

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

**FILOSOFIA E POESIA: DA UNIDADE ENTRE ESTÉTICA
E GNOSIOLOGIA EM FRIEDRICH SCHLEGEL**

Guilherme Fóscolo de Moura Gomes

Belo Horizonte
2010

Guilherme Fóscolo de Moura Gomes

**FILOSOFIA E POESIA: DA UNIDADE ENTRE ESTÉTICA
E GNOSIOLOGIA EM FRIEDRICH SCHLEGEL**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia da FAFICH, UFMG, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte
Orientador: Prof. Dr. Romero Freitas

Belo Horizonte
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FAFICH

Programa de Pós-Graduação em Filosofia:
Mestrado em Filosofia

Dissertação intitulada “Filosofia e Poesia: da Unidade Entre Estética e Gnosiologia em Friedrich Schlegel”, de autoria do mestrando Guilherme Fóscolo de Moura Gomes, apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Belo Horizonte, ____ de _____ de 2010.

Para os meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao corpo docente e funcionários da pós-graduação em filosofia da UFMG, em particular à Andrea, pela extrema paciência.

Ao meu orientador, Romero Freitas, pelo incentivo e valiosas observações.

A CAPES pelo financiamento sem o qual esta dissertação não poderia ter sido concretizada.

A minha família (William, Gorete, Gustavo, Gabriel, Érika).

A todos aqueles que participaram de alguma forma, direta ou indireta, na realização deste trabalho: Fernanda Andrade (pela revisão e formatação), Raul, Titi, Felício, Daniel, Adrilles, Caró, Renatinha, e, *last but not least*, ao bar Agranel (João, Gilberto e cia), onde a filosofia é exercitada nas horas vagas.

A Tarvu (it is SO easy to join).

Universalidade é saturação recíproca de todas as formas e todas as matérias. Só alcança a harmonia mediante o vínculo de poesia e filosofia: essa última síntese parece faltar também às obras mais universais e mais perfeitas e acabadas da poesia e filosofia isoladas; próximas à meta da harmonia permanecem imperfeitas e inacabadas. A vida do espírito universal é uma cadeia ininterrupta de revoluções internas; nele vivem todos os indivíduos, os originais, eternos. É um genuíno politeísta e traz o Olimpo inteiro em si.

Friedrich Schlegel
(*Athenäumsfragment* 451)

O que é o universal?
O caso singular.
O que é o particular?
Milhões de casos.
(Goethe, *Máximas e Reflexões*, §489)

Can we actually "know" the universe? My God, it's hard enough to
find your way around in Chinatown.
(Woody Allen, *Getting Even*)

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo analisar a relação estabelecida por Friedrich Schlegel entre filosofia e poesia – tema desenvolvido pelo autor, principalmente, ao longo dos fragmentos e textos publicados nas revistas *Lyceum der schönen Künste* (1797) e *Athenäum* (1798-1800). Compreender em que medida filosofia e poesia se interpenetram nos primeiros escritos do *Frühromantik* é condição fundamental para entender vários aspectos da filosofia de Schlegel – em específico, a dissertação pretende demonstrar, a partir daí, como a opção pela forma aparentemente assistemática dos fragmentos oculta um impulso pelo seu contrário: pela única sistematização ainda possível.

ABSTRACT

The present thesis aims at analyzing the connection established by Friedrich Schlegel between philosophy and poetry – theme mainly developed by that author throughout the fragments and texts published in the magazines *Lyceum der schönen Künste* (1797) and *Athenäum* (1798-1800). Comprehend the ways through which philosophy and poetry interpenetrate each other in the first *Frühromantik* writings is fundamental towards understanding the various aspects of Schlegel's philosophy – particularly, this thesis intends to demonstrate how the option for the apparently unsystematic disposition of the texts conceals an impulse towards its opposite: the only systematization still possible.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: Frühromantik – o Problema	16
1.1 O voo de Dom Quixote no cavalo-de-pau: Jacobi e a polêmica da coisa em si	21
1.2 <i>Frühromantik</i> e ceticismo originário	27
CAPÍTULO 2: O Imperativo Poético	32
2.1 Sobre o Estudo da Poesia Grega: o <i>debut</i> da filosofia romântica	40
2.2 <i>Romantische Poesie</i>	49
CAPÍTULO 3: Da Síntese	56
3.1 Por uma teoria da música gramatical: Ironia, <i>Witz</i> e Alegoria	61
3.2 Sistema de Fragmentos	69
CONCLUSÃO:	
à guisa de uma nova introdução – ou por uma política romântica	73
EXCURSO:	
Crítica, arte e <i>Bildung</i> no <i>Frühromantik</i>	82
BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA	96

ABREVIATURAS

Friedrich Schlegel

Lyceum – para os *Fragmentos Críticos*, publicados no número I, volume 2, da revista *Lyceum der schönen Künste*.

Athenäum – para os fragmentos publicados na revista *Athenäum*.

Ideen – para os fragmentos de mesmo nome, publicados na revista *Athenäum*, número III, volume 1.

Novalis

Pólen – para os fragmentos de mesmo nome, publicados na primeira edição da revista *Athenäum*.

Poesia – para os fragmentos de mesmo nome, publicados em forma de coletânea.

INTRODUÇÃO

Ali onde cessa a filosofia, a poesia tem de começar. Não deve de maneira nenhuma haver um ponto de vista comum, um modo de pensar natural somente em oposição à arte e formação, uma mera vida: isto é, não se deve pensar um reino da rudeza além dos limites da formação. Nenhum membro pensante da organização sente seus limites sem sua unidade em referência ao todo. À filosofia, por exemplo, não se deve opor meramente a não-filosofia, mas a poesia.¹

É impressionante constatar a força que por vezes emana das primeiras impressões – e por que não dizer interpretações? – de fenômenos históricos, filosóficos, artísticos etc. – desde que ainda ‘frescos’, crus. Na maioria dos casos, como não poderia deixar de ser, tais primeiras impressões se sedimentam através das décadas, séculos, de forma que pode-se sentir – senão o filósofo ao menos o filólogo – seus tentáculos a se estenderem no subterrâneo de cada nova intenção interpretativa. Não há nada de intrinsecamente negativo no lastro interpretativo, pelo contrário: se há uma lição que o *Frühromantik* (primeiro romantismo alemão) nos legou, esta é justamente a de que a filosofia também deve ser filosofia da história. Quando digo que não há nada de intrinsecamente negativo, entretanto, não estou com isso afirmando que não exista absolutamente nada de negativo; pois que a dimensão negativa do lastro interpretativo está justamente relacionada à sua cristalização. Cristalizar significa reduzir, recortar, rotular e, sobretudo, empobrecer. Em se tratando do *Frühromantik*, cristalizada se tornou uma interpretação que relega o movimento ao idealismo alemão – se como corrente irracionalista a fazer frente à *Aufklärung*, como uma reação de poetas e filósofos *wanna be* ao idealismo, ou ainda como simples aspecto de um processo a apontar para a 'grande obra' de Hegel como desfecho, pouco importa. O fato é que o *Frühromantik* participa de uma receptividade negativa, muito em função de seus opositores – G.W.F. Hegel (1770-1831) e Heinrich Heine (1797-1856), para nomear apenas dois. Na contramão da interpretação cristalizada, o esforço de intérpretes contemporâneos como Manfred Frank, Lacoue-Labarthe, Frederick Beiser,

¹ *Ideen* §48.

Ernst Behler, bem como, no Brasil, Márcio Suzuki, Márcio Seligmann-Silva e Rubens Rodrigues Torres Filho em muito contribuiu para a devida reinserção do *Frühromantik* como matéria para a pesquisa sistemática.

A presente dissertação vem de encontro a este esforço: de modo que, se tenho por objetivo analisar a relação estabelecida por Friedrich Schlegel² entre filosofia e poesia, é também minha intenção colocar em evidência – durante o processo – a natureza eminentemente filosófica do *Frühromantik*. O tema é desenvolvido pelo autor, principalmente, ao longo dos fragmentos e textos publicados nas revistas *Lyceum der schönen Künste* (1797) e *Athenäum* (1798-1800),³ e compreendê-lo se impõe como condição fundamental para entender os vários aspectos da filosofia de Schlegel. A partir de uma perspectiva histórico-filosófica, colocar em evidência a relação que os primeiro-românticos estabelecem entre *poesia e filosofia* é, em certa medida, colocar em evidência o próprio *Frühromantik* como problema – é esta exatamente a tarefa que o primeiro capítulo pretende cumprir. O *Frühromantik*, assim como o idealismo alemão, é um movimento que deve em grande parte sua origem a certa herança kantiana: “uma tendência a ver a filosofia como uma atividade que necessariamente devesse partir de um princípio absoluto”.⁴ Talvez não seja exagerado dizer que Kant engravida a Alemanha de irmãos siameses – o idealismo nasce de um impulso positivo, o *Frühromantik* de um negativo. O primeiro aposta suas fichas numa

² Daí por diante somente Schlegel. As referências ao irmão August Wilhelm Schlegel, se e quando houver, devem informar seu nome completo ou na forma abreviada de A.W. Schlegel.

³ As referências aos fragmentos de Schlegel obedecem a uma forma de exposição que indica, em primeiro lugar, a revista em que se deu a publicação do fragmento e, em seguida, o número do fragmento. Exceção aos fragmentos referenciados como *Ideen*, por serem fragmentos publicados no último número da *Athenäum*, bem como ao conjunto de fragmentos de Novalis publicados na primeira edição da *Athenäum*, referenciados também pelo seu título – *Pólen*. As demais referências a Novalis obedecem a uma forma de exposição semelhante aos fragmentos de Schlegel: o título da coletânea de fragmentos sucedido por seu número. Foram utilizadas as traduções brasileiras de Márcio Suzuki (para Schlegel) e Rubens Rodrigues Torres Filho (para Novalis), em: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1997; NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 2001.

⁴ FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004, p.23, tradução minha.

filosofia de primeiros princípios; o último, na sua impossibilidade.

Como capítulo introdutório, portanto, o primeiro capítulo deverá tratar de uma exposição histórica e de uma construção teórica. Por um lado, deverá delimitar o *Frühromantik* – via ceticismo originário – como um movimento distinto do idealismo alemão; por outro, e em função desta delimitação, deve cuidar da fundamentação do problema: se a filosofia é uma busca pelo incondicionado, e se o incondicionado não é cognoscível, então falta à filosofia (aqui entendida como ferramenta da razão) algo que só pode ser encontrado na poesia – daí o esforço pelo restabelecimento da imaginação como faculdade cognitiva. Note-se a importância da reconstrução histórico-filosófica de um problema que se inicia com a publicação da *Crítica da Razão Pura* em 1781: a recensão Garve-Feder de 1782 e a resposta de Kant na forma dos *Prolegômenos* em 1783 dão vazão ao ataque liderado por Jacobi à doutrina de Kant; e é exatamente em função destas críticas – e do problema do conhecimento colocado por elas em evidência – que se torna possível identificar a cisão entre idealistas (herdeiros 'positivos' de Kant) e românticos (a contraparte 'negativa').

O segundo capítulo deverá recompor uma história do conceito de poesia romântica – o objetivo é delimitar a via de resposta do *Frühromantik* ao problema gnosiológico que se põe diante da filosofia de seu tempo. A exposição traça as origens de uma *grecomania* alemã (para fazer uso do termo cunhado por Schiller) que remonta aos estudos de Winckelmann sobre a antiguidade grega. É de fato a partir de Winckelmann que o pensamento alemão, como é meu objetivo demonstrar, incorpora a famosa disputa – em curso por toda a Europa – entre *antigos e modernos*. A disputa ganha corpo pela intervenção do *Aufklärer* Lessing, cujo *Laocoonte*⁵ é

⁵ LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998.

em grande medida responsável pela influência que a Grécia de Winckelmann passa a exercer no âmbito da *poesia e filosofia* alemãs; como ponto culminante do seu desenvolvimento, a *querelle* na Alemanha assiste à publicação de *Poesia Ingênua e Sentimental*,⁶ de Friedrich Schiller, e *Sobre o Estudo da Poesia Grega*,⁷ de Friedrich Schlegel. Em ambas as obras, revela-se um esforço que aponta para o desenvolvimento de uma teoria estética que conjugue a filosofia crítica de Kant *vis à vis* o estatuto da arte na antiguidade. A oposição entre poesia antiga e moderna ganha contornos definidos, e parece ficar ali, em suspensão, a sugerir uma espécie de síntese, mas sem efetivamente realizá-la: de um lado, um ideal de antiguidade grega reinventado por Winckelmann e desenvolvido por seus arautos, do outro, um horizonte filosófico que incorpora a marcha inexorável de uma *razão reflexionante*. Friedrich Schlegel é, neste sentido, apresentado como ponto de interseção: sua filosofia conjuga as contradições de uma Alemanha em ebulição numa alternativa filosófica lúcida ao programa do idealismo (é o que deixa antever o desenvolvimento conceitual de *poesia* em *poesia romântica*, de certa maneira já evidente no prefácio tardio redigido para a publicação de *Sobre o Estudo da Poesia Grega*). O resultado, manifesto apenas um ano após a publicação da obra, coincide com a inauguração explosiva do próprio *Frühromantik*.

Uma vez fundamentado o problema (tarefa do capítulo primeiro) e recompostas as origens do conceito de poesia (esforço do capítulo segundo), caberá ao terceiro e último capítulo congeminar os dois primeiros – sua tarefa é levar a bom termo uma análise do conceito de *poesia* como solução romântica ao problema gnosiológico da não cognoscibilidade do Absoluto. Se a *poesia romântica* incorpora uma inclinação sintética, a ferramenta teórica desenvolvida por Schlegel para levá-la adiante não é outra senão – ironia.

⁶ SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.

⁷ SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001.

Como ferramenta teórica da síntese, a ironia deve orientar o “sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e da necessidade de uma comunicação total”⁸ – como a síntese, no entanto, nunca é efetivamente levada a termo, o exercício da ironia é um jogo infinito; posto de outra forma, um exercício de *aproximação infinita*. Segue-se uma exposição analítica dos conceitos de *Witz* (chiste) e Alegoria – o primeiro, órgão racional da filosofia; o segundo, órgão da imaginação poética. Ambos são elementos partícipes da *Wechselspiel* irônica, que, como pretendo demonstrar, assume assim o tom de uma eterna confluência. Não por acaso, a proposta filosófica do *Frühromantik* culmina numa opção esclarecida pela forma fragmentária – de modo que, a considerar o vínculo originário que o *Frühromantik* guarda com o idealismo (como demonstrado pelo capítulo um, ambos compartilham do mesmo objeto), a opção pela forma aparentemente assistemática dos fragmentos esconde um impulso pelo seu contrário: *pela única sistematização ainda possível*.

Na conclusão procurei trazer à tona os aspectos éticos-políticos da filosofia dos primeiro-românticos – trata-se, pois, de dar continuidade a abordagem histórico-filosófica por detrás dos principais argumentos desta mesma dissertação, com vistas a atender a um propósito duplo: esclarecer um grande equívoco registrado, talvez pela primeira vez, pela pena de Mme. De Staël (acerca da inatividade política dos alemães), e apontar para a confusa organicidade que reveste as publicações dos primeiro-românticos. Romantizar o mundo, assim, não se trataria somente de uma aposta estética, mas de manifesto último de uma espécie de proposta política. Por fim, um excuro pretende demonstrar a correlação entre os conceitos de crítica, arte e *Bildung*. O argumento é um desdobramento natural em vista do que foi desenvolvido ao longo da dissertação: a crítica no primeiro-romantismo deve transitar entre a impossibilidade de uma objetividade universal e a constante ameaça de uma

⁸ *Lyceum* §108.

subjetividade radical (a relação entre os aspectos gnosiológico e estético não poderia ser mais clara). Se a crítica deve ser divinatória ou produtora, logo se vê que o *locus* desta crítica não se trata somente de um objeto de arte: o objeto, e esta é minha hipótese, trata-se da manifestação de uma *individualidade*; como individualidade deve fazer sentido para alguém, num processo de co-significação, que é o processo da própria *crítica*. Ao fim e ao cabo, a atividade estética por excelência tratar-se-ia da construção da própria subjetividade – é o que sugere o *Ideensfragment 20*: “artista é aquele para quem o meio e o fim da existência é plasmar seu próprio sentido”.

CAPÍTULO 1:

FRÜHRMANTIK – O PROBLEMA

A repetição constante do tema na filosofia surge de duas causas diferentes. Ou o autor descobriu algo, mas ainda não sabe ele mesmo exatamente o quê; e, nesse sentido, os escritos de Kant são bastante musicais. Ou escutou algo novo sem o ouvir convenientemente e, nesse sentido, os kantianos são os maiores músicos da literatura.⁹

Na introdução de sua tese de doutorado – *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*¹⁰ – Walter Benjamin faz questão de destacar, logo pelo primeiro parágrafo, que sua intenção é contribuir para com uma pesquisa de história dos problemas. A tarefa que coloca diante de si é a de “expor o conceito de crítica de arte em suas transformações”.¹¹ Por tratar-se da história de um conceito, e não propriamente de uma história da crítica de arte, a investigação de Benjamin – como ele mesmo afirma – constitui-se em tarefa filosófica. Faço esta referência inicial ao filósofo alemão por um único motivo: quero com isso justificar uma exposição histórico-filosófica como recurso para apresentar as origens de um problema. Em outras palavras: como ferramenta que torna possível uma espécie única de construção teórica. Neste sentido posso dizer, como Benjamin, que o problema o qual me proponho solucionar – e mesmo a construção deste problema – estão ambos no escopo de uma história dos problemas. No processo de construção e solução deste problema, espero contribuir não só para com o entendimento da filosofia dos primeiro-românticos alemães (destacadamente o pensamento de Friedrich Schlegel), mas também pôr em evidência as origens de um processo histórico-filosófico que, a meu ver, ainda encontra seus pares na contemporaneidade. Assim, em princípio, este capítulo tem por objetivo apontar as raízes filosóficas de um problema gnosiológico. Como pretendo demonstrar, o problema do

⁹ *Athenäum* §322.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 2002.

¹¹ *Ibidem*, p.17.

conhecimento – ou melhor, da fundação do conhecimento – torna-se tão endêmico no meio filosófico alemão pelo fim do século XVIII que não só torna possível a caracterização de todo o período subsequente como, também, cinde o pensamento alemão em duas correntes filosóficas distintas. A tese é de Manfred Frank,¹² e pretendo acompanhá-la ao longo do capítulo em suas passagens mais significativas. Espero, desta forma, não só caracterizar o primeiro romantismo como um movimento filosófico distinto do idealismo alemão como também desvelar as origens de um problema que se torna central para os seus membros.

* * *

Do que se trata o *Frühromantik*? O que faz do primeiro romantismo alemão um movimento distinto daquele que se alastrou por toda a Europa ao longo dos séculos XVIII e XIX? Se o romantismo na Alemanha compartilha das ambições literárias do *early romanticism* inglês e de seus correlatos na Europa, certamente não se trata somente de mais um movimento literário. A literatura – ou melhor, a poesia –, é claro, ocupava lugar de destaque na agenda dos primeiro-românticos. Mas – e é este o ponto que quero destacar – antes como *forma* que como *conteúdo*. Se poesia e filosofia aparecem como dois *metiers* que se confundem nas publicações dos *Frühromantiker*, isto se dá em função da especificidade do posicionamento filosófico assumido pelo grupo; em grande medida, posicionamento também responsável por um tortuoso trajeto de más-interpretações e caricaturas. Um *corpus* filosófico fragmentário e assistemático aliado a produções literárias de receptividade muito mais ampla foram, certamente, fatores que contribuíram em muito para com a disseminação dos inúmeros equívocos e superstições que ainda hoje assombram as figuras do movimento.¹³ Obviamente,

¹² FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004

¹³ Obras “de peso” – como *A Filosofia do Idealismo Alemão* de Nicolai Hartmann (cf. HARTMANN, Nicolai. *A Filosofia do Idealismo Alemão*. Trad. José Gonçalves Belo. Lisboa, Fundação Calouste, 1997) – são provas cabais dos equívocos que esconde uma leitura enviesada do movimento. O clichê é barato e mal consegue se sustentar frente a uma pesquisa minimamente informada: costumeiramente classifica o *Frühromantik* como movimento subalterno ao idealismo, como corrente irracionalista em oposição à *Aufklärung* alemã, como uma

uma leitura enviesada do fenômeno da parte de Hegel (1770-1831), Heine (1797-1856), Kierkegaard (1813-1855) e mesmo Lukács (1885-1971) só fizeram tornar as coisas ainda mais confusas. Até que a pesquisa se tornasse sistemática, foram necessários os esforços de um Rudolf Haym (*Die romantische Schule*), de um Walter Benjamin (*Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*), de um Lacoue-Labarthe (*L'absolu Litteraire*), etc. Arriscaria dizer que a recepção tardia da filosofia do primeiro romantismo alemão – assim como a recepção tardia da obra de Friedrich Nietzsche – é bastante sugestiva: ela diz claramente algo a respeito de nossas próprias inclinações modernas, ou pós-modernas, se assim quisermos. Gostemos ou não, ela revela que a polêmica fundacional está longe de ser deixada para trás¹⁴ – e, aparentemente, nosso tempo já elegeu seus “favoritos”. Seja como for, penso residir exatamente nas origens desta polêmica o fio de Ariadne que nos possibilitará “limpar o terreno” em função de uma definição do primeiro romantismo alemão e, ao mesmo tempo, alavancar uma fundamentação precisa do problema – encarnado pelo próprio primeiro romantismo.

Retomemos a pergunta: o que é isto, afinal, o *Frühromantik*? Há uma espécie de consenso entre os intérpretes na datação do movimento – um curto período que se estenderia, no máximo, de 1796 a 1801.¹⁵ W.H. Wackenroder (1773-1801), F.D. Schleiermacher (1767-1834), Friedrich Schlegel (1772-1829), August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Ludwig Tieck (1773-1853) e Friedrich von Hardenberg (1772-1801) – mais conhecido por Novalis – são integrantes reconhecidos por todos os intérpretes. F.W.J. Schelling (1775-1845) e J.C.

má-interpretação da obra de Fichte ou ainda como qualquer coisa de curioso a preceder a obra de Hegel. No Brasil, parte da responsabilidade – ou irresponsabilidade – pode ser atribuída a Anatol Rosenfeld, quando da publicação de obras como: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976; ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

¹⁴ Guardadas todas as diferenças, vide os esforços dos filósofos Ernst Tugendhat e Karl-Otto Apel – para ficar somente com dois.

¹⁵ Se há algo como um *corpus* romântico, talvez ele se inicie com *Sobre o Estudo da Poesia Grega*, obra de Schlegel redigida em 1794 (e só publicada em 1797), e finde com o último número da *Athenäum* em 1800.

Friedrich Hölderlin (1770-1843) são integrantes para alguns.¹⁶ Por fim, não devemos nos esquecer também de Caroline Schlegel-Schelling (1763-1809), Dorothea Schlegel (1764-1839) e Sophie Tieck (1775-1833). O grupo, formado por amigos que teriam se descoberto em Berlim e Jena, passou a se reunir na casa dos irmãos Schlegel em Jena por volta de 1796 (daí ser também chamado de Círculo ou Constelação de Jena). O fim da sociedade coincide, de certa forma, com o último número da revista *Athenäum* (1800) e com as mortes de Wackenroder e Novalis (1801). A transformação da pequena cidade de Jena em pólo filosófico e cultural aconteceu, em verdade, pelo menos dez anos antes do estabelecimento do Círculo que a tornaria mundialmente famosa, e não teria sido possível sem a intervenção do então ministro Johann Wolfgang Goethe e, em menor medida, do apoio de Friedrich Schiller. A universidade de Jena foi a primeira a oferecer cursos sobre a filosofia kantiana (entre 1784-85), e vários dos jornais filosóficos mais conhecidos da época surgiram na cidade: o *Allgemeine Literatur-Zeitung*, editado por Christian Gottfried Schütz¹⁷ e Friedrich Justin Bertuch; *Die Hören* e o *Musenalmanach*, ambos editados por Schiller; o *Philosophischen Journals einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten*, editado por Friedrich Immanuel

¹⁶ Aqui faz-se necessário uma ressalva: Schelling efetivamente participou, na sua juventude, dos encontros na casa dos irmãos Schlegel. Em sua *Conversa Sobre a Poesia*, Schlegel considera a participação de Schelling importante o bastante para conferir-lhe o papel de Ludovico (cf. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *The Literary Absolute*. Albany, SUNY press, 1988, p.89). De modo que se Schelling não é considerado para alguns comentadores um autor do *Frühromantik* isto deve-se mais a uma espécie de academicismo classificatório (considerando seus vários momentos filosóficos) que propriamente ao fato histórico. De minha parte, considero os escritos do jovem Schelling exemplares cabais da integração filosófica do autor no grupo. Em se tratando de Hölderlin, sou da opinião de Manfred Frank – se Hölderlin só encontrou Novalis uma única vez (na casa de Niethammer em 1795), se o Círculo de Jena e o Círculo de Homburgo (referência à constelação de autores reunida em torno de Hölderlin aproximadamente no mesmo período) só se relacionaram um com o outro de forma incidental, isto não é o suficiente para comprovar uma cisão grande o bastante a ponto de separar em definitivo o pensamento dos dois grupos. A unidade estrutural do pensamento de ambos os grupos “[...] de acordo com as pesquisas mais recentes, pode ser amplamente explicada pelo fato de que o pensamento dos dois círculos foi construído sobre a mesma fundação. Nomeadamente, ambos desenvolveram os resultados da constelação das conversações iniciadas entre os estudantes de Reinhold em 1792” (FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004, p.28, tradução minha).

¹⁷ Schütz foi talvez o primeiro professor de Jena a dar atenção especial ao pensamento de Kant – teve por 'aluno' o próprio Reinhold que, em 1785, assistiu a suas lições acerca dos recém publicados *Prolegômenos*. Cf. BONACCINI, Juan. *Kant e o problema da coisa em si no Idealismo alemão: sua atualidade e relevância para a compreensão do problema da Filosofia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003, p.31.

Niethammer, etc.¹⁸ Não estaria a exagerar ao dizer que a Jena da década de 80 acabou por se tornar palco de uma mistura explosiva: à polêmica recepção da filosofia crítica de Kant – então em efervescência nos círculos acadêmicos e jornais filosóficos da cidade – alia-se o impacto da Revolução Francesa.¹⁹ A obra de Kant parece fazer o prenúncio de uma nova era – “o que estava em jogo”, diz-nos Terry Pinkard, “era a própria forma assumida pelo mundo moderno: dentre aqueles engolidos pela movimentação, os mais jovens apropriaram-se do pensamento kantiano e de seus desdobramentos para dar um sentido ao mundo e começar a pensar sobre suas formas possíveis”.²⁰

Dentre os divulgadores da obra de Kant em Jena ocupam lugar de destaque K.L Reinhold (1758-1823) e J.G. Fichte (1762-1814). Ambos lecionaram na universidade de Jena e, como veremos mais adiante, desenvolveram alternativas para o problema fundacional em evidência. Ora, se está em Kant a raiz do problema gnosiológico que levará mais tarde Reinhold e Fichte a desenvolverem um programa filosófico fundacional, o grande responsável por fazer da primeira crítica uma polêmica é Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819). E é a partir de Jacobi que, como pretendo demonstrar, torna-se possível localizar o ponto específico em que se dá a cisão entre *Frühromantik* e idealismo alemães. Antes de chegar lá, no entanto, gostaria de fazer algumas considerações a respeito do cenário filosófico alemão pelo início da década de 80 – espero com isso facilitar o acesso ao problema.

¹⁸ Para maiores detalhes sobre a transformação de Jena e alguns de seus principais jornais, ver, respectivamente: PINKARD, Terry. *German Philosophy: 1760-1860, the legacy of idealism*. Cambridge University Press, 2002, cap.4: “The 1780s: the immediate post-Kantian reaction: Jacobi and Reinhold”; BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. New York, Cambridge University Press, 2005, cap.1: “Formation and main representatives of early Romanticism in Germany.”

¹⁹ Fique bem entendido que as reviravoltas e polêmicas da vida intelectual alemã não foram impulsionadas somente pela Revolução Francesa. Como bem nota Juan Bonaccini, “[...] a geografia intelectual da Alemanha já vivia um clima de intensa polêmica e riqueza espiritual bem antes da Revolução Francesa” (BONACCINI, Juan. “A aetas kantiana e o problema de Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo). Para um bom panorama da filosofia alemã pré-Revolução Francesa ver, também: PINKARD, Terry. Op. cit., “Part I – Kant and the Revolution in Philosophy” e “Part II – The Revolution Continued: Post-Kantians.”

²⁰ PINKARD, Terry. Op. cit., p.85, tradução minha.

1.1 O vôo de Dom Quixote no cavalo-de-pau: Jacobi e a polêmica da coisa em si

A recepção da primeira crítica de Kant, publicada em 1781, trata-se de um dos episódios mais curiosos da história da filosofia alemã. Após quase dezoito meses de relativo silêncio (somente duas resenhas de nenhuma profundidade),²¹ uma terceira resenha, anonimamente publicada no Terceiro Caderno do Suplemento dos *Göttingischen Anzeigen von Gelehrten Sachen* de 19 de janeiro de 1782, foi em grande parte responsável pela bomba que viria a se tornar a *Crítica da Razão Pura*. A resenha, que se tornou conhecida por “recensão de Garve e Feder” (dupla a que se atribui comumente a publicação), acusava a doutrina exposta por Kant de ser tão idealista e subjetiva quanto a de Berkeley. Kant, indignado, responderia às acusações em seus *Prolegômenos*, publicados em 1783, e – como se as críticas não cessassem – viu-se forçado a modificar extremamente o texto na segunda edição da *Crítica*, de 1787. O fato é que as acusações de Garve e Feder abriram caminho para uma das mais importantes polêmicas da história da filosofia alemã: a polêmica da coisa-em-si. Pois que Kant, provocado pela resenha Garve-Feder, acabou por desferir um tiro contra o próprio pé ao publicar os *Prolegômenos* em 1783: em primeiro lugar porque a obra passou a ser lida como um “guia” para o entendimento da *Crítica*, e em pouquíssimo tempo já figurava como uma *substitutata* mais acessível, mais prejudicando que contribuindo para com o entendimento da doutrina kantiana; em segundo e, talvez, mais importante, a obra chamou a atenção de um público ainda maior para aquilo que viria a se tornar o problema da 'coisa-em-si'.²² Apenas dois anos após a publicação dos *Prolegômenos*, Jacobi publica sua *Cartas a*

²¹ Cf. BONACCINI, Juan. “A aetas kantiana e o problema de Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo, p.34.

²² Para maiores detalhes acerca do impacto da resenha Garve-Feder, ver: NEIMAN, Susan. “Meaning and Metaphysic”. In: *Teaching New Histories of Philosophy*. Disponível em: <<http://www.pdcnet.org/tnhp.html>> Acesso em 16 de Agosto de 2008. Cf. também BONACCINI, Juan. *Kant e o problema da coisa em si no Idealismo alemão: sua atualidade e relevância para a compreensão do problema da Filosofia*. Rio de Janeiro,

Moses Mendelssohn sobre a doutrina de Espinosa (1785) – a obra, além de alçar a figura de Jacobi à cena filosófica alemã, foi também responsável pelo evento que se tornou conhecido como 'a polêmica do panteísmo'.²³ De certa maneira, a polêmica do panteísmo acabou por eclipsar por alguns anos as discussões levantadas pela resenha de Garve-Feder, mas tão somente até a publicação de *David Hume sobre a Crença ou Idealismo e Realismo, um Diálogo* (1787) – esta segunda publicação de Jacobi traria finalmente à tona, e agora com toda a força, o problema que já se encontrava em gestação pelo menos desde as *Cartas a Moses Mendelssohn*: é em Jacobi que propriamente “nasce”, portanto, a polêmica da coisa-em-si. As críticas de Jacobi irão repercutir na forma de um problema que se torna endêmico para toda a filosofia alemã da década de 90 – o problema da fundação do conhecimento.

Penso ser importante destacar, dentre as críticas levadas a termo por Jacobi em suas publicações do período, duas em específico: das *Cartas a Moses Mendelssohn*, o problema do regresso infinito; de *David Hume sobre a Crença*, o problema da afecção.²⁴ Se ambos os problemas são de extrema importância para a compreensão daquilo que ficou conhecido como o 'salto mortal' de Jacobi, mais importantes ainda eles são como raízes do ceticismo que levariam ao esforço fundacional de figuras como Reinhold e Fichte na década de 90. Em sua

Relume Dumará, 2003, cap.1: “O contexto da discussão: idealismo e revolução?” Para uma abordagem mais ampla da recepção explosiva da primeira Crítica de Kant no horizonte filosófico alemão – e um panorama de como publicações de autores menores ajudaram a compor o ambiente da polêmica (G.E. Schulze, S. Maimon, J.S. Beck), ver: GIOVANNI, George di; HARRIS, H.S. *Between Kant and Hegel: texts on the development of post-Kantian idealism*. Indianapolis, Hackett Pub. Co. Inc., 2000.

²³ Em suma, a polêmica girou em torno do pretenso espinosismo de Lessing. Cf., por exemplo, BECKENKAMPT, Joãozinho. “A penetração do panteísmo na filosofia alemã”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo; cf. também PINKARD, Terry. Op. cit., cap.4: “The 1780s: the immediate post-Kantian reaction: Jacobi and Reinhold.”

²⁴ No primeiro caso, o problema do regresso infinito, sigo principalmente a argumentação desenvolvida por Manfred Frank em: FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004; para o segundo caso, o problema da afecção, faço referência ao texto de Juan Bonaccini, em: BONACCINI, Juan. “A aetas kantiana e o problema de Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo.

obra *Cartas a Moses Mendelssohn*, Jacobi descreve o problema da fundação de todo o conhecimento da seguinte forma: se aquilo que chamamos conhecimento só é conhecimento enquanto 'crença justificada ou opinião embasada' – isto significa que as proposições que emitimos como conhecimento só valem porque fundamentadas por outras proposições que, por sua vez, também só expressam conhecimento se fundamentadas por outras, e assim por diante *ad infinitum*. Tal regressão (*Begründungsregreß*) só teria fim numa proposição última incondicionalmente válida – isto é, auto-evidente, válida em si mesma, não condicionada a nenhuma outra proposição. Só assim seria possível falar em conhecimento: do contrário, estaríamos para sempre aprisionados à regressão infinita.²⁵ É assim que, em função de sua leitura pessoal de Espinosa, Jacobi é levado a estabelecer uma diferença entre duas esferas de validade última: a verdade que se opera dentro de um corpo textual, no interior de um sistema, e a verdade que se dá para além deste quadro sistemático. Desta maneira a teoria deve sempre ser tomada como *meio* – e nunca como *fim em si mesmo* – “pois quem”, diz Jacobi, “em alguma ocasião, enamorou-se de certas explicações, aceita cegamente toda conseqüência, extraída de um silogismo, a qual não pode revogar, e que, por assim dizer, cai sobre sua cabeça”.²⁶ Apenas dois anos após a publicação de *Cartas a Moses Mendelssohn*, Jacobi viria a radicalizar ainda mais suas críticas à razão demonstrativa como 'ferramenta da verdade' – em *David Hume sobre a Crença ou Idealismo e Realismo, um Diálogo*, a doutrina de Kant torna-se, afinal, o principal alvo dos ataques do filósofo. É ali que aparece, talvez pela primeira vez,

²⁵ A *Begründungsregreß*, nas palavras do próprio Jacobi, conduz “[...] ao conceito de uma certeza imediata, que não apenas dispensa qualquer prova, mas que exclui absolutamente todas as provas, e que consiste unicamente na própria representação em acordo com a coisa representada (tendo, portanto, seu fundamento em si mesma). A convicção mediante provas é uma certeza de segunda mão, repousa sobre comparação, e jamais pode ser exatamente segura e perfeita. Se, assim, todo assentimento <*Fürwahrhalten*> que não provém de motivos racionais consiste em fé, então mesmo a convicção a partir de motivos racionais precisa provir da fé, e recebe dela, apenas, sua força.” JACOBI *apud* FIGUEIREDO, Vinícius de. “O Vértice Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo, p.94.

²⁶ JACOBI *apud* FIGUEIREDO, Vinícius de. “O Vértice Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo, p.89.

a tese da incognoscibilidade das coisas em si mesmas como problema – e, naquilo que é de nosso interesse particular, uma das primeiras articulações do *problema da afecção*.

O problema da afecção pode ser resumido da seguinte forma: se na doutrina de Kant só temos acesso a fenômenos, o objeto empírico também é – para nós – fenômeno, não existindo “fora de nós”; se só temos acesso a representações, se as coisas independente de nós nos são completamente inacessíveis, como admitir que nossas representações são representações de – coisas? Em outras palavras: como assumir tais representações sem pressupor a existência de objetos exteriores que provoquem as mesmas?²⁷ Ora, se dependemos desta pressuposição para entrarmos no sistema – diz-nos Jacobi – com ela

[...] é simplesmente impossível permanecermos no sistema, porque a base desse pressuposto é a convicção da validade objetiva da nossa percepção dos objetos fora de nós como coisas-em-si e não como fenômenos *meramente* subjetivos, e também a convicção da validade objetiva das nossas representações *das relações necessárias* desses objetos entre si e das suas *correspondências essenciais, enquanto determinações objetivamente reais*. Afirmar de que forma alguma se coadunam com a filosofia kantiana, visto que esta se serve inteiramente delas para provar que tanto os objetos como as suas relações são entidades puramente subjetivas, meras determinações de nosso próprio eu, e que não existem de forma alguma fora de nós. Pois se, segundo a filosofia kantiana se pode igualmente admitir que a essas entidades puramente subjetivas, determinações apenas do nosso próprio ser, possa corresponder qualquer coisa de transcendental como *causa*, fica-se então envolvido na mais profunda treva sobre onde reside essa causa e de que espécie seria a sua relação com o efeito.²⁸

A acusação de Jacobi é grave e parece nos remeter diretamente à crítica contundente de Garve-Feder acerca da doutrina kantiana – pois se “o idealismo transcendental não é

²⁷ E daí a famosa passagem de Jacobi: “Devo confessar que esta dificuldade [*Anstand*] não me demorou pouco no estudo da filosofia kantiana, de modo que tive que recomeçar do princípio a Crítica da Razão Pura durante vários anos, porque me confundia sem cessar [*irre wurde*] o fato de que sem aquela pressuposição [da afecção das coisas em si mesmas – J.A.B] não podia entrar no sistema e com ela não podia permanecer dentro dele.” JACOBI *apud* BONACCINI, Juan. “A aetas kantiana e o problema de Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo, p.51.

²⁸ JACOBI *apud* FIGUEIREDO, Vinícius de. “O Vértice Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo, p.100.

compatível com a tese de que os objetos externos são as causas de nossas impressões e representações enquanto tais”,²⁹ se só temos acesso a representações (mesmo a percepção remonta à intuição de objetos no espaço e no tempo que, como sabemos, é dada *a priori*), então como sair do círculo vicioso que estabelece uma representação como fundamento de outra representação e assim por diante? Neste sentido, o idealismo transcendental nos conduziria ao *solipsismo*³⁰ – o idealista transcendental não pode jamais garantir que não está sozinho, ele e seu ciclo vicioso de representações.

Tomados em conjunto, os problemas do regresso infinito e da afecção (ou da incognoscibilidade das coisas em si mesmas) resultam numa base totalmente cética para o filosofar. A solução apresentada por Jacobi ao ceticismo a que se viu confinado ao se deixar conduzir pelas filosofias de Espinosa e Kant não poderia ser menos controversa – Jacobi aposta na fé (*Glauben*), numa manobra que ficou conhecida pela história da filosofia como *Salto Mortal*. Se, como vimos, as proposições que emitimos como conhecimento só valem porque fundamentadas por outras e assim por diante (*Begründungsregreß*); se tal regressão só

²⁹ BONACCINI, Juan. “A aetas kantiana e o problema de Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo, p.41.

³⁰ O fato de Kant ter repetidamente acusado seus opositores de não o terem compreendido (vide a publicação dos *Prolegômenos* e a própria reformulação da primeira crítica) não foi, como nos mostra a história, suficiente para evitar a avalanche que se tornou a resenção Garve-Feder. O problema tornou-se legítimo, e tão legítimo que iria impulsionar as discussões não só da década de 80, mas também de toda a década seguinte. Neste sentido, estou plenamente de acordo com a opinião de Juan Bonaccini: se Kant objeta ser um idealista tal como Berkeley, se “pretende sustentar uma teoria diferente de Berkeley e Descartes [...] o que Kant diz e o que ele *pode* dizer são duas coisas diferentes – tal é a objeção de Jacobi. Por temor de ser tachado de idealista (isto é, de solipsista), ele quer dizer mais do que pode: temos que admitir a existência de algo exterior que nos é dado. Porém, este algo só pode ser representação, a qual não pode ser reportada a uma causa exterior porque não podemos inferir com certeza a partir do efeito se a causa 'está em nós ou fora de nós'. Que coisas estão *fora de nós*, porque se referem ao espaço? Não resolve. Porque tudo que nele está são representações e o próprio espaço é uma condição subjetiva das *representações*. *Fora de nós* não se refere a coisas em si, no sentido dado por Kant. O tempo, por exemplo, é real – mas só enquanto forma real de intuição interna. Assim, Jacobi pode dizer que [...] o que nós realistas chamamos objetos reais, coisas independentes de nossas representações, para o idealista transcendental são apenas seres internos [...] meras determinações subjetivas do espírito, totalmente vazias.” BONACCINI, Juan. “A aetas kantiana e o problema de Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo, p.48-49.

pode terminar numa proposição última, incondicionalmente válida; se, no entanto, só temos acesso a representações e nunca às coisas mesmas; se estamos presos num ciclo vicioso, em que nossas representações são oferecidas como respostas para outras representações; então como garantir um único ponto de apoio para além da natureza fenomênica das nossas representações – o incondicionado? Como é possível assegurar *qualquer* base para o conhecimento, se a razão demonstrativa nos revela sua insuficiência enquanto “ferramenta”? A aposta de Jacobi: faz-se necessário a adoção de princípios válidos em si, princípios que não possam ser provados a não ser por “apreensão imediata”. Ora, se não se pode mais recorrer à razão para demonstrar esses princípios, só o que nos resta é acreditar neles – ou, para usar o termo de Jacobi, ter *fé* (*Glauben*) – “pela fé nós sabemos possuir um corpo, e sabemos que há outros corpos e outros seres pensantes fora de nós. Uma revelação verdadeira e maravilhosa!”.³¹

Jacobi assim ensina que a filosofia transcendental nos põe a par de nossa própria ignorância – ao destituir a razão de seu lugar, resta-lhe uma única manobra: apostar na existência de uma realidade fora de nós. O salto de Jacobi não é tão importante, no entanto, quanto a fundamentação de sua crítica: pois será a partir dela que, por um lado, ganhará forma o idealismo alemão – no esforço fundacional de Reinhold e Fichte; por outro, alinha-se ao ceticismo de Jacobi o primeiro romantismo. Faz-se importante destacar, por ora, que o alinhamento se dá tão somente em função da crítica: isto é, na incapacidade da filosofia de

³¹ JACOBI *apud* PINKARD, Terry. *German Philosophy: 1760-1860, the legacy of idealism*. Cambridge University Press, 2002, p. 94, tradução minha. Em outra passagem, Jacobi dirá: “Amo Espinosa porque, mais do que qualquer outro filósofo, me convenceu perfeitamente de que certas coisas não podem se explicar; diante delas, não se deve fechar os olhos, é preciso tomá-las como as encontramos. Não possuo idéia mais intimamente enraizada em mim do que aquela das causas finais, nem convicção mais viva do que a de que faço o que penso, em vez de que deveria apenas pensar o que faço. [...] Certo, devo então admitir uma fonte do pensamento e da ação que permanece inteiramente inexplicável para mim.” JACOBI *apud* FIGUEIREDO, Vinícius de. “O Vértice Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo, p.88.

providenciar – via razão – um princípio fundador que nos sirva de apoio para uma espécie de alavanca de Arquimedes. A aposta de Jacobi ainda parece aos *Frühromantiker* um ato cego de desespero: “muitas vezes”, afirma Friedrich Schlegel,

o elogiado *salto mortale* dos filósofos é apenas um alarme falso. Tomam, em pensamento, um impulso tremendo e se felicitam pelo perigo vencido; mas, observando-se apenas um pouco mais detidamente, sempre continuam no mesmo lugar. É o vôo de Dom Quixote no cavalo-de-pau. Também Jacobi me parece jamais poder parar quieto, embora permanecendo sempre onde está: entalado entre dois tipos de filosofia, a sistemática e a absoluta, entre Espinosa e Leibniz, onde seu espírito delicado se espremeu e feriu de leve.³²

1.2 *Frühromantik* e ceticismo originário

Antes de prosseguirmos, gostaria de atentar para duas importantes considerações. A primeira delas diz respeito à relação entre o ceticismo e a posição gnosiológica dos românticos – o ceticismo está na base desta posição, como pretendo demonstrar. A segunda, escancarada pelo menos desde Benjamin,³³ diz respeito à relação de interdependência entre a posição gnosiológica dos românticos e toda a sua filosofia da arte – de modo que também é objetivo da exposição que se segue abrir caminho para os próximos capítulos, que devem evidenciar o porquê desta interdependência. Considerados os pontos acima, quero apontar para a influência exercida por um ilustre desconhecido: Friedrich Immanuel Niethammer (1766-1848).

³² *Athenäum* §346. As piadas não param por aí – a respeito do *salto mortale* de Jacobi, Heinrich Heine dirá: “Ele não foi senão um hipócrita briguento, que se escondeu sob o manto da filosofia e se infiltrou em meio aos filósofos pretextando primeiro, entre soluços, o seu amor e sua alma terna, para depois insultar a razão. Seu refrão sempre foi: a Filosofia, o conhecimento mediante a razão. Vã ilusão. A própria razão não sabe para onde vai, levando o homem a um escuro labirinto de erro e contradição; apenas a fé pode guiá-lo com segurança. Que toupeira! Não viu que a razão se assemelha ao sol eterno, que ilumina sua trajetória com luz própria, enquanto passeia seguro lá no alto. Não há nada que se compare ao ódio piedoso, benevolente, do pequeno Jacobi contra o grande Espinosa” (HEINE, Heinrich. *Contribuição à História da Religião e Filosofia na Alemanha*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991, p.69).

³³ Cf. BENJAMIN, Walter. Op. cit., ‘Introdução’.

Niethammer mudou-se para a cidade de Jena por volta de 1790, no interesse de atender às exposições de Reinhold sobre a filosofia kantiana. Estudou ao lado de Novalis, Johann Benjamin Eberhard, Friedrich Karl Forbeg e Franz Paul von Herbert.³⁴ Quando ainda sob a tutela de Reinhold, “[...] este grupo de jovens pensadores chegou à conclusão de que uma filosofia que busque seguir um método de dedução a partir de um princípio fundamental mais elevado é ou dispensável ou totalmente impossível”.³⁵ Tão logo assumiu a cadeira de professor de filosofia na Universidade de Jena, Niethammer tornou-se co-editor (com Fichte) do jornal filosófico mais influente do período – o *Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten*, fundado em 1795. O jornal veio a ser o principal meio para as discussões acerca do idealismo transcendental, e contou com publicações de Fichte, Schelling e Schlegel. Niethammer é apontado por Manfred Frank³⁶ como o primeiro a reagir ao programa de Fichte e oferecer uma alternativa à sua filosofia de primeiros princípios: “um programa que os mais inteligentes dentre os estudantes de Jena já reconheciam como uma mera regressão à idéia reinholdiana há muito desacreditada de uma filosofia fundacional. Tal reconhecimento explica a unanimidade e rapidez da crítica que todos eles – Sinclair, Zwilling, Hölderlin, Herbart, Feuerbach, Novalis e Friedrich Schlegel – viriam a formular à *Wissenschaftslehre* de Fichte entre a primavera de 1795 e outono de 1796”.³⁷

Sabemos que Fichte assumiu a cadeira de Reinhold na Universidade de Jena em 1794; vimos também que Novalis havia assistido às aulas de Reinhold (bem como Niethammer), e que Friedrich Schlegel matriculou-se nas aulas de Fichte tão logo se mudou para Jena, em 1796. Ademais, ambos não só eram amigos de Niethammer como também eram

³⁴ Para maiores detalhes acerca da influência exercida por Eberhard, Forbeg e von Herbert no horizonte filosófico de Jena, ver: FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004.

³⁵ FRANK, Manfred. Op. cit., p.23, tradução minha.

³⁶ Ibidem, p.101.

³⁷ Ibidem, p.101-102, tradução minha.

leitores assíduos do *Philosophisches Journal*. De sorte que podemos constatar que os jovens românticos – em muito devido à influência da atmosfera de ceticismo que, a partir de alguns alunos de Reinhold, passou a contaminar muitos dos jovens estudantes da universidade – não viam com bons olhos o programa fundacional apresentado pelas filosofias de Reinhold e Fichte; a bem da verdade, e isto tornou-se uma espécie de lugar-comum entre os autores românticos, o que ruía era a crença em um *primeiro princípio* auto-evidente, do qual o filósofo pudesse erigir, por pura dedução, um sistema completo e infalível. Na raiz da ‘conexão Reinhold-Fichte’, como Frank a batizou, está a filosofia de Jacobi. É a partir de Jacobi que se torna imperativo para o filósofo Reinhold, e posteriormente para Fichte, conduzir a Filosofia Crítica a uma fundamentação última.³⁸ Tanto Reinhold quanto Fichte pensaram ter encontrado tal princípio fundacional – o primeiro chamou-o de ‘princípio da consciência’ (*Satz des Bewußtseins*); o segundo, de ‘Eu absoluto’.³⁹ O ceticismo romântico reside exatamente aí: o conhecimento do Absoluto, do incondicionado, é visto como tarefa impossível – e a filosofia, na sua busca eterna por um fundamento, como tarefa infinita. “Procuramos por toda parte o incondicionado”, diz Novalis, “e encontramos sempre apenas coisas”.⁴⁰

³⁸ O impulso inicial, como é sabido, parte de Reinhold: “[...] a idéia de superar Kant, que se torna patente em todo o idealismo alemão e leva às 'reformulações' que a história conhece, não vem de Fichte, mas de Reinhold; e Reinhold tenta responder aos críticos de Kant, notadamente a Jacobi. Via Fichte, Schelling herdará esta idéia e a comunicará a Hegel, ainda que na década de noventa seja quase um ponto pacífico” (BONACCINI, Juan. *Kant e o problema da coisa em si no Idealismo alemão: sua atualidade e relevância para a compreensão do problema da Filosofia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003, p.33).

³⁹ Cf. FRANK, Manfred. Op. cit., particularmente o seguinte capítulo: ‘Lecture 3: On the Unknowability of the Absolute: Historical Background and Romantic Reactions.’ Cf. também BONACCINI, Juan. *Kant e o problema da coisa em si no Idealismo alemão: sua atualidade e relevância para a compreensão do problema da Filosofia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003. Uma boa porta de entrada, muito embora o impacto de Jacobi seja ali pouco explorado, trata-se da introdução de Georgi di Giovanni à obra *Between Kant and Hegel* – cf. GIOVANNI, George di; HARRIS, H.S. *Between Kant and Hegel: texts on the development of post-Kantian idealism*. Indianapolis, Hackett Pub. Co. Inc., 2000, introdução: ‘The Facts of Consciousness’.

⁴⁰ *Pólen* §1. É neste horizonte que torna-se compreensível o fragmento 66 da *Lyceum* – como crítica (ou, no caso, autocrítica) ao impulso fundacional: “A revolucionária fúria de objetividade de minhas primeiras composições musicais filosóficas tem um pouco da fúria de fundamentação que tão violentamente se alastrou pela filosofia sob o consulado de Reinhold”.

Não é outro, aliás, o motivo pelo qual Schlegel afirma no *Athenäumsfragment* 84: “Subjetivamente considerada, a filosofia sempre começa no meio, como o poema épico”. Se não há um primeiro princípio, um princípio fundador, algo com o que – como o *cogito* de Descartes – possamos fundamentar todo o nosso conhecimento, então com o que ficamos? A resposta de Schlegel: ficamos com aquilo que temos à mão, uma *história da filosofia*. Uma vez que o conhecimento verdadeiro – como conhecimento do incondicionado – revelou-se uma impossibilidade, a promessa de qualquer sistema que ambicione encerrá-lo tornou-se vazia, despropositada – razão pela qual não devemos nos ater a um sistema, mas a toda história da filosofia. Se a filosofia tem por fim encontrar um fundamento, e se tal fundamento não pode jamais ser estabelecido,⁴¹ devemos nos contentar com aquilo que ela pode nos oferecer: uma *eterna aproximação*. Note-se que a diferença entre o *Frühromantik* e o Idealismo reside exatamente aí – ambos partilham do mesmo objeto, mas desenvolvem em relação a ele posições antagônicas. A aposta idealista está em que, através de nossas capacidades cognitivas, podemos assegurar uma pressuposição absoluta (seja chamada ‘primeiro princípio’, ‘princípio fundador’, ou ‘conhecimento absoluto’). No *Frühromantik*, se existe algum Absoluto, ele trata-se da nossa ignorância – ignorância absoluta. Isto é – ao contrário do idealismo, o Absoluto romântico não se deixa apreender por nossas capacidades cognitivas. Mas se o Absoluto não é cognoscível, como podemos apreendê-lo? Aliás, como podemos até mesmo falar nele? Para responder a essas questões devemos antes introduzir um novo conceito – o de *poesia romântica*.

⁴¹ A este respeito, Novalis redige em 1796: “O que eu faço ao filosofar? Eu procuro um fundamento. [...] Todo o filosofar deve terminar em um fundamento absoluto. Agora, se tal não fosse dado, se este conceito contivesse uma impossibilidade – então a urgência de filosofar seria uma atividade infinita. Ela seria sem fim, porque uma necessidade eterna por um fundamento absoluto estaria à mão – e, portanto, nunca pararia” (NOVALIS *apud* FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004, p.39, tradução minha). Também é neste sentido que devemos entender o seguinte fragmento de Schlegel: “[...] do conhecimento mais intuitivo e da clara visão do que deve ser produzido, o salto até aquilo que é perfeito e acabado permanecerá sempre infinito” (*Athenäum* §432). Contra a filosofia de primeiros princípios, cf., também, *Athenäum* §43, §85, §346.

CAPÍTULO 2:

O IMPERATIVO POÉTICO

No fundamento do amor dos poetas alexandrinos e romanos por matéria difícil e apoética está todavia o grande pensamento: tudo deve ser poetizado, de modo algum como intenção dos poetas, mas como tendência histórica das obras. E na mescla de todos os gêneros artísticos dos ecléticos poéticos da antiguidade tardia está a exigência de que só haja uma única poesia, como também uma única filosofia.⁴²

E.M. Butler, no primeiro capítulo de sua obra já clássica e tão pouco referenciada no Brasil – *The Tyranny of Greece Over Germany*⁴³ –, aponta Joachim Winckelmann (1717-1768) como o grande responsável pela influência dominadora que os gregos passaram a exercer na literatura alemã do século XVIII em diante. “Se eu estivesse empenhada em escrever uma história da literatura grega de 1700 em diante”, diz-nos a autora, “eu poderia tê-lo feito somente por um ângulo: pois me parece que a Grécia de Winckelmann foi o fator crucial no desenvolvimento da poesia alemã da última metade do século dezoito e por todo o século dezenove”.⁴⁴ É de fato a partir das publicações e do esforço de Winckelmann que o pensamento alemão passa a fazer a corte, de maneira obsessiva, ao espírito de uma Grécia que irá encontrar na Alemanha solo propício para renascer de forma bastante peculiar. A Grécia de Winckelmann dá novo fôlego à posição de poetas e filósofos alemães no que tange à *Querelle des Anciens et des Moderns*: a famosa conceituação da arte grega enquanto “nobre simplicidade e serena grandeza”, assim como a aposta de Winckelmann na imitação dos antigos (o que viria a se tornar um dos pilares do Classicismo), fizeram carreira na história da literatura alemã.⁴⁵

⁴² *Athenäum* §239.

⁴³ BUTLER, E.M. *The tyranny of Greece over Germany*. Cambridge: University Press, 1935.

⁴⁴ *Ibidem*, p.6, tradução minha.

⁴⁵ Vale lembrar, ambos os conceitos datam de 1755, quando da publicação de *Reflexões Sobre a Imitação das Obras Gregas na Pintura e na Escultura*. Para maiores detalhes acerca da obra de Winckelmann como fundamentação para o Classicismo alemão, ver: SÜSSEKIND, Pedro. “A Grécia de Winckelmann”. In:

Ora, se Winckelmann abriu caminho ao colocar em evidência o ideal de beleza dos gregos no que tange às artes, em específico à pintura e escultura, sua influência faz-se notar principalmente dentro do âmbito da *poesia alemã*. Em grande medida, arriscaria dizer que tal transição deixa-se antever na publicação do *Laocoonte* do *Aufklärer* G.E. Lessing (1729-1781). Logo pelo primeiro capítulo já se evidencia o tom crítico – e não poucas vezes irônico – com que Lessing irá conduzir a disputa com seu principal interlocutor, Winckelmann, na medida em que procura demonstrar a superioridade da poesia sobre a pintura e escultura. O ponto da discórdia é específico, e para melhor delimitá-lo devemos nos inteirar do que Winckelmann nos diz a respeito do grupo escultural Laocoonte:

Assim como as profundezas do mar sempre permanecem calmas, por mais que a superfície se enfureça, do mesmo modo a expressão nas figuras dos gregos mostra, em todas as paixões, uma alma grande e sedimentada. Esta alma, apesar do sofrimento extremo, será exposta na face do Laocoonte e não apenas na face. A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que nós sem observar a face e as outras partes, apenas no abdome dolorosamente retraído, quase que cremos estarmos nós mesmos a sentir; essa dor, eu dizia, exterioriza-se no entanto sem nenhuma fúria na face e em todo o posicionamento. Ele não brada nenhum grito terrível, como Virgílio canta do seu Laocoonte; a abertura da boca não o permite: trata-se muito mais de um gemido medroso e oprimido, como Sadolet o descreve. A dor do corpo e a grandeza da alma são distribuídas, e como que balanceadas, por toda a construção da figura com a mesma força. Laocoonte sofre, mas ele sofre como o Filoctetes de Sófocles: a sua miséria penetra até a nossa alma; mas nós desejaríamos poder suportar a miséria como esse grande homem.⁴⁶

A posição de Winckelmann é clara – o grupo escultural Laocoonte representa a arte grega em seu melhor momento (o período clássico); excessos, ele diz, não são permitidos ali. Para o autor, portanto, a peça de Virgílio só pode estar vinculada a um período de decadência

Kriterion, Belo Horizonte, 117, Jun./2008, p.66-77. Para um estudo biográfico da relação entre Winckelmann e a cultura helênica, cf. também: BUTLER, E.M. *The tyranny of Greece over Germany*. Cambridge: University Press, 1935 – capítulo II, “*The discoverer: Winckelmann (1717-1768)*”. Importante destacar que a imitação dos antigos não se trataria, para Winckelmann, de mera “macaqueação” – para maiores esclarecimentos, ver: WERLE, Marco Aurélio. “Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?” In: *Revista Trans/Form/Ação*, vol.23, n.1, Marília: 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732000000100002> Acesso em 8 de janeiro de 2010.

⁴⁶ WINCKELMANN *apud* LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998, p.83.

posterior: ao contrário do grupo escultural, a peça peca por retratar a dor de forma exagerada.⁴⁷ Se por um lado o grupo escultural serve a Winckelmann como modelo para o ideal de beleza grega que viria a forjar, Lessing leva a obra a exame com outro objetivo, qual seja, colocar em evidência as diferenças do *medium* em que cada arte se realiza. Lessing não discorda de Winckelmann quanto às características que este identifica no grupo escultural: discorda, isso sim, das hipóteses desenvolvidas pelo autor como responsáveis pela presença de tais características.⁴⁸ Ora, Lessing tem outra opinião no que diz respeito aos excessos de dor na literatura antiga: para o autor, há ali livre manifestação de sofrimento. Em resposta ao exemplo tomado por Winckelmann – “Laocoonte sofre [...] como o Filoctetes de Sófocles” –, Lessing dirá:

Como sofre esse? É estranho como o seu sofrimento deixou em nós impressões tão diferentes. – As lamentações, o grito, as maldições selvagens com as quais a sua dor preenche o campo e atrapalha todo sacrifício, todos os rituais sagrados, ressoavam de modo não menos terrível pela ilha deserta e foram eles que o haviam desterrado para lá. Quais sons de pesar, de lamento, de desespero que também o poeta na sua imitação deixa ressoar o teatro.⁴⁹

Se a analogia de Winckelmann faz algum sentido para Lessing – se “assim como as profundezas do mar sempre permanecem calmas, por mais que a superfície se enfureça, do mesmo modo a expressão nas figuras dos gregos mostra, em todas as paixões, uma alma

⁴⁷ Ou nas palavras de Marco Aurélio Werle: “Winckelmann considera os excessos de dor manifestados por Laocoonte na obra de Virgílio (*Eneida*, II, 222–4) como um sinal de decadência da arte antiga que, na sua fase clássica, não admitia gritos e choros. Lessing o contradiz, afirmando que os antigos consentem a livre manifestação da dor na literatura e no teatro, mas não nas artes plásticas” (“Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?” In: Revista *Trans/Form/Ação*, vol.23, n.1, Marília: 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732000000100002> Acesso em 8 de janeiro de 2010).

⁴⁸ “A observação que é fundamental aqui, que a dor não se mostra na face de Laocoonte com aquela fúria que se deveria supor devido à sua violência, é perfeitamente correta. Também é incontestável que justamente onde o pretensor conhecedor deveria julgar que o artista ficou abaixo da natureza e não atingiu o verdadeiramente patético da dor; exatamente nisso, eu afirmo, a sabedoria dele brilha de modo muito especial. Apenas no que toca ao motivo que o senhor Winckelmann atribui a essa sabedoria, na universalidade da regra que ele deriva a partir desse motivo, eu ousar ser de uma outra opinião” (LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998, p.83-84).

⁴⁹ *Ibidem*, p.84.

grande e sedimentada” – o sentido está em que os gregos compreendiam as especificidades de cada *medium* de produção. Isto é: se a analogia vale para a escultura, certamente ela não valerá para a poesia. Winckelmann pretende provar seu ideal na comparação do grupo escultural do Laocoonte com a poesia tardia de Virgílio – para Lessing seu erro está precisamente aí: Winckelmann falha de modo catastrófico ao comparar o grupo escultural grego com a obra do poeta romano justamente por não compreender o relacionamento que cada arte desenvolve com seu meio. É assim que, pelo fim do primeiro capítulo, Lessing nos dá as diretrizes da transição que por ora se opera:

agora eu chego no meu corolário. Se é verdade que, sobretudo segundo o modo de pensar dos gregos antigos, o gritar na sensação de dor corporal pode coexistir muito bem com uma grande alma: portanto a expressão de uma tal alma não pode ser causa pela qual, apesar disso, o artista não quer imitar esse grito no seu mármore; antes deve haver um outro motivo por que aqui ele separa-se do seu rival, o poeta, que expressa esse grito com o melhor propósito.⁵⁰

A pretensão do autor é dupla: não só deseja trazer à tona as diferenças do *medium* em que cada arte se realiza como também pretende, no processo, devolver à poesia a primazia em relação à pintura (como é sabido, esta havia assumido o lugar de honra entre as artes pelo menos desde o *Paragone* de Da Vinci).⁵¹ Na caracterização do objeto de ambas as artes, à pintura caberia a representação de corpos por meio de figuras e cores; já o âmbito da poesia é representar ações através de sons articulados no tempo. Como corpos não existem somente no espaço mas também no tempo, e como as ações dependem de corpos para serem praticadas, “[...] a pintura também pode imitar ações, mas apenas alusivamente através de corpos. [...] a

⁵⁰ Ibidem, p.86.

⁵¹ Como demonstra Márcio Seligmann-Silva em sua introdução ao *Laocoonte*, a obra de Lessing opõe-se claramente ao *Paragone* de Da Vinci: o texto marca assim o fim da *ut pictura poesis* horaciana – portanto, da reciprocidade entre pintura e poesia. Tzvetan Todorov aponta para o mesmo enfrentamento – cf. TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1979, cap.5: “Imitação e Motivação”.

poesia também expõe corpos, mas apenas alusivamente através de ações”.⁵² Uma vez que tanto a pintura quanto a poesia só vão de encontro ao seu melhor caso se atenham àquilo que é específico do seu meio, o artista deve evitar ao máximo que uma das artes invada o âmbito da outra.⁵³ Ao dizer que cada arte deve limitar-se àquilo que é específico do seu meio Lessing não quer cavar um abismo intransponível entre a pintura e a poesia, de modo que não possa haver comparação entre ambas. Ao contrário, é na ilusão da ‘evidentia’ que Lessing irá se apoiar para declarar a superioridade da poesia – menos limitada pelo meio, a poesia não se vê forçada a representar aquilo que é visível: “[...] a poesia é a arte mais ampla”, pois “há belezas à sua disposição que a pintura não é capaz de atingir”.⁵⁴

Em suma: se por um lado Winckelmann é responsável por um ideal de beleza da arte antiga (“nobre simplicidade e serena grandeza”) estampado, segundo o autor, na escultura e pintura gregas, Lessing será o grande responsável pela transição que fará da poesia alemã a grande herdeira da Grécia de Winckelmann.⁵⁵ Não obstante as diferenças, Lessing parece não abrir mão de um dos princípios norteadores do pensamento de Winckelmann: a *imitação dos antigos*. Parece-me que, se na Alemanha a *querelle* é marcada por uma cisão irrevogável entre antiguidade e modernidade – e, mais precisamente, para retomar o termo de E.M. Butler, por

⁵² LESSING, G.E. Op. cit., p.193.

⁵³ “A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá. Do mesmo modo a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem a mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele. Disso decorre a regra da unidade dos adjetivos pictóricos e da economia nas exposições de objetos corpóreos” (LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998, p.194).

⁵⁴ Ibidem, p.76.

⁵⁵ Como fica patente, a título de ilustração, nas palavras do próprio Goethe: “É preciso ser jovem para ter presente o efeito que o *Laocoonte* de Lessing causou em nós, pois, da região de uma pobre percepção, essa obra nos lançou nos livres campos do pensamento. O *ut pictura poesis*, por tanto tempo mal compreendido, foi posto de lado de uma vez por todas, a diferença entre as artes plásticas e oratórias se tornou clara, e os seus cumes apareceram separados, por mais próximos que suas bases pudessem se encontrar” (GOETHE *apud* SUZUKI, Márcio. Apresentação da tradução de: SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991, p.13).

uma espécie de tirania exercida pelo ideal de beleza de uma Grécia reinventada –, em grande medida a responsabilidade deve ser atribuída à aposta de Winckelmann na imitação dos gregos como “único caminho para nos tornarmos grandes, se possível inimitáveis”.⁵⁶ Para Winckelmann, a imitação de um ideal de beleza;⁵⁷ para Lessing, uma espécie de purismo a determinar o âmbito em que cada arte pudesse revelar aquilo que tinha de melhor. Em ambos os casos, o que temos é um projeto para o desenvolvimento das artes na Alemanha: “o que deveria ser imitado”, diz-nos Stuartt Barnett, “era o inimitável”.⁵⁸

* * *

Winckelmann e Lessing são responsáveis por ditar os termos da *Querelle des Anciens et des Moderns* na Alemanha do século XVIII – o ponto culminante de seu desenvolvimento se dá, todavia, na publicação do ensaio *Poesia Ingênua e Sentimental*, de Friedrich Schiller (1759-1805). A obra parte da paradoxal conclusão a que chega o autor em *Educação Estética do Homem*: “a educação estética é a tarefa suprema do homem e, embora factível, não pode ser inteiramente realizada”.⁵⁹ O enfoque, no entanto, agora é diferente: pois que, mesmo que a aspiração a um belo ideal de perfeição humana nunca possa ser efetivada, caberá ao artista traçar as diretrizes para o cumprimento desta tarefa – em última instância, é sua função abrir caminho para que o gênero humano esteja à altura deste ideal. Senão, vejamos. Como é sabido, em seu ensaio Schiller aponta para a dupla afinidade da poesia – “com a arte do som e com as artes plásticas”:

⁵⁶ WINCKELMANN *apud* SÜSSEKIND, Pedro. “A Grécia de Winckelmann”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, 117, Jun./2008, p.68.

⁵⁷ “A imitação da beleza sensual na natureza e da beleza espiritual no homem; a combinação do belo e do sublime, daquilo que é humano e daquilo que é divino por meio da nobreza, simplicidade, serenidade e grandeza; tudo isso só poderia ser alcançado através do estudo e imitação dos Gregos. Esta foi a mensagem estética de Winckelmann para seus contemporâneos” (BUTLER, E.M. *The tyranny of Greece over Germany*. Cambridge: University Press, 1935, p.48, tradução minha).

⁵⁸ BARNETT, Stuart. 'Critical Introduction'. In: SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001, p.5, tradução minha.

⁵⁹ SUZUKI, Márcio. Apresentação da tradução de: SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991, p.11.

Ou seja, conforme imite um *objeto* determinado, como o fazem as artes plásticas, ou conforme produza apenas um determinado *estado da mente*, como a arte do som, sem ter para isso necessidade de um objeto determinado, a poesia pode ser chamada de plasmadora (*plástica*) ou de musical. Portanto a última expressão não se refere apenas àquilo que na poesia é, realmente e segundo a matéria, música, mas a todos aqueles efeitos que em geral ela pode produzir sem dominar a imaginação por meio de um objeto determinado [...].⁶⁰

Essa dupla afinidade guarda uma relação íntima com dois aspectos específicos da natureza humana: o *Ingênuo* e o *Sentimental*. Schiller, como grande parte dos filósofos alemães de seu tempo, não escapou incólume da influência de Rousseau: numa espécie de *estado de natureza* original, ou *natureza pura*, “[...] o homem atua como indivisa unidade sensível e como todo harmonizante. Sentidos e razão, faculdade receptiva e espontânea ainda não se cindiram e muito menos estão em desacordo”.⁶¹ Tal estado originário deixa-se antever na arte dos antigos – na antiguidade grega, “[...] a cultura não degenerou tanto a ponto de se abandonar a natureza”.⁶² Ali, onde o poeta *só pode ser natureza*, a obra nasce de um impulso natural: a natureza sai vitoriosa sobre a arte.⁶³ Como unidade harmônica natural, o poeta antigo deve executar em sua obra a “*imitação* mais completa possível do *real*”⁶⁴ – daí a prevalência do elemento *plástico*, pelo qual o artista antigo pode atingir a perfeição dentro de certos limites. Em síntese, o ingênuo caracteriza-se por tal estado de natureza originário que, como estado corpóreo, harmônico e espontâneo, executa ‘obras para o olho’ – e “uma obra para o olho só encontra sua perfeição na limitação”.⁶⁵

Se o ingênuo diz respeito a um modo de criar natural e instintivo, o sentimental é marcado por uma característica que só pode surgir mediante a cisão entre entendimento e

⁶⁰ SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991, p.75.

⁶¹ *Ibidem*, p.60.

⁶² *Ibidem*, p.56.

⁶³ *Ibidem*, p.47.

⁶⁴ *Ibidem*, p.61.

⁶⁵ *Ibidem*, p.63.

imaginação – a *reflexão*. Ao mesmo tempo em que abandona seu estado originário de natureza, o poeta sentimental o circunscreve – inserido em uma cultura fragmentária, apercebe-se de que a natureza desaparece da vida humana “como *experiência* e como *sujeito*” e acompanha sua ressurreição no mundo poético “como *Idéia* e como *objeto*”.⁶⁶ O poeta sentimental, portanto, “[...] *reflete* sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta”.⁶⁷ A poesia sentimental, longe de ser fruto de uma espontaneidade natural, tem por parteira a razão reflexionante – e é justamente esta razão reflexionante que deve liderar, na esfera da cultura [*Bildung*], o homem fragmentado de volta à sua unidade originária. Se tal estado originário só é trazido à consciência após ter sido deixado para trás, ele passa a existir – na esfera do sentimental – unicamente enquanto *Idéia*. Como ideal, entretanto, ele nunca pode ser atingido – dele só podemos nos aproximar *infinitamente*. “Este caminho que os poetas modernos seguem”, diz Schiller, “é o mesmo que o homem em geral tem de trilhar, tanto individualmente quanto no todo. A natureza o faz uno consigo; a arte o cinde e desune; pelo Ideal, ele retorna à unidade”.⁶⁸ Enfim: ao contrário da poesia ingênua, perfeita dentro dos seus próprios limites, a poesia sentimental caracteriza-se por uma *perfectibilidade infinita*. É função do poeta sentimental nos reconduzir – via razão – à natureza que deixamos para trás: deve, portanto, *eleva a realidade ao Ideal*. Como não são corpóreas, as *Idéias* são de pouca ajuda em obras plásticas – aproximam-se, no entanto, da música enquanto elemento: pois que o poema musical leva vantagem sobre o poema plástico “naquilo que não se pode expor e é inefável, em suma, naquilo que nas obras de arte se chama *espírito*”.⁶⁹

⁶⁶ Ibidem, p.56.

⁶⁷ Ibidem, p.64.

⁶⁸ Ibidem, p.61.

⁶⁹ Ibidem, p.63.

Em retrospecto: vimos até agora como, movidos pela inauguração de um ideal de beleza reinventado por Winckelmann, Lessing e Schiller afiguram-se como peças chave para o desenvolvimento da *querelle* na Alemanha do século XVIII – o primeiro, ao delimitar as especificidades de cada *medium* de produção, quis privilegiar a poesia em detrimento da pintura e escultura; o segundo isolou a poesia antiga da poesia moderna, destacando a afinidade daquela com as artes plásticas e desta com a música. Lessing opera a transição que traz a poesia à presença dos holofotes – Schiller coloca em evidência a forma do paradoxo: se a poesia antiga, inocente e ingênua, realiza-se espontaneamente enquanto *perfeição finita*, a poesia moderna, sentimental e reflexionante, só pode realizar-se de forma deliberada – enquanto *infinitamente perfectível*. A antinomia entre antigos e modernos, no entanto, parece ficar em suspensão ali, irreconciliável, como intersecto irrevogável do caminho traçado pela tríade Winckelmann-Lessing-Schiller. O veredicto de E.M. Butler: “Se os gregos são tiranos, os alemães são seus escravos predestinados”.⁷⁰ Tal qual a esfinge de Sófocles, a antiguidade grega está prestes a devorar uma Alemanha que se esforça em decifrá-la – não o faz, contudo, sem encontrar resistência. As raízes da rebelião já estavam de certo modo plantadas na crítica de Lessing; no ensaio de Schiller, afigura-se-nos um primeiro enfrentamento – o autor alinha-se com a modernidade, não obstante a regule por um ideal conformado pelo estudo da antiguidade; é na obra de Friedrich Schlegel que a rebelião virá à tona de maneira explícita.

2.1 Sobre o Estudo da Poesia Grega: o *debut* da filosofia romântica

É certo que o conceito de poesia sempre ocupou, desde o início, o centro das reflexões de Friedrich Schlegel – em carta datada de maio de 1793, Schlegel comunica ao

⁷⁰ BUTLER, E.M. Op. cit., p.6.

irmão August W. Schlegel a decisão de fazer do estudo da literatura o objetivo de sua vida.⁷¹ Antes mesmo que um ano se completasse Schlegel haveria de se mudar para Dresden (em janeiro de 1794); ali, em reclusão, dá início a um estudo sistemático da literatura e poesia gregas. Ora, a Grécia afigurava-se-lhe como terra nativa da poesia, e qualquer estudo sistemático que pretendesse responder aos problemas estéticos de seu tempo deveria necessariamente ser articulado pelo *medium* da arte antiga. A tomar a filosofia como fragmento e de maneira tão experimental, também é certo que o conceito de poesia passou por modificações de diversas ordens até assumir a forma em que se reveste no *Athenäumsfragment* 116: como poesia “universal e progressiva”, eternamente em devir, que a tudo e todos absorve no curso de seu desenvolvimento, sintetizando poesia e filosofia, poesia e vida, abrangendo “tudo o 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”. Ainda que reconhecida sua aproximação com o neoclassicismo em sua obra de estréia, a aparente descontinuidade com os escritos do período romântico é tão somente aparente: afigura-se-me antes que nos escritos de um Schlegel neoclássico já se encontram, ainda que em protoforma, os problemas que um Schlegel romântico buscará mais tarde responder.⁷² De modo que, para compreender o processo de desenvolvimento do conceito, de como ‘poesia’ passa de uma categoria, de um gênero, a ‘gênero universal’ – ou, como sugere Benjamin, à categoria de ‘Idéia’⁷³ – faz-se necessário cumprir com uma apresentação das suas

⁷¹ Cf. BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. New York, Cambridge University Press, 2005, p.37.

⁷² Posição também assumida, dentre outros, por Stuart Barnett (2001), Manfred Frank (2004), Peter Szondi (1986) e Frederick Beiser (2003). Há uma certa tendência na tradição em compartimentalizar o pensamento de Schlegel em três diferentes fases – super-jovem ou classicista, jovem ou romântica e, por fim, madura ou mística. Penso que estas fases estão longe de ser “estanques”. Schlegel incorpora o espírito filosófico de uma antítese: na contramão do idealismo alemão pretende, mesmo que assistematicamente, elaborar algo como uma estética. Se a estética schlegeliana acaba por trazer à tona seu lado ‘místico’ ou ‘religioso’, vale lembrar que o faz por opção filosófica, como resposta filosoficamente construída, e não como conversão miraculosa. Acima de tudo: trata-se de uma aposta na poesia – como resposta a um problema filosófico que se relaciona a toda possibilidade do saber.

⁷³ Cf. BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-

origens, a saber, na obra *Sobre o Estudo da Poesia Grega*.

Em 1794, ao se mudar para Dresden, Schlegel pretendia realizar no âmbito da literatura aquilo que Winckelmann realizara para as artes plásticas – tinha como empresa a elaboração de uma história da literatura grega, exercício a que se dedicou por dois anos e meio e culminou na publicação do *Über das Studium der griechischen Poesie*.⁷⁴ A obra participa do horizonte histórico em que se desenrola a *Querelle des Anciens et des Moderns* na Alemanha – o objetivo: “[...] uma tentativa [...] de mediar a interminável disputa dos amigos comprometidos ou com os poetas antigos ou modernos, e restaurar relações pacíficas no reino do belo entre cultura [*Bildung*] natural e artificial por meio de precisa distinção”.⁷⁵ Qualquer semelhança com o ensaio de Schiller não é mera coincidência: se devemos acreditar nas palavras de Schlegel, seu contato com *Poesia Ingênua e Sentimental* deu-se tão somente após ter enviado sua obra para a publicação – o *Sobre o Estudo da Poesia Grega* teria sido concluído em 1795 e, devido a problemas com o editor, só saiu do prelo em 1797, pouco depois da publicação do ensaio de Schiller (como se sabe, a obra que conhecemos pelo nome de *Poesia Ingênua e Sentimental* foi publicada originalmente na forma de três artigos pela revista *Die Horen*, entre os anos de 1795 e 1796, ganhando a forma de ensaio único somente em 1800). O que nos levaria a concluir que, se há extrema semelhança nos tratados de Schiller e Schlegel, isso se deve antes a uma conseqüência auto-impositiva do pensamento a considerar o horizonte filosófico alemão: de um lado, Winckelmann e Lessing, do outro, a recepção da filosofia crítica de Kant. Eis a minha hipótese: a publicação de textos tão semelhantes aponta para o desenvolvimento necessário de um problema de ordem histórico-

Silva. São Paulo, Iluminuras, 2002, segunda parte, capítulo III: ‘A idéia da arte’.

⁷⁴ A obra consultada, no caso, foi a tradução para inglês de Stuart Barnett: SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001.

⁷⁵ *Ibidem*, p.96, tradução minha.

filosófica, e será Schlegel – a representar aqui a escola romântica – a ponta de lança a incorporar este horizonte numa oposição filosófica lúcida ao programa do idealismo alemão. Mas aqui já adianto-me por demais – retomemos antes de mais nada o argumento central da obra.

Schlegel pretende pôr em evidência o contraste entre a poesia antiga e a moderna: se por um lado a antiguidade é governada por uma *Bildung natural* (*natürliche Bildung*), o traço constitutivo da modernidade é sua *Bildung artificial* (*künstliche Bildung*) – a primeira filia-se a uma forma espontânea e natural de produção; a segunda prende-se a amarras conceituais. “A massa homogênea que é a poesia grega”, diz-nos o autor, “é um todo independente e perfeito, completo em si mesmo, e a simples integração de suas rigorosas interrelações conformam a unidade de uma *bela organização*, em que mesmo a menor parte é necessariamente determinada pelas leis e objetivos do todo, e ainda assim é livre e auto-suficiente”.⁷⁶ Ora, o traço distintivo da estética nos antigos está justamente em que a sua organização e direcionamento não são dados pelo *entendimento*: “ao contrário”, prossegue Schlegel, “a teoria grega não estava de nenhuma forma associada com a práxis do artista; no máximo, a teoria viria a se tornar uma serva do artista. O impulso [*Trieb*] em seu todo não era somente o motivo mas também o *princípio norteador* da cultura [*Bildung*] grega”.⁷⁷ Tomando alguma liberdade, parece-me que a tese de Schlegel antecede aquela desenvolvida por Nietzsche em sua obra de estréia *O Nascimento da Tragédia*: pois que o elemento racional passa a fazer frente ao natural, o Apolíneo ao Dionisíaco, oposição que marca o fim de um período e dá as

⁷⁶ Ibidem, p.65, tradução minha. A lição foi ensinada por Winckelmann, como indica o próprio Schlegel em sua *Conversa Sobre a Poesia*: “Winckelmann aprendeu a observar a Antiguidade como um todo, dando o primeiro exemplo de como se deve fundamentar uma arte pela história de sua formação” (SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.45).

⁷⁷ SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001, p.66, tradução minha.

diretrizes para o surgimento de outro (a *Bildung natural* fica para trás, surge a *Bildung artificial*).⁷⁸ Schlegel insere a antinomia entre cultura antiga e moderna nos trilhos de uma filosofia da história: no estágio inicial de seu desenvolvimento, enquanto ainda sob tutela da natureza, “a *poesia grega* engloba o todo da cultura humana em completude uniforme, num feliz equilíbrio que não vê interferência de uma disposição específica ou excentricidade pronunciada”;⁷⁹ “na Grécia, o belo cresce sem supervisão de qualquer artificialidade: ele essencialmente cresce selvagem”;⁸⁰ a transição para a cultura moderna só se evidencia após um longo *intermezzo* barroco, “a ocupar o espaço entre a cultura [*Bildung*] antiga e a moderna”.⁸¹ O elemento constitutivo da cultura moderna leva tempo para se desvelar em sua forma plena: pois que o ideal de perfectibilidade limitada dos antigos só se torna ideal mediante a interferência de uma *razão reflexionante*, razão esta que faz da poesia moderna uma *inclinação infinita* para uma perfectibilidade não mais disponível, e não mais disponível por que – como ideal – é datado historicamente numa espécie de *primeira infância da própria cultura* [*Bildung*].

A intervenção do *entendimento*, parece sugerir Schlegel, foi o fenômeno responsável pela destruição da 'organização natural e espontânea' manifesta na *Bildung natural* dos

⁷⁸ São da mesma opinião Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy: “[...] os Schlegel inventaram o que ficou conhecido (dentre outros tantos nomes) como a oposição entre Apolíneo e Dionisiaco” (LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *The Literary Absolute*. Albany, SUNY press, 1988, p.10). Parece-me que a condenação da obra de Eurípedes como reflexo de um processo de decadência da arte grega – levado adiante por Nietzsche em seu *Nascimento da Tragédia* – remete a um processo que se inicia no próprio *Frühromantik*: “Se Ésquilo é um eterno modelo de rigorosa grandeza e entusiasmo espontâneo”, diz-nos Schlegel em seu *Conversa Sobre a Poesia*, “Sófocles o é da perfeição harmônica. Eurípedes já mostra aquela insondável brandura que só é possível aos artistas decadentes, e sua poesia é, freqüentemente, apenas a mais engenhosa declamação” (SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.37). Para uma exposição mais detalhada, ver: BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. New York, Cambridge University Press, 2005, cap.2: 'Example: A.W. Schlegel and the early Romantic *damnatio* of Euripedes'.

⁷⁹ SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001, p.48, tradução minha.

⁸⁰ Ibidem, p.48, tradução minha.

⁸¹ Ibidem, p.27, tradução minha.

antigos⁸²: “*Falta de caráter* parece ser a única característica da poesia moderna; *confusão* o tema comum a atravessar seu desenvolvimento; *desregramento* o espírito de sua história; e *ceticismo* o resultado de sua teoria”.⁸³ Ao contrário da poesia antiga, a poesia moderna é fragmentada – “nada”, diz Schlegel, “pode melhor explicar e confirmar a artificialidade do desenvolvimento [*Bildung*] estético moderno do que a destacada *predominância do individual, do característico e filosófico* através de toda a massa da poesia moderna”;⁸⁴ ou ainda: “as obras aí produzidas são deficientes de um princípio interno que as dê vida; elas são apenas peças individuais que só se ligam umas às outras por meio de uma força exterior, sem qualquer interrelação verdadeira. Elas não compõem um todo”.⁸⁵ O caos fragmentário característico da poesia moderna parece fazer troça da organização natural da poesia antiga: como todo, assume a roupagem de um verdadeiro *Frankenstein*. Como se não bastasse, a poesia moderna parece não ter outra base que o desejo de *ser agradável para o leitor* – trocando em miúdos, a servi-lo como uma prostituta, a poesia moderna deve tão somente *ser interessante*.

A busca por satisfação imediata sem um princípio claro que a oriente é uma busca infinita pelo nada: se o que interessa ao público é a novidade propiciada pelo artista em sua *individualidade*, a novidade passa a ter valor em si mesma – a arte vira escrava do gosto. “O jarro das Danaídes”, diz Schlegel,

permanece sempre vazio. Em cada prazer o desejo se torna mais violento; cada gesto

⁸² “No desenvolvimento [*Bildung*] natural das artes, antes que se desse a operação desarticuladora do entendimento, operação que viria a confundir os limites da natureza mediante forçada intervenção, destruindo sua bela organização – poesia, música e mímica (que pela época também era rítmica) eram irmãs quase que inseparáveis” (SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001, p.64, tradução minha).

⁸³ *Ibidem*, p.20, tradução minha.

⁸⁴ *Ibidem*, p.31, tradução minha.

⁸⁵ *Ibidem*, p.29, tradução minha.

de condescendência só faz aumentar as demandas, e as esperanças por satisfação absoluta se tornam cada vez mais distantes. O novo se torna velho; o incomum se torna comum; o *frisson* do que era encantador torna-se apático. Com seu próprio poder e impulso criativo diminuídos, receptividade lânguida esvanece-se em impotência consternada. O gosto assim enfraquecido termina por não desejar nada além de cruzeiras repugnantes, até finalmente morrer e ceder lugar a um nada singular.⁸⁶

Ora, para Schlegel só há uma maneira de evitar um futuro catastrófico em que “nossa era deva enterrar toda esperança de reencontrar a beleza e restabelecer uma arte genuína”⁸⁷ (vale lembrar, identificadas por Schlegel na *Bildung natural* dos antigos): “talvez seja possível desvelar, a partir do espírito de sua história antiga, o *significado* de seus esforços atuais, a *direção* e objetivo de seu curso futuro”.⁸⁸ Trocando em miúdos: se *Bildung natural* e *Bildung artificial* num primeiro momento revelam uma espécie de *oximoro*, só estão totalmente dissociadas se ignoramos que ambas participam do mesmo *processo de desenvolvimento*. Por detrás da aparente anarquia da poesia moderna há um fundamento comum: “todas as nações européias têm perseguido a *imitação da arte da antiguidade*”.⁸⁹ O momento histórico, no entanto, é diverso – e justamente por isso a poesia moderna falha sucessivamente em imitar um ideal que não só encontra-se perdido na antiguidade, como também foi criado em oposição à *própria poesia moderna e a partir dela mesma*. Subjacente a ambas as determinações – *Bildung natural* e *Bildung artificial* – Schlegel identifica, portanto, uma linearidade histórica: 'o ímpeto da natureza precede a auto-determinação da humanidade', a '*praxis* precede a teoria', a 'arte sucede a natureza', a '*Bildung artificial* sucede a *Bildung natural*' etc.⁹⁰ Em suma: a *Bildung natural* dos antigos é caracterizada portanto por um impulso selvagem, não direcionado e não definido, que compõe um todo interrelacionado, perfeito dentro de seus limites; por detrás da *Bildung artificial* dos modernos encontra-se um

⁸⁶ Ibidem, p.21, tradução minha.

⁸⁷ Ibidem, p.22, tradução minha.

⁸⁸ Ibidem, p.21, tradução minha.

⁸⁹ Ibidem, p.23, tradução minha.

⁹⁰ Ibidem, p.25-26, tradução minha.

entendimento emancipado e em plena atividade (lembremo-nos: na antiguidade, '[...]no máximo, a teoria viria a se tornar uma serva do artista', ou seja, o entendimento trabalhava *em função do impulso e sob sua cega legislação*): sua função “consiste em separar e misturar, daí por que Schlegel denomina a época em que vive de *química*”.⁹¹ O entendimento leva a exame, portanto, todas as partículas de um todo em interrelação originária.

Se a poesia antiga alcança a perfeição dentro de determinados limites, e se tais limites são ultrapassados pela intervenção do entendimento, um retorno à completude limítrofe e natural em evidência na cultura antiga só pode ser alcançado via *aproximação infinita* – e tão somente se o próprio *entendimento* responsável pela fragmentação original tomar as rédeas em direção a um *objetivo por ele mesmo determinado*. Ou seja, o *entendimento* separa e classifica – sua função, no entanto, não deve estar somente a serviço da fragmentação: ele também deve indicar o caminho para a síntese. Se o impulso originário a liderar a produção estética dos antigos é “[...] poderoso enquanto ímpeto, mas cego como líder”⁹² cabe tão somente ao entendimento, enquanto *legislador da Bildung artificial*, direcioná-lo para um fim determinado: “[...] desvelar o objetivo do todo e apontar a direção de uma trajetória que guie e organize todas as partes individuais”.⁹³ O ciclo da *Bildung natural* foi encerrado na antiguidade; o que permanece é uma inclinação infinita, espontânea, inclinação que agora deve obedecer a um curso estabelecido pelo *entendimento*. Antiguidade e modernidade informam-se mutuamente numa espécie de *continuum* – como a determinação é

⁹¹ SZONDI, Peter. *On Textual Understanding and Other Essays*. (Theory and history of literature; v.15) Trad. Harvey Mendelsohn. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p.58, tradução minha.

⁹² SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001, p.26, tradução minha. Interessante notar a proximidade com a famosa passagem de Kant na Crítica da Razão Pura: “Pensamentos sem conteúdos são vazios; intuições sem conceitos são cegas” (KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos; Alexandre Fradique Morujão. Lisboa, Fundação Calouste, 2001, p.89).

⁹³ SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001, p.26, tradução minha.

recíproca, a antiguidade só se completa mediante um exame de sua própria natureza; exame que só se torna possível na modernidade. Ou, se assim quisermos, “a tarefa essencial da modernidade [...] está em realizar um diagnóstico e ultrapassar tanto a antiguidade quanto o que até então se definiu por modernidade. De fato, como comentado por Schlegel em carta ao irmão August em 1794, a tarefa fundamental da modernidade é sintetizar o que é essencialmente clássico e moderno”.⁹⁴

É somente na modernidade, sob a tutela do entendimento, que a *teoria* pode enfim se manifestar de forma emancipada. Schlegel aponta para a *possibilidade* de uma teoria que sirva como guia: isso porque a obra *Sobre o Estudo da Poesia Grega* pretende tão somente traçar um diagnóstico. Um gosto decadente – voltado antes para a satisfação imediata que para um belo ideal – “tende a imprimir a sua própria orientação à *teoria* (ou ciência), não recebendo qualquer orientação dela”.⁹⁵ Há uma grande distância, portanto, entre a teoria que se mostra e aquilo que ela deveria ser: “Que a teoria até agora está longe de ser o que deveria”, diz-nos Schlegel,

já está patente no fato de ela não entrar em acordo consigo mesma. [...] Sentimentos apáticos ou básicos, julgamentos confusos ou distorcidos, intuições incompletas e lugares-comuns não somente produzem um sem número de conceitos e princípios individuais e incorretos como também dão origem a caminhos fundamentalmente inapropriados para a investigação, a princípios totalmente equivocados. Daí o caráter bifurcado da teoria moderna, inegável resultado de toda sua história. Em parte, verdadeiro reflexo do gosto moderno, o conceito destilado de uma *praxis* equivocada, governada pelo barbarismo; em parte, a constante e louvável busca por uma ciência universalmente válida.⁹⁶

A essência da antiguidade está em sua coesão – a da modernidade, na fragmentação.

⁹⁴ BARNETT, Stuart. 'Critical Introduction'. In: SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001, p.13, tradução minha.

⁹⁵ SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001, p.28, tradução minha.

⁹⁶ *Ibidem*, p.28, tradução minha.

Na modernidade, o entendimento assume o governo e submete a teoria a um gosto decadente; a liderar a arte sem ter levado a exame seus próprios conceitos, o entendimento só pode guiá-la em direção à imitação do particular, do interessante, guiá-la, portanto, para um esgotamento de si mesma. A predominância do *interessante* na modernidade – em oposição à *objetividade* da arte na antiguidade – põe em evidência o seguinte problema: se o julgamento a respeito da qualidade no âmbito da arte deve ser orientado por uma teoria, os conceitos a fundamentar tal teoria devem ser válidos universalmente – no entanto, a subjetividade latente nas obras modernas (o *interessante e particular*) torna praticamente impossível a aplicação de uma teoria que sirva de ferramenta para um julgamento *objetivo*. Em última instância, a aplicação de uma teoria que tão somente se oriente pela arte antiga poderia levar ao julgamento precipitado de que a poesia moderna não possui qualquer valor: julgamento que, para Schlegel, “contradiz de forma patente aos sentimentos”.⁹⁷ Uma teoria que pretenda assumir as rédeas em direção a uma síntese deve, portanto, “discernir o caráter da poesia moderna, explicar a necessidade da poesia clássica e, por fim, ser surpreendida e recompensada por uma justificativa verdadeiramente esplêndida da modernidade”.⁹⁸

2.2 Romantische Poesie

O prefácio de *Sobre o Estudo da Poesia Grega* – escrito quando da publicação tardia da obra, em 1797 – já deixa antever uma revisão conceitual importante: Schlegel relaxa as

⁹⁷ Ibidem, p.96, tradução minha. Parece-me que Schlegel antevê, de maneira precoce, dois problemas que acabariam por se tornar capitais para a filosofia estética contemporânea: o primeiro, relativo à definição do que é ou não arte; o segundo, evidente na referida citação, relativo à qualidade – ou, para colocar de outro modo, à falta de critérios objetivos que possibilitem julgar se determinada obra é melhor ou pior do que outra. Para um balanço contemporâneo dos problemas acima, ver meu ensaio: FOSCOLO, Guilherme. “Greenberg, Danto e a crítica: os problemas de um triângulo.” In: *Revista Viso*. Cadernos de Estética Aplicada, n.4. Disponível em: <<http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=28>> Acesso em 12 de fevereiro de 2010.

⁹⁸ SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001, p.96, tradução minha.

amarras que prendem a *Bilgund natural* e a *Bildung artificial* aos trilhos de uma história linear; assim como Schiller o faz em seu ensaio, reconhece ambos os modelos como *tipos ideais*: “*Bildung* natural e artificial se interpenetram, de modo que os últimos poetas da antiguidade são também precursores dos poetas modernos”.⁹⁹ O relaxamento de tais categorias coaduna com o apelo estritamente filosófico característico da produção do autor em seu período *romântico*: poesia antiga e poesia moderna, *Bildung natural* e *Bildung artificial* assumem a forma de uma tensão antitética – aquela entre *finito e infinito, parte e todo, real e ideal, poesia e filosofia, impulso e faculdade reflexionante*, etc. Pela última parte do prefácio, Schlegel parece anunciar – ainda que enigmaticamente – as diretrizes da explosão revolucionária que marca a própria origem do *Frühromantik*:

Ficou demonstrado por meio da mais propícia *Bildung natural* – cuja capacidade de perfectibilidade no longo prazo é necessariamente *limitada* – que o *imperativo estético* não pode ser perfeitamente satisfeito; e que a *Bildung artificial* deve ter início onde a última se encerrou – nomeadamente, com o interessante. [...] desta forma fica provado que o interessante – como propedêutica necessária para a *perfectibilidade infinita* da disposição estética – é *esteticamente admissível*. Pois o imperativo estético é absoluto, e uma vez que nunca pode ser preenchido perfeitamente, deve pelo menos estar sempre próximo de atingi-lo mediante apropriação infinita do desenvolvimento [*Bildung*] artístico.¹⁰⁰

Ora, já podemos aí vislumbrar a disposição de Schlegel em assumir como maior virtude da modernidade exatamente aquilo que tomava por seu grande vício: seu caos fragmentário. A transição da *Bildung natural* para a *Bildung artificial* desvela a insuficiência da primeira em atender aos anseios de um *imperativo infinito*: a bem da verdade, a predominância do *interessante* trata mesmo de providenciar a ocasião para que o *imperativo estético* continue sua marcha infinita – em direção a uma perfectibilidade inatingível. A tensão antitética entre *finito e infinito* manifesta-se assim como uma espécie de propedêutica: *Poesia*

⁹⁹ Ibidem, p.97, tradução minha.

¹⁰⁰ Ibidem, p.99-100, tradução minha.

Ingênua e Sentimental e Sobre o Estudo da Poesia Grega incorporam seu espírito que, como que animado por vontade própria, demanda um esforço que ultrapasse o simples âmbito da propedêutica realizada em direção a uma síntese utópica. A esta síntese Schlegel dará vários nomes: poesia transcendental, poesia da poesia e – *romantische Poesie*.

“A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. [...] O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica”, afirma Schlegel no *Athenaumsfragment* 116. Só pode fazê-lo, contudo, ao submeter poesia antiga e moderna à sua tutela (“deve ora mesclar, ora fundir [...] poesia-de-arte [*Kunstpoesie*] e poesia-de-natureza [*Naturpoesie*]”); na verdade, o poder de síntese da poesia romântica deve ser extensivo não somente a *todas as artes* (pois que “a poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia”), como também deve “[...] ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, [...] tornar viva e sociável a poesia, e poética a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor”.¹⁰¹ Por fim, até mesmo a ciência deve estar em seu âmbito: “Toda história da poesia moderna é um comentário contínuo ao breve texto da filosofia: toda arte deve se tornar ciência e toda ciência, arte; poesia e filosofia devem ser unificadas”.¹⁰² Ou, como diz Novalis, “a poesia transcendental é mesclada de filosofia e poesia”.¹⁰³ A propedêutica realizada por Kant na *Crítica da Razão Pura* coloca em evidência a atividade reflexionante necessária a uma razão que vira-se para si mesma a fim de examinar sua própria natureza; a atividade crítica é colocada em exercício pela própria razão, que – a considerar a função do entendimento – deve também *separar e classificar* (a mesma atividade

¹⁰¹ Todas as citações até aí fazem referência ao *Athenaumsfragment* 116.

¹⁰² *Lyceum* §115.

¹⁰³ *Poesia* §47.

fragmentadora que Schlegel e Schiller identificam como característica da poesia moderna): em Schlegel, poesia e filosofia passam a ocupar, portanto, espaços também antitéticos. Como veremos, a filosofia é inócua, mas cabe a ela dar o ideal da síntese; a poesia é um ímpeto cego, que se ocupa da única *realidade possível* – é tarefa da *poesia romântica* realizar a síntese entre ambas. A poesia moderna é fragmentária *porque* reflexionante: o que tem de fragmentária, portanto, é o que tem de *filosófico*. Ao mesmo tempo, é somente pelo *medium* da reflexão que a síntese se torna possível.¹⁰⁴ A atividade reflexionante, contudo, é infinita: daí a síntese ser tão somente um ideal, e sua atividade uma *aproximação infinita*. Em suma, é o que pretende nos dizer o restante do *Athenaumsfragment* 116:

Somente ela pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série de infinitos espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. [...] O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de forma perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si.

Em retrospecto: é a partir de Winckelmann que o *environment* filosófico e literário alemão vê-se contaminado – para tomar emprestada a crítica de Schiller ao *debut* filosófico de Schlegel¹⁰⁵ – por uma espécie de *grecomania*. A publicação de *Poesia Ingênua e Sentimental* e *Sobre o Estudo da Poesia Grega* aponta para uma compartimentalização estanque entre

¹⁰⁴ Esta é a tese de Benjamin em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Cf. BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 2002, “Primeira Parte – A Reflexão”.

¹⁰⁵ Schiller faz troça à aparente veneração de Friedrich Schlegel aos gregos antigos quando da publicação do *Estudo Sobre a Poesia Antiga* – numa série de epigramas publicados em seu *Musen Almanach*, Schiller a batiza de *grecomania* (cf. BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. New York, Cambridge University Press, 2005, p.39).

cultura [*Bildung*] antiga e moderna – o horizonte histórico, no entanto, parece exigir uma síntese. Schiller se alinha com os modernos; Schlegel alinha-se com os antigos – ambos regulam a síntese possível pelo *medium* de um ideal que se conforma, como vimos, no estudo da antiguidade. O estatuto da poesia, no entanto, não permanece o mesmo na obra de Schlegel – não por acaso a reviravolta conceitual coincide com a mudança do jovem Friedrich para Jena, em 1796. De modo que não seria exagerado supor que tal reviravolta – como a origem do próprio conceito de *romantische Poesie* – deve muito à influência filosófica de uma Jena em ebulição. É em Jena que o *Frühromantik* é formalmente apresentado à filosofia, nomeadamente à filosofia de Kant –

Os românticos alemães que se reuniram em Jena a partir de 1796 [...] se apropriaram dos *insights* de Kant e do idealismo para colocar a *poesia* no lugar do conhecimento como princípio absoluto da subjetividade – e fizeram-no através da ironia. Para começar, eles tinham um entendimento transcendental da poesia que partia da palavra grega *poiesis*: a criação de uma forma externa. 'Poemas' ou objetos literários passaram a ser entendidos como instâncias específicas de um conceito de 'poesia' muito mais amplo, que incluía a criação e formação de conceitos, indivíduos e objetos fixos. Toda a vida é 'poética' na medida em que é criativa e produtiva. Entretanto, tais poemas são conscientes e refletem acerca da própria condição de criações isoladas, diferentes da própria força que os traz à existência.¹⁰⁶

O conceito de *poesia romântica* só pôde tornar-se explícito mediante a intervenção reflexionante da filosofia – “a filosofia conseguiu [...] compreender a si mesma e ao espírito do homem”, diz Schlegel em seu *Conversa Sobre a Poesia*, “em cujas profundezas descobriu a fonte primeva da fantasia e o ideal da beleza, podendo assim distinguir claramente a poesia, a cujas essência e existência não havia até então se dedicado”.¹⁰⁷ Através da filosofia os elementos podem ser isolados – *poesia antiga e moderna* participam de um devir que, à moda da atividade reflexionante, conforma-se num processo infinito de aproximação. O caráter

¹⁰⁶ COLEBROOK, Claire. *Irony*. New York, Routledge, 2004, p.63, tradução minha.

¹⁰⁷ SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.45.

fragmentário dos escritos românticos – aliado a uma postura filosófica que não se deixa fixar –, no entanto, tornam absurda uma tentativa de localização precisa dos elementos que acompanham tal transição conceitual. Cada novo elemento deixa antever um aspecto do todo fragmentário que compõe as publicações do período, de modo que ao mesmo tempo em que um elemento se deixa apreender ele *não se deixa* apreender em completude conceitual: em cada fragmento particular desvela-se um jogo de correlações que está, como deixa claro Schlegel no *Athenausmfragment* 116, também em *eterno devir*.¹⁰⁸

Seja como for, o conceito de *poesia romântica* esconde um elemento comum a todas as definições: idêntico ao da faculdade da imaginação, trata-se da capacidade de criar. Ou, no dizer de Frederick Beiser, “Schlegel intencionalmente explode os tênues limites do significado de *Poesie* ao explicitamente identificar o poético com o *poder criativo* nos seres humanos, e de fato com o *princípio produtivo* na própria natureza”.¹⁰⁹ O impulso criador originário na natureza manifesta-se em sua forma mais sofisticada quando intermediado pela reflexão – ou seja, mediante intervenção da razão, que deve lhe dar *forma*. Não é outro o motivo pelo qual filosofia e poesia devem ser unificadas – ou, trocando em miúdos, devem se submeter ao *imperativo estético da poesia romântica*. “Daquilo que os modernos querem”, diz Schlegel no *Lyceumsfragment* 84, “é preciso aprender o que a poesia deve vir a ser; daquilo que os antigos fazem, o que ela tem que ser”. O impulso criador nos antigos é, como vimos, cego; é somente na modernidade, pelo *medium* da reflexão, que ele pode ser direcionado –

¹⁰⁸ E é nesta medida que me oponho a uma dissecação linear do conceito *poesia romântica* – pois que sua própria origem é marcada por um caráter de incompletude ou, se assim quisermos, perfectibilidade infinita. O próprio Friedrich Schlegel, em carta ao irmão August W. Schlegel datada de 1797, afirma que não poderia providenciar uma delimitação precisa do conceito em menos de 125 páginas (cf. BEISER, Frederick. *The Romantic Imperative: the concept of early German Romanticism*. Harvard University Press, 2003, p.7). A título de ilustração, parece-me um equívoco o estabelecimento de etapas conceituais como o realizado por Frederick Beiser em *The Romantic Imperative* – cf. BEISER, Frederick. *The Romantic Imperative: the concept of early German Romanticism*. Harvard University Press, 2003, cap.1: “The Meaning of 'Romantic Poetry'”.

¹⁰⁹ BEISER, Frederick. *The Romantic Imperative: the concept of early German Romanticism*. Harvard University Press, 2003, p. 15, tradução minha.

direcionado por uma atividade reflexionante que, por si só, é vazia, pois que “sem poesia, não há nenhuma realidade”.¹¹⁰ Ora, se os românticos pretendem “[...] colocar a *poesia* no lugar do conhecimento como princípio absoluto da subjetividade”, não podem realizá-lo sem uma devida teoria que direcione a síntese necessária entre real e ideal, poesia e filosofia – a ferramenta da síntese: *ironia*.¹¹¹

¹¹⁰ *Athenäum* §350. Ou ainda: “Toda filosofia é idealismo e não há verdadeiro realismo, exceto o da poesia”; *Ideenfragment* 96.

¹¹¹ É justamente em vista do desenvolvimento filosófico da *ironia* como ferramenta teórica que Schlegel pode mais tarde dizer, pelo *Lyceumsfragment* 7, – “Meu ensaio sobre o estudo da poesia grega é um hino amaneirado, em prosa, àquilo que é objetivo na poesia. A completa falta da indispensável ironia me parece o que nele há de pior”.

CAPÍTULO 3:

DA SÍNTESE

Seria preciso um novo *Laocoonte* para determinar os limites entre música e filosofia.
Para a justa apreciação de alguns escritos falta ainda uma teoria da música gramatical.¹¹²

Ao defender a forma aforística no prólogo de sua *Genealogia da Moral*, Nietzsche faz referência à arte da interpretação necessária para decifrá-la – “Na terceira dissertação deste livro, ofereço um exemplo do que aqui denomino ‘interpretação’: a dissertação é precedida por um aforismo, do qual ela constitui o comentário. É certo que, a praticar desse modo a leitura como *arte*, faz-se preciso algo que precisamente em nossos dias está bem esquecido – e que exigirá tempo, até que as minhas obras sejam ‘legíveis’ –, para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e *não* um ‘homem moderno’: o *ruminar...*”.¹¹³ A referência remete claramente a um fragmento de Schlegel: “um crítico é um leitor que ruma. Por isso, deveria ter mais de um estômago”.¹¹⁴ Se um fragmento condensa e alude ao todo, se participa do eterno jogo entre finito e infinito – a tarefa do intérprete é então dupla: deve interpretar o fragmento em sua individualidade e, ao mesmo tempo, consoante o conjunto de fragmentos que compõe o todo em que este se insere. Tal a tarefa que me proponho realizar – na melhor tradição das alegorias bovinas: decifrar o fragmento que precede o presente capítulo: o fragmento 64 da revista *Lyceum*, da autoria de Friedrich Schlegel. A escolha do *Lyceumsfragment* 64 como pasto não se dá ao acaso: pois que a passagem esconde o acesso à paisagem que tanto nos interessa – o exercício de interpretação pretende desvelar como e por que o conceito de *poesia romântica* procura responder ao problema da cognoscibilidade do Absoluto levantado pelo primeiro capítulo. Eis a minha hipótese: Schlegel refere-se ao

¹¹² *Lyceum* §64.

¹¹³ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. Prólogo, §8.

¹¹⁴ *Lyceum* §27.

Laocoonte de G.E. Lessing de forma negativa – ao contrário do que dá a entender, se os limites entre música e filosofia ainda não foram traçados é justamente porque *não deve* haver limites entre música e filosofia. O que significa dizer: há um denominador comum entre filosofia e música – e apreender tal denominador é essencial para se compreender a filosofia como Schlegel a compreende, isto é, como “verdadeira pátria da ironia”.¹¹⁵

No capítulo anterior pudemos acompanhar os argumentos centrais – muito embora de forma sucinta – da obra referenciada de Lessing; no que tange ao fragmento 64, no entanto, quero chamar a atenção para duas características da obra. Em primeiro lugar, como vimos, Lessing pretende promover a poesia em detrimento da pintura; para tanto, cumpre com uma exposição das características específicas do *medium* de execução de cada arte. Uma vez traçados os limites, Lessing pode enfim dizer – “[...] a poesia é a arte mais ampla”, pois “que belezas estão à sua disposição que a pintura não é capaz de atingir”.¹¹⁶ Ora, se o esforço classificatório de Lessing trata-se de um divisor de águas na história da filosofia alemã, o bisturi do *Aufklärer*, no entanto, esconde um corpo comum que torna possível a cisão que opera – como atesta o depoimento de Goethe,

É preciso ser jovem para ter presente o efeito que o *Laocoonte* de Lessing causou em nós, pois, da região de uma pobre percepção, essa obra nos lançou nos livres campos do pensamento. O *ut pictura poesis*, por tanto tempo mal compreendido, foi posto de lado de uma vez por todas, a diferença entre as artes plásticas e oratórias se tornou clara, e os seus cumes apareceram separados, por mais próximos que suas bases pudessem se encontrar.¹¹⁷

Eis o segundo ponto de interesse: na contramão do seu próprio argumento, ao desvelar cumes separados, Lessing aponta indiretamente para uma base comum. A obra

¹¹⁵ *Lyceum* §42.

¹¹⁶ LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998, p.147.

¹¹⁷ GOETHE *apud* SUZUKI, Márcio. Apresentação da tradução de: SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991, p.13.

apresenta, assim, uma contradição implícita – e é justamente o jogo entre o elemento comum e suas partes aparentemente cindidas que interessa a Schlegel. A esta altura já podemos afirmar que, para Schlegel, o significado de poesia – e especificamente de poesia romântica – é muito mais amplo do que aquele que Lessing reservou ao termo; como vimos, amplo o bastante para abranger não só *todas as artes*, mas qualquer atividade na qual esteja em destaque o ímpeto da própria criatividade. Por música – e isto devemos esclarecer mais adiante – Schlegel não se refere especificamente à arte que se ocupa da organização dos sons; a referência remete a certa faculdade em evidência nesta arte que coaduna com todas as outras formas de manifestação da poesia. De modo que “seria preciso um novo *Laocoonte* para determinar os limites entre música e filosofia” poderia ser lido como “seria preciso um novo *Laocoonte* para determinar os limites entre *poesia* e filosofia”. Ora, se a função sintética por detrás do conceito de poesia romântica pretende unificar poesia e filosofia, para compreender em que termos, devemos – em primeiro lugar – isolar seus elementos.

“Toda história da poesia moderna é um comentário contínuo ao breve texto da filosofia”, diz Schlegel pelo fragmento 115 da *Lyceum*. A filosofia se ocupa do problema – um problema que, como vimos pela primeira parte desta dissertação, não pode (e esta é a aposta romântica) ser resolvido apenas pela própria filosofia. A solução possível: “[...] poesia e filosofia devem ser unificadas”.¹¹⁸ Por que essa insistência na suspensão das barreiras entre filosofia e poesia? O que há de tão específico na poesia que não pode ser alcançado por si só pela filosofia? É exatamente aqui que se dá o encontro entre posição gnosiológica e estética – antes de prosseguir, contudo, peço licença para abrir um parêntesis em Kant. Se há uma diferença capital entre a estética de Kant e a do *Frühromantik*, ela diz respeito ao lugar ocupado pela faculdade da imaginação. É justamente esta diferença que confere à poesia um

¹¹⁸ *Lyceum* §115.

papel tão privilegiado para os românticos. Em Kant, a faculdade da imaginação nunca é exercida espontaneamente, isto é, sem interferência do entendimento. Na *Crítica da Razão Pura*, a imaginação é *subordinada* ao entendimento – ali a imaginação trata-se de uma “[...] função cega, embora imprescindível, da alma, sem a qual nunca teríamos conhecimento algum, mas da qual muito raramente temos consciência. Todavia, reportar essa síntese a *conceitos* é uma função que compete ao entendimento e pela qual ele nos proporciona pela primeira vez conhecimento no sentido próprio da palavra”.¹¹⁹ Na *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant salta do reino da razão teórica para o juízo estético de gosto – de modo que, na experiência estética daquele que observa, é garantido à imaginação o status de igualdade em relação ao entendimento (como é sabido, um objeto que seja candidato à qualidade de ‘belo’ deve provocar no observador um livre jogo das faculdades da imaginação e do entendimento). Algo parecido ocorre na perspectiva do criador – artista ou gênio.¹²⁰ Ainda assim, Kant não pode conceber a imaginação como faculdade cognitiva – o entendimento possui, neste sentido, exclusividade. Aos olhos dos primeiro-românticos, contudo, vale a observação sardônica de Goethe: “Kant restringe-se de propósito a um certo círculo e interpreta ironicamente sempre para além dele”.¹²¹

Retomemos aquela diferença central entre o idealismo e o romantismo alemães: para

¹¹⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos; Alexandre Fradique Morujão. Lisboa, Fundação Calouste, 2001, §10, p.109. Os passos do processo cognitivo são três, desenvolvidos por Kant da seguinte forma: “O que primeiro nos tem de ser dado para efeito do conhecimento de todos os objectos *a priori* é o diverso da intuição pura; a *síntese* desse diverso pela imaginação é o segundo passo, que não proporciona ainda conhecimento. Os conceitos, que conferem *unidade* a esta síntese pura e consistem unicamente na representação desta unidade sintética necessária, são o terceiro passo para o conhecimento de um dado objecto e assentam no entendimento” (KANT, Immanuel. Op. cit., §10, p.109-110).

¹²⁰ O livre jogo entre imaginação e entendimento – como é sabido – é tema da “Analítica do Belo”, primeiro livro da *Crítica da Faculdade do Juízo*; quanto ao gênio, basta lembrar que, para Kant, gênio diz respeito àquela relação harmoniosa entre as duas faculdades que permite ao artista expressar suas idéias de modo que sejam compreendidas universalmente. Desnecessário dizer que tal ‘equilíbrio’ é impossível de ser ensinado (cf. “Dedução dos Juízos Estéticos Puros” em: KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008).

¹²¹ GOETHE, J.W. *Máximas e Reflexões*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003, §301, p.47.

o romantismo, o Absoluto não se deixa apreender via faculdade cognitiva – via entendimento. E isto porque a razão não pode apreender aquilo que nos cerca em toda a multitude e abundância que a imaginação pode – não é outro, aliás, o motivo pelo qual o *Frühromantik* quer reabilitar a imaginação como faculdade cognitiva: se pela razão erigiu-se um indivíduo vazio, reabilitar a imaginação é tratar de preenchê-lo.¹²² A razão, diz Schlegel logo pelo início de sua *Conversa Sobre a Poesia*,

é apenas uma e em todos a mesma; como entretanto cada homem possui sua própria natureza e seu próprio amor, também traz dentro de si sua própria poesia. Que precisa ser preservada, tão certo quanto ele é aquilo que é; tão certo quanto nele há alguma coisa, pelo menos, que seja original; e nenhuma crítica pode ou deve roubar-lhe sua essência mais própria, sua mais íntima força, para refiná-lo e purificá-lo até uma imagem comum, sem espírito e sem sentido, como se esforçam os tolos, que não sabem o que querem. Mas a elevada ciência da crítica genuína deve-lhe ensinar de como precisa formar e educar a si mesmo, em si mesmo, e antes de tudo a compreender toda outra manifestação autônoma da poesia em sua clássica força e plenitude, para que as flores e os grãos de espíritos alheios se tornem alimento e semente de sua própria fantasia.¹²³

A razão, por si só, “não é capaz de produzir nada além de estruturas de puro pensamento e mover-se por estas estruturas, descrevendo um círculo totalmente desprovido de qualquer conteúdo positivo em torno de si mesma”.¹²⁴ Se a imaginação é capaz de captar a multitude dos fenômenos que nos cercam em toda a sua pluralidade, a poesia – como ideal estético – é capaz de dar a este todo um *sentido*, unidade.¹²⁵ “Toda filosofia é idealismo e não há verdadeiro realismo, exceto o da poesia”, diz Schlegel, no *Ideenfragment* 96. E arremata:

¹²² Friedrich Schlegel parece fazer livre referência aos termos “razão” e “entendimento”, de modo que a distinção kantiana dificilmente se impõe de maneira precisa.

¹²³ SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.29.

¹²⁴ BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. New York, Cambridge University Press, 2005, p.79, tradução minha. Lacoue-Labarthe sugere uma interpretação muito semelhante em seu *The Literary Absolute*; cf. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *The Literary Absolute*. Albany, SUNY press, 1988, p.30. É também neste sentido que devemos entender o fragmento 318 da *Athenäum*: “Heráclito dizia que a razão não se aprende por polimatia. Agora parece mais necessário lembrar que não se é instruído unicamente pela razão pura”.

¹²⁵ Cf. *Athenäum* §238; §239; §297.

“vinculem os extremos, e terão o verdadeiro meio”.¹²⁶ Se a filosofia é o reino da razão, do ideal, e a poesia o da imaginação, do real – se a filosofia é uma busca infinita por um Absoluto que jamais se deixa apreender por nossas capacidades cognitivas, e se a poesia representa o máximo que poderemos ter deste Absoluto; então a “universalidade[,] saturação recíproca de todas as formas e todas as matérias[,] só alcança a harmonia mediante o vínculo de poesia e filosofia”.¹²⁷ “Por analogia com a linguagem técnica filosófica”, diz-nos Schlegel, a esta poesia – “cujo um e tudo é a proporção entre ideal e real” – dá-se o nome de *poesia transcendental*.¹²⁸ Ou, se assim quisermos, – *poesia romântica*.

3.1 Por uma teoria da música gramatical: Ironia, *Witz* e Alegoria

Pelo primeiro capítulo da presente dissertação, vimos que o *Frühromantik* se insere em um horizonte histórico tal que não pode escapar daquilo que se tornou uma espécie de obsessão da filosofia alemã pelo menos desde Jacobi – o problema da fundação de todo o conhecimento. Vimos também que a solução de Schlegel para o problema gnosiológico que se põe diante da filosofia de seu tempo parte da estética – precisamente, da unificação entre *Poesie* e *Philosophie*. Resta-nos ainda examinar de que forma esta síntese apresenta-se como solução – ou seja, como ela se dá? Em que ela implica? Daí só é possível avançar para uma direção: devemos pôr em evidência um dos aspectos essenciais da filosofia de Schlegel – a tensão entre finito e infinito. Para Schlegel, o finito está dialeticamente vinculado ao infinito, do qual não pode de maneira alguma ser isolado: ao negarmos categoricamente o Absoluto, o que nos resta é uma atividade infinita em direção a algo que não podemos mais atingir – esta

¹²⁶ *Ideen* §74.

¹²⁷ *Athenäum* §451.

¹²⁸ Ambas as citações referem-se ao *Athenüumsfragment* 238.

mesma atividade infinita é ao mesmo tempo o único Absoluto que, seres finitos que somos, podemos ter. O Absoluto só pode ser reconhecido, portanto, *ex negatio*. Para Schlegel essa contradição fundamental encontra-se refletida na nossa própria existência – é em função dela que “nos sentimos ao mesmo tempo finitos e infinitos”.¹²⁹ Assim, toda filosofia parte desta tensão em relação ao todo:

[...] deste sentimento inicial de incompletude (*Unganzheit*) (sentimento do todo a atrair a parte) é que surge o processo do filosofar – como inclinação para o conhecimento. Schlegel pode dizer, portanto, que a filosofia resulta de dois ‘elementos’: a consciência que temos de nós mesmos como seres incompletos (ou, o que dá no mesmo, seres finitos) e o infinito como aquilo que devemos alcançar para sermos completos (fazermos-nos inteiros).¹³⁰

Schlegel parece deduzir a idéia de *progresso infinito* diretamente da noção de incognoscibilidade do Absoluto primeiramente desenvolvida por Jacobi¹³¹ – uma vez que o Absoluto jamais pode ser alcançado, só o que podemos fazer é tentar nos aproximar infinitamente dele. Isso acontece porque se por um lado o Absoluto deve ser postulado (lembremo-nos: finito e infinito são opostos dialéticos), por outro, não podemos representá-lo em termos de conhecimento positivo.¹³² Trocando em miúdos: não obstante a tensão entre finito/infinito ser constitutiva do sujeito, é impossível alcançar “uma unidade absoluta da consciência com aquilo de que é consciente”, pois tal unidade seria “incompatível com as

¹²⁹ SCHLEGEL *apud* FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004, p.179, tradução minha.

¹³⁰ FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004, p.184, tradução minha.

¹³¹ Cf. o primeiro capítulo desta dissertação, subtópico 1.1 – “O vó de Dom Quixote no cavalo-de-pau: Jacobi e a polêmica da coisa em si”.

¹³² É justamente esta concepção, em oposição à consciência como fenômeno auto-suficiente (por auto-suficiente entenda-se: capaz de tornar as pressuposições de sua própria existência compreensíveis para si própria) o que diferencia, para Frank, o romantismo do idealismo alemão. “Aqui nós estamos lidando com uma combinação de monismo ontológico e realismo epistemológico”, diz-nos Frank. “Aquilo que eu denomino ‘*Frühromantik*’ compartilha do mesmo objeto e determinação com o projeto do idealismo absoluto. Porém no trabalho dos jovens românticos alemães, ‘conhecimento absoluto’ é substituído por um absoluto ‘desconhecimento’, e o resultado é uma base cética para o filosofar” (FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004, p.56, tradução minha).

condições de apreensão da própria consciência”.¹³³ A inclinação infinita pela unidade absoluta nada mais é do que a inclinação absoluta pela identidade perfeita entre sujeito e objeto. Se a consciência nasce justamente da oposição entre sujeito e objeto, a identidade entre ambos jamais pode ser alcançada via consciência.¹³⁴ Eis por que o Absoluto não poder ser compreendido via julgamento ou reflexão, somente aludido ou intuído. Ora, se o Absoluto romântico não se deixa apreender por nossas capacidades cognitivas, isto tão somente ocorre porque privilegiamos a razão reflexionante como mecanismo operacional da cognição: para o *Frühromantik*, tal mecanismo mostra-se eficaz na produção do problema, porém insuficiente para respondê-lo. Daí por que “ali onde cessa a filosofia, a poesia tem de começar”.¹³⁵ A ferramenta da síntese, aquela que deve orientar o “sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e da necessidade de uma comunicação total”,¹³⁶ não é outra senão – ironia.

É consenso que, a considerar o papel da ironia retórica, “a pessoa geralmente chamada de 'ironista' [...] é aquela que pretende estabelecer uma relação entre o dito e o não dito, mas pode nem sempre ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação)”.¹³⁷ Eis por que, para Schlegel, faz-se importante diferenciar entre ambas as formas de *ironia* – a retórica e *socrática*. A primeira, como se restringe a uma figura de linguagem, tem um escopo bem mais restrito – “só pode ser utilizada, com muita parcimônia, no intuito polêmico de

¹³³ *Ibidem*, p.180, tradução minha.

¹³⁴ Vale conferir a argumentação de Frank a respeito da concepção de julgamento (*urtheil*) como atividade responsável pela oposição entre sujeito e objeto. Frank retoma o argumento de Schelling e Hölderlin segundo o qual julgamento pressupõe separação daquilo que é inteiro e reagrupamento do que aparece como fragmentário – cf. FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004, “Lecture 6: On Hölderlin’s Critique of Fichte”.

¹³⁵ *Ideen* §48.

¹³⁶ *Lyceum* §108.

¹³⁷ HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte, Ed.UFMG, 2000, p.28. As origens do termo são comumente traçadas até Cícero (ironia como *dissimulatio urbana*, em *De Oratore*) e Quintiliano (*Institutio Oratoria*); a imagem de Sócrates como mestre da ironia também surge aí. Cf. BEHLER, Ernst. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle e Londres, University of Washington Press, 1990, cap.3: “Irony in the Ancient and the Modern World”; SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998, cap.7: “A crítica da filosofia”.

desqualificar um argumento ou desinflamar o *pathos* oratório do adversário”.¹³⁸ É justamente em função desta restrição que Schlegel pode dizer da ironia retórica: “[...] está para a sublime urbanidade da musa socrática, assim como a pompa do mais cintilante discurso artificial está para uma tragédia antiga em estilo elevado”.¹³⁹ A ironia socrática a qual Schlegel se refere participa da ironia retórica na manifestação de seu elemento constitutivo: o dito pelo não dito; ela *supera* sua irmã mais nova, no entanto, na medida em que se constitui como ferramenta teórica que possibilita fazer alusão a um Absoluto que não se deixa apreender *de outro modo*. A bem da verdade, poder-se-ia dizer que, para o *Frühromantik*, a ironia retórica *recupera* de maneira limitada e particular um elemento *universal* da ironia socrática (daí a ironia socrática ser também referenciada como *ironia da ironia*). Ou, nas palavras de Vladimir Safatle,

a partir do romantismo alemão, a ironia será compreendida não apenas como um tropo da retórica, mas como manifestação privilegiada da força de auto-reflexão própria ao sujeito moderno, ou seja, desta capacidade dos sujeitos tomarem a si mesmos como objetos de reflexão e, com isto, transcender, colocar-se para além de todo o contexto determinado. De uma certa forma, isto estaria presente na capacidade do sujeito irônico nunca estar lá onde seu dizer aponta, nesta clivagem necessária ao ato de fala irônico entre sujeito do enunciado e a posição do sujeito da enunciação.¹⁴⁰

Pela ironia, a tensão entre finito e infinito experimentada por nossa experiência cognitiva é transformada em uma espécie de jogo recíproco – *Wechselspiel*.¹⁴¹ A ironia fornece, portanto, as credenciais para que participemos do jogo infinito entre condicionado e incondicionado, finito e infinito, singular e Absoluto. Através dela, Schlegel pode “capturar as tensões, sem com isso congelar o eterno movimento entre aquilo que é ilimitado e aquilo que

¹³⁸ SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998, p.168-169.

¹³⁹ *Lyceum* §42.

¹⁴⁰ SAFATLE, Vladimir. “Muito longe, muito perto: dialética, ironia e cinismo a partir da leitura hegeliana de *O sobrinho de Rameau*”. In: *Artefilosofia*, janeiro de 2007, n.2, Ouro Preto: IFAC, p.37-38.

¹⁴¹ Cf. Millán-Zaibert, Elizabeth. ‘What is Early German Romanticism?’ In: Frank, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004.

definimos como limitado”.¹⁴² Ironia, afirma Schlegel em outro fragmento, “é a forma do paradoxo”.¹⁴³ Paradoxo justamente porque – e agora já podemos dizê-lo de forma categórica – a síntese que deve efetuar revelou-se uma impossibilidade. Logo, se a ironia trata-se de uma teoria *pela síntese*, e se a síntese dialética demonstrou-se uma impossibilidade, o exercício da ironia é um exercício de *aproximação infinita*.¹⁴⁴ Senão, vejamos. É no famoso fragmento 42 da revista *Lyceum* que Schlegel define aquilo que entende por *ironia socrática* ou *transcendental* de maneira mais completa:

A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica: pois onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e apenas não de todo sistematicamente, se deve obter e exigir ironia; e até os estóicos consideravam a urbanidade uma virtude. Também há, certamente, uma ironia retórica que, parcimoniosamente usada, produz notável efeito, sobretudo na polêmica; mas está para a sublime urbanidade da musa socrática, assim como a pompa do mais cintilante discurso artificial está para uma tragédia antiga em estilo elevado. Nesse aspecto, somente a poesia pode também se elevar à altura da filosofia, e não está fundada em passagens irônicas, como a retórica. Há poemas antigos e modernos que respiram, do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopro da ironia. Neles vive uma bufonaria realmente transcendental. No interior, a disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade; no exterior, na execução, a maneira mímica de um bom bufão italiano comum.

Como se ‘eleva infinitamente acima de todo o condicionado’, o ‘Transcendental’ a que se refere Schlegel no *Lyceumsfragment* 42 – ou Absoluto – faz troça de todas as nossas proposições individuais. Por outro lado, se nunca podemos apreender o Absoluto, só podemos contar com nossas proposições individuais. Justamente por isso a ironia deve atirar para os dois lados – se diante do Absoluto “a ironia lança um gesto sarcástico em direção ao finito”,

¹⁴² Millán-Zaibert, Elizabeth. ‘What is Early German Romanticism?’ In: Frank, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004, p. 21.

¹⁴³ *Lyceum* §48.

¹⁴⁴ Ou, posto de outro modo: “Em Schlegel, o uso da ironia não aponta para uma síntese entre o real e o ideal, entre arte e vida, entre eu e mundo; ao contrário, a ironia funciona como a própria negação da síntese dialética, como ‘*unendliche Annäherung*’ (aproximação infinita), como processo inacabado, índice irrevogável da opacidade da linguagem, confirmando-se, dessa maneira, a hipótese que identifica o Primeiro Romantismo alemão como um momento de crise na função/capacidade referencial e representativa a despeito da conjunção cronológica que faz de Schlegel e Novalis contemporâneos do nascimento da hermenêutica moderna” (MAAS, Wilma Patricia. “Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel”. In: *Artefilosofia*, janeiro de 2008, n.4, Ouro Preto: IFAC, p.171).

ela também deve “rir do Absoluto uma vez que, como dito por Novalis, identidade pura é algo que nem mesmo existe”.¹⁴⁵ Daí a caracterização da ironia como 'bufonaria realmente transcendental': porque só podemos fazer alusão ao Absoluto a partir de nossa condição de seres finitos, e tão somente ao modo da ironia retórica – indiretamente, apontando sem realmente apontar, dizendo sem efetivamente dizer, no 'dito pelo não dito'. Em outras palavras: se 'no exterior, na execução', a ironia é exercida à 'maneira mímica de um bom bufão italiano comum', a bufonaria tão somente esconde uma pretensão que serve à ironia como duplo – pois que, no interior, como ironia transcendental, quer elevar-se acima de todo o condicionado.¹⁴⁶ Esses dois movimentos – do finito em direção ao infinito e do infinito em direção ao finito – assumem na filosofia de Schlegel as formas abstratas de alegoria e *Witz* (chiste), das quais a síntese é a própria ironia.

Como princípio racional desagregador, o *Witz* é órgão da filosofia¹⁴⁷ – alegoria órgão da poesia.¹⁴⁸ Sumariamente, alegoria significa tendência pelo Absoluto. Se a incognoscibilidade do Absoluto só pode ser superada alegoricamente – ou seja, se somente pela alegoria é possível fazer referência ao infinito – então só podemos aludir ao Absoluto via

¹⁴⁵ FRANK, Manfred. Op. cit., p.214-215, tradução minha.

¹⁴⁶ É nesta medida que devemos ler o fragmento 37 da revista *Lyceum*: “Para escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém”. Mediante um 'interesse desinteressado', aquele que faz uso da ironia pode se apropriar de um tema de outro modo inapropriável – ou, como diz Vladimir Safatle, “escrever bem, ou seja, escrever de forma irônica, pressupõe um desinteresse construído através da desafecção dos objetos. Desafecção que demonstra como o sujeito não reconhece nenhuma resistência vinda dos objetos. Ao contrário, se toda descrição de objeto pode ser ironizada é porque o objeto como pólo de resistência dissolveu-se” (SAFATLE, Vladimir. “Muito longe, muito perto: dialética, ironia e cinismo a partir da leitura hegeliana de *O sobrinho de Rameau*”. In: *Artefilosofia*, janeiro de 2007, n.2, Ouro Preto: IFAC, p.38).

¹⁴⁷ *Athenäum* §220.

¹⁴⁸ Para uma história do desenvolvimento do conceito de Alegoria como modo de expressão para o todo inexprimível, cf. TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1979, cap.6: “A Crise Romântica”, subtópico “Símbolo e Alegoria”. Todorov parte da oposição entre alegoria e símbolo, a constar pela primeira vez – segundo o autor – na obra *Objetos das Artes Figurativas*, de Goethe, e demonstra como esta oposição caminha no primeiro romantismo para uma espécie de solução estética em que a alegoria passa a participar “[...] das mesmas qualidades do símbolo em sentido lato – e, por vezes, possuí-las até num grau mais elevado do que o símbolo no sentido restrito” (TODOROV, Tzvetan. Op. cit., p.223).

poesia, expressão para todo o inexprimível.¹⁴⁹ Como procedimento, a alegoria aponta indiretamente para o todo – e toda poesia pretende expressar o todo, o que só pode fazer alegoricamente. Portanto, se a filosofia é ‘tarefa infinita’, só pode ser completada via poesia – único ‘instrumento’ que pode alçá-la ao Absoluto; ou, nas palavras de Schlegel: “a vida e a força da poesia consiste em sair de si mesma, arrancar um pedaço da religião e voltar a si mesma, apropriando-se dele”.¹⁵⁰ Chiste é a contraparte da alegoria – uma espécie de ‘instantâneo’ do Absoluto. Ocupa-se da unificação da “eterna agilidade do caos infinitamente pleno”.¹⁵¹ Ou ainda: “um achado chistoso é uma desagregação de elementos espirituais, que, portanto, tinham de estar intimamente misturados antes da súbita separação”.¹⁵² Através do chiste, “explosão do espírito estabilizado”,¹⁵³ o infinito revela-se sinteticamente numa singularidade fragmentária. Alegoria e chiste são, portanto, manifestações do eterno jogo que se realiza entre o finito e o infinito: “no chiste faz-se sentir a tendência pela unidade sem plenitude; na alegoria, a tendência pelo infinito”.¹⁵⁴ A *Wechselspiel* irônica dá-se assim numa eterna confluência entre *Witz*, órgão racional da filosofia, e Alegoria, órgão da imaginação poética. Ou, dito de outro modo: “filosofia e poesia, as mais elevadas forças do homem, que mesmo em Atenas atuavam, cada uma por si, unificadas nos frutos mais elevados, engrenam-se então, para se formar e vivificar reciprocamente em eterna confluência”.¹⁵⁵

Quero agora retomar meu argumento inicial: se Schlegel propõe a suspensão dos limites entre poesia e filosofia, e se por poesia devemos entender o agrupamento de *todas as*

¹⁴⁹ “[...] toda beleza é alegoria. Do mais elevado, por ser inexprimível, só se pode falar de maneira alegórica” (SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.58).

¹⁵⁰ *Ideen* §25. Cf. também *Athenäumsfragment* 451: “Universalidade é saturação recíproca de todas as formas e todas as matérias. Só alcança a harmonia mediante o vínculo de poesia e filosofia [...]”.

¹⁵¹ *Ideen* §69.

¹⁵² *Lyceum* §34.

¹⁵³ *Lyceum* §90.

¹⁵⁴ FRANK, Manfred. Op. cit., p.210, tradução minha.

¹⁵⁵ SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.45.

artes, logo não pode – *não deve* – haver também limites entre música e filosofia. A posição de Schlegel fica patente no *Athenäumsfragment* 325:

Assim como Simônides chamou a poesia de uma pintura que fala, e a pintura de uma poesia muda, assim também se poderia dizer que a história é uma filosofia em devir, e a filosofia uma história perfeita e acabada. Todavia já não se venera Apolo, o que não cala nem diz, mas indica, e onde uma musa se deixa ver, querem logo interrogá-la segundo o protocolo. Lessing mesmo procedeu muito mal com as belas palavras desse grego espirituoso, que talvez não tenha tido ocasião de pensar em *descriptive poetry*, e a quem teria parecido bem supérfluo lembrar que a poesia também é uma música espiritual, pois não lhe passava pela mente que essas duas artes pudessem ser separadas.

Há algo específico da música que faz com que ela – dentre todas as artes – acabe por se tornar, em torno de 1797, a ‘arte das artes’ para Schlegel.¹⁵⁶ E aqui quero arriscar um palpite: o lugar reservado à música na filosofia de Schlegel está intimamente ligado à leitura de um ensaio de Friedrich Schiller – *Poesia Ingênua e Sentimental*. Ora, vimos no capítulo anterior que, em Schiller, a poesia sentimental aproxima-se do elemento ‘música’ por afinidade expositiva. Vimos também que somente ao poeta sentimental é dado transitar entre os elementos plástico e musical da poesia; isto se dá por ser sua função exclusiva a conciliação entre arte e natureza, o que só pode fazer por *aproximação infinita*. O poeta sentimental de Schiller está sujeito à mesma espécie de tensão entre finito e infinito que a ironia de Schlegel quer evidenciar como característica constitutiva da existência como um todo – se por um lado está preso à sua realidade corpórea, por outro, mantém os olhos num ideal intangível, absoluto. Para expor o Ideal – vale lembrar, que não encontra equivalente no mundo real, corpóreo, finito – o poeta sentimental faz uso de sua faculdade reflexionante que, como a música, não necessita de um objeto determinado para operar como *medium*. E é a função de *medium* que, acredito eu, Schlegel reserva para o elemento *música* – por ser uma

¹⁵⁶ Cf. BEISER, Frederick. *The Romantic Imperative: the concept of early German Romanticism*. Harvard University Press, 2003, p.14.

forma de arte completamente temporal (não corpórea), a música é a arte que melhor corresponde à fluidez do eterno jogo entre finito e infinito, razão e imaginação, real e ideal, *filosofia e poesia*. Toda música instrumental, argumenta Schlegel, tem tendências filosóficas: “a pura música instrumental não tem de produzir por si mesma um texto? E nela não se desenvolve, confirma, varia e contrasta o tema, tal como se faz com o objeto de meditação numa série de idéias filosóficas?”.¹⁵⁷ A ironia está para o eterno jogo entre finito e infinito como a música para a mobilidade do som: ela “contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total”;¹⁵⁸ de forma que, se a “gramática é somente a parte filosófica da arte universal de separação e combinação”,¹⁵⁹ talvez não haja outra teoria da música gramatical que – *ironia*. Ironia como *medium*. Ironia, portanto, como faculdade musical da filosofia.

3.2 Sistema de Fragmentos

É igualmente mortal para o espírito ter um sistema e não ter nenhum. Ele terá portanto de se decidir a vincular as duas coisas.¹⁶⁰

A opção dos primeiro-românticos pela forma fragmentária não se dá ao acaso – pois que, a considerar uma oposição filosófica informada ao idealismo, a opção pela forma aparentemente assistemática dos fragmentos esconde um impulso pelo seu contrário: *pela única sistematização ainda possível*. Antes de prosseguir, entretanto, um esclarecimento: se há algo no romantismo como uma ‘assistemática crítica do sistema’, é necessário compreender qual sistema é alvo dessa crítica – pois que o próprio Schlegel reconhece uma diferença entre

¹⁵⁷ *Athenäum* §444.

¹⁵⁸ *Lyceum* §108.

¹⁵⁹ *Athenäum* §404.

¹⁶⁰ *Athenäum* §53.

esprit systématique e *esprit de système*.¹⁶¹ Se por um lado o *Frühromantik* faz oposição ao *esprit de système* – por limitar, reduzir, enquadrar – por outro, reconhece a necessidade de um *esprit systématique*: “pois um sistema completo é necessário [...] como ideal regulativo da razão”.¹⁶² Deste ideal regulativo, como já vimos, só podemos nos aproximar infinitamente. Quando Novalis diz – “Em muitos esse pendor [pendor ao refletir] dura apenas por um tempo. Cresce e diminui, muito freqüentemente com os anos, freqüentemente com a descoberta de um sistema, que só procuravam para, a seguir, ficar dispensados da fadiga da reflexão”¹⁶³ é, portanto, ao *esprit de système* que se opõe: pois onde for possível desenvolver um sistema em sua completude, ali o pensamento se esgotou. É neste sentido que devemos interpretar o *Athenäumsfragment* 103:

Muitas obras apreciadas pelo belo encadeamento têm menos unidade que uma diversificada porção de achados que, animados apenas pelo espírito de um espírito, apontam para uma meta única. Tais achados, no entanto, se vinculam por aquele convívio livre e igual em que, conforme asseveram os sábios, também se encontrarão os cidadãos do Estado perfeito; por aquele espírito social incondicionado que, na presunção dos fidalgos, só se encontra agora naquilo que tão estranha e quase puerilmente se costuma chamar de alta sociedade. Em contrapartida, alguns produtos, de cuja coesão ninguém duvida, não são, como bem sabe o próprio artista, uma obra, mas apenas um ou muitos trechos, massa, disposição.

Se o conhecimento do Absoluto revelou-se, como vimos, uma impossibilidade – ou antes, falar em “conhecimento do Absoluto” tornou-se uma espécie de oxímoro – tampouco faz sentido dizer que há algum sistema capaz de encerrá-lo. Note-se: dizer que não podemos representar o Absoluto em forma de conhecimento positivo não é o mesmo que dizer que não

¹⁶¹ Cf. BEISER, Frederick. Op. cit., p.34. Segundo Beiser, Schlegel teria travado contato com esta distinção pela obra de Condillac.

¹⁶² BEISER, Frederick. Op. cit., p.34, tradução minha. Ou ainda, como diz Ernst Behler, “[...] a posição de Schlegel dificilmente pode ser caracterizada como ceticismo absoluto [...], uma vez que ele não somente afirma a validade de estruturas limitadas e circunscritas de conhecimento, como também considera totalidade e coerência sistemáticas como necessárias, não obstante inatingíveis” (BEHLER, Ernst. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle e Londres, University of Washington Press, 1990, p.61, tradução minha).

¹⁶³ *Pólen* §47.

podemos, via *Witz*, captar ‘unidades de Absoluto’. Se *Witz* é ‘órgão da filosofia’¹⁶⁴ ou ‘genialidade fragmentária’,¹⁶⁵ é através dele que Schlegel vê-se no direito de construir um sistema de fragmentos. Este sistema, no entanto, é um sistema caótico – composto por ‘unidades de Absoluto’ desagregadas da esfera inapreensível de um todo-Absoluto que só pode ser postulado como *ideal regulativo* da razão. O máximo que essa constelação de fragmentos, de pequenas unidades, pode realizar é, portanto, *um sistema de contradições*. Isto se dá pela seguinte razão: se “um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”,¹⁶⁶ isto significa que uma constelação de fragmentos fracassa em representar o Absoluto em sua totalidade – tal constelação gera, antes, uma multitude de posições individuais, posições que, como instantâneos de um Absoluto desagregados de sua totalidade originária, chocam-se umas com as outras por todos os lados. Ou, nas palavras de Manfred Frank –

Este espírito de contraditoriedade intrínseco ao fragmento é um efeito necessário da detonação ou decomposição da unidade suprema, que não é mais unidade de um todo (ou um sistema), mas somente uma unidade de uma única coisa que não mantém um relacionamento sistemático com outras únicas coisas: do universo fragmentário o que resulta não é um sistema, mas (como Schelling o coloca em 1820) “asystasy,” “instabilidade” (*Unbestand*), “desarmonia” (*Uneinigkeit*), incoerência, falta de conexão (*Zusammenhanglosigkeit*) [...].¹⁶⁷

Frank chama a atenção para uma característica crucial desta dialética negativa: não há contradições reais entre os fragmentos.¹⁶⁸ Isto é – se nos fosse possível, para usar uma expressão de Schopenhauer, rasgar o véu de Maia e ter acesso ao Absoluto, aquela constelação de posições individuais incorporada pelo sistema de fragmentos não revelaria *uma única contradição*. O que equivale dizer: por participar do eterno jogo entre finito e

¹⁶⁴ *Athenäum* §220.

¹⁶⁵ *Lyceum* §9.

¹⁶⁶ *Athenäum* §206.

¹⁶⁷ FRANK, Manfred. Op. cit., p.211, tradução minha.

¹⁶⁸ FRANK, Manfred. Op. cit., p.214.

infinito, um fragmento não deve só ser interpretado em sua individualidade, enquanto 'porco espinho totalmente separado do mundo circundante'; ele só se torna inteligível se e quando também interpretado consoante o conjunto de fragmentos que compõe o todo em que se insere. Um fragmento só é compreensível por ocupar um lugar dentro de um *sistema* – de um sistema de fragmentos.¹⁶⁹ Um sistema caótico – mas ainda um sistema. Se os fragmentos, como instantâneos do Absoluto desprovidos de sua faculdade 'adesiva', geram um sistema de contradições, o próprio sistema de fragmentos – como expressão fracassada do Absoluto – revela a maior das contradições: pois que não passa de um reflexo distorcido do seu par dialético inapreensível – do infinito. É justamente este infinito que se deixa antever mediante a aniquilação recíproca dos fragmentos – se a filosofia só pode referir-se ao Absoluto de forma premonitória, pela via negativa, então cabe agora à *poesia*, por meio de seu órgão natural, buscar exprimir o todo inexprimível. A partir daí, a filosofia que resta ao poeta é – nas palavras de Schlegel – “[...] aquela produtora, que parte da liberdade e da crença nela, e então mostra como o espírito humano em tudo imprime a sua lei e como o mundo é sua obra de arte”.¹⁷⁰ De modo que o sistema de fragmentos concebido por Schlegel trata-se, ao mesmo tempo e no melhor estilo do autor, de sua maior contribuição e maior chacota ao esforço filosófico de seu tempo – ou, como torna explícito o fragmento 259 da revista *Athenäum*:

A. Fragmentos, diz você, seriam a verdadeira forma da filosofia universal. A forma não importa. Mas o que tais fragmentos podem alcançar e ser para a questão mais importante e séria da humanidade, o aperfeiçoamento da ciência? – B. Nada mais que um sal de Lessing contra a preguiça espiritual, talvez uma *lanx satura* cínica no estilo de Lucílio, o Velho, ou de Horácio, ou até *fermenta cognitionis* para a filosofia crítica, glosas marginais ao texto da época.¹⁷¹

¹⁶⁹ O *insight* já estava presente, ainda que em protoforma, em *Sobre o Estudo da Poesia Grega* – a proximidade conceitual fica patente em trechos como o seguinte: “A massa homogênea da poesia grega, contudo, é um todo independente e perfeito, completa em si mesma, e a simples integração de suas rigorosas interrelações compreende a unidade de uma *bela organização*, onde mesmo a menor das partes é necessariamente determinada pelas leis e objetivos do todo, e ainda assim é – apesar disso – livre e auto-suficiente” (SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001, p.65, tradução minha).

¹⁷⁰ *Athenäum* §168.

¹⁷¹ Reproduzo aqui a nota explicativa de Márcio Suzuki relativa ao mesmo fragmento: “Como observam os tradutores P. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, *lanx satura* significa originalmente um prato com uma variedade de

CONCLUSÃO:

À GUIA DE UMA NOVA INTRODUÇÃO – OU POR UMA POLÍTICA ROMÂNTICA

A república perfeita não teria de ser apenas democrática, mas ao mesmo tempo também aristocrática e monárquica; numa legislação de liberdade e igualdade o cultivado teria de suplantar e conduzir o inculto, e tudo teria de se organizar num todo absoluto.¹⁷²

A edição crítica alemã da obra de Friedrich Schlegel – *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, organizada por Ernst Behler – conta com trinta e cinco volumes. Destes, apenas dois volumes foram traduzidos para o inglês. Ambos os volumes traduzidos remetem à fase romântica do autor – ou, se assim quisermos, ao momento de explosão do primeiro romantismo, quando da publicação das revistas *Lyceum der schönen Künste* (1797) e *Athenäum* (1798-1800). Não há traduções da edição crítica para o português. Curiosamente, o interesse pelo primeiro romantismo no Brasil parece ter surgido de forma periférica, inicialmente pelas mãos de autores como Otto Maria Carpeaux e Anatol Rosenfeld¹⁷³ – em ambos os casos, marcadamente na forma de uma história da literatura – e, posteriormente, entre os estudiosos da obra de Walter Benjamin. É certo que a tradução para o português de sua tese de doutoramento, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*,¹⁷⁴ em muito veio a contribuir para com o crescente – ainda que pequeno – número de publicações e

legumes, a partir do qual teria surgido a idéia de 'sátira' como mescla de gêneros. *Fermenta cognitionis* (fermentos de conhecimento) também está em latim no original. A expressão se encontra de fato em Lessing, numa passagem da *Dramaturgia de Hamburgo* que não escapou a Schlegel (por ele citada em KA, III, p.108): 'Lembro aqui meus leitores que estas páginas devem conter tudo, menos um sistema dramático. Não estou, portanto, obrigado a solucionar todas as dificuldades que apresento. Meus pensamentos podem parecer não se concatenar nem um pouco, e até se contradizer, desde que sejam pensamentos em que encontrem matéria para pensar por si mesmos. Aqui nada mais quero senão disseminar *fermenta cognitionis*' (95a. Parte. In. *Schriften*. Edição de Kurt Wölfel. Frankfurt am Main, Insel, 1967, vol. II, p.500)" (SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1997, p.196).

¹⁷² *Athenäum* §214.

¹⁷³ O tamanho do equívoco parece ser bem menor em Otto Maria Carpeaux que em Anatol Rosenfeld – no entanto, ainda ali o que transparece é uma filiação do primeiro romantismo com uma espécie de misticismo medieval. Cf., respectivamente: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976; ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo, Perspectiva, 1993; CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Universal*. Ed. O Cruzeiro, 1962, Vol. IV: O Romantismo.

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 2002.

estudos sobre o primeiro romantismo no Brasil. Há que se atentar, portanto, para a lacuna ainda a ser preenchida por pesquisas sistemáticas. O que no mínimo aponta para um sério problema para o intérprete: ou contenta-se com uma delimitação bem pontual do seu objeto e assume o risco de uma interpretação hipertrofiada do autor, ou dedica-se à leitura – no original – de todos os 35 volumes da edição crítica. Em vista disso, grande parte dos trabalhos publicados sobre o primeiro romantismo no Brasil lidam com o risco constante de mutilar o autor – o meu próprio trabalho inclusive. Assumo este risco, no entanto, com uma importante ressalva: um recorte específico do objeto, aliado à orientação de intérpretes de peso, procura reduzir ao mínimo as chances de uma hipertrofia descompensada.

Seja como for, conclusões têm por péssimo hábito a tendência de ser – conclusivas. Na contramão da tradição, gostaria de propor uma conclusão introdutiva. Longe de esgotar com isso as discussões, o propósito aqui é outro: sugerir, naquilo que talvez seja a melhor herança do primeiro romantismo, *grãos de pólen* para a continuidade de uma pesquisa histórico-filosófica. Os três capítulos que compõem o todo da exposição são organizados de forma a desvelar, progressivamente, o que me parece ser um daqueles momentos raros da história em que o pensamento traz à tona seus elementos constituintes – a constelação em jogo deixa antever uma síntese necessária, impulso que se torna explícito, como procurei demonstrar, no desenvolvimento de fenômenos que, não obstante opostos, partem da recepção do mesmo objeto: o idealismo e romantismo alemães. De um lado, um ímpeto por fundamentação que ganha forma nas filosofias de Reinhold e Fichte; de outro, a marcar posição como antítese, Friedrich Schlegel e o primeiro romantismo incorporam uma espécie de ceticismo anti-fundacional. Ora, dando seqüência a um viés particular de uma filosofia da história, gostaria agora de abrir espaço para uma breve digressão: pois que, assim me parece, entremesclados ao projeto estético e gnosiológico do *Frühromantik* se desdobram também

aspectos éticos-políticos, em muito dependentes das reviravoltas políticas em eminência na Europa do século XVIII – em particular, à Revolução Francesa. Espero, desta forma, atender a um propósito duplo: esclarecer um grande equívoco registrado, talvez pela primeira vez, pela pena de Mme. De Staël, e apontar para a confusa organicidade que reveste as publicações dos primeiro-românticos.

Reinhardt Koselleck, em sua obra *Crítica e Crise*,¹⁷⁵ faz alusão a um processo histórico que se inicia com o Absolutismo monárquico e culmina na Revolução Francesa. Para o autor, a instituição do Absolutismo trata-se de uma resposta construída às guerras civis religiosas que então se alastravam na Europa pelo século XVI; o estabelecimento de monarquias absolutas resultou na reclusão da liberdade dos indivíduos para o âmbito privado. Ali, no espaço do segredo, a opinião particular de cada um encontrou espaço para florescer – como crítica. O resultado desta crítica explode de maneira indelével na revolução de 1789. Trata-se de uma espécie de lugar-comum na literatura a constatação de que a Alemanha sempre ocupou um espaço à margem dos desenvolvimentos da grande-política da Europa – pelo menos até sua unificação, concluída em 1871 pelas mãos de Otto von Bismarck. Não é novidade nenhuma o fato de que a *intelligentsia* alemã, diferentemente da francesa, seja retratada – pelo século XVIII – como uma classe burguesa em ascensão alocada num “[...] estrato muito distante da atividade política, [que] mal pensava em termos políticos, e apenas experimentalmente em termos nacionais; sua legitimação constituía principalmente em suas realizações intelectuais, científicas ou artísticas”.¹⁷⁶ De modo que o país era governado por

¹⁷⁵ KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e Crise: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

¹⁷⁶ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes* (v.1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.28. A própria língua alemã era preterida ao francês: “O alemão, a língua das classes baixa e média, é pesado e incômodo. Leibniz, o único filósofo cortesão alemão, o único grande alemão dessa época cujo nome desperta aplausos em círculos cortesãos mais amplos, escreve e fala francês ou latim, raramente o idioma nativo. E o problema da língua, o problema do que pode ser feito com este desengonçado idioma, ocupa-o também, como ocupou tantos outros” (ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes* (v.1). Rio de

uma classe cortesã educada em francês, e que buscava reproduzir, da própria França, o padrão para a conduta cortesã; do outro lado, a *intelligentsia* alemã pouco ou nada decidia sobre assuntos da política. Norbert Elias, em sua já clássica obra *O Processo Civilizador*, chega mesmo a afirmar que “todo o movimento literário da segunda metade do século XVIII é produto de uma classe social – e, conseqüentemente, de ideais estéticos – que se opõe às inclinações sociais e estéticas de Frederico”¹⁷⁷ – no caso, a classe social trata-se da *intelligentsia* burguesa em ascensão; Frederico, obviamente, representa a nobreza governante. E conclui da seguinte forma:

Por isso mesmo, nada têm a lhe dizer, e ele, por seu lado, ignora as forças vitais já ativas à sua volta e condena o que não pode ignorar, tal como o *Götz*. Este movimento literário alemão, cujos expoentes incluem Klopstock, Herder, Lessing, os poetas do *Sturm und Drang*, os poetas de “sensibilidade” e o círculo conhecido como *Göttinger Hain*, o jovem Goethe, o jovem Schiller e tantos outros, certamente não é um movimento político. Com raras exceções, não temos na Alemanha, antes de 1789, idéia alguma de ação política concreta, nada que lembre a formação de partido político ou programa partidário.¹⁷⁸

A referência à inatividade política dos alemães, bem como a um certo ímpeto pela imitação dos estrangeiros, trata-se na verdade de um equívoco antigo – em grande medida, já bem difundido pela época da publicação, em 1810, da famosa obra de Mme. De Staël: *De l'Allemagne*. Sobre a cisão entre classe governante e *intelligentsia* burguesa, Mme. De Staël diz: “Os nobres têm bem poucas idéias, e os literatos estão muito pouco habituados aos negócios”;¹⁷⁹ ou ainda – “[...] a natureza do governo da Alemanha estava quase em oposição

Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.29-30). Torna-se evidente o mesmo descaso com a língua alemã, por exemplo, em uma das passagens de Mme. De Staël a respeito de Lessing (grifo meu): “Era muito para uma nação sob o peso do anátema que lhe recusava o gosto e a graça, ouvir dizer que existia em cada país um gosto nacional, uma graça natural, e que se podia alcançar a glória literária por caminhos diversos. Os escritos de Lessing deram um impulso novo: leu-se Shakespeare, ousou-se dizer alemão na Alemanha, e os direitos da originalidade foram estabelecidos em lugar do jugo da correção” (MISSIO, Edmir. *De L'Allemagne de Mme. De Staël: apresentação e tradução de textos escolhidos*. Dissertação defendida em 1997, Campinas, UNICAMP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000118887>> Acesso em 1 de Março de 2010, p.77).

¹⁷⁷ ELIAS, Norbert. Op. cit., p.35.

¹⁷⁸ ELIAS, Norbert. Op. cit., p.35.

¹⁷⁹ MISSIO, Edmir. *De L'Allemagne de Mme. De Staël: apresentação e tradução de textos escolhidos*.

com as luzes filosóficas dos alemães”.¹⁸⁰ O esforço na imitação dos estrangeiros, em função da ausência de um espírito nacional, é destacado em passagens como a seguinte – “em literatura, como em política, os alemães têm demasiada consideração pelos estrangeiros, não tendo preconceitos nacionais o bastante”.¹⁸¹ Sobretudo, encontra-se ali a estampa de uma Alemanha como terra de poetas e filósofos, a substituir o exercício da política pelo exercício de uma 'imaginação sem peias'¹⁸²:

Os alemães souberam criar para si uma república das letras animada e independente. Eles compensaram o interesse dos fatos pelo interesse das idéias. [...] Os cidadãos desta república ideal, desligados na sua maior parte de toda espécie de relações com os negócios públicos e particulares, trabalham na obscuridade como os mineiros, e situados como eles em meio a tesouros sepultados, exploram em silêncio as riquezas intelectuais do gênero humano.¹⁸³

Ora, nada mais contrário ao entendimento dos próprios alemães – pois que, se por um lado a Revolução Francesa parece encontrar um nicho extremamente peculiar no âmbito do próprio pensamento alemão, a criação de tal 'república das letras', bem como as discussões eminentemente filosóficas e literárias travadas ali, estão longe de ser consideradas como fenômenos *apolíticos*; ao contrário, a crítica entremescla-se com as profundas alterações políticas em movimentação na Alemanha *mesmo antes da Revolução*.¹⁸⁴ Posto de outra forma,

Dissertação defendida em 1997, Campinas, UNICAMP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000118887>> Acesso em 1 de Março de 2010, p.70.

¹⁸⁰ Ibidem, p.73.

¹⁸¹ Ibidem, p.69.

¹⁸² “Os escritores e pensadores, em sua maior parte, trabalham na solidão ou cercados apenas de um pequeno círculo dominado por eles. Entregam-se, cada qual em separado, a tudo o que uma imaginação sem peias lhes inspira; e se é possível perceber uns poucos vestígios da ascendência da moda na Alemanha, isto se deve ao desejo de que cada um sente em se mostrar completamente diferente dos outros. Na França, ao contrário, cada qual aspira a merecer o que Montesquieu disse de Voltaire: *Ele tem mais do que ninguém o espírito que todos têm*. Os escritores alemães imitariam mais voluntariamente os estrangeiros do que a seus compatriotas” (Ibidem, p.68-69).

¹⁸³ Ibidem, p.75. Ou ainda, a título de ilustração: “Os homens esclarecidos da Alemanha disputam vivamente entre si o domínio das especulações, e nesta atitude não padecem de nenhum entrave; porém, abandonam de bom grado aos poderosos da terra tudo o que é da ordem real na vida. Este real, tão desdenhado por eles, encontra entretanto aquiridores que logo levam o tumulto e o incômodo ao império da imaginação” (Ibidem, p.73).

¹⁸⁴ Da mesma opinião é Terry Pinkard – para uma ampla referência do cenário político em ebulição na Alemanha mesmo antes da Revolução Francesa, a considerar a própria *Aufklärung* bem como a formação das 'casas de leitura' ou de uma 'república das letras', ver: PINKARD, Terry. *German Philosophy: 1760-1860, the legacy of*

na Alemanha a revolução é transportada para o âmbito das letras – a filosofia crítica de Kant avança uma crítica da crítica, por assim dizer, e a movimentação no âmbito da literatura e filosofia daí provenientes assumem a forma de propostas políticas esclarecidas, não obstante estranhas à tradição política francesa. De fato, não são poucas as referências à Revolução nas revistas que compõem o cerne do romantismo, e é exatamente em um de seus fragmentos que podemos vislumbrar, de maneira inequívoca, a lucidez dos primeiro-românticos no que tange à consciência da revolução *política* que – muito embora tenha partido, de forma silenciosa, da própria 'república das letras' – já se punha em marcha na própria Alemanha. “A Revolução Francesa”, diz Friedrich Schlegel no *Athenäumsfragment* 216,

a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época. Alguém que se choca com essa combinação, alguém ao qual nenhuma revolução pode parecer importante, a não ser que seja ruidosa e material, alguém assim ainda não se alçou ao alto e amplo ponto de vista da história da humanidade. Mesmo em nossas pobres histórias da civilização, que no mais das vezes se assemelham a uma compilação de variantes, acompanhadas de comentário contínuo, a um texto clássico que se perdeu, alguns livrinhos, nos quais na época a plebe barulhenta não prestou muita atenção, desempenham um papel maior do que tudo o que esta produziu.¹⁸⁵

A Revolução, como tudo o mais na Alemanha de então, é conjugada pelo *medium* da filosofia – bem como as propostas políticas que, no primeiro romantismo, parecem ser direcionadas pelo conceito de *Bildung*. Há uma certa organicidade conceitual na filosofia do primeiro romantismo que torna quase impossível uma análise compartimentalizada de suas características – e é a partir de tal organicidade que a *Bildung* afigura-se como proposta estético-política. É inequívoco – como vimos pelo capítulo dois – que os primeiro-românticos

idealism. Cambridge University Press, 2002, “Introduction: 'Germany' and German Philosophy”. Reinhardt Koselleck chega mesmo a desvelar a natureza eminentemente política por detrás de tais 'casas de leitura', algumas das quais associadas a sociedades secretas como as casas maçônicas e a ordem dos iluminados; Koselleck sugere um deslocamento entre “Estado” e “Sociedade”: a ação política da sociedade se dá assim *contra* o Estado consolidado, portanto em segredo – e através das 'casas de leitura' aparentemente *apolíticas*. Para maiores detalhes, a destacar a participação de Lessing e Schiller, ver: KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e Crise: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999, cap.2: “A compreensão que os iluministas tinham de si mesmos e a resposta à sua situação dentro do Estado absolutista”.

¹⁸⁵ Mais referências à Revolução Francesa em: *Athenäum* §251, §422, §424, §426, *Ideen* §41.

tenham reconhecido, como um dos problemas intrínsecos da modernidade, seu caráter eminentemente fragmentário. “Para os jovens românticos”, diz-nos Frederick Beiser, “havia inequivocamente uma doença fundamental por trás de todas as formas de modernidade. Eles a denominavam de diversas formas: alienação (*Entfremdung*), estranhamento (*Entäusserung*), divisão (*Entzweiung*), separação (*Trennung*), e reflexão (*Reflexion*)”.¹⁸⁶ Em síntese, os primeiro-românticos faziam oposição às três principais tendências fragmentárias da sociedade moderna: divisão/fragmentação do próprio sujeito, divisão/estranhamento entre sujeito e outro, divisão/estranhamento entre sujeito e natureza.¹⁸⁷

A fragmentação do sujeito ocorreria de duas formas: a) na separação entre razão e sensibilidade, em que a razão deve predominar e estar no controle dos sentimentos e desejos (parte da responsabilidade, sem dúvida, deve ser atribuída a Kant – como visto, numa manifesta superioridade do *entendimento* frente à *imaginação*); b) na tendência pela especialização, em que o sujeito passa a desenvolver apenas uma de suas capacidades em detrimento de todas as outras. A segunda tendência deriva da ascensão do mercado competitivo e de uma concepção de indivíduo que acabaria por se tornar modelo para as ciências econômicas: um indivíduo egoísta, racional e maximizador de utilidade. Por último, a separação entre sujeito e natureza teria sido em grande parte ocasionada pelos desdobramentos da física mecânica – “a natureza foi transformada numa grande máquina e a mente ou numa máquina menor a integrar a natureza ou num fantasma a habitar o lado de fora”;¹⁸⁸ a natureza passa a ser vista, assim, como objeto que deve ser compreendido e domesticado para uso. Essas três formas, no fim, poderiam ser identificadas como um único

¹⁸⁶ BEISER, Frederick. *The Romantic Imperative: the concept of early German Romanticism*. Harvard University Press, 2003, p.31, tradução minha.

¹⁸⁷ A tese é de Frederick Beiser, e procuro desenvolvê-la em seus principais argumentos – cf. BEISER, Frederick. *Op. cit.*, cap.2: “Early German Romanticism: a Characteristic”.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.31-32, tradução minha.

problema fundamental: em todas elas o sujeito é alienado de algo de forma que agora este algo é apresentado como avesso ao próprio sujeito. Contra essas tendências fragmentárias os românticos sustentam o ideal da *Bildung* – sobre o qual deverei agora me deter.

“Formação [Bildung]”, diz Friedrich Schlegel no fragmento 37 da *Ideen*, “é o sumo bem e a única coisa útil”. Afinal, do que trata precisamente a *Bildung* romântica? A tradução da palavra para o português, em geral, tende a acompanhar as diretrizes do *Langenscheidt: Bildung* – formação; educação; instrução; cultura.¹⁸⁹ A definição do dicionário deixa escapar um aspecto fundamental: se devemos entender a *Bildung* como formação, como processo, tal formação não se restringe somente ao âmbito formal – refere-se também às experiências pessoais do indivíduo, isto é, ao mesmo tempo em que um indivíduo deve buscar o desenvolvimento de todas as suas capacidades, o conjunto de todas as capacidades particulares daquele indivíduo assegura sua individualidade. Ou, nas palavras de Schlegel: “Toda pura formação desinteressada é ginástica ou musical, visa o desenvolvimento de forças isoladas e a harmonia de todas elas”.¹⁹⁰ A *Bildung* deve constituir-se em instrumento, para o indivíduo, que mantenha em exercício um jogo sintético entre o finito/particular e o infinito/universal. A *Bildung* romântica engloba, portanto, o ideal de auto-realização – e como auto-realização torna-se a principal ferramenta no combate à alienação característica da fragmentação de seu tempo. Torna-se, sobretudo, uma *proposta*. Como *proposta*, deve ser exercida por cada um no âmbito do particular – por exemplo, no interior das 'casas de leitura', como parece ser o caso do próprio círculo de Jena – e, ao mesmo tempo, nunca deve perder de vista o *universal*.

Constituindo-se como força unificadora, a *Bildung* faz oposição à força fragmentária

¹⁸⁹ *Langenscheidt Taschenwörterbuch Portugiesisch*. München, Langenscheidt, 2001.

¹⁹⁰ Athenäum, §440.

da modernidade – e, como oposição, apresenta um antídoto para cada uma das suas formas de alienação. A fragmentação do próprio sujeito seria combatida pela reabilitação da importância da esfera da sensibilidade: razão e sensibilidade devem interagir em um todo unificado, de forma que o indivíduo possa agir moralmente em conformidade com sua inclinação, e não contrário a ela.¹⁹¹ Pela proposta de um Estado orgânico, em que cada pessoa pudesse desenvolver sua própria individualidade somente através do amor e da livre relação com os outros, os românticos procuravam sanar o estranhamento entre sujeito e outro.¹⁹² Por fim, o estranhamento entre sujeito e natureza teria fim tão logo a idéia de natureza orgânica fosse assimilada – a considerar um todo orgânico, o sujeito teria de se aceitar como parte inseparável da natureza e aceitar a natureza como parte inseparável de si mesmo.¹⁹³ A relação entre modernidade e *Bildung* é assim marcada por um fluxo entre finito/infinito, elemento desagregador e elemento unificador, particular e Absoluto, e não pode ser de forma alguma isolada das considerações estéticas do romantismo: “artista”, diz Schlegel no *Ideensfragment* 20, “é todo aquele para quem meta e meio de existência é formar seu sentido”. Vale lembrar que a auto-realização [*Bildung*] só pode ser desenvolvida socialmente; deverá, portanto, ser desenvolvida dentro de uma comunidade e, em última instância, *em sociedade e apesar* de um Estado. Romantizar o mundo, assim, não se trata somente de uma aposta estética – mas de manifesto último de uma espécie de proposta política. Ou, como atesta o fragmento 54 da *Ideen*:

O artista pode tão pouco querer governar quanto servir. Só pode formar, nada além

¹⁹¹ Lembremo-nos que em Kant a imaginação é uma faculdade sensual – ela opera uma síntese que deve ser reportada à conceitos pelo *entendimento*. O terceiro capítulo desta dissertação trata da referida 'reabilitação' da imaginação como faculdade cognitiva. Cf., também, os fragmentos: *Athenäum* §242; §249; §252; §262; §339; §350; §441; *Ideen* §8.

¹⁹² Cf. *Athenäum* §31; §34; §49; §50; §86; §87; §214; §268; §342; §359; §364; *Ideen* §83; §152.

¹⁹³ Cf. *Lyceum* §1; §82; *Athenäum* §198; §363; §430; §451; *Ideen* §19; §28. Do que depende grande parte da *Naturphilosophie* romântica – cf., por exemplo, BEISER, Frederick. Op. cit., cap.9: “Kant and the *Naturphilosophen*”. Interessante notar a relação que a *Bildung* romântica guarda com o *sumo bem* aristotélico, a felicidade – uma análise mais pormenorizada, com destaque para os elementos específicos da resposta romântica aos elementos desagregadores da modernidade, em: BEISER, Frederick. Op. cit., cap.2: “Early German Romanticism: a Characteristic”.

de formar: para o Estado, portanto, só pode fazer isso formando governantes e servidores, elevando políticos e ecônomos a artistas.

EXCURSO:

CRÍTICA, ARTE E BILDUNG NO FRÜHROMANTIK

Somos capazes de perceber a música do infinito mecanismo, de compreender a beleza do poema, porque em nosso íntimo também vive uma parte do poeta, uma fagulha de seu espírito criador, que, bem debaixo das cinzas de nossa própria desrazão, nunca cessa de arder com secreta violência.¹⁹⁴

Tzvetan Todorov, em *Teorias do Símbolo*, aponta – como um dos traços definidores do primeiro romantismo – para uma espécie de ímpeto sintético: a afirmação da unidade dos contrários.¹⁹⁵ “O *sintetismo*, ou fusão dos contrários”, diz-nos Todorov, “é um traço constitutivo da estética romântica”.¹⁹⁶ A arte ocuparia assim lugar de destaque para os primeiro-românticos – isto porque seu *locus*, o objeto da arte, configuraria espaço privilegiado para a assimilação de todos os contrários. A considerar o primeiro romantismo como fenômeno catalisador, o autor conclui da seguinte forma:

Se o romantismo se define pela absorção de todos os contrários, ele reencontrará fatalmente, no seu caminho, o par do clássico e do romântico; se o subverte, realizará um desses paradoxos que Russel sabia explicar, em que um conjunto é obrigado a figurar como elemento de si próprio. Uma tal voracidade tem aqui, evidentemente, conseqüências nefastas: deixa de permitir a separação dos clássicos e dos românticos, e, de facto, esvazia todo o sentido do próprio termo «romântico».¹⁹⁷

A leitura de Todorov parece-me duplamente equivocada. Em primeiro lugar, se a arte possui um *locus*, este não consiste especificamente em um *objeto*, não pelo menos no sentido material do termo: como é meu propósito demonstrar, trata-se antes da atividade, entendida aí como construção da própria subjetividade; em segundo lugar, a síntese a que se refere

¹⁹⁴ SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.30.

¹⁹⁵ Cf. TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1979, cap.6: “A Crise Romântica”, subtópico – “Sintetismo”.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.190.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.194.

Todorov nunca efetivamente se realiza. Se quisermos ser precisos, nem mesmo de “sintetismo” poderia ser chamada – antes, e ao contrário do que aponta o próprio Todorov, termo mais preciso seria “sincretismo”, a sinalizar para uma tendência que é tão somente tendência, mais voltada para a complementaridade que para fusão efetiva.¹⁹⁸ Ambos os equívocos devem nos servir de deixa, contudo, para pôr em relevo uma relação um tanto quanto confusa no *corpus* romântico: aquela entre crítica, arte e *Bildung*.

Antes de qualquer coisa, gostaria de atentar para a radicalização da crítica levada a termo por Friedrich Schlegel e o primeiro romantismo¹⁹⁹: se Kant inaugura uma época em que tudo deve ser submetido ao tribunal da razão, por que poupar a própria filosofia crítica do tribunal inaugurado por – ela mesma? “Uma vez que a filosofia critica tudo o que lhe surge pela frente”, diz-nos Schlegel pelo *Athenäumsfragment* 56, “uma crítica da filosofia nada mais seria que uma justa represália”. A radicalização do esforço crítico inaugurado por Kant transforma a crítica em *metacrítica*: ao voltar o esforço crítico contra si mesmo, o resultado é uma base cética para o filosofar. A filosofia do primeiro romantismo se opõe assim às filosofias fundacionais de Reinhold e Fichte – na medida em que desonera a razão do poder de apreensão que nela investem Kant e seus partidários. Posto de outro modo, a filosofia crítica de Kant, como propedêutica, coloca em evidência um problema gnosiológico que se torna objeto comum para o idealismo e romantismo alemães – o problema da fundação de todo o conhecimento. O problema cresce em relevo na *aetas* kantiana pelo menos desde os ataques de Jacobi à *Crítica da Razão Pura*: o idealismo pretende respondê-lo através de um programa fundacional; o primeiro romantismo aposta na reabilitação da imaginação como

¹⁹⁸ “Os clássicos estão no sincretismo, os românticos praticam o sintetismo” (Ibidem, p.194). A frase aparece assim, descontextualizada, e Todorov tampouco parece se preocupar em explicar a relação que estabelece.

¹⁹⁹ Segue-se uma exposição sumarizada do argumento desenvolvido, principalmente, ao longo do primeiro capítulo desta mesma dissertação. Para maiores detalhes, cf. “Capítulo 1: *Frühromantik*, o problema”.

faculdade cognitiva, uma vez que a razão, como órgão da filosofia, mostrou-se incapaz de apreender um primeiro princípio, ou princípio fundador, algo com o que – como o *cogito* cartesiano – tornar-se-ia possível fundamentar todo o nosso conhecimento. O ceticismo romântico reside exatamente aí: o conhecimento do Absoluto, do incondicionado, é visto como tarefa impossível – e a filosofia, na sua busca eterna por um fundamento, como tarefa infinita. “Procuramos por toda parte o incondicionado”, diz Novalis, “e encontramos sempre apenas coisas”.²⁰⁰

Em síntese, Schlegel parece herdar de Jacobi a crítica formulada ao esforço fundacional: as proposições que emitimos como conhecimento só valem porque fundamentadas por outras proposições que, por sua vez, só valem se fundamentadas por outras, e assim por diante. A regressão remete ao infinito, a menos que um primeiro-princípio auto-evidente, válido em si mesmo, seja estabelecido – tarefa que, para os primeiro-românticos, não pode jamais ser realizada. E não o pode por que, pelo menos desde Jacobi, “o idealismo transcendental parece não ser compatível com a tese de que os objetos externos são as causas de nossas impressões e representações enquanto tais”.²⁰¹ Uma vez que só temos acesso a representações, não há ponto de apoio que garanta uma realidade para ‘fora’ do círculo vicioso que estabelece uma representação como fundamento de outra, etc.²⁰² A razão, diz Schlegel em sua *Conversa Sobre a Poesia*,

é apenas uma e em todos a mesma; como entretanto cada homem possui sua própria natureza e seu próprio amor, também traz dentro de si sua própria poesia. Que

²⁰⁰ *Pólen* §1.

²⁰¹ BONACCINI, Juan. “A aetas kantiana e o problema de Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo, p.41.

²⁰² O “problema do regresso infinito” e o “problema da afecção” recebem melhor tratamento no primeiro capítulo desta dissertação, cf. subtópico 1.1 “O vôo de Dom Quixote no cavalo-de-pau: Jacobi e a polêmica da coisa em si”.

precisa ser preservada, tão certo quanto ele é aquilo que é; tão certo quanto nele há alguma coisa, pelo menos, que seja original; e nenhuma crítica pode ou deve roubar-lhe sua essência mais própria, sua mais íntima força, para refiná-lo e purificá-lo até uma imagem comum, sem espírito e sem sentido, como se esforçam os tolos, que não sabem o que querem.²⁰³

A razão, por si só, “não é capaz de produzir nada além de estruturas de puro pensamento e mover-se por estas estruturas, descrevendo um círculo totalmente desprovido de qualquer conteúdo positivo em torno de si mesma”.²⁰⁴ Ora, se só temos acesso a representações e nunca às coisas mesmas; se estamos presos num ciclo vicioso, em que nossas representações são oferecidas como respostas para outras representações; então como garantir um único ponto de apoio para além da natureza fenomênica das nossas representações – o incondicionado? Como é possível assegurar *qualquer* base para o conhecimento, se a razão demonstrativa nos revela sua insuficiência enquanto “ferramenta”? Marcadamente, primeiro romantismo e idealismo alemães se distanciam aí: para o romantismo, o Absoluto não se deixa apreender via faculdade cognitiva – via entendimento. E isto porque a razão não pode apreender aquilo que nos cerca em toda a multitude e abundância que a imaginação pode – não é outro, aliás, o motivo pelo qual o *Frühromantik* quer reabilitar a imaginação como faculdade cognitiva: se pela razão erigiu-se um indivíduo vazio, reabilitar a imaginação é tratar de preenchê-lo. Se a imaginação é capaz de captar a multitude dos fenômenos que nos cercam em toda a sua pluralidade, a poesia – como ideal estético – é capaz de dar a este todo um *sentido*, unidade.²⁰⁵ “Toda filosofia é idealismo e não há verdadeiro realismo, exceto o da poesia”, diz Schlegel, no *Ideenfragment* 96. E arremata: “vinculem os extremos, e terão o

²⁰³ SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.29.

²⁰⁴ BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. New York, Cambridge University Press, 2005, p.79, tradução minha. Lacoue-Labarthe sugere uma interpretação muito semelhante em seu *The Literary Absolute*; cf. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *The Literary Absolute*. Albany, SUNY press, 1988, p.30. É também neste sentido que devemos entender o fragmento 318 da *Athenäum*: “Heráclito dizia que a razão não se aprende por polimatia. Agora parece mais necessário lembrar que não se é instruído unicamente pela razão pura”.

²⁰⁵ Cf. *Athenäum* §238; §239; §297.

verdadeiro meio”.²⁰⁶ Se a filosofia é o reino da razão, do ideal, e a poesia o da imaginação, do real – se a filosofia é uma busca infinita por um Absoluto que jamais se deixa apreender por nossas capacidades cognitivas, e se a poesia representa o máximo que poderemos ter deste Absoluto; então a “universalidade [,] saturação recíproca de todas as formas e todas as matérias [,] só alcança a harmonia mediante o vínculo de poesia e filosofia”.²⁰⁷

* * *

A radicalização da crítica em Schlegel coloca em evidência o problema da objetividade – ou, para ser mais preciso, da objetividade da crítica de arte. O problema remonta ao ensaio *Sobre o Estudo da Poesia Grega*,²⁰⁸ e deixa-se ali antever por outra via de acesso. Dito de outro modo, se em *Sobre o Estudo da Poesia Grega* Schlegel pretende desvelar as bases sobre as quais uma teoria objetiva da arte deve ser construída, o prefácio escrito em 1797 para a publicação tardia da obra já deixa antever os reflexos de uma importante revisão conceitual – ruía aí a crença na objetividade.²⁰⁹ Senão, vejamos.

Em sua obra de *debut*, Schlegel tem por objetivo pôr em evidência o contraste entre poesia antiga e poesia moderna. Para tanto, polariza os elementos que compõem as produções antigas e modernas – nos antigos, identifica um ideal de perfeição limitada, natural e, por que não, homogênea; nos modernos, não obstante o caráter heterogêneo, individual de suas produções, não há limites para a perfectibilidade. Ocorre que o elemento constitutivo da cultura moderna só se evidencia por contraste com os antigos, e vice-versa: pois que o ideal de perfectibilidade limitada dos antigos só se torna ideal mediante a interferência de uma

²⁰⁶ *Ideen* §74.

²⁰⁷ *Athenäum* §451.

²⁰⁸ SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001.

²⁰⁹ É neste horizonte que torna-se compreensível o fragmento 66 da *Lyceum* – como crítica (ou, no caso, autocrítica) ao impulso fundacional: “A revolucionária fúria de objetividade de minhas primeiras composições musicais filosóficas tem um pouco da fúria de fundamentação que tão violentamente se alastrou pela filosofia sob o consulado de Reinhold”.

razão reflexionante, que o define e distingue – criando assim os pólos antigo e moderno, natural e artificial, perfectibilidade finita e infinita. A atividade reflexionante na poesia moderna a torna infinitamente perfectível em direção a um ideal inatingível (em certa medida, criado pela intervenção do entendimento) – a poesia moderna estaria, por assim dizer, condenada ao movimento perpétuo.

A essência da antiguidade está em sua coesão – a da modernidade, na fragmentação. Na antiguidade, “a teoria grega não estava de nenhuma forma associada com a práxis do artista; no máximo, a teoria viria a se tornar uma serva do artista. O impulso [*Trieb*] em seu todo não era somente o motivo, mas também o princípio norteador da cultura [*Bildung*] grega”.²¹⁰ Na modernidade, o entendimento assume o governo e submete a teoria a um gosto decadente; a liderar a arte sem ter levado a exame seus próprios conceitos, o entendimento só pode guiá-la em direção à imitação do particular, do interessante: guiá-la, portanto, para um esgotamento de si mesma. A predominância do *interessante* na modernidade – em oposição à *objetividade* da arte na antiguidade – põe em evidência o seguinte problema: se o julgamento a respeito da qualidade no âmbito da arte deve ser orientado por uma teoria, os conceitos a fundamentar tal teoria devem ser válidos universalmente – no entanto, a subjetividade latente nas obras modernas (o *interessante e particular*) torna praticamente impossível a aplicação de uma teoria que sirva de ferramenta para um julgamento *objetivo*. Em última instância, a aplicação de uma teoria que tão somente se oriente pela arte antiga poderia levar ao julgamento precipitado de que a poesia moderna não possui qualquer valor: julgamento que, para Schlegel, “contradiz de forma patente aos sentimentos”.²¹¹ Retornamos, mais uma vez, ao

²¹⁰ SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001, p.66, tradução minha.

²¹¹ *Ibidem*, p.96, tradução minha. Parece-me que Schlegel antevê, de maneira precoce, dois problemas que acabariam por se tornar capitais para a filosofia estética contemporânea: o primeiro, relativo à definição do

ponto de impasse: torna-se premente o desenvolvimento de uma crítica que transite entre ambos os pólos, quais sejam, subjetividade radical e objetividade universal.

* * *

A relação entre os aspectos gnosiológico e estético não poderia ser mais clara: se o julgamento a respeito da qualidade no âmbito da arte deve ser orientado por uma teoria, os conceitos a fundamentar tal teoria devem ser válidos universalmente – ora, o problema está na impossibilidade de fundamentação objetiva destes mesmos conceitos. A razão mostrou-se, afinal, insuficiente como órgão cognitivo – de modo que fica patente sua incapacidade em submeter todas as obras de arte ao tribunal por ela mesmo instituído. Uma vez rejeitada a possibilidade de crítica objetiva, resta analisar que tipo de crítica ainda é possível. Schlegel não parece, no entanto, assumir a partir daí que toda crítica estética seja tão somente – subjetiva.²¹² E é a partir do esforço em encontrar um caminho entre objetividade universal e subjetividade radical que surge o conceito de *característica*.²¹³ Schlegel assim a define pelo *Athenäumsfragment* 439:

Uma caracterização é uma obra de arte da crítica, um *visum repertum* da filosofia química. Uma resenha é uma caracterização aplicada ou que se aplica em vista do estado atual da literatura e público. Panoramas, anais literários, são somas ou séries de caracterizações. Paralelos são grupos críticos. Da junção de ambos nasce a seleção de clássicos, o sistema cósmico crítico para uma dada esfera da filosofia ou poesia.

que é ou não arte; o segundo, evidente na referida citação, relativo à qualidade – ou, para colocar de outro modo, à falta de critérios objetivos que possibilitem julgar se determinada obra é melhor ou pior do que outra. Para um balanço contemporâneo dos problemas acima, ver meu ensaio: FOSCOLO, Guilherme. “Greenberg, Danto e a crítica: os problemas de um triângulo.” In: *Revista Viso*. Cadernos de Estética Aplicada, n.4. Disponível em: <<http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=28>> Acesso em 12 de fevereiro de 2010.

²¹² Cf., por exemplo, o argumento de BEISER, Frederick. *The Romantic Imperative: the concept of early German Romanticism*. Harvard University Press, 2003, ‘Chapter 7: Friedrich Schlegel: The Mysterious Romantic’, subtópico 7 – ‘The New Criticism’.

²¹³ O fragmento 167 da *Athenäum* faz referência imediata ao problema da criticabilidade: “quase todos os juízos artísticos são universais demais ou específicos demais. É aqui, em seus próprios produtos, que os críticos deveriam buscar a bela proporção, e não nas obras dos poetas”.

Uma caracterização é uma obra de arte da crítica – deixa-se já aí antever que a crítica, como bem notado por Benjamin, “é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento”.²¹⁴ A característica de uma obra é imanente, no seguinte sentido: cada obra em específico reflete um ideal de obra, e é em vista deste ideal que a crítica deve – completá-lo. Posto de outro modo: poesia e crítica se intermesclam. A tarefa da crítica, portanto, é uma tarefa de co-significação – como co-significação criativa, tem por função tornar-se também parte da obra. Como deve se orientar por um ideal que não se deixa apreender de imediato, seu caráter é divinatório – na medida em que deve auscultar o ideal na obra. Daí por que “para entender alguém que se entende somente pela metade, se tem primeiro de o entender por inteiro e melhor do que ele mesmo, mas então também apenas pela metade e exatamente tanto quanto ele mesmo”.²¹⁵ Ora, se a crítica nasce mediante intervenção da razão reflexionante (ou, se assim quisermos, da filosofia), tal intervenção se opera no corpo das próprias produções artísticas modernas. Diferentemente da poesia antiga, natural e espontânea, a poesia moderna é fragmentária *porque* reflexionante – e o que tem de fragmentário é aquilo que tem de filosófico. As origens da crítica e da poesia na cultura moderna estão de tal forma atreladas que não seria exagerado supor que, “diferentemente do que aconteceu na Grécia, onde a literatura floresceu muito tempo antes de surgir a crítica, entre os modernos, e sobretudo entre os alemães, [...] crítica e literatura não apenas nasceram simultaneamente, mas que aquela veio à luz um pouco antes desta”.²¹⁶ A ocasião não passa despercebida pelos primeiro-românticos: em vista do caráter de incompletude da própria poética moderna, a crítica é pensada de forma crítica, abrindo caminho para algo totalmente novo: crítica produtora.

²¹⁴ BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 2002, p.75.

²¹⁵ *Athenäum* §401.

²¹⁶ SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998, p.194.

Mas como a atividade crítica se opera como co-significação produtora? Para respondê-lo, quero antes chamar a atenção para a relação de proximidade entre os conceitos de poesia romântica, sinfilosofia e simpoesia. Ora, no famoso fragmento 116 da revista *Athenäum*, Schlegel define a poesia romântica como “poesia universal progressiva”. Como “poesia universal progressiva”, pretende não somente “reunificar todos os gêneros separados da poesia” como também quer “pôr a poesia em contato com a filosofia e retórica”, “quer e também deve ora mesclar, ora fundir, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para o cultivo, e as animar pelas pulsações do humor”. É também “a que mais pode oscilar, livre de todo o interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando esta reflexão, como numa série infinita de espelhos”. Como está sempre em devir, “não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal”.²¹⁷ Note-se bem – a crítica como faculdade divinatória é colocada aí em relevo. Isto ocorre em vista do ímpeto sintético que encarna o próprio conceito de poesia romântica – se os mais diversos elementos devem ser confrontados, a operação só será bem sucedida se direcionada pelo esforço crítico. O mesmo ideal sintético encarna os conceitos de *sinfilosofia* e *simpoesia*. “Sintetizar os indivíduos”, diz-nos Todorov, “tendo em vista a produção de seres completos, é, com efeito, uma das mais queridas idéias do jovem Friedrich Schlegel. [...] Quando o resultado da atividade é uma obra filosófica, essa atividade chama-se: sinfilosofar; quando é um poema, faz-se simpoesia”.²¹⁸ As referências à sinfilosofia e simpoesia são diversas²¹⁹ – penso ser oportuno, no entanto, a leitura do *Athenäumsfragment* 125:

²¹⁷ Todas as citações até aí fazem referência ao *Athenäumsfragment* 116.

²¹⁸ Cf. TODOROV, Tzvetan. Op. cit., p.172.

²¹⁹ Cf., por exemplo: *Lyceum* §112; *Athenäum* §20, §92, §112, §249, §264, §372, §418, §449.

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. 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. Se houvesse uma arte de fundir indivíduos, ou se a crítica desejosa conseguisse algo mais que desejar, para isso encontrando em toda parte muita ocasião, então gostaria de ver combinados Jean Paul e Peter Leberecht. Tudo aquilo justamente que falta a um, o outro possui: juntos, o talento grotesco de Jean Paul e a formação fantástica de Peter Leberecht produziriam um notável poeta romântico.

Ora, torna-se evidente que o caráter fragmentário da modernidade se encontra não só em seus elementos estéticos como também na constituição dos próprios indivíduos – tão fragmentários quanto a cultura moderna da qual participam. Em verdade, tal caráter de incompletude se faz sentir pelos próprios indivíduos – é em função dele que “nos sentimos ao mesmo tempo finitos e infinitos”.²²⁰ Assim, toda filosofia parte desta tensão da parte em relação ao todo: “[...] deste sentimento inicial de incompletude (*Unganzheit*) (sentimento do todo a atrair a parte)”, diz-nos Manfred Frank, “é que surge o processo do filosofar – como inclinação para o conhecimento. Schlegel pode dizer, portanto, que a filosofia resulta de dois ‘elementos’: a consciência que temos de nós mesmos como seres incompletos (ou, o que dá no mesmo, seres finitos) e o infinito como aquilo que devemos alcançar para sermos completos (fazermos-nos inteiros)”.²²¹ De modo que ‘estar de acordo consigo mesmo’ torna-se mesmo uma tarefa: ou, como deixa entender o fragmento de Novalis, “[...] a vida de um homem que pensa é outra coisa que uma constante sinfilosofia interior?”.²²² No processo de constituição do próprio *self*, ou, se assim quisermos, da própria formação, a ferramenta que deve cuidar do “[...] desenvolvimento de forças isoladas e a harmonia de todas elas” não é outra que – *Bildung*. Em síntese, a *Bildung* deve constituir-se em instrumento, para o

²²⁰ SCHLEGEL *apud* FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004, p.179, tradução minha.

²²¹ FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004, p.184, tradução minha.

²²² *Athenäum* §20.

indivíduo, que mantenha em exercício o jogo sintético entre finito/particular e infinito/universal. A *Bildung* romântica engloba, portanto, o ideal de auto-formação – e como auto-formação torna-se a principal ferramenta no combate à alienação característica da fragmentação moderna. Torna-se, sobretudo, uma *proposta*. Como *proposta*, deve ser exercida por cada um no âmbito do particular – e, ao mesmo tempo, nunca deve perder de vista o *universal*.

* * *

Não é mera semelhança a relação entre *crítica* e *Bildung*. Ambas, afinal, devem constituir-se em forças organizadoras. E, como forças organizadoras, são também forças – estéticas. A *Bildung* deve cuidar da organização de um jogo fragmentário que ocorre no interior dos próprios indivíduos; a *crítica*, por seu turno, como crítica divinatória, deve dar a direção desta organização – ocorra ela no interior de cada um ou no exterior, no indivíduo ou no objeto de arte. Crítica e teoria, neste sentido específico, são conceitos que guardam entre si uma relação íntima – a crítica deve ser responsável pela implementação da teoria de modo complementar; posto de outro modo: como processo de co-significação. Lembremo-nos: para Todorov, a arte ocupa lugar de destaque para os primeiro-românticos por que seu *locus*, o objeto de arte, configura espaço privilegiado para assimilação de todos os contrários. Ora, como pretendi até agora demonstrar, o *locus* estético para os primeiro-românticos não se resume ao objeto de arte. Dele participam tanto o objeto quanto o próprio indivíduo – o objeto não sendo mais que, como vimos, uma manifestação de sua *individualidade*.²²³ Ao fim e ao cabo, a atividade estética por excelência tratar-se-ia da construção da própria subjetividade – é

²²³ É o que deixa entender o *Athenäumsfragment* 344: “Filosofar significa buscar a onisciência em conjunto”. Se confrontado com o *Athenäumsfragment* 262 – “[...] tornar-se Deus, ser homem, formar-se, são expressões que significam a mesma coisa” – fica claro como o próprio *self* revela-se como espaço privilegiado para o choque dos contrários (na medida em que é apenas parte e, como parte, aspira tornar-se todo, completo); neste sentido, a onisciência a que o fragmento faz referência desvela-se como aquela espécie de absoluto intangível representado apenas de forma ideal, a conformar finito e infinito, unidade e multiplicidade, e deve ser exercício da *Bildung* filtrar o fluxo das contradições sem contudo congelá-lo.

o que sugere o *Ideensfragment* 20: “artista é aquele para quem o meio e o fim da existência é plasmar seu próprio sentido”.

A amplitude conceitual torna-se perceptível pelo menos desde 1797, quando da publicação da primeira revista – *Lyceum der schönen Künste*. A partir daí a estética abandona os limites da arte, por assim dizer, formalizada: refere-se antes a uma espécie de impulso criador. Dito de outro modo, “Schlegel intencionalmente explode os tênues limites do significado de *Poesie* ao explicitamente identificar o poético com o *poder criativo* nos seres humanos, e de fato com o *princípio produtivo* na própria natureza”.²²⁴ O impulso criador originário na natureza manifesta-se em sua forma mais sofisticada quando intermediado pela reflexão – ou seja, mediante intervenção da razão, que deve lhe dar *forma*. Não é outro o motivo pelo qual filosofia e poesia devem ser unificadas – ou, trocando em miúdos, devem se submeter ao *imperativo estético da poesia romântica*. “Daquilo que os modernos querem”, diz Schlegel no *Lyceumsfragment* 84, “é preciso aprender o que a poesia deve vir a ser; daquilo que os antigos fazem, o que ela tem que ser”. O impulso criador nos antigos é cego; é somente na modernidade, pelo *medium* da reflexão, que ele pode ser direcionado – direcionado por uma atividade reflexionante que, por si só, é vazia, pois que “sem poesia, não há nenhuma realidade”.²²⁵ A crítica, como crítica divinatória, deve dar, portanto, a *direção* – e justamente por isso ela deve operar como apêndice do próprio objeto da arte:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte.²²⁶

²²⁴ BEISER, Frederick. *The Romantic Imperative: the concept of early German Romanticism*. Harvard University Press, 2003, p. 15, tradução minha.

²²⁵ *Athenäum* §350. Ou ainda: “Toda filosofia é idealismo e não há verdadeiro realismo, exceto o da poesia”; *Ideenfragment* 96.

²²⁶ *Lyceum* §117.

Como apêndice, ela deve cuidar de um jogo de significação que transita entre o particular da obra e o universal da idéia. Na medida em que a obra só é obra *para alguém*, o processo crítico torna-se ele mesmo *uma obra*: o crítico, afinal, não constrói também um *sentido* para o objeto da crítica? O *Athenäumsfragment 25* nos dá melhor testemunho do processo: “Não raro”, diz nele Schlegel, “interpretar é inserir aquilo que se deseja ou que é conforme a um fim, e muitas deduções são propriamente desvios. Prova de que erudição e especulação não são tão prejudiciais à inocência do espírito quanto se nos quer fazer crer. Pois não é mesmo uma infantilidade ficarmos alegremente espantados com o milagre que nós mesmos realizamos?”. Eis que, camuflado ao esforço de compreender um *objeto*, ou *interpretá-lo*, subjaz um processo de construção – ou, como tem sido meu propósito demonstrar, co-significação; neste processo, comumente não nos damos conta de que, ao pensarmos ter encontrado um *sentido* em determinado *objeto*, fomos nós mesmos a inseri-lo ali em primeiro lugar. A relação de co-significação que o crítico deve travar com a obra faz alusão, em certa medida, ao esforço de cada indivíduo em significar a própria existência – numa palavra, um ato de criação *estética* (lembremo-nos do *Ideensfragment 20*, citado logo acima). É o que se evidencia na seguinte passagem, do *Conversa Sobre a Poesia*:

O poeta pode seguir seu gosto particular, e no amador isso passa despercebido, por um certo tempo. O conhecedor, entretanto, e quem quiser obter conhecimento, deve sentir a ânsia de compreender o próprio poeta, isto é: perscrutar a história de seu espírito, o quanto for possível. Este esforço, todavia, tem de permanecer apenas uma tentativa, porque na história da arte apenas uma totalidade explica e esclarece a outra. É impossível compreender uma parte por si mesma; ou seja, é insensato querer examiná-la apenas na particularidade. O todo, entretanto, ainda não está acabado; e portanto qualquer conhecimento deste tipo continua aproximado e incompleto. Mas não podemos, nem devemos, renunciar completamente à ânsia pelo todo, quando esta aproximação, este trabalho fragmentário é um componente essencial para a formação do artista.²²⁷

²²⁷ SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.71.

O exercício da crítica também é um exercício de *formação*, uma vez que o crítico desvelou-se também – *artista*. A atividade sintética nunca efetivamente se realiza: e não se realiza justamente por que se trata de conjugar o particular com uma *idéia* de totalidade. O exercício da crítica trata-se, afinal, de uma espécie de jogo eterno entre uma obra particular e a significação que a ela confere o crítico, significação esta que faz referência a uma *idéia* de todo universal. Como o todo é tão somente uma *idéia*, e trata-se de uma *idéia* em movimento, o jogo nunca tem fim. Isto por que o jogo de co-significação que se realiza entre o *objeto* e seu intérprete reproduz o mesmo jogo que se realiza entre o indivíduo e o mundo que o cerca – na medida em que ‘artista é todo aquele para quem o meio e o fim da existência é plasmar o seu próprio sentido’.

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA

a. Fontes Primárias

GOETHE, J.W. *Máximas e Reflexões*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.

HEINE, Heinrich. *Contribuição à História da Religião e Filosofia na Alemanha*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos; Alexandre Fradique Morujão. Lisboa, Fundação Calouste, 2001.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade – introdução e notas de Anatol Rosenfeld*. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo, EPU, 1991.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2011.

b. Fontes Secundárias

BARNETT, Stuart. 'Critical Introduction'. In: SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001.

BECKENKAMPT, Joãosinho. “A penetração do panteísmo na filosofia alemã”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo.

BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. New York, Cambridge University Press, 2005.

BEHLER, Ernst. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle e Londres, University of Washington Press, 1990.

BEISER, Frederick. *The Romantic Imperative: the concept of early German Romanticism*. Harvard University Press, 2003.

BONACCINI, Juan. *Kant e o problema da coisa em si no Idealismo alemão: sua atualidade e relevância para a compreensão do problema da Filosofia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

BONACCINI, Juan. “A aetas kantiana e o problema de Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 2002.

- BUTLER, E.M. *The tyranny of Greece over Germany*. Cambridge: University Press, 1935.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Universal*. Ed. O Cruzeiro, 1962, Vol. IV: O Romantismo.
- COLEBROOK, Claire. *Irony*. New York, Routledge, 2004.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes (v.1)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FIGUEIREDO, Vinícius de. “O Vértice Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005. Org. Vera Cristina de Andrade Bueno e Vinícius de Figueiredo.
- FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004.
- GIOVANNI, George di; HARRIS, H.S. *Between Kant and Hegel: texts on the development of post-Kantian idealism*. Indianapolis, Hackett Pub. Co. Inc., 2000.
- HARTMANN, Nicolai. *A Filosofia do Idealismo Alemão*. Trad. José Gonçalves Belo. Lisboa, Fundação Calouste, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e Crise: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *The Literary Absolute*. Albany, SUNY press, 1988.
- MAAS, Wilma Patricia. “Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel”. In: *Artefilosofia*, janeiro de 2008, n.4, Ouro Preto: IFAC.

- MISSIO, Edmir. *De L'Allemagne de Mme. De Staël: apresentação e tradução de textos escolhidos*. Dissertação defendida em 1997, Campinas, UNICAMP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000118887>> Acesso em 1 de Março de 2010.
- MILLÁN-ZAIBERT, Elizabeth. 'What is Early German Romanticism?' In: FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004.
- NEIMAN, Susan. "Meaning and Metaphysic". In: *Teaching New Histories of Philosophy*. Disponível em: <<http://www.pdcnet.org/tnhp.html>> Acesso em 16 de Agosto de 2008.
- PINKARD, Terry. *German Philosophy: 1760-1860, the legacy of idealism*. Cambridge University Press, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- SAFATLE, Vladimir. "Muito longe, muito perto: dialética, ironia e cinismo a partir da leitura hegeliana de *O sobrinho de Rameau*". In: *Artefilosofia*, janeiro de 2007, n.2, Ouro Preto: IFAC.
- SÜSSEKIND, Pedro. "A Grécia de Winckelmann". In: *Kriterion*, Belo Horizonte, 117, Jun./2008.
- SUZUKI, Márcio. Apresentação da tradução de: SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- SZONDI, Peter. *On Textual Understanding and Other Essays*. (Theory and history of literature; v.15) Trad. Harvey Mendelsohn. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1979.

WERLE, Marco Aurélio. “Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?” In: Revista Trans/Form/Ação, vol.23, n.1, Marília: 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732000000100002> Acesso em 8 de janeiro de 2010.