

1

Introdução

Dos extremos ao meio: arte, filosofia e vida

“De todos faz covardes a consciência”, afirma Hamlet em seu famoso solilóquio, completando ainda que “o natural frescor de nossa resolução definha sob a máscara do pensamento, e empresas momentosas se desviam da meta diante dessas reflexões, e até o nome de ação perdem”¹. Shakespeare, através das palavras de seu personagem, expunha a aflição que está na origem da modernidade: a ascendência do poder pensante do homem ameaçava acuar sua capacidade de agir. Reflexiva, a era moderna jogava o homem sobre si mesmo e o cindia. Hamlet pensa. Mas não age. Internaliza subjetivamente todas as considerações possíveis sobre a vingança que gostaria de perpetrar pela morte de seu pai e, com isso, não a consuma. Nós acompanhamos, na peça, menos o que Hamlet faz do que suas reflexões sobre o que fazer. Desde que o espectro do pai falecido surge e acusa o tio de Hamlet de ser seu assassino, o filho não acredita completamente na aparição, embora não consiga esquecê-la. Ele só suspeita. Imagina poder tirar a dúvida, porém, através da arte. Encena uma peça cujo enredo estaria baseado nas correspondências com os possíveis fatos que o espectro do pai contara, para poder então observar as reações do tio, que supostamente denunciariam sua culpa ou sua inocência. Recorre Hamlet ao pouco provável âmbito da arte para procurar a verdade, e não à ciência, como se poderia esperar.

Esse enredo de Shakespeare poderia servir de epígrafe para a época moderna, de acordo com os primeiros românticos alemães no final do século XVIII. Friedrich Schlegel afirma que, no caráter de Hamlet, tudo “é concentrado no entendimento; a força ativa, porém, é completamente destruída”, já que “sua mente puxa a si mesma em diferentes direções como se estivesse em uma

¹ W. Shakespeare, “Hamlet”, in *Tragédias: teatro completo* (Rio de Janeiro, Agir, 2008), p. 572.

máquina de tortura”². Hamlet vivia a dilaceração do homem moderno. Schlegel a explica como “máximo de desespero”, “dissonância colossal” e “desarmonia sem solução que é o objeto atual da tragédia filosófica”³. Nessa época, a cultura alemã criava o que veio a ser chamado de filosofia do trágico. Não eram, contudo, análises empíricas das tragédias gregas que estavam em primeiro plano aí. No conflito trágico entre deuses e homens, o que chamava a atenção, agora, era a oposição que constituía ontologicamente o ser, especialmente na época moderna – que deixava de fazer tragédias como as antigas para se tornar, ela mesma, a época trágica por excelência.

Sua pré-história estaria em Descartes, com a dúvida sobre nosso acesso à verdade. Sua consolidação aconteceria na doutrina de Kant, com a crítica à possibilidade de conhecermos as coisas como elas são em si mesmas. Esta crítica era delimitação do espaço da verdade absoluta, agora separado de nós. “Entre os modernos se fala sempre deste e do outro mundo, como se houvesse mais de um”, escreve Friedrich Schlegel, “mas com certeza entre eles a maioria das coisas também é tão isolada e dividida quanto este seu mundo e o outro”⁴. Eram as palavras dos primeiros românticos sobre sua conflituosa época. Separavam-se sujeito e objeto, homem e mundo, mortais e deuses, Estado e Igreja, antiguidade e modernidade. Por onde procurar, neste contexto, o âmbito sem cisão da verdade absoluta para que pudéssemos nos sentir em casa no mundo?

Seguindo o exemplo de Hamlet, os primeiros românticos alemães foram até a arte. Encontraram na arte, contudo, situação parecida com a da sua época em geral. Ela não era o oásis cheio de vida no deserto moderno: a criação e a fruição estéticas estavam também afetadas pela perda do contato direto e certo com a experiência. Não é, portanto, Hamlet o herói romântico. É Shakespeare, que pensou essa modernidade em sua peça. De todos os artistas, escreve Friedrich Schlegel, “Shakespeare é o que mais completa e precisamente caracteriza o espírito da poesia moderna em geral”⁵. Ironicamente, Shakespeare colocara a arte dentro da arte. Destacava-se, na sua obra, “a mais profunda e mais compreensiva

² Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 144-145.

³ *Ibid.*, p. 144-145.

⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 55 (*Athenäum*, Fr. 55).

⁵ Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 145.

filosofia poética”⁶. Refletia ele sobre a arte e a fazia ao mesmo tempo, como Cervantes e, depois, Goethe. Ingenuidade deixava de ser algo possível. Estava perdida, e perdidos estavam os artistas que ainda confiassem nela para criar com suposta perfeição suas obras.

“Desde que comemos da árvore do conhecimento”, como disse Kleist, deixaram de ser evitáveis os erros: “o paraíso está trancado”, afirma; portanto “precisamos dar a volta ao mundo, e ver se não há talvez, do outro lado, uma abertura em algum lugar”⁷. Foi a viagem que empreenderam os primeiros românticos alemães. Diz o ditado: “se não pode vencê-lo, junte-se a ele”. Era o que a arte deveria fazer com o pensamento. É certo que a arte já pensava antes, porém, pensar a si mesma não era condição de sua atividade; agora era. “Se a poesia deve se tornar arte, se o artista deve ter profundo discernimento e ciência dos seus meios e fins, e dos obstáculos e objetos dela, o poeta tem de filosofar sobre sua arte”⁸, afirma Schlegel. Justo onde a arte parecia perder a simples centralidade histórica que tinha por exemplo com os antigos gregos, surgia a transformação que a faria moderna. Razão pela qual Baudelaire sentenciou: “quem diz romantismo diz arte moderna”⁹.

Refletir deixava de ser só o entrave para a ação de criar. Tornava-se outro jeito de criar: o jeito moderno. Nesse sentido, a arte aproximava-se da filosofia. Romantismo, na origem, é esta aproximação. Surpreendentemente, o que achamos aí “não é a glorificação do instinto ou a exaltação do delírio, mas, bem ao contrário, a paixão do pensamento e a exigência quase abstrata posta pela poesia para que refletisse sobre si e se fizesse através desta reflexão”, como observou Maurice Blanchot, para quem “o romantismo é excessivo, mas seu primeiro excesso é um excesso de pensamento”¹⁰. Se, depois, o movimento caiu várias vezes no emocionalismo exagerado que conhecemos, foi porque abandonou, em outras vertentes, aquilo que buscaram – e como o buscaram – os primeiros românticos.

⁶ Ibid., p. 145.

⁷ Heinrich von Kleist, *Sobre o teatro de marionetes* (Rio de Janeiro, 7Letras, 2005), p. 21.

⁸ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 93 (*Athenäum*, Fr. 255).

⁹ Charles Baudelaire, “Salão de 1846”, in *Poesia e prosa* (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995), p. 675.

¹⁰ Maurice Blanchot, “L’Athenaeum”, in *L’Entretien infini* (Paris, Gallimard, 1969), p. 518.

Seu caminho da arte para a filosofia, contudo, não possuía só esta direção, mas também a oposta: “pois na filosofia o único caminho que leva à ciência passa pela arte, assim como, ao contrário, só por meio da ciência o poeta se torna artista”¹¹, sublinhou Friedrich Schlegel. Se a arte passa pela filosofia, a filosofia passa pela arte. Nesse trânsito, a modernidade poderia achar a força de ação no seu excesso de pensamento. Para tanto, a “poesia só pode ser criticada por poesia” e o “juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte (...) não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte”¹². Se a arte deve ser filosófica, a filosofia tem que ser poética. Ser ou não ser arte? Ser ou não ser filosofia? Eis as questões dos primeiros românticos.

*

Segundo a antiga tradição do pensamento ocidental, para ser alguma coisa não se pode ser outra. Identidade é ser o que se é sem ser outro, senão estaríamos em contradição. Mas “o princípio de contradição está mesmo irremediavelmente perdido, e se tem somente a escolha entre querer comportar-se passivamente em relação a isso ou querer elevar a necessidade, pelo reconhecimento, à fidalguia de ação livre”¹³, constataavam os primeiros românticos. Liberdade de ação do que é contraditório foi o que eles buscaram fazer em seu pensamento. Identidade clara do que seria a arte e do que seria a filosofia foi o que precisaram abandonar para tanto. Este abandono era da ordem do amor, estado em que, como sabemos, as fronteiras que separam os elementos envolvidos tornam-se porosas.

Tratamos aqui, portanto, do amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão, experiência que contrariava a duradoura tradição ocidental que as colocara em oposição desde Platão. Só que esse “amor original jamais aparece puro, mas em diversos invólucros e figuras, como confiança, humildade, devoção, júbilo, fidelidade, vergonha e gratidão; acima de tudo, porém, como nostalgia e serena melancolia”¹⁴. São várias, então, as formas de amor entre arte e filosofia. “Segundo a origem, o verdadeiro amor deveria ser ao mesmo tempo

¹¹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 101 (*Athenäum*, Fr. 302).

¹² *Ibid.*, p. 38 (*Lyceum*, Fr. 38).

¹³ Novalis, “Pólen”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 52 (Fr. 26).

¹⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 157 (*Idéias*, Fr. 104).

inteiramente arbitrário e inteiramente casual, e parecer ao mesmo tempo necessário e livre; mas, segundo o caráter, deveria ser ao mesmo tempo destinação e virtude, e parecer um mistério e um milagre”¹⁵. Não seria diferente com arte e filosofia em seus encontros tematizados e experimentados durante o romantismo.

Esse princípio de alternância amorosa entre a arte e a filosofia entraria em colisão também, pouco depois, com o sistema de Hegel, que procurava consumir a tradição ocidental começada por Platão. Tal colisão é fruto, sobretudo, da pretensão de Hegel. Ele queria tudo compreender: as contradições só seriam aceitas como etapas do que chamou de dialética, cuja essência era, ao fim, solucioná-las na figura da síntese. Limitação finita do homem diante do todo do ser, como firmara Kant, era o que ficava para trás. Nenhuma separação poderia perdurar diante do poder dessa especulação. Tal qual Édipo, o “senhor onipotente”¹⁶, Hegel encarnava a desmedida trágica da época moderna, burlando todas as proibições concernentes ao caráter finito do homem. Para tanto, a filosofia deveria deixar a prática da arte para trás, fazendo dela apenas objeto compreendido no saber absoluto.

Para trás, aliás, deviam ficar também os primeiros românticos alemães, de acordo com Hegel. Ele buscava, em seu sistema, a totalidade do conhecimento forjado na e pela história do espírito absoluto, cujo âmbito de exercício seria a própria humanidade. Nessa empreitada, fizera de tudo o que veio antes dele, na história em geral e na história da filosofia em particular, etapas do processo que trouxera o mundo progressivamente até a era moderna. Romantismo e arte seriam etapas deste tipo, devidamente superadas pelo próprio Hegel e por sua filosofia. Muito diferente, claro, era a concepção dos primeiros românticos, a começar pelo sentido que davam à história da filosofia.

Ir cada vez mais fundo, subir cada vez mais alto, é a inclinação predileta dos filósofos. O que conseguem, caso se creia na palavra deles, com admirável rapidez. (...) Sobretudo com relação à altura superam regularmente uns aos outros, como quando duas pessoas têm a recomendação expressa de fazer a mesma compra num leilão. Mas toda filosofia que é filosófica talvez seja

¹⁵ Ibid., p. 54 (*Athenäum*, Fr. 50).

¹⁶ Sófocles, “Édipo Rei”, in *A trilogia tebana* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006), p. 20 (v53).

infinitamente elevada e infinitamente profunda. Ou Platão está abaixo dos filósofos atuais?¹⁷

Ironizando a pretensão progressiva de alguns filósofos, antes mesmo de Hegel ter feito sua obra, os primeiros românticos alemães não se alinhavam dentro de qualquer processo histórico teleologicamente orientado para algum futuro pré-determinado. Eles defendiam, antes, o estado de tensão em que se encontravam. Lutavam contra ele, por vezes. Entretanto, consideravam que a batalha não traria qualquer vitória que não fosse seu próprio exercício. Mesmo porque, “a felicidade não se amontoa como dinheiro e outras matérias, mediante comportamento conseqüente”, conforme escreveu Friedrich Schlegel: “a felicidade surpreende-nos, como a música nascida do éter aparece para logo desaparecer”¹⁸. Era esta felicidade efêmera que buscavam os primeiros românticos.

Não podiam, portanto, antecipar aquele fechamento sistemático que Hegel depois executou. Tampouco, porém, contentavam-se com a proibição crítica feita por Kant quanto à verdade. Eles não abandonavam a pretensão ao absoluto, embora sabendo paradoxalmente que esta jamais seria completada. Segundo Friedrich Schlegel, “o salto até aquilo que é perfeito e acabado permanecerá sempre infinito”¹⁹, ou seja, aberto. Só que, ainda assim, o salto é o que tentam, a cada vez e de novo, os primeiros românticos alemães, pois “o jogo do comunicar e do aproximar-se é a ocupação e a força da vida, uma vez que a completude só existe na morte”²⁰, afirma ainda Schlegel.

Era sugerido, aqui, outro caminho para a modernidade ocidental, que não se jogava na sanha hegeliana pelo saber absoluto sem despertá-la, toda vez, pela consciência crítica kantiana – e que não se contentava com esta sem sonhar com aquela. Foi neste contexto que Hölderlin, embora amigo de Hegel, afirmou romanticamente que “a unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada”²¹. Diante da desmesura do desejo de acasalamento completo entre homens e deuses, só há purificação pela separação, o que seria apresentado

¹⁷ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 101 (*Athenäum*, Fr. 303).

¹⁸ Friedrich Schlegel, *Lucinda* (Portugal, Guimarães & C. Editores, 1979), p. 72.

¹⁹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 139 (*Athenäum*, Fr. 432).

²⁰ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 30.

²¹ F. Hölderlin, “Observações sobre Édipo”, in *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008), p. 78.

nas tragédias. Seu significado, por isso, seria melhor concebido no paradoxo. “Nesse momento, o homem esquece de si e de deus, e se afasta, certamente de modo sagrado”²². Suportar o afastamento dos deuses que caracteriza a época moderna torna-se, paradoxalmente, o que há de sagrado para o homem. Início e fim, ao contrário do que gostaria Hegel, não mais rimam. Talvez porque a vida seja sempre o que fica no meio.

Nesse sentido, o amor entre arte e filosofia, para os primeiros românticos alemães, não alcança qualquer completude final que pudesse salvar a modernidade de todos os seus conflitos e sanar as ausências e vazios que atormentavam. “Poesia e filosofia são apenas extremos”²³, afirma Friedrich Schlegel. Só que ele mesmo aconselha: “vinculem os extremos, e terão o verdadeiro meio”²⁴. Mas o que fica no meio? Responde Schlegel: “o que está no meio tem o caráter da vida”²⁵. São a comunicação e a aproximação entre os extremos da arte e da filosofia que dão a vida. Não se tratava de aniquilar ou pacificar a diferença entre elas, então. Pelo contrário. Só quando não podemos separar completamente alguma coisa de outra e tampouco juntá-las como se fossem a mesma, aparece o exercício da alteridade. No caso dos primeiros românticos alemães, este exercício ocorria entre a arte e a filosofia. Eles assim o teorizaram e assim o praticaram. Meu objetivo, nesta tese, foi estudar esta teoria e esta prática do amor entre arte e filosofia experimentadas pelos primeiros românticos alemães. Seu percurso está sucintamente antecipado abaixo.

*

No primeiro capítulo desta tese, apresento quem foram os primeiros românticos alemães, tarefa árdua por alguns elementos específicos de sua situação. Primeiro, porque ainda não é comum conhecermos esses autores por si mesmos: quando já ouvimos falar de alguns deles, o que é exceção, em geral foi de segunda-mão através de outros pensadores ou só pontualmente a partir de questões colocadas por outros mas que os tangenciam. Segundo, porque a

²² Ibid., p. 79.

²³ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 156 (*Idéias*, Fr. 96).

²⁴ Ibid., p. 153 (*Idéias*, Fr. 74).

²⁵ Ibid., p. 162 (*Idéias*, Fr. 137).

efervescência da produção filosófica e artística daquele período da história alemã entre o final do século XVIII e o começo do XIX torna este contexto bastante emaranhado. Busquei, diante disso, descrever o clima dentro do qual se forma o primeiro grupo romântico, assim como seus personagens e sua situação histórica, definida a partir do acontecimento da Revolução Francesa. Junto, aproveitei para apresentar os temas e as questões principais que, no decorrer da tese, são tratados, e que esclareço a partir de agora, anunciando os pontos de parada da viagem que este texto empreendeu.

No segundo capítulo, explico o que me parece ser a situação não só cronológica, mas também filosófica dos primeiros românticos alemães. Estavam entre Kant e Hegel. Seu caráter era kantiano, ou seja, crítico quanto às possibilidades de alcance da verdade absoluta. Seu desejo, porém, era hegeliano: queriam o absoluto. Tal situação foi explorada dentro do cenário filosófico da época. Idealismo era a doutrina em voga, sobretudo com Fichte. Bem cedo, porém, Novalis e Hölderlin estabelecem suas diferenças quanto a ele, abrindo o horizonte singular do que viria a ser o primeiro romantismo alemão. Isso ocorria com sutileza, pois a proximidade teórica e afetiva entre todos esses pensadores era grande. Hölderlin, por exemplo, era amigo de Hegel. “Mas esta proximidade é problemática”, como observou Martin Heidegger: “o poeta, já nesta época, e a despeito de toda aparência dialética que seus ensaios podiam mostrar, já tinha ultrapassado e quebrado a dialética especulativa – enquanto Hegel estava no processo de estabelecê-la”²⁶. Parece-me que o mesmo vale para os primeiros românticos alemães, embora Hölderlin não tenha pertencido ao grupo por eles formado. Interditamente, em ambos os casos, a síntese dialética como solução plena para o desamparo da situação moderna. Intuição intelectual, como veremos, foi o conceito central nessa discussão em torno do acesso ao absoluto, cabendo saber se ela poderia superar a dicotomia entre sujeito e objeto no âmbito da doutrina da ciência (Fichte) ou não (Hölderlin e Novalis). Era a tensão, e não a solução, que aí aparecia.

No terceiro capítulo, em continuidade com o segundo, explico como a emergência filosófica da arte no começo da época moderna surge justamente diante da frustração de concretizar, no âmbito estrito do saber, o absoluto.

²⁶ Martin Heidegger, *Vier Seminare* (Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977), p. 25.

“Filosofia é na verdade nostalgia, o impulso de sentir-se em casa em toda parte”²⁷, dizia Novalis. Nostalgia esta que só poderia ser sanada com a superação da cisão que apartava o homem, enquanto sujeito, do mundo, enquanto objeto. Só que o conhecimento é sempre de algum objeto e para algum sujeito: aí o ser de tudo o que é fica cindido. Não é absoluto. Não seria aí que nos sentiríamos em casa, portanto. Era a arte, então, a dimensão na qual este absoluto poderia ser buscado, porque seu jeito de dizê-lo dispensava a clareza objetiva da ciência. Neste ponto, o jovem Schelling e Hölderlin parecem concordar. Dizer o absoluto, mesmo na filosofia, exigiria sentido estético, para falar daquilo que não se evidencia, de algo que só se apresenta como o que se ausenta. Já se anunciava, aí, o deslocamento da filosofia para a arte e da arte para a filosofia que tomaria conta do primeiro romantismo alemão.

No quarto capítulo, explico qual era esta arte moderna de que falavam os primeiros românticos alemães. Enquanto Hegel enxergava a ascensão do caráter espiritual pensante do homem moderno como sinal do fim dos dias da grande arte atrelada à sensibilidade da matéria, os primeiros românticos alemães, neste aspecto mais próximos de Schiller, viam aí apenas a transformação do caráter da arte. Reflexão passava a ser sua marca. Foi o que pretenderam chamar de “poesia transcendental”. Por analogia com o vocabulário de Kant, este caráter transcendental significava que a arte não deveria apenas poetizar as coisas fora de si, mas explicitar as condições de possibilidade do próprio ato artístico. Em suma, a arte não deveria apenas ser, mas saber que era. Por isso, caberia a construção, nesse contexto, do que os primeiros românticos compreendiam por “nova mitologia”, em oposição à tradicional. Sua novidade estava em acolher a perda da antiga mitologia naturalmente dada, em prol da artificial elaboração autoconsciente de outra, moderna.

No quinto capítulo, trato da valorização sem precedentes do romance como forma literária. Sua centralidade, para os primeiros românticos, estava em que era o espaço privilegiado da construção de sentido na arte quando esta perdera a segurança do amparo divino antes presente na mitologia tradicional. Misturando os gêneros, ao invés de ser apenas mais um gênero, o romance seria prosa e poesia juntas, permitindo a penetração da própria filosofia dentro da mesma obra.

²⁷ Novalis, “Das Allgemeine Brouillon”, in *Werke, Tagebücher und Briefe*, v. II (München, Carl Hanser, 1978), p. 675 (n. 857).

Refletindo sobre si mesmo, o romance era a forma de arte destinada a dar sentido, por precário que fosse, à falta de sentido em que o desamparo moderno deixara o homem. Seu exemplo principal seria Goethe, com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, obra exaustivamente discutida no romantismo.

No sexto capítulo, estudo a complexa gênese da noção de gênio na modernidade. Ele deveria criar sem se fiar em regras prévias (como dizia Kant), até para que obras como os romances pudessem ser arte, pois seu gênero não se enquadrava na divisão tradicional. Liberdade tornava-se o centro da criação, por oposição às regras que a pautavam durante o neoclassicismo francês. No teatro, os exemplos de Racine e Corneille saíam de cena. Entrava Shakespeare. Sem deter sua genialidade por conta de exigências exteriores à sua obra, ele criara a grande poesia da era moderna. No lugar das regras fixas, os primeiros românticos, porém, não colocavam o gênio como pura força subjetiva e pessoal, o que às vezes ocorreu com os pré-românticos. Eles colocavam o pensamento. Toda criação pensa a si mesma na sua singularidade, por isso não segue normas definidas antes de si. Paradoxalmente, o gênio seria, ao mesmo tempo, espontâneo e reflexivo. Ingenuidade, portanto, não seria característica necessária sua, mas sim o pensamento criativo original.

No sétimo capítulo, mostro que, para compreender obras criadas genialmente, a crítica transformava-se. Ela não poderia contar com parâmetros prévios para falar da arte produzida fora de determinações tradicionais. Esta arte, como observou Georg Lukács, “não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre”²⁸. Tal arte exigia que sua compreensão abandonasse a simples verificação da adequação ou não a modelos, já que estes deixavam de ser obedecidos. Por conta disso, os primeiros românticos alemães contestavam a apropriação da *Poética* de Aristóteles pelos neoclassicistas franceses, que sobre ela construíam a poética prescritiva que deveria orientar a criação e pautar o julgamento da arte. Julgar, para os primeiros românticos, era o contrário de criticar, pois supunha alguma legislação geral que absolve ou condena a obra, ao invés de pensá-la na sua singularidade. Walter Benjamin destacou que o conceito de crítica de arte do romantismo alemão era

²⁸ Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 34.

potencialização da obra e intensificação de sua reflexão. Ela continua o que a obra fez. Por isso, a própria crítica, aliás, deveria ser poética.

No oitavo capítulo, explicito a questão que já se delineava nos anteriores: a criação de outro contato do presente moderno com o passado clássico. Imitar a antiguidade não seria a diretriz para a arte, ao menos não enquanto cópia. Ela estaria submetida à formação da cultura moderna, devendo ser apropriada criativamente. “Esta grande combinação”, para Friedrich Schlegel, “inaugura uma perspectiva inteiramente nova e ilimitada daquela que parece ser a mais alta tarefa de toda arte poética – a harmonia do clássico e do romântico”²⁹. Não se tratava de subserviência aos antigos como se fossem modelos e tampouco da sua negação para dar luz ao novo. Era, antes, a formação do próprio (moderno) através do diferente (antigo) que os primeiros românticos buscavam na criação exemplar do gênio e na reflexão da crítica. Essa consciência de seu momento no tempo, segundo Dilthey, foi a “primeira fundação da estética sobre a base da história da arte”³⁰.

Já o nono capítulo enfatiza menos o contato romântico com o passado e mais com o futuro. “Estamos em relações com todas as partes do universo, assim como com o futuro e a antiguidade”³¹, diz Novalis. Essas relações, porém, seriam todas fragmentadas, pois os românticos não conseguem totalizá-las. “Eis o que faz a abundância de esboços, estudos, fragmentos, tendências, ruínas e materiais poéticos”³², para Friedrich Schlegel. Seu caráter de vanguarda opunha-se às grandes filosofias da história, como a de Hegel. Essa situação era acolhida já na própria fragmentação da escrita dos primeiros românticos, na qual se buscava a consciência do instante, e não a consciência do processo histórico. Retrospectivamente, Habermas diria que, em todo este contexto, “o conceito profano de tempos modernos expressa a convicção de que o futuro já começou: indica a época orientada para o futuro, que está aberta ao novo que há de vir”³³.

No décimo capítulo, enfoco a fragmentação da escrita dos primeiros românticos a partir de sua problematização da produção de sentido na linguagem.

²⁹ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 76.

³⁰ Wilhelm Dilthey, *Historia de la filosofía* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 199

³¹ Novalis, “Pólen”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 86 (Fr. 92).

³² Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 21 (*Lyceum*, Fr. 4).

³³ Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade* (São Paulo, Martins Fontes, 2000), p. 9.

Ironia e alegoria, para eles, evidenciavam, de dentro da própria linguagem, sua falta de completude. Exploravam o paradoxo de que, se o sentido jamais é de todo esclarecido, tampouco é de todo ausente. Estariam fortemente presentes na arte moderna e na filosofia, o que suscitou duras críticas de Hegel, que desejava a completude do saber. Priorizava-se, aqui, menos a beleza, como ideal clássico de perfeição, do que o sublime, como forma alegórica descontínua de frisar a impossibilidade da representação e, junto, apresentar esta impossibilidade.

No décimo primeiro capítulo, estudo a concepção de linguagem dos primeiros românticos alemães. Para eles, palavras entendem-se melhor do que aqueles que as usam, ou seja, a compreensão possui sua sede menos nos sujeitos do que na própria linguagem. Este horizonte determinou seu exercício da escrita coletiva, chamado de sinfilosofia e simpoesia, e dos chistes, entendidos como achados na arte combinatória das próprias palavras para além do domínio da consciência subjetiva. Nos dois casos, a figura do autor, prezada pela modernidade como fonte de autoridade do sentido, diluía-se, dando espaço para a linguagem poética em sua autonomia, fora do contexto pragmático. Nela, as palavras não se ordenariam como significantes diante das coisas que teriam valor de significados. Palavras e coisas teriam seu contato por espelhamentos fundados em analogias e correspondências. Ritmo e cadência das palavras entre si trariam, consigo, o caráter poético das próprias coisas, que não seriam apenas objetos petrificados. Essa linguagem teria certo caráter divino, porém bastante atípico. Pois a religião romântica costumava se apresentar através da falta, embora a falta de religião, por sua vez, fosse vivida religiosamente. Exilados estavam os deuses, como cantava Hölderlin.

No décimo segundo capítulo, encaminho palavras com caráter conclusivo. Situo o contato entre arte e filosofia como forma de habitar o mundo moderno na ausência dos deuses, fazendo a experiência desta ausência. Este gesto dos primeiros românticos, porém, corria na contramão da tradição ocidental que, de Platão a Hegel, separara a filosofia da arte. Esta separação fundava-se na exigência do princípio de não-contradição e na sede pela compreensão total do ser. Só que os primeiros românticos alemães acolhem tanto a contradição quanto a ausência de compreensão completa do sentido das coisas. Pensam, aliás, que é aí que se faz a vida, nas traduções que tornam o estranho familiar e o familiar estranho: “não achar nada mais estranho que o comum, e ter sentido para o

estranho, procurar e pressentir muito nele”³⁴, dizem. Romantizar é este gesto, que nos desafia, portanto, a olhar a filosofia de outro jeito, a partir da exigência de que ela seja poética.

Espero que, com o caminhar deste percurso aqui apenas anunciado, fique claro que o caráter fragmentado dos escritos dos primeiros românticos alemães não os torna apenas aleatórios ou avessos a toda tentativa de compreensão. Interpretação é o que eles exigem. Não permitem que esperemos o sentido já pronto. Devemos construí-lo junto com os textos. “Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente”³⁵, afirma Novalis. Nesse sentido, busquei, nesta tese, traduzir aquilo que os primeiros românticos alemães pensaram, sabendo que este gesto traz necessariamente alguma alteração, permanecendo aberta a possibilidade, portanto, de outras traduções, é claro. Interpretar é o gesto que jamais deixa seu objeto exatamente como o encontrou, mas sem o qual este objeto não poderia produzir qualquer sentido. Foi o que tentei fazer aqui.

Devo dizer, ainda, que os ecos contemporâneos das questões expostas antes pelos primeiros românticos alemães às vezes precederam o meu contato com eles mesmos, o que certamente determina algumas abordagens desta tese. Destaco a idéia de linguagem do Heidegger tardio, o conceito de crítica de arte do jovem Benjamin, a reflexão de Octavio Paz sobre a poesia e sua história moderna, a crítica literária de Maurice Blanchot, a teoria do romance de Lukács, as teses de Paul de Man, as observações sobre história da filosofia da arte de Peter Szondi e o estudo de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy sobre o próprio primeiro romantismo. Em todos esses casos, explícita ou discretamente, o pensamento de homens como Novalis e Friedrich Schlegel apontou caminhos que provavelmente não teriam sido possíveis sem ele. Esses caminhos de outros autores, tantas vezes brilhantes e originais, evidenciam a vivacidade do primeiro romantismo alemão. Eles foram também decisivos para que esta tese fosse escrita do jeito que foi.

Por fim, gostaria de sublinhar que busquei escrever este texto dando aos seus capítulos alguma autonomia. Lê-los separadamente é possível, embora o

³⁴ Novalis, “Pólen”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 56 (Fr. 31).

³⁵ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 98 (*Athenäum*, Fr. 287).

conjunto ajude a dar mais sentido às partes, já que elas oferecem constantemente sugestões para assuntos tratados nas outras. Múltiplos são os contatos entre as questões postas em todos os capítulos. Procurei apontá-los sempre que possível, mas certamente não os esgotei. Percorrer os capítulos fora da ordem em que estão expostos também é possível. Sua seqüência aqui apresentada foi a que me pareceu mais coerente, contudo, sem dúvida há outros percursos possíveis. Fica, assim, algum espaço desta tese que só ganha vida quando chega ao outro; e o escritor “não o concebe parado e morto, mas vivo e reagindo”³⁶, como dizia Friedrich Schlegel. Leitor é este outro que escreve também o texto ao acolhê-lo, já que, afirmam os primeiros românticos, o autor não consegue controlar completamente o sentido daquilo que diz. Este pertence à linguagem.

³⁶ Ibid., p. 38 (*Lyceum*, Fr. 112).