

# O romance de artista alemão<sup>1</sup>

HERBERT MARCUSE

TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E NOTAS CIBELE SARAIVA KUNZ

DOCTORA EM FILOSOFIA, FFLCH-USP

## Introdução ao texto de Marcuse

Esta é uma tradução da introdução do livro de Marcuse *Der deutsche Künstlerroman* (O romance de artista alemão). Esta obra foi integralmente traduzida uma única vez em 1985, para o italiano (*Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1985), uma edição já esgotada. Depois, a introdução dela foi traduzida para o inglês em 2007, sendo incorporada ao volume 4 dos “Collected papers of Herbert Marcuse” (Collected Papers of Herbert Marcuse. *Art and Liberation*”, London and New York: Routledge, 2007).

A presente tradução foi feita a partir do texto original escrito por Marcuse em 1922, que, no entanto, foi publicado pela primeira vez apenas em 1978 pela editora alemã Suhrkamp. Em 1989, a Suhrkamp cede os direitos de publicação à editora, também alemã, zu Klampen, que insere a obra em uma coletânea de escritos de Marcuse nomeada *Herbert Marcuse Schriften*. Especificamente, *Der deutsche Künstlerroman* encontra-se no primeiro volume (Band 1) desta coletânea. Assim, a tradução apresentada aqui é a partir da edição da zu Klampen de 2004 (*Herbert Marcuse Schriften. Band 1. Der Deutsche Künstlerroman*

---

<sup>1</sup> Traduzido com a permissão do Patrimônio Literário de Herbert Marcuse, detido por Harold Marcuse e a Família Marcuse e seu representante Peter-Erwin Jansen. Os direitos autorais são de propriedade da Família Marcuse.

Frühe Aufsätze. Springe (Hannover): zu Klampen, 2004); todavia, o texto se mantém fiel, sem revisões do autor, ao texto original escrito em 1922.

No final de 2021, a *International Marcuse Society* adquire os direitos legais desta obra de Marcuse com o intuito de lançar uma versão completa em português e inglês. Assim, a presente tradução é apenas uma parte de um projeto maior que pretende lançar *O Romance de Artista Alemão* completo em português até o final de 2022. Deixo aqui meus mais sinceros agradecimentos à professora Imaculada Kangussu e ao Peter Erwin-Jansen por me possibilitarem fazer parte disso.

*O romance de artista alemão* é a tese de doutorado de Marcuse, defendida no departamento de literatura da Universidade de Freiburg sob orientação de Philip Witkop, na época um conhecido e bem-conceituado professor de literatura alemã. Em 1922, Marcuse era um jovem de 24 anos e um filósofo incipiente, ainda não tinha se aproximado de Heidegger, tampouco do Instituto de Pesquisa Sociais – que viria a ser fundado em 1923. Sua pesquisa é fortemente influenciada pela estética de Hegel, dialogando também com a *Teoria do romance* (1916) e *A alma e as formas* (1910), ambos de Lukács. Na tese, o autor analisa de maneira minuciosa um grande volume de obras de literárias alemãs, desde os poetas do *Sturm und Drang* no século XVIII até Thomas Mann já no século XX. Alguns destes autores são ainda pouco conhecidos do leitor brasileiro, de modo que em alguns momentos foram acrescentadas notas de comentário sobre alguns autores. Do mesmo modo, alguns termos filosóficos utilizados por Marcuse foram acrescidos de notas explicativas, de modo a esclarecer a opção feita na tradução.

Na introdução de sua tese de doutorado, Marcuse apresenta uma breve explicação acerca dos motivos que o levam a aglutinar todas estas obras literárias sob a alcunha de um mesmo gênero literário, bem como uma breve contextualização histórica do gênero literário tratado: o romance de artista. Para Marcuse, estas obras têm em comum a temática da vida do artista como foco principal. Segundo o autor, o artista possui um modo de vida antagônico ao modo de vida de seu entorno, não o aceitando de forma nenhuma. Existe uma tensão dialética entre o real e o ideal, entre os anseios e desejos individuais e a “necessidade” produtiva e técnica do trabalho e da vida, de modo que a forma peculiar de vida do artista, essencialmente estética, se opõe ao mundo da vida. A partir disto, Marcuse traça uma crítica ao mundo burguês moderno. O tema central da tese é que, neste tipo

particular de romance, fica evidente o espírito da época burguesa: a contradição entre o mundo da ideia e o da realidade, entre o mundo da arte e o da sociedade.

Esta obra, ainda pouco explorada pelos estudiosos da estética de Marcuse, é o primeiro registro de sua dedicação à temática da arte, que se dá desde sua juventude, época em que ainda não estava vinculado ao círculo da Teoria Crítica – Marcuse se juntará aos frankfurtianos somente em 1933. É, portanto, um evidente documento de que seu interesse pelo tema da estética e da arte precede a sua fase marxista e teórico-crítica. Pode-se também considerar que, nela, Marcuse expõe, de forma embrionária, reflexões que serão a base de sua teoria estética nas décadas de 1960 e 1970, tais como a separação entre arte e vida e alienação artística. Desta forma, é uma obra que pode contribuir para o aprofundamento dos estudos em Marcuse, em especial em relação a seus estudos estéticos e de arte, que são muitas vezes erroneamente atribuídos ao seu contato com Adorno.

## **Introdução de Marcuse ao *Romance de artista***

Se, nesta investigação, o romance de artista é posto em evidência como um tipo particular dentre a variedade de romances, tal distinção só pode ser justificada caso seja demonstrada nele uma natureza e problemática peculiar, caso ele ocupe um lugar especial no interior da poesia épica em geral e do romance.

Esse lugar especial que o romance de artista ocupa na poesia épica é comparilhado com o romance em geral. A epopeia pressupõe a ligação inconsciente do sentimento de vida com a totalidade de um povo e de sua cultura; é a arte nascida diretamente da unidade entre indivíduo e totalidade, subjetividade e objetividade, essência e forma de vida, ser e dever. O Eu ainda não despertou para a autoconsciência da personalidade livre: ele percebe a si somente como uma parte da coletividade e se dissolve na forma de vida da coletividade.

A epopeia ainda demanda a unidade imediata entre sentimento e ação, entre objetivos internos determinados e acasos e acontecimentos externos, uma unidade, que em sua indiferenciada primordial-

dade está presente, como poesia, somente nos primeiros períodos da vida de uma nação.<sup>2</sup>

O seu conteúdo é um fluxo de acontecimentos em que se reflete a vida de todo um povo, de seus deuses e de seus heróis; a sua forma é um tipo de apresentação oral e em versos que expressa essa unidade interna e enraizamento social.

Assim como a epopeia se encontra na origem dos povos e das culturas, o romance é testemunha do seu posterior desenvolvimento. Como herdeiro da epopeia antiga, ele busca também mostrar a totalidade do panorama histórico. Não obstante, o romance não é mais a expressão ingênua do sentimento de vida, mas da busca de um anseio, de uma aspiração. A ruptura do abismo entre este mundo e outro mundo, entre ideia e realidade, dinamitou a unidade original, a progressiva diferenciação e expansão do povo em estratos e classes, o alargamento da vida social e cultural não cabem mais em uma forma artística estritamente fechada. O romance se ajusta às circunstâncias sociais, acompanha o seu desenvolvimento, é compelido cada vez mais a apresentar “trechos” da vida – ainda que ele tenha de colocar um “herói” no centro, ao redor do qual o panorama histórico é construído, que ele, o herói, vivencia representativamente. Assim, o romance pressupõe uma “realidade que já se tornou *prosa*”.<sup>3</sup> Ele é “a epopeia de uma época em que a grande totalidade da vida já não é muito evidente e em que o sentido imanente da vida se tornou problemático”.<sup>4</sup>

Em relação ao disposto acima – segundo a qual o romance retrata, através de uma figura representativa, classes sociais e profissões individuais dentro de um panorama histórico –, o romance de artista seria, portanto, um romance em que um artista é inserido no entorno social como representante de uma forma peculiar de vida. Disso segue a posição histórica do romance de artista na poesia épica: ele somente é possível quando o artista representa o seu próprio modo de vida, quando a sua essência não mais corresponde às formas de vida da coletividade, isto é, quando a arte não é mais imanente à vida, não é mais uma expressão necessária da vida consumada da totalidade. Este é o caso somente quando ideia e

<sup>2</sup> HEGEL, G.W.F. *Aesthetik. Werke. vol. 10 I-III*. Berlim: Duncker & Humblot, 1835, p. 334.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 395

<sup>4</sup> LUKÁCS, G. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlim: Paul Cassirer, 1920, p. 44.

realidade ainda convergem, quando o pensamento ainda está incorporado à vida e, portanto, quando a forma de vida perpassada pela ideia é “artística”. Somente quando o artista se encontra dentro desta unidade é que ele consegue sentir-se como parte da totalidade, dissolver-se na forma de vida da totalidade. Somente quando o próprio entorno representa uma perfeita união entre ideia e forma, espírito e sensualidade, essência e aparência é que o artista encontra a forma adequada para si. A cultura grega expressava essa configuração desde seu apogeu até o aparecimento de Sócrates. Aqui – e somente aqui –, a vida era ela mesma arte e a mitologia era ela mesma vida, um bem comum do povo, conectado com sua essência e sua vitalidade hodierna; o artista encontrava seu material em seu entorno imediato, nada o apontava para além da totalidade, nada o separava dela.<sup>5</sup>

E, como na antiguidade, também no início do espírito germânico existiu uma cultura rigorosamente integrada e coesa: o modo de vida Viking, como foi o auge do período épico da Islândia (ca. 930–1030 d.C), onde encontrou sua mais pura expressão. Aqui, em terreno novo, em um estado de liberdade autocriado, um povo inteiro alcançou sua realização entregando-se à amplitude e à abundância da vida do aqui e agora numa entrega desenfreada à amplitude e plenitude da vida presente. Aqui, havia espaço suficiente para saciar a sede transbordante de ação, e quem não pudesse satisfazer a vontade de realização individual no estrangeiro – na Noruega ou em jornadas Vikings – atacaria a própria terra por meio de duelos, batalhas, ou incêndios. Ninguém ficava de fora da comunidade: a vingança de sangue, o símbolo mais evidente de laços familiares estreitos, era usada de modo altamente eficaz. Nada apontava para além desta realidade, característica disso é a atitude dos islandeses com relação aos deuses. Eles são “guerreiros valentes e impiedosos, ... pessoas violentas como seus inimigos, os gigantes”. “Quase não se pode falar... de um posicionamento notório em relação à divindade (*Göttertum*), dada a estranha indiferença religiosa do povo”. “O que aqui se entende por mito é quase sempre fruto de medo ou superstição ligados à natureza inóspita da Islândia”.<sup>6</sup> Mesmo quando, no ano 1000, o cristianismo foi introduzido na ilha,

---

<sup>5</sup> SCHELLING, F.W.J. *Philosophie der Kunst. Werke*. Seção I, vol. 5. Stuttgart e Augsburg: Cotta, 1859, §42ff; HEGEL, op. cit. p. 16.

<sup>6</sup> NIEDNER, F. *Islands Kultur zur Wikingerzeit (Thule, Einleitungsband)*. Jena: Diederichs, 1913, p. 44ff.

foi apenas por razões práticas de Estado, a essência viking pagã permaneceu por anos sob a máscara cristã.

Nesta comunidade, o artista também estava integrado. O *escaldo*<sup>7</sup> não tinha uma forma de vida artística própria, baseada num sentimento de vida essencialmente diferente do da coletividade. O *escaldo* é principalmente o herói, o guerreiro, o lutador, “uma pessoa agressiva”; como os outros, ele se apressa de uma batalha para outra, embarca na jornada Viking. A figura de Egil,<sup>8</sup> o maior de todos os poetas, demonstra claramente como eles eram apresentados nas sagas: “Ele era um homem grande, forte e muito bonito, também um bom poeta”.<sup>9</sup> Nelas se expressava a unidade completa entre arte e vida: “Egil poetizou somente sobre o que viveu e viveu somente quando poetizou”.<sup>10</sup> O que eles poetizavam eram canções de seus feitos, canções de batalhas e canções de zombaria em competições, poemas de louvor a reis estrangeiros: pedidos de acolhimento e apoio. É somente na poesia de amor não correspondida e nostálgica de Kormák,<sup>11</sup> que surge uma ideia de obscura incompatibilidade do ser, que rompe com o mundo homogêneo da saga. Em nenhum outro lugar a cultura da Era Viking mostra a subjetividade artística como uma essência de vida oposta ao mundo circundante.

A despersonalização em que se baseia o sentido de vida épico é natural em uma cultura tão coesa: nada impõe autoconsciência ao poeta épico, e a objetividade calma, agradável, pura e perfeita dos épicos homéricos brotam de uma submissão imperturbável à plenitude do fenômeno. Somente quando o artista se torna uma personalidade própria, o representante da sua própria forma de vida, a qual ele

<sup>7</sup> *Skalde* (do nórdico antigo *Skald*) é um termo utilizado pela mitologia escandinava e islandesa da idade média para designar aqueles que tinham a função de arautos e escribas (os poetas) da comunidade. Estes eram os responsáveis pela preservação das tradições por meio da escrita de sagas de façanhas lendárias vikings. Em português, pode-se traduzir por *escaldo* e é ainda hoje usado em sueco e norueguês como sinônimo de poeta. (N.T.)

<sup>8</sup> Egil Skallagrimsson (ca. 910 – ca. 990) foi um dos mais famosos poetas e guerreiros vikings. (N.T.)

<sup>9</sup> NIEDNER, F. *Vier Skaldengeschichten (Thule, vol. 9)*. Ibid. Jena: Diederichs, 1914, p. 32; cf. pp. 31, 212.

<sup>10</sup> NIEDNER, F. *Islands Kultur zur Wikingerzeit*. Op. cit., p.149.

<sup>11</sup> A saga de Kormák é uma das sagas da Islândia, escrita provavelmente no século XIII e de autor desconhecido. (N.T.)

essencialmente não compartilha com aqueles ao seu redor, é que ele pode tornar-se o “herói” de um romance. O sentido de vida épico é alheio à particular forma de vida do artista e, portanto, ao romance de artista também. E ainda há mais. O sentido de vida épico pode se impor mesmo nas culturas não mais coesas: embora somente em territórios pequenos e com renúncia consciente. Isto é, o poeta épico moderno tem de lutar penosamente pela despersonalização, algo que aos antigos ingênuos era dado diretamente, pois ele “saiu da unidade inconsciente do mundo e assumiu uma luta solitária pela sua subjetividade”, até se dar conta de que só poderia possuir o mundo renunciando a ele. “Assim, ao renunciar a todos os direitos pessoais, ao não querer ser um, ele pode ser todos. Ele sacrifica o seu eu pelo mundo... E agora, extinta a dicotomia, a objetividade épica é possível”.<sup>12</sup> Para o poeta épico moderno, a forma de vida artística é, sem dúvida, uma forma de vida própria, mas ele renuncia a ela e conscientemente se funde ao entorno. Para isso, ele precisa também superar o romance de artista. Para ele, isso se dá através da representação do seu próprio desenvolvimento: o artista renuncia à sua própria forma de vida e, assim, entra no grande círculo do mundo ao redor. O romance de artista se transforma num épico e objetivo “romance de formação” (*Bildungsroman*). Retornaremos a essas questões com Goethe, Keller e Thomas Mann.

No entanto, evidenciar esta única forma típica de desenvolvimento é antecipado. Voltemos ao ponto de partida. O romance de artista só é possível quando a unidade entre arte e vida é rompida, quando o artista não está mais absorvido pela forma de vida do entorno e foi despertado para a autoconsciência. Quando isto acontece?

A unidade (*Ineinsbildung*)<sup>13</sup> entre arte e vida só podia existir enquanto a vida era entendida como portadora da ideia, do espírito efetivamente. Contudo,

<sup>12</sup> WITKOP, P. *Die neuere deutsche Lyrik*. I, II. Leipzig-Berlin: Teubner, 1913, p. 287.

<sup>13</sup> O termo *Ineinsbildung* foi desenvolvido por Schelling em *Filosofia da Arte* e traduzido por “formação-em-um” na versão em português desta obra de Márcio Suzuki, que segue a tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho em “O simbólico em Schelling” (*Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 158). Na concepção de Schelling, *Ineinsbildung* é uma manifestação da imaginação que torna possível uma ideia estética, é uma força que contém, ao mesmo tempo, um ideal e um real, é a força propriamente criadora. “A verdadeira construção da arte é a exposição de suas formas como formas das coisas, tais como são em si ou como são no Absoluto”. (Schelling, *Filosofia da arte*, §24, 2010, p. 49.) A arte é construção da ideia no real, por meio do poder

assim que a vida terrena foi despojada dos deuses, o espírito teve que sentir sua encarnação mundana como incongruência e limitação e ansiar por uma pura autorrepresentação desapegada da realidade – e em oposição a ela. Agora, a vida não é mais a forma e a substância da arte: ela se torna destituída de arte em si mesma, distante das ideias, e um “problema”; a arte desta época não pode mais ter a vida mesma “como conceito próprio e como objetivo”, ao contrário, “vira as costas para este cume de beleza”.<sup>14</sup> Geralmente, este período coincide com a recepção do cristianismo, o que provoca ao mesmo tempo um novo vínculo da arte: agora com a religião, com a igreja. O despertar da subjetividade ainda é impossível. Mesmo que o auge do colorido e alegre alto-alemão médio lhes tenha devolvido os direitos, o artista e a arte ficam atrelados ao modo de vida da corte. Somente aqueles que se encontram fora desta condição ou que se desprendem dela na exuberância de um novo sentimento por este mundo podem avançar para a autoconsciência da subjetividade. Os trovadores nômades e mímicos e, especialmente, jovens clérigos e estudantes “escapam de suas celas e da rigorosa disciplina dos mosteiros para uma vida de riso, de país em país...”<sup>15</sup> Mas esta eufórica investida é abalada pela solidez eclesiástica. Ainda que ocasionalmente os trovadores nômades fossem vistos com prazer aqui e acolá nas cortes e festivais e até desfrutassem de alguma proteção principesca e eclesiástica – como o maior deles, o Arquipoeta –, em geral, eram marginalizados e excluídos; para eles, não havia lugar no modo de vida do entorno. Muito orgulhosos, muito selvagens e ocupados com seu frenesi de liberdade para aspirarem por compromisso e estabilidade, suas vidas acabam por dissolverem-se em mendicância inquieta e perambulação contínua. O Arquipoeta talvez tenha sido o primeiro artista que compreendeu e enfatizou que sua vida vagabunda e sua oposição ao mundo circundante era uma necessidade artística: “Ele mantém a atitude do espírito orgulhoso e livre em todos os lugares. Perante os príncipes da igreja, ele defende o nobre desprendimento dos andarilhos livres. Ele sabia que sua palavra era

---

unificador — entre ideia e realidade — da imaginação. Por isso, a escolha por “unidade” na tradução do texto de Marcuse. (N.T.)

<sup>14</sup> HEGEL, op. cit., p. 133.

<sup>15</sup> WINTERFELD, P. *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters. In deutschen Versen.* Edição e introdução de Hermann Reich. Munique: C. H. Beck, 1913, p. 123.

insubstituível como gênio poético”.<sup>16</sup> A grande consciência de liberdade da forma de vida artística ressoa nas magníficas estrofes de seu *Confissões de um andarilho*:<sup>17</sup>

Ainda que o homem sábio  
Busque, com esmero,  
Sobre terreno rochoso construir sua morada,  
Eu, um tolo, vago com o rio,  
Nenhuma represa pode me barrar.  
Deito meu leito sempre em novos prados.  
Como um navio sem capitão,  
Navego longe da praia  
Como um pássaro pelo ar,  
Vagueio pela terra.  
Nenhuma chave pode me guardar,  
Nenhum laço pode me prender.<sup>18</sup>

Essa atitude solitária em relação à vida, que passa por cima de todas as barreiras do seu entorno, só pode ganhar espaço por meio de gritos e canções líricas. A epopeia e o romance são o mais distante possível disto. E, em sua subjetividade solitária, a vida de andarilho também parece sem nunca chegar a um equilíbrio.

O declínio da cultura cavalheiresca e a ascensão das cidades trouxe um novo vínculo de classe para o artista: a burguesia. Se antes o artista era um nobre, agora ele se torna um cidadão e está completamente absorvido pelos modos de vida da burguesia. A arte se torna um ofício, um artesanato que é ensinado pela guilda (mestres cantores). No período seguinte à criação da nova comunidade por Lutero, um espaço livre é aberto para a interioridade do sujeito, mas ela logo é ancorada nos limites do dogma. Quando a Guerra dos Trinta Anos destrói

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 125.

<sup>17</sup> Ibid., p. 229.

<sup>18</sup> Denn indes ein kluger Mann/Sorglich pflegt zu schauen,/Dab er mog' auf Felsengrund/  
Seine Wohnung bauen:/ Bin ich Narr dem Flusse gleich,/Den kein Wehr darf stauen,/Der sich  
immer neu sein Bett/Hinwühlt durch die Auen./Wie ein meisterloses Schiff/Fahr' ich fern dem  
Strande,/Wie der Vogel durch die Luft/Streif' ich durch die Lande./Hüten mag kein Schlüssel  
mich,/Halten keine Bande.

todos os vínculos e todas as formas de vida, o sujeito fica horrorizado ao se ver confrontado com um ambiente completamente desvalorizado, empobrecido, bruto e hostil e percebe que ali não consegue encontrar realização. A experiência da dicotomia entre ideia e realidade produz agora o maior romance deste século. O *Simplizissimus* de Grimmelshausen<sup>19</sup> protesta comoventemente contra a terrível decepção de um mundo afastado de Deus:

Sua vida não é uma vida, mas uma morte, seus dias uma sombra pesada, seus anos um sonho pesado... Isto você ganhou: Sou pobre em bondade, meu coração é cheio de tormentos... Nada existe que me faça feliz e sobretudo sou hostil a mim mesmo.

Essa compreensão se intensifica em um protesto selvagem contra tal realidade, e a única maneira que resta é fugir para a solidão:

Ó mundo, impuro mundo, por isso eu te suplico, imploro e te rogo, repreendo-te e contra ti protesto, tu não quiseste mais ter lugar em mim. E, por isso, não desejo mais ter esperança em ti, pois tu já sabes de minha decisão, que é: *Posui finem ouris [sic], spes et fortuna, valete!*<sup>20</sup>

Aqui, a experiência de sofrimento do sujeito tomou forma, despertada para a autoconsciência em um ambiente extremamente degradado. Mas este brado

---

<sup>19</sup> *Der Abenteurlicher Simplizius Simplizissimus* é um romance de Hans Jakob Cristoffel von Grimmelshausen (ca. 1621 -1676) e foi considerado um sucesso no século 17, sendo traduzido para várias línguas europeias. É, ainda hoje, junto com *Parzival* de Eschenbach e *Faust* de Goethe, considerado um dos maiores documentos artísticos da literatura alemã. Tendo a Guerra dos Trinta Anos como pano de fundo, ele trata sobre a luta entre o bem e o mal, deus e o pecado e o reconhecimento da existência de interioridade, mas também de responsabilidade, do indivíduo em relação à sociedade. (N.T.)

<sup>20</sup> Provavelmente há um erro de digitação neste trecho em latim no texto de Marcuse. Na tradução em português da obra de Grimmelshausen, *O aventureiro Simplificissimus*, de Mario Luiz Frungillo (GRIMMELSHAUSEN, H. J. C. von. *O aventureiro Simplificissimus*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. Curitiba: Ed. UFPR, 2008, p.517.), a frase em latim é: “*Posui finem curis, spes et fortuna, valete!*”, que foi traduzida, em nota de rodapé, como: “Pus fim aos meus cuidados; adeus, esperança e fortuna.”. (N.T.)

vem da originalidade pura e não erudita do povo – os “artistas” propriamente ditos não o escutam, não experimentam esta dor. Os artistas deste período se mantiveram à parte da vida e não são tocados pelas lutas e ambiguidades dela. São estudiosos, poetas de escrivãzinha, para quem a poesia é aprendida a partir de bases e modelos estrangeiros. Somente na poesia espiritual influenciada pelo misticismo e pelo canto popular é que a vida interior do sujeito continua a ressoar, e somente quando o destino mais pessoal lançou o artista para o turbilhão da vida é que as contradições dela manifestaram-se como um lamento terrível e um prelúdio para as grandes tragédias da arte: como em Christian Günther.<sup>21</sup>

Entretanto, gradualmente a mudança ocorre. Duas correntes estavam atuando na cultura alemã para libertar o eu artístico e torná-lo uma forma de vida por direito próprio. Por um lado, as correntes religiosas dos séculos XVI e XVII, que culminaram no Pietismo, colocaram o “coração”, a vida interior do sujeito, no centro da existência; por outro lado, o Iluminismo racionalista coloca o ser humano racional e moral no centro do mundo controlado pelo entendimento e assim “solta os grilhões da teologia, sob cujo feitiço todo pensamento superior estava mais ou menos aprisionado até o momento”.<sup>22</sup> O perigo desse racionalismo para a arte é suprimido com o triunfo de Bodmer e Breitger sobre Gottsched<sup>23</sup> Os suíços revelaram as implicações desta nova visão de mundo para o artista: ao definir a experiência imediata como o impulso motor da criação, libertaram o artista das regras da imitação escravagista. Ao direcioná-lo inteiramente à fantasia e ao sentimento, completou-se teoricamente a proclamação da livre subjetividade do artista. Quando o artista, que exigira que o eu privado tivesse direito a vida própria, enfim sai para o mundo ao seu redor, ele enfrenta a maldição de uma cultura em que ideia e realidade, arte e vida, sujeito e objeto, estão em forte oposição um ao outro. Ele não encontra satisfação nas formas de vida do mundo em

---

<sup>21</sup> Johann Christian Günther (1695–1723) foi um grande poeta lírico alemão do período entre a idade média e o jovem Goethe. *Leonorenlieder* é sua obra mais conhecida.

<sup>22</sup> STEINHAUSEN, G. *Der Aufschwung der deutschen Kultur vom 18. Jahrhundert bis zum Weltkrieg*. Leipzig-Berlim: Bibliographisches Institut, 1913, p. 6

<sup>23</sup> Johann Christoph Gottsched (1700–1766), autor, crítico e filósofo alemão; Johann Jakob Bodmer (1698–1783), crítico e poeta suíço; Johann Jakob Breitinger (1701–1776), filólogo e autor suíço. (N.T.)

torno com todas as suas limitações; seu ser autêntico (*Wesen*) e seus desejos não encontram ressonância ali; na solidão, ele se ergue contra a realidade.

Aqui começa o romance de artista. Nele, o artista procura, de certa forma, compensar essa triste dualidade que coloca seu eu artístico contra o mundo que o rodeia, que não lhe permite encontrar realização em suas formas de vida. De algum modo, uma solução, uma nova unidade, precisa ser encontrada, porque essa contradição é tão dolorosa que não pode ser suportada no longo prazo sem destruir o mundo artístico e a humanidade. Como pessoa, o artista é colocado nas formas de vida da realidade, ele é constantemente forçado a compartilhar com elas tudo o que sente e deseja, tudo que vivencia e sofre, e tudo que exigiria para se realizar dentro delas. Como artista, vive nele o anseio metafísico pela ideia e sua realização. Ainda assim, ele reconhece a grande distância que existe entre o ideal e a realidade, ele vê através de toda a pequenez e vazio de suas formas de vida; e reconhece a impossibilidade de realizar-se nelas. O artista deve superar esse conflito: ele deve esforçar-se para alcançar uma forma de vida que una o que foi dilacerado, que reúna as contradições entre espírito e sensualidade, arte e vida, a forma de vida artística e o entorno.

Esta é a problemática central do romance de artista: a tentativa do artista de resolver, de alguma forma, esta dicotomia. Jonas Cohn, em seu *Allgemeinen Ästhetik*,<sup>24</sup> aponta a “luta pelas formas de vida” como a tarefa mais urgente do artista em culturas que não são mais uniformes:

Onde as formas de vida alcançaram o pleno desenvolvimento e seguem inabaláveis, é possível uma arte que engendre, como se por si só, o mais alto florescimento da cultura nacional completamente integrada com os sentimentos do povo. As fronteiras entre arte e vida não estão em nenhum lugar bem definidas, nem precisam estar, já que a mesma vida gera ambas.<sup>25</sup>

Mas, assim que as formas de vida deixam de estar impregnadas de espírito e arte,

<sup>24</sup> Jonas Cohn (1869-1947), filósofo neokantiano alemão, foi professor da cadeira de estética da Universidade de Freiburg im Breisgau. O seu *Allgemeinen Ästhetik* (Estética geral) não possui tradução para o português.

<sup>25</sup> COHN, J. *Allgemeine Aesthetik*. Leipzig: W. Engelmann, 1901, pp. 281 e seguinte.

(...) passa a existir entre a realidade que se tornou prosaica e as reivindicações do artista... um dilema... Nesta situação, o artista é confrontado com ... novas tarefas. Ele deve absorver, moldar e dar vida ao conteúdo gerado pela diversidade da vida cultural, ou ele deve criar um refúgio no qual o desejo de vida intensa possa ser resguardado.<sup>26</sup>

Aqui já estão indicados dois tipos de solução que, ao mesmo tempo, marcam os dois grandes tipos de romance de artista. Devido à forma ampla do romance, com a incorporação do entorno e de suas formas de vida, ele serve mais adequadamente para a criação destas experiências: o romance de artista realístico-objetivo e o romântico. No realístico-objetivo, o artista reconhece o mundo circundante como base de sua arte, mas procura, dentro desta realidade, reformulá-lo, intelectualizá-lo, renová-lo. É o romance cuja essência Hegel localiza no fato de que,

por um lado, os personagens que inicialmente resistem à ordem rotineira do mundo aprendem a reconhecer o que é genuíno e substancial dentro dela, reconciliam-se com suas condições e efetivamente aderem a elas; por outro lado, porém, tiram a forma prosaica destas relações, representando uma realidade amiga da beleza e da arte no lugar da Prosa que havia.<sup>27</sup>

No romance de artista romântico, o artista não encontra possibilidade de realização na vida do mundo que o rodeia: ele foge para uma terra de sonhos ideal, longe da vida, e ali constrói seu mundo poético de realização.

É claro que estas não são as únicas formas de solucionar o problema, pois existem muitas variações e misturas; de fato, o romance de artista não precisa necessariamente já apresentar uma solução, pois pode se tornar um romance lírico, psicológico, etc. A tipologia não precisa ser construída teoricamente com antecedência, mas deve emergir naturalmente da investigação. Uma coisa, porém,

---

<sup>26</sup> COHN, loc cit.

<sup>27</sup> HEGEL, op. cit., p. 395.

deve ser enfatizada aqui: o poeta épico no sentido mais amplo (isto é, também o romancista) absorve, em maior ou menor grau, o mundo ao redor na formação da obra de arte. No romance de artista, o artista que alcançou a autoconsciência procura se reconciliar com o ambiente que o confronta. Daqui decorre que as correntes culturais da época exercem grande influência sobre a essência (*Wesen*) e a forma do romance de artista; de fato, na ausência de uma grande personalidade criativa, elas praticamente determinam o tipo e a direção do romance de artista. O mundo ao redor influencia imensamente o sentimento de vida do poeta épico. O romance de artista deve, portanto, traçar os contornos gerais da vida cultural e, somente nos estágios iniciais — em que a exuberância da subjetividade recém-liberada concede ao romance de artista um forte caráter lírico autobiográfico, onde as personalidades criativas estão inseridas em formas de vida uniformes e de acordo com o sentido de vida épico —, é que o artista épico puro pode surgir. Assim, o romance de artista pode ser desenvolvido especialmente a partir da essência destes poetas. Os casos em que a situação histórica e cultural delimita preliminarmente o problema e a forma do romance de artista devem ser reunidos em grupos típicos e representativos.

Quando se trata, desde o início, de superar uma dicotomia, de tentar uma reconciliação de opostos, de buscar um equilíbrio e uma adaptação, um efeito essencialmente determinado pelo mundo ao redor, o drama, como forma de arte, está fora de questão: afinal de contas, ele significa precisamente a afirmação da luta, o choque entre sujeito e objeto. Por isso, se o drama constrói seu enredo em torno de uma questão pertencente à experiência essencial do artista, ele geralmente enfatizará a intensa colisão de elementos contraditórios: deixar aumentar a separação entre arte e vida, entre o mundo do artista e o mundo da vida ordinária, com o conflito culminando num clímax simbólico. Como alternativa, há um drama de artista — bem à parte dos dramas artísticos “históricos” — que apresenta o artista como alguém que sente as pressões universalmente humanas, mas com maior percepção e sensibilidade; ou o drama que escolhe problemas e conflitos individuais da vida do artista sem enraizá-los na totalidade da sensação de mundo artística. Somente o primeiro caso de drama de artista será brevemente discutido aqui.

Além disso, a problemática subjacente do romance de artista está essencialmente em contraste com a novela.

A essência da forma na novela é, em suma: uma vida humana expressa por meio do poder sensual infinito de uma *hora fatídica*. A diferença de extensão entre a novela e o romance é apenas um símbolo da diferença genuína, profunda e decisiva entre a totalidade da vida contida pelo romance, que apresenta o mundo inteiro como uma pessoa e seu destino em sua rica plenitude, e pela novela, que faz isso apenas formalmente, através de um *episódio da vida*, que, no entanto, é tão poderosamente configurado e abrangente, e tão sensualmente aparente, que torna todas as outras partes da vida supérfluas.<sup>28</sup>

A novela configura um único evento, uma única situação, um único episódio: a novela de artista, portanto, só pode retratar cenas individuais da vida do artista, sem desenvolver seu enraizamento individual e social. Em apenas um caso é possível unir toda a problemática da vida de artista em uma “hora fatídica”: quando o episódio criado é simbólico, isto é, uma experiência típica em que toda a essência do artista que a está vivenciando é revelada em um lampejo. Esta novela simbólica, que Thomas Mann desenvolveu em sua forma mais pura, será retomada no decorrer desta investigação.

## Referências da tradutora

GRIMMELSHAUSEN, H. J. C. von. *O aventureiro Simplicissimus*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. Curitiba: Ed. UFPR, 2008.

MARCUSE, H. *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Schriften, vol. 1. Springe: zu Klampen, 2004.

\_\_\_\_\_. *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1985.

---

<sup>28</sup> LUKÁCS, G. *Die Seele und die Formen. Essays*. Berlim: E. Fleischel & co., 1911, p. 158.

\_\_\_\_\_. *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse*. V. 4. Londres/Nova York: Routledge, 2007.

SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.

**RESUMO:** Esta é a tradução da Introdução do livro *Der deutsche Künstlerroman* (O Romance de Artista Alemão) de Herbert Marcuse, que analisa um grande volume de obras literárias alemãs — desde os poetas do *Sturm und Drang*, no século XVIII, até Thomas Mann no século XX. Para Marcuse, estes romances têm em comum a ênfase no processo de tomada de consciência do artista, a compreensão da sua incompatibilidade com o mundo que o cerca e o seu amadurecimento enquanto artista. Na introdução, o autor expõe sobre a escolha deste gênero literário — o romance de artista —, suas diferenças com a poesia épica e sobre o panorama histórico que possibilitou o surgimento deste tipo de romance. A tradução é precedida por um texto introdutório (de autoria da tradutora), o qual apresenta e contextualiza o texto traduzido.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marcuse; Romance de artista; Mundo da vida; Mundo da arte; Sentimento de vida.

**ABSTRACT:** This is a translation of the Introduction to Herbert Marcuse's *Der deutsche Künstlerroman* (The German Artist's Novel), which analyses a large volume of German literary works — from the poets of the *Sturm und Drang* in the 18th century to Thomas Mann in the 20th century. For Marcuse, these novels share a common emphasis on the artist's process of coming to consciousness, his understanding of his incompatibility with the world around him and his maturation as an artist. In the introduction, the author discusses his reasons for choosing this literary genre — the artist's novel —, its differences from epic poetry, and the historical background that made the emergence of this type of novel possible. The translation is preceded by an introductory text (authored by the translator), which presents and contextualizes the translated text.

**KEYWORDS:** Marcuse; Artist's Novel; World of life; World of art; Feeling of life.