



ARTIGOS - ARTICLES

Ossian, Werther e os pré-românticos

Ivan Leski¹
Universidade de São Paulo

Como citar este artigo: LESKI, Ivan. "Ossian, Werther e os pré-românticos", *Intelligere, Revista de História Intelectual*, nº11, pp. 157-177. 2021. Disponível em <<http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em dd/mm/aaaa-

Resumo: Durante as últimas décadas do século XVIII houve uma mudança notável nas formas de sentimento. Isso ficou demonstrado, principalmente, nas obras de Ossian e do jovem Goethe, que fazem parte do chamado período pré-romântico. Este artigo busca as ideias que inspiraram os autores pré-românticos na Inglaterra e na Alemanha, construindo um retrato de um ambiente artístico deveras criativo.

Palavras-chave: Herder. James Macpherson. Goethe. Sturm und Drang. Gênio.

Ossian, Werther and other pre-romantics

Abstract: There has been a remarkable change of feelings during the last decades of the eighteenth century. It was mainly displayed in the works of Ossian and the young Goethe, which are part of the so-called pre-romantic period. This article seeks for the ideas that inspired some pre-romantic authors in England as well as in Germany, building a portrait of a very creative artistic environment.

Keywords: Herder. James Macpherson. Goethe. Sturm und Drang. Genius.

Ao longo da segunda metade do século XVIII assistimos ao desenrolar do processo de substituição do Classicismo pelo Romantismo. O pano de fundo dessa transformação radical da Sensibilidade e da maneira de ver o Mundo foi a Revolução Industrial, no plano econômico, e a Revolução

¹ Ivan Leski é Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo.

Francesa, no plano político. A esse período de mudanças deu-se o nome, na história intelectual, de Pré-romantismo.

Duas obras de grande impacto na época sintetizaram os conceitos basilares da cultura pré-romântica: os poemas de Ossian, um bardo gaélico do século III, publicados em dois livros (**Fingal** e **Temora**) lançados em 1762; e **Os Sofrimentos do Jovem Werther**, de Goethe, publicado em 1774. Também na década de 70 do século XVIII começou a ter influência na Alemanha o movimento chamado **Sturm und Drang** (Tempestade e Ímpeto), do qual fizeram parte Goethe, Schiller e Herder.

* * * * *

Johann Gottfried Herder nasceu em 25 de agosto de 1744 em Mohrungen, na Prússia Oriental e morreu em 18 de dezembro de 1803 em Weimar. Ele reelaborou algumas ideias do filósofo italiano Giambattista Vico (1688-1744) acerca do processo civilizatório dos povos para se contrapor aos conceitos de cultura da época. Segundo Isaiah Berlin, “a fama de Herder é devida ao fato dele ser o pai das noções relacionadas ao Nacionalismo, o Historicismo e o **Volksgeist**, bem como o líder da romântica revolta contra o Classicismo, o Racionalismo e a fé na onipotência do método científico – em resumo, o mais formidável adversário dos **philosophes** franceses e seus discípulos alemães.” Enquanto os classicistas franceses acreditavam que o Mundo e a Civilização eram regidos por leis eternas e inalteráveis, que podiam ser inferidas através de métodos racionais, Herder sustentava que o conhecimento humano sofria variações ao longo da História. Dessa forma, de acordo com Berlin, “às noções de leis universais, dos princípios absolutos, das verdades definitivas, e dos modelos e padrões aplicados à Ética, à Estética, à Física ou à Matemática, ele opunha uma distinção radical entre o método adequado para o estudo histórico da natureza física e o exigido pela mudança e o desenvolvimento do espírito humano.” (BERLIN, 1997, p. 133) É possível inferir que para Herder havia uma distinção entre o conhecimento proporcionado pela observação dos fenômenos naturais e o conhecimento produzido pela ação dos homens, ou seja, havia uma diferença entre Ciência e Arte.

Herder foi um dos primeiros pensadores modernos a afirmar que os povos se distinguem uns dos outros na maneira de expressar o mundo que os cerca, portanto existe um conjunto de ideias e atitudes que forma o que ele denominou de “espírito do povo” (**Volkgeist**). Segundo suas teorias, os povos se expressam através da Linguagem, e por causa disso palavras diferentes em línguas diferentes podem significar a mesma coisa. Cada povo, por meio dos termos que usa e inventa, dá uma interpretação singular à Natureza. Nachman Falbel observa “a teoria estética de Herder liga-se à ideia de que a Poesia constitui um produto de condições naturais e históricas captadas por intermédio de uma experiência do ‘sentir’ (**Gefühl**)”, portanto sem nenhum vínculo com as poéticas e as regras impostas pelas academias literárias. Para Herder, acrescenta Falbel, “a linguagem poética, que pertence a todos e não a alguns predestinados, é a ‘língua mãe da Humanidade’ e aparece, em sua pureza original e sua força, nos períodos primitivos de cada nação, como comprova a riqueza linguística do Velho Testamento, dos Edas, de Homero.” (NACHMAN FALBEL IN GUINSBURG, 1978, p. 43) É como se pudéssemos entender a criação poética não apenas como uma expressão da individualidade dos povos mas também como resultado do momento histórico no qual a obra é produzida.

Dentro dessa nova concepção a Poesia deixa de ser um elemento de educação estética e de aprimoramento do Homem por meio da Razão, como pregava a formulação de Horácio (65 a.C. – 8 a.C.), segundo a qual a obra de arte deveria ser útil e agradável. A Poesia assume então o papel de porta-voz dos povos, de transmissora de seus valores e de sua maneira coletiva de sentir, de manifestar suas alegrias, tristezas, realizações e derrotas. A partir desse momento ganha força a ideia viquiana de que quanto mais próxima à Natureza, e portanto quanto mais distante da Cultura, mais rica é a Linguagem e mais expressiva é a obra de arte. A noção de que o aprimoramento intelectual é um elemento destruidor da espontaneidade natural dos povos será um dos alicerces de pensamento pré-romântico.

Formulava-se, assim, uma outra abordagem não apenas da História, mas principalmente da Cultura. Na opinião de Anatol Rosenfeld, “influenciado pela **Scienza Nuova** do G. Vico, o pensamento historicista e organicista de Herder, ao acentuar a peculiaridade vegetativa de cada povo,

recusa a imposição de leis e cânones estéticos universais. A obra de arte é, em si mesma, uma totalidade orgânica, fruto do organismo maior da Cultura.” (ROSENFELD, 1985, pp. 152-153) Acrescentaríamos que na concepção estética herderiana o valor da obra está nela própria, já que ela reflete o momento vivido pelo artista. A Arte não deve sujeitar-se a regras que supostamente a tornem universal e eterna, como desejavam os classicistas, porque a criação artística é fruto de uma determinada época histórica. Dessa forma, conforme afirma René Welleck, “em Herder, a poética do Neoclassicismo está, se não completamente dissolvida, em processo de dissolução. Ele rejeita todos os seus principais fundamentos: a imitação da Natureza, o decoro, as unidades, probabilidade, propriedade, clareza de estilo e pureza de gênero.” (WELLECK, 1955, p. 200, nossa tradução) Seria razoável supor que as ideias herderianas mostravam a possibilidade de realizar um tipo de arte diferente, livre das imposições do Classicismo. Segundo Marvin Carlson, “todas as preocupações de Herder – a nova ideia de Natureza, a ênfase no sensual e no metafórico, o relativismo histórico e a busca de um princípio unificador individual em cada obra específica – estão lançando claramente as bases da teoria estética romântica.” (CARLSON, 1997, p. 167)

As ideias do filósofo germânico eram inovadoras e ousadas, e confrontavam diretamente os princípios básicos da estética classicista, de matriz francesa. Em seu ensaio sobre Herder, Isaiah Berlin salienta “o que jaz no coração de todo o seu pensamento, o que influi nos pensadores posteriores a ele, particularmente os românticos alemães (...) é o tema ao qual ele retorna constantemente: que uma cultura não deve ser julgada pelos critérios de outra; que diferentes civilizações são desenvolvimentos diferentes, objetivam finalidades diferentes, incorporam diferentes formas de vida e são dominadas por atitudes diferentes ante a vida (...)” (BERLIN, 1997, p. 184) Mas acrescentaríamos que essa concepção não era de todo original. No ano do nascimento de Herder, 1744, foi publicada na Itália a versão definitiva do livro **Scienza Nuova**, de Giambattista Vico, que apresentava uma ideia de progresso civilizatório bastante semelhante. * De acordo com René Welleck,

* Para uma visão mais abrangente sobre esse tema consultar Ivan Leski. LESKI (2010)

“raramente existe uma ideia em Herder que não possa ser rastreada em Blackwell ou Harris, Shaftesbury ou Brown, Blair ou Percy, Warton ou Young.” Na verdade, Herder leu vorazmente os estetas ingleses, os filósofos franceses, assim como os alemães Lessing, Winckelman e Hamann, considerando-se um discípulo desse último. Welleck acrescenta que “ecos do pensamento de Vico parecem ter-lhe chegado através das notas de Cesarotti sobre Ossian, que ele leu na tradução para o alemão de Michael Denis.” (WELLECK, 1955, p. 181, nossa tradução) Em nossa hipótese de interpretação o impacto causado pelas ideias herderianas deveu-se ao fato de que elas eram, na realidade, a síntese de vários pontos de vista contrários às poéticas francesas e suas imitações nas demais línguas europeias.

Uma outra vertente do pensamento de Herder, em consonância com a sua ideia da Cultura como representação da maneira de viver dos povos, foi o papel que ele delegou aos artistas. Aquele que cria uma obra de arte transmite ao Mundo a alma de seu povo, e portanto não pode ser contaminado por nada que o separe de suas fontes de criação. A obra de arte não é um meio de fruição estética a serviço de mecenas privilegiados, e nem o artista um animador de tertúlias acadêmicas. Isaiah Berlin lembra, com propriedade,

Herder é o pai verdadeiro da doutrina de que a missão do artista é, sobre todas as demais, a de testemunhar em seus trabalhos a verdade de sua própria experiência interior; do qual se deduz que qualquer falsificação consciente dessa experiência, seja qual for o motivo – aliás, qualquer tentativa de satisfazer o gosto de seus clientes, excitar seus sentidos, ou mesmo educa-los utilizando meios que pouco tenham a ver com sua própria vida ou convicções, ou usar técnicas e habilidades como um exercício por separado, praticar o virtuosismo em seu próprio benefício ou em benefício do prazer que ele proporciona – constitui uma traição ao seu chamado. Isto estava implícito no movimento artístico que veio a ser chamado **Sturm und Drang**, do qual Herder foi um dos líderes. (BERLIN, 1997, p. 177)

O movimento **Sturm und Drang** (Tempestade e Ímpeto) surgiu na Alemanha na década de 1770 e reuniu um grupo bastante talentoso, cujos expoentes foram Goethe (1749-1832) e Schiller (1759-1805). Os **stürmer und draenger** procuravam novas formas de expressão que os libertassem do estrito cumprimento das regras de boa literatura impostas pelas academias fadoras do Classicismo. Em sua feroz tomada de posição anti-classicista eles investiram contra as formulações ditadas pelo “bom gosto” dos críticos franceses e

também contra as maneiras da nova classe ascendente no horizonte do consumo de bens culturais: a Burguesia. Em suas memórias, Goethe conta que, quando jovem, “o acontecimento mais considerável e que deveria ter para mim as mais importantes consequências foram as relações que travei com Herder e a intimidade que daí resultou.” (GOETHE, 1986, livro X, p. 311)

Isaiah Berlin adverte que, apesar de toda a sua importância, “as consequências das doutrinas de Herder não se fizeram sentir imediatamente. (...) Todo o efeito somente foi sentido quando o movimento romântico, no auge de sua violência, intentou derrubar a autoridade da Razão e do dogma no qual se apoiava a velha ordem.” (BERLIN, 1997, p. 186) Seria razoável supor que Herder, ao reelaborar a doutrina de Vico (que tinha como pressuposto que cada povo e cada época histórica possuem sua própria cultura) e juntá-la à teoria estética de Shaftesbury (o valor da obra de arte está na originalidade do artista), criou o arcabouço teórico que possibilitou aos românticos destruir o Classicismo.

* * * * *

O outro polo produtor de ideias anti-classicistas era a Grã-Bretanha, mas o cenário cultural na grande ilha era diferente daquele encontrado na Alemanha. A Revolução Gloriosa, de 1688, havia estabelecido as bases políticas para o desenvolvimento de uma classe de empreendedores que se beneficiou amplamente das inovações tecnológicas da Revolução Industrial. Na segunda metade do século XVIII a Inglaterra já contava com uma significativa população urbana e, como consequência, de uma classe média formada por negociantes, financistas e funcionários públicos. Havia, portanto, um número bastante razoável de indivíduos aptos a formar um sólido mercado consumidor de bens culturais.

Como todo mercado consumidor, este também possuía suas regras e suas exigências, que deveriam ser observadas pelos artistas locais. Na época da Revolução Industrial o consumo de livros teve um forte incremento no país devido à queda nos preços. O que, por seu turno, possibilitou a criação de vários clubes de leitura, que se espalharam pelo território britânico. Era comum na época, conforme nos informa E. J. Clery, leitores apreciarem um livro emprestado por algum clube e acabarem por adquiri-lo para deleite próprio. Havia, então, um grande interesse dos editores em satisfazer o gosto

desse público leitor, mais amplo e diversificado se comparado ao de outras nações europeias no período. Segundo Clery,

Por um lado, já na década de 1760 o discurso crítico estava trabalhando ativamente para fomentar o gosto e a demanda por antiguidades literárias entre o público leitor, procurando, dessa maneira, superar as objeções iluministas em relação à representação do maravilhoso. Por outro lado, foi imposta a regra que tais representações só poderiam ser verdadeiramente apreciadas em uma obra do Passado, já que somente essas poderiam ter plena consciência de seu ultrapassado absurdo. (CLERY, 1997, p. 55, nossa tradução)

Podemos entender o desejo por narrativas maravilhosas, tais como as cantigas medievais com suas bruxas, suas fadas e seus cavaleiros andantes, como um fastio e uma rejeição a uma literatura subordinada aos ditames da Razão. Porém a exigência de que essas obras não fossem contemporâneas aliada ao desejo dos editores em atender um mercado promissor abriram caminho para inúmeras falsificações. Ou seja, a Grã-Bretanha foi invadida por um grande número de narrativas medievais subitamente descobertas em abadias e mosteiros, muitas delas de autores cujo nome se perdera há muito na noite dos tempos. De acordo com E. J. Clery, “a mais bem sucedida dessas fraudes literárias foram os poemas em prosa **Fingal** e **Temora**, de James Macpherson, que muitos acreditaram que fossem obra de Ossian até bem tarde no século XIX.” Esses dois livros, que foram apresentados ao público em 1762 como se fossem de autoria de um bardo galês do século III, tiveram um impacto gigantesco. O interessante na história foi que tudo resultou de um desafio assumido por seu autor. Clery conta que “Macpherson foi encarregado por um grupo de patriotas escoceses, cheios de conhecimento clássico, entre eles Hugh Blair, Adam Ferguson, David Hume e James Boswell, de ir para as Highlands e voltar com um poema épico em gaélico que rivalizasse com Homero.” Ele executou a tarefa com maestria e graças ao seu talento, “o público leitor do final do século XVIII teve aquilo que desejava: uma obra que refletia seus arrebatamentos e preconceitos, o Passado da maneira como todos o sentiam.” É possível inferir dessa passagem de Clery que o sucesso de Macpherson foi devido à sua capacidade de criar uma ambientação histórica que nada tinha de real, mas que representava aquilo que o público da época acreditava que tivessem sido os tempos pretéritos. Ainda segundo Clery, “Ossian foi rapidamente traduzido em nove línguas europeias e convertido em

ícone do Romantismo pelo livro de Goethe, **Os Sofrimentos do Jovem Werther.**” (Idem, *ibidem*, nossa tradução)

Certamente James Macpherson (1736-1796) atendeu ao gosto britânico (e europeu) por ruínas e paisagens ermas e desoladas, primeiro sinal da nostalgia de um mundo que começava a ser destruído pela Revolução Industrial. Mas não só isso. Ele introduziu uma visão mórbida da Natureza, onde cada pedra e cada árvore evocavam a ideia de morte e destruição. Ossian é a o porta-voz de um povo céltico aniquilado, habitante de um mundo em decomposição. É o canto fúnebre de guerreiros gloriosos enterrados em charnechas solitárias batidas por um vento gélido.

Poderíamos perguntar: o que motivou o sucesso de Ossian? Nossa resposta teria que levar em conta o contexto intelectual no qual ele surgiu. Havia na época entre os críticos e os leitores britânicos um desejo por histórias maravilhosas ambientadas em um passado longínquo, algo como Rei Arthur ou Orlando Furioso. James Macpherson escreveu uma obra de encomenda, onde retratou um povo e uma região ao norte das Ilhas Britânicas no século III e ao invés de assinar os livros (**Fingal e Temora**) atribuiu-os a um bardo coevo chamado Ossian. Esse poeta gaélico, desconhecido até então, causou furor em toda a Europa e influenciou uma série de escritores românticos: Goethe, Herder, Shiller, Chateaubriand, Foscolo, Tieck, Byron, Puchkin, Manzoni, entre outros. Na opinião de Walter Binni

(...) Ossian podia, de uma forma mais profunda, (...) introduzir no âmago daquela literatura em desenvolvimento, na tensão sentimental – expressiva daquele tempo, uma enorme quantidade de temas, problemas, atitudes em relação aos sentimentos, assim como modelos poéticos que permaneceram essenciais na formação de um grande número de escritores do final dos Setecentos (...).

No centro de tal variedade de motivos havia um novo sentimento doloroso com relação à Natureza e ao Homem; um tom de melancolia sem qualquer esperança (e frequentemente também sem qualquer razão aparente), porém ligado a uma sensibilidade geral aflitiva, a uma sensação de decadência do Homem, das coisas, do Tempo, e até mesmo do Universo (...) e que parecia, então, exprimir fortemente a angustiada situação de um tempo de crise, de uma existencial e dramática busca (sem resposta) sobre o porquê da vida do Homem e do Universo, sobre a verdadeira condição dos astros e da Natureza, envolvidos na mesma angústia dos homens, representada numa tensão aflitiva na qual as mesmas visões idílicas e parciais vivem em contraste dinâmico com as mais relevantes visões profundas, noturnas e horrendas. (CECCHI E SAPEGNO, 1976, p. 588, nossa tradução)

Acrescentaríamos que foi a partir dessa época (após 1760), que começou um certo desconforto associado à contemplação da Natureza. Ela não parecia mais uma força domesticável, explicável através das leis da física e desfrutável por meio da Poesia. O terremoto que destruiu Lisboa, em 1755, causou uma grande impressão nos ânimos europeus, seja nos mais letrados ou nos mais cultos. Afinal, os iluministas descobriam que as forças naturais podiam ser hostis e incontroláveis, não sujeitas à Razão. *

Não é fácil identificar as maneiras pelas quais um sentimento de debilidade e uma visão algo decadente principiam por se infiltrar na cultura ocidental. Porém começa a surgir em alguns círculos intelectuais uma percepção da fragilidade do Homem em relação à Natureza e ao Tempo. É justamente essa noção de finitude e de impotência perante fatos capitais da Vida que Ossian exacerba em sua obra, que é, na verdade, uma exposição daquilo que foi perdido e jamais será recuperado.

A história intelectual, ao agregar metodologicamente as obras desse período que refletem essa nova sensibilidade, deu a essa época o nome de Pré-romantismo. Segundo Otto Maria Carpeaux,

O Pré-romantismo é a literatura **underground** do século XVIII classicista. Os franceses tinham proposto uma teoria literária racionalista: o escritor teria de submeter-se à clareza de um bem ordenado pensamento cartesiano. Mas o inglês Shaftesbury opõe-lhes a força criadora do Entusiasmo. A melhor maneira de evitar os excessos de uma imaginação “irregular” parecera a imitação dos grandes modelos da Antiguidade clássica; ser poeta significa ser homem erudito. Mas a essas qualidades de uma literatura culta opõe os ingleses a exigência da Originalidade. Pois o verdadeiro poeta não imita, mas inventa. Não precisa ser erudito. É um “gênio”. E esse conceito de gênio, inteiramente novo, revolucionará a Literatura e a Vida. (GUINSBURG, 1978, p. 158)

E o que, de fato, buscava essa “literatura marginal” dos anos setenta do século XVIII? Originalidade. Essa palavra resumia as aspirações de uma geração não identificada com os modelos do Classicismo. Era preciso inventar, e não imitar. De acordo com Francis Claudon, na história da cultura ocidental, “o termo Pré-romantismo serve habitualmente para designar uma tendência que se manifesta nos meados do século XVIII como reação contra a

* Sobre o terremoto de Lisboa e suas repercussões ver Lilia Moritz Schwarcz. **A Longa Viagem da Biblioteca dos Reis**, pp. 16 a 32; e também Ivan Teixeira. **Mecenato Pombalino e Poesia Neo Clássica**, pp. 28 a 31.

Razão triunfante, contra a intelectualidade que favorece a Compreensão em detrimento da Sensibilidade, um clima novo que celebra a Imaginação e o Sonho.” (CLAUDON, 1986, p. 10) É como se pudéssemos entender que esses novos criadores desejavam mais devaneios e menos elocubrações, em seu combate para libertar a arte das regras impostas pelos classicistas.

* * * * *

Na Alemanha, em 1766, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), importante crítico e dramaturgo, a figura mais relevante a geração anterior ao **Sturm und Drang**, lançou um livro fundamental: **Laocoonte ou sobre as fontes da Pintura e da Poesia**. Nessa obra Lessing desenvolve a teoria da diferença entre o belo pictórico e o belo literário. A Pintura, segundo ele, estaria ligada ao Olhar, que é uma construção racional; já a Poesia ligar-se-ia à Imaginação, que é um produto dos sentimentos. Assim, a Poesia, ao não materializar no espaço (o campo visual) o seu objeto, permite ao poeta uma liberdade de expressão desconhecida pelo pintor. Por isso Homero, na **Ilíada**, não descreve os atributos físicos de Helena, mas usa o artifício de narrar os efeitos que sua beleza provoca nos anciãos de Tróia. Para René Welleck,

Lessing tentou restabelecer o credo neoclássico abandonando a visão francesa substituindo-a por uma interpretação liberalizante de Aristóteles, a qual lhe permitia satisfazer seu desejo de um realismo ético (...).

Mas esse neoclassicismo revisado logo provou-se inaceitável na Alemanha. A reação contra o “gosto francês” tornou-se cada vez mais radical até estourar, no início da década de 1770, num movimento conhecido como **Tempestade e Ímpeto**. (WELLECK, 1955, p. 176, nossa tradução)

À guisa de esclarecimento gostaríamos de dizer que o nome do movimento foi tirado de um texto teatral de Georg Lenz. A produção cultural desses autores é seminal: nela estão incubados temas que farão parte das discussões estéticas travadas por toda a Europa nas décadas seguintes. Na opinião de Gerd Borheim, “o **Sturm und Drang**, uma das primeiras manifestações importantes da cultura alemã, torna-se indispensável para a compreensão do Romantismo (...)”. (GUINSBURG, 1978, p. 84) É possível inferir então a necessidade de uma análise dessas ideias, muito embora estejamos limitados pelas restrições de um artigo científico.

As propostas do **Sturm und Drang** foram sintetizadas em uma obra-prima: **Os Sofrimentos do Jovem Werther**, de Goethe. O livro foi publicado

em 1774 e obteve sucesso imediato. Seu autor, no intuito de descrever uma sensibilidade exacerbada (anti-racional em suas atitudes), emprega a forma epistolar. Através desse recurso a história de Werther é narrada pelas cartas que ele enviou ao seu amigo e confidente, Wilhelm. O interessante do texto é não termos acesso a nenhuma epístola que não seja de Werther, demonstrando a intenção de Goethe em construir, através das confissões íntimas de seu personagem, uma visão de mundo orientada apenas pela Sensibilidade.

Quem é Werther? Um jovem de posses que não sabe o que quer da vida. Ele refugia-se em uma pequena vila e ali se apaixona pela filha do pastor, e líder religioso local, Carlota, que está noiva e deve casar-se em breve. Isso não impede Werther de viver desbragadamente a sua paixão, mesmo reconhecendo não ter a menor chance de realizá-la. Dessa forma, Werther subverte o princípio básico da atitude classicista: a moderação dos sentimentos. O imoderado jovem torna-se um epítome dos **stürmer und draenger** os quais, de acordo com Werner Kohlschmidt, achavam que “o critério básico é o da Sensibilidade. Ou, mais precisamente, o da interpretação do Homem como sendo um todo, constituído de espírito e corpo, despedaçado pelo Racionalismo em favor de uma hipertrofia unilateral do Intelecto.” (BOESCH, 1967, p. 234) Podemos detectar um reflexo dessa atitude quando Werther declara: “Rio-me do meu coração... e só faço o que ele quer.” (GOETHE, 2002, livro segundo: julho, 18)

Essa busca pelo homem integral (corpo e alma, razão e sentimento) incluía também, segundo Werner Kohlschmidt, “a apologia da ingenuidade completamente sensual ainda não influenciada pelo consciente, que atravessa todos os domínios do Sturm und Drang.” (BOESCH, 1967, p. 235) Seria razoável supor que essa “apologia da ingenuidade” demonstra um certo repúdio à Cultura. Para os iluministas a Civilização (as Luzes) e o conseqüente predomínio da Razão sobre os instintos brutais do Homem era a etapa superior da vida da Humanidade. Os **stürmer und draenger** consideravam o processo de aculturação defendido pelos classicistas uma violação de parte substancial da natureza humana, pois para ser um homem civilizado era preciso negar a subjetividade dos sentimentos e exaltar uma racionalidade estéril, incapaz de expressar a multiplicidade do caráter humano.

A partir de então, a Cultura, em sua vertente classicista (racional), passa a ser vista como um elemento negativo, desagregador da relação entre o Homem e a Natureza. Na opinião de Schiller, “nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo o vestígio da Natureza fora de nós leve-nos de volta à nossa infância.” (SCHILLER, 1991, p. 55) Werther, o personagem de Goethe que é a representação dessas ideias, confessa em uma de suas cartas:

(...) não há nada no Mundo que me interesse tanto quanto as crianças. Quando as observo, noto nesses pequenos seres o germe de todas as virtudes, de todas as faculdades que um dia lhes serão tão necessárias: na teimosia entrevejo a futura constância e firmeza do caráter; nas suas garotices o bom humor que lhes fará vencer facilmente os perigos deste mundo. E tudo isso de um modo tão puro, tão incontaminado. (GOETHE, 2002, pp. 244-245, livro primeiro: junho, 29)

Porém esse desejo de uma ingenuidade infantil não pode ser realizado, uma vez que nossa infância está perdida no Passado e não será jamais recuperada. Isso faz surgir um sentimento nostálgico por esses tempos “tão puros, tão incontaminados”. Daí a razão do sucesso de Ossian: ele narra um tempo de infância da Humanidade, quando o Homem se encontrava frente a frente com as forças indomáveis da Natureza, e por isso podia viver suas paixões livremente, sem as convenções impostas pela sociedade civilizada. Esse passado, claro, é uma ficção, mas é aí que reside o talento e a capacidade de James Macpherson: ele soube criar o cenário e os personagens desejados pelo público leitor da época.

* * * * *

Nas décadas finais do século XVIII a Cultura deixava de ser percebida como um elemento positivo para o desenvolvimento humano e passava a ser vista como um freio à verdadeira expressão da Individualidade. O passo seguinte foi a negação da mimese aristotélica: o artista de talento não imita, cria. Surgiu então o conceito de Gênio, ou seja, aquele que é original. Segundo Bruno Kiefer,

O culto ao Gênio, as exigências de liberdade de sentimentos e intuições, a auto-afirmação violenta dos criadores, a revolta contra as regras e os ditames da Razão, a busca da espontaneidade e simplicidade, prefiguradas na poesia e na música do povo, a busca das raízes históricas nacionais, todos estes elementos, instaurados no **Sturm und Drang**, repercutiram ao longo do século XIX, ressoando ainda na centúria atual. (GUINSBURG, 1978, pp. 212-213)

É possível inferir que a pureza de sentimentos estava na infância, a simplicidade da vida estava nos camponeses incultos e a espontaneidade de expressão estava na música e nas trovas populares. Tudo o que distanciasse das academias e dos salões, com suas regras e seu culto ao “bom gosto”, passou a ser valorizado pelos jovens componentes do **Sturm und Drang** como algo original, e portanto digno de figurar em suas criações. Pergunta Goethe:

Quem desenfreia a fúria das paixões?
Quem põe em fogo nas almas os poentes?
Quem esparge na Primavera os botões
De belas flores nas veredas dos amantes?
Quem faz de folhas sem significado
Coroas de glória para o valor distinguir?
Quem garante o Olimpo, para os deuses unir?
O gênio humano, no poeta revelado. (GOETHE, 1999, vv 150 a 157)

Nesses versos de Goethe encontramos um outro desdobramento do processo que estamos analisando: a Natureza deixa de ser um elemento de formação da Beleza (como era para os classicistas) e torna-se um estímulo para as emoções do Artista; este, por sua vez, deixa de ser um observador passivo do Mundo e vira um condutor através do qual as forças naturais podem atuar sobre a vida dos homens. Na verdade, essa não era uma ideia totalmente estranha para os iluministas, ou ao menos para alguns deles. De acordo com Vera Lúcia Felício,

Diderot apresenta uma emotividade muito viva, marcada por um caráter fisiológico. Porém, se este dom natural é cultivado, a este se liga um valor sentimental, moral e, até, intelectual. Segundo ele, o Gênio é um instinto, uma inspiração intuitiva, potente e entusiasta, que nenhuma regra saberia breçar. Ele pode, mesmo, entrar em conflito com a Razão. É assim que, com esta concepção nas artes, o Gênio torna-se rebelde ao domínio do Gosto (bom gosto), marcando a passagem do Classicismo para o Romantismo, como prenúncio deste último. (GUINSBURG, 1999, p. 37)

Acrescentaríamos que na base do conceito de Gênio está a Originalidade. Alguém é genial porque só ele consegue fazer determinada coisa. Essa concepção começou a infiltrar-se de maneira aguda na sociedade culta alemã na época hoje denominada pré-romântica. A esse respeito Goethe contou em suas memórias:

Ninguém concede de bom grado aos outros uma vantagem enquanto lhe puder contestar de algum modo. As vantagens naturais de todo gênero são as menos contestáveis, e contudo a linguagem usual dessa época só reconhecia gênio no Poeta. Mas

foi então que pareceu surgir de repente um novo mundo: pediu-se gênio ao médico, ao general, ao estadista, e dentro em pouco a todos os homens que pretendiam distinguir-se na teoria ou na prática. (...) o termo Gênio tornou-se uma palavra de ordem universal e, como era ouvida com tanta frequência, supunha-se que também fosse comum a coisa que ela designava. Mas, como cada um tinha o direito de exigir gênio aos outros, acabava por acreditar que ele também o possuía forçosamente. Estava-se ainda longe do tempo em que alguém poderia declarar que o Gênio é essa força do Homem que, através da ação, faz a Lei e a Regra. Nessa época, ele não se manifestava senão pela transgressão das leis existentes, pela anulação das regras estabelecidas e pela negação de todo o limite. Era, pois, fácil ser genial, e nada mais natural, do que ver-se o abuso da palavra e da coisa incitar todas as pessoas amigas da Ordem a se levantarem contra essa monstruosidade. (GOETHE, 1986, livro XIX, p. 571).

À guisa de esclarecimento diríamos que, apesar da objeção das “pessoas amigas da Ordem”, o conceito de Gênio passou do **Sturm und Drang** para o Romantismo, servindo de alicerce para a nova relação entre o Artista e a Natureza. No final dos Setecentos, Friedrich Schlegel (1772-1829), importante filósofo pertencente à primeira geração romântica, escrevia “na verdade, jamais se pode ter, mas somente ser gênio. Para Gênio tampouco há plural, que aqui já está contido no singular. É que o Gênio é um sistema de talentos.” (SCHLEGEL, 1997, p. 66) Nossa hipótese de interpretação é que, dentro dessa concepção, o Artista, ao manter um íntimo contato com a Natureza, consegue usar a força vital que esta lhe dá para tirar de si algo novo e original. Werther, o pré-romântico personagem de Goethe, deleita-se extasiado pela visão das florestas e das montanhas. Embevecido pela Natureza ele acha que “só ela é infinitamente rica e só ela é capaz de formar os grandes artistas. Há muito que dizer a favor das regras da Arte, como a favor das leis da Sociedade. (...) Não obstante, diga-se o que se disser, toda regra destrói o verdadeiro sentimento e a verdadeira expressão da Natureza.” (GOETHE, 2002, p. 229, livro primeiro: maio, 26) É como se pudéssemos entender que um artista ou um poeta ao imitar a Natureza seguindo as regras impostas pelas poéticas classicistas deixa de ser original. Apenas um artista ou um poeta genial, aquele que sente pulsar em si as forças primordiais e possui a capacidade de expressá-las, usando como meio para isso a sua obra, é digno de ser considerado um criador.

Otto Maria Carpeaux identifica como “fontes pré-românticas do Romantismo: o Irracionalismo e a Mítica, o Sentimentalismo e o Terror,

Shakespeare e a prosa, eloquente como grande poesia tribunícia, de Rousseau.” (GUINSBURG, 1978, p. 160) Poderíamos dizer que os **stürmer und draenger** reconheceram em William Shakespeare (1564-1616) o gênio criador por eles preconizado. O dramaturgo inglês fora capaz de criar textos absolutamente inovadores ao negar-se a seguir as regras aristotélicas (ação, lugar e tempo) e muitos dos seus personagens (HAMLET, Macbeth, Lear) possuíam um verdadeiro caráter trágico. No caso de Jean Jacques Rousseau (1712-1778) foi fundamental a sua visão da Cultura como um elemento corrosivo da robustez primeva da Humanidade. Uma prova da maneira pela qual essa concepção rousseauiana permeou o **Sturm und Drang** é esta afirmação de Werther: “o Amor existe e palpita em sua pureza entre os homens da classe que nós chamamos inculta e grosseira, nós, a gente cultivada... dessorada e reduzida a coisa alguma pela Cultura.” (GOETHE, 2002, p. 299, livro segundo: setembro, 4)

Seria razoável supor que, dentro desse paradigma, a cultura do “bom gosto”, imposta pelos franceses, era um mal a ser combatido. As regras aprisionavam o Artista, impedindo-o de usar a sua originalidade para criar sua obra. Por outro lado, a obra não podia ser fruto da Razão, ou de um ordenamento racional, uma vez que ela deveria nascer de uma relação profunda e incontaminada entre o Homem e a Natureza. A obra de arte deveria ser a expressão do “gênio humano, no poeta revelado”, como definira Goethe. (GOETHE, 1999, v 157)

Essas ideias vão progressivamente ganhando espaço na cultura europeia nas décadas finais do século XVIII. Tomemos como exemplo a Itália. De acordo com Walter Binni, a Península começou a sentir o impacto dos novos tempos quando

Na intersecção de intuições e posições críticas que se desenvolvem tendo como base o Iluminismo e o Sensismo em direção a uma orientação de caráter pré-romântico (...) acrescentam-se, com acentuações variadas, mas com uma incidência geral sobre o gosto da segunda metade dos Setecentos, as cada vez mais numerosas traduções de textos estrangeiros – sobretudo ingleses e alemães – já pertencentes à vasta região da sensibilidade pré-romântica europeia. (CECCHI E SAPEGNO, 1976, p. 579, nossa tradução)

Dentro de nossa hipótese interpretativa a obra de Ossian (James Macpherson) sintetizou essa nova sensibilidade, que da Inglaterra passou para a

Alemanha, onde ganhou uma interpretação teórica nos textos críticos dos membros do movimento **Sturm und Drang**, e dali foi exportada para o resto da Europa nas décadas finais dos Setecentos.

Outro aspecto importante que gostaríamos de ressaltar na obra de Ossian (James Macpherson) foi o recurso a mitos que não eram de origem greco-romana, e sim nórdica. Isso mostrou a possibilidade de se criar uma gama inteiramente nova de enredos e de cenários para a obra poética, e que recebiam uma generosa acolhida por parte do público. A nova maneira de sentir não combinava com Grécia e Roma, era preciso evocar a Idade Média, os tempos obscuros da Europa com seus castelos e mosteiros, habitados por cavaleiros e monges. Segundo Werner Kohlschmidt,

Como equivalente nórdico de Homero, como síntese daquilo que era considerado original, esse Ossian passa de Herder para o **Werther** de Goethe. (...) O Gênio significa Originalidade, Origem, Espontaneidade. Na qualidade de atributos positivos, os sinônimos ou quase sinônimos “feroz, sensual, forte, vital, ativo, sensível, poderoso” adquirem um novo significado. Designam a força natural do Gênio. (BOESCH, 1967, p. 587)

É possível inferir que o conceito de gênio tornou-se uma poderosa arma usada pelos pré-românticos para atacar os fundamentos da estética classicista. Argumentou-se que as regras do “bom gosto” não eram válidas para o artista genial porque este é original: ele não imita a Natureza, ele a representa de acordo com os seus sentimentos.

Poder-se-ia também dizer que esse repúdio ao Classicismo era uma exigência de um novo público, majoritariamente jovem, que então se formava. Walter Binni nos informa que mesmo na Itália, berço do Renascimento e da cultura classicista, “as **Poesias de Ossian**, da maneira como se concretizaram na língua poética italiana, vieram a constituir-se no mais importante texto pré-romântico italiano, capaz de conduzir de forma acelerada para uma nova direção poética, que por sua vez, levava a um novo sentimento e, mesmo, a uma nova ordem espiritual e existencial para a qual fluíam todas as preocupações dos outros textos pré-românticos traduzidos naquelas décadas até a presença decisiva do **Werther** e a releitura, em chave mais que diretamente pré-romântica, das obras rousseauianas.” (CECCHI E SAPEGNO, 1976, p. 587, nossa tradução) E qual releitura foi essa? A Cultura

passou a ser vista como um freio à livre expansão dos sentimentos e da originalidade na Arte.

* * * * *

Outro aspecto interessante do **Sturm und Drang** é a sua revolta contra as mudanças sócio-culturais provocadas pela Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra mas com reflexos na Alemanha. Como notou Peter Gay, “o Werther de Goethe é provavelmente a primeira alma alienada moderna, provavelmente o primeiro a afirmar que o burguês ineducável, essa encarnação da Ordem e da Mediocridade, nunca vai compreender, quanto mais partilhar, os envoltórios apaixonados do Artista e do Amante.” (GAY, 2001, p. 44) Ou seja, pior do que os franceses e seu gosto classicista era a Burguesia com sua absoluta falta de gosto para o que quer que fosse. Os pré-românticos já conseguiam antever, na década de 1770, o que representaria para a cultura ocidental o estabelecimento de uma sociedade burguesa. Por isso Werther, epítome da nova sensibilidade declara: “ser incompreendido é o destino de todos aqueles que se parecem comigo.” (GOETHE, 2002, p. 225, livro primeiro: maio, 17)

Seria razoável supor que a visão pré-romântica da Cultura como um elemento empobrecedor da Sensibilidade deu origem a um sentimento nostálgico: o Mundo já fora belo, os homens já tiveram seus momentos de glória, a Arte já fora muito mais atraente e interessante. Werther, nosso jovem pré-romântico, nos alerta:

Veja, meu caro amigo, que os nossos ancestrais eram completamente limitados, mas completamente felizes, e os seus sentimentos e a sua poesia apresentavam certa ingenuidade infantil. Quando Ulisses fala do mar incomensurável e da terra sem fronteiras, como estas palavras são humanas, profundas, misteriosas! (...) Para ser feliz, poucas palavras bastam ao Homem, menor número ainda é preciso para que ele encontre repouso. (GOETHE, 2002, p. 294, livro segundo: maio, 9)

Os **stürmer und draenger** são nostálgicos porque têm a certeza de que essa época feliz da Humanidade jaz em passado distante, que o Tempo, com sua fúria indomável, destruiu. Werther, assíduo leitor de Homero, lamenta não ter restado “nenhum vestígio desse mundo de outrora.” (GOETHE, 2002, p. 297, livro segundo: agosto, 21) É como se pudessemos

entender que para esses jovens pré-românticos a Vida não valia a pena ser vivida no mundo medíocre que os circundava. Só a memória de um passado glorioso servia de lenitivo para as agruras sofridas por suas sensibilidades exaltadas. Por isso eles eram melancólicos e nostálgicos. De acordo com Peter Gay,

Em fins do século XVIII, os detratores da Burguesia adicionaram novas acusações ao seu repertório, e se expressaram com maior ênfase. Os poetas rebeldes do **Sturm und Drang**, liderados pelo jovem Goethe do **Werther**, defendiam energicamente a ideia de que a Burguesia não era ignóbil apenas quanto ao **status** que ocupava, mas também no tocante ao seu estilo. (...) Nos primórdios do século XIX, os Estados alemães, assim como a França e outros países civilizados, se viram abarrotados de jovens (...) pálidos de tédio, que na verdade era ira, desafiando o mundo filisteu com suas pinturas, suas composições musicais, seus versos e seus manifestos. (GAY, 1988, p. 38)

Como exemplo desse tipo de jovem rebelde e talentoso poderíamos citar Schiller. Em sua indignação e revolta contra os burgueses de sua época ele perguntou:

Pode-se ainda admirar o êxito da Mediocridade e do Vazio em questões estéticas, e a vingança dos espíritos fracos contra o belo verdadeiro e energético? Deste, tais espíritos esperam recreação, mas uma recreação segundo sua necessidade e seu pobre conceito, e descubrem que aqui primeiramente se exige deles uma demonstração de força da qual poderiam não ser capazes mesmo em seu melhor momento. Fora daí, ao contrário, são bem-vindos tais como são, pois por menos força que tragam em si, precisam de ainda menos para absorver o espírito de seu escritor. Estão de uma vez por todas dispensados do fardo do pensar e, sob a almofada macia da **trivialidade**, a Natureza enlanguescida pode se entregar à ditosa fruição do Nada. (SCHILLER, 1991, p. 99, grifo no original)

Essas palavras parecem profetizar a literatura dos **best-sellers** e dos livros de auto-ajuda; os filmes **blockbusters**, com seus orçamentos e bilheterias nas casas dos milhões de dólares; os museus com suas exposições cenográficas e suas imensas filas de turistas; os espetáculos protagonizados por atores vedetes que atraem multidões. Não nos parece errado afirmar que Schiller anteviu a indústria do entretenimento, generosamente mantida pelos “espíritos fracos” cujo desejo é “se entregar à ditosa fruição do Nada.”

Nesse contexto medíocre da vida burguesa Werther é um deslocado, um excluído, que não consegue desempenhar o papel imposto a ele pela Sociedade. Em suas palavras, “tudo neste mundo leva às mesmas mesquinhas; e aquele que, para agradar aos outros, e não por paixão ou

necessidade pessoal, se esgota no trabalho para ganhar dinheiro, honrarias, ou o que quer que seja, digam o que disserem, é um louco.” (GOETHE, 2002, p. 256, livro primeiro: julho, 20) É possível inferir então que viver uma vida burguesa, ou seja, “ganhar dinheiro, honrarias, ou o que quer que seja” é algo irracional, uma loucura, já que o Homem deve ser livre para realizar todas as suas potencialidades. Segundo Werther, “se tu pudesses exalar, sequer, e fixar no papel tudo quanto palpita dentro de ti com tanto calor e plenitude, de um modo que esta obra se tornasse o espelho de tua alma, como tua alma é o espelho de Deus!” (GOETHE, 2002, p. 223, livro primeiro: maio, 10) Porém, as regras impostas pela cultura classicista o impedem...

Em nossa chave de leitura o livro de Goethe é a descrição do confronto entre a sensibilidade pré-romântica e a razão burguesa. O fim trágico de Werther é a afirmação de que “o belo verdadeiro e energético” de Schiller não tem lugar numa sociedade guiada por valores tão materialistas quanto os que a Burguesia professa. O imenso sucesso alcançado pelos **Sofrimentos do Jovem Werther** tornou seu autor um homem célebre. Moços usavam uma casaca verde como aquela do herói do romance; moças imitavam o penteado de sua heroína; e até mesmo um perfume chegou a ser lançado com o nome **Água de Werther**. Muitos anos mais tarde, ao lembrar essa época em seu livro de memórias, Goethe contou:

No entanto, essas reflexões que levam a perder-se no Infinito quem a elas se abandona não teriam podido desenvolver-se de maneira tão acentuada nos corações da mocidade alemã se uma causa exterior não as tivesse excitado e encorajado nesse funesto trabalho. Isso foi obra da literatura e sobretudo da poesia inglesa, cujos grandes méritos são acompanhados de uma grave melancolia que se comunica a todos os que com ela se ocupam. (...) As próprias poesias dos ingleses ocupam-se com objetos tristes. Aqui morre uma jovem abandonada, ali afoga-se um amante fiel, ou então, enquanto nada precipitadamente, é devorado por um esqualo antes de chegar até a sua bem-amada, (...). (GOETHE, 1986, livro XIII, p. 439)

Podemos observar nessa passagem a influência que os autores ingleses da segunda metade dos Setecentos tiveram na Alemanha. Foram eles que difundiram um novo tipo de sentimento em relação às coisas mundanas, criando o que Walter Binni chamou de “sensibilidade pré-romântica europeia”. (CECCHI E SAPEGNO, 1976, p. 587, nossa tradução) Continua Goethe,

Mas, a fim de que toda essa melancolia tivesse um teatro feito para ela, Ossian atraíra-nos para a longínqua Tule, onde, percorrendo a imensa charneca cinzenta, entre as pedras

musgosas das sepulturas, víamos em torno de nós as ervas agitadas por um vento horrível e sobre as nossas cabeças um céu coberto de nuvens. A lua, por fim, mudava em dia a noite caledoniana; heróis defuntos, pálidas beldades, pairavam em volta de nós. (GOETHE, 1986, livro XIII, p. 440)

Pode ser difícil experienciar em nossos dias esses rompantes melancólicos, uma vez que não vivemos essa época. Mas eles existiram e alicerçaram uma psique coletiva. Ainda segundo Goethe,

Num meio assim, entre uma sociedade assim, com gostos e estudos desse gênero, atormentado por paixões insatisfeitas, sem ser excitadas por nenhum móbil exterior a uma atividade séria, sem outra perspectiva além da obrigação de encerrar-se numa insípida e lânguida vida burguesa, a gente se familiarizava, no seu colorido orgulho, com o pensamento de poder deixar a vida quando quisesse, quando não mais achasse do seu agrado, e com isso se furtava um pouco às injustiças e ao tédio cotidianos. Essa disposição era geral e, se o **Werther** produziu um grande efeito é que estava em afinção com as almas, e exprimia aberta e claramente o segredo de um mórbido devaneio juvenil. (Idem, *ibidem*)

Podemos inferir que Ossian e Werther são dois personagens síntese da sensibilidade pré-romântica. Eles são frutos das transformações sociais, econômicas e culturais acontecidas na Europa após 1770. O Classicismo, com suas regras de composição e seus enredos de inspiração greco-romana, já não satisfazia as novas gerações, criadas depois das grandes descobertas da Física e da Biologia ocorridas na virada do século XVII para o século XVIII. O conhecimento humano se ampliava e a cultura deixava de ser classicista para tornar-se romântica.

Referências

BERLIN, Isaiah. **Vico e Herder**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997 (4.^a edição)

BOESCH, Bruno (org). **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Editora Herder/Edusp, 1967

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CECCHI, Emilio e SAPEGNO, Natalino (org). *Storia della Letteratura Italiana*, volume sexto, // **Settecento**. Milano: Garzanti, 1976 (1.^a ed., 1969).

CLAUDON, Francis (org). **Enciclopédia do Romantismo**. Lisboa: Verbo, 1986.

CLERY, E. J. **The Rise of Supernatural Fiction: 1762-1800.** Cambridge: Cambridge University Press, 1999 (paperback edition).

GAY, Peter. A Experiência Burguesa: da Rainha Vitória a Freud, volume 1, **A Educação dos Sentidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____, _____. A Experiência Burguesa: da Rainha Vitória a Freud, volume 5, **Guerras do Prazer.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto e Werther.** São Paulo: Nova Cultural, 2002.

_____, _____. **Memórias: Poesia e Verdade** (2 volumes). Brasília: Editora Universidade de Brasília / São Paulo: Hucitec, 1986 (2ª edição).

_____, _____. **Fausto;** tradução, introdução e glossário de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo.** São Paulo: Editora Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

_____, _____(org). **O Classicismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

LESKI, Ivan. **A Concepção de História em Giambattista Vico.** São Paulo: FFLCH/USP, 2010 (dissertação de mestrado).

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia;** introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1985 (4ª edição; 1ª edição, 1969).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia Ingênua e Sentimental;** tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos Fragmentos;** tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo; Iluminuras, 1997.

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica.** São Paulo: Edusp, 1999.

WELLECK, René. A History of Modern Criticism: 1750-1950, volume 1, **The Later Eighteenth Century.** New Haven: Yale University Press, 1955.