

Ler o universo, viver o poema: a linguagem como diluição do autor

“Palavras geralmente compreendem a si mesmas melhor do que aqueles que as usam”¹. Esta frase de Friedrich Schlegel soa estranhamente familiar, deslocando a faculdade do entendimento, pela qual em geral definimos a humanidade do homem, para as palavras. Elas compreenderiam a si mesmas melhor do que nós, que as empregamos. Muitas vezes, o controle subjetivo que nossa vontade pretende possuir sobre as palavras seria menos poderoso do que achamos. Nem sempre conseguimos sujeitar as palavras a nossos desígnios. Estamos freqüentemente sujeitos a elas, que frustram, assim, nossas tentativas de pleno esclarecimento do significado que encerrariam. Entretanto, trazem à tona então, e só então, outra dimensão da linguagem para o homem.

Linguagem, portanto, não poderia ser algo que os primeiros românticos alemães apenas usariam instrumentalmente para comunicar o que queriam. Submeter as palavras aos planos e cálculos de significados como se elas fossem significantes à disposição seria, ainda, entrar em contato com elas dentro do paradigma pragmático que confia no poder do sujeito consciente sobre elas. Tratava-se, então, de buscar alguma aproximação acolhedora da arte combinatória de sentido que as próprias palavras trariam consigo. Sendo assim, o primeiro grupo romântico alemão, no final do século XVIII, colocará em atividade certo processo de produção de escrita completamente diferente do que até então era conhecido e do que, até hoje, estamos acostumados. Eles o chamaram de sinfilosofia e simpoesia.

Esta proposta consistia na possibilidade de filosofar ou poetar conjuntamente. Nas palavras “sinfilosofia” e “simpoesia”, o prefixo “sim” aponta para o mesmo significado presente em “simpatia”, ou seja, afinidade que junta,

¹ Friedrich Schlegel, “Über die Unverständlichkeit”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 531.

patos comum. Tal proposta justifica que grande parte das publicações do grupo romântico de Iena tenha sido veiculada sem assinatura dos seus integrantes. Escritos produzidos dentro de uma troca tão intensa de pensamentos não poderiam ter sua autoria atribuída a algum sujeito determinado. Eles eram o coroamento final da dança de palavras que havia se dado nos encontros do grupo. Não seria possível decidir quem sugeriu cada passo. Mas a dança estava lá. É o que, aliás, encontramos até hoje em tais escritos: a dança anônima do sentido.

Posteriormente, vários estudos foram feitos para atribuir autoria àquilo que, em sua origem e sentido, não tinha autor. Hoje, os primeiros escritos românticos são classificados cuidadosamente, para podermos distinguir quais pertencem a quem. Dissolvemos, assim, a proposta do grupo e, pior, corremos o risco de esquecer que ela estava fundada em sua filosofia da linguagem. Mesmo quando assinavam textos, os membros do grupo, ao menos enquanto este perdurou, pretendiam estar dentro do âmbito desta filosofia, para a qual a autoria era conceito altamente problemático. Eles pensavam que “uma época inteiramente nova das ciências e artes começaria talvez quando sinfilosofia e simpoesia tivessem se tornado tão universais e tão interiores, que já não seria nada raro se algumas naturezas que se complementam reciprocamente constituíssem obras em conjunto”, já que “muitas vezes não se pode evitar o pensamento de que dois espíritos poderiam no fundo pertencer um ao outro, como metades separadas, e só juntos ser tudo o que pudessem ser”².

Entendemos, assim, por que os primeiros românticos alemães precisaram formar o grupo amoroso que testemunhou tanto a troca intelectual quanto a troca afetiva entre seus integrantes. Só com amor, enquanto possibilidade de encontros, poderiam acontecer a sinfilosofia e a simpoesia. Reciprocidade era a chave para abrir essa produção conjunta, potencializando partes que, separadas, talvez fossem privadas do que juntas são capazes. “Filosofar significa buscar onisciência em conjunto”³, escreveu Friedrich Schlegel. Esta frase serve tanto para explicarmos que a filosofia do primeiro romantismo alemão tenha sido feita em grupo quanto para compreender sua escrita propositalmente fragmentária. Dentro do texto, os fragmentos, que por isso devem sempre vir no plural, são a busca da onisciência

² Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 67 (*Athenäum*, Fr. 125).

³ *Ibid.*, p. 113 (*Athenäum*, Fr. 344).

em conjunto, o que já define admiravelmente seu paradoxo, pois a onisciência não possui aí a totalidade que supomos, devendo ser buscada, então, na pluralidade do conjunto: de pessoas ou de fragmentos.

Resta, ainda, outro alargamento das noções de “sinfilosofia” e “simposia”, feito pelos primeiros românticos alemães. É que, se o sentido das palavras não é completamente controlado pelo seu autor, então este entra, através daquelas, em contato com seu leitor de forma diferente da que estamos habituados. Leitor é aquele que participa da construção do sentido que é posto pelas próprias palavras. Por sua vez, o escritor “não quer produzir nenhum efeito determinado sobre ele, mas com ele entra na sagrada relação da mais íntima sinfilosofia ou simposia”⁴. Por isso justamente, “não se deve querer sinfilosofar com todos”⁵, afirma Friedrich Schlegel, afinal, são as afinidades fora de nosso controle voluntário que constroem os elos onde esta atividade pode se dar. Linguagem é aquilo dentro do qual os homens encontram-se, portanto, aí eles podem se encontrar uns com os outros também. Leitor e escritor são pólos produzidos pelo evento da linguagem.

*

Este princípio de organização fora das determinações subjetivas conscientes foi chamado pelos primeiros românticos alemães de chiste. Friedrich Schlegel definiu o chiste como “explosão do espírito estabilizado”⁶. Encadeamos sempre palavra atrás de palavra, forjando explicações coerentes e, subitamente, somos surpreendidos por aquela palavra que não era para estar ali, que não queríamos. Eis o chiste. Ele explode a estabilidade que o espírito supunha poder manter. Faz surgir, a despeito de nossa vontade, alguma outra coisa: na fala, no papel, na vida. Lembra-nos, com isso, o quanto não somos senhores da linguagem e, até, de nós mesmos. Precursor do que Freud, décadas depois, chamaria de chiste na psicanálise, o conceito romântico aponta já para o valor do inconsciente.

Nele, as palavras poderiam achar-se sem o domínio dos homens, mas através deles. Derrubava-se o voluntarismo diante das palavras. “No chiste, querer

⁴ Ibid., p. 38 (*Lyceum*, Fr. 112).

⁵ Ibid., p. 94 (*Athenäum*, Fr. 264).

⁶ Ibid., p. 34 (*Lyceum*, Fr. 90).

só pode consistir em suprimir as barreiras convencionais e em deixar o espírito livre”⁷, afirmou August Schlegel. Ficava restrito o papel da vontade à contribuição para chegar até o terreno no qual o chiste pode se dar. Mas ela não entra neste terreno. Em geral, aliás, ela sequer ajuda a chegar lá. Tanto que “o mais chistoso seria, contudo, quem o fosse não apenas sem querer, mas também contra sua vontade”⁸. Ironia é a amiga do chiste. São lugares onde a linguagem quebra sua clareza. Nossa vontade quer continuidade, é pautada por regras de raciocínio convencionadas, que seguimos sem pensar. Interrompê-las é o que faz o chiste.

Desagregador, o chiste, como a alegoria que os primeiros românticos alemães por vezes opuseram ao símbolo classicista, apresenta a descontinuidade na construção do sentido que se queria completo e total. Friedrich Schlegel chega a falar que os chistes “provocam uma pausa desagradável na conversa”⁹, afinal, surgem como obstáculos na sua trajetória ordenada. Eles quebram a cadeia de causas e conseqüências tão bem organizada pelo entendimento humano. Evidenciam, para o homem, que aí corre junto outro entendimento, do qual em geral nem sequer suspeitamos. Esse chiste, portanto, cria encontros sem pré-visão pelos quais nós, homens, aprendemos que as próprias palavras têm sua arte combinatória, com a qual podemos entrar em contato e que pode até surgir através de nós, mas que não temos como fabricar quando e como queremos.

Um achado chistoso é uma desagregação de elementos espirituais, que, portanto, tinham de estar intimamente misturados antes da súbita separação. A imaginação tem de estar primeiro provida, até a saturação, de toda espécie de vida, para que possa chegar o tempo de a eletrizar de tal modo pela fricção da livre sociabilidade, que a excitação do mais leve contato amigo ou inimigo possa lhe arrancar faíscas fulgurantes e raios luminosos ou choques estridentes.¹⁰

Imaginação costuma ser a faculdade chistosa: suas conexões têm maior liberdade para articular sentidos não estabelecidos. Para Friedrich Schlegel, o “chiste é sociabilidade lógica”¹¹. Lógica fala, aqui, a partir da origem grega da palavra “logos”, que diz não só razão, mas também discurso. É a razão da linguagem que está em jogo no chiste, de modo mais fundamental que a razão

⁷ Ibid., p. 62 (*Athenäum*, Fr. 106).

⁸ Ibid., p. 62 (*Athenäum*, Fr. 106).

⁹ Ibid., p. 126 (*Athenäum*, Fr. 394).

¹⁰ Ibid., p. 24 (*Lyceum*, Fr. 34).

¹¹ Ibid., p. 29 (*Lyceum*, Fr. 56).

subjetiva. Irracional, portanto, é tudo que o chiste não é. Ele é a razão presente, por exemplo, nos sonhos. Tanto que Friedrich Schlegel escreve que “há também uma razão espessa e ígnea, que faz o chiste propriamente chiste, e dá elasticidade e eletricidade ao estilo sólido”¹². Esse chiste, portanto, tem a sua racionalidade, só não no sentido estreito “daquilo que habitualmente se chama razão”¹³.

Sociabilidade do chiste, então, não depende daquilo que queremos ou escolhemos: “achados chistosos são como o surpreendente reencontro de dois pensamentos amigos após uma longa separação”¹⁴. Palavras, aqui, podem, a toda hora, conectarem-se entre si sem que as controlemos. Perdemos a cadeia sistemática do conhecimento, mas ganhamos caminhos que não prevíamos, fora da continuidade linear. Raios luminosos, faíscas fulgurantes, choques estridentes, fricção: é assim que age o chiste. Ele não abole o contato entre as palavras, mas somente a ordem que julgávamos estruturar este contato, fazendo surgir, a cada vez, outra, diferente da que achávamos saber.

Nesse sentido, o chiste afasta-se da moral e de suas regras. Intenção voluntarista é o que domina a moralidade. Na arte, ocorre o contrário disso. Não adianta, por exemplo, querer gostar desta ou daquela obra, pois nosso gosto ignora nossa vontade de gostar, como já dizia Kant. Não decidimos do que gostamos; apenas gostamos. Por isso, August Schlegel afirma que “a apreciação moral é inteiramente oposta à apreciação estética”, pois, “lá, a boa vontade é o valor de tudo; aqui, de absolutamente nada”¹⁵. Não é no que o autor quer dizer que se decide o sentido de sua obra, mas sim no que ela, a obra, diz. Este dizer é tão amplo que não pode ser controlado por qualquer vontade consciente.

Se as palavras compreendem a si mesmas melhor do que os homens que as usam, então o sentido da obra pertence à linguagem. Esta linguagem não deseja saber a vontade de quem criou a obra, e sim o que ela, em si mesma, mostra. É o que aparece nos achados chistosos, onde as palavras encontram umas às outras, até à revelia do que pretendia quem as colocou no papel. Tanto que “uma única palavra analítica, mesmo como elogio, pode apagar imediatamente o mais notável achado chistoso, cuja chama só iria aquecer depois que tivesse brilhado”¹⁶, disse

¹² Ibid., p. 36 (*Lyceum*, Fr. 104).

¹³ Ibid., p. 36 (*Lyceum*, Fr. 104).

¹⁴ Ibid., p. 53 (*Athenäum*, Fr. 37).

¹⁵ Ibid., p. 62 (*Athenäum*, Fr. 106).

¹⁶ Ibid., p. 23 (*Lyceum*, Fr. 22).

Friedrich Schlegel. “Deve-se ter chiste, sem o querer ter”¹⁷, portanto. Com ele, a linguagem toma conta do suposto autor, tornando-se ela a autora do que ali vai escrito. Neste contexto, se o artista pode orgulhar-se de alguma coisa, é “da obra que ultrapassa divinamente toda intenção, e cuja intenção ninguém aprenderá até o fim”¹⁸, assevera Schlegel, deduzindo por aí o caráter sem fim das interpretações das obras de arte. Intenção é o que fica para trás na criação, que assim supera a particularidade subjetiva empírica e pode fundar a comunicação na arte, até mesmo nas expressões líricas.

Nesse sentido, os românticos aproximaram o chiste da genialidade que, ao invés de falar a partir de si, deixa a fala ocorrer através de si. Friedrich Schlegel afirma que chiste é “genialidade fragmentária”¹⁹. Ela é fragmentária porque justamente não compõe qualquer totalidade orgânica ordenada conscientemente, mas deixa surgirem, aqui e ali, os encontros entre as palavras que podem forjar algum sentido não sabido previamente sequer pelo autor empírico – que por isso é um gênio. Novalis, às vezes, falava, sob este aspecto, de gênio da língua. Nessa medida, o gênio não expressaria particularidades individuais. Pelo contrário, o autor genial apaga-se, para que a linguagem apareça. Friedrich Schlegel escreve que “o artista que não renuncia a todo o seu si mesmo é um servo inútil”²⁰. Inverte-se o esquema habitual: o poeta é objeto da criação, que se torna, ela, o sujeito; atividade é deixar-se ser afetado e tomado pela poesia que aí se exerce.

*

Tanto a centralidade do chiste quanto a proposta de simpoesia e de sinfilosofia na origem do romantismo alemão anteciparam questionamentos contemporâneos decisivos, a partir da filosofia da linguagem, sobre a noção de autoria. Esta era, então, destituída do caráter individual. “Nas suas manifestações mais extremas, a vanguarda contrapõe a esse caráter não apenas o coletivo, como sujeito da criação, mas a negação radical da categoria da produção individual”²¹, observou Peter Bürger, pensando nos movimentos artísticos do começo do século

¹⁷ Ibid., p. 52 (*Athenäum*, Fr. 32).

¹⁸ Ibid., p. 162 (*Idéias*, Fr. 136).

¹⁹ Ibid., p. 22 (*Lyceum*, Fr. 9).

²⁰ Ibid., p. 158 (*Idéias*, Fr. 113).

²¹ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo, Cosac Naify, 2008), p. 109

XX, como aquele dos surrealistas. Eram os primeiros românticos alemães, contudo, que já eram vanguarda no final do século XVIII.

Enquanto a época moderna buscava estabelecer a solidez da figura do autor, os primeiros românticos, simultaneamente, já a diluíam. Essa figura do autor “faz parte da evidência de um novo modo de produção de sentido, que é habitualmente referido pela noção de ‘subjetividade moderna’”, explica Hans Ulrich Gumbrecht, na qual “o homem concebe-se como a instância que confere seu sentido aos fenômenos, por oposição à cosmologia medieval, fundada, em razão do ato divino da criação, na imanência do sentido”²². Sem Deus como fonte segura e referência de estabilização do sentido entre as palavras e as coisas, os modernos buscaram colocá-la no sujeito autor.

Mas se a intervenção do *sujeito* criou assim as condições propícias ao aparecimento do papel de autor, foi a invenção da imprensa que o tornou uma necessidade concreta. Foi, com efeito, o livro impresso que transformou em caso excepcional o que até então era a situação normal da comunicação humana, a saber, a copresença física dos participantes. Esta implicava a possibilidade de produzir significações consensuais entre quem falava e quem escutava. Com o desaparecimento da situação de interação direta, os leitores tiveram necessidade de uma nova orientação para dominar o risco de uma plurivocidade, ou mesmo de uma confusão, de sentido. O papel de autor encontrava aí a sua formação específica e sua razão de ser históricas.²³

Nesse contexto, podemos dizer que os primeiros românticos alemães destituíam a autoria justamente porque queriam acolher, ao invés de expulsar, a confusão do sentido que dominava a época moderna, enxergando na sua plurivocidade o risco que jamais pode ser dominado quando estamos na linguagem. Tal confusão, aliás, exigiria que o leitor entrasse em relação ativa e criativa com a obra, pois o sentido não poderia ser estabilizado pela remissão à figura do autor. Intenção autoral era a estratégia moderna para acobertar o problema do sentido. Era o que os primeiros românticos alemães não endossavam, já que o chiste tirava da subjetividade sua autoridade. Descentrava-se a questão do sentido.

Nada disso, teoricamente, é distante de nós. Michel Foucault, em 1969, afirmava que “o apagamento do autor tornou-se desde então, para a crítica, um

²² Han Ulrich Gumbrecht, *Modernização dos sentidos* (São Paulo, Ed. 34, 1998), p. 104.

²³ *Ibid.*, p. 104.

tema cotidiano”²⁴. Ele já problematizava, aliás, essa assertiva, embora confirmasse que na escrita “não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer”²⁵. Foucault, porém, alertava que este desaparecimento não é suficiente para compreendermos o que aí entra em jogo. Pergunta-se: “essa noção não transporta, em um anonimato transcendental, as características empíricas do autor”²⁶? Para evitar ficar aí, portanto, “não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu”, observa Foucault, completando: “o que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor”²⁷. No caso dos primeiros românticos alemães, o espaço que surge com a diluição do autor é o da própria linguagem, centro de sua filosofia.

*

Novalis escreveu aquela que é, provavelmente, a mais decisiva passagem de todo o pensamento dos primeiros românticos sobre a linguagem, chamada “Monólogo”. Em 1954, Martin Heidegger explicou que este “título acena para o mistério da linguagem: a linguagem fala unicamente e solitariamente consigo mesma”²⁸. Monólogo é o que se passa com ela, já que exprime a si mesma. Novalis escreve que “exatamente o específico da linguagem, que ela se aflige apenas consigo mesma, ninguém sabe” e que “por isso ela é um mistério tão prodigioso e fecundo – de que quando alguém fala apenas por falar pronuncia exatamente as verdades mais esplêndidas, mais originais”²⁹.

É quando falamos por falar ou escrevemos por escrever que as verdades são, então, pronunciadas. Não é quando queremos dizer alguma coisa, mas quando deixamos que as coisas sejam ditas, que encontramos o esplendor da linguagem. Sua especificidade ocorre aí, ao afligir-se consigo mesma. Sua singularidade está em sua autonomia, naquilo que ela é por si mesma. Esta autonomia da linguagem face ao controle humano é que traz à tona a sua

²⁴ Michel Foucault, “O que é um autor?”, in *Estética: literatura, música e cinema* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001), p. 264.

²⁵ *Ibid.*, p. 268.

²⁶ *Ibid.*, p. 270.

²⁷ *Ibid.*, p. 271.

²⁸ Martin Heidegger, “O caminho para a linguagem”, in *A caminho da linguagem* (Petrópolis, Vozes, 2003), p. 191.

²⁹ Novalis, “Monólogo”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 195.

fecundidade para além do que podemos prever. É sua capacidade de germinar e fazer nascer a si própria. Mistério, aqui, é o que, ao estimular o desvendamento e ao mesmo tempo não o fazer, torna a linguagem este âmbito que jamais é esgotado pelo homem.

No lugar das verdades esplêndidas ditas quando o homem fala apenas por falar, surge o que há de pobre na linguagem quando ele quer domá-la pela vontade. “Se quiser falar de algo determinado, a linguagem caprichosa o faz dizer o que há de mais ridículo e arrevesado”³⁰, comenta Novalis. Para os padrões habituais, essa constatação é estranha. Inverte o que costumamos achar. Falar por falar seria superior a falar para expressar adequadamente as coisas fora da linguagem. Estranhamento familiar este, contudo, pois conhecemos bem o quanto, aqui e ali, a linguagem nos surpreende e revela alguma coisa justamente no instante em que, distraídos, deixamos ela ser o que é e falar o que quer.

Novalis estava especialmente preocupado com a linguagem no âmbito da filosofia e da poesia, onde o emprego pragmático das palavras ameaçava deturpar sua possibilidade de dizer aquilo que ainda não sabemos, já que a reduziria a um conjunto previamente dado de significantes e significados que a eles correspondem precisamente. Mas “o que se passa com o falar e escrever é propriamente uma coisa maluca”³¹, afirma Novalis. Maluquice que estaria em experimentarmos certa autonomia da linguagem em relação a nós.

Se com isso acredito ter indicado com a máxima clareza a essência e função da poesia, sei no entanto que nenhum ser humano é capaz de entendê-lo e disse algo totalmente palerma, porque quis dizê-lo, e assim nenhuma poesia resulta. Mas, e se eu fosse obrigado a falar? e esse impulso a falar fosse o sinal da instigação da linguagem, da eficácia da linguagem em mim? e minha vontade só quisesse também tudo a que eu fosse obrigado, então isto, no fim, sem meu querer e crer, poderia sim ser poesia e tornar inteligível um mistério da linguagem? e então seria eu um escritor por vocação, pois um escritor é bem, somente, um arrebatado da linguagem?³²

Novalis antecipa-se à possível acusação de que, contraditoriamente, empregaria a linguagem como quer para fazer o elogio da linguagem como evento que foge ao que queremos dizer. Teria, neste caso, dito algo “palerma”, já que assim, pelo querer dizer, a poesia não é dita. Ele, porém, explica que não é este o

³⁰ Ibid., p. 195.

³¹ Ibid., p. 195.

³² Ibid., p. 196.

caso. Levanta então outra hipótese. E se esta sua fala fosse algo a que ele se sentiu obrigado? Então, suas palavras seriam o efeito da eficácia da linguagem agindo sobre ele, e não o contrário, ou seja, da sua eficácia agindo sobre a linguagem. Foi a própria linguagem que instigou a fala. Surge, assim, outra perspectiva sobre o problema da vontade, que sai das determinações conscientes presentes na moral, por exemplo. Esta vontade, ao invés de ser o livre-arbítrio do sujeito, é aquilo para o qual o sujeito sente-se obrigatoriamente atraído. Logo, o homem não é sujeito da escrita, mas está sujeito a ela. Neste caso, as palavras de Novalis poderiam ser poesia, sim. Foi o próprio mistério da linguagem que, então, pôde dizer-se a si mesmo através de Novalis. Define-se, por fim, o que é ser escritor: estar arrebatado, mas não por sua subjetividade particular e suas emoções específicas, mas pela linguagem na qual tudo isso é o que é e como é. “Por isso essa força estranha”. É ela que leva a falar.

Linguagem, aqui, possui para os primeiros românticos alemães a centralidade que fez Benjamin, cem anos depois, tomar suas publicações como exemplos do que desejava. Em 1916, Martin Buber pedia que ele contribuísse para a revista que editava, *Der Jude*. Benjamin declina o convite, justificando em carta a razão. Não colocaria a linguagem a serviço de fins políticos, como a causa sionista. Mobilizar os homens para a ação seria corromper a ação que a própria linguagem é. “Benjamin considera devastador o equívoco que cinde palavra e ação”, observou Katia Muricy, “porque o ato não é, nestes domínios, o que está no fim de um processo, mas a própria linguagem em seu exercício”³³. No fim da carta, Benjamin admite a dificuldade de fazer justiça a esta autonomia da linguagem em revistas. “Mas estou pensando na *Athenäum*”³⁴, confessa, mencionando o órgão de publicação principal dos primeiros românticos alemães. Logo depois, em sua tese de doutorado, Benjamin diria que o pensamento de Schlegel é “lingual”³⁵.

Escrever, portanto, não seria a tentativa de comunicar conteúdos específicos ou, ao menos, este não seria o sentido pelo qual se escreve. Muito antes de Nietzsche chamar seu *Assim falou Zaratustra* de “um livro para todos e

³³ Katia Muricy, *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin* (Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1998), p. 90.

³⁴ Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940* (Chicago, The University of Chicago Press, 1994), p. 81.

³⁵ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 55.

para ninguém”, Friedrich Schlegel já dissera que “todo autor legítimo escreve para ninguém, ou para todos” e que “quem escreve para que estes ou aqueles o possam ler, merece não ser lido”³⁶. Escreve-se para todos e para ninguém porque caso haja algum “público-alvo”, como se diz hoje em dia, a linguagem aí envolvida degrada-se em meio de comunicação direcionado para certo fim prévio. Limita-se seu poder criativo. Planeja-se seu propósito. Justamente porque tão sem sentido quanto escrever para ninguém é pretender escrever para todos, ambas as atitudes liberam a linguagem dos compromissos comunicacionais. Escreve-se, agora, apenas para escrever. Escreve-se para ninguém, para todos, para Deus, para a própria linguagem.

Escrever é verbo, ato, gesto. É a ação de escrever. Escrever comunica o que é a própria escrita, já que, como disse Novalis, a singularidade da linguagem é afligir-se consigo mesma. Maurice Blanchot, que como Benjamin tinha a *Athenäum* em alta conta, afirmou que os primeiros românticos introduziram um novo modo de escrita: “o poder da obra ser e não mais representar”³⁷. Novalis explicou, no seu “Monólogo”, que as palavras

constituem um mundo por si – Jogam apenas consigo mesmas, nada exprimem a não ser sua prodigiosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas – justamente por isso espelha-se nelas o estranho jogo das proporções das coisas. Somente por sua liberdade são membros da natureza e somente em seus livres movimentos a alma cósmica se exterioriza e faz delas um delicado metro e compêndio das coisas.³⁸

Em princípio, as palavras não teriam relação com seu exterior. Elas constituiriam um mundo por si, jogando somente consigo mesmas. Não poderiam exprimir nada a não ser a sua própria essência. Nesse sentido, palavras fariam apenas da própria linguagem, nunca de coisas. Não serviriam, então, como significantes que empregamos para transmitir significados. Porém, subitamente, ocorre certa reviravolta. Exatamente porque é assim, encontramos na linguagem, por espelhamento, o jogo que se dá entre as próprias coisas. Não se trata, contudo, de conferir a cada palavra seu sentido correto, por precisão e transparência diante das coisas. Novalis defendia, ao contrário, que “quanto mais peculiar, mais

³⁶ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 33 (*Lyceum*, Fr. 85).

³⁷ Maurice Blanchot, “L’Athenaeum”, in *L’Entretien infini* (Paris, Gallimard, 1969), p. 518.

³⁸ Novalis, “Monólogo”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 195.

abstrata poderíamos dizer, é a representação, designação, reprodução, quanto mais dessemelhante ao objeto, ao estímulo, tanto mais independente, autônomo é o sentido”³⁹. Na abstração do caráter representacional da linguagem, esta aparece pelo que é em si mesma, ao invés de se esconder sob o que significa. Para o sentido surgir na linguagem, ele não dependeria do alicerce óbvio da designação reprodutiva das coisas, podendo ser autônomo nesse aspecto. “Se não precisasse nem sequer de uma ocasião externa, deixaria de ser um sentido, e seria um ser correspondente”⁴⁰. Melhor ainda. Neste caso, ao invés significar o mundo externo, a linguagem corresponderia à sua configuração por sua própria criação. Nela, ouviríamos a música do universo tocar pelo ritmo das palavras e veríamos a dança das coisas nos deslocamentos da sintaxe. Linguagem é fala poética.

“Poderiam ser suas configurações mais ou menos semelhantes e correspondentes a configurações de outros seres”, afirmava Novalis, para ainda completar que se “fossem suas configurações e a seqüência de figuras delas perfeitamente iguais e semelhantes às seqüências de figuras de um outro ser – haveria a mais pura consonância entre ambos”⁴¹. Este outro ser era o próprio mundo, por exemplo. É que as coisas, para os românticos, não eram somente objetos. Eram poesia. Nomeá-las, portanto, era trazer à linguagem este caráter poético. Logo, se as palavras devem fazer o compêndio das coisas, não podem pretender apenas designá-las fixamente. Devem entrar em consonância com seu próprio ritmo, pois seus movimentos exteriorizam a alma cósmica do mundo: cadência, música, analogia, combinação, sentido, beleza, criação, produção, movimento.

*

Sentimos, nesta teoria da linguagem, a forte presença do pensador pré-romântico Hamann. Religioso, Hamann dizia que “Deus se revela”, para completar que “o Criador é um escritor”⁴². Sua escrita é o próprio mundo que, então, ganha a feição de um texto que o homem pode ler. Deus escrevera o livro

³⁹ Novalis, “Fragmentos I e II”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 146.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁴¹ *Ibid.*, p. 146.

⁴² J. G. Hamann, “De Escritos e Cartas”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 25.

do mundo. Naquilo que chamamos de coisas, e que assim pretendemos designar com as palavras, já está a linguagem. Portanto, não podemos nos comportar como se fossem apenas objetos e empregar a linguagem do ponto de vista epistemológico como meio instrumental. Não conhecemos o mundo através da linguagem, mas na linguagem. É a própria linguagem, em si e por si mesma, que já é conhecimento, e não aquilo por intermédio do que chegamos a conhecer alguma coisa.

No entanto, não é qualquer linguagem que oferece esta possibilidade, mas apenas a linguagem poética, que pode ser encontrada sobretudo nas artes e na filosofia. Desde que não coloque o mundo apenas como objeto diante do homem como sujeito, a linguagem aproxima-se da poesia, pois não é tratada como simples meio de manipulação das coisas. Na poesia, quem é sujeito e quem é objeto são determinações relativas. Somos nós que fazemos a poesia ou é a poesia que nos faz? Schleiermacher, ao contribuir para a *Athenäum*, afirmou: “sem poesia, não há nenhuma realidade”⁴³. Hamann, por sua vez, dizia que “a poesia é a *língua materna* da espécie humana”⁴⁴.

Dentro desse contexto, “Hamann sustenta que nem as coordenadas cartesianas do racionalismo dedutivo em geral nem o mentalismo de Kant podem dar conta dos processos criadores”⁴⁵, como observa George Steiner. Em suma, a subjetividade como sede absoluta da verdade não seria suficiente para explicar o caráter poético fundante entre homem e ser. “Para Hamann, o abismo consiste em que razão é linguagem”⁴⁶, notou Heidegger. Razão não seria o sujeito pensado pela modernidade enquanto aquilo que subjaz e é fundamento, como era em Descartes ou Kant. Este sujeito pretendia controlar a linguagem como sua ferramenta cognitiva, fazendo a era moderna afastar-se, neste ponto, da dimensão poética de sua existência histórica. Lamentava Herder a perda de “toda a vida da arte poética – já amortecida”⁴⁷. Para ele, “o homem está organizado para ser uma

⁴³ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 114 (*Athenäum*, Fr. 350).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵ George Steiner, *Depois de Babel* (Lisboa, Relógio D'Água, 2003), p. 107.

⁴⁶ Martin Heidegger, “A linguagem”, in *A caminho da linguagem* (Petrópolis, Vozes, 2003), p. 191.

⁴⁷ J. G. Herder, “Da terceira coleção de fragmentos”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 31.

criatura de linguagem, pois sem linguagem o homem não possui razão e sem razão não tem linguagem”⁴⁸.

Herder e Hamann deslocavam a ênfase da época moderna do sujeito para o âmbito da linguagem, abrindo caminho para os primeiros românticos alemães superarem o que Benjamin chamou depois de “concepção burguesa da linguagem”⁴⁹. Percebemos, nesse contexto, que “a concepção romântica da linguagem comporta, portanto, um conflito interno: se a linguagem é vista – enquanto decaída – como simples signo funcional e meio de comunicação”, conforme observou Márcio Seligmann Silva, “ela também comporta um âmbito irreduzível, não-conceitual – reflexos daquela linguagem original perdida que dão a ela um caráter mágico, mais nobre”⁵⁰. Reflexos da linguagem original estão na poesia, mas não porque ela chega à correspondência exata e unívoca entre palavras e coisas. Pois o original da linguagem não é a exatidão. É a criação.

Na origem da linguagem não está a operação dentro de ligações estabelecidas entre significantes e significados, mas a criação de tais relações que, sem ela, não existiriam. Seu caráter mágico está aí. Ela é divina porque, ao criar, repete, a seu modo, o que foi o gesto do começo do mundo. Sendo assim, na fala poética é o próprio mundo que começa, a cada vez de novo. Experimentamos este mundo não através da linguagem, mas dentro da própria linguagem, quando nos abandonamos para sermos junto a ela.

Friedrich Schlegel sempre sublinhou esta proximidade entre o caráter criador da poesia e o caráter criador da própria natureza. “Imenso e inesgotável é o mundo da poesia, como o reino da viva natureza o é em animais, plantas e criações de toda espécie, forma e cor”⁵¹. Por isso, o romantismo, afirma Schlegel, “abrange tudo que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício”⁵². Em suma, a poesia não está somente na arte, ou seja, no artifício. Ela está também nas próprias coisas.

⁴⁸ J. G. Herder, *Ensaio sobre a origem da linguagem* (Lisboa, Antígona, 1987), p. 49.

⁴⁹ Walter Benjamin, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, in *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (Lisboa, Relógio D’água, 1992), p. 181.

⁵⁰ Márcio Seligmann-Silva, *Ler o livro do mundo* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 28.

⁵¹ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 29.

⁵² Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 64 (*Athenäum*, Fr. 116).

Assim como o coração da terra se reveste de plantas e formas, assim como a vida brotou por si mesma das profundezas e tudo tornou-se pleno de criaturas que alegremente se multiplicavam, assim também brota espontânea a poesia da força primeva e invisível da humanidade, quando o cálido raio de sol divino a atinge e fecunda.⁵³

Em ambas as passagens de Friedrich Schlegel, há uma palavra crucial que, porém, passa discretamente. É a palavra “como”: o mundo da poesia é como o reino da natureza e o coração da terra se reveste de formas como a vida brotou. Era o princípio da analogia que estava aí presente, já que “a analogia é o reino da palavra *como*, essa ponte verbal que, sem suprimir, reconcilia as diferenças e as oposições”, conforme observou Octavio Paz, completando que “a analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima”⁵⁴. Por analogia à criação natural, a arte cria. Nela, a linguagem, até quando e especialmente quando faz valer sua autonomia poética, não deixa de refletir a alma cósmica de tudo o que é. Não o faz porque é empregada com a devida precisão, e sim porque, ao criar, segue analogamente o jogo das próprias coisas. Reviravolta, afirma Octavio Paz: “se a analogia faz do universo um poema, um texto feito de oposições que se resolvem em consonâncias, também faz do poema um dobre do universo”, o que resulta numa “dupla consequência: podemos *ler* o universo, podemos *viver* o poema”⁵⁵.

Percebemos, aqui, que o homem não está colocado em oposição à natureza, como se esta fosse o objeto e ele, o sujeito. Pelo contrário, o homem está dentro da natureza. Situa-se, aliás, em lugar especial dentro dela, pois “o homem é um olhar retrospectivo criador da natureza para si mesma”⁵⁶, afirma Friedrich Schlegel. Só por isso, o homem faz poesia. Ele respira a poesia bruta do mundo. Nesse sentido, buscar a origem da linguagem não significaria achar seu começo cronológico, e sim aquilo que faz com que a linguagem dê origem: ontem, hoje ou amanhã. Portanto, a pergunta pela origem da linguagem transforma-se na pergunta pela linguagem da origem enquanto aquela que, sendo criadora, origina, assim como fizera o verbo divino, se quisermos. Toda vez que o poeta tomasse a palavra, acenderia, com ela, a fagulha que fizera Deus, como criador, ser escritor.

⁵³ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 30.

⁵⁴ Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 93, 88.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁶ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 148 (*Idéias*, Fr. 116).

Encontramos, aqui, ecos do “livro do mundo” pensado por neoplatônicos, medievais e renascentistas. Ler o real como texto é sua consequência. Para Schelling, por exemplo,

o que chamamos de natureza é um poema que se encontra fechado em maravilhoso e secreto escrito. Mas se o enigma pudesse se desvelar reconheceríamos aí a odisséia do espírito, que, maravilhosamente enganado, procurando-se a si mesmo escapa de si; pois através do mundo sensível o sentido brilha apenas como através de palavras, e a terra da fantasia, que ambicionamos, apenas como através de neblina semitransparente.⁵⁷

Novalis abre sua novela *Os aprendizes de Sais* explorando este potencial significante da natureza. Ele fala das “figuras que parecem pertencer a esta grande cifra que reconhecemos escrita em todo lugar, nas asas, cascas de ovo, nuvens e neve, em cristais e nas formações das pedras, nas águas cobertas pelo gelo, no interior e exterior das montanhas, das plantas, animais e homens, na luz do céu”, onde “pressentimos uma chave para a escrita mágica, até mesmo uma gramática”⁵⁸. Entretanto, esse “pressentimento se recusa a tomar formas definidas, e não parece que deva nos dar a chave dos mistérios”⁵⁹: as cifras que fazem das coisas o grande livro do mundo a ser lido por nós teriam perdido, na modernidade, o código referencial que as tornava compreensíveis.

Em seus fragmentos, Novalis dizia que “outrora era tudo aparição de espíritos”, mas “agora não vemos nada, senão morta repetição, que não entendemos”, concluindo que “a significação do hieróglifo falta”⁶⁰. Hieróglifo quer dizer, aqui, justamente a escrita na qual o significado dos significantes deixou de ser facilmente decifrável. Este seria o âmbito, portanto, em que se daria a atividade da arte. “No estilo do poeta genuíno nada é ornamento, tudo é hieróglifo necessário”⁶¹, escreve August Schlegel. Este poeta procura a “bela mitologia” enquanto “expressão hieroglífica da natureza circundante”⁶². “Para o verdadeiro poeta tudo isso é apenas tão intimamente quanto sua alma o possa abarcar, alusão ao mais elevado e infinito, hieróglifos de um amor eterno e da

⁵⁷ F. Schelling, “Trecho do *Sistema do Idealismo Transcendental*”, in Rodrigo Duarte (org.), *O belo autônomo* (Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1997), p. 147.

⁵⁸ Novalis, “Die Lehrlinge zu Sais”, in *Novalis Werke* (München, Verlag C. H. Beck, 1969), p. 95,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁰ Novalis, “Fragmentos I e II”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 141 (104).

⁶¹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 75 (*Athenäum*, Fr. 173).

⁶² Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 54.

sagrada plenitude de vida da natureza plasmadora”⁶³. Nesses casos, é como se escutássemos os ecos do sentido cuja voz original, porém, está sempre já perdida.

Friedrich Schlegel afirmava que “nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda a poesia; nos modernos se pressente o espírito em devir”⁶⁴. Se os antigos, fundando na mitologia sua arte, possuíam essa segurança de perfeição para o sentido, já os modernos apenas o buscam, querem, perseguem – pois não têm. Restaurar a harmonia completa, se é que ela houve, entre palavras e coisas não é possível, para os primeiros românticos. Não há parâmetro objetivo que proporcione a leitura da língua em que o livro do mundo está escrito. Ironia, alegoria, chiste, fragmento, reflexão e contradição são formas pelas quais a poesia entraria em contato com o sentido da escrita do mundo tornado opaco ao sentido.

*

Pouco a pouco, a concepção de linguagem dos primeiros românticos alemães, em sua abrangência, ganhava caráter religioso, através do qual a sua experiência poderia ser salva dos estreitos limites impostos pela época. Era o confronto moderno entre fé e saber que se colocava, como observou Novalis. Dentre os iluministas, “procurava-se ver na fé o fundamento da estagnação geral, e esperava-se que esta pudesse ser eliminada pela perspicácia do saber”⁶⁵. Esta eliminação, para Novalis, transformou-se, progressivamente, no ódio contra a Bíblia e a religião em geral. Mas não parou por aí. Este ódio, dizia ele, “estendeu-se muito natural e conseqüentemente a todos os objetos do entusiasmo, passou a condenar a fantasia e o sentimento, a moral e o amor à arte, o futuro e o passado”⁶⁶.

Na contramão do estreitamento feito pelo pensamento iluminista e da concepção mais tradicional de religião, os primeiros românticos alemães vão colher em Spinoza sua visão de Deus, especialmente através da interpretação de sua obra feita por F. H. Jacobi⁶⁷. Era decisivo, para eles, que, na ontologia de

⁶³ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 66.

⁶⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 34 (*Lyceum*, Fr. 93).

⁶⁵ Novalis, *A cristandade ou a Europa* (Lisboa, Antígona, 2006), p. 42.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁷ F. H. Jacobi, “Briefe über die Lehre von Spinoza”, in *Werke* (Leipzig, Fleischer, 1812).

Spinoza, Deus fosse substância primordial, “ente absolutamente infinito”⁶⁸. Tudo o que é, para Spinoza, é em Deus, inclusive nós. Deus é a natureza. Esta, porém, não é pensada só como natureza naturada, ou seja, como as coisas existentes que encontramos já dadas na existência do mundo. Ela é também natureza naturante, ou seja, a “causa livre”⁶⁹ produtora de tudo o que é.

“Este Deus-natureza come-nos, dá-nos à luz, fala conosco, educa-nos, dorme a nosso lado, deixa que dele nos alimentemos, que o geremos e que o demos à luz; abreviando, ele é a matéria infinita de nossa atividade, e do nosso sofrer”, afirmou Novalis, submetendo a religião ao erotismo sensual de seu pensamento, para o qual “só há um templo no mundo e esse é o corpo humano”, pois “nada é mais sagrado do que essa alta configuração”⁷⁰. Segundo Novalis, “toca-se o céu quando se tacteia um corpo humano”⁷¹. É só porque nós já somos em Deus, como queria Spinoza, que se torna possível, como quer Novalis, encontrar sua revelação na própria carne, pois ela, a carne, não está fora dele, Deus. Ela traz, em si mesma, seu quinhão divino.

“É entre os homens que é preciso procurar Deus”, dizia Novalis, completando que “nos acontecimentos humanos, nos pensamentos e nas sensações humanos revela-se com a maior claridade o espírito celestial”⁷². Por isso, o simples exercício do amor já seria religioso: “se fizermos da nossa amada um Deus assim, isso é religião aplicada”, o que significa que “o coração parece ser, por assim dizer, o órgão religioso”⁷³. Mais ainda, é a própria religião que se assenta no amor, já que, ao amar as coisas deste mundo, não estamos senão amando a Deus. Por trás da reviravolta, estava o pioneiro Spinoza, que, segundo Novalis declarou certa vez, era “um homem embriagado com Deus”⁷⁴. Mas não foi só ele que destacou a relevância de Spinoza na origem do romantismo. “Mal consigo conceber como se possa ser poeta sem venerar Spinoza, amá-lo e se tornar completamente um dos seus”⁷⁵, afirmou Friedrich Schlegel.

⁶⁸ Spinoza, *Ética* (Belo Horizonte, Autêntica, 2007), p. 13.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁰ Novalis, “Seleção dos fragmentos e estudos”, in *A cristandade ou a Europa* (Lisboa, Antígona, 2006), p. 71, 75.

⁷¹ *Ibid.*, p. 72.

⁷² *Ibid.*, p. 70.

⁷³ *Ibid.*, p. 75, 74.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁵ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 53.

Partindo da ontologia de Spinoza, segundo a qual nós, seres finitos, somos parte da substância infinita, os primeiros românticos conceberam que a criação artística só existe na medida em que nela age a mesma força divina que testemunhamos pela natureza naturante, que cria a todo o tempo as coisas que constituem a natureza naturada. Deus é suas obras (natureza naturada) e a atividade produtiva que as cria (natureza naturante). Por analogia, a arte é suas obras e a atividade produtiva que as cria, assim como “o poema único da divindade”⁷⁶. Somos criadores porque a natureza da qual fazemos parte e que fala em nós é criadora: “o homem – metáfora”⁷⁷, escreveu Novalis. Metáfora de Deus, da criação divina. Eis o homem. Se for assim, vale dizer, até a relação entre homem e Deus, para os românticos, ocorre como linguagem, em forma metafórica.

Esta aproximação entre religião e arte foi reforçada ainda por Novalis quando ele afirmou que “Schleiermacher veio anunciar um tipo de amor, de religião – uma religião-*arte* – quase uma religião como a do *artista*, que venera a beleza e o ideal”⁷⁸. Tal aproximação, então, era de mão-dupla. Não estava em jogo apenas o caráter religioso da arte, mas também o caráter artístico da religião. Por isso, Novalis afirmou que “a história de Cristo é sem dúvida tanto um *poema* quanto é uma história, e em geral só é história a história que também consegue ser fábula”⁷⁹. Tanto assim que, para ele, cabia ler a Bíblia como os românticos pretendiam ler arte, “continuando em crescimento”, afinal, “o relato bíblico é infinitamente variegado – história, poesia, tudo interpenetrando-se”⁸⁰. Irônico, Friedrich Schlegel chega a comparar a situação do monarca que “teria sido um homem bem amável como pessoa privada, só não servia para rei”, com a da Bíblia, que seria “também apenas um amável livro de uso privado, que só não deveria ser Bíblia”⁸¹.

Explica-se, aqui, a atração dos primeiros românticos alemães pelo protestantismo, a despeito das conversões posteriores de alguns de seus membros ao catolicismo, que atestam, aliás, sua virada conservadora após a diluição do

⁷⁶ Ibid., p. 30.

⁷⁷ Novalis, “Fragmentos I e II”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 157.

⁷⁸ Novalis, “Seleção dos fragmentos e estudos”, in *A cristandade ou a Europa* (Lisboa, Antígona, 2006), p. 68.

⁷⁹ Ibid., p. 72.

⁸⁰ Ibid., p. 74.

⁸¹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 48 (*Athenäum*, Fr. 13).

grupo original. Era a atração pelo direito de cada homem interpretar os textos (no caso, os sagrados) por si mesmo. Para Novalis, “os insurrectos, com razão, apelidaram-se de protestantes, pois que protestavam solenemente contra toda a arrogância que um poder incômodo e aparentemente ilegítimo sobrepunha à consciência”⁸². Este poder era a Igreja de Roma. Por oposição, a Reforma Protestante enfatizava a revelação íntima e pessoal de Deus. Por consequência, a própria Bíblia devia ser lida como fonte espiritual, não subordinada à autoridade papal. Desse modo, os protestantes “reapropriaram-se do seu direito, de que haviam prescindido tacitamente, de examinar, definir e eleger em matéria de religião”⁸³, observou Novalis.

Essa força do contato singular de cada fiel, por si mesmo, com as Sagradas Escrituras possuía, no âmbito religioso, o mesmo espírito que movia o modo pelo qual os românticos pensavam que os leitores em geral deviam se relacionar com os textos e com a linguagem, especialmente no caso da arte. Octavio Paz dizia que “o romantismo continua a ruptura protestante”⁸⁴. Nos dois casos, os preceitos normativos deveriam dar lugar ao confronto pessoal, direto e livre com a matéria a ser compreendida. Em outras palavras, a “liberdade do cristão”⁸⁵, anunciada por Martinho Lutero, confrontava as prescrições de interpretação da Bíblia de forma análoga à contestação que os primeiros românticos, sobre o mesmo solo histórico e geográfico, faziam dos preceitos classicistas no tocante à criação e à compreensão da arte. Em ambos os casos, protestava-se contra as imposições de regras objetivas exteriores para a interpretação do que estava em causa.

Friedrich Schlegel afirmava que “catolicismo é cristianismo ingênuo, protestantismo é cristianismo sentimental e, além do mérito polêmico e revolucionário, tem ainda, pela adoração da Escritura, o mérito positivo de ter propiciado a filologia, que também é essencial a uma religião universal e progressiva”⁸⁶. Essa passagem emprega, duas vezes, qualificações que originalmente diziam respeito à poesia para falar da religião. Primeiro, temos as categorias de “ingênuo” e “sentimental”, provenientes de Schiller, sendo que aquela caracterizaria, em geral, a poesia antiga, enquanto esta predominaria na

⁸² Novalis, *A cristandade ou a Europa* (Lisboa, Antígona, 2006), p. 34.

⁸³ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁴ Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 69.

⁸⁵ Martinho Lutero, *Da liberdade do cristão* (São Paulo, Unesp, 1998).

⁸⁶ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 87 (*Athenäum*, Fr. 231).

moderna, por conta de seu caráter reflexivo. Segundo, e ainda mais importante, “universal e progressiva” eram os adjetivos empregados para falar da própria poesia romântica buscada por Schlegel. Fica claro, então, que a importância do protestantismo, para os românticos, estava em que ele se aproximava, em seu modo de ser, dos desafios colocados à própria poesia, especialmente a de seu tempo.

Neste sentido, vemos que a religião aproxima-se, para os românticos, da arte. Mas não só. Ela aproxima-se também da filosofia. Para Novalis, “orar é na religião o mesmo que o pensar é na filosofia”⁸⁷. Não por acaso, ele dizia que “o espinosismo é um excesso de saciedade com a divindade”⁸⁸. Sugeriu, ainda, que “também a filosofia fichteana não será (...) senão cristianismo aplicado”⁸⁹. Spinoza e Fichte, a despeito das diferenças, são aproximados pelos românticos por tentarem contornar, respectivamente, os dualismos das filosofias de Descartes e de Kant. Buscavam o âmbito ontológico não cindido entre sujeito e objeto, que seriam assim religados um ao outro no absoluto. Religião é o que faz a religião. Só que, vale destacar, a valorização de Spinoza e Fichte já evidencia, pelos acontecimentos biográficos na trajetória dos dois filósofos, o caráter atípico da religião de que tratam os românticos: o primeiro foi excomungado da comunidade judaica e o segundo demitido de seu cargo de professor envolvido em pesadas acusações de ateísmo.

Essa aproximação da religião em relação à poesia e à filosofia não se devia, claro, só às influências deste ou daquele autor. É bem mais que isso: “quem tiver religião, falará poesia” e “o órgão para a procurar e descobrir é a filosofia”⁹⁰, afirma Schlegel. Para ele, “dependendo de como são consideradas, poesia e filosofia são esferas diferentes, formas diferentes ou também fatores da religião”, uma vez que, “se vocês tentarem vincular efetivamente a ambas, não obterão outra coisa que religião”⁹¹. Religião, em suma, ocorre pelo vínculo entre arte e filosofia, que, porém, não daria qualquer perfeição estável. Portanto, “a religião é pura e

⁸⁷ Novalis, “Seleção dos fragmentos e estudos”, in *A cristandade ou a Europa* (Lisboa, Antígona, 2006), p. 75.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁰ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 148 (*Idéias*, Fr. 34).

⁹¹ *Ibid.*, p. 150 (*Idéias*, Fr. 46).

simplesmente insondável”, sendo que “nela em toda parte se pode cavar, cada vez mais profundamente, ao infinito”⁹², afirma Friedrich Schlegel.

Nem de longe, porém, isso reduz sua centralidade. Pelo contrário, para Friedrich Schlegel, a religião “não é apenas uma parte da formação, um membro da humanidade, mas o centro de todo o resto, em toda parte o primeiro e mais alto, o puro e simplesmente originário”⁹³. Gianni Vattimo observou que o projeto de secularização da modernidade, embora trouxesse consigo a autonomia da arte, fazia dela a mais central postulante ao lugar perdido da religião. “O desenvolvimento da arte como fenômeno específico (e da estética como teoria) aparece ligado à emancipação da arte da religião”, afirma ele, “porém o significado da experiência estética, uma vez que se queira apreendê-lo na sua especificidade, remete, uma vez mais, a um âmbito que não se deixa definir senão em referência à experiência da religião e do mito”⁹⁴. Friedrich Schlegel afirmava que “só pode ser um artista aquele que tem uma religião própria, uma visão original do infinito”⁹⁵. Religião própria enquanto criação singular, e não geral, é o que marca o romantismo.

*

Ninguém parece ter compreendido melhor o caráter paradoxal da religião para o romantismo do que Octavio Paz, pois ele enxergava que esta, aqui, era o contrário de sua acepção tradicional estabilizadora. Revelava ausência, e não presença. Era desejada, e não dada. Deus apresentava-se como aquele que falta. Esta falta foi cantada por vários poetas românticos. É que “o tema da morte de Deus é uma tema romântico” e

a morte de Deus abre as portas da contingência e da sem-razão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem. Ambas as atitudes aparecem em todos os românticos: sua predileção pelo grotesco, o horrível, o estranho, o sublime irregular, a estética dos contrastes, a aliança entre riso e pranto, prosa e poesia, incredulidade e fé, as mudanças repentinas, as cabriolas, tudo, enfim, que transforma cada poeta romântico num Ícaro, num Satanás e num palhaço, não é nada mais que uma

⁹² Ibid., p. 148 (*Idéias*, Fr. 30).

⁹³ Ibid., p. 146 (*Idéias*, Fr. 14).

⁹⁴ Gianni Vattimo, *Para além da interpretação* (Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999), p. 99.

⁹⁵ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 146 (*Idéias*, Fr. 13).

resposta ao absurdo: angústia e ironia. Ainda que a origem de todas essas atitudes seja religiosa, é uma religiosidade singular e contraditória, pois se resume na consciência de que a religião está vazia. A religiosidade romântica é falta de religião: ironia; a falta de religião romântica é religiosa: angústia.⁹⁶

Religião como falta e falta como religião, eis o paradoxo dos românticos. Exilados da plenitude divina, não deixavam de buscá-la: “cumpre outrossim que exista alguém / capaz de o sagrado interpretar”⁹⁷, dizia Hölderlin. Este alguém é o poeta em contato com a linguagem como aquilo que, embora familiar, permanece estranho a nós: “quão pouco de nós sabemos, nós / em cujas almas um deus impera”⁹⁸, sentencia ainda Hölderlin. Poderíamos parafraseá-lo: quão pouco de nós sabemos, nós / em cujas almas a linguagem impera. Por isso, ela está sempre a nos ensinar, não só sobre o mundo, mas sobre nós mesmos, sobre o sinal sem interpretação que somos. É o que faz o chiste, como vimos. “Não acontece que saibamos, um momento antes, que chiste vamos fazer, necessitando, apenas, vesti-lo em palavras”, observou Freud, “temos, antes, um indefinível sentimento, cuja melhor comparação é com uma ‘absence’, um repentino relaxamento da tensão intelectual, e então, imediatamente, lá está o chiste – em regra, já vestido em palavras”⁹⁹. Linguagem: o chiste já vem vestido de palavras, deslocando e condensando sentidos, ao invés de ser ordenado previamente por nossa consciência voluntarista. Friedrich Schlegel escreve que “a poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento, amizade e amor são na vida”¹⁰⁰.

Para Octavio Paz, “no fundo desta idéia vive ainda a antiga crença no poder das palavras: a poesia pensada e vivida como uma operação mágica, destinada a transmutar a realidade”, completando que, aqui, “o poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato”¹⁰¹. Este ato era o que fazia da linguagem o âmbito crucial de todo o pensamento do primeiro romantismo alemão. Religar-nos ao mundo cuja história trouxera a fratura que arde no coração

⁹⁶ Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 69.

⁹⁷ F. Hölderlin, “A voz do povo”, in *Poemas* (São Paulo, Companhia das Letras, 1991), p. 141.

⁹⁸ F. Hölderlin, “O adeus”, in *Poemas* (São Paulo, Companhia das Letras, 1991), p. 123.

⁹⁹ Sigmund Freud, “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, in *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas – v. VIII* (Rio de Janeiro, Imago, 1975), p. 192.

¹⁰⁰ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 65 (*Athenäum*, Fr. 116).

¹⁰¹ Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 85.

moderno era o que poderiam fazer as palavras, desde que não ficassem fixadas em fórmulas precisas porém sem graça – e a graça é sempre divina.

No começo do secular “desencantamento do mundo”, os primeiros românticos alemães não persistiam dizendo que Deus garantia o sentido pleno da vida. Entretanto, acreditavam que, se não fôssemos capazes sequer de dizer poeticamente a sua ausência, provavelmente não teríamos nem como habitar o espaço aberto que aí surgia, não perceberíamos, como disse Heidegger, que “também esta fatalidade da ausência do deus constitui um modo como o mundo mundifica”¹⁰². Religião, neste contexto, seria a ação sem fim pela qual o homem busca a completude que, porém, jamais é dada a ele. Por isso, Novalis afirmou que a religião “é trágica e, contudo, infinitamente doce”¹⁰³. Resistiam, assim, os primeiros românticos alemães à estreiteza da concepção científica moderna de linguagem, acreditando, como Freud observou depois, que “o mundo inteiro era animado, e a ciência, que surgiu tão mais tarde, muito teve de fazer para mais uma vez despir parte do mundo de sua alma; na verdade, mesmo nos dias de hoje, ela não completou essa tarefa”¹⁰⁴. Diriam os românticos: ainda bem, pois então há poesia entre nós.

¹⁰² Martin Heidegger, *A origem da obra de arte* (Lisboa, Edições 70, 1989), p. 35.

¹⁰³ Novalis, “Seleção dos fragmentos e estudos”, in *A cristandade ou a Europa* (Lisboa, Antígona, 2006), p. 93.

¹⁰⁴ Sigmund Freud, “Moisés e o monoteísmo”, in *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas* – v. XXIII (Rio de Janeiro, Imago, 1975), p. 137.