

# O conceito de originalidade nas origens do Romantismo: Uma análise de “Sobre a arquitetura alemã”, do jovem Goethe

## *The Concept of Originality at the Origins of Romanticism: an Analysis of “On German Architecture” by the Young Goethe*

**Gabriel Victor Rocha Pinezi**

Universidade de Brasília (UnB) |  
Brasília | DF | BR  
Bolsa PNPd-Capes  
gabrielpinezi@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5987-9262>

**Resumo:** O objetivo do artigo é apresentar uma interpretação das origens do romantismo a partir do surgimento, na passagem do século XVIII ao XIX, do conceito de originalidade aplicado à obra de arte. Com esse fim, dividimos o artigo em três partes. Primeiro, demonstraremos como, em fins do século XVIII, o problema empirista do juízo de gosto colocou em crise o conceito racional de belo próprio à tradição neoclássica. Em seguida, leremos como essa crise é respondida por Edward Young, no ensaio *Conjectures on original composition*, a partir da formulação de um critério orgânico de ajuizamento da obra de arte. Por fim, demonstraremos como o jovem Goethe, em seu ensaio “Sobre a arquitetura alemã”, desenvolve uma inversão de pressupostos platônicos que será legada ao primeiro romantismo alemão.

**Palavras-chave:** originalidade; origem; gênio; romantismo; Goethe.

**Abstract:** The aim of the article is to present an interpretation of the origins of Romanticism based on the emergence, in the transition from the 18th to the 19th century, of the concept of originality applied to artworks. To achieve this goal, we divided the article into three parts. First, we will demonstrate how, in the late 18th century, the empiricist problem of taste judgment challenged the rational concept of beauty inherent in the neoclassical tradition. Next, we will examine how this crisis is addressed in Edward Young's essay, *Conjectures on original composition*, through the formulation of an organic criterion for evaluating artworks. Finally, we will show how the young Goethe, in his essay “On German architecture”, develops a reversal of Platonic assumptions that will be passed down to the early German Romanticism.

**Keywords:** originality; origin; genius; romanticism; Goethe.

## Introdução

A partir de interpretações diferentes, um conjunto de historiadores define com precisão uma ruptura decisiva, na Europa do século XVIII, na maneira como o homem ocidental passou a lidar com aquilo que chamamos hoje de arte e que os gregos antigos chamavam de poesia. Basicamente, o que se viu gestar nesse período, a partir dos acalorados debates entre neoclássicos e românticos, foi uma desconfiança cada vez mais acentuada do paradigma técnico e retórico da criação poética como *mimesis*, em favor de um novo paradigma expressivo, fundado em conceitos da nascente ciência botânica. Essa virada foi explicada como decorrência tanto da descoberta oitocentista do homem político como ser autônomo, racional e livre quanto da descoberta filosófica do homem como objeto de ciência. Seguindo o caminho de investigação aberto pela problemática dos “limites da representação”, a poética dos séculos XVIII e XIX se gestará em torno de uma dialética inerente à noção iluminista do humano como duplo empírico-transcendental (Foucault, 2007, p. 297): por um lado, resistia ainda a postulação racional de regras de composição que conduziram a um conceito universal e harmônico do belo, marca do cânone neoclássico francês, pautado por uma interpretação normativa da *Poética* de Aristóteles; por outro, a exigência de uma renovação das belas-artes em favor da liberdade e da autonomia dos artistas conduzirá à estética romântica do gênio na Alemanha e na Inglaterra, que redimensiona a importância da imaginação poética com base em uma releitura crítica do problema platônico da poesia inspirada.

M. H. Abrams (2010) interpreta esse corte paradigmático na teoria estética europeia a partir da tensão introduzida no século XVIII pelos iluministas entre dois grandes polos da experiência humana: de um lado, a razão, que dita as regras universais de um belo técnico e mimético, fundando o paradigma representativo do espelho; de outro, a imaginação, com suas quimeras de liberdade e loucura, fundando o paradigma expressivo da lâmpada. A partir dessa tensão dialética, que pende ora para a razão, ora para a imaginação, o debate entre classicistas e românticos fez surgir uma noção inédita no Ocidente: a de *originalidade da obra de arte*.

Levando em conta que esse conceito só se tornou operante na cultura ocidental a partir do século XVIII, contexto do *Sturm und Drang*, que influenciará decisivamente o conceito primeiro-romântico da poesia progressiva, este artigo busca discutir a construção filosófica da noção de originalidade aplicada à poesia e às artes a partir de uma interpretação do modo como o jovem Goethe recebeu, na Alemanha, o texto do inglês Edward Young intitulado *Conjectures on original composition*. Assim, nossa argumentação consistirá em três momentos: primeiro, analisaremos como a filosofia empirista, especialmente a partir da crítica à universalidade do juízo de gosto, colocou em crise a poética neoclássica; depois, apresentaremos de que modo Young descreve em *Conjectures...* o conceito de originalidade; por fim, discutiremos de que modo Goethe recebeu essas ideias em seu famoso texto “Sobre a arquitetura alemã”, operando uma inversão da teoria platônica da arte. Concluímos assinalando a necessidade de aprofundar o legado dessa inversão do platonismo para uma compreensão mais precisa da teoria da originalidade no primeiro romantismo alemão.

## A crise do racionalismo estético no século XVIII

Segundo Dobránszky (1992), o entendimento neoclássico da arte começa a tornar-se suspeito, no final do século XVIII, em decorrência da disputa contra o racionalismo cartesiano iniciada pelos filósofos empiristas. No âmbito da teoria do conhecimento, os realistas cartesianos, seguindo a trilha de Platão, descreviam a fantasia e a imaginação como inimigas da verdade, enquanto os empiristas foram responsáveis por retomar a via aristotélica, segundo a qual é impossível que o intelecto funcione a despeito da experiência sensível. As consequências disso foram o desgaste progressivo da noção platônica do belo como ideal e universal: afinal, como pode ser que o belo seja uma ordem inerente à natureza se cada indivíduo adquire por meio de experiências singulares gostos diferentes? Essa pergunta sugeria que a “agradabilidade” – a própria razão de ser das belas-artes, segundo o neoclássico Batteux (2009) – não poderia ser definida de modo objetivo nem universal, já que uma mesma obra de arte é capaz de causar diferentes reações em cada sujeito. O problema central do século XVIII, portanto, é a impossibilidade de sustentar científica e logicamente um saber sobre a causalidade entre formas e efeitos estéticos.

O problema empirista do gosto ameaçou, assim, a integridade racionalista do conceito neoclássico do belo, entendido desde o Renascimento ora platonicamente, como harmonia matemática da natureza, ora aristotelicamente, como causalidade decorrente da ordem e da extensão. Em meados do século XVIII, período de transição entre neoclássicismo e romantismo, um teórico como Batteux (2009, p. 26) conseguia sustentar ainda uma visão racionalista da arte, entendendo-a a partir de um “mesmo princípio”: a *mimesis*. Nessa época, carente ainda de um conceito de originalidade aplicado à arte, o conceito de gênio abarcava apenas o artista que *descobria* proporções harmônicas da natureza até então desconhecidas, e não o indivíduo que *criava* ou *produzia* novas regras para a arte, como é comum nos primeiros românticos pela influência da definição de Kant (2016, p. 205, § 46): “Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte”. No neoclássicismo, o caráter produtivo da arte reduzia-se ao seu aspecto técnico, e não ao problema da legislação demiúrgica das formas.

A mudança nessas concepções do gênio se dará a partir de uma lenta infiltração dos pressupostos empiristas – ainda tímidos em Batteux, mas bem explícitos em Diderot – na teoria neoclássica da arte. Isso conduzirá, ao fim, a uma crítica que pensa a arte em suas relações com as singularidades das obras e dos artistas, em detrimento dos valores universais. Num primeiro momento, contra a possível anarquia empirista, o neoclássicismo tenta salvar a universalidade da beleza, a partir da noção de que, apesar de cada indivíduo possuir uma sensibilidade diferente, haveria como encontrar certo padrão do gosto, garantido pelo exercício do juízo e da imaginação. Ou seja: a experiência do belo não se daria pela dedução racional de uma ordem universal inerente à natureza, mas pelo adestramento de uma sensibilidade socialmente compartilhada. Essa é a saída encontrada por Hume (2012), em “O padrão do gosto”, para contornar a ameaça que o gosto (empírico) impõe ao belo (racional).

O conceito pré-romântico de gênio, que se observa tanto em Edward Young quanto no jovem Goethe, pode ser entendido como uma resposta neoplatônica aos problemas colocados pelo embate entre racionalismo e empirismo na teoria da arte do século XVIII. Os pré-românticos tentarão retomar a importância de pensar a “natureza” da arte, mas sem necessariamente voltar ao paradigma neoclássico de uma beleza matemática e for-

mal. Portanto, são dois os movimentos que explicam o surgimento da teoria romântica da obra de arte entre os séculos XVIII e XIX: primeiro, a crescente aceitação da problemática empirista do gosto singular, em detrimento da reflexão neoclássica sobre o belo universal; segundo, a ruína de uma compreensão aristotélica da criação poética como técnica racionalmente ordenada em favor do problema propriamente platônico das origens demiúrgicas das formas. Surgirá daí, no contexto do jovem Goethe, uma concepção vitalista e processual da obra de arte, que terá importante recepção entre os primeiros românticos alemães.

Segundo essa nova teoria, uma obra de arte é tão mais original quanto mais estiver próxima de sua origem – isto é, quanto mais ela estiver de acordo com o princípio natural que lhe fez passar do não-ser ao ser. Como explica Agamben (2012, p. 105), originalidade significa “proximidade com a origem”. Ao menos no que diz respeito à compreensão da originalidade, os românticos se perguntavam não “como se faz” uma obra, mas antes “de onde ela vem”. Daí o grande valor que todo o romantismo atribuirá à espontaneidade, à naturalidade e à autonomia da obra de arte contra o excesso de racionalidade da arte neoclássica. Como bem aponta Abrams (2010, p. 265), o termo “natureza” ganha no final do século XVIII duas grandes significações gerais: no que diz respeito à alma humana, designa as qualidades inatas espontâneas, independentes do constrangimento da sociedade ou da razão; já em relação ao mundo objetivo, indica tudo aquilo que existe a despeito da *práxis* humana. O conceito de originalidade revela, portanto, a inquietação diante do paradoxo de que uma ação humana pode, ela mesma, não ser constrangida.

É nesse contexto que se compreende a importância dos conceitos de gênio e de engenho (*Witz*<sup>1</sup>): por sua rapidez e imediaticidade, essa faculdade passou a ser entendida como a mais natural entre as humanas, pois menos constrangida pela razão. A partir do *Sturm und Drang*, o homem de gênio não será mais visto como um contemplador de uma beleza inerente à natureza, mas antes como um sujeito dotado de um poderoso “espírito” ou “engenho”, alguém que cria objetos estéticos de forma “espontânea” e “imediata”. Não se trata exatamente de acreditar que o poeta cria a despeito do seu juízo, e sim de inverter a relação hierárquica que, desde Descartes, alinhava as qualidades “primárias” à razão e as “secundárias” à imaginação.<sup>2</sup> Seguindo os empiristas, os românticos tentarão demonstrar que a criação estética tem *origem* na imaginação e na sensibilidade, e que, portanto, a imaginação é condição de possibilidade para a razão. A beleza produzida por um artista cujo gosto foi moldado pelas suas experiências pessoais não é mais a filha de uma razão pura ou

<sup>1</sup> Dobránszky (1992, p. 48-49) nos provê com uma definição sucinta do “engenho” tal como entendido no contexto do século XVIII: “Distinto do intelecto, embora deste participe como forma de verdade intelectual, consiste, fundamentalmente, em encontrar semelhanças entre objetos aparentemente desconexos. Sua característica é a velocidade, seu resultado é a síntese. Sua origem é o *ingenium* latino, sobre o qual se modelaram o italiano *ingegno*, o francês *esprit* e o inglês *wit* [ou ainda o alemão *Witz*]. Se etimologicamente o *wit* significa a faculdade de conhecimento em geral, já em fins do século XVII ele se identifica com a poesia, como sinônimo de imaginação. Talento natural, vivacidade de imaginação, o *ingegno/esprit/wit* refere-se a uma faculdade que escapa aos processos analíticos lentos – *ingenium* dará origem, também, a *gênio*. É o lugar da *perspicácia*, a solução de compromisso entre o intelecto e os processos analíticos. O *ingenium* age no sentido da profundidade, opondo-se, por sua leveza e rapidez (a *celeritas mentis*), ao *judicium*, isto é, às qualidades de discernimento e de escolha, a faculdade de apreciação, por excelência, do gosto clássico. Opõe-se, finalmente, àquele conceito de arte como trabalho intenso, referido por Wimsatt e Brooks, atingindo o leitor/ouvinte pela surpresa do inusitado”.

<sup>2</sup> De novo, recorremos ao resumo de Dobránszky (1992, p. 43): “Mais propriamente, as qualidades primárias são as que expressam a harmonia matemática subjacente ao mundo dos sentidos, enquanto as secundárias são aquelas qualidades mutáveis e superficiais, sensíveis, pertencentes ao nível inferior da realidade”.

de um adestramento ensinado, e sim de um aguçado engenho e de uma potente imaginação dados ao artista por graça divina.

Com o conceito de originalidade, portanto, retorna-se na filosofia ocidental a um problema renegado ao menos desde Descartes: o da *imaginação produtiva*. Se para o romantismo é a imaginação, e não a razão, que produz a obra poética, então o *gênio/engenho* passa a ser visto como a *origem* da obra de arte. Por isso, não surpreende que, na filosofia dos séculos XVIII e XIX, a palavra “gênio” indique o *lugar* de onde a obra de arte brota *naturalmente*, como no complemento da famosa definição de gênio em Kant (2016, p. 205, § 46): “Uma vez que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence ele mesmo à natureza, poderíamos nos exprimir assim: *gênio* é a disposição inata da mente (*ingenium*) *através da qual* a natureza dá a regra à arte”.

Devido a essa nova configuração, as regras do belo que os neoclássicos acreditavam encontrar na própria harmonia da natureza passam a ser desvalorizadas, sendo enquadradas pelos *Stürmer* como um produto arbitrário da civilização em oposição à espontaneidade da natureza. O belo continua, portanto, como no neoclassicismo, ligado à natureza, mas num sentido bastante diferente: não se trata mais de uma “ordem” objetiva intuída pela razão, mas de uma “organização” produzida pela imaginação de cada artista. Daí que os textos sobre a criação poética da época ressaltem, a partir das ideias de “organismo”, de “graça” ou de “dom natural”, que o poeta “não sabe” como veio a criar a sua obra. “O *je ne sais quoi* em uma obra de arte [...] não pode ser explicado em termos de suas causas, nem pode ser precisamente definido e nem mesmo identificado, exceto por uma locução que é expressão de nossa ignorância” (Abrams, 2010, p. 261).

## Das origens da originalidade no *Conjectures...* de Young

Um dos primeiros documentos em que se pode encontrar a noção de gênio enquanto uma disposição autônoma da natureza é o ensaio do inglês Edward Young intitulado *Conjectures on original composition*, de 1759, que exerceu especial influência sobre o *Sturm und Drang*. A grande novidade desse documento é o repúdio à retórica tradicional “que enfatiza a análise, o exemplo, o preceito e a manipulação inteligente de meios em direção a um fim” (Abrams, 2010, p. 265), tal como se vê na ideia de um gosto treinado em Hume. Daí decorre a oposição de Young entre o “gênio acriançado”, que aprende pela experiência, e o “gênio natural”, que é dotado desde o nascimento de um engenho superior, mais apropriado para a criação poética.

Em *Conjectures...*, Young (*apud* Abrams, 2010, p. 266) também defende que a poesia, por ser mais engenhosa do que a prosa, contém “mistérios que não devem ser explicados, mas admirados”. Nesse contexto, Young intui que os elementos formais de uma obra são comparáveis ao processo de formação de uma semente, que, se plantada no solo ideal (isto é, a alma do artista), gerará belas flores (as obras de arte):

[...] a alma do homem de gênio é um campo fértil e agradável: agradável como os campos Elísios, e fértil como o vale de Tempis; ela desfruta de uma perpétua primavera. Dessa primavera, as [composições] originais são as flores mais justas: as imitações florescem rapidamente, mas de forma mais fraca<sup>3</sup> (Young, 1918, p. 6).

<sup>3</sup> Todas as traduções de Young são de nossa responsabilidade.

Em oposição à composição por imitação, a arte original é, para Young, aquela que se forma naturalmente, como o processo do maturar de uma semente; daí também o seu maior valor estético e moral: “algumas [composições] são ainda mais originais que outras; e eu afirmo que, quanto mais o forem, melhor” (Young, 1918, p. 6). Valorizando mais a espontaneidade do que as proporções formais e matemáticas de uma obra, Young é um dos primeiros a defender a originalidade como critério seguido pelo crítico de arte. Para ele, o crítico deve se preocupar mais em entender o “desenvolvimento” da obra de arte na imaginação do artista do que com o produto final em si mesmo. O paradigma para tal raciocínio advém da botânica: a obra de arte “brota” na mente do artista tal como uma planta germinando.

Pode-se dizer que uma [composição] original é de natureza vegetal; ela cresce espontaneamente da raiz vital de um gênio; ela cresce, não é fabricada; imitações são em geral um tipo de manufatura produzida por *mecanismos, arte e trabalho* a partir de materiais preexistentes, e não a partir de si mesmas (Young, 1918, p. 7).

Embora a distinção entre mecanismo e organismo fizesse parte da teoria neoclássica da arte, a novidade de Young foi pensar o orgânico não como simples modelo da coerência interna ou do ideal da obra de arte – isto é, a sua ordem espacial (no caso das artes visuais) ou sintagmática (no caso da poesia) –, mas a partir de um “processo” histórico, dado no tempo, de “maturação” ou “formação” da obra:

[...] ao transferir a ênfase para o desenvolvimento de uma obra de arte, Young importa da vida vegetal atributos destinados a se transformar em importantes conceitos na estética organicista. Ao contrário de objetos que são “fabricados” por “arte e labor”, a obra original é vital; ela *crece espontaneamente* de uma raiz, e (por implicação) desenvolve-se a partir de sua forma original, de dentro para fora (Abrams, 2010, p. 267).

Embora esse processo seja comparado àquele da inspiração ou do êxtase poético, ele se dá propriamente a partir de uma teoria psicológica bem definida, na qual a faculdade do engenho [*wit*] é movida pela graça misteriosa da inspiração poética. Em Young, não se trata de aceitar, como no Platão do *Ion*, a posseção divina como uma realidade efetiva, mas antes de apresentar o fenômeno da criação poética inspirada a partir do esquema neoclássico que opõe a imaginação produtiva à razão dedutiva. O gênio é comparado, assim, ao “deus interior” que habita o ser humano: “o gênio dispõe-nos à composição, a despeito das regras aprendidas, assim como a consciência nos lança à vida, independente das leis locais. Isto, por si só, pode nos tornar bons, enquanto homens; isto, por si só, enquanto escritores, pode às vezes nos tornar grandes” (Young, 1918, p. 15).

Assim, Young propõe que a educação do artista não se baseie simplesmente no aprendizado experimental das regras da arte, e sim em dois imperativos éticos: conhecer a si mesmo e reverenciar a si mesmo. O primeiro imperativo retoma a tradição ética platônica, mas num sentido bastante preciso: conhecer a si mesmo não é apenas reconhecer o apelo ou o chamado de seu próprio *daímōn*, tal como no chamado filosófico de Sócrates, mas, mais especificamente, ter consciência dos próprios poderes criativos. Aqueles que não conhecem as próprias potencialidades, segundo Young, acabam não criando obras originais, pois tendem a exercer a criação enquanto mera imitação das regras: “Não teria [...]

Pope sido melhor sucedido numa tentativa de *originalidade*? Talentos não experimentados são talentos desconhecidos” (Young, 1918, p. 29). Aquilo que, em Platão, se dá como reconhecimento de uma “impotência” ou “negatividade” pura – no *Banquete* (Plat. Sym. 204b), por exemplo, o amor é dito um *daímōn* (gênio) que move o *logos* do filósofo em direção ao belo – reaparece, em Young, como o “poder” inconsciente do poeta, concedido como graça pela natureza. O poeta que deseja criar obras originais precisa tornar consciente aquilo que é inconsciente, isto é, fazer de suas potencialidades orgânicas inatas o exercício de sua vontade. Veja-se que, em Young, já se revela aquele imperativo ético e estético de poetizar o mundo, segundo a definição de poesia em Novalis (*apud* Agamben, 2012, p. 121) como “uso voluntário, ativo e produtivo de nossos órgãos”.

Tal imperativo também serviria como antídoto contra a tendência neoclássica da imitação dos antigos: reverenciar a si mesmo é perceber que não há uma diferença fundamental de poderes entre os antigos e os modernos. Aqui, Young se opõe frontalmente ao neoclássico Winckelmann (1975). Para Young, Homero não teve a opção de ser um imitador: ele foi obrigado a ser original, pois não tinha a quem imitar. Assim, o poeta moderno, em vez de seguir o estilo dos antigos, precisa espelhar-se no próprio ímpeto por originalidade dos grandes homens de gênio do passado. Para Young, a excessiva valorização da arte clássica como modelo racional e universal sabota as potencialidades do poeta moderno, que precisa reverenciar a si mesmo se quiser igualar-se aos grandes: “um autor original nasce de si mesmo, ele é seu próprio progenitor, e vai provavelmente iniciar uma numerosa descendência de imitadores, para propagar a sua glória; enquanto isso, os imitadores mestiços morrem sem progeneratura” (Young, 1918, p. 30). Com essa metáfora pecuária, Young dá a primeira punhalada na *auctoritas* neoclássica, que sangrará lentamente até morrer, no século XIX.

É a partir desse raciocínio botânico de Young que o pré-romantismo irá desenvolver um novo modelo teórico de criação poética e de obra de arte. Quanto à criação, Young ajuíza que a produção da obra – isto é, sua passagem do não-ser ao ser, da não existência à existência – deve ocorrer espontaneamente, de acordo com as disposições vitais da natureza; já ao tratar da arte em si mesma, Young pressupõe que uma obra é original na medida em que revela na forma seu caráter orgânico e espontâneo, ou seja, na medida em que, por meio da forma sensível, pudermos admirar e contemplar as potencialidades do engenho e da imaginação que lhe deram origem. Por isso, o termo originalidade indica menos uma novidade ou uma diferença em relação a artistas do passado – como ficou marcado na tradição estética hegeliana – e muito mais uma disposição ontológica e produtiva da própria natureza. Original é, em Young, a obra que revela estar mais próxima de sua própria origem, ou seja, é a obra que expõe *suas próprias potencialidades*. O poeta original é aquele que, conhecendo seus poderes, é comparável a uma “raça pura”, que não se deixa contaminar pela “imitação” de regras alheias ao seu próprio ser: são originais a obra e o artista que expressam a realização plena da singularidade de seus poderes – poderes concedidos graciosamente pela natureza.

## Gênio e originalidade da arte em “Sobre a arquitetura alemã”, de Goethe

O argumento de Young para defender a arte moderna contra a idolatria neoclássica à Antiguidade se desdobrará, na Alemanha, em uma defesa das literaturas nacionais contra as influências dos povos neolatinos, especialmente os franceses. Abrams sugere que a

popularidade do texto de Young entre os alemães, no contexto do *Sturm und Drang*, se deu justamente pela valorização da identidade nacional por ele propiciada:

Atribui-se sua popularidade especial na Alemanha, em parte, à verve e à incondicionalidade com que Young apregoeou a independência e originalidade literárias em um país onde os escritores juvenis estavam se agastando com a prolongada sujeição da tradição literária nativa a modelos e regras estrangeiros (Abrams, 2010, p. 269).

É esse certamente o impacto do texto de Young sobre Goethe, explícito no ensaio deste intitulado “Sobre a arquitetura alemã”, publicado em 1772. Nesse texto, Goethe faz uma defesa da arte alemã a partir de um grande elogio à catedral gótica de Estrasburgo, projetada por Erwin von Steinbach. O ensaio se inicia com a narração do passeio do próprio Goethe em busca da lápide de Steinbach, durante o qual refletia sobre a necessidade de criar um monumento em homenagem ao arquiteto. Mas, durante esse passeio, no qual colhia flores, folhas e cogumelos, colecionando-os para o “passatempo de botânica”, Goethe percebe que não havia necessidade de criar tal monumento, na medida em que a própria catedral de Estrasburgo já expressava a glória de seu criador: “As pessoas de gosto fraco sempre ficarão atordoadas diante de seu colosso e almas inteiras irão reconhecer você sem intérprete” (Goethe, 2008, p. 40). Em seguida, Goethe debocha dos críticos de arte franceses e italianos que desprezavam o valor estético da catedral:

O italiano afirma: é um gosto pequeno e logo vai passar! Criancice, balbucia o francês e se apressa triunfante na direção de sua dose à *la greque*. O que vocês fizeram para que tenham direito de desprezá-lo? O gênio dos antigos não se levantou de sua cova e prendeu o seu gênio, latino! Você rasteja mendigando relações junto aos restos poderosos, remenda palacetes de verão das ruínas sagradas e se considera o guardião dos segredos artísticos, porque sabe prestar contas em polegadas e linhas dos edifícios gigantescos. Se você tivesse mais sentido do que medido, o espírito das massas teria se apossado de você, as quais você admira, você não teria apenas imitado porque foram eles que o fizeram e porque é belo. Você teria criado os seus planos necessária e verdadeiramente e a beleza viva jorraria plástica a partir deles (Goethe, 2008, p. 40).

Como se vê, Goethe se posiciona no ensaio de forma explícita contra os paradigmas mecânicos e matemáticos do belo inteligível próprios ao classicismo francês (“porque sabe prestar contas em polegadas e linhas”), estabelecendo como critério de valor estético não mais a adequação da obra às regras universais do belo, considerados mera arrogância dos franceses, mas a sua adequação a essa “beleza viva” de onde brota a originalidade da catedral. Isto é: Goethe utiliza o conceito de “vida” – entendido como força produtiva – como critério maior de ajuizamento da obra de arte, em detrimento da noção racional de “forma”.

O processo de criação genial é explicado no ensaio segundo o paradigma da “composição das partes”, mas não no sentido neoclássico de uma “ordem matemática”, e sim no de uma harmonia “orgânica”, idêntica àquilo que Young caracteriza como a “originalidade”: “Mais prejudiciais ao gênio do que exemplos são os princípios. Antes dele alguns homens isolados podem ter elaborado partes isoladas, mas ele é o primeiro de cuja alma surgem as partes fusionadas em um único todo eterno” (Goethe, 2008, p. 41). Disso, segue o ataque



de Goethe à estética francesa da época, baseada na firme adequação da obra de arte às regras universais do belo: “[Francês,] nenhuma de suas conclusões será capaz de se elevar à região da verdade, elas pairam todas na atmosfera de seus sistemas”. (Goethe, 2008, p. 41) O argumento de Goethe, aqui, diz respeito à inversão dos pressupostos neoclássicos de que a beleza é “filha da simplicidade”. Daí que Goethe negue que a coluna – isto é, a estrutura abstrata que determina a “ordem” do edifício – seja mais fundamental que os adornos – isto é, os elementos estéticos compostos por força do engenho e da imaginação produtiva:

Quando fui pela primeira vez à catedral, eu tinha a cabeça cheia de conhecimentos gerais do bom gosto. [Isto é, eu conhecia o que Hume chama de padrão de gosto]. Eu louvei a harmonia das massas e a pureza das formas por ouvir falar, era um inimigo declarado das arbitrariedades confusas dos adornos góticos. Sob a rubrica “gótico”, semelhante a um verbete de um dicionário, juntei todos os mal-entendidos sinonímicos, termos como indeterminado, desordenado, inatural, agregado, remendado, sobrecarregado, que sempre vinham à minha cabeça. Nada mais sensato do que um povo que designa todo o mundo estranho de bárbaro, que chama tudo que não cabe em seu sistema de gótico, desde os bonecos e figuras torneadas com que os nossos cidadãos honrados adornam as suas casas até os sérios restos da arquitetura alemã mais antiga, sobre a qual, por causa de alguns rabiscos aventureiros, afinei com o coro geral: “Totalmente esmagada pelo adorno!”. Assim, ao prosseguir meu caminho, fiquei apavorado diante da visão de um monstro disforme e encrespado (Goethe, 2008, p. 43).

É evidente que, aqui, ao negar a sua primeira impressão da catedral, Goethe contesta o paradigma neoclássico, segundo o qual o valor estético da obra está relacionado à sua “forma”, entendida como certa ordem dos elementos visuais distribuídos no espaço. Goethe acusa a pretensão de universalidade dos neoclássicos franceses de não considerar, justamente, aquilo que é próprio à obra de arte original: a sua singularidade, que se adequa não exatamente às regras universais e inteligíveis do belo, mas à sensibilidade própria do artista de gênio. A organização já não é mais a da forma inteligível, mas a da coerência entre as imagens, que expressa sua “vitalidade”. Por isso, os “excessos monstruosos” da catedral de Estrasburgo revelam, para Goethe, precisamente aquilo que Young descreve no *Conjectures...* como o elemento misterioso e inapreensível da poesia, em oposição à prosa: “Quantas vezes eu retornei para contemplar a dignidade e magnificência de todos os lados, de todas as distâncias, em cada luz do dia. É difícil para o espírito humano quando a obra de seu irmão é tão sublime que ele apenas deve se ajoelhar e adorar” (Goethe, 2008, p. 43). A experiência da dita “beleza” da obra ganha uma descrição, aqui, semelhante àquela que Kant (2016, p. 140-176, §§ 23-29) propõe na *Crítica da faculdade de julgar* para o sublime: o prazer estético causado por uma reverência moral do sujeito frente aos excessivos poderes da natureza ou à incapacidade humana de representar o infinito. No caso específico do texto de Goethe, os “poderes naturais” que estão sendo contemplados e reverenciados, embora irrepresentáveis, são claramente identificáveis com a imaginação produtiva de Steinbach, isto é, com seu “gênio”.

Em sua contemplação da catedral, Goethe é guiado pelo efeito sintético do engenho, e não pela depuração analítica e racional das formas. Por essa mudança no critério de juízo, Goethe percebe que, naquilo em que os neoclássicos reconheciam a desordem e a monstruosidade, existia outra organização que só podia ser contemplada como uma espécie de mistério:

Essas [partes da catedral que se fundiam em massas inteiras] estavam então diante de minha alma, simples e grandiosas, e minha força se desdobrava deliciada para ao mesmo tempo desfrutar e conhecer. Então se me revelava, em silenciosos sentimentos, o gênio do grande mestre construtor (Goethe, 2008, p. 43-44).

Esse mistério, no entanto, não é apenas o da inapreensibilidade das “formas”, mas o de uma apreensão de outro tipo de organização, cuja chave de leitura é a própria força vital do engenho de Steinbach: “com que alegria pude estender os meus braços a ele, contemplar as grandes massas harmoniosas, vivificadas em incontáveis partes menores: como em obras da eterna natureza, tudo é forma até o mínimo filete e tudo tendo uma finalidade para o todo” (Goethe, 2008, p. 43-44). Essa ordem não é, portanto, aquela arbitrária de uma causalidade mecânica, tampouco a proporcionalidade aristotélica da extensão, mas a forma holística de um organismo, cujas partes se relacionam perfeitamente com o todo.

Tudo se passa como se Goethe não contemplasse simplesmente a catedral em sua presença, e sim o processo de criação ausente de Steinbach, companheiro de pátria que compartilha de uma mesma sensibilidade estética: “E não deveria eu ficar encolerizado, santo Erwin, quando o erudito alemão da arte desconhece o seu mérito, por ouvir vizinhos invejosos, e diminui a sua obra com a palavra gótico, que ele não compreende?” (Goethe, 2008, p. 45). O acesso à “verdade” da obra, aqui, se dá por conta dessa sintonia entre Goethe e o arquiteto alemão, por compartilharem de uma mesma sensibilidade e de um mesmo gosto. E aquilo que falta ao espírito francês é, segundo Goethe, o próprio senso do que vem a ser uma obra de arte original:

E, bem no fim, quando não provar que um Homero já existiu antes de Homero, então teremos prazer em deixar-lhe a história de pequenas tentativas logradas ou malogradas e aproximar-nos-emos em adoração diante da obra do mestre que, pela primeira vez, reuniu em um todo vivo os elementos dispersos (Goethe, 2008, p. 45-46).

É sintomático que, aqui, a referência a Homero ecoe o argumento de Young, no *Conjectures...*, de que o poeta grego foi original por não ter “imitado” outro artista. É justamente por não ter a quem imitar que o artista genial se conhece e se admira, confiando mais em sua própria singularidade do que no padrão de gosto externo. A chave para compreender a passagem é não remeter o conceito de “imitação”, aqui, à noção platônica ou aristotélica de *mimesis*, e sim à noção neoclássica da *auctoritas*, tão própria da retórica dos séculos XVII e XVIII. Para Goethe, a obra original deve ser pensada como imitação *da* natureza, sim, pois o poeta deve fazer *como* Homero, que “organizou” os elementos dispersos pela primeira vez. A criação poética, portanto, deve se dar no embate primário com a própria natureza, e não mais na remissão a uma hereditariedade de autores que servem de padrão para o gosto. Essa parece ser a resposta do jovem Goethe ao problema do padrão do gosto levantado por Hume: Goethe ridiculariza a *auctoritas* neoclássica mostrando que a melhor forma de imitar Homero não é reproduzindo o estilo de sua autoridade, mas contemplando a própria potência criadora. Por ser o primeiro, Homero é o poeta que mais “contemplou a si mesmo”, pois foi o que menos teve sua imaginação constrangida por regras.

Fica evidente portanto qual é a função da palavra “vida” no argumento geral de Goethe importado de Young. A “vida” de uma obra de arte é a autonomia da obra, o desen-

volvimento de suas potencialidades internas, em oposição à ação mecânica racional, imitadora de um modelo. O que define a “vida” no ensaio sobre a catedral é, precisamente como em Young, o gênio, isto é, a disposição das “forças” e “potências” que fazem uma obra de arte tornar-se o que é. Nesse ponto, é necessário apelar ao *close reading* de um longo trecho:

A arte, bem antes de ser bela, é formadora e, todavia, arte verdadeira e grandiosa, aliás, muitas vezes mais verdadeira e grandiosa do que a arte bela. Pois no ser humano existe uma natureza formadora que logo se revela ativa quando sua existência está assegurada. Tão logo não tenha nada com que se preocupar e a temer, o semideus, ativo em seu repouso, procura pela matéria a fim de insuflar-lhe seu espírito. E assim o selvagem modela os seus vasos de coco, suas penas e seu corpo com traços aventureiros, figuras terríveis e cores elevadas. Mesmo que essas atividades configuradoras consistam em formas [*Formen*] arbitrárias, elas concordam em uma relação de forma [*Gestaltverhältnis*], pois um sentimento único as criou para um todo característico.

Essa arte característica é, pois, a única verdadeira. Se ela atua ao redor de si a partir de um sentimento íntimo, unificado, próprio e autônomo, desenvolta, inclusive ignorante do que é estranho, nesse caso ela até pode ter nascido da selvageria rude ou de uma sentimentalidade cultivada, mas ela é total e viva. Vocês verão, em relação a isso, incontáveis graus em nações e homens isolados. Quanto mais a alma se eleva ao sentimento das relações, que são sozinhas belas e eternas, cujo acorde principal podemos comprovar e cujos segredos podemos apenas sentir, nos quais unicamente a vida do gênio semelhante a Deus se manifesta em melodias bem-aventuradas; quanto mais essa beleza penetra na essência de um espírito, que parece ter nascido com ele, que nada mais lhe satisfaz do que ela, que ele nada mais efetiva a partir de si senão ela, tanto mais feliz é o artista, tanto mais esplêndido ele é, tanto mais o reverenciamos e louvamos o ungido de Deus (Goethe, 2008, p. 46-47).

Não resta dúvidas de que, no louvor do artista de gênio como aquele que eleva sua alma à contemplação das “relações, que são sozinhas belas e eternas” – relações cujo mistério, tal como em Platão, só se pode nomear a partir de metáforas musicais –, Goethe introduz sua concepção platônica do poeta não como aquele que compõe seguindo regras, mas como aquele que eleva sua alma à contemplação do ideal. Mas que Platão bárbaro é esse? Pois a argumentação de Goethe esbarra claramente em duas inconsistências com a letra do autor da *República*, do *Íon* (2011b) e do *Fedro* (2011a): primeiro, para o Platão da *República* (2014), os poetas, por serem produtores de “fantasmas” três vezes afastados das ideias inteligíveis, são incapazes de elevar sua alma em direção à contemplação do belo em si; segundo, para o Platão do *Fedro*, a contemplação das ideias inteligíveis não se dá por meio de uma sensibilidade elevada – isto é, de uma sensação corporal –, mas de uma experiência amorosa através da qual o filósofo contempla racionalmente o ser inteligível, ao contrário do artista de Goethe, que esbarra num “segredo” que apenas se pode “sentir”.

Lendo atentamente esse trecho, pode-se perceber como é a noção vitalista de originalidade de Young que conduzirá Goethe a uma inversão dos argumentos platônicos baseada nos critérios das ciências botânicas do século XVIII. Enquanto Platão entendia que a origem dos fenômenos eram as ideias autônomas pairando em um mundo além da sensibilidade, Goethe põe na origem da obra de arte a imaginação produtiva, o gênio, o *witz*. Platão ascende às ideias mediante a razão, elevando-se para além das sensações imediatas do corpo; o artista de Goethe, ao contrário, é aquele que *sente* o próprio ânimo criador, a própria *origem* de sua obra, como um mistério. Portanto, ao contrário de Platão, para quem

a imaginação está mais distante das origens, sendo mero fantasma três vezes distante das ideias *inteligíveis* originais, para Goethe, a originalidade é a proximidade entre a obra e a *sensação* imediata do artista ao criá-la. Ou em termos mais precisos: uma obra é original quando se puder ver, através dela, as potencialidades do engenho, do *witz*, da imaginação, das disposições naturais que habitam seu criador. Goethe coloca o gênio, a imaginação produtiva, no lugar em que Platão havia colocado a ideia: como a origem última da obra de arte.

Goethe descreve tal disposição como um “semideus” que repousa na alma do artista. Aqui, ele retoma o tema bíblico da centelha divina. A vida é aquilo que é “insuflado” na matéria, aquilo que “anima” os seres (isto é: lhes concede alma). O paradigma de Goethe para explicar a criação estética é o gesto de soprar o “espírito” na “matéria”. Esse é o gesto que, no mito judaico do golem de barro, caracteriza a tentativa do humano de se assemelhar ao Deus criador. O artista de gênio, portanto, tenta transcender sua condição de mero mortal, assumindo-se como “semelhante a Deus”. Tragicamente, no entanto, ele não é capaz de se elevar às “altas formas”, já que é mortal; por fim, apenas “sente” como um “segredo” as formas inteligíveis. Seguindo o modelo de Young, o artista que busca o belo inteligível esbarra na consciência dos próprios limites (isto é: conhece a si mesmo), o que constitui o caráter sublime de toda criação genial (reverenciar a si mesmo). A criação genial é sempre sublime, pois sempre consciente dos próprios limites. Aquilo que se manifesta na experiência criadora é um espírito que “parece ter nascido com ele [o artista]” (Goethe, 2008, p. 47), mas essa intimidade já é ela mesma exterior. O gênio que nos habita, segundo Goethe, é algo ao mesmo tempo íntimo e estranho: pertence a nós, mas não o controlamos nem podemos conhecê-lo plenamente; é de nossa propriedade, mas cria suas próprias regras a despeito de nossa razão. Mais do que o acesso do poeta à beleza formal e inteligível, Goethe está interessado em demonstrar que toda obra de arte se fundamenta metafisicamente a partir de um gesto constitutivo e inaugural. O nome que ele dá a essa origem metafísica de toda obra de arte é “vida”, o elemento divino que o artista sente enquanto está criando uma obra e que não pode ser justificado racionalmente.

O raciocínio de Goethe, ao se remeter à relação entre a obra e o gênio, é o de que a arte mais elevada é também a mais “viva”, a mais “vital. Em termos concretos, isso significa: a arte que mais se mantém próxima, na sua forma final, de sua origem metafísica e divina. Daí a noção de que a arte é formadora *antes* de ser bela. Esse “antes” indica que a obra enquanto *ato*, enquanto forma material, guarda ainda em sua materialidade algo da potência que lhe deu origem. Podemos dizer que Goethe, ao intuir como a mente do arquiteto criou sua obra, acredita poder reconhecer *na obra* a sua origem, isto é, o seu processo de criação; desse modo, parece inaugurar aqui um tipo de apreciação estética que se firmará em todo o romantismo, que deduz a *potência* do artista a partir da obra em *ato*, a *força* de criação a partir da *forma* criada.

É nesse ponto da argumentação que Goethe invoca a arte de homens “selvagens”, que se mostra mais digna de atenção que as obras de arte neoclássicas, produzidas por artistas que pensam o belo como proporção matemática. A beleza das “figuras terríveis” criadas por um selvagem quando “modela os seus vasos de coco” (Goethe, 2008, p. 46) não se fundamenta, portanto, em sua harmoniosa plasticidade, mas antes na força que revela o seu vir-a-ser, isto é, no próprio movimento da obra em direção à vigência na presença: essa origem é, em si mesma, potência formadora, abertura da obra à dimensão temporal de sua originalidade. Goethe conclui, assim, que a essência mesma dessa vida, dessa centelha divina, é o tempo, a formação. Já muito antes do *Fausto*, ao pensar a relação entre a

obra de arte e sua origem, Goethe intui em “Sobre a arquitetura alemã” que no princípio está a ação, e não o verbo.

Não resta dúvidas de que o argumento de Goethe, aqui, retoma diretamente Young ao falar da composição original como “estranha”, tomando como referência a arte de povos “estrangeiros”:

Nossos espíritos se elevam diante de uma [composição] original; esta é uma perfeita estranha, e todos se aglomeram para aprender quais as novidades de uma terra estrangeira: e embora ela surja, como um príncipe indiano, enfeitado apenas com penas, tendo pouco peso, ainda assim nossa atenção será desviada para o mais sólido, se não por aquilo que é igualmente novo. Assim, todo telescópio se volta para uma estrela recém-descoberta; ela compele uma centena de astrônomos em um instante, desviando suas atenções do sol. [...] Mas se um original, por ser tão excelente, acrescenta admiração à surpresa, então estamos sob os auspícios do escritor; sobre as poderosas asas de sua imaginação, somos arrebatados da Bretanha à Itália, de clima a clima, de prazer a prazer; até que o mago largue sua pena: e então, caindo de volta a nós mesmos, acordamos para as rasas realidades, lamentando a mudança, como um mendigo que sonhou ser um príncipe (Young, 1918, p. 7-8).

Como se vê, a descrição do corpo de um “selvagem” que se enfeita com “traços aventureiros”, em “Sobre a arquitetura alemã”, ecoa a descrição de Young da composição original. Ambos os autores aproximam seu raciocínio da teoria platônica da metempsicose: esse “voo” da mente pode ser comparado ao arrebatamento de Eros, que, com suas asas, eleva a alma do filósofo-amante no *Fedro*. No entanto, Young sugere que esse movimento ascendente é sustentado pelas “poderosas asas” da “imaginação” – ao contrário do que diz Platão, para quem a ação do arrebatamento erótico não é fantasmática-imaginativa, mas age sobre o *logos*. Ora, na descrição que Goethe dá dos poderes do artista de gênio, é justamente esse nexos entre a contemplação das ideias platônicas e os poderes imaginativos do homem de gênio que está em questão. Daí, fundamentalmente, a inversão goetheana em relação à teoria platônica: enquanto em Platão a contemplação das ideias se dá por um processo de abstração das imagens em direção às formas ideais idênticas a si mesmas, em Goethe é pela força da imaginação que o sujeito pode “sentir” as formas “belas” e “eternas” como um segredo, embora não possa de fato contemplá-las racionalmente. O filósofo platônico é um arconte rei; o poeta original, um mendigo que sonha em ser príncipe.

Quando Goethe afirma que as obras dos selvagens são mais “verdadeiras” porque “um sentimento único as criou para um todo característico”, é porque, para ele, a pergunta pela essência da obra de arte não conduz a uma análise da forma que ela toma enquanto presença, mas antes pelo devir das potências imaginativas que a criaram. Um raciocínio parecido se dá no *Fedro* quando os efeitos de Eros sobre o discurso espontâneo de Sócrates explicam por que o discurso inspirado não é caótico, mas mantém melhor que o discurso escrito uma coerência entre suas partes e o todo. Para ajuizar criticamente uma obra de arte, portanto, é mais importante intuir aquilo que, no passado, animou a criação da obra do que julgar como ela se apresenta aqui e agora. Portanto, as formas “imortais” que Goethe descreve aqui não são equivalentes às ideias imutáveis de Platão, justamente por conta desse elemento “temporal” que justifica a oposição entre a forma [*Formen*] espacial do belo e a “formação” orgânica da obra original. Se, no *Fedro*, é o *théos* chamado “amor” que arrebatava o *logos*, elevando a alma ao infinito e imutável intocado pelo tempo, no ensaio de

Goethe, é o “gênio semelhante a Deus” que explica a formação temporal da obra, cuja “relação de forma” [*Gestaltverhältnis*] é originada de um “sentimento único”.

## Considerações finais

É evidente que o conceito de originalidade de Young e a teoria orgânica da obra de arte de Goethe desembocam na tensão – própria do projeto do primeiro romantismo de Jena – de pensar os limites entre imaginação e razão, entre experiência estética e experiência filosófica, a partir de uma tentativa (impossível) de captar pelo sensível e particular da obra de arte o inteligível e universal dos conceitos abstratos. Sabemos que o dito Goethe clássico irá seguir a via do símbolo, em oposição aos primeiros românticos, que apelarão à alegoria e ao fragmento filosófico. Mas vale lembrar que a descrição, apresentada inicialmente em “Sobre a arquitetura alemã”, do gênio como ser que lança asas em direção ao ideal só para cair de volta no “mistério” da imaginação e da sensibilidade imediata reaparece nos dois extremos da carreira literária de Goethe: primeiro, na famosa cena em que Werther sobe a colina de Walheim para fazer uma pintura e lamenta-se por não conseguir representar o “mundo infinito” nos limites da sua pobre representação (Goethe, 2011, p. 18); depois, na alegoria da criação poética protagonizada por Eufóron na segunda parte do *Fausto* (Goethe, 2013, p. 713). O poeta como um anjo decaído, como um ser melancolicamente destinado a buscar infinitamente uma perfeição inalcançável, não é uma figura própria do romantismo alemão, mas importada da teoria da originalidade de Young e Goethe. Fica por fazer, ainda, a leitura de como boa parte dos argumentos românticos sobre a originalidade da obra de arte derivam dessa inversão hierárquica de antiquíssimos argumentos platônicos sobre a relação da *mimesis* ou da arte em geral com o sensível e o inteligível.

## Referências

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução de Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. *No tear de Palas: imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Campinas: Papirus: Editora Unicamp, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa oficial: Associação Editorial Humanitas, 2008.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2013.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&Pm, 2011.
- HUME, David. Do padrão do gosto. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 89-114.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016. (Coleção Pensamento Humano)
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém, PA: Edufpa, 2011a.
- PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.
- YOUNG, Edward. *Conjectures on original composition*. Manchester: Manchester University Press, 1918.