

Fragmentos de vanguarda: a consciência do instante

Sabemos que a palavra “vanguarda” possui origem no vocabulário militar. Designa aquelas tropas que, na situação de combate, vão à frente, abrem caminho. Literalmente, portanto, vanguarda diz respeito ao espaço, à ocupação do lugar adiantado no terreno. Metaforicamente, contudo, a expressão foi deslocada e passou a dizer respeito ao tempo. Mais especificamente, por analogia ao significado original, vanguarda passou a designar, no âmbito da cultura e especialmente no da arte, os que estão à frente do seu tempo, ou seja, que, embora situados no presente, de alguma forma apresentam, dentro dele, o futuro, colocando sob nova perspectiva até mesmo o passado. Não é preciso, portanto, colar às vanguardas o valor da pura ruptura, como tantas vezes se fez tendo em vista operações poéticas de movimentos artísticos do começo do século XX. Pelo menos, não precisamos pensá-las como simples corte com o passado. Basta lembrar a apropriação que os modernos primeiros românticos alemães faziam dos clássicos gregos, sem negá-los. Se as vanguardas rompem, elas o fazem no sentido de que abrem algo. Rompem o tempo como as tropas no espaço, abrem algum âmbito que, antes, não conhecíamos. Elas vão à frente neste sentido. Para tal, muitas vezes entram em choque com os soldados que preferem, tomados pelo medo, não se movimentar, protegendo o homem da passagem, do tempo.

Nem sempre as vanguardas quiseram, contudo, avançar dentro da lógica estrita do progresso, pois este envolve melhoria: o que é posterior seria também superior. Muitas vezes, o caráter crítico da modernidade tinha a função de colocar em marcha esta lógica. Era o motor que, negando o passado, nos carregaria até o futuro sonhado. Se, entretanto, a modernidade é a época da crítica, como dizia Friedrich Schlegel¹, as vanguardas foram, em geral, tão modernas que fizeram

¹ Friedrich Schlegel, “Über die Unverständlichkeit”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 532.

crítica da crítica, opondo-se ao tempo exclusivamente linear e progressivo. Esta ambivalência foi observada por Octavio Paz, para quem “a relação do romantismo com a modernidade é ao mesmo tempo filial e polêmica”, já que, “filho da idade crítica, seu fundamento, sua certidão de nascimento e sua definição são a mudança”². Ser de vanguarda, então, não seria necessariamente progredir em linha reta pré-determinada seguindo o mandamento moderno mais óbvio, e sim, como o avanço em algum campo desconhecido, mudança, movimento, descoberta.

Não que as vanguardas desejassem a mudança por si mesma. Mas é que só com ela novas descobertas poderiam ser feitas. Por isso, “a vanguarda se move”³, como pontuou Clement Greenberg. Só com ela poderíamos fugir às convenções que aprisionam a arte, a filosofia e a vida em formas pretensamente corretas e, assim, arriscarmo-nos no tempo, ou seja, nas transformações em geral. Naturalizar essas formas seria negar a história. É dentro deste contexto que compreendemos a famosa tematização feita por Octavio Paz sobre a conexão entre romantismo e vanguarda. Para ele, “os futuristas, os dadaístas, os ultraístas, os surrealistas, todos sabiam que sua negação do romantismo era um ato romântico que se inscrevia na tradição inaugurada pelo romantismo: a tradição que nega a si mesma para continuar-se, a tradição da ruptura”⁴.

Rupturas vanguardistas, portanto, não se fazem, como dizíamos, por simples gosto. São feitas em prol da liberação daquilo que está em jogo, seja a arte, a filosofia ou a vida. Por isso, as vanguardas surgem do sentimento de aprisionamento em algum cárcere que desviava a arte, a filosofia e a vida de sua potência. Para os primeiros românticos alemães, por exemplo, devia parecer que o neoclassicismo em relação à arte, a forma exclusiva do sistema em relação à filosofia e a burguesia em relação à vida eram prisões assim. Seria preciso, portanto, liberá-las, apontando outro caminho através da vanguarda. Trilhar este caminho significava encarar o desafio de aproximar arte e vida, gesto primordial quando tratamos do vínculo entre romantismo e vanguardas. Em seu mais famoso fragmento, Friedrich Schlegel declarou que o romantismo queria “tornar viva e

² Octavio Paz, *A outra voz* (São Paulo, Siciliano, 1993), p. 37.

³ Clement Greenberg, “Vanguarda e kitsch”, in *Arte e cultura* (São Paulo, Ática, 2001), p. 26-27.

⁴ Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 133.

sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade”⁵. Esta divisa faz com que possamos falar dos primeiros românticos alemães como antecipação do caráter vanguardista dos movimentos artísticos do século XX. Também fez com que eles adiantassem dilemas que viriam a ser, depois, o de outras vanguardas, como o da autonomia da arte. Pensemos nele.

Para discutir a polêmica questão da autonomia da arte, partiremos da tematização tardia feita pela teoria da vanguarda de Peter Bürger. De um lado, foi a autonomia que concedeu à arte liberdade de pesquisa estética sem precedentes, afinal, a arte, agora autônoma, não estava subordinada a outras esferas que controlassem suas experiências. De outro lado, esta autonomia ameaçava redundar em simples isolamento, afastando a arte da vida e esta daquela. Por isso, “os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa”, já que aí “é negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição da arte como instituição descolada da práxis das pessoas”⁶. Já era este o problema que, anos antes das vanguardas do século XX, enfrentavam os primeiros românticos alemães.

Friedrich Schlegel afirmava que a filosofia da arte deveria começar “com a autonomia do belo, com a proposição segundo a qual está e deve estar separado daquilo que é verdadeiro e daquilo que é moral, e tem os mesmos direitos que estes”⁷. Ele segue, assim, exatamente o ensinamento da autonomia da estética estabelecida por Kant, já que seu assunto, o belo, deve ser apartado do verdadeiro, que é o assunto do conhecimento, e do bem, que é assunto da moral. Somente assim, a beleza poderia ganhar sua liberdade e, por consequência, a arte exercitar suas experimentações livre de coerções. Entretanto, logo após afirmar essa tese, Friedrich Schlegel completa que, se aquele é o fundamento da filosofia da arte, ela, contudo, “terminaria com a unificação total”⁸.

Peter Bürger observou que há aí a presença de certa contradição. “Pois a (relativa) liberdade da arte frente à práxis vital é, ao mesmo tempo, a condição de possibilidade do conhecimento crítico da realidade”, diz ele, completando ainda que “uma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente

⁵ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 64 (*Athenäum*, Fr. 116).

⁶ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo, Cosac Naify, 2008), p. 105.

⁷ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 92 (*Athenäum*, Fr. 252).

⁸ *Ibid.*, p. 92 (*Athenäum*, Fr. 252).

absorvida por esta, perde – juntamente com a distância – a capacidade de criticá-la”⁹. Sem absolver a contradição que aí existe, é preciso ter em vista que, para os primeiros românticos, a própria vida devia ser digna do experimentalismo que a arte, com sua autonomia, torna possível. Inventar a vida significa levar a arte até ela. Por isso, Friedrich Schlegel afirmou que “todo homem que é culto e se cultiva também contém um romance em seu interior” – e acrescentou que “não é, porém, necessário que o exteriorize e escreva”¹⁰. Nós poderíamos ainda dizer: bastaria que este homem o vivesse de fato, e a arte estaria na sua vida.

Para Schlegel, a descoberta de que a arte extrapola para a vida supostamente fora dela fizera o personagem Wilhelm Meister, no romance homônimo de Goethe, abandonar o teatro. Percebera que a arte não estava só no palco, e sim na sua formação como pessoa. Soma-se a este acontecimento no conteúdo do enredo, a forma em que ele é contado, empregando o contato da prosa vital com a poesia artística. “Mediante o diálogo entre a prosa e a poesia, perseguia-se, de um lado, vitalizar-se a primeira por sua imersão na linguagem comum e, de outro, idealizar a prosa, dissolver a lógica do discurso na lógica da imagem”¹¹, como sublinhou Octavio Paz. Foi ele, ainda, a chamar atenção para que, diferentemente do neoclassicismo ou do barroco, “o romantismo apagou as fronteiras entre a arte e a vida: o poema foi uma experiência vital e a vida adquiriu a intensidade da poesia”¹². Dorothea Schlegel dizia que, se a sociedade burguesa tornava difícil carregar a arte até a vida, podíamos, ao menos, colocar vida na arte.

Partindo da autonomia da arte, os primeiros românticos a conectaram com a vida. Pretendia-se, com ela, preservar a vida que é da arte. Pois a arte possui sua própria força vital, é tão viva quanto o resto do que chamamos de vida. Logo, não precisa subordinar-se a outras esferas do real. Nesse sentido, a autonomia da arte era a chance de proteger a sua vida, pois a defendia dos critérios petrificados da tradição neoclássica que, pretendendo-se atemporal, não acolhia as transformações da época moderna. Essa autonomia da arte é sustentada pelo que há de vital na própria arte. Ela, assim, abre o caminho de comunicação com a vida – pelo reconhecimento do que há de vida na arte e do que há de arte na vida.

⁹ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo, Cosac Naify, 2008), p. 197.

¹⁰ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 32 (*Lyceum*, Fr. 78).

¹¹ Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 83-84.

¹² *Ibid.*, p. 86.

Este objetivo estava em jogo na própria exposição propositalmente fragmentária do pensamento dos primeiros românticos. Segundo Friedrich Schlegel, “um fragmento tem que ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”¹³. Esta separação do mundo circundante e este acabamento em si mesmo fazem com que o fragmento seja comparável à obra de arte. Ele possui autonomia. Esta, porém, é estranhamente comparada ao porco-espinho. É que, como este animal, o fragmento defende-se das pretensões de predadores que, vindos de fora, desejam abocanhá-lo. São os espinhos do fragmento que não deixam que ele, como obra de arte, seja explicado por categorias externas. Ele defende-se, assim, da aplicação de conceitos definitivos sobre si. Sempre que atacassem os fragmentos, seus predadores acabariam cheios de espinhos enfiados no rosto. Simultaneamente, está aí a comunicação desta autonomia com a vida. Predadores como os preconceitos estéticos, as categorias filosóficas prontas ou instituições da sociedade burguesa acabam com espinhos encravados em si, ou seja, são contaminados por algo que, antes, pertencia apenas às obras ou aos fragmentos, cujo acabamento, então, não se basta. Fechando-se em si mesmo, o fragmento, como o porco-espinho, projeta-se para fora. Ele é o projeto dos românticos. Sendo assim, a arte de escrever em fragmentos pretendia, ao mesmo tempo, proteger-se do mundo circundante e comunicar-se com ele, embora esta comunicação, como fica claro pela metáfora, não fosse serena ou tranqüila, mas violenta, tensa – espinhosa.

Por isso, ainda que exercitando a autonomia em seus próprios escritos filosóficos, os primeiros românticos os publicavam em revistas. Já se mostra, aí, a pretensão de participar ativamente da vida social da época, ou seja, de penetrar nela com a arte. Intervir pontualmente nesse sentido é sintomático do objetivo de poetizar a sociedade através da crítica de seu estado dado. Esta crítica começava já no próprio modo de produção dessas publicações, que punha em jogo exercícios nada habituais para a organização burguesa cristalizada, como a formação de grupo com vínculos afetivos fora do padrão. Resultado: o coração do primeiro grupo romântico alemão foi a revista *Athenäum*.

¹³ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 82 (*Athenäum*, Fr. 206).

*

Sabemos que, quase sempre, as vanguardas suscitam polêmica. Esse efeito, porém, não é circunstancial. Suas polêmicas, programadas ou não, são consequências do que é a própria vanguarda. Na medida em que, de certo modo, projeta-se à frente de seu tempo, a vanguarda tende a entrar em conflito com o seu próprio presente, afinal, ela está no futuro. Ela é o futuro penetrando no presente. Suas obras e seus escritos, por isso, pretendiam operar certa temporalidade distinta da cronologia óbvia. Deviam ser pedaços do próprio futuro lançados no presente. Daí, aliás, a tendência a publicar revistas, ou seja, de fazer circular a presença deste futuro no próprio presente concreto em que as vanguardas estavam situadas. Em nada disso as poucas edições da revista publicada pelos primeiros românticos fogem à regra, aliás, nem mesmo no fato de terem sido poucas edições, outra marca das vanguardas. Suas melhores revistas costumam perecer rapidamente. Friedrich Schlegel, certa feita, tentou responder algumas das polêmicas que envolveram este órgão de publicação do grupo. Seus argumentos aí presentes são sintomáticos. Para ele, a culpa pela ausência de capacidade compreensiva do que o grupo dizia não estava necessariamente em seus escritos, mas possivelmente nos leitores. Eram eles que, situados apenas no presente, talvez não tivessem como entender o futuro que tinham diante de si.

Se os pré-românticos alemães quiseram, tantas vezes, desbancar o passado em prol dos direitos do presente, os primeiros românticos ousaram algo além. Eles queriam alojar fragmentos do futuro no próprio presente, como gesto de transformação na história. Podemos chamá-lo, empregando a palavra que depois seria do gosto de Nietzsche, de intempestivo, “ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro”¹⁴. Trata-se da perspectiva descontínua de história, que busca, na contramão do que defendia Hegel, pensar o presente não só como ponto cronológico no progresso permanente da história. É o que justifica a tensão suscitada pelas publicações dos primeiros românticos em seu ambiente cultural. Para Peter Bürger, “nos movimentos históricos de vanguarda, o choque do receptor se transforma no mais elevado

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida* (Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003), p. 7.

princípio da intenção artística”¹⁵. Embora seja exagerada sua observação, este choque, derivado do estranhamento provocado pela produção de algo novo, de fato era consequência típica das vanguardas. Mas apenas consequência, e não o fator proposital tencionado acima dos outros. Ele era o efeito daquela situação de dissonância no tempo, em que o ainda não conhecido do futuro penetrava no já sabido do presente, forçando este em direção ainda não experimentada. Ironicamente, como era seu gosto, Friedrich Schlegel explicou que a falta de compreensão de seus escritos devia-se a que eles falavam de “tendências”, colocando a presença do futuro no presente. Daí o “escândalo” que provocaram.

Já quanto a ser ou não da opinião de que todas essas tendências serão resolvidas e corrigidas por mim, ou por meu irmão ou por Tieck, ou por alguém mais do nosso grupo, ou apenas por filhos nossos, ou netos, ou bisnetos, netos vinte e sete gerações distantes, ou apenas no Juízo Final, ou nunca: isso eu deixo à sabedoria do leitor, a quem esta questão realmente pertence.¹⁶

Repare-se no deslizamento semântico das palavras de Schlegel, que sutilmente enfatizam que a compreensão ou não dos escritos dos primeiros românticos alemães era questão de tempo, do tempo. No futuro, quem sabe, eles seriam melhor entendidos. Schlegel afirma que a questão pertence aos leitores, mas, ao mesmo tempo, sugere que estes ainda estão por vir, já que os atuais podem não ser contemporâneos daquilo que as vanguardas dizem: uns estão no presente, outros no futuro. Escrevendo no final do século XVIII, Schlegel afirma que no século seguinte “o pequeno enigma de incompreensão da *Athenäum* será também resolvido”, já que “então existirão leitores que saberão como ler”¹⁷. Ele completa, ainda, que “no século XIX todos serão capazes de saborear os fragmentos com tanta satisfação e prazer nas horas depois do jantar”¹⁸.

Fragmentos foram o gênero da vanguarda dos primeiros românticos alemães. Muitas vezes, eles soavam como aforismos, mas sua aparência empírica não dá conta do que eram. Tanto que, para Schlegel, “um diálogo é uma cadeia ou coroa de fragmentos”, assim como “um epistolário é um diálogo em escala

¹⁵ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo, Cosac Naify, 2008), p. 51.

¹⁶ Friedrich Schlegel, “Über die Unverständlichkeit”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 535.

¹⁷ *Ibid.*, p. 539.

¹⁸ *Ibid.*, p. 539.

ampliada e memórias, um sistema de fragmentos...”¹⁹. Lembremos de sua *Conversa sobre a poesia*. Ela seria fragmentária. Importa que “no dialeto dos fragmentos a palavra significa que tudo agora é apenas uma tendência”²⁰. Esses fragmentos apontam tendências, não estados dados. São, por isso, vanguardistas. Seus fragmentos não são póstumos ou auxiliares às suas obras centrais. Pelo contrário, são a forma predileta de exposição romântica porque descentralizam a ordem dada, porque a fragmentam. Eles expõem, assim, sua própria modernidade.

Se “muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos”, afirma Friedrich Schlegel, “muitas obras dos modernos já o são ao surgir”²¹. Por conta dos percalços e destruições da história, escritos pré-socráticos, aristotélicos e outros transformaram-se em fragmentos e assim chegaram até nós. Seu caráter fragmentário foi efeito de causas externas às obras. Por sua vez, as obras modernas, diferentemente das clássicas, já nascem fragmentadas. São frutos de percalços e destruições do pensamento, que ao refletir constantemente sobre si não entretêm contatos perfeitos com o mundo. São problemáticos desde sua origem. Fazem parte daquele contexto moderno descrito com fortes cores por Lukács, quando

uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis porque elas têm ou de estreitar e volatilizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo.²²

Escrever em fragmentos responde à crise do pensamento como a compreenderam os românticos, proveniente, de um lado, da descoberta da diferença absoluta entre modernidade e antiguidade através de Winckelmann e, de outro lado, do abalo que Kant promovera na filosofia, descartando o realismo tradicional e fundando a filosofia crítica. Nos dois casos, a objetividade nos critérios para o belo na arte e para a verdade na filosofia era francamente

¹⁹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 58 (*Athenäum*, Fr. 77).

²⁰ Friedrich Schlegel, “Über die Unverständlichkeit”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 535.

²¹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 51 (*Athenäum*, Fr. 24).

²² Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 36.

questionada. Foi no descrédito desta objetividade que se fundamentou o trabalho romântico da forma na filosofia, na linguagem dos fragmentos.

“Neste sentido, os românticos aludiram ao mesmo tempo sob o nome da crítica ao reconhecimento da insuficiência inevitável de seus esforços, procuraram mostrá-la necessária”²³, observou Benjamin. Seus fragmentos seriam críticos e, como vimos, apenas tendências, já que não se completavam em si mesmos. Nesse sentido, opunham-se ao predomínio do sistema como forma completa e totalizante de expressão filosófica.

*

Em seus fragmentos, os primeiros românticos carregavam e transformavam certo gênero de escrita que os precedia. Eles mesmos citam Chamfort e Le Rochefoucauld, com suas máximas. Poderíamos falar dos moralistas franceses e ingleses, de Pascal, ou do pré-romântico alemão Hamann. Há o precedente dos ensaios de Montaigne. Nenhum desses textos é tal e qual os fragmentos dos primeiros românticos, mas partilham algumas de suas características: a ausência de acabamento de que falamos, a estruturação de escrita que não segue apenas cadeias de deduções e argumentações mas buscam pontuar pensamentos e, ainda, a capacidade de tratar de diversos assuntos de natureza distinta no mesmo escopo.

Daí surge a polêmica da expressão fragmentária do pensamento dentro do contexto da filosofia moderna, que, a despeito das exceções, apegava-se à forma sistemática, cuja consumação viria com Hegel. Sem apaziguar a diferença que separa fragmento e sistema, o pensamento contraditório dos primeiros românticos alemães não buscou só abandonar o segundo pelo primeiro. Para Friedrich Schlegel, “é igualmente mortal para o espírito ter um sistema e não ter nenhum”, de onde conclui: “ele terá portanto de se decidir a vincular as duas coisas”²⁴. Esta percepção quanto à filosofia aplicava-se também à poesia, que não deveria ser “pura e simplesmente dividida” nem “permanecer una e indivisível”, mas sim

²³ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 59.

²⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 55 (*Athenäum*, Fr. 53).

“alternar entre separação e vínculo”²⁵. Foi o que Schlegel fez, suportando esse paradoxo.

Tal paradoxo foi explicado por Maurice Blanchot. Segundo ele, os românticos estavam “ao mesmo tempo afirmando o absoluto e o fragmentário, a totalidade, mas de uma forma que, sendo todas as formas, ou seja, no limite sendo nenhuma, não realiza o todo mas o significa ao suspendê-lo, até o quebrando”²⁶. É que o próprio todo absoluto, para os românticos, era quebrado. Para chegar até ele, então, só pelo fragmento. Esta forma era, assim, o contato com o absoluto desde que ele, toda vez que nos aproximamos, ausenta-se. Se fragmento é sempre fragmento de alguma coisa, ou seja, de um todo, este todo, contudo, é sempre já perdido para os primeiros românticos alemães. Seus fragmentos testemunham e explicitam a ausência daquele todo de que eles são fragmentos.

Essa perspectiva relativizava as expectativas de perfeição das obras em geral, já que, para os primeiros românticos, nenhuma delas poderia encerrar a completude de si mesma quando colocadas sob o pano de fundo do absoluto. Em suma, o acabamento das obras deixava de ser o critério fundamental de seu valor, já que sua falta de completude seria essencial, e não circunstancial. Por isso, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy escreveram que “o fragmento designa a exposição que não pretende à exaustividade, e corresponde à idéia, sem dúvida propriamente moderna, de que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou ainda à idéia de que o publicado não é nunca acabado)”²⁷.

Por isso, o fragmento jamais vem sozinho. Sua forma é plural. Estamos sempre diante de fragmentos, já que aquilo que cada um deles procura não pode ser atingido. Ele, então, aponta para outro. Entretanto, neste tampouco encontramos o que procuramos: a solução, a resposta. Incompleto por excelência, o fragmento nos envia para outro, em busca da completude que jamais vem. Montando e desmontando simultaneamente o seu próprio conjunto constantemente, os fragmentos não cessam. Eles colocam o sentido daquilo que dizem em movimento. Sendo “animal gregário”, conforme observou Victor-Pierre Stirnimann, o fragmento pontua, mostra, observa, repete, lança, complementa,

²⁵ Ibid., p. 139 (*Athenäum*, Fr. 435).

²⁶ Maurice Blanchot, “L’Athenaeum”, in *L’Entretien infini* (Paris, Gallimard, 1969), p. 518.

²⁷ Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, “A exigência fragmentária”, in *Terceira Margem*: revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura da UFRJ, n. 10 (Rio de Janeiro, UFRJ, 2004), p. 73.

suplementa, contradiz, opõe, relaciona e, assim, forja sua “sintaxe sem controle”²⁸.

Pouco a pouco, percebemos que a exigência fragmentária romântica não significa seu afastamento do problema do absoluto ou do todo. Pelo contrário, os fragmentos fazem mais agudo o caráter propriamente problemático do absoluto, já que apontam para ele como quem aponta para algo que lá não está e que, ainda assim, precisa ser apontado. Justamente aquilo que não está é aquilo para onde se precisa apontar. Só que, sendo isto para o que se aponta o que não está presente, o próprio apontar transforma-se. Interromper passa a ser seu jeito de operar. Só a forma de escrita descontínua atenderia à exigência de chegar ao todo quando este, por si mesmo, já não é apenas o que completa, mas também o que quebra. Por isso, como observaram Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy,

que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma mas a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo é também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento.²⁹

Nesse contexto, entendemos que a forma fragmentária não era, para os primeiros românticos alemães, simples oposição ao sistema, mas sim à forma sistemática de exposição. Esta não daria conta do sistema do absoluto, que não era apenas contínuo, mas descontínuo. Benjamin escreveu que Schlegel “não buscou compreender sistematicamente este absoluto; antes, ao contrário, tentou compreender de maneira absoluta o sistema”³⁰. Essa maneira era fragmentária. Schlegel chega a falar de um “sistema de fragmentos”³¹. Sua expressão aponta o paradoxo aí presente: enquanto o sistema quer concluir e fechar, os fragmentos multiplicam e abrem. E ele quer o sistema de fragmentos.

Esse paradoxo faz com que, da perspectiva tradicional, o projeto dos primeiros românticos seja facilmente considerado fracassado. Eles não concluem,

²⁸ Victor-Pierre Stirnimann, “Schlegel, carícias de um martelo”, in Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 17.

²⁹ Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, “A exigência fragmentária”, in *Terceira Margem*: revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura da UFRJ, n. 10 (Rio de Janeiro, UFRJ, 2004), p. 75.

³⁰ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 53.

³¹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 58 (*Athenäum*, Fr. 77).

portanto, não têm sucesso. Buscam encontrar aquilo que, segundo eles mesmos, jamais se encontra: o todo, o absoluto. Lançam-se, assim, na tarefa filosófica de dizer o que não pode ser dito.

O romantismo, é verdade, acaba mal, mas porque é essencialmente o que começa e o que só pode acabar mal, fim que pode ser chamado de suicídio, loucura, perda, esquecimento. E, certamente, ele fica com frequência sem obra, mas porque é a obra da ausência da obra; uma poesia afirmada na pureza do ato poético, uma afirmação sem duração, uma liberdade sem realização, uma potência que se exalta desaparecendo.³²

Essas palavras de Blanchot explicam que, se os primeiros românticos costumam acabar mal até biograficamente, é porque aquilo que são não tem no acabamento, isto é, no fim, sua medida. Inacabamento é seu ser. Seus fragmentos, que seriam sua obra, são a ausência de obra no sentido tradicional: encerram a falta de encerramento, completam-se quando não concluem. Novalis, em seu romance *Heinrich von Ofterdingen*, não escreve, justamente, a parte que se chamaria “o acabamento”, ausência emblemática do primeiro romantismo alemão. “Inacabado, o fragmento aponta para o Livro que nunca se acaba de escrever; que, por isso, sempre se retoma e sempre se adia”³³, observou Luiz Costa Lima.

*

Inacabados, os fragmentos exibem seu caráter de tendência. Sendo assim, “o sentido para projetos que poderiam ser chamados de fragmentos do futuro”³⁴ caracteriza a os primeiros românticos alemães. Projetos foram o traço típico das vanguardas, apontando para o que, na configuração espiritual do tempo, já não se satisfazia com o presente. Ir além dele seria preciso. Foi assim que o futuro tornou-se o tempo privilegiado para os modernos, e não apenas para os primeiros românticos alemães que temos aqui em vista.

Todo o surgimento das modernas filosofias da história carregou esta valorização do futuro. Kant, por exemplo, expunha sua “perspectiva consoladora para o futuro, na qual a espécie humana será representada num porvir distante em

³² Maurice Blanchot, “L’Athenaeum”, in *L’Entretien infini* (Paris, Gallimard, 1969), p. 517.

³³ Luiz Costa Lima, *Limites da voz: Montaigne, Schlegel* (Rio de Janeiro, Rocco, 1993), p. 202.

³⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 50 (*Athenäum*, Fr. 22).

que ela se elevará finalmente por seu trabalho a um estado no qual todos os germes que a natureza nela colocou poderão desenvolver-se plenamente”³⁵. Seguindo algum plano secreto da natureza, a humanidade estaria destinada a realizar sua racionalidade – no futuro. Daí o consolo para os dilemas do presente, que seriam solucionados depois. Por trás deste argumento, estava a doutrina teleológica aplicada à história, ou seja, de que seu movimento ganhava significado a partir da descoberta de sua direção, de seu fim, de seu objetivo – do futuro para o qual nos encaminharíamos. Estaria garantido para a humanidade, portanto, o “desenvolvimento continuamente progressivo, embora lento, das suas disposições originais”³⁶.

Hegel eleva esta filosofia da história esboçada com Kant a seu cume. Nele, aquele “porvir distante” pensado por Kant deixa de estar tão distante. Nele, o desenvolvimento “progressivo, embora lento”, torna-se veloz e resolutivo. Em suma, o caminho para o futuro não é gradual e hesitante. É uma marcha firme, cujo motor tem o nome de dialética, onde o “progresso está intimamente ligado à destruição e à dissolução da forma precedente do real”³⁷. Hegel, assim, acolhia as transformações como sinal saudável do movimento dialético da história na direção do futuro, cumprindo sua finalidade. Por conta disso, ele escreve que os grandes homens, ou seja, os heróis, “não colheram os seus fins e a sua vocação no curso das coisas consagradas pelo sistema pacífico e ordenado do regime”, já que “a sua justificação não está na ordem existente, mas provém de outra fonte”³⁸.

Estariamos, então, próximos aqui do caráter vanguardista dos primeiros românticos alemães? Eles, afinal, também achavam que as grandes obras colhiam sua justificação em outra fonte que não a do presente dado e estabelecido. Se fosse só assim, porém, como explicar as críticas de Hegel aos românticos? É que a aparente proximidade esconde diferenças cruciais. Segundo Hegel, a fonte que justifica as ações estranhas ao presente dado “é o espírito oculto, ainda subterrâneo, que ainda não alcançou uma existência actual”, portanto, “os indivíduos históricos são aqueles que quiseram e concretizaram não uma coisa imaginária e presumida, mas uma coisa justa e necessária, e que eles

³⁵ I. Kant, *Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita* (São Paulo, Martins Fontes, 2004), p. 1.

³⁶ *Ibid.*, p. 21

³⁷ G. W. F. Hegel, “Extractos”, in Jacques d’Hondt, *Hegel* (Lisboa, Edições 70, 1984), p. 101.

³⁸ *Ibid.*, p. 107.

compreenderam porque receberam interiormente a revelação do que é necessário”³⁹. Provavelmente, Hegel achava que os primeiros românticos alemães estavam entre aqueles cujas obras, no caso, foram levadas a cabo como coisas imaginadas, e não necessárias. Ele talvez estivesse certo. Pois o pressuposto da necessidade histórica dependia da aceitação daquela teleologia que determinaria, a priori, o sentido da história como um todo. E os primeiros românticos alemães não compartilharam desta convicção teórica.

Se suas obras, portanto, tornavam-se compreensíveis a partir de outra fonte distinta dos códigos já estabelecidos do presente, assim como as grandes ações segundo Hegel, esta outra fonte não era a mesma nos dois casos. No caso de Hegel, era a presumida condução do mundo ao conhecimento de si mesmo, de acordo com a compreensão da totalidade de seu movimento histórico teleológico. No caso dos primeiros românticos alemães, o que está em jogo não é a consciência do processo histórico, e sim o que Maurice Blanchot chamou de “consciência do instante”⁴⁰. Por aí, compreendemos a exposição fragmentária, e não só fragmentada, de seu pensamento, ao contrário da completude sistemática de Hegel. É que a consciência por eles exposta não busca totalizar o movimento do processo histórico, mas pode, por outro lado, pontuar o futuro no presente sem orientação teleológica ou finalista. Sistematizar esta consciência só seria possível, paradoxalmente, de modo fragmentado. Foi o que fizeram os primeiros românticos.

Portanto, se Friedrich Schlegel afirma que “a poesia romântica é uma poesia universal progressiva”⁴¹, o sentido da palavra “progresso” aí não é aquele presente em Hegel ou até em Kant. Tal progresso não possui pré-determinação. Tal progresso não é teleológico, ou seja, não tem direção dada previamente. É o que esclarece o resto daquele mesmo fragmento de Schlegel, quando ele diz que “o gênero poético romântico está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada”⁴². Permanece,

³⁹ Ibid., p. 107.

⁴⁰ Maurice Blanchot, “L’Athenaeum”, in *L’Entretien infini* (Paris, Gallimard, 1969), p. 517.

⁴¹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 64 (*Athenäum*, Fr. 116).

⁴² Ibid., p. 65 (*Athenäum*, Fr. 116).

assim, o romantismo sem acabamento, em devir, ou seja, aberto, o que o diferencia da perspectiva hegeliana. “Ele é infinito”⁴³, diz Schlegel.

Esta infinitude que jamais se realiza, no sentido de que não se fecha, era considerada por Hegel má. Ele gostava de atacá-la já em Kant ou Fichte. E não menos em Schlegel. Ernst Behler frisou que “o tipo de conhecimento hegeliano reclama uma compreensão total da interpretação do finito e do infinito”, enquanto “Schlegel insiste que esta relação nunca pode ser reduzida a uma estrutura ou uma compreensão dialética pelo entendimento finito, mas constitui um processo infinito que só alcança alguns aspectos”⁴⁴. Em suma, a apresentação do absoluto infinito na finitude humana é sempre fragmentada, problemática e inacabada para os primeiros românticos alemães.

Inacabamento este que, como vimos, separa também os primeiros românticos alemães de Hegel do ponto de vista da forma de expressão. Hegel acreditava que “a verdadeira figura, em que a verdade existe, só pode ser o seu sistema científico”⁴⁵, já que somente ele proporcionaria o fechamento ou o fim no qual o saber encontra a si mesmo. Já os primeiros românticos procuravam, antes, certa forma de exposição que não finalizasse aquilo que, por si mesmo, não tem fim: o absoluto, a verdade. Esta era a forma aberta dos fragmentos. “Neste sentido, todo fragmento é projeto: o fragmento-projeto não vale como programa ou prospecto, mas como projeção *imediata* daquilo que, no entanto, ele inacaba”⁴⁶, conforme observaram Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy. Nos fragmentos, a relação entre a parte e o todo não se resolve dialeticamente, mas permanece tensionada sem ser solucionada, alternando ironicamente de um a outro.

*

Benjamin, em sua tese sobre o drama barroco, já destacara o lugar do fragmento, antes do surgimento do romantismo. Para ele, “o que jaz em ruínas, o

⁴³ Ibid., p. 65 (*Athenäum*, Fr. 116).

⁴⁴ Ernst Behler, *Irony and the Discourse of Modernity* (Seattle, University of Washington Press, 1990), p. 89.

⁴⁵ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia do espírito – parte I* (Petrópolis, Vozes, 2000), p. 23.

⁴⁶ Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, “A exigência fragmentária”, in *Terceira Margem*: revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura da UFRJ, n. 10 (Rio de Janeiro, UFRJ, 2004), p. 73.

fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca”⁴⁷. Já ali, portanto, o “poeta não pode disfarçar a sua arte combinatória, porque o que ele pretende mostrar não é tanto o todo como a sua construção posta à vista”, onde se destaca a “ostentação dos processos construtivos”, como na obra de Calderón, que “se mostra como a parede de alvenaria num edifício a que caiu o reboco”⁴⁸. Esse jeito de apresentação da arte, ocorrido durante o barroco alemão como efeito de seu momento histórico singular, foi procurado programaticamente pelos primeiros românticos alemães, que admitiam a situação histórica moderna e buscavam fundar seu relacionamento com ela. Nesse sentido, “antes de ser dissolvido na absolutez do sistema, os fragmentos insistem em expor a totalidade *dentro* de sua fratura material”⁴⁹, como observou Michel Chaouli.

Tentando fazer suas obras e, ao mesmo tempo, apontar como elas eram feitas, os primeiros românticos davam prosseguimento àquela exposição da arte combinatória em que figura a construção da obra, que tinha lugar já no barroco. Estaria aí a origem do que chamamos de vanguarda? Em certo sentido, talvez sim. Pois o que está em jogo é “a especialização da vanguarda nela mesma, o fato de que seus melhores artistas são artistas de artistas, seus melhores poetas, poetas de poetas”⁵⁰, como pontuou Clement Greenberg. Enfim, está aí a origem da reflexividade moderna. Ela, conforme observou o mesmo autor, “afastou uma grande quantidade daqueles que anteriormente eram capazes de desfrutar e apreciar a arte e a literatura ambiciosas, mas que agora não desejam ou são incapazes de adquirir uma iniciação aos segredos de seu ofício”⁵¹.

Essa dificuldade com as obras de vanguarda, portanto, estava em que elas pediam ao seu espectador que participasse de seu “ofício”, que trabalhasse junto. Fazendo “poesia da poesia”, como dizia Friedrich Schlegel, o artista moderno colocava em pauta, para que se aproveitasse sua obra, a reflexão, ou seja, a flexão sobre si, sobre seu modo de ser e de se fazer. Era o que os primeiros românticos alemães buscavam ao escrever em fragmentos, não por acaso comparados a pequenas obras de arte. Eles convocavam seu leitor a refletir.

⁴⁷ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2004), p. 193.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁹ Michel Chaouli, *The laboratory of poetry* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002), p. 69.

⁵⁰ Clement Greenberg, “Vanguarda e kitsch”, in *Arte e cultura* (São Paulo, Ática, 2001), p. 27.

⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

Inacabado, o fragmento não o é apenas porque jamais completa o todo, porque aponta sempre para outro fragmento. Essa operação significava, além disso, admitir que seu sentido jamais está completamente dado, pronto e acabado, quer dizer, fechado. Por consequência, a escrita aí em jogo transforma-se decisivamente. Não se escreve para o público existente. Fazê-lo seria conformar-se a códigos conhecidos, mas, como observou Reinhardt Koselleck, na modernidade alemã “a arte entra em cena como antípoda da ordem estabelecida”⁵². Escrevem os primeiros românticos para leitores que não existem e que, quem sabe, podem vir a existir quando se deixarem afetar e construir por aqueles textos participando da elaboração de seu sentido, atendendo às suas exigências que se tornam, assim, vanguardistas. Ler seria, em certo sentido, escrever junto o texto que se lê.

Nesse contexto, compreendemos a distinção que Friedrich Schlegel faz entre o “escritor analítico” e o “escritor sintético”. Enquanto o primeiro “observa o leitor tal como é; de acordo com isso, faz seus cálculos e aciona suas máquinas para nele produzir o efeito adequado”, o segundo “constrói e cria para si um leitor tal como deve ser”, portanto, “faz com que lhe surja, passo a passo, diante dos olhos aquilo que inventou, ou o induz a que o invente por si mesmo”⁵³. É claro que os primeiros românticos pretendiam ser sintéticos. Não queriam escrever para leitores prontos, mas fazer com que seus escritos construíssem outro jeito de ler. Daí a dificuldade com sua compreensão. Escrevendo em fragmentos, eles exigiam que os lêssemos de modo distinto do habitual. Não se contentavam, nesse sentido, com os leitores presentes. Pretendiam criar seus próprios leitores futuros.

Podemos, nesse sentido, compreender porque Schlegel escreveu que “mais difícil que falar bem é dar aos outros o ensejo de falar bem”⁵⁴. Este ensejo era parte do projeto dos primeiros românticos alemães, já que ele visava construir seus leitores. Logo, sua forma de escrever precisava acalentar esta criação de sentido por parte daquele que acolhe a obra. Subtraindo desta obra a totalidade, exige-se que o leitor participe ativamente da construção de seu sentido. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy afirmaram que “a fragmentação não é portanto uma disseminação, mas a dispersão que convém à sementeira e às futuras

⁵² Reinhardt Koselleck, *Crítica e crise* (Rio de Janeiro, Contraponto/EdUERJ, 1999), p. 89.

⁵³ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 38 (*Lyceum*, Fr. 112).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 52 (*Athenäum*, Fr. 33).

colheitas”, concluindo que “o gênero do fragmento é o gênero da geração”⁵⁵. Eles tinham em mente o título da coleção de fragmentos de Novalis, *Pólen*. Para ele, “o chão está pobre”, portanto, “precisamos espalhar ricas sementes”⁵⁶. Fragmentos seriam sementes que os primeiros românticos plantavam em seu solo histórico, na esperança de que algumas delas se criassem e se desenvolvessem no encontro com sua leitura.

Esta criação, ao contrário da caracterização ordinária do objetivo das vanguardas, não era determinada, não visava sobrepujar outras ou esquecer as do passado. É verdade que as vanguardas, em seu movimento, pretendiam apontar o caminho adiante que, aliás, deveria ser seguido pelos que ficaram na retaguarda. Elas gostariam de dizer para onde devíamos ir. Só que, no pensamento dos primeiros românticos, o lugar assim apontado não é qualquer lugar definido. Para Friedrich Schlegel, “o gênero poético romântico é o único que é mais que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica”⁵⁷. Por trás da aparência pretensiosa, este fragmento nos diz que a escrita romântica não deve ser entendida por oposição à clássica ou a qualquer outra. Ela deseja angariar as outras, misturá-las, exercitar suas possibilidades, fazer delas estímulo, ao que se prestaria exemplarmente a forma literária do romance, aliás.

Por isso, apenas “num certo sentido” toda poesia é ou deve ser romântica. É que, para sê-lo, as outras poesias não precisariam deixar de ser o que eram. Nesse sentido, o que os primeiros românticos gostariam de conquistar sob o nome de romantismo era a possibilidade de emprego dos mais variados estilos e modos de criação, sem pré-determinações. Segundo Friedrich Schlegel, “um homem verdadeiramente livre e culto teria de poder se afinar a seu bel-prazer ao tom filosófico ou filológico, crítico ou poético, histórico ou retórico, antigo ou moderno, de modo inteiramente arbitrário, como se afina um instrumento, em qualquer tempo e em qualquer escala”⁵⁸.

⁵⁵ Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, “A exigência fragmentária”, in *Terceira Margem*: revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura da UFRJ, n. 10 (Rio de Janeiro, UFRJ, 2004), p. 81.

⁵⁶ Novalis, “Pólen”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 36 (Fr. 1).

⁵⁷ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 64 (*Athenäum*, Fr. 116).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 29 (*Lyceum*, Fr. 55).

Isso significa que os primeiros românticos não quiseram deixar para trás o passado para se afirmarem. Sinal claro disso é o jeito pelo qual, olhando para a história, eles buscam desvelar fundamentos românticos em autores que os precederam, como Dante⁵⁹ ou Shakespeare. Eles fariam parte, pura e simplesmente, da poesia criadora⁶⁰. Diríamos, por fim, que o movimento de vanguarda do primeiro romantismo alemão apontava para um lugar ou um tempo aberto, não fechado, em que a própria poesia descobriria que, ao invés de optar por este ou aquele caminho, possuía todos os caminhos à sua disposição, para que fossem livremente experimentados. Foi o que escreveu poeticamente Friedrich Schlegel.

Todos os seres que amam a poesia são por ela unidos e aparentados em laços indissolúveis. Pois mesmo que possam em sua vida buscar as coisas mais diferentes, um desdenhando completamente o que outro considera sagrado, desconhecendo-se, incompreendidos e para sempre estranhos, permanecem unidos e em acordo nesta esfera, graças a um encantamento de ordem superior. Toda musa procura e encontra a outra; todas as correntes da poesia deságuam juntas no grande oceano universal.⁶¹

⁵⁹ Conferir Erich Auerbach, “A descoberta de Dante no Romantismo”, in *Ensaio de literatura ocidental* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2007), p. 289-302.

⁶⁰ Nesse sentido, Antonio Cícero* observou que “o verdadeiro sentido da vanguarda não foi a renúncia, mas a desprovincianização e a cosmopolitização da poesia”, completando que, “ao mostrar novas possibilidades, o que a vanguarda fez foi relativizar as possibilidades antigas; mas relativizar uma coisa não é destruí-la”.

* Antonio Cícero, “Poesia e paisagens urbanas”, in *Finalidades sem fim* (São Paulo, Companhia das Letras, 2005), p. 23.

⁶¹ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 29.