Ticiano ou de Paolo Veronese, ninguém nunca se tornou um bom colorista; mas temos de seguir seus rastros, aproximarmo-nos de seu método, estudarmos e imitarmos a natureza assim como esses grandes mestres a estudaram e imitaram.

Essa é aproximadamente a essência do que tem de ser aconselhado a um jovem artista com um belo talento, na situação de Jagemann, quanto ao propósito de seus estudos. Esse conselho também não sofrerá nenhuma modificação caso ele esteja decidido a ser exclusivamente um pintor de retratos. Nos equivocamos completamente quando acreditamos que a pintura histórica e a de retratos são artes distintas e necessitam, portanto, de um estudo diferenciado. O pintor de retratos tem certamente menos deveres, na medida em que pinta imagens mais delimitadas; mas ele assume reproduzir os homens e seu caráter e, por isso, deve estudar séria e conscienciosamente a figura humana e o que pertence à representação dela. Os maiores mestres na disciplina histórica pintaram retratos e estes têm de ser tomados como modelos em todas as suas partes. Quem não se propõe almejar o que é supremo, mas se acomoda com a imitação do que é meramente bom, permanecerá mediano, pois o imitador sempre permanece preso a um nível abaixo de seu modelo; mas o supremo alvo é a imitação da natureza, segundo fins da arte, e para tanto devemos nos tornar hábeis por meio do estudo das obras dos grandes mestres.

Sobre verdade e verossimilhança das obras de arte⁹² (1798)

EM UM TEATRO alemão foi representada uma construção oval, sob certo aspecto anfiteatral, em cujos camarotes foram pintados vários espectadores, como se participassem do que se passava lá embaixo.⁹³ Muitos espectadores reais da platéia e dos camarotes estavam insatisfeitos com essa imagem e quiseram ficar ofendidos por se que-

⁹² *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*. O termo *verossimilhança*, conjugado ao termo *necessidade*, foi introduzido no discurso artístico pela *Poética* (cap. XV) de Aristóteles, significando que as palavras e os atos de uma personagem devem justificar-se por si mesmas, bem como o encadeamento de cenas e episódios, para que possam ser críveis e coerentes, o que não significa necessariamente que tenham de ser verdadeiros, no sentido de resultarem de uma cópia fiel da realidade. A verossimilhança e a necessidade referem-se à estrutura do mito e não devem ser confundidas com o conceito de imitação, que é o tema principal da *Poética* de Aristóteles. [N. T.]

⁹³ O ponto de partida do diálogo a seguir remonta ao seguinte evento: Goethe assistiu no dia 13 de agosto de 1797 em Frankfurt am Main à representação da ópera de Antônio Salieri (1750-1825), intitulada *Palmira, Princesa da Pérsia*. Mas o que mais o impressionou parece ter sido a imagem do palco de Giorgio Fuentès (1765-1822), a quem procurou em seu ateliê no dia 18 do mesmo mês. O pintor de teatros tinha se mudado no ano de 1796 do Scala de Milão para Frankfurt e se orientava pela arquitetura clássica, a qual ele, todavia, completava com detalhes realistas (cf. a carta de Goethe a Schiller, de 14/08/1797). [N. T.]

rer imputar a eles algo tão sem verdade e inverossímil. Nessa ocasião se dá uma conversa, cujo conteúdo provável é aqui indicado.

O DEFENSOR DO ARTISTA: Permita-me que vejamos se não é possível que nos aproximemos por algum caminho?

O ESPECTADOR: Não consigo imaginar como você pretende desculpar uma tal representação.

O DEFENSOR: Mas, quando você vai ao teatro, você espera que tudo o que você vê no interior dele seja verdadeiro e real?

O ESPECTADOR: Não! Mas exijo pelo menos que tudo deva parecer verdadeiro e real.

O DEFENSOR: Desculpe-me se desminto você diretamente, ao dizer: isso você não exige de modo algum.

O ESPECTADOR: Mas isso seria surpreendente! Se não é isso que exijo, por que o decorador perderia tempo em desenhar todas as linhas exatamente segundo as regras da perspectiva, em pintar todos os objetos segundo a mais perfeita postura? Por que se estudaria o figurino? Por que se demandaria tanto esforço para permanecer-lhe fiel, a fim de me introduzir noutra época? Por que se elogiaria tanto o artista que mais verdadeiramente exprime os sentimentos, o que na fala, na postura e nos gestos mais se aproxima da verdade, o que me ilude de tal modo que acredito ver a coisa mesma e não uma imitação?

O DEFENSOR: Você exprime muito bem os seus sentimentos, mas talvez seja mais difícil do que você pensa reconhecer distintamente o que se sente. O que você diria seu eu lhe objetasse que para você toda representação teatral de modo algum parece verdadeira, de que você possui antes uma aparência do verdadeiro?

O ESPECTADOR: Eu lhe responderia que você está antes produzindo uma sutileza que certamente só pode ser um jogo de linguagem.

O DEFENSOR: E eu posso retrucar dizendo que, quando falamos de efeitos de nosso espírito, nenhuma palavra é suave e sutil o

suficiente e que jogos de linguagem desta espécie indicam eles mesmos uma necessidade do espírito, o qual, uma vez que não podemos expressar como queremos o que se passa em nós, procura operar por meio de oposições, procura responder a pergunta segundo dois lados e assim como que apreender a coisa pelo centro.

O ESPECTADOR: Pois bem! Então somente explique-se mais nitidamente e, se posso pedir-lhe, com exemplos.

O DEFENSOR: Estes facilmente saberei dar a meu favor. Por exemplo, se você se encontra na ópera, você não sente um prazer vivo e completo?

O ESPECTADOR: Se tudo estiver combinando bem, é um dos prazeres mais perfeitos dos quais tenho consciência.

O DEFENSOR: Mas se as pessoas lá em cima se encontram e se cumprimentam cantando, recitam pequenos bilhetes de amor⁹⁴ que recebem, manifestam com o canto todo o seu amor, seu ódio, toda a sua paixão, caminham para lá e para cá cantando e se despedem cantando, você poderia dizer que toda esta representação ou apenas uma parte dela parece verdadeira? Aliás, posso dizer, apenas têm uma aparência do verdadeiro?

O ESPECTADOR: Sinceramente, se reflito, não me atrevo a dizê-lo. De tudo o que vejo, nada me parece verdadeiro.

O DEFENSOR: Mas mesmo assim você sente um prazer completo e está satisfeito.

O ESPECTADOR: Sem objeções. Inclusive me recordo quando outrora se quis ridicularizar a ópera justamente por causa de sua inverossimilhança e que desde sempre, alheio a essa crítica, sentia o maior prazer e sempre mais sinto quanto mais rica e completa ela se tornou.

⁹⁴ *Billet* no original remete ao francês: *billetdoux*: "pequena carta de amor". [N. T.]

O DEFENSOR: E você não se sente completamente iludido também na ópera?

O ESPECTADOR: "Iludido", esta palavra eu não ousaria empregar – e todavia sim –, mas também não.

O DEFENSOR: Mas aqui você se encontra numa contradição completa, que parece ser ainda mais grave do que um jogo de palavras.

O ESPECTADOR: Calma! Logo iremos esclarecer este ponto.

O DEFENSOR: Tão logo o esclarecermos, estaremos de acordo. Você me permitiria colocar algumas perguntas a propósito do ponto no qual nos encontramos?

O ESPECTADOR: É seu dever tirar-me desta confusão por meio de perguntas, já que você me colocou nela por meio de perguntas.

O DEFENSOR: Você então não gostaria de chamar de ilusão o sentimento que lhe é suscitado por meio de uma ópera?

O ESPECTADOR: Eu não gostaria, mas de fato ele é uma espécie de ilusão, algo que está estreitamente aparentado a ela.

O DEFENSOR: Não é verdade que você quase se esquece de você mesmo neste sentimento?

O ESPECTADOR: Não só quase, mas completamente, se o todo e a parte são bons.

O DEFENSOR: Você se entusiasma.

O ESPECTADOR: Já me ocorreu mais de uma vez.

O DEFENSOR: Você poderia me dizer sob quais circunstâncias?

O ESPECTADOR: São tantos os casos que é difícil relatá-los.

O DEFENSOR: Você mesmo já respondeu, isto é, na maioria das vezes quando tudo está combinando.

O ESPECTADOR: Sem objeções.

O DEFENSOR: Uma tal representação perfeita concordava consigo mesma ou com algum outro produto da natureza?

O ESPECTADOR: Sem dúvida consigo mesma.

O DEFENSOR: E esta concordância era certamente uma obra de arte?

O ESPECTADOR: Certamente.

O DEFENSOR: Anteriormente havíamos negado à ópera uma espécie de verdade; sustentamos que ela de modo algum representa de modo verossímil o que imita; mas podemos negar a ela uma verdade interna que decorre da consequência de uma obra de arte?

O ESPECTADOR: Se a ópera é boa, ela certamente constitui um pequeno mundo por si mesmo, no qual tudo decorre segundo certas leis, que quer ser julgado segundo suas próprias leis, que quer ser sentido segundo suas próprias propriedades.

O DEFENSOR: Não se segue disso que a verdade artística e a verdade natural são completamente distintas e que o artista de modo algum poderia nem deveria aspirar que sua obra parecesse uma obra da natureza?

O ESPECTADOR: Mas ela nos parece tantas vezes ser uma obra da natureza.

O DEFENSOR: Não posso negá-lo. Mas também posso ser sincero contra isso?

O ESPECTADOR: Por que não! Não estamos aqui para ficar adulando um ao outro.

O DEFENSOR: Então arrisco dizer: apenas a um espectador completamente inculto uma obra de arte pode parecer uma obra da natureza, e tal espectador também é amado e tem seu valor para o artista, embora esteja no mais baixo estágio. Mas infelizmente ele ficará satisfeito apenas até o momento em que o artista descer até ele, nunca, porém, ele irá se elevar juntamente com o artista autêntico

quando este deve alçar vôo, para o qual o impele o gênio, e concluir sua obra em toda a sua amplitude.

O ESPECTADOR: É estranho, mas é possível aceitá-lo.

O DEFENSOR: Você não iria aceitá-lo com prazer se já não tivesse galgado você mesmo um estágio mais elevado.

O ESPECTADOR: Deixe-me fazer um ensaio para ordenar o que foi dito e prosseguir, permita-me tomar o lugar de quem pergunta.

O DEFENSOR: Com prazer.

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

O DEFENSOR: Você certamente se lembra dos pássaros que foram bicar as cerejas do grande mestre.⁹⁵

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

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

O ESPECTADOR: Mas por causa disso não posso defender que tal quadro é excelente.

O DEFENSOR: Posso contar-lhe uma história mais recente?

O ESPECTADOR: Em geral prefiro histórias a raciocínios.

O DEFENSOR: Um grande naturalista possuía entre seus bichos de estimação um macaco, que de repente tinha sumido e depois de muita procura foi encontrado na biblioteca. Lá, o bicho estava sentado no chão e tinha em torno dele espalhadas gravuras em cobre

⁹⁵ Alusão às uvas pintadas por Zêuxis que foram consideradas, desde antigamente, um triunfo da arte e, ao mesmo tempo, um triunfo do princípio da imitação da natureza, pois pombas vivas as teriam picado. Esta anedota encontra-se em Plínio, *Hist. Nat.*, XXXV, 36. [N. T.]

de uma obra de história natural. Admirado por este estudo zeloso do amigo da casa, o senhor se aproximou e viu, para a sua admiração e para seu aborrecimento, que o animal curioso havia roído todos os insetos que encontrou retratados.⁹⁶

O ESPECTADOR: Esta história é bem engraçada.

O DEFENSOR: É oportuna, espero eu. Mas você gostaria de colocar estas gravuras ilustrativas ao lado do quadro de um tão grande mestre?

O ESPECTADOR: De fato não.

O DEFENSOR: Mas você considera o macaco entre os apreciadores incultos?

O ESPECTADOR: Bem, certamente entre os mais ávidos. Você desperta em mim um pensamento singular! Não se poderia imaginar que um apreciador inculto justamente requer que uma obra de arte seja natural a fim de também poder desfrutar dela de um modo natural, muitas vezes grosseiro e ordinário?

O DEFENSOR: Concordo inteiramente consigo.

O ESPECTADOR: E você defende, por conseguinte, que um artista se rebaixa quando trabalha para este tipo de efeito?

O DEFENSOR: Esta é uma forte convicção que defendo.

O ESPECTADOR: Mas ainda sinto que há aqui uma contradição. Você me mostrou anteriormente e em outros momentos a honra de me colocar pelo menos entre os apreciadores que estão a meio caminho de se tornarem cultos.

O DEFENSOR: Entre os apreciadores que estão a caminho de se tornarem conhecedores.

⁹⁶ Este caso foi relatado por Christian Wilhelm Büttner (1716-1801), cientista natural, de um macaco que roeu um besouro retratado no livro *Divertimentos com insetos* [1741 e ss.] de August Johann Rösel von Rosenhof (1705-1759), zoólogo e pintor. Hegel também se refere a esse mesmo exemplo e ao de Zêuxis, em sua crítica do princípio da imitação da natureza na "Introdução" dos *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 62-3. [N. T.]

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

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

O ESPECTADOR: Muito bem, meu amigo, eu certamente tive sentimentos semelhantes diante de quadros, no teatro, com outros gêneros poéticos e mais ou menos pressenti o que você exige. No futuro quero observar ainda mais a mim e as obras de arte; mas, se me lembro bem, nos afastamos bastante do assunto de nossa conversa inicial. Você queria me convencer para que eu permitisse os espectadores retratados em nossa ópera; mas ainda não vejo como estou mais de acordo com eles, como você pretende também defender esta licença e sob qual rubrica você pretende introduzir em mim estes participantes retratados.

O DEFENSOR: Por sorte hoje a ópera será retomada e você não quer perdê-la, não é?

O ESPECTADOR: Sem dúvida.

O DEFENSOR: E os homens retratados?

O ESPECTADOR: Não irão me atrapalhar, porque me considero algo melhor do que um pardal.

O DEFENSOR: Então desejo que um interesse mútuo logo nos ofereça novamente um motivo de encontro.

O ensaio sobre a pintura de Diderot⁹⁷ (1798)

Confissão do tradutor

QUAL É O motivo que nos leva, embora pressionados pelo tempo, a decidir a contragosto escrever um tratado coerente sobre uma matéria que nos é conhecida, a esboçarmos uma preleção? Refletimos muito bem sobre tudo, tornamos presente a matéria, a ordenamos da melhor maneira possível, nos afastamos de todas as dispersões, tomamos a pena na mão e ainda assim hesitamos em começar.

No mesmo instante chega inesperadamente um amigo, talvez um estranho, sentimo-nos incomodados e desviados de nosso objeto, mas de repente a conversa se dirige para o mesmo objeto, a pessoa que chegou ou revela os mesmos pensamentos ou expressa o contrário da nossa convicção. Talvez exponha apenas algo pela metade e incompleto, que acreditamos abranger melhor do que ela ou eleva a nossa própria representação, nosso próprio sentimento, por meio de uma intelecção mais profunda, por meio de uma paixão pela questão. Rapidamente deixamos de lado todas as reservas, nos abando-

⁹⁷ *Diderots Versuch über die Malerei*. [N. T.]

namos vivamente, acolhemos algo aqui e rejeitamos algo ali. Ora as opiniões caminham num mesmo ritmo, ora se entrecruzam, a conversa pende tanto tempo de um lado ao outro, volta para si, até o círculo ter sido percorrido e se completar. Por fim, nos despedimos com o sentimento de que por hoje não temos mais nada a dizer um ao outro.

Mas, desse modo, não estimulamos o tratado e a preleção. A disposição está esgotada, desejamos que um taquígrafo tivesse copiado a conversa passageira. Nos recordamos com prazer das direções peculiares do diálogo, de como, por meio da contradição e da unificação, por meio de recuos e desvios, o todo foi por fim circunscrito e delimitado. Diante disso, toda preleção unilateral nos parece triste e rígida, por mais consumada que seja e metodicamente apreendida.

A origem disso pode ser essa: o homem não é um ser doutrinador, ele é um ser vivo que age e atua. Nos alegamos somente no efeito e no contra-efeito! E assim também essa tradução, com suas observações contínuas, nasceu em dias propícios.

Justamente no momento em que eu estava com a intenção de escrever uma introdução à arte plástica, segundo a nossa convicção,⁹⁸ cai novamente em minhas mãos, por acaso, o ensaio sobre a pintura de Diderot. De maneira renovada me ocupei com esse texto, o critiquei quando se desviou do caminho que considero correto, me alegrei quando novamente nos encontramos, me excitei com seus paradoxos e me delicieei com a vitalidade de seus panoramas. Sua exposição me cativa, o conflito fica acirrado e certamente tenho a palavra final, pois enfrento um adversário que não vive mais.

Retorno novamente a mim mesmo! Percebo que esse escrito já foi concebido há mais de 30 anos, que as afirmações paradoxais são dirigidas contra maneiristas pedantes da escola francesa, que sua finalidade não é mais atual e que este pequeno escrito requer antes um intérprete histórico do que um adversário.

⁹⁸ Trata-se da convicção de Goethe e de seus amigos colaboradores da revista *Propileus*, em particular do historiador da arte Heinrich Meyer. [N. T.]

Mas, quando percebo que seus princípios, que ele faz valer tanto com espírito quanto com audácia e agilidade sofisticada-retórica, mais para inquietar os detentores e amigos da forma antiga e provocar uma revolução do que para instituir um novo edifício teórico; quando percebo que suas convicções, que apenas deveriam convidar para a passagem do que é maneirista, convencional, habitual e pedante para o que é sentido, fundamentado, bem treinado e liberal, que prosseguem na época moderna como máximas teóricas fundamentais e que são muito bem-vindas, na medida em que favorecem a uma prática negligente, então retorna minha excitação. Não me ocupo mais com o Diderot que já não existe mais, com seu escrito de certa maneira já velho, e sim com aqueles que atrasam o verdadeiro progresso da revolução das artes, a qual ele principalmente ajudou a instituir. Aquelas pessoas se arrastam sobre a ampla superfície do diletantismo e do charlatanismo, entre a arte e a natureza, em vez de fomentar uma atividade fundamentada da arte.

Que essa conversa, conduzida no limite entre o reino dos mortos e dos vivos, faça efeito à sua maneira e ajude a tornar firmes as convicções e os princípios, aos quais nos entregamos, em todos aqueles que os acolhem com seriedade!

Primeiro Capítulo

“Minhas idéias bizarras sobre o desenho”

*A natureza não faz nada de incorreto. Cada forma, seja bela ou feia, possui a sua causa e dentre todos os seres existentes não há nenhum que não é como deveria ser.*⁹⁹

⁹⁹ Os trechos em itálico são as palavras de Diderot do *Ensaio sobre a pintura* na tradução de Goethe. A quem pretenda conferir o texto do próprio Diderot, existem duas traduções brasileiras: a de Enid Abreu Dobransky (*Ensaio sobre a pintura*. Campinas: Papirus, 1993) e a de Jacó Guinsburg (*Ensaio sobre a pintura. Obras II. Estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000). [N. T.]

A natureza não faz nada de inconseqüente, toda figura, seja ela bela ou feia, tem sua causa, pela qual é determinada e, dentre todas as naturezas orgânicas que conhecemos, não há nenhuma que não é o que pode ser.

Assim teríamos de modificar o primeiro parágrafo, caso ele deva significar algo. Diderot desde o início começa a confundir os conceitos, para que no futuro, segundo a sua maneira, tenha razão. O correto pressupõe regras e, na verdade, regras que o homem mesmo determina, segundo o sentimento, a experiência, a convicção e o agrado. A partir delas, ele julga mais a aparência exterior do que a existência interior de uma criatura. As leis segundo as quais opera a natureza, ao contrário, exigem a mais rigorosa conexão orgânica interna. Aqui temos efeitos e contra-efeitos, onde sempre podemos considerar a causa como conseqüência e a conseqüência como causa. Se uma é dada, a outra não pode faltar. A natureza trabalha para a vida e a existência, para a conservação e a procriação de suas criaturas, independentemente de parecerem belas ou feias. Uma figura que foi determinada a ser bela desde o nascimento pode, por qualquer casualidade, ser afetada em uma parte e imediatamente as outras sofrem com isso. Para tanto, a natureza necessita de forças para reconstituir novamente a parte afetada, sendo suprimido algo às partes restantes e, com isso, tendo de ser perturbado por inteiro o seu desenvolvimento. A criatura não se torna mais o que deveria ser, mas o que pode ser. Se tomarmos neste sentido o parágrafo seguinte, então não há nada a ser objetado.

Observem essa mulher que na juventude perdeu seus olhos. O crescimento gradual da órbita ocular não distendeu as pálpebras, elas reentraram para a cavidade que se originou com o órgão faltante, elas se encolheram. As pálpebras superiores puxaram as sobrancelhas, as inferiores elevaram um pouco as bochechas, o lábio superior, ao ceder a esse movimento, elevou-se igualmente e assim todas as partes do rosto foram afetadas quanto mais se aproximavam ou se

afastavam do lugar principal do acidente. Vocês acreditam, porém, que essa deformidade se limitou ao rosto? Vocês acreditam que o pescoço ficou inteiramente preservado? E os ombros e o peito? Claro que sim para os vossos olhos e para os meus. Mas convocai a natureza, mostrai-lhe esse pescoço, esses ombros, esse peito e ela dirá: esses são os membros de uma mulher que perdeu os seus olhos na juventude.

Lancem um olhar para esse homem cujas costas e ombros assumiram uma forma elevada. À medida que a cartilagem do pescoço alongou-se na frente, as vértebras aproximaram-se atrás; a cabeça jogou-se para trás, as mãos reposicionaram-se em relação às articulações do braço, os cotovelos projetaram-se para trás; todos os membros procuraram o centro de gravidade comum que convém a esse sistema deslocado; o rosto assumiu em decorrência disso um traço de coerção e de sofrimento. Encubra essa figura, mostre à natureza seus pés e a natureza, sem titubear, responderá: são os pés de um corcunda.

A afirmação acima talvez pareça para muitos exagerada e, todavia, ela é verdadeira, no sentido mais rigoroso: que a conseqüência da natureza organizadora, tanto no estado de saúde quanto de doença, ultrapassa todos os nossos conceitos.

Um mestre da semiótica¹⁰⁰ provavelmente teria representado melhor os dois casos que Diderot apenas descreve como diletante. Entretanto, não temos de começar aqui uma guerra com Diderot, e sim ver o que ele pretende ao empregar seus exemplos.

Se as causas e os efeitos fossem completamente visíveis para nós, não teríamos nada melhor a fazer do que representar as criaturas tais como são; quanto mais perfeita seria a imitação e mais adequada às causas, tanto mais satisfeitos nós ficaríamos.

¹⁰⁰ O termo *Semiotikē* tem nesse contexto o sentido de “sintomatologia”: conhecimento e estudo dos sintomas que indicam estados patológicos. [N. T.]

Aqui já surgem aos poucos os princípios de Diderot que iremos contestar. A tendência de todos os seus enunciados teóricos caminha na direção de confundir natureza e arte, de amalgamar completamente natureza e arte. Nossa preocupação deve ser a de expor ambas como separadas em seus efeitos. A natureza organiza um ser vivo indiferente, o artista um ser morto, mas significativo, a natureza um ser real, o artista um ser aparente. Diante das obras da natureza o espectador deve primeiramente levar à sua alma significação, sentimento, pensamento, efeito [*Effekt*] e eficiência [*Wirkung*], ao passo que na obra de arte ele já quer e deve encontrar tudo isso. Uma imitação perfeita da natureza não é possível em nenhum sentido, o artista é apenas convocado para uma representação da superfície de um fenômeno. O artista está referido à estrutura externa, ao todo vivo – que fala para todas as nossas forças espirituais e sensíveis, estimula o nosso desejo, eleva o nosso espírito e cuja posse nos faz felizes –, à plenitude da vida, ao que é vigoroso, ao que está desenvolvido, ao belo.

O observador da natureza deve trilhar um caminho inteiramente diferente. Ele deve separar o todo, penetrar na superfície, destruir a beleza, aprender a conhecer o necessário e, quando é capaz, fixar diante de sua alma os labirintos do edifício orgânico, assim como a estrutura de um dédalo, em cujas curvas se cansam tantos passeantes.

O homem vivo e apreciador,¹⁰¹ assim como o artista, sente simplesmente um horror quando observa as profundezas nas quais o investigador da natureza se move como em sua pátria, ao contrário, o puro investigador da natureza tem pouco respeito diante do artista, ele apenas o vê como instrumento, a fim de fixar observações e comunicá-las ao mundo. Ao contrário, ele inclusive considera o homem apreciador como uma criança que come com prazer a carne saborosa do pêssego, mas não atenta para a riqueza da fruta, para a finalidade da natureza, para o núcleo fértil que ele joga fora.

¹⁰¹ *Der lebendig geniessende Mensch*: trata-se do amante de arte. [N. T.]

Assim, natureza e arte, conhecimento e prazer estão contrapostos, sem se suprimirem mutuamente, mas também sem uma relação especial.

Se observarmos atentamente as palavras do nosso autor, veremos que ele propriamente pede ao artista que trabalhe para a fisiologia e a patologia, uma tarefa que o gênio dificilmente iria assumir.

O período seguinte não é melhor, aliás, é ainda pior, pois essa figura incômoda, de cabeça grande e pesada, de pernas pequenas, de pés chatos, dificilmente iríamos tolerar numa obra de arte, por mais que fosse organicamente conseqüente. Desse modo, o fisiologista também não poderia aproveitá-la, pois ela não representa a figura humana normal e tampouco o patologista, pois ela não é doentia, nem monstruosa, e sim apenas ruim e sem gosto.

Extraordinário e excelente Diderot, por que você preferiu empregar suas grandes forças espirituais para misturar as coisas em vez de separá-las? Já não estão numa situação difícil o suficiente os homens que, sem princípios, se esgotam junto à experiência?

Mesmo que não conheçamos os efeitos e as causas da estrutura orgânica e nos atemos, por causa desse desconhecimento, às regras convencionais, um artista, todavia, que desprezasse essas regras e se ativesse a uma imitação exata da natureza, muitas vezes teria de ser desculpado por causa destes pés muito grandes, destas pernas curtas, destes joelhos inchados, destas cabeças incômodas e pesadas.

No começo do período anterior o autor já arma seu cerco sofisticado, que ele a seguir pretende fechar. Ele afirma: não conhecemos a maneira como procede a natureza na organização e, por isso, concordamos com certas regras com as quais queremos nos auxiliar e segundo as quais pretendemos nos guiar, na falta de um melhor conhecimento. É aqui que imediatamente tem de se acentuar fortemente nossa contradição.

Se conhecemos ou não as leis da natureza organizada, se as conhecemos melhor do que há 30 anos, quando o nosso adversário escreveu, se no futuro as conhecermos melhor, o quanto profundamente poderemos penetrar em seus segredos – sobre isso o artista plástico quase não tem de se perguntar. Sua força consiste em intuir, em apreender um todo significativo, em perceber as partes, no sentimento *de* que é necessário um conhecimento alcançado por meio do estudo e, particularmente, no sentimento *do* que é propriamente necessário para um conhecimento alcançado por meio do estudo, para que ele não se afaste tanto de seu círculo, para que não acolha o desnecessário e desperdice o necessário.

Um tal artista, uma nação, um século de tais artistas formam, por fim, as regras da arte, por meio do exemplo e da doutrina, após a arte ter se auxiliado por longo tempo de maneira empírica. De seu espírito e de sua mão nascem proporções, formas, figuras, para as quais a natureza plástica forneceu a matéria. Os artistas não estabelecem convenções sobre isso e aquilo, que pudesse ser de outra maneira, eles não se combinam para deixar valer algo inábil como correto, mas eles desenvolvem, por fim, as regras a partir de si mesmos, segundo leis artísticas, que residem tanto verdadeiramente na natureza do gênio plástico quanto a grande natureza universal conserva eterna e ativamente as leis orgânicas.

Não se trata aqui de saber em que lugar da Terra, em qual nação, em qual tempo se descobriu essas leis e as seguiu. Também não se trata de saber se em outros lugares, em outras épocas, sob outras circunstâncias nos afastamos delas, se aqui ou ali se substitui o que é conforme às leis por algo convencional. Aliás, não está de modo algum em questão saber se as regras autênticas foram um dia encontradas ou seguidas, mas devemos sustentar com audácia que elas devem ser encontradas e que, se não podemos prescrevê-las ao gênio, temos de recebê-las do gênio, que se sente a si mesmo no supremo desenvolvimento e não desconhece sua esfera de atividade.

Mas o que devemos dizer do período seguinte? Ele contém uma verdade, mas uma verdade superficial colocada de maneira paradoxal, a fim de nos preparar para os paradoxos.

Um nariz torto, na natureza, não nos choca, pois tudo está conectado, somos conduzidos a essa deformidade por meio de pequenas modificações vizinhas, que a introduzem e a tornam suportável. Mas se entortarmos o nariz do Antinous,¹⁰² ao passo que o restante permanece em seu lugar, isso irá aparecer como feio. Por quê? Antinous não terá mais um nariz torto, ele terá um nariz quebrado.

Podemos talvez perguntar mais uma vez: o que significa isso? O que pretende provar? E porque aqui se fala de Antinous? Todo rosto bem formado é distorcido quando se inclina o nariz para um lado e por quê? Porque é perturbada a simetria sobre a qual repousa a boa formação do homem. Não se deveria nem falar brincando, em relação à arte, de um rosto que, no todo, está de tal maneira deslocado que ao mesmo não se faz nenhuma exigência de uma postura simétrica das partes.

Mais significativo é o seguinte período. Aqui o sofista navega a toda vela.

Dizemos de um homem que vemos passar pela rua: ele é malfeito. Isso é correto segundo as nossas pobres regras; mas, julgado segundo a natureza, irá soar de outro modo. Dizemos de uma estátua: ela possui as mais belas proporções. Sim, segundo as nossas pobres regras, mas o que diria a natureza?

Múltipla é a complicação do que está pela metade, é distorcido e falso nessas poucas palavras. Aqui temos novamente o efeito de vida da natureza orgânica, que sabe colocar-se num certo equilíbrio em todos os casos de acidentes, embora de maneira assaz miserável. Com isso, ela comprova de maneira a mais enérgica sua realidade

¹⁰² Trata-se de uma estátua do menino amado pelo imperador romano Adriano. Inúmeras estátuas antigas e relevos o mostram em nudez idealizada. [N. T.]

viva e produtiva, em oposição à arte consumada que, em seu ponto mais elevado, não reivindica nenhuma realidade produtiva e reprodutiva. A arte toma a natureza em seu ponto mais digno de sua aparição, aprende com ela a beleza das proporções para novamente prescrevê-las a ela.

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

A natureza parece fazer efeito por causa dela mesma, o artista faz efeito como homem, por causa do homem. A partir do que a natureza nos oferece escolhemos para nós, na vida, apenas escassamente o que tem valor, o que é desfrutável. O que o artista leva ao homem, tudo isso deve ser captável pelos sentidos e agradável a eles, ser estimulante e atraente, desfrutável e satisfatório, tudo o que nutre o espírito é formador e eleva. E assim o artista, grato à natureza que também o produziu, devolve a ela uma segunda natureza, mas uma que é sentida, pensada e acabada pelo homem.

Mas, se isso deve ocorrer, então o gênio, o artista que tem a vocação, deve agir segundo regras que a natureza mesma prescreve a ele, que não a contradizem, que são sua maior riqueza, porque ele, desse modo, aprende a dominar e a empregar tanto a grande riqueza da natureza quanto a riqueza de sua alma.

Permitam-me que transponha o véu de meu corcunda para a Vênus de Médicis,¹⁰³ de modo que apenas se perceba a ponta de seus

¹⁰³ Estátua de mármore de Afrodite, cópia romana segundo o original do helenismo tardio, que hoje se encontra no museu Uffizi, em Florença. A imagem do véu já fora utilizada por Diderot em 1760, num artigo sobre um poema de Claude-Henri Watelet (1718-1786), dedicado à arte de pintar. [N. T.]

pés. Se a natureza empreendesse constituir uma figura para essa ponta do pé, ficaríeis talvez surpresos ao ver nascer sob o seu cinzel apenas um monstro feio e desfigurado; a mim, porém, surpreenderia se ocorresse o contrário.

O caminho falso que o nosso amigo e opositor trilhou, do qual procuramos até o momento advertir, mostra-se aqui em seu desvio completo.

Quanto ao que nos concerne, temos um respeito demasiado grande pela natureza para que pudéssemos tomar sua figura divina e personificada como tão atrapalhada a ponto de cair nas armadilhas de um sofista e, a fim de conseguir um peso aos seus pseudo-argumentos, esboçar uma caricatura com a sua mão que nunca se engana. Ela irá antes também aqui ridicularizar essa imposição imprópria, como o oráculo com aquela questão insidiosa sobre o pássaro estar vivo ou morto.¹⁰⁴

Ela surge diante da imagem dissimulada, vê as pontas dos pés e percebe porque o sofista a convocou. Rigorosa, mas não contrariada, ela exclama para ele: você me tenta em vão por meio de uma ambigüidade insidiosa! Deixe o véu ou retire-o; eu sei o que está escondido debaixo dele. Fui eu mesmo que fiz essas pontas dos pés, pois eu ensinei o artista que as constituiu. Fui eu que lhe forneci o conceito do caráter de uma figura e desse conceito nasceram essas proporções, essas formas. É suficiente que essas pontas dos pés sejam apropriadas a essa e a nenhuma outra estátua, que essa obra de arte, que você acredita em grande parte ocultar, esteja em concordância consigo mesma. Eu lhe digo: essa ponta do pé pertence a uma mulher bela, delicada e pudica, que se encontra na flor de sua juventude! Sobre um outro pé diferente repousará a mais digna das mulheres, a rainha dos deuses e sobre um terceiro irá pairar uma bacante

¹⁰⁴ À pergunta de Diágoras, responde Apolo. Cf. a fábula de Esopo e de Lafontaine. [N. T.]

frívola. Mas perceba isso: o pé é de mármore, ele não pede para caminhar, e assim também é o corpo, que não pede para viver. Esse artista tinha a exigência estúpida de colocar seu pé ao lado de um pé orgânico? Então ele merece a humilhação que você lhe atribui, mas você não o conheceu ou não o compreendeu. Nenhum artista autêntico exige colocar sua obra ao lado de um produto da natureza ou até mesmo no lugar dele. Quem o fizesse teria de ser expulso, tal como uma criatura intermediária, do reino da arte e não poderia ser acolhido no reino da natureza.

Podemos certamente desculpar o poeta quando, a fim de provocar uma situação interessante na fantasia, acredita de fato que seu escultor está realmente enamorado em uma estátua produzida por ele mesmo, quando inventa para ele desejos para com a estátua e por fim permite que ela se entregue aos seus braços.¹⁰⁵ Disso resultará uma história lasciva, bela de se ouvir, mas para o artista plástico ela permanece uma lenda indigna. A tradição diz que homens brutais foram inflamados por desejos sensuais diante de obras-primas plásticas. Mas o amor de um elevado artista para com sua obra primorosa é de espécie inteiramente diferente; ele se equipara ao amor sagrado e piedoso entre pessoas do mesmo sangue e amigos. Se Pigmalião pudesse desejar sua estátua, ele teria sido um charlatão, incapaz de produzir uma figura que tivesse merecido ser valorizada como obra de arte ou como obra da natureza.

Perdoe-me, ó leitor e ouvinte, se a nossa deusa falou mais do que convém a um oráculo! Podemos colocar em suas mãos, de uma

¹⁰⁵ Esse período e todo o parágrafo se referem à história de Pigmalião narrada por Ovídio (*As metamorfoses*, 10, 243-342). Pigmalião é um artista que, ao se tornar inimigo das mulheres, esculpe para si em marfim uma imagem ideal de mulher. Enamorado da estátua, ele pede à Afrodite que lhe presenteie uma esposa semelhante à sua obra de arte. Enquanto ele em sua oficina novamente aperfeiçoa a sua obra, ela de repente é vivificada e animada; e assim o escultor se casa com ela. Essa narrativa expressa uma homenagem ao artista criador que, ao colocar sua alma em sua obra, se aproxima da divindade criadora ou da natureza. [N. T.]

só vez e de maneira cômoda, um novelo enredado. Mas para desenredá-lo, para poder mostrá-lo a você como um fio puro em sua extensão, é necessário espaço e tempo.

Uma figura humana é um sistema tão multiplamente composto que as conseqüências de uma inconseqüência, despercebida em seus inícios, tem de lançar a mais perfeita obra de arte a mil léguas da natureza.

Sim! O artista mereceu essa humilhação, que se tenha rebaixado infinitamente sua obra de arte mais perfeita, o fruto de seu espírito, seu labor e seu esforço, caso ele a tenha depreciado diante de um produto da natureza ao querer colocá-la ao lado ou no lugar de um produto da natureza.

Com empenho retomamos as palavras de nossa suposta deusa, porque o nosso adversário também se repete e porque justamente essa mistura de natureza e arte é a doença principal que rebaixa a nossa época. O artista deve conhecer o círculo de suas forças, ele deve formar para si mesmo um reino no interior da natureza. Mas ele deixa de ser um artista quando quer se confundir com a natureza e se dissolver nela.

Voltamos mais uma vez ao nosso autor, que toma uma direção hábil para novamente retornar aos poucos ao caminho verdadeiro e correto a partir de seus desvios estranhos.

Se eu fosse iniciado nos mistérios da arte, saberia talvez o quanto o artista tem de se submeter às proporções aceitas; e vo-lo diria.

Se pode ocorrer que o artista deve se submeter às proporções, então estas devem possuir algo de coercitivo, algo que é do tipo da lei, elas não devem ser arbitrárias, e sim a massa dos artistas deve ter encontrado razões suficientes para acolhê-las na observação de figuras naturais e no que se refere à necessidade artística. É isso que sustentamos e já ficamos satisfeitos se o nosso autor as aceita em certa medida. Mas infelizmente ele passa muito rapidamente por cima do

que deve ser do tipo da lei, ele se afasta disso para nos conduzir e nos chamar a atenção às condições e determinações singulares, às exceções, pois ele continua:

Mas o que sei é que elas não podem se sustentar diante do despotismo da natureza; que a idade e o estado provocam sacrifícios de várias maneiras.

Isso não se opõe de modo algum ao que sustentamos, pois as proporções justamente nasceram porque o espírito artístico se elevou à observação do homem na altura de sua figura e, de resto, sem nenhuma condição. Ninguém negará as exceções, mesmo que se tenha de colocá-las primeiramente de lado. Quem acreditaria enfraquecer uma fisiologia por meio de notas da patologia!

Jamais ouvi dizer que uma figura é mal desenhada quando permite ver nitidamente sua organização exterior, quando são bem expressados a idade, o hábito e a leveza para exercer atividades diárias.

Se uma figura permite ver nitidamente sua organização exterior e preenche as condições restantes que aqui são exigidas, então ela com certeza tem proporções características, embora não belas, e pode bem encontrar seu lugar em uma obra de arte.

Essas ocupações determinam a perfeita grandeza da figura, a proporção de cada membro e do todo; vejo surgirem a partir delas a criança, o homem adulto e o velho, o homem selvagem, bem como o cultivado, o comerciante, o soldado e o carregador.

Ninguém negará que as funções têm uma grande influência sobre o desenvolvimento dos membros, mas deve haver na base deles a capacidade de serem desenvolvidos para esta ou aquela finalidade. Toda a ocupação do mundo não fará de um fraco um forte. A natureza deve ter feito a sua parte para que vingue a educação.

Se uma figura fosse difícil de ser encontrada, então teria de ser um homem de 25 anos que nascesse subitamente a partir do barro e não teria feito nada; mas esse homem é uma quimera.

Não se pode contradizer essa afirmação, todavia, devemos nos defender diante do elemento capcioso que nela reside. Certamente não se pode pensar em nenhum membro de uma pessoa adulta que tivesse se desenvolvido sem exercício, em um repouso absoluto. O artista, contudo, quando aspira aos seus ideais, pensa num corpo humano que chegou ao máximo desenvolvimento por meio de um exercício bastante moderado. Ele tem de afastar todo conceito de fadiga, de esforço, de desenvolvimento para uma certa finalidade e caráter. Uma tal figura, que repousa sobre proporções verdadeiras, pode sem dúvida ser produzida pela arte e não é então de modo algum uma quimera, mas um ideal.

A infância é quase uma caricatura, o mesmo pode-se dizer da velhice; a criança é uma massa fluida informe, que aspira a se desenvolver, assim como o ancião se torna uma massa informe e seca que retorna para si mesma a fim de se reduzir aos poucos a nada.

Concordamos inteiramente com o autor, de que a infância e a idade avançada têm de ser banidas do território da bela arte. Na medida em que o artista trabalha para o caráter, ele pode tentar acolher essas naturezas menos ou mais desenvolvidas no ciclo da arte bela e significativa.

No espaço de tempo entre as duas idades, do início da perfeita juventude até o fim da virilidade, o artista submete as suas figuras à pureza, à exatidão rigorosa do desenho. É então que o pouco più e pouco meno,¹⁰⁶ um desvio para dentro ou para fora produzem falhas ou belezas.

Apenas por um espaço de tempo muito curto o corpo humano pode ser considerado belo e, em sentido rigoroso, nós iríamos restringir a época ainda mais estreitamente do que o nosso autor. O instante da puberdade é para ambos os sexos o instante em que a figura é capaz da suprema beleza. Mas podemos bem dizer: é apenas um

¹⁰⁶ Em italiano no original: "um pouco mais e um pouco menos". [N. T.]

instante! A cópula e a reprodução custa a vida para a borboleta, a beleza para o homem e aqui reside uma das maiores vantagens da arte, a saber, que ela pode configurar poeticamente o que é impossível à natureza constituir na realidade. Assim como a arte cria centauros, ela também pode nos inventar uma mãe virgem, aliás, é seu dever fazer isso. A matrona Níobe, mãe de muitas crianças crescidas, é configurada com o primeiro encanto do peito virginal. Na unificação sábia dessas contradições reside inclusive a eterna juventude que os antigos sabiam dar às suas divindades.

Aqui estamos, portanto, inteiramente de acordo com o nosso autor. Nas belas proporções, nas belas formas são somente significativos o excesso e a carência suaves. O belo é um círculo estreito, no qual podemos nos mover apenas modestamente.

Se deixarmos que o nosso autor nos conduza adiante, ele nos levará, mediante uma passagem suave, para um lugar significativo.

Vocês dirão, porém, seja como possam se comportar as idades e as funções, elas, todavia, ao modificarem as formas, não destroem os órgãos. – Concorde. – É preciso, portanto, conhecê-las. – Não quero negá-lo. Aliás, aqui está o motivo de por que se deve estudar a anatomia.

O estudo do manequim anatômico¹⁰⁷ tem, sem dúvida, seus méritos; mas não se deveria temer que esta atrofia permaneça sempre na imaginação, que o artista insista na vaidade de sempre mostrar-se instruído, que a sua visão mimada não possa mais demorar-se na superfície, que ele, impotente para ver a pele e a gordura, sempre somente veja o músculo, sua proveniência, seu ligamento e sua inserção! Ele não irá expressar tudo de maneira muito forte? Ele não irá trabalhar de maneira dura e seca? Eu não reencontrarei também a aborrecida degeneração nas figuras femininas?

¹⁰⁷ No ensino da Academia Francesa de Pintura e Escultura eram empregados escorches (do francês *écorché*), estátuas de homens sem pele. [N. T.]

Uma vez que tenho de mostrar apenas o exterior, eu desejaria que me ensinassem a ver muito bem somente o exterior e me dispensassem de um conhecimento perigoso que devo esquecer.

Tais princípios devemos apenas fazer notar aos jovens e negligentes artistas, eles irão se alegrar com uma autoridade que fala inteiramente como se fosse a partir da alma deles. Não, meu caro Diderot, exprima-se com mais determinação, uma vez que você domina tanto a linguagem. Sim, o artista deve representar o exterior! Mas o que é o exterior de uma natureza orgânica senão a aparição que eternamente se modifica do interior? Essa exterioridade, essa superfície está adaptada de tal maneira a uma estrutura interior múltipla, enredada e suave, que ela se torna, desse modo, ela mesma algo de interior, na medida em que ambas as determinações, a exterior e a interior, estão sempre na mais imediata relação, tanto na mais silenciosa existência quanto no mais forte movimento.

Aqui não é o lugar de tratarmos da maneira como esse conhecimento interior, a partir de cujo método o artista deve estudar a anatomia, pode ser adquirido para que não traga a ele o prejuízo que Diderot corretamente descreve. Entretanto, podemos dizer em termos gerais: você não deve esquecer de vivificar o cadáver no qual você aprendeu a conhecer os músculos. O compositor musical, no entusiasmo de seus trabalhos melódicos, não irá esquecer o baixo contínuo, o poeta, a métrica.

O artista não esquece nem as leis segundo as quais trabalha nem a matéria que pretende empregar. Seu manequim anatômico é matéria e lei, essa você deve seguir com comodidade e aquela dominar com leveza! E se você quiser ser verdadeiramente benevolente com seus alunos, então preserve-os de conhecimentos inúteis e de máximas falsas, já que não é fácil desprezar o inútil, bem como modificar uma direção falsa.

Estuda-se os músculos no cadáver somente para que, como se diz, se aprenda a saber como se deve observar a natureza; mas a

experiência ensina que, após esse estúdio, se tem muito trabalho para ver a natureza tal como ela é.

Também essa afirmação repousa sobre palavras empregadas de maneira oscilante. O artista que apenas tateia pela superfície torna-se sempre vazio para o olhar treinado, embora, quando se trata de belos talentos, sempre pareça agradável. O artista que se importa com o interior certamente também irá ver aquilo que sabe, ele irá, se quisermos, transpor seu saber para a superfície e aqui também está o pouco mais ou menos que decide se ele age bem ou mal.

Se até aqui o nosso amigo e opositor tornou suspeito o estudo da anatomia, ele agora igualmente se coloca contra o estudo acadêmico do nu. Aqui ele se ocupa propriamente com as instituições acadêmicas de Paris e sua pedantaria, que nós também não queremos defender. Para chegar a esse ponto ele também aqui se move numa transição rápida.

Você, meu amigo, lerá sozinho esse escrito, por isso, posso escrever o que penso. Os sete anos que se passa na Academia para desenhar segundo o modelo, você acredita que os empregou bem? E quer saber o que penso disso? Justamente nesses sete penosos e terríveis anos se incorpora uma maneira; todas essas posições acadêmicas, forçadas, preparadas como são, todas as ações que são expressadas frias e desajeitadas por um pobre diabo e repetidas vezes por esse pobre diabo que é pago para vir três vezes por semana para tirar a roupa e para deixar que o professor o trate como um manequim, o que eles têm em comum com as posições e os movimentos da natureza? O homem que tira a água do poço do vosso pátio, ele é representado corretamente por aquele que não tem de mover a mesma carga e, com os dois braços no alto, simula desajeitadamente essa ação sobre o estrado da escola? Como se relaciona o homem que parece morrer diante da escola com aquele que morre em sua cama ou que é morto na rua? Que relação existe entre o lutador na academia com aquele da minha esquina? Que relação há entre o homem que pede esmolas por necessidade,

implora, dorme, reflete e desmaia com o agricultor que se estende cansado sobre a terra, com o filósofo que reflete ao lado de sua lareira, com o homem que sufocado desmaia entre a multidão? Nenhuma, meu caro amigo, nenhuma.

Sobre os modelos vale em geral o que foi dito anteriormente sobre o manequim anatômico. O estudo do modelo e a reprodução dele é ora uma etapa que, na verdade, o artista não pode pular, mas na qual ele não deveria demorar-se muito, ora é um meio auxiliar na execução de sua obra que, mesmo como artista consumado, ele não pode dispensar. O modelo vivo é para o artista apenas uma matéria rude que não deve limitá-lo, mas que ele deve procurar trabalhar.

Os maus efeitos que o nosso amigo viu no estudo, sem dúvida eterno, do modelo na Academia, o incomodam tanto que ele continua:

Do mesmo modo se gostaria de mandar os artistas, quando se sai de lá, a fim de completar a falta de gosto, para Vestris ou Gardel,¹⁰⁸ ou para algum outro mestre da dança, para que aprendam a graça. Pois verdadeiramente a natureza é inteiramente esquecida, a imaginação se preenche de ações, de posições, com figuras que não poderiam ser mais falsas, afetadas, ridículas e frias. Ali elas estão armazenadas e saem, a fim de se pendurarem na tela. Todas as vezes que o artista pegar em seu lápis ou em seu pincel esses fantasmas maçantes acordam e surgem diante dele, ele não se libertará deles e apenas um milagre pode expulsá-los de sua cabeça. Eu conheci um jovem homem, dotado de muito gosto que, antes de lançar o menor esboço em sua tela, implorava por Deus de joelhos e pedia para livrar-se do modelo. Como é atualmente raro ver-se um quadro composto de um certo número de figuras sem encontrar aqui e ali algumas dessas figuras, posições, ações e atitudes acadêmicas que desagradam sumamente um

¹⁰⁸ Gaetano Vastri (1729-1808), dançarino e coreógrafo italiano, festejado em toda a Europa como "Deus da dança"; Maximilien Gardel (1741-1787), dançarino e coreógrafo francês. [N. T.]

homem de gosto e que somente podem causar admiração àqueles que são alheios à verdade. O culpado disso é o eterno estudo do modelo na escola.

Não é na escola que se aprende a concordância geral dos movimentos, a concordância que se vê e que se sente, que se espalha e serpenteia desde a cabeça até os pés. Se uma mulher deixar cair pensativa a cabeça, todos os membros irão ao mesmo tempo obedecer o peso, se ela novamente levantar a cabeça e a manter ereta imediatamente irá obedecer toda a máquina.

Mediante o procedimento, comum na Academia Francesa, de reproduzir as posições, houve um distanciamento da finalidade primeira do modelo, que consiste em conhecer um corpo fisicamente e, por causa da variedade, se escolhia também posições que expressam movimentos da alma. E uma vez que o nosso amigo se encontra certamente bem na frente de todos ao comparar essas representações forçadas e falsas com a expressão natural que se pode observar nas ruas, na igreja, em toda aglomeração do povo, ele não consegue deixar de fazer troça.

Sem dúvida é uma arte, uma grande arte fazer posar o modelo e ver como o senhor professor se orgulha dele. Não tenham medo se ele disser ao pobre diabo: “Meu amigo, posicione-se você mesmo! Faça o que quer!” Prefere, antes, dar-lhe alguma atitude singular a deixar que tome uma atitude simples e natural. Entretanto, é preciso aceitar a situação.

Centenas de vezes tentei dizer de coração aos jovens alunos de arte que encontrava a caminho do Louvre, com suas pastas sob os braços: Amigos, há quanto tempo desenhais? Dois anos. Pois bem! É mais que suficiente. Abandonem os impostores da maneira. Ide aos Chartreux e vereis aí a verdadeira atitude de devoção e de intimidade. Hoje é véspera da grande festa; ide à igreja, perambulai por entre os confessionários e vereis a verdadeira atitude do recolhimento e do arre-

pendimento. Amanhã ide à taberna e vereis a verdadeira ação do homem enfurecido. Buscai as cenas públicas, sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados e nas casas e obtereis conceitos precisos sobre o movimento verdadeiro das ações de vida. Olhem! Logo aqui! Dois de vossos companheiros discutem. Vede como é a própria discussão que, sem que se dêem conta, determina uma posição própria a todos os seus membros. Examinai-os bem e verás como é miserável a lição de vosso insípido professor e da imitação de vosso modelo vazio de gosto! Quanto trabalho não tereis quando um dia devereis colocar no lugar de todas as falsidades que haveis aprendido a simplicidade e a verdade de Le Sueur!¹⁰⁹ E isso será preciso se quiseres ser alguma coisa!

Esse conselho seria em si mesmo bom e certamente o artista nunca fica pouco no meio da massa do povo; mas incondicionalmente, como pretende Diderot, não adianta nada. O aprendiz deve antes saber o que tem de procurar, o que o artista pode empregar da natureza e como ele deve empregá-lo para fins artísticos. Se esses exercícios prévios lhe são estranhos, toda experiência de nada o ajudará e, como muitos de nossos contemporâneos, ele apenas irá representar o comum, o que é interessante pela metade ou o que, por desvios sentimentais, é falsamente interessante.

Uma coisa é uma atitude, outra coisa uma ação. Toda atitude é falsa e mesquinha, toda ação é bela e verdadeira.

Diderot já empregou algumas vezes a palavra atitude, e eu a traduzi segundo o significado que para mim pareceu ter naquelas passagens; mas aqui ela não é traduzível, pois já implica um conceito secundário depreciativo. Em geral, atitude significa, na linguagem artística da Academia Francesa, uma posição que expressa uma ação

¹⁰⁹ Eustache Le Sueur (1616-1655, pintor e retratista francês) aspirava por uma harmonia e equilíbrio clássicos entre a forma e o conteúdo. O mosteiro Chartreux da Rue d'Enfer, acima citado, possuía dele 22 cenas sobre a vida de São Bruno. [N. T.]

ou um pensamento [*Gesinnung*], e enquanto são significativos. Mas, porque as posições dos modelos acadêmicos não realizam o que deles é exigido, e sim, de acordo com a natureza das tarefas e das circunstâncias, têm de parecer usualmente arrogantes, vazios, exagerados e insuficientes, Diderot então emprega a palavra atitude aqui num sentido depreciativo, que não podemos traduzir com nenhuma palavra alemã. Deveríamos querer dizer algo como “posição acadêmica”, com o que não melhorariamos nada.

Diderot passa das posições para os contrastes e com razão. Pois o contraste nasce da direção variada dos membros de uma figura, bem como das direções variadas dos membros de figuras combinadas. Queremos ouvir o próprio autor.

O mal compreendido contraste é uma das causas mais tristes do maneirismo. Não existe um verdadeiro contraste senão aquele que decorre do fundamento da ação, da multiplicidade dos órgãos, ou do interesse. Como procedem Rafael e Le Sueur? Algumas vezes eles colocam em pé uma ao lado da outra três, quatro, cinco figuras e o efeito é magnífico. Nos Chartreux, nas missas ou às vésperas vê-se em duas longas filas paralelas 40 até 50 monges, em cadeiras idênticas, em atitude idêntica, com veste idêntica e, porém, não há dois desses monges que se pareçam. Não me procurem outro contraste senão esse que distingue esses monges! Aqui está o verdadeiro! Todo o resto é mesquinho e falso.

Assim como na doutrina dos gestos, embora possua no todo razão, Diderot é também aqui muito negligente diante dos meios artísticos e, em seu conselho, é empiricamente diletante. Rafael certamente extraiu de uma série simétrica de monges muitos motivos para as suas composições, mas foi Rafael que o fez, o gênio artístico, o artista que sempre está progredindo mais, se desenvolvendo e se tornando consumado. Não devemos esquecer que assim como empurramos o aluno, sem instrução artística, para a natureza, ao mesmo tempo também temos de afastá-lo da natureza e da arte.

Diderot prossegue então, como já fez acima, com uma frase insignificante para uma matéria estranha. Ele quer chamar a atenção do aluno de arte, em particular do pintor: que uma figura seja acabada e versátil, que o pintor deva representar os lados, que ele permite que se veja, tão vivamente que eles contenham neles mesmos, por assim dizer, os restantes. O que ele diz aponta mais para a sua intenção do que se poderia pensar em uma execução.

Se os nossos jovens artistas fossem inclinados a explorar o meu conselho, eu diria a eles ainda o seguinte: Já não é suficiente o longo tempo em que vocês apenas vêem o único lado que reproduzem? Tentem, meus amigos, pensar a figura como transparente e colocar o vosso olhar no ponto central dela. A partir daí vocês observarão todo o jogo exterior da máquina, vocês verão como certas partes se alongam, outras, ao contrário, se encolhem, como estas murcham e as outras, ao contrário, incham e vocês, sempre imbuídos do todo, deixarão que se sinta, em um único lado do objeto que a vossa pintura me mostra, a hábil concordância com os outros que não vejo; e embora vocês apenas me apresentem uma perspectiva, vocês irão, contudo, forçar a minha imaginação a ver também o lado oposto. Então eu direi que vocês são desenhistas admiráveis.

Uma vez que Diderot dá aos artistas o conselho de se colocarem em pensamentos no centro da figura, a fim de vê-la atuando e vivificada segundo todos os lados, um propósito que se deve fazer lembrar, em particular ao pintor, é que ele não seja superficial e, por assim dizer, não procure ser agradável apenas por um lado. Pois certamente um desenho correto, sem luz e sombra, já aparece acabado, assim como se coloca num primeiro e num segundo plano. Por que uma silhueta aparece assim vivificada? Porque o contorno da figura é correto, de modo que se poderia tanto desenhar dentro dele o reverso quanto a frente da figura. Se o jovem artista, para quem o conselho de nosso autor não for inteiramente nítido, fizer a tentativa há pouco indicada com a silhueta e seu olho estiver voltado dos dois

lados para o mesmo contorno, ele poderá treinar aproximadamente de modo real o que Diderot acredita ter pensado por meio da abstração a partir do centro da figura.

Se uma figura no todo é bem desenhada, o autor lembra então da execução, que não pode prejudicar o todo, mas torná-lo consumado. Estamos convencidos com ele que aqui devem ser convocadas as supremas forças do espírito, bem como o mais treinado mecanismo do artista.

Mas não é suficiente que vocês componham bem o todo, é preciso ainda executar o singular, sem que a massa seja destruída. Essa é a obra do entusiasmo, do sentimento, do sentimento apurado.

E, assim, eu desejaria que uma escola de desenho fosse organizada da seguinte maneira: quando o aluno, com leveza, sabe trabalhar segundo o desenho e uma figura arredondada, eu o mantere por dois anos diante do modelo acadêmico do homem e da mulher. A seguir, mostro-lhe crianças e depois adultos, mais tarde homens maduros, anciãos, pessoas de todas as idades, de ambos os sexos, tiradas de todas as classes da sociedade e, por fim, todos os tipos de caracteres. Essas pessoas não poderão faltar; se lhes pagar bem, apresentar-se-ão em grande número à porta de minha academia, se estou em um país onde há escravos, eu os mandarei vir.

Nesses diferentes modelos o professor observará as modificações que as funções cotidianas, o modo de vida, a condição social e a idade provocaram nas formas.

Um aluno não verá o modelo acadêmico mais do que uma vez a cada 15 dias, e o professor deixará que o modelo adote a posição que desejar. Após a sessão de desenho, um anatomista competente explicará ao meu aprendiz o cadáver exposto e lhe mostrará a aplicação de suas lições no nu animado e vivo. Ele desenhará a partir do morto dissecado no máximo 12 vezes ao ano. Será o suficiente para que perceba que as partes carnosas apoiadas em ossos e as que não o são

desenham-se de modo diferente, que aqui o contorno é arredondado e lá como que anguloso; ele reconhecerá que, se negligenciar essas sutilezas, o todo parecerá uma bexiga inflada ou um saco de algodão.

Que a sugestão para uma escola do desenho é insatisfatória, a intenção do autor não é clara o suficiente, que as épocas em que as diferentes etapas do aprendizado devem coincidir, não são suficientemente indicadas, salta aos olhos de cada um; mas aqui não é o lugar de brigar com o autor. É suficiente que ele, no todo, exclua o pedantismo limitador e recomende o estudo determinante. Seria muito bom não ver mais feitos, pelos artistas de nosso tempo, nenhuma bolha inflada e nenhum saco de algodão forrado tanto nos corpos quanto nas vestimentas!

Não haveria maneira, nem no desenho nem na cor, se a natureza fosse imitada com consciência. A maneira provém do mestre, da academia, da escola e até mesmo dos modelos da Antigüidade.

Valente Diderot, assim como você começou mal, você também termina mal, e temos de nos separar insatisfeitos de você no fim do capítulo! A juventude, com uma porção moderada de gênio, já não é orgulhosa demais, cada um já não prefere se elogiar dizendo: um caminho incondicional, mais adaptado ao indivíduo e tomado por conta própria é melhor e conduz mais longe? E você ainda quer tornar, aos seus aprendizes, a escola inteiramente suspeita! Talvez há 30 anos os professores da Academia de Paris merecessem ser re-preendidos e descreditados dessa maneira. Não posso decidi-lo, mas considerado em termos universais não existe nenhuma sílaba verdadeira em suas palavras finais.

O artista não deve ser tão consciencioso diante da natureza, mas diante da arte. Por meio da mais fiel imitação da natureza ainda não nasce nenhuma obra de arte, mas em uma obra de arte pode estar apagada quase toda a natureza e ainda assim a obra de arte pode receber elogios. Perdoe-me, ó espírito desaparecido, se os seus paradoxos me tornam também paradoxal! Mas, acredito que seria-

mente você não irá negar que a partir do mestre, do acadêmico, da escola, dos antigos, que você denuncia como provocando o maneirismo,¹¹⁰ pode igualmente ser propagado, por meio de um método correto, um estilo autêntico. Aliás, podemos até perguntar: que gênio do mundo irá, de uma só vez, por meio da mera intuição da natureza, sem tradição, decidir-se por proporções, apreender as formas autênticas, escolher o estilo verdadeiro e criar para si mesmo um método que a tudo abrange? Tal gênio é uma imagem de sonho muito mais vazia do que o seu aprendiz que, sendo uma criatura de vinte anos, teria nascido de um torrão de terra e teria membros perfeitos sem nunca tê-los empregado.

E assim, passe bem, venerável sombra, agradeço por permitir que discutíssemos, conversássemos, nos inflamássemos e novamente nos acalmássemos. O supremo efeito do espírito consiste em provocar o espírito. Mais uma vez passe bem! Nos veremos novamente no reino das cores.

Segundo Capítulo

“Minhas pequenas idéias sobre a cor”

Diderot, um homem de grande espírito e entendimento, treinado em todas as direções do pensamento, nos mostra aqui que tem consciência de sua força e fraqueza no tratamento dessa matéria. Ele já acena para isso no título, para que não esperemos demais dele.

Se no primeiro capítulo ele nos ameaçou com pensamentos bizarros sobre o desenho, é porque tinha consciência de sua capacidade de abrangência, de sua força e habilidade. De fato, encontramos nele um lutador ágil e bem armado, contra quem tivemos motivo

¹¹⁰ Quando Goethe se refere à *maneira* e *maneirismo*, convém ter presente seu ensaio *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* (1789). [N. T.]

para oferecer todas as nossas forças. Mas aqui ele mesmo anuncia, com um gesto comedido, apenas pequenas idéias sobre a cor. Se observarmos mais de perto, porém, vemos que ele não tem razão, elas não são pequenas, mas em sua maioria corretas, adequadas aos objetos e suas observações são acertadas. Mas ele se encontra limitado a um círculo estreito que ele não conhece perfeitamente, ele não olha longe o suficiente e, mesmo em relação ao que está próximo dele, nem tudo lhe é claro.

A partir dessa comparação dos dois capítulos segue-se por si mesmo que eu terei de constituir um modo de tratamento inteiramente diferente para poder acompanhar esse capítulo com observações. No primeiro capítulo apenas precisei desenvolver sofismas, separar o aparente do verdadeiro, pude recorrer a algo reconhecidamente do tipo da lei [*Gesetzliches*] na natureza e encontrei muitos suportes científicos nos quais pude me apoiar. Mas aqui a tarefa seria a de ampliar um círculo estreito, delimitar sua abrangência, preencher lacunas e concluir por mim mesmo um trabalho cuja necessidade há muito já é sentida pelos verdadeiros artistas e amigos das ciências.¹¹¹

Mas, tendo em vista que se acharia pouco cômoda uma tal apresentação por ocasião de um ensaio incompleto de um estranho, mesmo que dela fôssemos capazes, eu assumi um outro caminho neste capítulo, a fim de tornar o meu trabalho útil para os amigos da arte.

Segundo sua conhecida manha de sofista, Diderot também aqui mistura as diferentes partes de seu curto tratado, ele nos conduz como em um labirinto, a fim de simular um longo passeio num pequeno espaço. Por isso, dividi seus períodos e os dispus sob certas rubricas em uma outra ordem. E isso foi tanto mais possível em vir-

¹¹¹ Nesse trecho inicial e nos comentários que se seguem ao segundo capítulo, relativos ao tema da cor, podemos notar que Goethe já tem em mente suas investigações sobre a teoria das cores, que publicará em 1810. [N. T.]

tude de todo o seu capítulo não possuir nenhuma conexão interna e sua insuficiência aforística ser apenas ocultada por meio de um movimento desultor.¹¹²

Ao acrescentar nessa nova ordem às minhas observações, pode tornar-se possível um certo panorama daquilo que foi feito e do que ainda resta ser feito.

Alguns aspectos gerais

Elevado efeito do colorido: *o desenho dá às coisas a forma; a cor dá a vida; ela é o halo divino que tudo vivifica.*

O efeito agradável que tem a cor sobre o olho é a consequência de uma propriedade que percebemos apenas pelo olhar em fenômenos corpóreos e incorpóreos. É preciso que se tenha visto a cor, aliás, é necessário vê-la para poder constituir um conceito do esplendor desse fenômeno pleno de força.

Raridade de bons coloristas: *se existem muitos desenhistas excelentes, existem poucos grandes coloristas. O mesmo ocorre na literatura, centenas de lógicos frios para um grande orador, dez grandes oradores para um poeta primoroso. Um grande interesse pode um homem eloqüente desenvolver rapidamente e, Helvécio¹¹³ pode dizer o que quiser, não se faz dez versos bons sem uma boa disposição, ainda que sob pena de morte.*

¹¹² *Desultorische* provém do latim “desultor”: “cavaleiro volteador”, artista de circo que em pleno galope saltava do cavalo em que estava montado a outro, que ia paralelo ao primeiro. Em sentido figurado: homem inconstante. Na proposta de “reordenar” o texto de Diderot, não se pode deixar de notar uma certa ironia da parte de Goethe, ao potencializar a concepção de gênio de Diderot. [N. T.]

¹¹³ Claude Adrien Helvétius (1715-1771) defendeu em sua obra principal *De l'esprit* a concepção de que o homem é “uma máquina que, movida por meio de sentimentos sensíveis, p. ex., de fome, deve fazer tudo que executa”. [N. T.]

Para ocultar a deficiência de seus conhecimentos particulares, Diderot, à sua maneira, lança aqui a questão sobre a qual gostaríamos de ser instruídos para um plano universal e impressiona com um exemplo falsamente aplicado a partir das artes retóricas. Sempre tudo é atribuído ao bom gênio, sempre a disposição¹¹⁴ deve fazer tudo. Sem dúvida o gênio e a disposição são duas condições indispensáveis quando uma obra de arte deve ser produzida. Mas ambos são necessários, para falar apenas da pintura, para a invenção e a ordenação, para a iluminação como para a coloração e para a expressão, bem como para a execução final. Quando a cor vivifica a superfície do quadro, temos então de perceber a vida genial em todas as suas partes.

Também poderíamos justamente inverter aquele enunciado e dizer: existem mais bons coloristas do que desenhistas ou se quisermos ser mais justos: é igualmente difícil ser excelente num quanto noutro caso. Se elevarmos ou rebaixarmos o quanto quisermos o ponto sobre quando alguém pode ser tido como um bom desenhista ou colorista, iremos sempre encontrar pelo menos o mesmo número de mestres, e talvez até mais coloristas. Precisamos apenas nos lembrar da escola holandesa e em geral daqueles que são denominados naturalistas.

Se é correto que realmente existem tantos bons coloristas quanto desenhistas, então isso nos conduz para uma outra consideração importante. Quanto ao desenho, temos nas escolas, embora nenhuma teoria perfeita, pelo menos certos princípios, certas regras e medidas que podem ser transmitidos. Mas, quanto ao colorido, não temos nem teoria nem princípios e sequer algo que possa ser transmitido. O aluno é referido à natureza, a exemplos, ao seu próprio gosto. E por que é justamente tão difícil desenhar bem quanto colorir bem? Parece-nos que é porque o desenho pressupõe muitíssimos conhecimentos, muito estudo, porque seu exercício é muito complexo, requer uma reflexão continuada e um certo rigor. O colorido, ao contrário, é um fenômeno

¹¹⁴ *Stimmung* tem também o sentido de “estado de humor”. [N. T.]

que apenas requer o sentimento e, portanto, também pode ser produzido por meio do sentimento, por assim dizer, instintivamente.

Ainda bem que é assim! Caso contrário, junto à deficiência da teoria e de princípios, teríamos ainda menos boas imagens coloridas. Existem várias razões para o fato de elas não existirem mais. Diderot expressa a seguir várias delas.

Para se persuadir da tristeza em torno dessa questão em nossos manuais, basta observar, por exemplo, o artigo “colorido” na *Teoria geral das belas-artes* de Sulzer,¹¹⁵ com o olhar de um artista que quer aprender algo, encontrar uma instrução, seguir um aceno! Onde existe aqui um rastro teórico? Onde existe aqui um rastro, do qual se trata propriamente, para o qual o autor pelo menos aponta? A pessoa desejosa de saber é referida de volta à natureza, é empurrada de uma escola, na qual deposita uma confiança, para as montanhas e os campos, para o vasto mundo, lá ela deve observar o sol, o orvalho, as nuvens e sabe-se lá mais o quê, lá ela deve investigar e aprender, lá ela deve, como uma criança que é isolada, se virar no estrangeiro com as próprias forças. É por causa disso que abrimos o livro de um teórico, para novamente sermos referidos de volta à amplitude e à extensão da experiência, à incerteza de observações isoladas e dispersas, às confusões de uma força de pensamento não treinada?¹¹⁶ Sem dúvida o gênio é em geral indispensável para a arte, bem como no par-

¹¹⁵ Johann Georg Sulzer (1720-1779), célebre esteta berlinense que escrevia na tradição do iluminismo [*Aufklärung*] alemão. O jovem Goethe já se opunha ao manual de Sulzer, *Teoria geral das belas-artes* [*Allgemeine Theorie der schönen Künste*], 1771, resenhado no ano de 1772. [N. T.]

¹¹⁶ Referência a Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780), *Betrachtungen über die Mahlerey* (Leipzig, 1762), irmão do poeta anacreôntico Friedrich von Hagedorn (1708-1754), muito apreciado por Goethe. Hagedorn confirma os antigos como modelo dos maiores artistas, mas para a coloração considera necessária a imitação imediata da natureza. Goethe conheceu Hagedorn em 1768, numa estadia de duas semanas em Dresden, vindo de Leipzig, onde estudava na época. Hagedorn era o diretor da *Galeria de pintura* e na ocasião também mostrou ao jovem entusiasta da arte a sua coleção de arte particular. [N. T.]

ticular para uma determinada parte da arte. Certamente é exigida uma feliz disposição do olho para a recepção das cores, um certo sentimento natural para sua harmonia, sem dúvida o gênio deve ver, observar, treinar e subsistir por si mesmo. Ao contrário, ele possui tempo o suficiente para sentir a necessidade de ser elevado, por meio do pensamento, acima da experiência, aliás, se quisermos, acima de si mesmo. Então ele alegra ao se aproximar do teórico, do qual pode esperar o encurtamento de seu caminho, a facilidade do tratamento em todo o sentido.

Juízo sobre a coloração: *apenas os mestres da arte são os verdadeiros juizes do desenho, o mundo todo sabe julgar a cor.*

Com isso não podemos concordar de maneira alguma. Certamente a cor é mais fácil de sentir num duplo sentido, tanto no que se refere ao propósito da harmonia no todo quanto no que se refere à verdade do que é representado no singular, na medida em que fala imediatamente aos sentidos saudáveis. Mas sobre o colorido, como produto propriamente artístico, apenas o mestre pode ajuizar, assim como de todas as rubricas restantes. Um quadro variegado, alegre, harmonioso por meio de uma certa universalidade ou pelo detalhe pode atrair a multidão, alegrar o amante da arte, mas julgá-lo podem apenas o mestre ou um conhecedor abalizado. Assim como os homens desprovidos inteiramente de experiência descobrem falhas no desenho e as crianças são surpreendidas com a semelhança de um quadro, também existem muitas coisas que um olhar saudável percebe corretamente no detalhe, sem alcançar o todo e ser confiável nos pontos principais. Não se tem a experiência de que pessoas não treinadas não consideram natural o colorido de Ticiano? E talvez Diderot estivesse no mesmo caso, já que ele sempre indica somente Vernet e Chardin como modelos do colorido.

Um meio-conhecedor certamente não percebe, com a pressa, uma obra-prima do desenho, da expressão, da composição; o olho jamais ignorou o colorista.

Na verdade, nem se deveria falar de meios-conhecedores! Aliás, rigorosamente, não existem meios-conhecedores. A multidão, que não é nem atraída nem repelida, não reivindica nenhum conhecimento, o autêntico amante cresce todos os dias e mantém-se sempre aberto à formação. Existem meios-tons, mas também eles são harmoniosos no todo. O meio-conhecedor é uma corda falsa que nunca fornece um som correto e justamente ele insiste neste som falso, ao passo que mesmo mestres autênticos e conhecedores nunca se consideram consumados.

Raridade de bons coloristas: *mas, por que existem tão poucos artistas que produzem o que todo mundo apreende?*

Aqui reside novamente o erro no falso sentido dado à palavra “apreender”.¹¹⁷ A multidão apreende tampouco a harmonia e a verdade das cores quanto a ordem de uma bela composição. Certamente ambas são tanto mais facilmente captadas quanto mais perfeitas são e essa possibilidade de ser captado é uma propriedade de tudo o que é perfeito na natureza e na arte, essa possibilidade de ser captado deve ter algo em comum com o que é cotidiano. A diferença é que esse pode ser sem encanto, aliás sem gosto, suscita tédio e aborrecimento, mas aquele provoca encanto, entretém, eleva o homem ao supremo estágio de sua existência, o mantém ali, por assim dizer, em suspensão e o ilude em função do sentimento de sua existência e do tempo que transcorre.

Os cantos de Homero já são captados há séculos, aliás apreendidos, e quem produz algo análogo? O que é mais passível de ser captado, apreendido do que a aparição de um excelente ator de teatro? Ele é visto e admirado por milhares de pessoas e quem é capaz de imitá-lo?

¹¹⁷ *Begreifen* remete ao termo *Begriff*: “conceito”, de tal modo que “apreender” tem aqui o sentido de “formar um conceito sobre alguma coisa”/ “captar conceitualmente”. Já o verbo *fassen*, vertido por “captar”, possui um significado mais imediato e genérico de apreensão. [N. T.]

Traços de um autêntico colorista

Verdade e harmonia: *quem é então para mim o verdadeiro, o grande colorista? Aquele que captou o tom da natureza e de objetos bem iluminados e que ao mesmo tempo soube dar uma harmonia ao seu quadro.*

Eu preferiria dizer: aquele que capta e representa vivamente as cores dos objetos, da maneira a mais correta e pura, sob todas as circunstâncias da iluminação, da distância e assim por diante e sabe colocá-las em uma relação harmoniosa.

Em poucos objetos a cor aparece em sua pureza originária, mesmo na mais plena luz. Ela já é modificada em maior ou menor grau pela natureza dos corpos nos quais aparece e, além disso, vemos ela ainda ser determinada e modificada de mil maneiras por meio de uma luz mais forte ou mais fraca, por meio do sombreado, por meio da distância, inclusive, finalmente, por meio de variados truques. A tudo isso junto podemos chamar de verdade das cores, pois se trata da verdade que aparece ao olho artístico saudável, vigoroso e treinado. Mas esse verdadeiro é raramente encontrado harmoniosamente na natureza, a harmonia tem de ser procurada no olho humano, ela repousa sobre um efeito e contra-efeito interiores do órgão, segundo o qual uma certa cor exige uma outra cor, e podemos muito bem dizer que se o olho vê uma cor, ele exige a cor harmoniosa, de tal forma que se pode dizer que a cor exigida pelo olho ao lado de uma outra é a cor harmoniosa. Essas cores, sobre as quais repousa a harmonia e, portanto, a parte mais importante do colorido, foram até agora denominadas pelos físicos de cores contingentes.

Leve comparação: *nada num quadro nos atrai mais do que a verdadeira cor, ela é compreensível tanto ao ignorante quanto ao instruído.*

Isso é verdadeiro em todos os sentidos. Mas é necessário investigar: o que propriamente pretendem dizer essas poucas palavras? Em

tudo o que não é o corpo humano a cor significa quase mais do que a figura, e é por meio da cor, portanto, que propriamente reconhecemos muitos objetos ou por meio das quais eles nos interessam. A pedra monocromática, sem cor, não quer dizer nada, a madeira torna-se apenas significativa por meio da multiplicidade de sua cor, a figura do pássaro nós é ocultada por meio de uma plumagem, que nos atrai especialmente mediante uma alternância regular das cores. Todos os corpos possuem em certo sentido uma cor individual, pelo menos uma cor dos gêneros e das espécies. Mesmo as cores de materiais artificiais são distintas segundo sua diversidade, a cochonilha¹¹⁸ sempre aparece de maneira diferente no linho, no algodão, na seda. O tafetá, o cetim, o veludo, embora todos tenham uma origem na seda, mostram-se de outra maneira ao olho. E o que pode nos estimular, nos regozijar, nos iludir e nos encantar mais do que quando vemos novamente num quadro o que é determinado, vivo e individual em um objeto, o que sempre nos atraiu nele durante toda a vida e o que unicamente nos tornou ele conhecido? Toda representação da forma sem cor é simbólica, somente a cor torna a obra de arte verdadeira, a aproxima da realidade.

Cores dos objetos

Cores da carne: afirmou-se que a mais bela cor que havia no mundo era o rubor amável, cuja inocência, juventude, saúde, modéstia e pudor adornam as faces de uma moça; e se disse algo não somente sutil, tocante e delicado, mas verdadeiro; pois a carne é difícil de ser reproduzida, é esse branco untuoso, igual sem ser pálido nem fosco, é essa mescla de vermelho e de azul que transpira imperceptivelmente

¹¹⁸ Corante vermelho que consiste nos corpos secados das fêmeas da cochonilha e é obtido em várias graduações, de prateado a preto, conforme o modo de matar os insetos, quer com calor seco, quer com água fervente. A cochonilha era muito usada no passado para fabrico do carmim, sendo necessários 155.000 exemplares para a obtenção de 1 quilo do corante. [N. T.]

(por meio do amarelo), é o sangue, é a vida que colocam o colorista em desespero. Aquele que adquiriu o sentimento da carne deu um grande passo; o resto nada é diante disso. Mil pintores morreram e outros tantos morrerão sem tê-la sentido.

Diderot coloca-se aqui com razão no topo da cor que vemos nos corpos. As cores elementares, que percebemos e vemos separadas nos fenômenos fisiológicos, físicos e químicos, são enobrecidas ao serem aplicadas organicamente como todas as outras matérias da natureza. O supremo ser organizado é o ser humano e, já que escrevemos para artistas, nos permitimos supor que existe dentre as raças humanas raças perfeitamente organizadas interna e externamente, cuja pele, como a superfície da perfeita organização, mostra a suprema harmonia das cores, além da qual nossos conceitos não avançam. O sentimento dessa cor da carne saudável, uma intuição ativa dela, por meio da qual o artista aspira tornar-se hábil na produção de algo análogo, exige tantas operações variadas e suaves do olho quanto do espírito e da mão, um sentimento juvenil fresco da natureza e uma faculdade de espírito amadurecida, de tal forma que todo o resto parece apenas brincadeira e jogo, pelo menos todo o resto parece estar compreendido nessa capacidade suprema. Quem se elevou à idéia da forma humana significativa e bela irá produzir todo o resto de maneira significativa e bela. Que obras gloriosas não surgiriam se os chamados grandes pintores históricos se dedicassem a pintar paisagens, animais e acessórios inorgânicos!

Uma vez que concordamos inteiramente com o nosso autor, deixamos a palavra com ele.

Poderíeis julgar que, para se fortificar no colorido, não faria mal algum estudo de pássaros e de flores. Não, meu amigo, essa imitação nunca proporcionará o sentimento da carne. O que será de Bachelier,¹¹⁹ quando não tem mais sob os seus olhos a sua rosa, seu junquilha e seu

¹¹⁹ Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), pintor francês de naturezas mortas. Sobre o quadro dramático *A caridade romana*, Diderot escreveu: "Acredite em mim, retorne ao

cravo. Deixe a Madame Vien¹²⁰ fazer um retrato, e levai-o em seguida a Latour.¹²¹ Mas não, não o leveis! O hipócrita não tem pelos colegas suficiente apreço para dizer-lhes a verdade. Proponde-lhe, antes, a ele, que sabe pintar a carne, pintar um tecido, um céu, um cravo, uma ameixa aromatizada, um pêssago aveludado e vereis com que excelência ele o executará. E Chardin! Por que se tomam suas imitações de seres inanimados pela própria natureza? É que ele representa a carne quando quer.

Não é possível expressar-se de maneira mais viva, fina e graciosa. O princípio é certamente também verdadeiro. Somente Latour não é um exemplo feliz de um grande artista da cor, ele é um pintor que exagera nas cores, ou melhor, um pintor maneirista da escola de Rigaud,¹²² ou um imitador desse mestre.

A seguir, Diderot passa para a nova dificuldade que o pintor encontra. Imitar a carne em si e por si mesma não é tão difícil, mas a dificuldade é ainda mais aumentada pelo fato de que essa superfície pertence a um ser que pensa, que percebe, que sente, cujas modificações mais íntimas, mais secretas, mais leves se espalham como um raio sobre o exterior. Ele exagera um pouco na dificuldade, mas com encanto particular e sem se afastar da verdade.

Mas o que acaba por enlouquecer o grande colorista é a mutabilidade dessa carne, que de um instante para o outro se vivifica

jasmim, ao junquillo, ao tubérculo, às uvas!" (*Salon de 1765*. Paris: Hermann, 1984, p. 108). [N. T.]

¹²⁰ Marie-Therese Vien (1728-1805), pintora francesa de flores e animais, que estava representada em mais de um salão. [N. T.]

¹²¹ Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788), pintor francês de retratos do período do rococó. Alcançou uma maestria no desenho em pastel, que empregou na representação característica natural e leve. [N. T.]

¹²² Hyacinthe Rigaud (1659-1743), pintor francês do período do barroco, sobretudo apreciado pela aristocracia e pelo alto clero por causa de seus retratos, nos quais os modelos eram suspensos por acessórios secundários. Em todos os casos ele não foi nem professor nem exemplo para La Tour. [N. T.]

e toma uma cor; enquanto o artista se ocupa com sua tela e seu pincel está ocupado em me representar, eu mudei e, quando ele volta novamente a cabeça, não mais me encontra. Se o abade Le Blanc me veio em pensamento, eu bocejei de tédio, se o abade Trublet veio à minha imaginação, tomo um ar irônico. Se meu amigo Grimm ou minha Sofia¹²³ me apareceram, então bate meu coração, a ternura e a serenidade irradiaram-se sobre meu semblante, a alegria parece transpirar por minha pele, os menores reservatórios sangüíneos são abalados e a cor imperceptível do fluido vivo que deles vazou verteu por todo o meu ser a cor da vida. Flores e frutas já mudam sob o olhar atento de La Tour e de Bachelier. Que suplício, portanto, não constitui para eles o rosto humano! Essa tela que se agita, movimenta-se, alonga-se, descontrai-se, colore-se, empalidece conforme as oscilações infinitas desse halo ligeiro e móvel que se chama alma!

Dissemos anteriormente que Diderot exagera um pouco na dificuldade, e certamente ela seria insuperável se o pintor não possuísse o que o torna artista, se ele dependesse unicamente de olhar ora para o corpo ora para a tela, se não soubesse fazer nada mais do que vê. Mas o gênio do artista, o talento do artista consiste justamente em saber intuir, captar, universalizar, simbolizar e caracterizar, e isso, na verdade, em cada parte da arte, tanto na forma quanto na cor. O talento do artista reside precisamente em possuir um método, segundo o qual ele maneja os objetos, um método mecânico tanto espiritual quanto prático, mediante o qual sabe apreender e determinar o objeto mais móvel e dar a ele uma unidade e verdade da existência artística.

Mas quase ia-me esquecendo de falar-lhes da cor da paixão; eu estava, porém, bem próximo disso. Não tem cada paixão a sua própria cor? Ela não se modifica em todos os estágios da paixão? Na cólera, a cor tem as suas nuances. Se ela abrasa o rosto, os olhos ardem; se é

¹²³ Mulher de Diderot, chamada Louise Henriette Volland (1726-1784). [N. T.]

extrema, oprime o coração em vez de dilatá-lo. A seguir, os olhos alucinam-se, a palidez irradia-se sobre a testa e sobre as faces, os lábios tornam-se trêmulos e pálidos. Prazer e desejo, doce gozo, satisfação feliz! Cada momento desses não colore com outras cores a beleza amada?

Sobre esse período vale o que foi dito sobre o anterior: também aqui temos de elogiar Diderot por mostrar ao artista as grandes exigências que são legítimas de serem colocadas a ele, quando o torna atento para a multiplicidade dos fenômenos da natureza e procura, desse modo, protegê-lo contra o maneirista. A mesma coisa ele persegue a seguir.

A multiplicidade de nossas matérias que fizeram efeito, de nossas vestimentas não contribui pouco para tornar perfeito o colorido.

Anteriormente já foi dito algo sobre isso em uma observação.

O tom geral da cor pode ser fraco sem ser falso.

Não há a menor dúvida de que a cor local tem de ser moderada tanto no quadro inteiro quanto por meio dos diferentes fundos de um quadro e, todavia, ainda pode permanecer verdadeira e adaptada aos objetos.

Sobre a harmonia das cores

Chegamos agora a um ponto importante, sobre o qual já exprimimos algo anteriormente, mas que não pode ser discutido aqui, e sim na seqüência de toda a teoria das cores.

Diz-se que existem cores amigas e cores inimigas, e tem-se razão quando se diz que existem cores que dificilmente combinam entre si, que se sobressaem de tal modo umas ao lado das outras que a luz e o ar, esses dois harmonistas universais, mal podem tornar suportável a sua proximidade imediata.

Uma vez que não foi possível chegar aos fundamentos da harmonia das cores, todavia teve de se aceitar cores harmoniosas e desarmoniosas, mas ao mesmo tempo se observou que a luz mais forte ou mais fraca parecia dar ou tirar alguma coisa das cores e, desse modo, parecia fazer uma certa mediação, e uma vez que se observou que o ar, na medida em que envolve os corpos, produz certas modificações suaves e inclusive harmoniosas, viu-se então ambos como os harmonistas universais e misturou-se com ambos novamente, de uma maneira inadmissível, o claro-escuro mal separado do colorido. Introduziu-se as massas na discussão, falou-se da perspectiva aérea, com o único intuito de evitar um esclarecimento sobre a harmonia das cores. Observemos apenas o capítulo de Sulzer¹²⁴ sobre o colorido e como lá a questão sobre o que seja a harmonia não é ressaltada, mas soterrada e encoberta entre outras coisas estranhas e aparentadas. Esse trabalho, portanto, ainda está por ser feito e talvez se mostre que uma tal harmonia, assim como existe independente e originariamente no olho e no sentimento do homem, também pode ser produzida externamente mediante a combinação de objetos coloridos.

Duvido que algum pintor entenda melhor dessa questão do que uma mulher um tanto vaidosa ou uma florista que conhece a sua profissão.

Uma mulher encantadora e uma florista vivaz sabem, portanto, lidar com a harmonia das cores, uma sabe o que lhe cai bem e a outra como tornar agradável seu produto. E por que o filósofo, o fisiólogo, não entra nessa escola? Por que ele não se esforça um pouco para observar como procede uma criatura amável a fim de ordenar a seu favor esse círculo elementar? Por que ele não observa o que ela toma para si e o que despreza? A harmonia das cores foi reconhecida, o pintor está referido a ela, cada um a exige dele e ninguém lhe diz o que ela é. O que ocorre? Seu sentimento natural em muitos casos o conduz ao caminho correto, em outros ele não sabe o que

¹²⁴ Alusão à *Teoria geral das belas artes*, 1771. [N. T.]

fazer. E como ele então se comporta? Ele se afasta da própria cor, ele a enfraquece e acredita com isso harmonizá-la, na medida em que tira a força dela e coloca vivamente à luz sua oposição contra uma outra cor.

O tom geral da cor pode ser fraco, sem que a harmonia seja destruída, pelo contrário, a força do colorido dificilmente se deixa unir com a harmonia.

Não concordamos de maneira alguma que é mais fácil tornar harmonioso um colorido fraco do que um forte. Mas certamente quando o colorido é forte, quando as cores aparecem vivas, então também o olho sente a harmonia e a desarmonia muito mais vivamente. Mas quando enfraquecemos as cores, empregamos no quadro algumas claras, outras misturadas e ainda outras sujas, então certamente ninguém sabe se vê um quadro harmonioso ou desarmonioso. Sabemos em todos os casos dizer que é sem efeito, insignificante.

Pintar o branco e pintar claramente são duas coisas distintas. Se, ademais, entre duas composições distintas tudo é igual, então a mais luminosa certamente agradará mais; é como a diferença entre o dia e a noite.

Um quadro pode corresponder a todas as exigências do colorido e todavia ser perfeitamente claro e luminoso. A cor clara alegre o olho e essas mesmas cores em sua plena força, tomadas em seu estado mais escuro, irão produzir um efeito sério pleno de pressentimento. Mas certamente um claro pintado é diferente do que representar uma imagem branca como cal.

Mais uma coisa! A experiência ensina que as imagens alegres, mais claras, nem sempre são privilegiadas às imagens de efeito fortes e plenas de energia. Se não como poderia Spagnoletto¹²⁵ em sua época superar Guido Reni?

¹²⁵ Jusepe de Ribera, chamado *Lo Spagnoletto* (1591-1652), tratava de temas sombrios com cores predominantemente escuras. Ele pintava para o vice-rei de Nápoles. [N. T.]

Existe um encanto ao qual dificilmente se resiste, exercido pelo pintor que sabe dar à sua imagem uma certa disposição. Eu não sei como posso vos expressar nitidamente meus pensamentos! Aqui sobre o quadro há uma mulher, vestida de cetim branco. Cobri o resto do quadro e olhai somente a vestimenta: esse cetim vos parecerá talvez sujo, fosco, pouco verdadeiro; mas veja novamente essa figura rodeada de objetos e, imediatamente, o cetim e sua cor retomarão seu efeito. É isso que faz o todo ser moderado, e como cada objeto perde algo proporcionalmente, o defeito de ambos passa-vos despercebido: a concórdância salva a obra. É a natureza vista ao anoitecer.

Ninguém duvidará que uma tal imagem pode ter verdade e concórdância, particularmente, porém, grande mérito no tratamento.

Fundamento da harmonia: *eu certamente não tenho a intenção de destruir na arte a ordem do arco-íris. O arco-íris é na pintura o que é o baixo fundamental na música.*

Finalmente Diderot aponta para um fundamento da harmonia: ele quer encontrá-lo no arco-íris e se tranqüiliza com o que sobre isso pode ter dito a escola francesa de pintura. Na medida em que o físico¹²⁶ fundamentou toda a teoria das cores sobre os fenômenos prismáticos, assumiu-se aqui e ali esses fenômenos igualmente na pintura como o fundamento das leis harmoniosas, que se deveria ter diante dos olhos na coloração, tanto mais quanto não se podia negar nesse fenômeno uma evidente harmonia. Mas a falha que o físico cometeu perseguiu também o pintor, com suas influências prejudiciais. O arco-íris, assim como os fenômenos prismáticos, são apenas casos singulares dos fenômenos harmoniosos das cores muito mais amplos, mais abrangentes, a serem mais profundamente fundamentados. Não existe uma harmonia porque o arco-íris e o prisma nos mostram, mas esses chamados fenômenos são harmoniosos porque

¹²⁶ Alusão a *Óptica* de Newton, combatida por Goethe na *Teoria das cores* ao refutar a teoria da natureza composta da luz. [N. T.]

existe uma harmonia universal mais elevada, sob cujas leis também eles se colocam.

O arco-íris não pode de modo algum ser comparado ao baixo fundamental na música, pois aquele nem sequer abrange todos os fenômenos que percebemos na refração, ele é tampouco o baixo geral das cores assim como um acorde maior não é o baixo geral da música. Mas um acorde maior é harmonioso porque existe uma harmonia dos sons. Se prosseguirmos na investigação, encontraremos também um acorde menor, que não está compreendido no acorde maior, mas em todo o círculo da harmonia musical.

Enquanto também não estiver claro na teoria das cores que a totalidade dos fenômenos não pode ser comprimida sob um fenômeno restrito e seu eventual esclarecimento, mas que cada fenômeno deve colocar-se, ordenar-se e subordinar-se no círculo com todos os restantes, então também irá durar essa indeterminação, essa confusão na arte. Aqui sente-se no âmbito prático muito mais vivamente essa carência, de modo que o teórico não pode afastar silenciosamente a questão e afirmar de modo egoísta: tudo já está esclarecido!

Mas meu grande receio é que os pintores pusilânimes tenham partido desse fato para reduzir ainda mais os limites da arte de uma maneira pobre e constituir para si uma pequena maneira fácil e limitada, aquilo que chamamos entre nós de protocolo.

Diderot censura aqui uma pequena maneira na qual podem ter caído diferentes pintores que se ligaram muito proximamente à teoria limitada do físico. Eles dispuseram, ao que parece, as cores na ordem de como surgem no arco-íris e assim nasceu uma seqüência inegavelmente harmoniosa. Eles chamaram isso de protocolo, porque aqui estava, por assim dizer, designado tudo o que poderia e deveria ocorrer. Mas uma vez que eles apenas conheciam as cores na seqüência do arco-íris e do fantasma prismático, eles não ousaram destruir essa série em seu trabalho ou manejá-la de modo que com isso se perdesse aquele conceito elementar. Pelo contrário, era possí-

vel reencontrar o protocolo por todo o quadro. A cor permaneceu tanto no quadro quanto na paleta apenas matéria, material, elemento e não era entretecida organicamente em um todo harmonioso por meio de um tratamento genial. Diderot ataca esses artistas com veemência. Não conheço os seus nomes e não vi nenhuma dessas telas, mas acredito poder imaginar bem o que Diderot pensa.

De fato, existem tais protocolistas na pintura, servos tão devotados do arco-íris que sempre pode-se adivinhar o que irão fazer. Se um objeto tem essa ou aquela cor, pode-se ter certeza de que o objeto vizinho será de tal ou tal cor. Se a cor de um canto é lançada sobre sua tela, prevê-se todo o resto. Durante toda a sua vida, não fazem mais do que transferir esse canto. É um ponto móvel, que passeia sobre uma superfície, que se detém e se coloca onde lhe aprouver, mas que sempre se faz acompanhar da mesma comitiva. Ele se assemelha a um grande senhor que sempre aparece com seus criados com a mesma vestimenta.

Autêntico colorido: não é assim que agem Vernet ou Chardin. Seu impetuoso pincel se compraz em ligar, com a maior ousadia, a maior multiplicidade com a mais nobre harmonia, e assim representar todas as cores da natureza com todas as suas gradações.

Aqui Diderot começa a misturar o tratamento com o colorido. Mediante tal tratamento perde-se sem dúvida tudo o que é estofo, elementar, rude, material, na medida em que o artista sabe representar a verdade múltipla do singular, ocultada em uma bela harmonia unificada do todo e, com isso, teríamos voltado aos pontos principais dos quais partimos, para a verdade na concordância.

Muito importante é o ponto seguinte, sobre o qual queremos primeiro ouvir Diderot e então abriremos igualmente o nosso pensamento.

Entretanto, Vernet e Chardin possuem uma espécie própria e limitada de tratamento da cor! Não duvido disso e descobri-la-ia, se me desse ao trabalho; é que o homem não é Deus e o ateliê do artista não é a natureza.

Após ter combatido vivamente os maneiristas, ter apontado suas deficiências e ter oposto a eles seus artistas prediletos, Vernet e Chardin, Diderot chega ao ponto delicado de que também estes procedem em suas obras com um certo modo de tratamento determinado, cujo culpado poderia bem ser algo próprio, algo restrito, de tal modo que ele mal vê como deve distingui-los dos maneiristas. Se ele tivesse falado dos maiores artistas, iria cair na tentação de dizer o mesmo; mas ele se torna justo, ele não quer comparar os artistas com Deus, a obra de arte com um produto da natureza.

Em que se distingue, portanto, o artista que percorre o caminho correto daquele que assumiu um falso caminho? No fato de que ele segue reflexivamente um método, em vez daquele que se prende levianamente a uma maneira.

O artista que sempre intui, sente, pensa, irá observar os objetos em sua suprema dignidade, em seu efeito mais vivo e em suas relações mais puras. Um método sobre o qual ele mesmo refletiu, herdado da tradição, irá facilitar o trabalho na imitação. E embora na execução desse método entre em jogo sua individualidade, ele irá, todavia, por meio dela, sempre ser elevado ao universal, assim como por meio da aplicação a mais pura de suas forças supremas dos sentidos e do espírito, e pode, assim, ser conduzido até os limites da produção possível. Por esse caminho, os gregos se elevaram até a altura na qual conhecemos particularmente sua arte plástica; e por que suas obras de diferentes épocas e de diferentes valores possuem uma certa impressão comum? Certamente apenas porque na progressão seguiram o único método verdadeiro e o qual não puderam abandonar inteiramente, mesmo ao retrocederem.

Ao resultado de um método autêntico denominamos estilo, em oposição a maneira.¹²⁷ O estilo eleva o indivíduo ao ponto supre-

¹²⁷ O assunto desse parágrafo é desenvolvido no ensaio *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* (1789). [N. T.]

mo do que o gênero é capaz de alcançar, por isso todos os grandes artistas se aproximam um do outro em suas melhores obras. Assim, Rafael coloriu como Ticiano, quando teve a maior felicidade em seu trabalho. A maneira, ao contrário, individualiza, se assim podemos dizer, o indivíduo. O homem que se prende inexoravelmente aos seus impulsos e tendências se afasta sempre mais da unidade do todo, inclusive daqueles que talvez ainda pudessem ser-lhe semelhantes, ele não faz nenhuma exigência à humanidade e, assim, ele mesmo se separa dos homens. Isso vale tanto para o ético quanto para o artístico, pois uma vez que todas as ações dos homens provêm de uma única fonte, elas também se assemelham em todas as suas consequências.

E assim, nobre Diderot, queremos nos apoiar em sua sentença, na medida em que a reforçamos.

Que o homem não queira ser igual a Deus, mas aspire a se consumir como ser humano. Que o artista aspire a produzir não uma obra da natureza, mas uma obra de arte consumada.

Erros e deficiências

Caricatura: existem tanto caricaturas da cor como de desenho e toda caricatura é de mau gosto.

Como uma tal caricatura é possível e em que ela se distingue de uma coloração propriamente desarmoniosa apenas se deixa separar nitidamente quando concordamos com a harmonia das cores e com o fundamento sobre o qual ela repousa. Pois, isso pressupõe que o olho reconheça uma concordância, que sinta uma desarmonia e que se possua informações sobre a procedência de ambas. Apenas então se reconhece que pode existir uma terceira espécie, que se coloca entre ambas. Podemos nos desviar mediante entendimento e propósito da harmonia e então produzimos o característico. Mas se progredirmos e exagerarmos com esse desvio ou ousarmos, sem um

sentimento correto e uma reflexão conscienciosa, então nasce a caricatura que, por fim, torna-se o grotesco [Fratze]¹²⁸ e uma completa desarmonia, diante da qual todo artista deveria se precaver cuidadosamente.

Colorido individual: *mas por que há tantos coloristas quando existe apenas uma única mistura de cores na natureza?*

Não se pode propriamente dizer que existe apenas um único colorido na natureza, pois com a palavra colorido sempre pensamos ao mesmo tempo no ser humano que vê a cor e que, por meio do olho, a acolhe e lhe dá uma coesão. Mas isso se pode e se deve aceitar, para não cair na incerteza do raciocínio de que todos os olhos saudáveis e estimuláveis vêm sem problemas como concordantes todas as cores e sua relação. Pois, sobre essa crença da concordância de tal apercepção repousa toda comunicação da experiência.

Mas que também nos órgãos se encontre uma grande variação e diversidade no que se refere às cores, podemos ver da melhor maneira no pintor que deve produzir algo análogo ao que vê. Podemos, portanto, a partir do que foi produzido, deduzir o que foi visto e dizer com Diderot:

A disposição do órgão contribui, sem dúvida, muito para isso. Um olho suave e fraco não será amigo das cores vivas e fortes, e um pintor não irá querer introduzir em seu quadro os efeitos que o chocam na natureza. Ele não irá amar nem os vermelhos gritantes nem os brancos puros. Como a tapeçaria com que cobrirá as paredes de sua casa, sua tela colorir-se-á de um tom esmaecido, suave e delicado, e comumente irá substituir, por meio de uma certa harmonia, aquilo que vos recusará em força.

Esse colorido fraco e suave, essa fuga das cores vivazes pode em geral decorrer, como Diderot aqui aponta, de uma fraqueza dos nervos. Nós vemos que nações fortes e saudáveis, que o povo em

geral, que crianças e pessoas jovens se alegram com cores vivazes. Mas também vemos que a parte mais formada [da população] se afasta das cores, em parte porque o seu órgão está enfraquecido, em parte porque evita aquilo que se distingue, o característico.

No artista muitas vezes a incerteza e a deficiência da teoria são culpadas por seu colorido ser insignificante. A cor mais forte encontra o seu equilíbrio, mas somente de novo em uma cor forte, e apenas quem tiver muita certeza do que está fazendo ousaria colocá-las lado a lado. Quem nesse caso confia em seu sentimento e em sua intuição produz facilmente uma caricatura, a qual ele irá evitar caso tenha gosto. Por isso surge a suavização, a mistura e o esmaecimento das cores, a aparência de harmonia que se dissolve em nada em vez de abranger o todo.

Mas por que o caráter, até mesmo a disposição do espírito do pintor não influenciariam seu colorido? Se seu pensamento habitual é triste, sombrio e tenebroso, se sempre permanece noite em sua cabeça melancólica e em seu lúgubre ateliê, se ele expulsa de seu quarto a luz, se ele busca a solidão e as trevas, não esperareis uma representação que é certamente vigorosa, mas ao mesmo tempo escura, embaçada e sombria? Como um ictérico, que vê tudo amarelado, não deixará de lançar sobre sua imagem o mesmo véu que seu órgão defeituoso lança sobre os objetos da natureza e que o aflige quando compara a árvore verde que uma experiência anterior imprimiu em sua imaginação com a árvore amarela que vê diante de seus olhos?

Sem sombra de dúvida, um pintor mostra-se em sua obra tanto ou mais do que um escritor na sua. Suceder-lhe-á libertar-se alguma vez de seu caráter, vencer a natureza e a inclinação de seu órgão. Ele é como o homem taciturno e calado que por uma vez levanta sua voz: terminada a explosão, cai novamente em seu estado natural, o silêncio. O artista triste, com um órgão sensível de nascença, produzirá certamente uma vez um quadro de cor vivaz, mas não tardará em voltar ao seu colorido natural.

¹²⁸ *Fratze* significa literalmente: "careta". [N. T.]

Entrementes já é uma grande satisfação quando um artista percebe em si uma tal deficiência e devemos apoiá-lo sem restrição quando se esforça para superá-la mediante seu trabalho. Muito raramente encontramos um artista desse tipo e quando o encontramos seu esforço será certamente recompensado. E eu não iria ameaçá-lo, como faz Diderot, com uma recaída inevitável, pelo contrário, iria prometer a ele, se bem que não uma finalidade a ser alcançada inteiramente, ao menos um progresso duradouro e feliz.

Em todos os casos, se o órgão é doente, seja de que modo for, ele irá espalhar um vapor sobre todos os corpos, donde a natureza e a sua imitação devem sofrer extremamente.

Após Diderot ter chamado a atenção do artista sobre o que ele tem de combater em si mesmo, ele ainda mostra os perigos que encontra na escola.

Influência do mestre: *mas o que torna raro o verdadeiro colorista é que o artista costumeiramente se entrega a um único mestre. Por um longo tempo o aluno copia os quadros do único mestre, sem olhar para a natureza, ele se acostuma a ver por meio de olhos estranhos e perde a utilidade dos seus. Pouco a pouco desenvolve uma habilidade artística que o aprisiona e da qual não pode libertar-se nem se afastar; é um grilhão que colocou em seus próprios olhos como o escravo em seu pé. Eis a causa de tantos coloridos falsos se espalharem; aquele que copiar à maneira de La Grenée se acostumará ao brilho e ao sólido; aquele que copiar à maneira de Le Prince fá-lo-á avermelhado e cor de tijolo; aquele que copiar à maneira de Greuze, cinzento e violáceo; aquele que estudar Chardin é verdadeiro! Desse fato provém essa divergência nos juízos sobre o desenho e a cor, até mesmo entre os artistas. Um vos dirá que Poussin é austero; o outro, que Rubens é exagerado; quanto a mim, sou o liliputiano que lhes bate delicadamente ao ombro e observa que disseram uma tolice.*

Não há dúvida que certos defeitos, certas direções falsas se deixam comunicar com facilidade quando particularmente a idade e

a reputação conduzem o aprendiz por caminhos incorretos e cômodos. Todas as escolas e seitas comprovam que se pode aprender a ver com outros olhos. Mas assim como um ensinamento falso traz maus frutos e propaga o maneirismo, do mesmo modo também é favorecido, por meio dessa receptividade das naturezas jovens, o efeito de um método autêntico. Pedimos novamente a você, valente Diderot, como no capítulo anterior: ao alertar seu aprendiz diante da pseudo-escola, não torne também suspeita para ele a autêntica escola!

Incerteza na aplicação das cores: *o artista, ao tomar sua cor da paleta, não sabe sempre que efeito ela produzirá no quadro. De fato, com o que ele compara essa cor, essa tinta em sua paleta? Com outras tintas isoladas, com cores originárias. Faz mais: olha-a, lá onde a preparou, e a transporta, em pensamentos, para o lugar onde deve ser aplicada. Mas quantas vezes não lhe sucede enganar-se nessa avaliação! Ao passar da paleta para a cena inteira de sua composição a cor é modificada, enfraquecida, realçada, ela modifica completamente o seu efeito. Então o artista tateia, lida de diferentes maneiras com a sua cor e se atormenta de todos os modos. Nesse trabalho, sua tinta torna-se um composto de diversas substâncias que reagem em maior ou menor grau (quimicamente) umas sobre as outras e cedo ou tarde desarmonizam-se.*

Essa incerteza decorre do fato de que o artista não sabe muito bem o que deve fazer e como deve fazê-lo. As duas coisas, em particular a segunda, podem ser transmitidas em um grau elevado. Os corpos de cores que têm de ser utilizados, a seqüência na qual têm de ser utilizados, desde a primeira preparação até a última consumação, podemos transmitir cientificamente, aliás, quase manualmente. Quando o pintor de esmalte tem de aplicar tintas inteiramente falsas e vê o efeito apenas no espírito, que primeiramente é produzido pelo fogo, o pintor a óleo, do qual se trata aqui principalmente, deveria antes saber o que tem de preparar e como tem de executar em etapas a sua imagem.

Genialidade grotesca.¹²⁹ Que Diderot nos perdoe por termos de apresentar sob essa rubrica o comportamento do artista que ele elogia e favorece.

Aquele que possui um sentimento vivaz para a cor tem seus olhos fixos na tela, sua boca está entreaberta, ele arqueja (suspira, suplica), sua paleta é uma imagem do caos. Nesse caos ele mergulha seu pincel e daí extrai a obra da criação. Ele levanta-se, afasta-se, lança um olhar sobre sua obra. Torna a sentar-se e vereis nascer vivamente os objetos da natureza em sua tela.

Talvez seja somente ridículo para a concepção alemã ver um artista comportado farejar seu objeto com a boca aberta, tal como um cão de caça acalorado atrás de um animal selvagem. Em vão tentei expressar a palavra francesa “*haleter*” (arquejar) em todo o seu significado, mesmo as várias palavras empregadas não a apreendem inteiramente em seu núcleo. Entretanto, parece-me sumamente inverossímil que Rafael na *Missa de Bolsena*, Corregio diante de São Jerônimo, Ticiano diante de São Pedro, Paolo Veronese diante de uma *Boda de Cannã* estivessem sentados com a boca aberta, farejando, sequiosos, gemendo e arquejando. Trata-se certamente de um desses saltos caricaturais, que essa nação vivaz nem sempre consegue evitar de fazer, mesmo nas mais sérias ocupações.

O que se segue não é muito melhor.

Meu amigo, entrai num ateliê e olhai o artista trabalhar. Se o virdes arrumar bem simetricamente suas tintas e meias-tintas em volta de toda a sua paleta, ou se em um quarto de hora de trabalho não tiver desfeito toda essa ordem, proclamai decididamente que esse artista é frio e que não produzirá nada significativo. Ele se compara a um lento e desamparado erudito que necessita de uma passagem de um autor.

¹²⁹ *Fratzenhafte Genialität* também pode significar: “genialidade dos trejeitos/das caretas”. [N. T.]

Ele sobe sua escada, pega e abre o livro, vem à sua escrivaninha, copia a linha que precisa, torna a subir a escada e recoloca o livro no lugar. Com efeito, não é esse o caminho do gênio.

Nós mesmos havíamos anteriormente colocado ao artista o dever de eliminar por meio de uma mistura bem pensada a aparência material da cor dos pigmentos separados, de individualizar e, por assim dizer, organizar a cor de acordo com os seus objetos. Mas, se essa operação tem de ser feita de maneira selvagem e tumultuosa, disso duvida naturalmente um alemão prudente.

Tratamento justo e puro das cores

Em geral, portanto, a harmonia de uma composição será tanto mais duradoura quanto mais seguro estiver o pintor do efeito de seu pincel, quanto mais astuta e livre for a sua aplicação, quanto menos tiver remanejado e atormentado a cor e quanto mais simples e puramente a tiver empregado. Vemos quadros modernos perderem sua harmonia em muito pouco tempo; vemos quadros antigos que conservaram o seu frescor, harmonia e vigor, apesar do tempo decorrido. Essa vantagem parece-me dever-se antes a uma recompensa do bom procedimento do que à melhor qualidade de suas cores.

Uma palavra bela e autêntica sobre uma questão importante e bela. Por que você, velho amigo, não concorda sempre com o verdadeiro e consigo mesmo? Por que você nos força a concluir com uma meia verdade, com um período paradoxal?

Ah, meu amigo, que arte é a pintura! Executo em uma linha o que o pintor mal executa em uma semana, e sua desgraça é que sabe, vê e sente como eu, e não consegue representá-lo a contento. O sentimento, impelindo-o, engana-o quanto ao que é capaz de fazer e leva-o a arruinar uma obra-prima, pois ele estava, sem suspeitar, no limite extremo da arte.

Sem dúvida a pintura está muito afastada da oratória [*Redekunst*],¹³⁰ e mesmo que se pudesse também supor que o artista plástico vê os objetos como o orador, nele, contudo, é suscitado um impulso inteiramente diferente do que neste. O orador se apressa de um objeto a outro, de uma obra de arte a outra, a fim de pensar sobre eles, apreendê-los, vê-los por alto, ordená-los e expressar suas características. O artista, ao contrário, repousa sobre o objeto, ele se associa com ele no amor, comunica a ele o melhor de seu espírito, de seu coração e novamente o produz. Na ação da produção o tempo não é levado em conta, porque o amor constitui a obra. Qual é o amante que percebe o tempo passar na proximidade do objeto amado? Que artista autêntico sabe algo do tempo quando está trabalhando? O que angustia você, orador, faz a felicidade do artista; ali onde você sem paciência tem pressa, ele sente o mais belo agrado.

E quanto ao seu outro amigo que, sem saber, chega ao topo da arte e mediante um trabalho continuado novamente destrói sua excelente obra, a esse é preciso, por fim, certamente ainda ajudar. Se ele realmente avançou tanto na arte, se ele de fato é tão aplicado, então não será difícil também dar a ele a consciência de sua habilidade e esclarecê-lo sobre o método que ele já exerce no escuro, que nos ensina a fazer o melhor e ao mesmo tempo nos adverte para não querermos fazer nada mais do que o melhor.

Que esteja dessa vez concluída essa conversa. Por ora o leitor tome com inclinação o que alcançamos nessa forma, até que possamos comunicar-lhe e transmitir-lhe, numa forma e ordem mais apropriadas, o melhor que temos e somos capazes de ter tanto sobre a teoria das cores em geral quanto sobre o colorido pictórico em particular.

¹³⁰ *Redekunst* significa literalmente: "arte do discurso, da fala". [N. T.]

Alguns pensamentos isolados e considerações de um amigo da arte¹³¹ (1808)

À ARTE AUTÔNOMA é colocada universalmente a exigência de que ela deve servir. A massa humana, que se denomina de público, os grandes, os ricos, os sacerdotes, os moralistas, os romancistas, os amigos de jornais, os cientistas naturais e outros mais pedem em conjunto que a arte deve, segundo o seu sentido, segundo as suas manias, entregar-se à promoção de seu fim e utilidade particulares. Como é difícil, aliás, como é quase impossível que diante de tais pretensões o artista plástico possa fazer-se verdadeiramente livre, aspirar autonomamente para alcançar, mediante o trabalho, o fim supremo!

A arte tem uma origem ideal, pode-se dizer que ela nasceu da religião e com a religião. Nos tempos mais antigos a arte sempre serviu à religião, ao configurar certas representações rigorosas, nebulosas, estranhas e violentas. Por isso, a arte plástica não começou do natural, e sim por todos os lados com uma espécie de sentido e gosto

¹³¹ *Einige einzelne Gedanken und Betrachtungen eines Kunstfreundes*. [N. T.]

Máximas e reflexões¹⁷⁶ (1826)

1818

A ARTE É uma ocupação séria e a mais séria de todas quando se ocupa com objetos nobres sagrados. Mas o artista está acima

¹⁷⁶ *Maximen und Reflexionen*. Do total de 1400, Goethe publicou em vida somente 800 máximas e reflexões, espalhadas em diferentes obras como, por exemplo, no romance *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* e na revista *Sobre Arte e Antigüidade*. Primeiramente publicadas em conjunto em 1840 por Eckermann e Riemer, com o título *Aforismos em prosa* [*Sprüche in Prosa*], foi somente em 1907 que esses escritos receberam o título *Máximas e reflexões*, na edição de Max Hecker, que também numerou cada uma delas. Em edições recentes, optou-se pela não numeração, em que foram agrupadas ora segundo assuntos temáticos ora segundo o aparecimento cronológico (é o caso da nossa edição utilizada, a *Schriften zur Kunst*). Aqui, porém, seguiremos a opção de Hecker, quando possível, já que algumas reflexões dos *Schriften zur Kunst* não foram localizadas segundo a sua numeração. Para a datação também nos serviremos de uma outra edição alemã: *Gedichte/Reflexionen*. In: STAPF, Paul (Org.). *Goethes Werke*. Berlin/Darmstadt: Deutsche Buchgemeinschaft, 1956. As máximas e reflexões aqui traduzidas são somente as que se referem ao tema da arte, embora não seja fácil fazer esse recorte, já que, em suma, há uma comunicação recíproca entre todas as máximas e reflexões. Muitas delas, que não incluímos em nossa seleção, embora tratando de literatura ou da natureza, referem-se indiretamente às artes plásticas. Por fim, cabe ressaltar que o termo “máxima” não é de todo correto para os “apontamentos” ou “reflexões” que aqui encontramos, pois não se trata de “regras de conduta, preceitos ou sentenças, fórmulas etc.”, de caráter univer-

da arte e do objeto: acima daquela porque a emprega para os seus fins, acima desse porque o emprega segundo um modo próprio (58).¹⁷⁷

A arte plástica está referida ao visível, à aparição exterior do natural. O puramente natural, na medida em que é eticamente agradável, chamamos de ingênuo. Objetos ingênuos são, portanto, o âmbito da arte, que deve ser uma expressão ética do natural. Objetos que apontam para os dois lados são os mais apropriados (59).

O ingênuo como natural está irmanado com o real. O real sem relação ética denominamos ordinário (60).

A arte é nobre em si e para si mesma; por isso, o artista não teme o que é ordinário. Aliás, quando o acolhe, ele já está enobrecido, e assim vemos os maiores artistas exercerem com audácia o seu direito de majestade (61).

Em cada artista reside um germe de audácia, sem a qual nenhum talento é pensável. Esse torna-se particularmente ativo quando se pretende restringir aquele que é capaz e usá-lo e subordiná-lo para fins unilaterais (62).

Dentre os pintores da época moderna, Rafael é também aqui certamente o mais puro. Ele é completamente ingênuo, nele o real não entra em luta com a eticidade ou mesmo com o sagrado. A tela em que está pintada *A adoração dos Reis Magos*, uma composição insuperavelmente magnífica, mostra todo um mundo, desde o rei mais velho em adoração até os mouros e os macacos que, sobre os came-

los, se deliciam com maçãs. Também aqui São José pode ser caracterizado de forma completamente ingênua como pai adotivo que se alegra com os presentes oferecidos (63).

A figuração de São José era um dos temas preferidos dos artistas. Os bizantinos, dos quais não se pode dizer que empregassem um humor superficial, representam o Santo sempre contrariado perante a Natividade. O menino repousa no presépio; os animais olham para tudo aquilo, surpreendidos por encontrarem, em vez da sua forragem seca, uma criança viva, celestialmente graciosa. Os anjos adoram o Recém-vindo, a mãe está sentada quieta ao lado. São José, porém, senta-se afastado com a cabeça voltada de má vontade para a cena extraordinária (64).

O humor é um dos elementos do gênio. Mas tão logo prevalece, torna-se apenas um mero sucedâneo daquele. Ele acompanha a arte declinante, a destrói e, por fim, a aniquila (65).

Sobre isso pode esclarecer-nos de modo encorajador um trabalho que preparamos: tomar um conjunto de artistas que já nos são conhecidos em diversos aspectos, a seguir observá-los exclusivamente pelo lado ético; desenvolvê-los por meio dos objetos e pelo tratamento dado às suas obras; considerar o que foi contributo da época, do lugar, da nação, do mestre e da própria individualidade não devastada; formá-los para o que se tornaram e conservá-los no que foram (66).

1821

O prazer dos alemães no que é incerto nas artes provém do que é mal feito; pois quem faz mal as coisas não pode deixar que valha o que é apropriado. Doutro modo ele não seria nada (75).

Na arte e na ciência, bem como no atuar e no agir, tudo depende do fato de os objetos serem apreendidos puramente e tratados de acordo com a sua natureza (153).

sal e válidos intemporalmente. Pelo contrário, muitas delas são apenas compreensíveis à luz dos escritos sobre arte de Goethe, motivo pelo qual as publicamos somente ao fim de nosso volume. Pois nada mais contrário ao pensamento estético de Goethe do que a expressão do saber por meio de afirmações universais, destituídas da base sensível e da experiência. [N. T.]

¹⁷⁷ As máximas ou reflexões de n. 58-66 apresentam na edição alemã *Schriften zur Kunst* o título: *Ingenuidade e humor* e foram publicadas pela primeira vez na revista *Sobre arte e Antigüidade*, v. I, cad. 3, 1817. [N. T.]

1823

O assim chamado romântico de uma paisagem é um sentimento silencioso do sublime sob a forma do passado, ou o que soa o mesmo, da solidão, da ausência, do isolamento (181).

O belo é uma manifestação de leis naturais secretas, que sem a sua aparição teriam permanecido eternamente ocultas (183).

Dizemos: “estude a natureza, artista!” Mas não é nada fácil desenvolver o nobre a partir do ordinário, o belo a partir do informe (191).

Devemos suportar com benevolência a impertinência dos jovens diletantes: eles serão na velhice os mais verdadeiros adoradores da arte e do mestre (194).

O particular está submetido eternamente ao universal. O universal tem de acomodar-se eternamente ao particular (199).

Aquele para quem a natureza começa a desocultar o seu segredo revelado sente uma nostalgia irresistível por sua intérprete mais digna, a arte (201).

Em toda obra de arte, grande ou pequena, tudo depende da concepção, mesmo no mínimo detalhe (224).

1824

Ninguém pode estimular a arte senão o mestre. Os mecenas estimulam os artistas, o que é correto e bom; mas, desse modo nem sempre a arte é estimulada (250).

A beleza nunca pode tornar-se clara acerca de si mesma (256).

1826

Todo mundo vê a matéria diante de si, o conteúdo [*Gehalt*] encontra apenas aquele que tem algo a acrescentar, e a forma é um mistério para a maioria (289).

O verdadeiro simbolismo ocorre quando o particular representa o que é mais universal, mas não como sonho e sombras, como revelação viva e instantânea do que é imperscrutável¹⁷⁸ (314).

Os caracteres muitas vezes tornam em lei a fraqueza. Conhecedores do mundo disseram: “a esperteza por detrás da qual se esconde o medo é insuperável”. Os homens fracos têm freqüentemente mentalidade revolucionária: eles pensam que lhes iria bem não serem governados e não sentem que não poderiam nem governar a si mesmos nem a outros (342).

Os novos artistas alemães estão precisamente no mesmo caso: o ramo da arte que eles não possuem declaram-no prejudicial e que deve ser cortado (343).

A todas as outras artes há alguma coisa a perdoar. Somente à arte grega se fica eternamente devedor (361).

Devemos afastar a beleza e o espírito, caso não queiramos ser seus servos (368).

No domínio da estética não se age bem ao dizer: a idéia do belo. Dessa maneira singularizamos o belo que, todavia, não pode ser pensado de modo singularizado. Podemos ter um conceito do belo e esse conceito pode ser transmitido (376).

A manifestação da idéia do belo é tão fugidia quanto a manifestação do sublime, do espirituoso, do apazível, do ridículo. Esta é a causa pela qual é tão difícil falar dela (377).

Quando vemos homens cultos, achamos que eles apenas são receptivos a uma manifestação da essência originária [*Urwesen*] ou

¹⁷⁸ Para Goethe, o símbolo se opõe à alegoria: no símbolo vemos o universal no particular, na alegoria o particular é um exemplo ilustrativo do universal. Essa dicotomia não está apenas presente em Goethe, mas em toda a estética de sua época, em Kant, em Schelling, nos irmãos Schlegel, em Solger, em Schopenhauer e em Hegel. É interessante notar que no romantismo, pelo menos em Friedrich Schlegel, há uma preferência ao termo alegoria, ao passo que Goethe privilegia a noção de símbolo (cf. SK, p. 868; sobre os dois conceitos, cf. as máximas de n. 569, 1112 e 1113). [N. T.]

então apenas a algumas poucas pessoas e isso já é bastante. O talento desenvolve tudo no que é prático e não precisa tomar conhecimento de detalhes teóricos: o músico pode, sem prejuízo para si mesmo, ignorar o escultor e vice-versa (379).

Devemos pensar tudo sob o ponto de vista prático e, por isso, também procurar fazer com que manifestações aparentadas da grande idéia, na medida em que vêm à aparição por meio da atividade humana, tenham um efeito recíproco de maneira apropriada. A pintura, a escultura e a mímica estão numa imbricação inseparável. Todavia, o artista que se dedica a uma delas deve guardar-se de ser prejudicado pelo outro. O escultor pode deixar-se seduzir pelo pintor; o pintor pelo mímico e todos os três podem confundir-se mutuamente de tal modo que, por fim, nenhum deles possui mais os pés no chão (380).

A arte da dança mímica faria propriamente sucumbirem todas as artes plásticas, e com razão. Felizmente, a excitação dos sentidos que ela provoca é muito fugitiva e ela tem de exagerar para que excite. Por sorte, isso amedronta imediatamente os artistas restantes. Todavia, estes, se forem espertos e cautelosos, podem aprender muito com ela (381).

1827

A primeira e a última coisa que se exige do gênio é o amor pela verdade (382).

A arte é uma mediadora do indizível.¹⁷⁹ Por isso, parece ser uma tolice querer mediá-la novamente por palavras. Todavia, enquanto nos esforçamos por fazê-lo, o entendimento encontra nisso muitos ganhos, que novamente se colocam também a favor da faculdade exercitante (384).

¹⁷⁹ A definição da arte como mediação do indizível e do mundo da aparência constitui um tópico comum da estética da época de Goethe. Encontramos a mesma definição no romantismo e no jovem Hölderlin (no romance *Hipérion*, de 1796). [N. T.]

1822

Diante dos fenômenos originários, quando aparecem desvelados aos nossos sentidos, sentimos uma espécie de timidez, que chega a ser angústia. Os homens sensíveis refugiam-se na admiração; rapidamente, porém, aparece o ativo intermediário “entendimento” e quer mediar, ao seu modo, o que há de mais nobre com o que há de mais ordinário (412).

A verdadeira mediadora é a arte. Falar sobre a arte significa querer mediar a mediadora e, todavia, segue-se disso tanta coisa deliciosa para nós (413).

1829

Os diletantes, quando fizeram o mais que lhes é possível, costumam dizer, para se desculpar, que o trabalho ainda não está pronto. Certamente que não pode estar pronto porque nunca começou de fato. O mestre, com poucas pinceladas, apresenta a sua obra como pronta; executada ou não com detalhe, ela já está consumada. O mais hábil dos diletantes tateia no incerto, e à medida em que a execução avança, torna-se cada vez mais evidente a insegurança das primeiras realizações. Bem no fim se descobre somente o que havia sido feito de errado e que não é suscetível de ser reparado. E assim, certamente a obra não pode ficar pronta (447).

O que a mão final pode fazer, a primeira mão já deve ter expressado de maneira decisiva. Aqui já deve ter sido determinado o que tem de ser feito.¹⁸⁰

Na verdadeira arte não há nenhuma pré-escola, mas certamente preparações. A melhor destas, porém, é a participação do

¹⁸⁰ Essa máxima apenas foi acrescentada no manuscrito, segundo nota da edição alemã, SK, p. 984. [N. T.]

aluno mais insignificante na oficina do mestre. De aprendizes que raspavam telas saíram excelentes pintores (448).

Outra coisa é a macaqueação, para a qual é excitada casualmente a atividade natural e universal do homem por meio de um artista significativo, que realiza o difícil com leveza (449).

Estamos suficientemente convencidos da necessidade de que o artista plástico faça estudos segundo a natureza e do valor de tais estudos em geral. Mas não desmentimos que nos perturba frequentemente quando percebemos o mau uso de um esforço tão louvável (450).

Segundo a nossa convicção, o jovem artista deveria iniciar poucos estudos da natureza ou mesmo nenhum, sem pensar ao mesmo tempo como poderia tornar acabada cada folha desenhada como um todo, como poderia oferecer de modo atraente ao amante e conhecedor da arte essa singularidade transformada numa imagem agradável, encerrada em uma moldura (451).

Muito do que é belo está isolado no mundo, porém, o espírito tem de descobrir as ligações e, com isso, produzir obras de arte. – A flor ganha apenas o seu encanto com o inseto que nela paira, com a gota de orvalho que a umedece, com a vasilha, da qual, de qualquer modo, tira o seu derradeiro alimento. Não há arbusto, não há árvore à qual não se possa dar significado mediante a proximidade de um rochedo, de uma fonte; a qual, pelo simples fato de se achar um pouco afastada, não se possa emprestar um encanto maior. O mesmo se passa com figuras humanas e com animais de qualquer espécie (452).

A vantagem que o jovem artista obtém por essa via é múltipla. Ele aprende a pensar, a unir adequadamente o que é apropriado. E quando ele desse modo compõe com riqueza de espírito, não lhe poderá faltar, por fim, também àquilo que se chama invenção, o desenvolvimento do múltiplo a partir do singular (453).

Ainda que ele tire proveito verdadeiro da pedagogia artística propriamente dita, nem por isso deixa de ter, paralelamente, o grande e não desprezível ganho de ter aprendido a apresentar ao amante de arte desenhos vendáveis, graciosos e bonitos (454).

Um tal trabalho não precisa ser executado e acabado no grau supremo. Quando é bem visto, bem pensado e pronto, frequentemente é mais excitante ao amante da arte do que uma obra grandiosa e executada (455).

Que todo jovem artista veja os seus estudos em livrinhos ou em *portfólios* e considere quantas folhas deles ele dessa maneira poderia ter feito tornaram-se agradáveis e atraentes (456).

Não se trata do que é o mais elevado, do qual certamente ainda se poderia tratar, mas apenas deve ser dito como advertência, que chama de volta de um descaminho e aponta para o que é mais elevado (457).

Que o artista se exercite por meio ano de modo prático e não aplique nem o seu carvão nem o seu pincel sem uma intenção de encerrar numa imagem um objeto natural presente diante de si. Se ele tiver um talento inato, em breve se tornará manifesto que propósito nós tínhamos com essas indicações (458).

Quando eu pergunto a pintores alemães mais jovens, mesmo àqueles que passaram algum tempo na Itália, porque usam, especialmente em suas paisagens, tons tão repulsivos e acentuados, e porque parecem fugir a toda a harmonia, eles respondem, com todo o desprazo e segurança, que eles vêem a natureza exatamente deste modo (467).

Kant chamou-nos a atenção para a existência de uma crítica da razão e que esta suprema faculdade que o homem possui tem um motivo de vigiar-se a si mesma. Que cada um comprove em si mesmo quão grandes vantagens nos trouxe essa voz. Eu, porém, gostaria no mesmo sentido de propor como tarefa a necessidade de uma crítica dos sentidos,

caso a arte em geral, especialmente a alemã, deva de algum modo recuperar-se e avançar para diante num ritmo alegre de vida (468).

O ser humano nascido para a razão precisa ainda de uma grande formação, que pode revelar-se-lhe pouco a pouco pelos cuidados dos pais e dos educadores, por meio de um exemplo amigável ou de uma rigorosa experiência. Do mesmo modo nasce o artista principiante, mas não o artista consumado. Seu olho vem fresco para o mundo, ele possui uma visão feliz para a forma, a proporção, o movimento: mas para uma composição mais elevada, para a atitude, a luz, a sombra, as cores, pode faltar-lhe a disposição natural sem que ele se dê conta disso (469).

Mas se o jovem não é inclinado a aprender, de autores mais avançados de épocas anteriores e da sua própria, o que lhe falta para se tornar um artista de fato, ele ficará atrás de si mesmo, atolado num falso conceito do que é a verdadeira originalidade. Pois não só aquilo que nasceu conosco, mas também aquilo que podemos adquirir nos pertence e nós o somos (470).

A relação das artes e das ciências com a vida é muito diferente consoante a relação de estágios que elas ocupam, consoante a disposição dos tempos e milhares de outras contingências. Por isso é que ninguém se torna completamente perito nesta matéria.

A poesia é geralmente ativa no começo dos estados, sejam ainda completamente rudes, semi-cultivados ou na alteração de uma cultura, em que uma cultura descobre uma cultura estranha, de modo que se pode dizer que o efeito da novidade se realiza inteiramente (484).

A música, no melhor sentido, pouco precisa da novidade, pelo contrário ela atua tanto mais quanto mais antiga é, quanto mais se lhe está acostumado (485).

A dignidade da arte aparece talvez na música de um modo o mais eminente, porque ela não tem matéria alguma que tivesse de ser

descontada (da forma). Ela é completamente forma e conteúdo e eleva e enobrece tudo quanto exprime (486).

A música é sagrada ou profana. O sagrado é perfeitamente conforme à sua dignidade e é aqui que ela tem o maior efeito sobre a vida, o qual permanece igual a si mesmo ao longo dos tempos e das épocas. A música profana deveria ser absolutamente alegre (487).

Uma música que mistura o caráter sagrado e profano é ímpia e uma música medíocre que tem prazer em exprimir sentimentos débeis, deploráveis, míseros, é insípida. Pois ela não é suficientemente séria para ser sagrada e falta-lhe o caráter principal do que é oposto: a alegria (488).

A sacralidade da música eclesiástica, o caráter jovial e gracejante da melodia popular são os dois eixos em volta dos quais gira a verdadeira música. Sobre estes dois pontos ela comprova a todo instante um infalível efeito: a devoção ou a dança. A mistura desorienta, o enfraquecimento débil torna-a insípida; e se a música pretende voltar-se a poemas didáticos ou descritivos ela torna-se fria (489).

A plástica só atua propriamente em seu estágio supremo. Tudo o que é mediano pode impor-se por mais de uma causa, mas todas as obras de arte medianas dessa espécie desorientam mais do que alegam. A arte do escultor deve ainda buscar um interesse dotado de materialidade e encontra-o nas figurações dos homens importantes. Mas também aqui ela já deve atingir um grau elevado se quer ser verdadeira e digna ao mesmo tempo (490).

A pintura é a mais leve e cômoda de todas as artes. A mais leve porque nela, por causa do material e do objeto, mesmo quando é só trabalho manual ou quase uma arte, achamos coisas boas e nos alegamos; e também, em parte, porque uma execução técnica, embora destituída de espírito, causa admiração às pessoas tanto incultas quanto cultivadas, pelo que ela precisa elevar-se apenas em certa medida ao nível da arte para ser acolhida num grau mais elevado.

Verdade nas cores, nas superfícies, nas relações mútuas dos objetos visíveis já é algo agradável e, como os olhos, mesmo sem isso, estão habituados a ver tudo, uma deformação e, portanto, também uma desfiguração, não lhes é tão contrário do que ao ouvido um som desafinado. Permitimos as mais feias reproduções porque estamos habituados a ver objetos ainda mais feios. O pintor precisa ser artista, só em certa medida, para obter um público maior do que o músico que esteja no mesmo nível artístico. Pelo menos o menor dos pintores pode operar por si mesmo, ao passo que o menor músico tem de associar-se a outros a fim de, por meio da execução conjunta, produzir algum efeito (491).

À questão se se deve ou não fazer comparações na consideração de realizações artísticas, gostaríamos de responder da seguinte maneira: o conhecedor da arte completamente formado deve comparar. Pois ele tem a idéia e aprendeu o conceito do que podia e devia ter sido feito. O amante de arte a caminho da formação favorece-se a si mesmo da melhor maneira se não compara, antes considera isoladamente cada mérito: assim vai se formando aos poucos o sentimento e a sensibilidade para o mais universal. Já a comparação dos não-conhecedores é propriamente apenas uma comodidade que, de bom grado, gostariam de dispensar à formulação de um juízo (492).

O *que* da obra de arte interessa mais aos homens do que o *como*.¹⁸¹ Aquele podem-no apreender isoladamente; este não podem captar no todo. Daí procede o realçar das partes, em que, por fim, se se repara bem, não fica ausente o efeito da totalidade, mas para cada um ele é inconsciente (505).

A imaginação é somente regrada pela arte, particularmente pela poesia. Não há nada mais assombroso do que a imaginação sem gosto (507).

¹⁸¹ O “que” [Was] e o “como” [Wie] remetem aos conceitos de conteúdo e forma. [N. T.]

O amaneirado é um ideal malogrado, um ideal subjetivado; por conseguinte, não lhe falta facilmente o que é rico de espírito (508).

“*Le sens commun est le génie de l’humanité*”¹⁸² (538).

O que é o universal? O caso singular. O que é o particular? Milhões de casos (558).

O universal e o particular coincidem: o particular é o universal aparecendo sob diversos condicionamentos (569).

A suprema tarefa consiste em compreender que tudo o que é fático já é teoria. O azul do céu revela-nos a lei fundamental da cromática. Que não se procure nada atrás dos fenômenos: eles mesmos são a doutrina (575).

O espírito receptivo para as criações poéticas e figurativas sente-se, diante da Antigüidade, situado num estado natural o mais gracioso e ideal, e ainda nos dias de hoje os cantos homéricos possuem a força de, pelo menos por instantes, nos libertar do peso terrível que a tradição lançou sobre nós durante milhares de anos (662).

Não existe nem uma arte patriótica e nem uma ciência patriótica. Ambas pertencem a todo o mundo, como tudo o que é elevada-mente bom, e podem apenas ser estimuladas por meio do efeito recíproco de tudo o que vive ao mesmo tempo, levando-se sempre em conta o que nos resta e é conhecido do passado (690).

A peculiaridade da expressão é o início e o fim da arte. Entretanto, cada nação possui uma peculiaridade particular que se afasta das peculiaridades universais da humanidade. Esta peculiaridade pode certamente no início nos ser repulsiva, mas por fim, caso a permitamos, caso nos entreguemos a ela, ela é capaz de sufocar e de pressionar nossa natureza própria característica (739).

¹⁸² Em francês no original: “o senso comum é o gênio da humanidade”. [N. T.]

Do espólio de Goethe¹⁸³

Clássico é o que é são, romântico o que é doente¹⁸⁴ (1031, do ano de 1829).

A perfeição já existe quando o necessário é realizado, a beleza quando o necessário é realizado, mas se encontra oculto (1109, entre os anos de 1795 e 1800).

A perfeição pode subsistir com a desproporção, a beleza somente com a proporção (1110, entre os anos de 1795 e 1800).

Quem atualmente quiser escrever sobre arte ou mesmo discutir sobre ela deveria ter alguma noção do que a filosofia realizou e continua a realizar em nossos dias (1064, do ano de 1801).

Um artista que produz trabalhos valiosos nem sempre é capaz de explicar suas próprias obras ou as obras de estranhos (1069, do ano de 1801).

Natureza e idéia não se deixam separar sem que a arte bem como a vida sejam destruídas (1070, do ano de 1801).

Quando os artistas falam da natureza, subentendem sempre a idéia, sem terem uma consciência nítida disso (1071, do ano de 1801).

O mesmo ocorre com todos que exaltam com exclusividade a experiência; eles não refletem sobre o fato de que a experiência é apenas metade da experiência (1072, do ano de 1801).

¹⁸³ As máximas ou reflexões que se seguem possuem diferentes datas de origem, mas todas não foram publicadas por Goethe em vida. Optamos, quando foi possível fazer a localização, por indicar o ano de surgimento logo após o número de cada máxima ou reflexão. [N. T.]

¹⁸⁴ As relações reais que Goethe tinha com o romantismo são mais complexas do que essa condenação sumária permite entender. É necessário situar essa máxima no contexto posterior a 1810, quando a arte e a literatura romântica começam a ter um certo domínio na Alemanha, mas ela não se aplica ao período anterior a 1800. No entanto, sempre fica a questão de saber quem precisamente é visado aqui com o termo romântico, uma vez que ele pode ser aplicado a muitas pessoas, tendo em vista que houve uma disseminação do romantismo em diferentes escolas. [N. T.]

Primeiramente ouve-se falar da natureza, e então deve haver uma bela natureza. Deve-se então reconhecer o melhor! E em que se deve reconhecê-lo? segundo que norma? E onde está, pois, a norma? também não na natureza? (1073, do ano de 1801).

E, suponhamos que o objeto esteja dado, a natureza da floresta, que também seria reconhecida pelo guarda como perfeita segundo a sua espécie! Em seguida, para transferir a árvore numa imagem, vou rodeá-la e procurar o lado mais favorável para aphotome o suficiente para apercebê-la num só olhar; mesmo assim, ainda é omitido no papel uma grande parte da árvore natural! (1074, do ano de 1801).

O leigo pode acreditar nisto: que o artista plástico deveria ser mais esclarecido sobre os bastidores de sua obra (1075, do ano de 1801).

Precisamente o que às pessoas não instruídas aparece como natureza na obra de arte, não é natureza (vinda do exterior), mas sim o ser humano (natureza vinda do interior) (1076, do ano de 1801).

Nada sabemos acerca de um mundo senão em relação com o ser humano. Não queremos nenhuma arte que não seja a marca dessa relação (1077, do ano de 1801).

Quem pela primeira vez projetou numa imagem para o horizonte os pontos de convergência do múltiplo jogo de linhas horizontais descobriu o princípio da perspectiva (1078, do ano de 1801).

Quem primeiramente a partir da sístole e da diástole, em função das quais a retina é formada, quem primeiramente a partir desta síncope e diácrise, para falar como Platão, desenvolveu a harmonia das cores, esse descobriu o princípio do colorido (1079, do ano de 1801).

Procurai em vós mesmos e encontrareis tudo. E alegrai-vos se, lá fora, seja como sempre o chamareis, reside uma natureza que diz sim e amém a tudo o que encontraste em vós! (1080, do ano de 1801).

É tão difícil aprender alguma coisa a partir de modelos, como é a partir da natureza (1082, do ano de 1801).

A forma quer ser tão bem digerida como a matéria; aliás, digere-se muito mais dificilmente (1083, do ano de 1801).

Muitos estudaram segundo os antigos e não conseguiram apropriar-se completamente da sua essência: serão porventura dignos de reprimenda? (1084, do ano de 1801).

As mais elevadas exigências são, já por si só, mais valiosas, mesmo que não se cumpram, do que as exigências medíocres, que se cumprem inteiramente (1085, do ano de 1801).

O seco-ingênuo, o rigidamente honesto, o medrosamente correto e outros adjetivos com os quais se pretende caracterizar a mais antiga arte alemã, pertence a cada estágio inicial, mais simples, do modo de ser artístico. Os antigos venezianos, florentinos, e assim por diante, também têm tudo isso (1086, do ano de 1801).

E nós, alemães, devemos então nos considerar apenas originais, se não conseguimos elevar-nos para além dos começos? (1087, do ano de 1801).

Pelo fato de Albrecht Dürer, apesar do seu incomparável talento, nunca se ter podido elevar à idéia da euritmia da beleza e mesmo ao pensamento de uma conformidade a fins acertada, teremos nós também de ficar sempre colados à terra? (1088, do ano de 1801).

Albrecht Dürer foi estimulado por uma intuição sumamente íntima e realista, por um compassivo amor humano de todos os estados atuais. O que o prejudicou foi uma fantasia nebulosa, informe e insondável (1089, do ano de 1801).

O modo como se coloca Martin Schongauer¹⁸⁵ ao lado dele (Dürer), e como o mérito alemão ali se restringe, seria interessante

¹⁸⁵ Martin Schongauer (1430-1491), pintor e gravador alemão, atuante em Colmar, na Alsácia. Foi provavelmente o artista mais famoso de sua época em toda a Alemanha; era

mostrar, e também seria útil mostrar que ali nem todos os dias eram noite (1090, do ano de 1801).

Em todas as escolas italianas a borboleta libertou-se da crisálida! (1091, do ano de 1801).

Teremos nós de rastejar eternamente como lagartos, porque alguns artistas do norte tiram lucro disso? (1092, do ano de 1801).

Sejamos, pois, multifacetados! Nabinhos da marca de Brandeburgo são deliciosos, principalmente se misturados com castanhas, e ambos esses frutos nobres crescem bem longe um do outro (1094, do ano de 1801).

Deixem aos poetas alemães o piedoso desejo de serem também como os homéridas! Escultores alemães, não vos prejudicaria esforçar-vos pela glória dos últimos praxitélidas! (1097, do ano de 1801).

O que é que tem de estudar um pintor até ser capaz de ver um pêssego, como o viu Huysum?¹⁸⁶ E não devemos perguntar sobre se é possível ver o homem como um grego o via? (1098, do ano de 1801).

Aquele que tem de tomar a proporção (o comensurável) dos antigos, não nos devia ser odioso só porque nós desejamos tomar dos antigos o incommensurável (1099, do ano de 1801).

Escolheis um modelo e misturais com ele a vossa individualidade: esta é toda a vossa arte! Não se pensa aí em nenhum princípio, em nenhuma escola, em nenhuma consequência; tudo é arbitrário e como agrada a cada um. Que uma pessoa se liberte de leis que mera-

em sua oficina que o jovem Dürer pretendia estudar quando se dirigiu a Colmar em 1492, não chegando, porém, a tempo de encontrar o mestre em vida. Em 1798, J. H. Meyer planejou um artigo sobre a série de gravuras sobre a Paixão, feitas por Schongauer. [N. T.]

¹⁸⁶ Jan van Huysum (1682-1749), pintor e desenhista holandês, conhecido por suas pinturas de flores e frutas (naturezas-mortas), com fundo claro. Juntamente com Rachel Ruysch (1686-1750), era o mais bem-sucedido pintor de flores da época; sua obra era conhecida e muito estimada por toda a Europa. [N. T.]

mente estão consagradas pela tradição, contra isso nada há a dizer. Mas sobre o fato de que tem de haver leis que decorrem da natureza de cada arte, sobre isso ninguém pensa (1102, do ano de 1788).

Toda obra de arte, boa e má, uma vez que nasceu, pertence à natureza. A Antigüidade pertence à natureza e, sem dúvida, quando nos fala, à mais natural das naturezas! E não devemos estudar esta nobre natureza, mas sim a natureza ordinária! (1103, do ano de 1801).

Pois o ordinário é propriamente o que para os senhores significa a natureza! Criar a partir de si mesmo, pode querer dizer, ocupar-se com o que nos é cômodo! (1104, do ano de 1801).

Arte: uma outra natureza, também misteriosa, mas compreensível; pois ela decorre do entendimento (1105, do ano de 1832).

A natureza opera segundo leis, que ela prescreveu a si mesma, em harmonia com o criador; a arte opera segundo regras acordadas com o gênio (1106).

A arte repousa sobre uma espécie de sentido religioso, sobre uma seriedade profunda inabalável; por isso ela adora tanto unir-se com a religião. A religião não necessita de nenhum sentido artístico, ela repousa sobre sua própria seriedade; mas ela também não empresta nenhuma seriedade tampouco oferece algum gosto (1107).

A realidade na sua mais elevada utilidade, finalidade, também é bela (1108).

A perfeição já está aí quando o necessário é efetuado, a beleza quando o necessário é efetuado, mas permanece oculto (1109).

A perfeição pode subsistir com desproporção; a beleza somente com proporção (1110).

Obras de arte são destruídas tão logo o sentido artístico desapareça (1111).

A alegoria transforma o fenômeno em conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que o conceito continua ainda necessária-

mente tomado e contido pela imagem, de maneira limitada e completa e sendo expresso por ela (1112).

O simbólico transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, de tal modo que na imagem a idéia permanece sempre infinitamente atuante e inacessível, mesmo que seja exprimida em todas as línguas (1113).

Na excelente gravura de Rembrandt *A expulsão dos compradores e mercadores do templo* (1635) a glória que de costume envolve a cabeça do Senhor foi deslocada para a mão que age, projetada para a frente, a qual, num ato divino, rodeada de esplendor, golpeia vigorosamente. Em torno da cabeça, como do rosto, há escuridão (1114).

Todo grande artista nos arrebatava e incendia. Tudo o que em nós tem a mesma capacidade se excita, e como temos uma representação do que é grandioso e uma inclinação a ele, facilmente imaginamos que o germe do grandioso se esconde dentro de nós (1115).

Uma mente tem cada um; talento alguns, mas conceitos artísticos são raros (1116, do ano de 1826).

Em todas as artes existe um certo grau que se pode, por assim dizer, alcançar sozinho com as disposições naturais. Mas ao mesmo tempo é impossível ultrapassar esse grau se a arte não vem ao auxílio (1117).

Diz-se em louvor ao artista: ele tem tudo de si mesmo. Espero não ter de ouvir isso novamente! Visto de modo atento, as produções de um tal gênio original são geralmente reminiscências; quem tem experiência pode em geral indicá-las uma a uma (1118, do ano de 1829).

O assim chamado criar a partir de si mesmo habitualmente forma os falsos artistas originais e maneiristas (1119).

Porque censuramos tanto o amaneirado, porque acreditamos que é impossível retornar dele para o reto caminho? (1120).

A arte não deve representar o que é penoso (1121).

Produzir a partir de muitos esboços, por fim, um todo, é algo que nem mesmo o melhor consegue sempre realizar (1124, do ano de 1830).

Mesmo o talento mediano tem sempre espírito na presença da natureza; por isso, desenhos relativamente cuidadosos desse gênero sempre causam prazer (1125, do ano de 1830).

A causa do diletantismo: fuga da maneira, desconhecimento do método, empreendimento tonto de justamente sempre querer realizar o impossível, o qual exige a arte suprema, caso pudéssemos em algum momento dela nos aproximar (1126).

O erro dos diletantes: querer unir de modo imediato¹⁸⁷ a fantasia e a técnica (1127).

Há uma tradição de que Dédalo, o primeiro artista plástico, teve inveja da invenção do torno do oleiro. Certamente não resultou nada da inveja; mas o grande homem provavelmente pressentiu que a técnica por fim teria de ser danosa na arte (1128).

A técnica, em associação com o mau gosto, é a mais terrível inimiga da arte (1129).

Chodowiecki¹⁸⁸ é um artista muito respeitável e nós dizemos um artista ideal. Suas boas obras são um testemunho completo de espírito e de gosto. No círculo em que ele trabalhava não era possível exigir nada que fosse mais ideal (1131, do ano de 1801).

Um nobre filósofo falou da arquitetura como uma música petrificada,¹⁸⁹ e teve de suportar em troca muitos acenos negativos de

¹⁸⁷ *Unmittelbar* significa aqui tanto uma ação imediata, instantânea quanto uma ação que desconsidera o meio, a mediação entre duas partes, no caso, a fantasia e a técnica. [N. T.]

¹⁸⁸ Daniel Nikolas Chodowiecki (1726-1801), xilógrafo e gravador, diretor da Academia de Arte de Berlim. Goethe cita também esse pintor no ensaio *Antigo e moderno* (1818). [N. T.]

¹⁸⁹ Goethe se refere sem dúvida a Schelling, que em sua *Filosofia da arte* (1802-1804) definiu a arquitetura como “música petrificada” (na tradução brasileira de Márcio Suzuki. São Paulo:

cabeça. Acreditamos que a melhor maneira de introduzir novamente esse belo pensamento é denominando a arquitetura uma arte muda dos sons.

Pense-se em Orfeu que, ao receber um grande terreno deserto de construção, sentou-se sabiamente no lugar mais excelente e, com os sons vivificantes de sua lira, construiu o espaçoso mercado à sua volta. As pedras dos rochedos, tomadas rapidamente por sons violentamente dominadores, mas amigavelmente aliciantes, foram arrancadas de sua totalidade de massas compactas e tiveram de se configurar com arte e ofício, ao se aproximarem entusiasticamente, a fim de se ordenarem convenientemente em camadas e paredes rítmicas. E assim uma rua foi se juntando a outra! E também não faltaram as muralhas de proteção.

Os sons se perdem, mas a harmonia permanece. Os cidadãos de uma cidade como esta passeiam e negociam em meio a melodias eternas; o espírito não pode decair, a atividade não pode adormecer, o olho assume a função, a obrigação e o dever do ouvido, e mesmo nos dias mais comuns os cidadãos se encontram em um estado ideal: sem reflexão, sem perguntar por sua origem, participam da fruição ética e religiosa a mais alta. O costume que adquirimos de andar de um lado a outro na Basílica de São Pedro fará com que se sinta um análogo disso que ousamos exprimir aqui.

Ao contrário, o cidadão de uma cidade mal construída, onde o acaso juntou sofrivelmente as casas como a vassoura amontoa os detritos, vive inconscientemente no estado de sede em um deserto; para o estrangeiro, no entanto, é como se ouvisse gaita, pífaros e tamborins, e tivesse de se preparar para assistir a dança dos ursos e os saltos dos macacos (1133, do ano de 1827).

Edusp, 2001, p. 219). Já Hegel, em seus *Cursos de estética*, emprega a expressão “música congelada” para definir a arquitetura, atribuindo erroneamente a autoria da definição a Friedrich Schlegel (cf. a trad. bras. São Paulo: Edusp, v. III, p. 65). [N. T.]

Os templos antigos concentram o Deus no homem; as igrejas da Idade Média aspiram por Deus nas alturas (1134, ano de 1821).

O supremo propósito da arte é mostrar formas humanas, de maneira tão sensível e significativa quanto for possível (do ano de 1789).

Porque cada obra de arte estabelece a exigência de agradar de maneira universal, ela não deve pressupor outra condição senão condições universais. Todas as notas determinadas (históricas ou científicas), porém, são condições particulares.¹⁹⁰

Natureza orgânica: viva no que é menor; arte: percebida no que é menor (dos anos 1798/99).

Os monumentos antigos dos chineses, dos indianos, dos egípcios são sempre apenas curiosidades; é muito bom para nós mesmos e para o mundo conhecê-los; mas para uma formação ética e estética eles trarão poucos frutos.

Não podemos negar que o mundo alemão, adornado com muitos espíritos bons e excelentes, é sempre desunido e desconjuntado na arte e na ciência, que ele sempre mais se perde e se confunde no caminho histórico, teórico e prático.

Se não olhássemos com adoração a arte e a ciência como algo eterno, em si mesmo pronto e vivo, que no decurso do tempo apenas mistura os méritos e os defeitos, nós mesmos iríamos nos enganar e nos entristecer pelo fato de que a riqueza pode nos colocar em um tal apuro.

Artistas perfeitos devem agradecer mais ao ensino do que à natureza.

Não se consegue escapar mais seguramente do mundo senão pela da arte e não se consegue unir-se mais seguramente ao mundo

senão pela arte (máxima do diário de Otília. *As afinidades eletivas*, 1809).

Mesmo no instante da maior felicidade e da maior carência necessitamos do artista (máxima do diário de Otília. *As afinidades eletivas*, 1809).

A arte se ocupa com o que é difícil e com o bem (máxima do diário de Otília. *As afinidades eletivas*, 1809).

Tratar de maneira leve o que é difícil nos fornece a intuição do impossível (máxima do diário de Otília. *As afinidades eletivas*, 1809).

Tudo o que é prenhe, o que é unicamente excelente em uma obra de arte, não é reconhecido, tudo o que é frutífero e estimulante é afastado. Nem todo mundo consegue apreender facilmente uma síntese profundamente abrangente (do ano de 1831).

¹⁹⁰ Reflexão do ano de 1798 que se refere ao ensaio *Sobre os objetos das artes plásticas* (1797). [N. T.]