



Mito-logia: Moritz e a lógica da fantasia

Pedro Franceschini

Universidade Federal da Bahia, Estrada de São Lázaro, 197, Federação, 40210-730, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: pedro.franceschini@gmail.com

RESUMO. Trata-se de apresentar o pensamento de Karl Philipp Moritz sobre a mitologia, tal como expresso em sua *Doutrina dos deuses* [Götterlehre], de 1791. Relativamente desconhecido na posteridade, o autor foi contudo apontado como importante referência do pensamento estético do período, por autores como Goethe, Schiller e Schelling. Gostaríamos de analisar o novo ponto de vista exigido por Moritz para tratar das criações mitológicas, entendidas como uma linguagem da fantasia, apartando-se das usuais interpretações alegóricas e históricas. Essa abordagem, que ressalta o sentido autônomo da mitologia, ampara-se, como defendemos, no pensamento estético desenvolvido por ele nos anos anteriores. Aqui, a reivindicação por um conceito de obra de arte perfeita e acabada em si e a noção de uma criação artística cuja força formativa se coloca até mesmo em anterioridade à representação subjetiva constituem os polos complementares de um pensamento radical sobre a autonomia da arte, o qual, não por acaso, parece encontrar sua melhor realização justamente na concepção moritziana de mitologia. Por fim, essa intrincada relação entre estética e mitologia revela um novo pensar ou, se quisermos, uma nova lógica, crítica às determinações da metafísica tradicional e mais próxima ao pensamento simbólico.

Palavras-chave: estética; mitologia; autonomia; simbólico; época de Goethe.

Mythology: Moritz and the logic of fantasy

ABSTRACT. We aim to present Karl Philipp Moritz's thoughts on mythology as expressed in his *Doctrine of Gods* [Götterlehre] of 1791. Despite being relatively unknown, the author has been acknowledged as an important figure in the aesthetic thought of the period by authors such as Goethe, Schiller, and Schelling. We would like to analyze Moritz's novel perspective on approaching mythological creations, understood as a language of fantasy, distinct from the usual allegorical and historical interpretations. This approach, emphasizing the autonomous nature of mythology, is grounded, as we argue, in the aesthetic thought he developed in earlier years. Here, the assertion of a concept of a perfect and self-contained work of art, and the notion of an artistic creation whose organic formative force precedes subjectivity, constitute complementary poles of a radical thought on the autonomy of art, which, not coincidentally, seems to find its fullest expression precisely in Moritz's conception of mythology. Lastly, this intricate relationship between aesthetics and mythology reveals a new way of thinking, or, if we prefer, a new logic, critical of the determinations of traditional metaphysics and much closer to a symbolic thought.

Keywords: aesthetics; mythology; autonomy; symbolic; Goethezeit.

Received on August 31, 2024.
Accepted on November 14, 2024.

Introdução

Se tomarmos por horizonte de discussão o Idealismo Alemão, é verdade que a iniciativa de falar sobre Karl Philipp Moritz pode causar alguma estranheza. Afinal, suas reflexões, temas e mesmo linguagem parecem ter muito mais proximidade com o mundo intelectual de autores como Mendelssohn, Lessing, Herder, e Goethe do que propriamente com a revolução filosófica iniciada por Kant. Um pensamento, portanto, ainda inevitavelmente ligado às tradições da metafísica dogmática e especialmente da filosofia popular que dominavam o pensamento alemão na segunda metade do século XVIII. Morto em 1793, Moritz permaneceu obviamente alheio aos grandes desdobramentos da filosofia crítico-transcendental que, de Fichte a Hegel, estabeleceriam o Idealismo Alemão.

Quando consideramos o entrecruzamento entre poesia e mitologia, contudo, algo dessa estranheza se esvai, pois é seguro afirmar que seu pensamento sobre o tema, na esteira de suas reflexões estéticas, foi crucial para a fundação de uma nova interpretação da mitologia que influenciou muitos dos autores posteriores. O

testemunho disso pode ser encontrado num dos herdeiros diletos daquela mesma revolução, à primeira vista tão estranha ao universo moritziano: Schelling. Como se sabe, em suas preleções sobre ‘Filosofia da arte’, o autor expõe, a partir de seu idealismo absoluto, a estreita ligação que a mitologia estabelece com a arte, como sua matéria por excelência. A operação, no entanto, só revela sua verdadeira envergadura se abandonarmos as usuais interpretações da mitologia, de maneira alegórica ou esquemática, para nos elevarmos à sua visada simbólica: suas figuras não ‘significam’ nada além de si mesmas, seja como referência a uma universalidade abstrata, seja como mera sedimentação de uma particularidade histórica. Em oposição a esse modelo de referencialidade exterior, em que o valor próprio do significante é derivado e determinado por um significado que lhe é outro, Schelling defende que, na mitologia, o universal é o particular, de modo que, em cada figura, a significação se confunde com seu próprio ser, em um jogo das formas consigo mesmas. É nesse momento que então afirma: “Expor a mitologia nessa sua absolutez poética é um grande mérito que, entre os alemães, cabe em primeiro lugar a Moritz” (Schelling, 2010, p. 74, §39).

‘Absolutez poética’ – menos pelo papel que tem no interior do pensamento de Schelling, todo ele centrado na noção de absoluto, a caracterização nos serve mais como oportuno mote para adentrar o sentido radicalmente autônomo dado por Moritz à mitologia em sua seminal *Doutrina dos deuses ou poetizações mitológicas dos Antigos* [*Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*]¹, publicado em 1791. Tomada como linguagem mesma da fantasia em seu sentido mais livre, a mitologia dos antigos não representa um mero conjunto de alegorias figurais de conteúdos abstratos ou simples transposição lendária de histórias e acontecimentos efetivos. Dando como que um passo atrás em relação à possibilidade de tomá-la em sentido representativo, Moritz atenta para a sua estrutura e significações internas, elevando-a a um mundo poético autônomo de formas em constante devir. A mitologia fala por si, sem que possa ser reduzida à representação de qualquer coisa que lhe seja exterior.

Como gostaríamos de mostrar, essa atenção ao sentido autônomo da mitologia, que inaugura uma compreensão moderna da mitologia que se estende até nosso tempo², não constitui gesto isolado na obra moritziana, mas recupera, e em alguma medida consoma, o deslocamento que o autor sugerira na consideração das obras de arte em seus escritos anteriores. Apartada dos paradigmas que submetem o sentido da obra ao efeito de prazer ou utilidade que tem no receptor, Moritz sugere assumi-la como uma totalidade ‘perfeita e acabada em si’, cuja finalidade, portanto, não remete a algo de exterior, mas estabelece um jogo interno de significações. Como contraparte a essa concepção autônoma de obra de arte, a criação artística deverá perder também seu sentido primário de uma imitação representativa de objetos efetivos, para radicar-se no plano próprio de uma força ativa e formadora que habita o sujeito criador, campo em que o vir a ser da forma encontra sua origem e constante renovação. Essas ideias, fundamentais para uma nova filosofia da arte que Moritz formula em uma série de ensaios ao longo da década de 1780, parecem encontrar no texto sobre a mitologia a sua melhor aplicação, na medida em que esta é concebida como ‘verdadeira obra de arte’.

Por fim, situando-nos no ponto de vista exigido por essa concepção autônoma de arte, a mitologia nos mostra uma lógica própria. Mais do que mero exemplo de aplicação teórica, o novo olhar sobre a mitologia faz a linguagem da fantasia falar com suas operações e modo de significação próprios, constituindo um campo de formas em sentido dinâmico e criativo. Para parafrasear o grande Rubens Rodrigues Torres Filho, é como se ao deixar de ‘pensar a mitologia’ como representação de algo que lhe é outro, possamos enfim observar a ‘mitologia pensar’³, revelando assim um pensamento original, que desafia noções dominantes da metafísica ocidental, sugerindo uma compreensão da formação, como jogo entre totalidade e limitação, que também adentrou o idealismo alemão.

Um novo ponto de vista para a mitologia

Já ocupado com o ensino de teoria das belas-artes na Academia de Artes de Berlim, Moritz publica em 1791 dois livros sobre o tema da mitologia: a *Doutrina dos deuses* e *Anthousa*; o primeiro, uma espécie de compêndio de mitologia grega, e o segundo, sua contraparte antropológica, uma análise dos rituais e festas religiosas da Roma Antiga. Se a temática mitológica certamente fazia parte de suas atividades docentes, o material de base

¹ Apesar da aparente estranheza, escolhemos aqui seguir uma tradução literal do título principal da obra, que estabelece assim uma instigante proximidade com outros títulos filosóficos importantes da época, como a *Doutrina da ciência* [*Wissenschaftslehre*] de Fichte ou a *Doutrina da arte* [*Kunstlehre*] de August Schlegel. Entretanto, o termo *Götterlehre*, utilizado no século XVIII, pode ser muito bem vertido simplesmente por *Mitologia*, com a acepção dos mitos tomados em conjunto, especialmente se com isso se entende a exposição organizada em forma de livro ou manual dessa mitologia e/ou ênfase em sua dimensão doutrinal, portanto o reconhecimento de um discurso em alguma medida arrazoado sobre os mitos e próprio a eles.

² Sobre o lugar de Moritz na história das interpretações da mitologia, cf. Todorov (1996) e Kerényi (1955).

³ No inesgotável texto *O simbólico em Schelling*, Torres Filho (2004) afirma sobre a *Filosofia da mitologia* de Schelling: “Somente com esse método, que faz justiça à integridade do objeto, que não o mutila para subordiná-lo à significação, que não faz a mitologia falar de outra coisa, o filósofo alcançará o ponto de vista a partir do qual a mitologia se tornará, enfim, verdadeiramente inteligível. Terá dado a palavra à mitologia e, como recompensa, poderá ouvi-la falar de si mesma” (Torres Filho, 2004, p. 130).

para as obras remontava à sua estadia na Itália alguns anos antes, quando, na companhia de Goethe, fizera sua iniciação prática ao mundo clássico. A viagem de Moritz, que fora paga por um famoso editor para a produção de um livro de viagens e um estudo das antiguidades greco-romanas, sugeriria uma origem circunstancial e mesmo comercial dessas obras, em uma variada produção intelectual que, durante a década de 1780, dedicara-se aos mais diversos temas do Esclarecimento, como educação, psicologia, linguagem e arte. Com efeito, manuais de mitologia conheciam grande sucesso na época, seja como acervo de imagens para poetas e artistas, seja como base de estudo da Antiguidade. A julgar pelas palavras de um tradutor inglês da obra, ainda em meados do século XIX, o texto de Moritz não deixava de participar dessa voga, vindo a contar “[...] entre os favoritos dos livros escolares usados nos ginásios da Alemanha” (Jaeger, 1830, p. v)⁴.

Seu pertencimento a um interesse dominante, entretanto, deve ser contraposto à novidade teórica de seu empreendimento, expressa nas primeiras linhas de sua *Doutrina dos deuses*. Em um curto ensaio programático que inicia a obra, intitulado “Ponto de vista para as poetizações mitológicas”⁵, o autor coloca de partida duas exigências complementares para seu tratamento do objeto: “As poetizações mitológicas têm de ser consideradas como uma linguagem da fantasia: tomadas como tal, elas constituem para si como que um mundo, e são elevadas acima do nexos das coisas efetivas” (Moritz, 2018, p. 13). Por um lado, ao configurarem um ‘mundo próprio’, Moritz defende que as figuras mitológicas não remeteriam a significados externos a esse próprio mundo, como conceitos abstratos do entendimento; como defende o autor, uma figura como Júpiter significa, primeiramente, apenas ele mesmo, e não algum conceito genérico, como o ar ou o poder monárquico. Por outro lado, ‘desligada do nexos das coisas efetivas’, afasta-se da sua redução imediata a um documento da realidade histórica e particular da experiência dos seres humanos, ‘elevando-se’ a um plano que lhe é específico.

Vê-se que essa dupla exigência na consideração da mitologia decorre da insistência inicial em tomá-la, antes de tudo, como uma ‘linguagem’ específica da fantasia. A consequência imediata é afastar seu ponto de vista de dois tipos de abordagens, logo rechaçados: “Querer transformar em meras alegorias a história de deuses dos Antigos, através de todo tipo de interpretação, é um empreendimento tão tolo como quando se procura converter essas poesias, através de todo tipo de explicação forçada, em pura história verdadeira” (Moritz, 2018, p. 14). De maneira sintética, o autor delimita assim seu posicionamento em relação a duas abordagens tradicionais da mitologia durante o século XVIII, que poderíamos denominar alegórica e histórica, e das quais resultam modos distintos de exposição dos conteúdos mitológicos, especialmente determinantes naquelas obras de popularização como os manuais⁶.

A primeira espécie de interpretação dá continuidade a uma linhagem que tinha sua origem nas poéticas e retóricas, encontrando na mitologia um repertório de imagens para a expressão de conceitos. O uso intercambiável da ‘fabula’ como sinônimo do *mythos* ressaltava seu sentido fictício e ornamental, sem reconhecer na mitologia um conteúdo verdadeiro por si mesmo. Pelo contrário, tomada em si mesma, a mitologia seria apenas produto da ignorância e da superstição, como defendia Fontenelle (1825), em seu célebre *Da origem das fábulas* de 1724. Em um Esclarecimento incipiente e beletrista que não era incomum nas academias francesas, salvava-se a mitologia apenas como recurso estilístico e ornamento poético, revestimento imagético para ideias e conceitos. Como tais, as figuras mitológicas não estabelecem uma relação estrutural entre si, de modo que uma obra composta a partir de tal abordagem assumirá o princípio de construção de um léxico, um dicionário de repertórios iconográficos, no qual teremos definições e enunciados de seus significados possíveis, a serviço do poeta e do artista em sua criação.

A abordagem histórica, por sua vez, especialmente destacada no pensamento alemão, reconhece um conteúdo de verdade no mito, e com isso constitui um importante momento de revalorização da mitologia no seio do Esclarecimento. A partir do gesto precursor de Heyne, identifica-se o caráter necessário do mito, portanto não arbitrário e tampouco artificioso, rompendo com a tradição retórica que se prolongava na tendência beletrista até então dominante. Mais do que mero acervo de imagens fantasiosas, a mitologia estaria radicada em um desenvolvimento histórico, natural e universal do homem, assegurando sua importância como ‘documento’ dessa história. Assunto da erudição histórica e filológica, cabe ao pesquisador da mitologia separar rigorosamente aquilo que era criação originária e natural, das posteriores retomadas artísticas e, portanto, artificiais. Ao localizá-la, no entanto, como uma expressão da infância da humanidade,

⁴ Todas as traduções que não são indicadas nas referências são de nossa responsabilidade.

⁵ Cabe lembrar que o conceito de ‘ponto de vista’ [*Gesichtspunkt*] é bastante frequente em diversos textos de Moritz, o que liga desde o início a *Doutrina dos deuses* a seu pensamento estético como um todo.

⁶ Valemo-nos aqui especialmente da comparação de manuais de mitologia feita por Guilbert (1999). Para as diferentes interpretações do mito no pensamento do século XVIII, cf. Gockel (1981).

ultrapassada pelos desenvolvimentos mais modernos da razão, o pesquisador assume a mitologia inevitavelmente como algo do passado, cujo interesse se justifica apenas como um acesso aos eventos e modos de pensar dessas épocas distantes.

Essa rápida esquematização serve-nos para realçar o sentido autônomo e vivo que Moritz procura dar à mitologia. O inegável ganho da abordagem histórica, ao conferir necessidade e verdade ao modo de expressão do mito, incorria no risco de criar um distanciamento documental com o passado, de interesse apenas antiquário. Tal visão, dominante em certa tendência dos livros sobre mitologia, tornava-a assunto árido de eruditos. Como testemunha Goethe, em carta de 19 de agosto de 1787, desde seu envolvimento inicial com os estudos da Antiguidade na Itália, a intenção do companheiro de viagem era “[...] purificá-la de toda moda livresca e poeira escolar” (Goethe, Michel, & Dewitz, 1993, p. 411).

Isso se torna determinante para a estratégia de composição da *Doutrina dos deuses*. Moritz não se debruça primariamente sobre obras históricas e filológicas, e sim sobre obras poéticas. Não encontraremos, assim, uma investigação que procuraria estabelecer rigidamente uma origem natural dos mitos, diferenciada das várias versões e falsificações. Nosso autor busca justamente reafirmar sua total mobilidade e não a fixação de um cânone genuíno. Assumida como linguagem da fantasia, a mitologia parece essencialmente resistir a esse tipo de procedimento de fixação, comum à consciência da efetividade cultivada pela racionalidade científica moderna. Oposto a esse modelo de validação, Moritz parece compreender que a mitologia se valida, nas palavras de Blumenberg (1990, p. 21), ao “[...] ser mantida mesmo nas variações, permanecer reconhecível sem insistir na inviolabilidade da fórmula”.

Desse modo, a referência à sua origem poética, majoritariamente baseada em Hesíodo e Homero, portanto tendo os Antigos como referência, não se confunde com uma ancoragem de fato cronológica dessas obras. O leitor assim será surpreendido ao encontrar passagens intercaladas por poemas de Goethe, como *Prometeu e Ganimedes*. Ao contrário de uma mera devoção ao amigo poeta, trata-se, antes de tudo, de recolher o sentido poético inerente a essas figuras, e caso o poeta moderno for capaz de penetrar nesse sentido originariamente poético, ele mesmo se torna uma fonte de compreensão para a mitologia.

Tampouco fará Moritz um léxico: sua obra não se preocupa em delimitar rigidamente as divindades, em uma suposta correspondência alegórica a conceitos abstratos. A recusa a esse tipo de abordagem se converte em passagens muitas vezes mais fluídas, em que uma divindade passa à outra, muitas delas se geram e se metamorfoseiam, e não raro se repetem quando são tomadas apenas a partir de determinações abstratas, como as divindades solares Hélio e Apolo, as lunares Ártemis e Selene, em uma cronologia onírica na qual pode até mesmo ocorrer de os filhos precederem os pais e várias figuras se repetirem. Um rápido olhar sobre o índice da *Doutrina dos deuses* revela que, apesar de vários dos capítulos se ocuparem de deuses individualmente, não se trata propriamente de verbetes organizados isoladamente, em uma ordem como a alfabética, por exemplo, mas de uma teogonia que se inicia pela geração dos deuses a partir do caos, passando pelos titãs, deuses olímpicos, até chegar aos humanos: o sentido mais profundo da obra se revela em sua totalidade e no modo como cada figura individual, enredada em uma estrutura interna, parece significar e reatualizar essa mesma totalidade movente quando ganha proeminência.

Entre os extremos da alegoria e da história, da artificialidade ficcional e da naturalidade documental de uma infância da humanidade, Moritz sugere que devemos tomar a mitologia simplesmente como uma ‘obra de arte’: “[...] uma verdadeira obra de arte, uma bela poetização, é algo em si acabado e perfeito [Fertiges und Vollendetes], que existe em razão de si mesmo, cujo valor se encontra em si mesmo e na relação subordinada de suas partes” (Moritz, 2018, p. 15). À primeira vista singela, a proposta reitera evidentemente a autonomia exigida pelo autor desde os primeiros passos do argumento. Fica claro, contudo, que sua interpretação mitológica recebe toda a profundidade a partir da compreensão, então, de seu conceito de obra de arte, apontando para os fundamentos de um pensamento estético desenvolvido em uma série de textos ao longo dos anos 1780, e ao qual um breve recuo deve trazer ainda mais aportes à compreensão da originalidade da *Doutrina dos deuses*.

Autonomia, obra e criação: breve esboço do pensamento estético de Moritz

Em que pese o caráter não-sistemático das contribuições de Moritz, distribuídas em artigos e livros com os mais variados temas, o deslocamento fundamental proposto por seu pensamento estético pode ser localizado esquematicamente em torno da noção de autonomia da arte. Do ponto de vista das leituras mais tradicionais, como a de Szondi (1974), isso significaria um rompimento com a estética do efeito, persistente até Kant, e a abertura para uma consideração da arte em si mesma, como fizeram os românticos e os idealistas

na estética alemã. Não nos interessa, propriamente, reconstituir o lugar de Moritz na estética do século XVIII, mas retomar duas articulações em torno dessa noção de autonomia que retornam na *Doutrina dos deuses*: seu conceito de obra de arte e uma nova concepção do significado da criação artística.

Já por meio do vocabulário, sua definição da obra de arte no trecho supracitado faz referência imediata a seu primeiro importante ensaio estético, cujo título programático nos lança diretamente ao centro do problema: *Ensaio para unificar todas as belas-artes e belas-letras sob o conceito do perfeito e acabado em si*⁷, de 1785. Com tal conceito, Moritz questiona a explicação que julgava então dominante em sua época, a qual elevará o prazer ao fundamento da beleza e, por conseguinte, das artes. Essencialmente, o que lhe preocupava não era a constatação de que o prazer fazia parte da experiência estética – um fato inegável –, mas que esta passasse a ser explicada sobretudo por meio dele, o que exigiria considerar as obras a partir de seus ‘efeitos’ sobre a alma, portanto deslocando o centro dessa investigação para o sujeito.

É para reforçar o sentido desse deslocamento que nosso autor lembra que não temos prazer apenas com o belo, mas também com o útil. Pois, no caso da utilidade, evidencia-se que o prazer depende de alguma finalidade representada pelo sujeito – e não tanto o objeto ele mesmo –, de modo que somente ao serem referidas a esse fim, que lhes é exterior, é que as partes do objeto formam enfim uma estrutura coerente, uma totalidade. A beleza, pelo contrário, dependeria de uma completa inversão dessa relação:

Na contemplação do belo, porém, eu coloco de volta no próprio objeto, o fim que estava em mim: eu não o considero algo ‘completo’ em mim, mas sim ‘nele mesmo’, ao formar, portanto, um todo em si mesmo, e a proporcionar-me prazer ‘em razão de si mesmo’ (Moritz, 2022, p. 119).

O conceito proposto pelo ensaio de Moritz, do ‘em si mesmo perfeito e acabado’, procurava, assim, reconhecer na obra de arte uma intrincada estrutura entre as partes que não reenviaria a uma finalidade exterior, e sim a um centro interior à própria obra, cuja finalidade interna constituiria uma verdadeira totalidade.

Note-se que a radical autorreferencialidade da obra de arte interdita também a sua redução a um conteúdo intelectual, como um conceito abstrato, cujo fim seria mais uma vez uma representação centrada alhures, em uma simples variação daquela mesma estrutura de finalidade exterior, contrária à beleza. Grosso modo, a ideia mesma de ‘representação’, como conteúdo da obra, começa a ser colocada em questão pela novidade do deslocamento. A crítica de Moritz à alegoria, que, como vimos, adentra o cerne de sua investigação sobre a mitologia, encontra nesse primeiro movimento a sua forma modular, variada e complexificada nos anos seguintes em muitos textos, até nos conduzir à *Doutrina dos deuses*.⁸ De sua crítica à redução da arte ao princípio do prazer no sujeito brota uma concepção de linguagem e significação próprias às obras de arte: antes de falarem de algo, elas simplesmente ‘são’, significando a si mesmas como a criar um mundo próprio.

Não surpreende que a ideia mesma de recepção, do ponto de vista subjetivo, pareça assim colocada em questão pelo fechamento dessa totalidade em si mesma. Com efeito, a contemplação da obra bela se aproxima da dissolução do sujeito:

Enquanto o belo atrai nossa contemplação totalmente, ele a faz desviar-se um instante de nós mesmos, parecendo que nos perdemos no objeto; e esse perder-se, esse esquecimento de nós mesmos, é o grau mais alto de prazer puro e desinteressado que o belo nos proporciona. Nesse momento, sacrificamos nossa existência individual e limitada por uma espécie de existência mais elevada (Moritz, 2022, p. 121).⁹

Coerente com o esquema traçado, a genuína contemplação da beleza exigiria um tal mergulho naquela estrutura interna, que a referência do sujeito a si mesmo, como algo exterior, desapareceria: ele mesmo deve se tornar apenas um lugar onde a estrutura da obra, ela mesma completa, apenas ‘se objetiva’ e ‘se fala’.

Naturalmente, o problema se torna ainda mais complexo se pensarmos a atividade do artista, sobre a qual Moritz discorre de maneira bastante breve e incompleta no opúsculo. De maneira análoga à inversão do argumento da utilidade, o pensador limita-se a indicar que ele deve buscar essa finalidade interna em sua obra, colocando-se a serviço dela, e não a outros fins, como agradar seu público – o que restabeleceria o prazer como fundamento. Ora, é claro que se seguirmos o argumento até as últimas consequências, a obra de arte

⁷ Aqui, como no ensaio seguinte de Moritz, seguiremos a tradução de José Feres Sabino (Moritz, 2022). Cabe notar que o tradutor verte aqui *Vollendet* em dois adjetivos, ‘acabado’ e ‘perfeito’, para dar conta da polissemia no uso que o autor faz do vocábulo único. Já no trecho supracitado da *Doutrina dos deuses*, Moritz utiliza de fato os dois termos, ‘*Fertiges und Vollendetes*’.

⁸ Veja-se, por exemplo, a afirmação de Moritz no ensaio justamente intitulado “Sobre a alegoria”, de 1789: “[...] a figura, se é bela, não deve significar nem falar nada que esteja fora dela, mas deve como que falar apenas de si mesma, de sua essência interna, por meio de sua superfície externa, e deve significar por si mesma” (Moritz, 2022, p. 181).

⁹ Saltam aos olhos as proximidades entre os argumentos de Moritz e aqueles de Kant, cinco anos depois, sobre a estrutura interna do belo e o prazer desinteressado que lhe é específico. Lembremo-nos, contudo, que Moritz fundamenta o argumento deslocando-o em relação às faculdades de representação do sujeito.

não poderá se definir como um produto perfeito e acabado meramente como resultado da ação do artista, pois, nesse caso, seu fim dependeria de algo externo, e ela não constituiria aquela totalidade em si mesma. De maneira *sui generis*, ela teria de ‘anteceder’ e ‘determinar’ essa mesma ação, daí a ideia do artista se colocar a serviço dela, em uma temporalidade algo paradoxal, na qual a lógica da sucessão parece suspensa em nome de uma simultaneidade da obra que parece atravessar o fazer artístico.

Percebemos que o pensamento da autonomia da obra arte exige necessariamente uma nova concepção da criação artística que, conseqüentemente, deverá reposicionar o sentido da obra em relação ao artista, mas também em relação àquilo que, tradicionalmente, assumiríamos como seu conteúdo, o que ela, por assim dizer, ‘representa’, uma vez que a autorreferencialidade e a autotelia implicadas no conceito de ‘perfeito e acabado em si’ parecem interditar qualquer referência exterior. O ensaio estético mais aprofundado de Moritz, *Sobre a imitação formante do belo*, de 1788, bastante influenciado pela companhia de Goethe na Itália, oferecerá precisamente esses elementos para que pensemos como uma tal totalidade poderia ser concebida do ponto de vista de sua criação.

Recuperando o tradicional conceito de ‘imitação’, sobre o qual se fundamentara boa parte da compreensão da arte como representação no Ocidente, mas requalificada pela noção de ‘formação’, Moritz posiciona o belo como objeto e ao mesmo tempo resultado do gesto criador. Afastando-o de uma relação meramente exterior, para internalizá-la, o autor afirma que o belo “[...] não pode se formar em nós pela imitação. Se deve ser imitado por nós, precisa necessariamente, voltar a ‘formar-se a partir de nós’” (Moritz, 2022, p. 138). Condizente com a noção anterior de finalidade interna, o conceito de imitação deverá ser internalizado e dinamizado como um processo de formação, de um ‘vir a ser da forma’ que determina o fazer do artista.

Os termos para tratar do belo continuam basicamente os mesmos, não por acaso oposto ao útil: este caracteriza o objeto que se subordina a um nexos de relações que lhe é exterior, fazendo dele, portanto, mera parte de um todo que o ultrapassa; o belo, em contraste, teria de ser representado por nós como um “[...] todo constituído em si mesmo” (Moritz, 2022, p. 143), uma totalidade que não necessita de nada fora de si. Em sentido estrito, é claro que apenas a natureza, como “[...] grande concatenação das coisas” (2022, p. 145), constituiria uma tal totalidade e seria, conseqüentemente, bela. Por outro lado, dada nossa condição sensível e finita, nunca a apreenderíamos nessa beleza verdadeira, uma vez que, por todos os lados, o que captamos são apenas ‘partes’, nunca essa concatenação em toda sua extensão, isto é, nada que não estivesse subordinado a um nexos efetivo maior de relações.

Nesse sentido, não há, para nós, beleza que não seja ‘imaginada’ [*eingebildet*]. Um todo individual e isolado só nos aparece, assim, imaginariamente, apartando-se dessa grande concatenação que se apresenta para nós como a efetividade. Se à primeira vista isso pareceria reduzir a beleza a uma ilusão, Moritz explora estrategicamente o jogo semântico da noção do imaginar [*einbilden*], como um ‘formar’ [*bilden*] em uma ‘unidade’ [*ein*], para revelar uma profunda dinâmica criativa. Por um lado, há um sentido manifestamente ‘ativo’ dessa operação, uma vez que a aparição da beleza será sempre a criação de um mundo destacado em relação à efetividade comum. Por outro lado, é preciso que a criação desse todo, não sendo algo apenas arbitrário, siga um senso de proporção, de medida ou de regra, que só pode ser ‘dado’ por aquela grande concatenação que constitui a única totalidade de fato e verdadeira beleza, garantindo objetividade ao que é criado. Nessa síntese de atividade e passividade esconde-se ainda um sentido mais complexo da formação, no encontro de movimentos aparentemente opostos: essa ‘totalidade’ só se produz, então, por ‘limitação’, na medida em que estabelece um contorno que garante esse isolamento em relação à efetividade, e conseqüentemente a possibilidade mesma de um todo; no sentido contrário, essa limitação é justamente associada a uma produção, então não provém de fora, como uma imposição negativa, e sim de um sentido interior, positivo, para a totalidade. Ou seja, é a totalidade que produz a limitação.

Por essa mesma razão, toda beleza ‘imaginada’ pode ser dita uma ‘imitação’ da natureza, entendida como aquela totalidade em toda sua extensão, o que requer, entretanto, inverter o vetor usual da imitação. Dado que não podemos, como dito, representar essa totalidade, essa imitação não pode se dar a partir de alguma apreensão exterior, como um modelo a ser reproduzido, mas internamente e, talvez mais surpreendente, anterior à própria representação efetiva das coisas. Para resolver esse dilema, Moritz propõe que “[...] o senso para o belo supremo na construção harmônica do todo, que a força de representação do homem não abarca, encontra-se imediatamente na própria ‘força de ação’ [*Tatkraft*]” (Moritz, 2022, p. 147). Com este conceito, o autor aponta para um sentido ativo do surgimento das formas belas, o qual, mais do que propriamente em oposição, encontra-se em anterioridade à nossa capacidade de representação. É significativo que Moritz descreva essa força de ação como um órgão de “[...] pressentimentos obscuros” (2022, p. 148), os quais

preenchem e alimentam aquilo que é abarcado pelas nossas forças de representação, como o pensamento, a imaginação e mesmo os sentidos, ganhando clareza por meia delas, mas sempre às custas de um afastamento e fixação dessa origem:

Na força de ação se encontram *constantemente* os motivos e os começos de tantos conceitos que a força de pensar não pode *subordinar* uns aos outros de uma só vez; a força de imaginar não pode *colocar* de *uma só vez uns ao lado dos outros*, e a muito menos o sentido externo pode abarcá-los de uma só vez *na realidade* fora dele (Moritz, 2022, p. 147).

Vê-se que o modo de proceder de nossas forças de representação – sua ‘lógica’, se quisermos –, baseado nessas operações de subordinação a uma continuidade discursiva, a justaposição imagética e a própria doação de efetividade empírica, surgem como momentos posteriores, incapazes de abarcar inteiramente esse momento primevo, onde parece reinar outra lógica. Pois Moritz fala de um momento onde esses conceitos, apenas como motivos e começos, aparecem de maneira simultânea e incompleta, sem se excluírem uns aos outros com ‘distinção’ e ‘clareza’ – espaço perigosamente próximo do ‘confuso’ e ‘obscuro’, acusaria a metafísica da representação. Não obstante, é aí que, “[...] justamente pela falta e pela incompletude, formam em si mesmos precisamente o atrativo permanente e irresistível que os leva à realidade completa” (Moritz, 2022, p. 148).

Entre o puro potencial formativo e a fixidez da efetividade, flutuando entre o caos absolutamente indizível e o princípio da representação: eis onde encontramos a imitação formante e, conseqüentemente, o momento da criação artística por excelência. Moritz o descreve em uma temporalidade e um movimento que só poderiam soar contraditórios ao entendimento comum:

onde a obra assoma de uma só vez à alma, já acabada [*vollendet*], no pressentimento obscuro, através de todos os graus de seu progressivo vir a ser e, neste momento da primeira produção, está presente como que antes de sua existência *efetiva*; e de onde surge, então, todo o indizível atrativo que motiva o gênio criador à formação incessante (Moritz, 2022, p. 150, tradução modificada).

Não surpreende que seja nesse curioso espaço-tempo, de uma força ativa que é simultaneamente um pressentimento, que reencontremos a obra qualificada como ‘acabada’, remetendo à concepção do ensaio anterior: em certa medida, é apenas nesse *sui generis* misto de atividade e passividade, que a obra pode aparecer em sua completude verdadeira, como totalidade perfeita e acabada que não aponta para nada além de si, um verdadeiro mundo. Num aparente paradoxo, que desafia a cronologia da sucessão, isso significa que ela já é – e somente é – obra, naquele sentido mais elevado, antes mesmo de sua ‘efetividade’, isto é, antes de se cristalizar numa representação. Como explicita o trecho, é essa obra que motiva o artista em seu criar, mas que, por essa mesma razão, nunca se completa em qualquer obra individual, se por esta entendemos uma ‘coisa efetiva’. Elabora-se um gesto que oscila incessantemente entre a elevação em relação à realidade efetividade e a criação de novas formas.

Logo, se o conceito de ‘imitação formante’ fornece o necessário complemento à noção do ‘perfeito e acabado em si’, perfazendo um coerente pensamento sobre a autonomia da arte, é evidente a dificuldade de se produzir qualquer discurso ulterior sobre essa totalidade autorreferencial e ensimesmada para além desse vislumbre quase extático do gênio. É sintomático que Moritz finalize o ensaio de maneira poética, mas como a reconhecer esse limite: “E de lábios mortais não pode sair palavra mais sublime sobre o belo do que: ‘ele é!’” (Moritz, 2022, p. 167). Frente a essa reunião entre ‘ser’ e ‘sentido’, na mais profunda relação, toda mediação discursiva e referencial pareceria uma traição – dificuldade que continuou a atormentar Moritz, a julgar por ensaios com títulos como “A assinatura do belo: Em que medida as obras de arte podem ser descritas?”. Reconduzidos a seu tratamento da mitologia, entretanto, reencontramo-la também como uma nova possibilidade de dizer essa criação, ‘uma outra linguagem’.

A lógica do mito: linguagem e espaço de jogo da fantasia

Sobre esse pano de fundo, ganha especial relevo a dedicação de Moritz à mitologia e o ponto de vista exigido para considerá-la ‘uma linguagem da fantasia’. A partir desse pensamento, concebê-la como uma ‘verdadeira obra de arte’ implica em nos situarmos nessa totalidade fechada que encontra sua finalidade e referência apenas em si mesma: primordialmente, suas figuras não ‘servem’ a um relato histórico de uma infância da humanidade, não ‘significam’ conceitos que lhe são exteriores, pois constituem algo perfeito e acabado em si mesmo. Algo, portanto, que pode apenas ser considerado fora do nexos efetivo, como um ‘mundo à parte’. Por fim, em correspondência aos aportes finais do segundo ensaio, assumimos a mitologia não propriamente como uma obra individual e efetiva, mas, através de poetizações variadas, recolhem-se

elementos que nos permitam reconstitui-la como uma obra naquele sentido mais elevado, uma totalidade que, antes de resultar de um gesto criador, é ela mesma o espaço de criação que se fala no artista. Linguagem, portanto, que não fala, primariamente, a não ser de si mesma, fundando um espaço próprio; como proclama a *Doutrina dos deuses*: “[...] a fantasia reina em seu próprio campo à vontade, sem nenhum obstáculo. Sua essência é formar e construir; para tanto ela cria para si um amplo espaço de jogo [*Spielraum*]” (Moritz, 2018, p. 13).

Não devemos, todavia, tratar essa passagem para a *Doutrina dos deuses* como uma mera aplicação do pensamento estético anterior a um objeto qualquer. Inversamente, poder-se-ia dizer que é somente ao se aproximar da mitologia que Moritz encontra concretamente aquelas noções de obra e criação autônomas antes teorizadas, as quais, à primeira vista, não se transpõe sem dificuldades para a arte em seu sentido corrente. Afinal, onde mais encontraríamos de maneira tão tangível uma objetividade que pudesse ser tomada de maneira completamente autônoma, como um mundo que estabelece o seu próprio campo e regras, suspendendo a realidade efetiva, e que constitui ao mesmo tempo uma obra, não como produto do artista, no sentido de um gesto subjetivo subordinado às faculdades de representação, mas é ela mesma o fundo contínuo de onde brotam as formações que se falam nas realizações individuais?

Dessa maneira, se é verdade que o ‘ponto de vista’ exigido por Moritz para adentrar a mitologia pressupõe, em alguma medida, seu pensamento sobre a autonomia, ela, por seu turno, vislumbrada de maneira original nesses termos, recompensa-nos com um novo olhar sobre aquela criação das formas, no espaço, apenas insinuado e dificilmente enunciável, daquela obscura ‘força de ação’ em seus primeiros motivos e começos. Por certo, o conceito de *Tatkraft* não volta a ocorrer na *Doutrina dos deuses*, cujo enfoque é a fantasia, mas incorremos em um equívoco se reduzirmos esta simplesmente à imaginação, na acepção que recebe no ensaio ‘Sobre a imitação’, como uma faculdade de representação. No contexto da obra sobre a mitologia, ela não parece se identificar devidamente com qualquer faculdade; antes, manifesta um sentido mais originário e produtivo, como revela o trecho supracitado, que estabelece um campo próprio de formação. Não seria, assim, absurdo associar, ou mesmo identificar, os conceitos de ‘força de ação’ e ‘fantasia’ nesta obra¹⁰. De certo modo, a mitologia, como linguagem e espaço da fantasia, lança-nos precisamente naquele momento de incompletude e obscuridade, anterior à fixação representativa, mas que por esse mesmo motivo nutria um atrativo de criação constante, no limite oscilante entre o surgimento de formas totalizantes e sua efetivação particular, naquela temporalidade de simultaneidade e suspensão.

O que se mostrava contraditório ao discurso da representação encontra então sua ‘lógica’ na linguagem da fantasia. Noções caras à metafísica e à teologia tradicionais, como ‘infinitude e ilimitação’, ‘existência sem começo’, ‘eternidade’, ‘poder ilimitado’ e ‘onipresença’, são elencadas aqui como conceitos evitados pela mitologia, pois afrontam e mesmo anulam aquele que é, no fundo, seu princípio mais elementar: ‘a forma e a formação’. Moritz vai ao cerne dessa nova visada da mitologia, quando afirma que o espaço de jogo da fantasia só é criado “[...] na medida em que ela evita cuidadosamente todos os conceitos abstratos e metafísicos que poderiam perturbar suas formações” (Moritz, 2018, p. 13). Em contraste, diz ele, “[...] tudo nela é surgimento, geração e parturição, até a mais arcaica história dos deuses” (2018, p. 13); de certo modo, são essas as ‘operações’ com as quais procede a lógica da fantasia que é a mitologia, em contraste àquelas que o ensaio ‘Sobre a imitação’ atribuíam ao pensamento, à imaginação e aos sentidos: subordinação, justaposição e efetividade. Reunidas sob a antiga ideia de ‘teogonia’, é sobre essas operações, em última instância, que a obra discorre. Logo, não há o interesse metafísico ou teológico de determinar a natureza do divino, e sim a tentativa de acompanhar o jogo poético da fantasia e de suas formas.

À vista disso, é relevante que o preâmbulo teórico da obra, com o ensaio sobre o ‘Ponto de vista’, termine com um poema de Goethe, *Minha deusa* [*Meine Göttin*]. Como justifica o autor: “Ao terreno da fantasia, no qual queremos agora adentrar, deve nos conduzir um poeta que o louvor dela cantou com mais verdade” (Moritz, 2018, p. 17). Atuando como uma espécie de *invocatio* da obra, o poema pergunta “A qual imortal/deve ser dado o supremo prêmio”, ao que responde: “Eu o dou àquela/eternamente em movimento,/sempre nova,/mais rara filha de Jove,/à sua criança protegida,/à fantasia” (2018, p. 17). Ou seja, a poesia tematiza o foco da obra, a fantasia, como algo de movente e em constante rejuvenescimento, mas já o faz ‘poeticamente’, isto é, a linguagem da fantasia passa a tematizar a si mesma ‘em sua própria linguagem’. A introdução de uma poesia logo em sua abertura confirma, portanto, a necessidade de se assumir o ponto de vista poético da

¹⁰ Schreiber (2012) vê uma ampliação do papel da imaginação em relação ao ensaio anterior: “A *Götterlehre*, em contraste, não menciona a faculdade de ação; a trajetória de sua obscura imitação da totalidade da natureza até um trabalho mais distinto da imaginação é substituída pela trajetória envolvendo apenas o desenvolvimento da imaginação. De mera faculdade entre outras envolvidas na produção criativa, a imaginação é promovida ao estatuto de faculdade criativa cardeal e abrangente” (Schreiber, 2012, p. 56). Boulby (1979) é um dos únicos autores que considera essa ampliação categoricamente como uma identificação das duas forças, apontando que a fantasia “[...] não é aqui [na *Götterlehre*] mais distinta da força de ação” (Boulby, 1979, p. 194).

mitologia, em sua autonomia, no modo como o poeta verdadeiro a toma, e não como um assunto árido da filologia histórica, tampouco como conjunto de alegorias abstratas. Logo, passado o curto momento teórico inicial, não se trata de ‘falar da mitologia’ como linguagem da fantasia, mas ‘deixar ela mesma falar’, o que incorpora à própria obra um tom inevitavelmente poético para acompanhar o mundo criado por ela.

Emblemático desse percurso é o primeiro capítulo, dedicado à ‘Geração dos deuses’. Se, como vimos, o conceito de geração perfaz uma das operações centrais da mitologia, ele oferece o protótipo de toda a obra. “Ali, onde o olho da fantasia não mais alcança, é o caos, a noite e trevas” (Moritz, 2018, p. 20); esse início indica que, na fronteira entre o caos e o surgimento das primeiras divindades, encontramos também o limite da fantasia. O caos, nesse sentido, nem é propriamente o início, uma vez que se confunde com o inteiramente informe, o que se encontra fora do espaço da fantasia. É nos primeiros deuses, nos titãs que o movimento se inicia propriamente, permitindo pensar a construção da obra como um progressivo domínio e consolidação da forma. Seria errôneo, entretanto, tomar essa progressão de modo muito linear e unilateral, algo atestado no fato de que mesmo os deuses antigos não são completamente suprimidos, pois a possibilidade de um constante rejuvenescimento e atualização se liga também à permanência da potência destrutiva dessas primeiras figuras monstruosas. Nem o extremo do puro caos nem figuras estáticas e enrijecidas ocupam a fantasia em seu jogo autônomo: aquele corresponde ao informe e ilimitado que é nocivo à fantasia, estas nulificam seu princípio formante. Por essa razão, se o caos aí é ‘a noite’, ele só interessa à fantasia por ser “[...] rico em diversos nascimentos, pois encobre em si todas as formas que a luz do dia desdobra à nossa vista” (2018, p. 20). Esse é o lugar por excelência da obra e da fantasia, um claro-escuro que não deixa de recuperar aquele momento primevo da força de ação, no qual os conceitos pareciam conviver simultaneamente, ainda sem uma delimitação rígida, como pressentimentos obscuros.

De certo modo, esse primeiro capítulo não elabora apenas o surgimento dos ‘primeiros’ deuses, mas o princípio que rege toda a obra: o vir a ser da forma como um constante rejuvenescimento, que assume, em cada poetização, uma forma particular, exigindo dissolução das totalidades consolidadas e novas formações. Aquele fundo caótico, preponderante nas primeiras e pouco belas figuras dos titãs, é reatualizado nos novos deuses olímpicos, uma vez que estes são filhos daqueles, ao mesmo tempo que batalham contra eles: “[...] aquelas sublimes representações continuam a reluzir através destas, pois a fantasia encobre novamente a delicadeza e a plasticidade do novo com a altivez do antigo” (Moritz, 2018, p. 46). A ‘titanomaquia’, a guerra entre os titãs e os novos deuses, é uma batalha situada logo no início da obra, mas volta sempre a acontecer, como mostram as sucessivas revoltas dos titãs e de outros monstros, posteriormente, contra Júpiter e o reino das formas. A luta contra o informe e monstruoso marca todas as passagens importantes do texto, pois só assim pode a forma prevalecer, mas algo desse fundo obscuro e movente nunca é completamente excluído na forma, que não se faz assim rígida e estática, buscando incessantemente uma nova atualização.

Há como que uma dialética da fantasia, que se desenvolve mediante o conceito de ‘rejuvenescimento’, compreendido como operação inerente à geração dos deuses, onde não domina propriamente a progressão linear, mas a ‘simultaneidade’ e a ‘repetição’ do antigo através do novo. Trata-se de uma concepção própria de temporalidade, estranha à progressão subordinada da força do pensamento. Expõe-se esteticamente aquilo que na discursividade do ensaio anterior só poderia surgir como paradoxo: a obra que aparece como totalidade antes mesmo de seu surgimento progressivo, suspendendo a temporalidade da sucessão em uma pura simultaneidade. Em uma atividade que encapsula o sentido autônomo da fantasia como uma linguagem e um espaço de jogo próprios, compreende-se que os deuses mitológicos existem inteiramente antes de nascerem, e permanecem mesmo depois de aniquilados.

Por fim, não se pode compreender o princípio de ‘geração’ sem mencionar sua íntima ligação com a noção de ‘limitação’, relida na chave de uma ‘positividade’ sem a qual a forma não é possível. Afinal, só aqui a fantasia encontra expressão e opera aquilo de que o entendimento não é capaz: “[...] justamente esse evitar o monstruoso, a nobre medida através da qual eram prescritos a todas as formações seus limites, é um traço principal na bela arte dos antigos” (Moritz, 2018, p. 25). Daqui decorre o fato de que as figuras mitológicas, mesmo como potências divinas, e assim expressões do que é infinito, são também essencialmente limitadas e finitas. A fantasia se furta a tudo que não tem limites, com isso se afastando de toda abstração. Não encontramos em parte alguma atributos teológicos tradicionais do cristianismo, como a onipotência, a onipresença e a onisciência: “[...] com o conceito de uma força inteiramente ilimitada, cessa toda criação poética e a imaginação não tem mais nenhum espaço de jogo” (2018, p. 29) – mesmo Júpiter, o mais poderoso dos deuses, temerá outros deuses.

É justamente dessa limitação que se depreende o caráter individual de cada uma das figuras mitológicas: como absolutamente limitadas, elas oferecem, cada uma à sua maneira, uma síntese do processo de formação. Há uma ‘economia interna’ que permite a cada uma das divindades particulares trazer em si mesma o sentido do todo de modo singular. Articulando a limitação à totalidade, é preciso que haja não apenas plenitude nas formas divinas, mas também uma certa falta, que passa a defini-las individualmente. Nesse aspecto jaz precisamente o segredo da vivacidade das figuras mitológicas e seu modo específico de significação: ‘elas são significativas antes mesmo que tenhamos narrativas sobre elas’, ou seja, o seu reconhecimento universal, como uma forma inteira, precede a sua ‘aplicação’, por assim dizer, a uma história específica – eis concretamente o sentido de uma totalidade que precede a sua efetividade. A própria progressividade da beleza entre as figuras divinas não se mostra, por essa razão, como a superioridade de um atributo, ou maior plenitude em detrimento da falta, mas realização de sínteses cada vez mais elevadas e complexas desse conflito fundamental entre os opostos do informe e da forma, resultando em novas ‘formações’; motivo pelo qual, por exemplo, Moritz considerará Minerva ainda mais bela que Afrodite. Se “[...] o infinito, ilimitado, sem figura ou forma, é uma visão desconfortável” (Moritz, 2018, p. 71), como diz, a absoluta plenitude e a dissolução dessa oposição fundamental significariam, pelo contrário, o fim de toda graça e beleza da mitologia, pois voltariam a dissolver a forma em uma infinitude abstrata. A superioridade da mitologia grega frente à religião cristã como substrato artístico – tema bastante discutido na época – encontra o seu fundamento mais patente nessa distinção entre uma lógica da fantasia, que opera através da limitação e individuação, e uma metafísica do infinito que é alegórica, tendendo inevitavelmente ao transcendente e abstrato. Mais do que mero assunto artístico, porém, deparamo-nos por fim com um pensamento original que, de dentro da ‘forma’ e dos processos de ‘formação’, procura repensar as relações entre ‘ser’ e ‘sentido’, realidade e idealidade, finitude e infinitude, limitação e totalidade.

Considerações finais

Características como estas colocam a mitologia como uma lógica alternativa à metafísica do racionalismo e da representação, explorando a possibilidade de um outro pensar. Em sua preocupação com a forma como o que contém universalidade, e não simplesmente sua referência por meio do entendimento, Moritz se filia a um pensamento que poderíamos denominar de simbólico, em afinidade com autores que lhe foram muito próximos, como Herder e Goethe¹¹. Vimos que seu pensamento estético sobre a autonomia e sua abordagem da mitologia, contrária à redução alegórica ou histórica, iluminam-se mutuamente, reenviando a um núcleo comum que é a lógica da fantasia ou, o que nos damos conta agora ser o mesmo, uma *mito-lógica*. Ao abandonar as perspectivas redutoras e referências da mitologia, Moritz propõe acompanhar o jogo de formas da fantasia como uma dinâmica em si mesma dotada de sentido e significação. Como ‘teogonia’, a mitologia expõe na ‘geração’ de suas figuras um modo de individualização que preserva o sentido de totalidade: cada uma das divindades, diferentes entre si, atualiza de maneira inteiramente singular uma certa ‘proporção’ do todo em relação às partes, em totalidades consistentes em si mesmas ou – por que não? – absolutas. Reconhecemos a correspondência àquela ideia de criação artística do ‘Sobre a imitação formante’, na qual a verdadeira obra de arte era um espelho do todo da natureza, ao mesmo tempo que constituía um mundo por si só. É, no entanto, apenas por meio da mitologia que esse conflito é refletido – duplicado, espelhado e ponderado – em toda sua amplitude. Na geração dos deuses, resolve-se e renova-se o paradoxo criativo de uma nova totalidade que deve se separar da totalidade infinita que a produz, mas à qual não deixa de reenviar como seu princípio produtivo: absolutamente limitado e não obstante infinito.

Se retornarmos à caracterização dada por Schelling à abordagem de Moritz, percebemos que aquela noção de ‘absoluto poético’ serve perfeitamente à compreensão do modelo ‘poético’ proposto por nosso autor. Inversamente, poderíamos agora nos perguntar em que medida ela também contribuiu para um novo pensamento do ‘absoluto’, como o de Schelling, no qual a produção de realidade e diferença parece também seguir o vinco entre totalidade e limitação. Logo, um olhar mais atento ao pensamento de Moritz permite também reconhecer como essa linhagem simbólica, ou poderíamos simplesmente dizer, mito-lógica, adentrou subterraneamente o idealismo alemão. Quiçá esteja aí também um importante recurso para compreender isso que Torres Filho (2004, p. 132) chamou de “[...] dialética do ‘positivo’, que não se apoia no trabalho da negatividade”.

¹¹ Sobre o pertencimento desses autores a um pensamento do simbólico, cf. Suzuki (2005). Schrimpf (1972, p. 282) chega a defender que Moritz tem antecedência em relação a Goethe na fundação do famoso conceito clássico-romântico de *símbolo*, como uma forma que diz apenas a si mesma, sem mediação do entendimento; o mesmo comentador, entretanto, relembra que o seu uso do termo *Symbol* nos textos se dá ainda no sentido antigo, como signo convencional que representa algo de heterogêneo, sendo, portanto, intercambiável com a noção criticada de alegoria.

Referências

- Blumenberg, H. (1990). Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In M. Fuhrmann (Ed.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption* (p. 11-66). Paderborn, DE: Wilhelm Fink.
- Boulby, M. (1979). *Karl Philipp Moritz: at the fringe of genius*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Fontenelle, B. (1825). *De l'origine des fables (Oeuvres: Tome Quatrième)*. Paris, FR: Salmon, Libraire-Éditeur.
- Gockel, H. (1981). *Mythos und Poesie: zum Mythos begriff in Aufklärung und Frühromantik*. Frankfurt am Main: Tübingen.
- Goethe, J. W., Michel, C., & Dewitz, H.-G. (1993). *Italienische Reise. Teil I (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche – Band XV/1)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Guilbert, P. (1999). Welche neuzeitlichen Strategien für die Rettung der antiken Mythologie?: Vergleich von drei, Handbüchern zur Götterlehre um 1790: K. W. Ramler - Ch. H. Heyne / M. G. Hermann - K. Ph. Moritz. *Goethe Yearbook*, 9, 186-221.
- Jaeger, C. F. W. (1830). Translator's Preface. In K. P. Moritz (Ed.). *Mythological fictions of the Greek and Romans* (p. v-vi). New York, NY: Carvill.
- Kerényi, K. (1955). Gedanken über die Zeitmäßigkeit einer Darstellung der griechischen Mythologie. *Studium Generale*, 8, 268-272.
- Moritz, K. P. (2018). *Schriften zur Mythologie undf Altertumskunde. Teil 2, Götterlehre und andere mythologische Schriften* (M. Disselkamp, Ed.). De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110545487>
- Moritz, K. P. (2022). *Ensaio de Karl Philipp Moritz: Linguagem, arte e filosofia* (J. F. Sabino, Trad.). São Paulo, SP: Editora USP.
- Schelling, F. W. J. (2010). *Filosofia da arte* (M. Suzuki, Trad.). São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo.
- Schreiber, E. (2012). *The topography of modernity: Karl Philipp Moritz and the space of autonomy*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Schrimpf, H. J. (1972) Die Sprache der Phantasie. In H. O. Burger (Ed.). *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen* (p. 272-305). Darmstadt, DE: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Suzuki, M. (2005) A ciência simbólica do mundo. In A. Novaes. (Org.). *Poetas que pensaram o mundo* (p. 199-224). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Todorov, T. (1996). *Teorias do símbolo* (E. A. Dobránszky, Trad.). Campinas, SP: Papirus.
- Torres Filho, R. R. (2004). *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2004.