

Hermenêutica e filosofia da beleza em K. P. Moritz¹

Mario Spezzapria²

Titel: Hermeneutik und Philosophie der Schönheit in K. P. Moritz

Title: Hermeneutics and Philosophy of Beauty in K. P. Moritz

Palavras-chave: Estética – Beleza – Natureza – Criação – Hermenêutica

Schlüsselwörter: Ästhetik – Schönheit – Natur – Erschaffung – Hermeneutik

Key-words: Aesthetics – Beauty – Nature – Creation – Hermeneutics

A produção literária moritziana é caracterizada pela convergência de filosofia, reflexão teórica e práxis narrativa. Embora publicasse vários ensaios e artigos nas principais revistas dos círculos intelectuais da *Aufklärung* berlinense, Moritz sustentava o ideal de uma reflexão filosófica e de uma práxis exegética (crítica da arte e da literatura), que se tornassem elas mesmas *arte*. Sua produção narrativa tem portanto uma importância particular: nos romances *Anton Reiser* (1785-1790), *Andreas Hartknopf* (1785) e no conto *Almansor* (1786), o nosso autor traduz em tramas narrativas suas teorias estéticas e antropológicas sobre o valor intrínseco e autônomo (das belas obras de arte, assim como dos indivíduos humanos).

Na versão moritziana, o romance psicológico tem como tema principal a narração autobiográfica da *Selbstbildung* dos protagonistas, sempre num equilíbrio entre os falimentos dos modelos ideais, e as tentativas de afirmação autônoma das próprias personalidades. Em parte, se trata de uma transposição literária das questões estéticas contidas no ensaio *Sobre a imitação formadora do belo* (1788) e na revista de psicologia experimental *Magazin zur Erfahrung-Seelenkunde* (1783-1793), em projeto de elaboração de uma "física da alma", em que os sujeito "conhecedor" e o objeto "conhecido" correspondem, e as observações empíricas (*Beobachtungen*) e as sensações (*Empfindungen*) se sobrepõem.

¹ As considerações presentes nesta apresentação foram também desenvolvidas na parte final da minha tese de doutorado "A linha metafísica do belo. Estética e antropologia em K. P. Moritz", Universidade de São Paulo, 2017.

² Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo; e-mail: mariospezzapria@yahoo.it.

De toda forma, a narração literária não se torna um simples "recipiente" de teoria estética e psicológicas; nos anos '90 Moritz acrescenta à concepção da narração autobiográfica com o gênero literário do *conto mitológico* (*Götterlehre*, 1791): ele entende as imagens mitológicas antigas como forma narrativas suficientemente não determinadas, que abrindo espaço para a imaginação e a fantasia, reproduzem estruturalmente o livre jogo da formação de uma individualidade autoconsciente, na qual a busca de significado é sempre um processo em devir (e a própria vida, um ato hermenêutico).

Esta convergência entre produção artística e prática hermenêutica está tematizada especificadamente em uma reflexão teórica que se funda no conceito de isolamento e "fechamento" da obra de arte, cujos elementos principais queremos agora expor nos detalhes.

Em primeiro lugar: as estruturas teóricas das reflexões moritzianas mostram uma certa tensão sempre em ato entre a ideia de uma avaliação da obra de arte que implica a participação de faculdades "discriminantes" (sobretudo a *Denkkraft* e a *Einbildungskraft*), e a afirmação da necessidade de incluir outras maneiras de avaliação da beleza, enquanto totalidade, inconscientes e alheias a descrições excessivamente determinísticas, como acontece com a intuição-presentimento (*Ahndung*). O "motor" das concepções estéticas e antropológicas moritzianas é de fato a reflexão sobre a totalidade, considerada segundo a dupla acepção de "totalidade-fechada" e "totalidade-horizonte": a proposta filosófica moritziana se caracteriza pelo fato de manter viva esta tensão polarizada. O elemento mais original do pensamento do nosso autor no panorama das reflexões estéticas da época não era tanto o recurso ao finalismo, quanto a ideia de recuperar o perspectivismo leibniziano, visando afirmar a necessidade de pensar a maneira pela qual se faz uso de estruturas teleológicas, mas excluindo o recurso à identificação de um fim externo.

Esta ideia é o motivo original, que Moritz entrega aos seus contemporâneos como elemento de reflexão. O nosso autor inova através de uma certa recuperação e radicalização de temas "tradicionais"; mostra suas potencialidades ainda não expressas, das quais ele se serve para enfrentar questões que também têm um lado pessoal e biográfico (a dolorosa dinâmica de formação de si como indivíduo, sempre em equilíbrio com a inevitável tendência para a adesão a modelos externos – tendência reconhecida como alienante – e a busca pelo próprio valor "em si"; o tema do falimento) e que ele propõe eficazmente ao público (sobretudo por meio da sua atividade

jornalística), se inserindo nos maiores debates iluministas da Alemanha dos anos '80. A "dupla" maneira de pensar a totalidade permite a Moritz elaborar uma teoria do valor, que ele desenvolve concomitantemente no nível estético e antropológico (sem que seja possível identificar uma prioridade de um sobre o outro).

A intensa produção ensaística de Moritz durante a parte final de sua estadia italiana (1886-1788) e no ano imediatamente seguinte é claramente orientada a enfrentar questões teóricas inerentes à atividade de ensino na *Akademie der bildenden Künste*, cujo cargo foi provavelmente informalmente proposto a Moritz já antes da sua partida para a Itália. Roma devia servir – analogamente àquilo que acontecera com Winckelmann nos anos cinquenta e sessenta do século dezoito – como período de formação do seu gosto, através da fruição direta das obras de arte. O importante cargo que o esperava na volta a Berlim comportava substancialmente a elaboração de três amplos pontos programáticos para fins didáticos: a definição "conceitual" de uma teoria da arte e do gênio (cujos fundamentos, como vimos, já tinham sido elaborados há alguns anos, embora o esforço para chegar a definição estritamente "conceitual" da ideia de belo se encontre na primeira parte da *Imitação formadora do belo*); a formação do gosto nos jovens artistas alemães (que se liga à questão mais ampla da formação de um *Nationalgeschmack*); e o estudo do valor da arte clássica e dos mitos antigos (*Anthousa oder Roms Alterthumer*, 1791; *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, 1791).

É preciso notar uma certa dificuldade em conciliar tais finalidades acadêmicas com a declarada autonomia da obra de arte e da atividade criadora do artista, as quais pressupunham expressamente algum recurso a critérios extrínsecos e exteriores. De toda forma, Moritz não parece avistar esta incongruência; aos seus olhos, o problema maior que a questão do "acabamento" da obra de arte bela colocava era em nível teórico, mais do que prático: se a obra de arte "fala por si mesma", em que medida ainda seria realmente necessária uma exegese dos objetos artísticos? E em que sentido seria possível falar de uma *descrição* da obra de arte? Os ensaios do biênio 1788-1789 são caracterizados pela proposta de "solução" a estas inquietações aporéticas.

Na *Signatur des Schönen*, Moritz consegue engenhosamente individuar o cerne da questão: na *descrição* de uma obra de arte agem simultaneamente várias faculdades do homem (sensibilidade, entendimento, linguagem, imaginação); portanto é possível mostrar a afinidade entre a prática artística e a hermenêutica, indicando a maneira como as diferentes faculdades interagem no ato de "descrever". Em *Sobre a imitação*

formadora do belo, o nosso autor mostra o modo como o princípio da *Vollkommenheit* age em nível sensível; agora trata-se de aprofundar as dinâmicas deste princípio, em nível conceitual e linguístico.

O fio condutor da reflexão moritziana sobre os limites do "ser descritível" é o conceito de isolamento; passaremos então a analisar os modos pelos quais o nosso autor articula a ideia de isolamento de um ponto de vista sensível (o belo e a teoria dos ornamentos) nos processos de definição intelectual (formação conceitual) e, enfim, na prática linguística.

A identificação no ato hermenêutico da convergência desses três níveis (sensível, conceitual, linguístico) é o pressuposto para a constituição de uma proposta alternativa, que se realiza graças à retomada e à exaltação do papel da *Einbildungskraft* nos processos exegéticos. O excesso de determinismo nas descrições winckelmannianas (segundo a opinião do nosso autor) pode ser contrabalanceado por um uso imago-poético da linguagem (o lugar do mito é o "reino da fantasia"): com as narrações fabulosas e míticas, a crítica de arte se faz ela mesma arte, e a descrição se torna uma com a coisa descrita. Neste sentido, os escritos dedicados à antiguidade e aos mitos representam a realização da proposta moritziana de hermenêutica alternativa. A ideia de uma obra de arte como um todo em si acabado leva Moritz a uma revisão não apenas do conceito de *imitação*, mas também daquele de *descrição*.

O tema da relação entre "formação" e "isolamento" é retomado em um artigo publicado na revista *Berliner Monatschrift* em 1789, intitulado *Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt*. Neste ensaio, Moritz desenvolve a tese de que os ornamentos não têm apenas um caráter "acessório" em relação ao objeto principal que eles "adornam", mas participam do seu valor estético; enfatizando as formas dos objetos, eles contribuem à perfeição delas. Assim, não só a essência dos ornamentos pode ser explicada de maneira completamente coerente com a teoria de belo como "um todo em si acabado", mas a reflexão sobre os ornamentos se torna fundamental para uma nova estética, e os ornamentos precisam ser considerados (mesmo em virtude da sua natureza "isoladora") como elementos *essenciais* à própria obra de arte.

Em *Vom Isolieren*, nosso autor volta a fazer uso das imagens geométricas do perímetro e do baricentro – das quais ele tinha se servido muitas vezes para ressaltar a essência "monádica" da obra de arte – tentando deixar emergir a correlação conceitual entre a ideia mesma de *formação* (*Bildung*, o ato de formar) e aquela de *isolamento*.

Uma vez individuado o isolamento como elemento integrante de uma estética *formadora*, Moritz não hesita em o propor (como já tinha feito com o "ponto de vista") como critério hermenêutico. A reflexão sobre o poder do isolamento é assim capaz de fornecer uma explicação empírica para o fenômeno do *acrescimento* da beleza: com um ornamento, ou um vestido, se incrementa o valor estético de um objeto ou de uma pessoa. A beleza ornamental torna um objeto mais digno de atenção, o torna precioso, aumentando seu próprio valor intrínseco.

Sendo a *perfeita determinação* (*Bestimmtheit*) um critério que acompanha sempre cada "ser-belo", se um vestido belo, na sua função ornamental, pode evidentemente servir para enfatizar as belas formas de um corpo, todavia também a total ausência de vestes (nudez) exprime sua beleza. Um corpo nu é belo, pois nele não tem nada excedente nem supérfluo (critério da totalidade/perfeição como o que não precisa de nada fora de si mesmo). A razão pela qual a nudez é bela, é que nela se exprime a perfeição *acabada* de um corpo. Aqui prevalece em Moritz uma concepção neoclássica da beleza como equilíbrio harmônico, em relação ao qual um excesso de desenvolvimento das suas partes pode representar um fator negativo. Em *Sobre a imitação formadora do belo*, o recurso às teorias orgânicas suporta a ideia de organização; também na *Signatur des Schönen*, Moritz volta a utilizar concepções orgânicas para sustentar sua própria teoria da formação a partir do princípio do isolamento.

Os exemplos concretos, aos quais Moritz recorre – o caso na nudez e aquele do invólucro – mostram como a ideia de *exterioridade* não é unívoca, mas pelo contrário deve ser considerada sob um aspecto duplo: por um lado, exterior é tudo o que isola, determina uma forma (como no caso da jarra): é a forma acabada (neste sentido – positivo – contribui ao *acrescimento* da beleza, pois enfatiza a essência formal do objeto); mas, por outro lado, se diz "exterior" (ou "superficial") tudo o que cobre uma interioridade em si *já formada*. Graças a estas observações, Moritz as aproxima sobrepondo-as a ideia dinâmica de *Bildung* à ideia "estática" de *Gestalt* (embora ele não utilize expressamente este termo). O processo de formação, para ser compatível com sua maneira de pensar a totalidade enquanto *Vollkommenheit/Vollendung*, deve encontrar o próprio princípio "motor" na determinação (*Bestimmtheit*). De maneira contra-intuitiva, e diferentemente de quanto se poderia pensar à primeira vista, a determinação é então princípio dinâmico, o que *dá origem* ao processo *formativo*. Se em *Sobre a imitação formadora do belo* o nosso autor se concentrava na análise das dinâmicas psicológicas,

individuando na *Tatkraft* a força originária da atividade criadora, aqui ele parece insistir no poder morfogênico imanente dos objetos formais, seguindo uma atitude mais alinhada com o artigo de 1785 *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeteten*. O que origina o movimento de formação (*Bildung*) é o já-formado, o determinado, o fechado/acabado em si perfeito. A forma *acabada* tem um poder de crescimento, não é algo morto.

Voltaremos mais adiante às implicações desta retomada do paradigma orgânico. Por enquanto, é suficiente sublinhar como Moritz exprime no patamar estético a aversão iluminista ao *casual* (*Zufällig*), a mesma que está na base da necessidade de chegar a definições claras e distintas no nível intelectual (ou de entender mais claramente as sensações indistintas que ficam no fundo da alma – motivo que origina a exigência de um desenvolvimento da psicologia empírica). Trata-se de uma atitude "geral" do homem: "[...] Isolar, separar da massa [*aus der Masse sondern*], é a constante ocupação do homem, seja que, como conquistador, ele define por mar e por terra os limites do seu domínio, seja que ele deixe sortir do bloco de mármore *uma forma em si acabada* [*eine in sich vollendete Bildung*]." (MORITZ, *Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt*, p. 1012).

Em ato é sempre aquela tensão dialética entre a continuidade do real e a finitude constitutiva das capacidades humanas, que tem sua formulação mais clara na *Linha metafísica da beleza*. Em *Über ein Gemälde von Goethe* (1792), Moritz, servindo-se de todo um aparato de conceitos, metáforas e imagens gráficas que já conhecemos, chega a exprimir uma síntese da relação entre "linha de contorno" e continuidade descritiva. Moritz descreve a experiência da totalidade-acabamento como o *percurso* a partir do contorno até o ponto central, e vice-versa. A atenção é ininterruptamente movida do todo para os particulares, e ao contrário, dos detalhes para o todo.

Retomamos agora as considerações às quais já acenamos precedentemente, tratando da maneira como na *Signatur des Schönen* Moritz desenvolve uma reflexão sobre a linguagem – enquadrada no interior de um paradigma orgânico – a partir das oposições binárias formado/informado e determinação/casualidade. Nesta ocasião, nosso autor insiste particularmente no caráter *morfogênico* da forma-*acabada*. O organizado é já uma forma; a ela, então, não é possível juntar outras novas partes (a não ser para criar um todo diferente). São os elementos desorganizados (informados, privados de um critério ordenador, logo "casuais", *Zufällige*: gotas de água, poeira) que

têm a capacidade potencial de eventualmente assumir uma forma. A ideia de forma e de organização se sobrepõem e, em certa medida, se equivalem. É notável o recurso por parte de Moritz a substâncias *incontáveis*: suas capacidade de assumir novas formas determinadas é apenas virtual, já que, de fato, elas mesmas não são compostas de partes distinguíveis (deste ponto de vista, não correspondem nem a um *agregado*). Agora, o não-organizado (informado), ao contrário do que é formado/organizado, não tem um poder vital: ele não tem as características do *principio*, que Moritz identifica ora na *Tatkraft* (no nível de psicologia do gênio) ora no isolamento da forma acabada. Assim, ao se referir à chuva, nosso autor afirma que "*a casualidade da sua forma segura em terra a pedra, ao passo de que a determinação da sua forma [Bestimmtheit Ihrer Form] faz a planta subir do ventre da terra.*" (MORITZ, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, p. 996).

O casual e não-organizado se mantém "segurado em terra", ligado e misturado ao seu ambiente, privado então de uma identidade determinada. O embrião se forma *por separação*; começa a assumir traços determinados, logo organizados. Como Herder nas *Ideias para uma filosofia da história da humanidade* (184-1791), Moritz reconhece que a posição apical do homem na escala dos seres depende do seu maior grau de organização orgânica; a linguagem no homem é considerada *simultaneamente* enquanto resultado maior de um processo organizativo e pela sua capacidade de exprimir um poder determinante. A palavra, nomeando, prescreve às coisas seus *limites*; a linguagem tem, portanto, as características do *princípio vivo*. Em *Die Signatur des Schönen* Moritz acrescenta e completa a relação homem/natureza que vimos em *A coisa mais nobre da natureza*, identificando o traço característico da humanidade não apenas na capacidade criadora, mas mais especificadamente na sua criatividade *linguística*. O processo de *autoconhecimento* individual não ocorre mais apenas no âmbito (geral) de atividade do pensamento, mas é agora um efeito mesmo do *determinar/descrever*.

A estadia romana, o encontro e as discussões com Goethe, as exigências de aprofundamento teórico visando a futura atividade de ensino em Berlim, permitem a Moritz reelaborar e ampliar suas concepções. A chave de volta para a articulação sintética das reflexões sobre a totalidade, sobre a obra de arte como mônada, sobre o homem-artista e sobre a exegese da arte, Moritz a encontra na essência da linguagem humana. A reflexão antropológica moritziana já tinha experimentado um deslocamento de atenção da natureza espiritual do homem (*Geist*) para seu ser uma espécie de

"segundo criador"; agora, neste contexto, Moritz faz uma outra operação, a conciliação do homem/artista com sua natureza de ser dotado de uma linguagem.

Moritz identifica o núcleo central do problema da exegese artística: embora a linguagem seja expressão da posição privilegiada do homem nas escadas dos seres naturais orgânicos, sua natureza *descritiva* representa um limite para a apreciação do belo, e anuncia sua "solução", a sobreposição entre atividade exegética e prática artística, pensadas como atos equivalentes. Moritz faz uma avaliação ambígua do ato do descrever: por um lado, ele equivale a formar (determinar); mas, como vimos, não é possível formar-determinar o que é *já formado-determinado*, como no caso da obra de arte, que é um "todo em si acabado". A descrição linguística não é um ato "simplesmente" imitativo; e a crítica de arte não é um ato meramente descritivo (a não ser de si mesmo).

É com base nestes pressupostos que Moritz desenvolve sua crítica a Winckelmann. A tese moritziana é a de que a descrição da arte deve se tornar a coisa (bela) descrita: "O belo começa lá onde ele é junto com sua descrição". Em um certo sentido, o valor estético da obra de arte se impõe na sua descrição.

Não é por acaso que *Die Signatur des Schönen (In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können)* inicia com o conto de *Filomela*: nesta narração já está em ato a substituição de uma exegese "descritiva" em favor de uma hermenêutica "mitológica", compatível com os pilares da teoria moritziana da arte e do gênio. A existência do tecido ("a tela por ela mesma tecida") – na qual devemos ver uma alusão à própria obra de arte (basta lembrar-se da metáfora orgânica da *Gewebe* em *Sobre a imitação formadora do belo*) – é suficiente a si mesma e à descrição-comunicação da dor da desventura, muito mais do que poderiam ter feito as palavras mesmas. O tema da excessiva prevaricação da *descrição* em relação ao *objeto descrito* está no cerne da crítica a Winckelmann.

A descrição do belo deve ser adequada à sua essência, consistente no fato de que (na obra de arte) "cada parte se torna *falante* e *significante* através da outra, e o todo através do si mesmo". Qualquer avaliação *alegórica* resulta portanto exterior e externa à obra de arte; seja a razão, seja a linguagem resultam *constitutivamente* na sua essência inadequados (o que depende, de toda forma, da nossa "condição de seres mortais") para a apreciação do belo, a "explicação mais perfeita da perfeição", cuja apreciação se pode

apenas (resultado, como vimos, da reflexão desenvolvida em *Sobre a imitação formadora do belo*) *pressentir obscuramente*.

Referências bibliográficas

- MORITZ, K. P. Anthousa oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit. In: _____ . *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*, Bd. 4.1. PAULY, Y. (Hrsg.). Berlin: De Gruyter: 2005.
- MORITZ, K. P. Die metaphysische Schönheitslinie. In: _____ . *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag: 1997: 950-957.
- MORITZ, K. P. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können? In: _____ . *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997: 992-1003.
- MORITZ, K. P. Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: _____ . *Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag: 1997: 958- 991.
- MORITZ, K. P. Über ein Gemälde von Goethe. In: _____ . *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag: 1997: 911-918.
- MORITZ, K. P. Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: _____ . *Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag: 1997: 943- 949.
- MORITZ, K. P. Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt. In: _____ . *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag: 1997: 1012-1014.