

e-issn 2317-2096

ALETRIA

revista de estudos de literatura

POESIA E FILOSOFIA:
A ATUALIDADE
DO PRIMEIRO
ROMANTISMO ALEMÃO

v. 34, n. 1

jan.–mar. 2024

ALETRIA

revista de estudos de literatura

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

REITORA: Sandra Regina Goulart Almeida; VICE-REITOR: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

DIRETORA: Sueli Maria Coelho. VICE-DIRETOR: Georg Otte

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

COORDENADOR: Rômulo Monte Alto; SUBCOORDENADORA: Maria Juliana Gambogi Teixeira; DOCENTES: Anna Palma, Elen de Medeiros, José de Paiva dos Santos, Márcia Maria Valle Arbex, Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Matheus Trevizam, Miriam Piedade Mansur Andrade, Olimar Flores Júnior, Roberto Alexandre do Carmo Said, Volker Karl Lothar Jaeckel; DISCENTES: Andreia Garavello Martins, Júlio Maurício Madureira, Luis Gustavo de Paiva Faria, Maíra Borges Laranjeira; SECRETARIA ACADÊMICA: Camila Barros Rodrigues, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo e Silviano Santiago.

EDITORES-CHEFES

Elen de Medeiros, Marcos Antônio Alexandre

ORGANIZADORES DO NÚMERO

Constantino Luz de Medeiros (UFMG), Pedro Duarte (PUC RIO), Guilherme Fóscolo (UFSB)

PROJETO GRÁFICO

Stéphanie Paes

CAPA

“Caminhante sobre o mar de névoa” (1817), de Caspar David Friedrich (1774-1840)

SECRETARIA

Lilian Souza dos Anjos, Ana Paula Ribeiro Sanchez

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Camila Almeida, Gabriel Batista, Lobélia Hadassa Carvalho, Luísa Rocha Vasconcelos

DIAGRAMAÇÃO

Camila Almeida, Gabriela Mendes Lira, Kathleen Oliveira, Lobélia Hadassa Carvalho, Luísa Rocha Vasconcelos, Stéphanie Paes

e-issn2317-2096

ALETRIA

revista de estudos de literatura



POESIA E FILOSOFIA:
A ATUALIDADE
DO PRIMEIRO
ROMANTISMO ALEMÃO

v. 34, n. 1
jan.-mar. 2024



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: Revista de Estudos de Literatura, v. 6, 1998/99–, Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; online.

Histórico:

Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

Disponível apenas online a partir de 2015.

Textos em português, inglês, espanhol e francês.

ISSN: 1679-3749

e-ISSN: 2317-2096

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino.
3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 – www.lettras.ufmg.br/periodicos
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

SUMÁRIO

- 8 Apresentação
Constantino Luz de Medeiros
Pedro Duarte
Guilherme Fóscolo de Moura
Elen de Medeiros
Marcos Antônio Alexandre (UFMG)

POESIA E FILOSOFIA: A ATUALIDADE DO PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO

- 12 *A Doutrina da arte* de A. W. Schlegel como filosofia da arte e
estética romântica
*A. W. Schlegel's Kunstlehre as Romantic Philosophy of
Art and Aesthetics*
Marco Aurélio Werle
- 26 Lo femenino en la estética de Fr. Schlegel. Ciencia, cuerpo y
poesía romántica
*The Femenist in Fr. Schlegel's Aesthetics. Sciences, Body and
Romantic Poetry*
Naím Garnica

- 41 Alguma poesia, poesia alguma: a poética generalizada do primeiro romantismo e alguns poemas de Drummond
Some Poetry, No Poetry at All: Early Romanticism's General Poetics and Some Poems by Drummond
Maurício Chamarelli Gutierrez
- 57 O conceito de originalidade nas origens do Romantismo: Uma análise de “Sobre a arquitetura alemã”, do jovem Goethe
The Concept of Originality at the Origins of Romanticism: an Analysis of “On German Architecture” by the Young Goethe
Gabriel Victor Rocha Pinezi
- 72 A antiestética estetizante de Hamann: os eflúvios do gênio pré-romântico
Hamman's Aestheticizing Anti-Aesthetics: Effluvia of Pre-Romantic Genius
Lucas Lazzaretti
- 87 Erich Auerbach e a “História das opiniões” sobre Dante no Romantismo Alemão
Erich Auerbach and the “History of Opinions” on Dante in German Romanticism
Patrícia Reis
- 102 Rilke e a religião poética: uma herança romântica
Rilke and Poetic Religion: a Romantic Heritage
Laura B. Moosburger
- 119 Alexandre Herculano germanista: um tradutor e intérprete do Romantismo em Portugal
Alexandre Herculano Germanist: a Translator and Interpreter of Romanticism in Portugal
Hugo Lenes Menezes

VARIA

- 139 Um ou dois estranhamentos?
Revisitando Chklóvski e Perloff
*One or Two Strangeness?
Revisiting Shklovsky and Perloff*
Pedro Henrique Trindade Kalil Auad

- 153 A função da oralidade em João Antônio e Geovani Martins:
aspectos lexicais e sintáticos
*The Function of Orality in João Antônio and Geovani Martins:
Lexical and Syntactic Aspects*
Raphael Salomão Khéde

RESENHA

- 168 LEMOS, Fabiano (org. e trad.). *As outras constelações*: uma antologia
de filósofas do romantismo alemão. Belo Horizonte: Relicário,
2022. 212 p.
Rafael Fava Belúzio

APRESENTAÇÃO

Embora mais de dois séculos nos separem do nascimento do Romantismo, ainda no final do século XVIII, entre os alemães, a sua atualidade teórica e estética permanece: tanto como parte canônica da modernidade quanto como parte da crítica que ainda nos faz interrogar essa mesma modernidade. Entre as muitas vertentes e leituras possíveis desse movimento, aquela que aponta para a aproximação recíproca (*Wechselwirkung*) entre poesia e filosofia é das mais frutíferas. Conceitos primeiro-românticos como nova mitologia, filosofia da filologia, crítica, modernidade, absoluto, poesia da poesia, ironia, entre outros, ou mesmo as figuras do poeta filósofo e do filósofo poetizante perpassam escritos e ensaios de Friedrich Schlegel, Novalis e de outros pensadores do Romantismo.

No século XVIII, a reivindicação de um estatuto de autonomia para a arte surge como projeto de uma época que suspeita da própria capacidade de se fazer entender. O fracasso da comunicação verbal consolida-se como um problema propriamente filosófico no Romantismo alemão – Friedrich Schlegel dedica-lhe até mesmo um ensaio, “Sobre a Ininteligibilidade” (1800). Eis por que, para os românticos alemães, a poesia não era apenas o objeto da filosofia, mas, como afirma Armin Erlinghagen (2012, p. VIII), “o próprio pensamento poetológico enquanto o *medium* da reflexão filosófica”¹ – o que indica que para expressar o inexprimível a filosofia precisava adentrar o terreno da poesia, abarcando sua natureza poética.

Repensando autores da filosofia, desde Platão e Aristóteles até seus contemporâneos Kant e Fichte, os românticos deram relevância inédita à poesia e à literatura. Isso fez deles também, depois, assunto central para autores como Walter Benjamin, Phillipe Laucoe-Labarthé, Jean-Luc Nancy ou Maurice Blanchot. Além disso, autores como Shakespeare e Goethe tive-

¹ “Die Poesie ist nicht nur Gegenstand der Philosophie, das poetologische Denken ist immer auch Medium philosophischer Reflektion”.

ram sua recepção marcada pelo Romantismo, que assim se coloca entre a história da filosofia e da literatura. Por fim, os próprios experimentos românticos mostraram-se decisivos para as experimentações estético-filosóficas que irão desaguar nas vanguardas em geral e até no Modernismo – e se farão sentir por isso, no Brasil, do movimento antropofágico ao tropicalismo.

Com este número da revista *Aletria* reunimos textos que expõem o estado da pesquisa sobre o legado e atualidade do Romantismo alemão. O texto de abertura, “A Doutrina da Arte de A. W. Schlegel como filosofia da arte e estética romântica”, de Marco Aurélio Werle, importante tradutor de textos de filosofia moderna alemã, discute como a doutrina de August Schlegel, de inspiração kantiana, representou a primeira filosofia da arte da época com ambições sistêmicas, combinando, de forma imanente, elementos da filosofia e da poesia.

O próximo texto é de Naím Garnica, e leva o título de “Lo femenino en la estética de Fr. Schlegel. Ciencia, cuerpo y poesía romântica”. Garnica busca reconstruir a noção de feminino na obra de juventude de Friedrich Schlegel a partir da análise de elementos críticos da estética romântica, traçando, por fim, relações com o pensamento de autores contemporâneos, tais como Merleau-Ponty, Celia Amorós e Sandra Hardinsson.

Em “Alguma poesia, poesia alguma: a poética generalizada do primeiro romantismo e alguns poemas de Drummond”, Maurício Chamarelli Gutierrez argumenta que, embora a ideia de poesia irrestrita seja um legado do primeiro romantismo alemão para a literatura no modernismo, a crítica e teoria posteriores hesitaram em reconhecê-lo, o que exemplifica através da análise de Antonio Candido sobre a poesia de Drummond.

Já Gabriel Victor Rocha Pinezi, em “O conceito de originalidade nas origens do Romantismo: uma análise de ‘Sobre a arquitetura alemã’, do jovem Goethe”, busca compreender o Romantismo no contexto das discussões da virada do século XVIII sobre o conceito de originalidade artística, e argumenta que, a partir de Goethe, uma “inversão de pressupostos platônicos será legada ao primeiro romantismo alemão”.

O texto seguinte, “A antiestética estetizante de Hamann: os eflúvios do gênio pré-romântico”, de Lucas Lazzaretti, almeja demonstrar como a antiestética de Hamann – e sua possível recepção pelo Frühromantik – são fundamentais para a constituição do conceito de gênio.

Patrícia Reis, em “Erich Auerbach e a ‘História das opiniões’ sobre Dante no Romantismo alemão”, discute, a partir daquele autor, as disputas críticas acerca da obra de Dante no horizonte do Pré-Romantismo e Romantismo, com o que Auerbach constituiria um projeto teórico próprio que reverbera até os dias atuais.

Em “Rilke e a religião poética: uma herança romântica”, Laura B. Moosburger localiza, a partir de Octavio Paz, a ideia de “poesia como religião originária” – oriunda do Romantismo – como um traço característico que atravessa a obra de Rilke.

Por fim, em “Alexandre Herculano germanista: um tradutor e intérprete do Romantismo em Portugal”, Hugo Lenes Menezes reivindica a importância do aspecto germanista de Alexandre Herculano como tradutor e intérprete do Romantismo em Portugal.

O conjunto de textos expõe a pluralidade de direções que os estudos sobre Romantismo alemão encontram hoje. Há desde exames detalhados e internos da doutrina de autores do Romantismo, passando pela exploração ali de questões que não estavam tão evidentes naquelas obras, até relações com produções geográfica e historicamente distantes, como no Brasil do século XX. Isso demonstra a fecundidade do pensamento romântico e como ele pode abrir caminhos para pensar. Esperamos que a leitura deste número possa ser, em sua dimensão, mais uma maneira de provar essa fecundidade.

Para encerrar este primeiro número de 2024 da *Aletria*, convidamos o nosso leitor a acessar a seção “Varia”, na qual publicamos mais dois artigos, e a resenha que fecha a edição.

O primeiro artigo, intitulado “Um ou dois estranhamentos? Revisitando Chklóvski e Perloff”, é de autoria de Pedro Henrique Trindade Kalil Auad. O pesquisador reflete como os autores Viktor Chklóvski e Marjorie Perloff articularam o conceito de *estranhamento*, a partir da leitura e análise de seus respectivos textos, “A arte como procedimento” e *A escada de Wittgeinstein*. No outro artigo, denominado “A função da oralidade em João Antônio e Geovani Martins: aspectos lexicais e sintáticos”, Raphael Salomão Khéde executa uma interessante análise sobre os aspectos lexicais e sintáticos que representam a base da construção estética realizada nas seguintes obras: o conto “Paulinho perna torta”, de João Antônio (1975), e o romance *Via Ápia*, de Geovani Martins (2022).

A resenha com a qual fechamos o número foi produzida por Rafael Fava Belúzio sobre obra *As outras constelações: uma antologia de filósofos do romantismo alemão* (2022), organizada e traduzida por Fabiano Lemos.

Gostaríamos de agradecer às autoras e aos autores que enviaram seus artigos para a composição do dossiê e das demais seções. Agradecemos o trabalho atento e dedicado de todos os envolvidos para que a *Aletria* continue sendo referência na divulgação dos estudos de literatura e de teoria literária com a qualidade e diversidade temática que lhe é peculiar.

Desejamos aos nossos leitores e às nossa leitoras, uma ótima leitura!

Os Organizadores e Editores,

Constantino Luz de Medeiros (UFMG/CNPq)

Pedro Duarte (PUC-Rio/CNPq)

Guilherme Fóscolo de Moura Gomes (UFSB)

Elen de Medeiros (UFMG)

Marcos Antônio Alexandre (UFMG)

Referências

ERLINGHAGEN, Armin. *Das Universum der Poesie: Prolegomena zu Friedrich Schlegels Poetik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2012.

D O S S I Ê

POESIA E FILOSOFIA:
A ATUALIDADE DO PRIMEIRO
ROMANTISMO ALEMÃO



A Doutrina da arte de A. W. Schlegel como filosofia da arte e estética romântica¹

A. W. Schlegel's *Kunstlehre* as Romantic Philosophy of Art and Aesthetics

Marco Aurélio Werle

Universidade de São Paulo (USP) |

São Paulo | SP | BR

CNPq

mawerle@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-0602-0996>

Resumo: Pretende-se situar a proposta estética da doutrina da arte de August Schlegel: 1) tendo em vista o conceito de doutrina enquanto uma poética; 2) sua posição entre o romantismo e a ideia da filosofia da arte; 3) e segundo as estratégias de fundamentação que passam pela ideia de origem, de organismo, de linguagem e de mitologia. A doutrina da arte foi a primeira filosofia da arte da época nos moldes sistemáticos abertos por Kant segundo a *Crítica da faculdade de julgar*, embora o próprio August Schlegel critique Kant e proponha como alternativa uma espécie de fundamentação imanente da estética. Esta fundamentação possui, no entanto, um pé na filosofia e outro na poesia e pode ser tomada como uma condensação de uma série de motivos críticos e teóricos oriundos do século XVIII.

Palavras-chave: filosofia da arte; romantismo; A. Schlegel; estética; mitologia; natureza.

Abstract: We intend to situate the aesthetic proposal of August Schlegel's art doctrine: 1) in view of the concept of doctrine as a poetics; 2) its position between romanticism and the idea of philosophy of art; 3) and according to the foundation strategies that go through the idea of origin, organism, language, and mythology. The doctrine of art was the first philosophy of art of the time along the systematic lines opened up by Kant in his *Critique of the Faculty of Judgment*, although August Schlegel himself criticized Kant and proposed a kind of immanent foundation for aesthetics as an alternative. However, this foundation has one foot in philosophy and the other in poetry and can be seen as a condensation of a series of critical and theoretical motifs from the 18th century.

Keywords: philosophy of art; romanticism; A. Schlegel; aesthetics; mythology; nature.

¹ O artigo que se segue constitui uma reelaboração de um capítulo de livro intitulado *A. W. Schlegels Kunstlehre als Philosophie der Kunst und romantische Ästhetik*, para a coletânea *Idealismus und Romantik in Jena. Figuren und Konzepte zwischen 1794 und 1807*. Procurou-se esclarecer melhor alguns pontos, bem como foram incorporados aspectos de minha apresentação à tradução que fiz da *Doutrina da arte* para o português (Schlegel, 2014, p. 9-19). Aproveito também para fazer um agradecimento especial ao Icaro Gonçalves Ferreira, meu orientando de mestrado na USP, pela atenta revisão e valiosas sugestões de conteúdo.

“Parece-me infinitamente importante que as leis puras da arte, que de outra forma sempre parecem demonstrações matemáticas, sejam apresentadas de forma sumamente viva e poderosa contra as teorias empíricas; o tempo está maduro para isso”.

Schlegel, 1974, p. 51-52

A *Doutrina da arte* (*Kunstlehre*) de August Wilhelm Schlegel é geralmente considerada como uma introdução estética e didática à literatura e à arte para um público não acadêmico. Embora isto seja parcialmente verdade, ignora-se, desta maneira, o fato de que a *Doutrina da arte* surgiu em Jena como parte das *Preleções sobre a Doutrina da arte filosófica* (*Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*) no semestre de inverno de 1798-1799 e, na verdade, como uma nova concepção de estética, que testemunha profundas conexões no âmbito pós-kantiano de pensamento, tanto com o Romantismo quanto com o Idealismo. Essa ênfase original da *Doutrina da arte* sobre a filosofia em Jena apagou-se um pouco na versão final das *Preleções sobre a bela literatura e arte* (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*) de 1801-1804, ministradas em Berlim, embora não tenha desaparecido completamente. A *Doutrina da arte* em Berlim serviu mais para divulgar o programa romântico em matéria de literatura e arte. Igualmente, A. Schlegel abandonou gradualmente o projeto de uma justificação filosófica da arte a partir de 1804 em favor de uma preocupação cada vez mais intensa com a literatura e a teoria da linguagem. Ele também estava preocupado mais com uma certa propagação da “mensagem” romântica pela Europa, especialmente no que diz respeito ao contraste literário e histórico entre o clássico e o romântico. É por isso que as *Preleções sobre arte dramática e literatura* (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*), ministradas em 1808 em Viena, se tornaram muito mais famosas do que a *Doutrina da arte*. A conclusão de certos capítulos inacabados da *Doutrina da arte* sobre as artes visuais e o projeto de uma estética completa ficaram por isso no meio do caminho, embora estejamos sem dúvida diante de um sistema estético constituído.

No que se segue eu gostaria de voltar a ideia original da *Doutrina da arte* e situar a *Doutrina da arte* de Berlim como uma filosofia da arte e uma estética romântica. Por um lado, a *Doutrina da arte* é a primeira tentativa real no campo do pensamento pós-kantiano de estabelecer um ‘sistema’ de filosofia da arte e, por outro lado, se baseia nas novas perspectivas dos primeiros românticos de Jena sobre literatura e arte. Certamente, podemos nos questionar se a doutrina da arte pode realmente ser considerada um sistema rigoroso de filosofia e até que ponto ela é verdadeiramente original de um ponto de vista filosófico, tendo em vista que A. Schlegel se apoia em diferentes vertentes de pensamento, tanto ligadas à filosofia tradicional quanto a poetas, como é o caso de Goethe. A esse respeito, isto é, sobre o caráter filosófico ou não da obra, apenas notarei provisoriamente que a cópia manuscrita da *Doutrina da arte* de A. Schlegel serviu como ‘base’ para as preleções sobre filosofia da arte proferidas por Schelling em Würzburg, em 1804-1805. Neste sentido, pode-se ver também uma influência distante ou indireta da *Doutrina da arte* na estética de Hegel, como uma filosofia de arte de cunho pós-kantiano, lembrando que nesta época Hegel e Schelling colaboraram no *Jornal crítico de filosofia* (1801-1804).

A dificuldade em entender a *Doutrina da arte* como “estética romântica” reside principalmente no fato de o irmão de August, Friedrich Schlegel, especialmente nos fragmentos da *Revista Ateneu*, ter se expressado algumas vezes contra a ideia de ‘estética’ como tal e de sistema. A questão que se põe, portanto, é de saber se a doutrina da arte não é algo muito diferente das reais tentativas dos primeiros românticos, especialmente as do irmão F. Schlegel, se ela não defende uma concepção diferente da essência da crítica². Também deve ser considerado se o pensamento de A. Schlegel não assumiu uma constituição ou formação diferente da do irmão. Pois, a linguagem e o estilo da *Doutrina da arte* são algo estranhos ao “Espírito de fragmento” do jovem F. Schlegel.

Pontos de contato com uma fundamentação filosófica

O lado filosófico da *Doutrina da arte* de A. Schlegel reside na inter-relação de motivos de pensamento que, por um lado, dizem respeito a uma concepção produtiva de poesia, de linguagem e de doutrina e, por outro, relacionam conceitos como organismo, a ideia de origem, de mitologia e de história natural da arte. Esta constelação constitui a *Doutrina da arte* como a primeira filosofia da arte no campo da filosofia pós-Kantiana, cujos exemplos mais conhecidos são a *Filosofia da arte* de Schelling e os *Cursos de estética* de Hegel³. O termo “filosofia da arte” não deve então ser tomado num sentido comum, como se fosse simplesmente uma designação aleatória de uma filosofia sobre a arte. Em sentido estrito, significa antes um certo ponto de vista que só se tornou possível após a filosofia de Kant, com a virada copernicana e o estabelecimento da chamada autonomia do juízo estético. Se Peter Szondi disse no início de seu ensaio sobre o trágico que “desde Aristóteles houve uma poética de tragédia. Somente desde Schelling existe uma filosofia do trágico” (Szondi, 1978, p. 151), eu acrescentaria, talvez com algum exagero, que somente desde a *Doutrina da arte* de Schlegel se colocou uma filosofia da arte com intenções sistemáticas.

Embora A. Schlegel tenha sido frequentemente chamado de ingênuo e um “ecclético vago” em matéria de filosofia⁴, não se pode negar que ele tenha um domínio do ponto de

² É o que considera, por exemplo, Manuel Bauer: “Por meio da veemência segundo a qual Schlegel não apenas se atém aos juízos, mas também os fundamenta, ele se distingue de outras posições próximas dele. Ater-se à concepção de crítica como julgamento significa um afastamento da forma de crítica exigida e praticada no Ateneu, que conscientemente gostaria de renunciar a um julgamento” (Bauer, 2010, p. 133).

³ Sobre essa filiação, cf. Kremer, 2010, p. 31-44. Além de indicar os pontos de sustentação da Doutrina da arte a partir da proximidade com os sistemas de filosofia da arte de Schelling e Hegel e da concepção de autonomia da arte, a partir da centralidade do conceito de poesia, que é posto na base do sistema das artes, da linguagem originária e da ideia de uma nova mitologia, Kremer também observa o aspecto cultural e político envolvido nesta fundamentação. É evidente o desejo de A. Schlegel em intervir na cena literária da época a partir da ênfase na nova literatura romântica.

⁴ Como o considerou Emil Staiger, ao dizer: “ele faz uso de conquistas filosóficas apenas para caracterizar um texto, sem se preocupar se seus conceitos são realmente coerentes ou incompatíveis e das mais diversas origens” (Schlegel, 1962, p. 24). Aliás, este é um preconceito antigo que foi difundido por Heine e, em certa medida, por Hegel e outros, ou seja, que os irmãos Schlegel não possuíam propriamente um pensamento filosófico. Hegel afirma: “Na vizinhança do reavivamento da ideia filosófica (para mencionar brevemente no curso do desenvolvimento ulterior) August Wilhelm e Friedrich von Schlegel, desejosos do novo, na busca ávida de distinção e do surpreendente, se apropriaram da ideia filosófica tanto quanto eram capazes suas naturezas que, aliás, não eram filosóficas, mas essencialmente críticas” (Hegel, 1999, p. 80). August Schlegel também teve uma relação tensa com Schiller (cf. Strobel, 2017, p. 37-41).

vista do idealismo ou das discussões que o envolviam, idealismo que na época se impunha na filosofia desde uma matriz kantiana e fichtiana. Por exemplo, em uma carta a Schelling de 19 de agosto de 1809, quando se expressou em relação ao tratado *Sobre a Essência da Liberdade Humana* e suas diferenças com a obra *Sobre a Língua e a Sabedoria da Índia*, de F. Schlegel (1974, p. 115)⁵. Muito cedo, ele alimentou também o desejo de escrever uma filosofia da arte, no que diz respeito à justificação da poesia e da literatura, como pode ser visto em uma carta a Schiller de 19 de janeiro de 1796, em referência ao ensaio *Sobre a Poesia Ingênua e Sentimental*, onde podemos ler: “Eu não deixo de reconhecer o valor das conquistas que tão alegremente o senhor realizou para a poesia no campo da ciência” (Schlegel, 1974, p. 22).

Filosoficamente, a *Doutrina da arte* se relaciona com o idealismo transcendental de Fichte e Schelling. A relação com Fichte se apresenta na interpretação da poesia como a auto-atividade livre e autônoma do ser humano e como um impulso (*Streben*) ideal. Referindo-se ao *Sistema do idealismo transcendental*, A. Schlegel considera que

Schelling foi o primeiro que começou a ligar expressamente as linhas fundamentais de uma doutrina da arte filosófica com o princípio do idealismo transcendental e neste sistema dedicou à arte uma seção própria. Ele a coloca em seu verdadeiro topo como a dissolução de uma contradição infinita no homem, como a reunificação, em última instância, das aspirações cindidas do espírito humano. (Schlegel, 2014, p. 91)

A. Schlegel faz um novo uso do termo “doutrina” em relação à poesia, numa direção semelhante da discussão filosófica e estética da época. A *Doutrina da ciência* (1794) de Fichte⁶, a *Doutrina das cores* (1810) de Goethe e a *Doutrina dos deuses* (1791) de Moritz podem ser mencionados como precursores que usaram o termo “*Lehre*” pela primeira vez de forma especulativa. *Doutrina* não significa então o tradicional uso “dogmático” dessa palavra, mas sim uma redução a um ponto último de justificação. Por exemplo, a *Doutrina das cores* de Goethe é uma interpretação subjetiva e não objetiva e física das cores, a qual encontramos nos *Princípios matemáticos da filosofia natural* de Newton (1687), assim como a *Doutrina dos deuses* de Moritz (1791) entende a autonomia da mitologia como uma “linguagem da imaginação”. Para A. Schlegel (1801-1804), o conceito de doutrina está intimamente ligado à *ideia de poesia*, e é por isso que ele também chama a doutrina da arte de *poética* e, como F. Schlegel e Novalis, se refere em sua obra a uma “poesia da poesia” e ao “gênio do gênio”. Estas são expressões que indicam uma tentativa de reduzir toda arte e também a crítica, a história e a teoria da arte, a uma base poética, por assim dizer, assim como Fichte reduziu toda a atividade humana ao “Eu”. Em A. Schlegel, o “Eu” fichteano é tomado poeticamente e o princípio da subjetividade é interpretado principalmente em termos estéticos. Se Fichte em sua filosofia entende todo o sistema de conhecimento como resultado da atividade prática e teórica, A. Schlegel, por sua vez, tenta entender as várias artes (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia) como o resultado de uma força poética que perpassa a tudo.

A. Schlegel descreve sua posição filosófica em geral como uma complementação à posição de Schelling (Schlegel, 1989, p. 248-249), na medida em que ele argumenta a favor da ideia de uma representação simbólica e linguística do infinito diante da tese de Schelling,

⁵ Nesta carta, Schlegel se refere ao novo idealismo, tal como ele se volta para as religiões. Fichte já teria visto a essência de sua *Doutrina da ciência* no Evangelho segundo São João, e assim por diante.

⁶ Muito embora Friedrich Schlegel tenha afirmado no fragmento 228 que a doutrina da arte é a antítese absoluta da doutrina da ciência (Schlegel, 2016, p. 119).

no *Sistema de idealismo transcendental* (1800), de uma exposição filosófica do infinito. O “elemento da linguagem” se faz valer e se destaca neste processo de simbolização: uma representação do infinito no finito só pode acontecer para nós, humanos, através da linguagem. Devido ao seu simbolismo e caráter metafórico, o infinito e o finito já estão sempre alternadamente condicionados na linguagem, ou seja, no processo de expressão e nomeação. Na *Filosofia da arte* (1802-1805) de Schelling, por outro lado, o conceito de potência cumpre esta função da linguagem, porque o absoluto não pode ser transmitido diretamente. Além disso, Schelling não discute o conceito de símbolo dentro da estrutura de uma concepção de linguagem, mas como um modo particular de exposição, no sentido de Kant: exposição alegórica, simbólica e esquemática. O símbolo difere da alegoria e do esquematismo (Cf. Torres Filho, p. 124-158). Na *Doutrina da arte*, por outro lado, a arte é justificada com elementos poéticos e linguísticos, não com elementos puramente filosóficos, de modo que não se busca uma justificação unicamente filosófica, mas uma concepção linguístico-literária da poesia, da arte e da crítica. Essa fundamentação poderia ser considerada como sendo estritamente filosófica se estivermos considerando a filosofia no sentido do pensamento de Herder, especialmente quando ele empreendeu uma metacrítica linguística da *Crítica da Razão Pura* de Kant na década de 1790⁷ (cf. Bauer, 2010, p. 125-140).

Como base autônoma para a doutrina da arte, a poesia é referida no capítulo sobre linguagem como *especulação da imaginação*: “A poesia é, se me permitem dizê-lo, a especulação da imaginação; e como a especulação filosófica confia a capacidade de abstração ao entendimento, assim a especulação poética a confia à imaginação” (Schlegel, 1989, p. 411).

Esta expressão um tanto estranha “especulação da imaginação” deve ser compreendida no contexto da teoria da imaginação tal como Kant a elaborou na *Crítica da faculdade de julgar* (1790). No §49 desta obra, afirma-se que a imaginação é capaz de criar um segundo mundo novo fora do mundo real, ou seja, sugere-se que ela tem a capacidade de especular⁸. De certo modo, pode-se dizer que o juízo reflexionante de Kant é, em grande medida, um processo de especulação da imaginação. É a partir disso que se apresentam as ideias estéticas, representações da faculdade da imaginação que dão muito a pensar, uma vez que decorrem de um processo de “duplicação”, no sentido do *speculum*, do espelho.

A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá. Nós entretemo-nos com ela sempre que a experiência pareça-nos demasiadamente trivial; também a remodelamos de bom grado, na verdade sempre ainda segundo leis analógicas, mas contudo também segundo princípios que se situam mais acima da razão (que nos são tão naturais como aqueles segundo os quais o entendimento apreende a natureza empírica). (Kant, 1995, p. 159)

O processo de especulação da imaginação é compreendido em sentido duplo no arcabouço da *Doutrina da arte*, ora como ascensão ora como descensão, o que justamente implica o ato de *poetizar* a partir da linguagem:

⁷ Também Emil Staiger vê uma relação entre A. Schlegel e Herder (Schlegel, 1962, p. 26).

⁸ No romantismo tardio, p. ex., no conto de E. T. A. Hoffmann, intitulado “O homem de areia”, essa duplicidade de mundos, o real e o imaginado, é expressada por meio da ideia do duplo: realidade/sonho, como se o sonho fosse muitas vezes mais real do que o mundo real. Cf. Hoffmann, 1973.

Poetizar (tomado num sentido o mais amplo possível como o poético que está à base de todas as artes) nada mais é do que um eterno simbolizar: ora procuramos para algo espiritual um revestimento exterior, ora referimos um exterior ao interior invisível. (Schlegel, 2014, p. 93)

No que diz respeito à relação com a “estética” como disciplina filosófica, a introdução à *Doutrina da arte* nos apresenta três estratégias de fundamentação ou tomadas de posição, por assim dizer:

- 1) Uma “fundamentação estético-poética” que se refere à tarefa de uma doutrina da arte (Schlegel, 1989, p. 186-87) e que também guia a discussão da teoria, história e a crítica da arte (Schlegel, 1989, p. 187-206). A doutrina da arte, compreendida como poética, isto é, reconhecendo que em todas as belas-artes atua livre e criativamente a fantasia, está colocada diante de um conjunto de tarefas a serem realizadas: ela tem de estabelecer um certo “dever-ser” do belo e expor sua autonomia, diversidade e independência diante do elemento ético, para não cair na heteronomia:

A partir disso, ela irá dimensionar e circunscrever a esfera inteira possível da arte e, ao mesmo tempo, fixar os limites necessários das esferas particulares das diferentes artes e dos gêneros e subespécies das artes e, assim, prosseguir por meio de sínteses constantes até as leis artísticas mais determinadas. (Schlegel, 2014, p. 28)

Para dar conta destas tarefas não se poderá entrar nos mínimos detalhes da teoria técnica das artes e da poesia, devido à sua amplitude e especialidade. Antes, será preciso investigar o vasto campo dos fenômenos artísticos surgidos no tempo e no espaço, assunto para a história da arte, passando então pelo exame minucioso destes fenômenos, mediante o exercício da crítica de arte, enquanto o “órgão indispensável e o elo intermediário unificador tanto da teoria da arte quanto da história da arte” (Schlegel, 2014, p. 37). Sem dúvida, um árduo empreendimento, que não deixa de ter dificuldades, em particular diante da categoria do gênio, compreendido tanto como *Genie* (gênio particular) quanto como *Genius* (gênio universal da humanidade). A história da arte não consegue prever de antemão o surgimento da genialidade:

Podemos somente nos elevar ao verdadeiro ponto de vista mais elevado e irrefutável, onde todos os gênios [*Genien*] individuais têm de ser considerados apenas como lados e fenômenos isolados do único grande gênio [*Genius*] da humanidade, o qual não pode sucumbir e, assim como a fênix, sempre renasce mais belo e magnífico das cinzas. Justamente este gênio [*Genius*] é também o que produz o elemento poético [*das Poetische*] na vida, o que não se concentra em obras de arte, mas possui influência sobre o caráter das obras de arte, desde a mitologia mais primitiva até os costumes mais refinados e todos os fenômenos variados nos quais a humanidade parece poetizar em massa. (Schlegel, 2014, p. 34)

- 2) Uma “fundamentação filosófico-estética” na classificação das três posições representativas modernas em relação à estética: a de Baumgarten como estética racional, a de Burke como estética empírica e a de Kant como síntese da estética racional e empírica (Schlegel, 2014, p. 222-248). A. Schlegel lida extensivamente com a *Crítica da faculdade de julgar* de Kant, censurando-a em particular pela separação entre gosto e gênio e pela contraposição destes dois conceitos (um contra o outro). Como Kant parte do entendimento e não de uma visão poético-literária, ele desenvolveu uma concepção muito restrita de gosto e gênio: “Primeiro ele arranca os olhos do gênio e, para remediar isso, ele coloca de volta os óculos do gosto” (Schlegel, 2014, p. 243). A. Schlegel concentra-se muito nos exemplos “infelizes” de Kant no campo da poesia, e assim fica claro que sua crítica não é tanto orientada pela filosofia, mas mais pela literatura.
- 3) Uma “fundamentação segundo a filosofia da natureza”, ao discutir o conceito de imitação da natureza e uma nova concepção da natureza, da maneira e do estilo. O ensaio de Goethe, *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* (1789) e o ensaio de Moritz, *Imitação formadora do belo* (1788), servem como modelos neste caso (Schlegel, 2014, p. 252-266). A. Schlegel está particularmente preocupado em defender uma concepção orgânica da natureza no reino da arte, bem como, além disso, em propor uma nova versão de imitação que deve funcionar “de dentro” e não apenas anexada aos objetos externos. Por isso, embora os tópicos em torno do conceito de organismo e do conceito de finalidade tenham sido teorizados por Kant na *Crítica da faculdade de julgar* e relacionados com o tema da arte e da beleza, na *Doutrina da arte*, procura-se recuperar essa noção a partir de uma discussão em torno do clássico conceito de imitação, oriundo de Aristóteles. E, nesta direção, torna-se sob certo aspecto mais importante que a teorização kantiana a contribuição dada por Moritz acerca da autonomia do belo. Embora Moritz, como considera A. Schlegel, tenha, em sua solidão, se perdido em devaneios místicos, por não encontrar um ponto de apoio filosófico sólido, em seu pequeno escrito *Sobre a imitação formadora do belo*, ele teria teorizado de modo perspicaz tanto a relação do belo com o infinito quanto a aspiração da arte em produzir o todo:

Cada todo belo configurado pela mão do artista plástico é, por conseguinte, uma impressão, no que é menor, do belo supremo no todo maior da natureza. Excelente! Tanto a relação que reside no belo com o infinito quanto a aspiração da arte por consumação interna são desse modo expressas de uma forma muito feliz. (Schlegel, 2014, p. 93)

Se considerarmos a conexão entre teoria, crítica e história da arte que é discutida na “Introdução” à *Doutrina da arte*, podemos nos perguntar se a *Doutrina da arte* não deveria ser vista como uma tradução específica das “discussões estéticas da segunda metade do século XVIII”. Pois a crítica e a história da arte são conquistas deste período e surgiram como discursos ao mesmo tempo em que o nascimento da estética como disciplina se colocou. Pense-se em nomes como os de Diderot e Lessing, que foram grandes críticos, e também

em Winckelmann e Herder, que se concentraram na história. E porque A. Schlegel não tem uma filosofia própria como pano de fundo para sua doutrina da arte (um contraste grande diante de Schelling e Hegel), ele, por outro lado, adota ainda mais uma grande parte das teorias estéticas do século XVIII. Isto pode ser visto nas citações dos autores. A legitimidade e o poder da *Doutrina da arte* residem, portanto, não no fato de ser uma “invenção” de uma nova posição filosófica, mas no fato dela constituir uma transferência hábil e significativa das novas teorias estéticas da época para a filosofia e vice-versa. A *Doutrina da arte* defende, e isto parece ser interessante, uma nova e ampla concepção da estética como teoria. Ela é um “*debugg*”, “depuração” ou “decantação” da poética tradicional e também da crítica e história da arte, segundo o espírito do romantismo.

Assim, ela emerge da história da estética e se alimenta da história. O primeiro romantismo se mostra em A. Schlegel como uma estética histórica. No fragmento 287 sobre poesia e literatura, F. Schlegel diz justamente que “a única doutrina da arte programática para os artistas é a doutrina do clássico e do romântico” (Schlegel, 2016, p. 126). Precisamente por esta razão, a doutrina da arte não poderia ter tido origem com os antigos, como o próprio A. Schlegel enfatiza, e sim é um resultado “consequente” dos modernos, da época moderna. Poder-se-ia falar aqui de uma tradução e de uma apropriação como espírito crítico. Em *Cartas sobre poesia, medida silábica e linguagem* (1795), Schlegel fala de uma “história mundial da imaginação e do sentimento” (Schlegel, 1962, p. 147) como uma dimensão necessária para a fundação de uma verdadeira teoria da poesia⁹. Também se poderia notar que o círculo do primeiro romantismo constitui gradualmente por volta de 1800 uma autoconsciência através da história. Em A. Schlegel vê-se muito claramente como a posição romântica inicial se apresenta como legitimada pela história, de modo que o programa romântico não fica então orientado apenas para o futuro, mas também pertence ao passado e à tradição, ao entrar na história.

Em contraste com Hegel, A. Schlegel também é mais determinado por discussões e leituras contemporâneas. Hegel tem, por assim dizer, uma posição olímpica (como Goethe) sobre a arte, e sua estética não é uma obra da juventude. Por outro lado, no trabalho de A. Schlegel várias discussões sobre o tempo fluem para a concepção do trabalho. Klopstock, Wieland, Hemsterhuis, Herder, Moritz, Wolff, Voss, Bürger são nomes frequentemente mencionados, mas que estão quase ausentes em Hegel, ou apenas presentes em uma avaliação negativa e crítica. Para Hegel são considerados modelos Goethe, Schiller, Shakespeare, Homero e principalmente nomes filosóficos. Surge então a pergunta: quais seriam os méritos que nos apresenta uma filosofia da arte que possui uma feição mais crítica e literária diante de uma filosofia da arte que se apoia, por assim dizer, mais na história da filosofia ou nos chamados clássicos? Nesta comparação se colocam no fundo duas concepções de estética e de filosofia da arte distintas. Digamos que o romantismo esteja mais inclinado a uma certa crítica do presente, visando inclusive influenciar na própria produção artística e poética contemporânea (daí também sua preocupação maior com o futuro, com a continuidade do elemento poético universal), ao passo que o ponto de vista idealista de Hegel realiza um movimento mais amplo na direção do passado, de resgate dos primórdios e dos chamados momentos culminantes da história, e isso também devido ao diagnóstico de que na época moderna se apresenta o tema do fim da arte, que de algum maneira implica a abertura para uma outra dimensão reflexiva que ultrapassa a própria arte em direção ao paradigma da ciência.

⁹ Claudia Becker acentuou muitas vezes a posição central das Cartas para as grandes séries de preleções (1994, p. 105).

A fundamentação do primeiro-romantismo

Embora a maioria dos fragmentos críticos de F. e A. Schlegel antes de 1800 não aponte para a concepção de uma doutrina da arte, já se pode reconhecer o germe dela no movimento do primeiro romantismo. Para o surgimento da ideia de uma doutrina da arte, destaco principalmente duas passagens: o fragmento 252 da Revista *Ateneu* e uma passagem do ensaio de F. Schlegel *Sobre o estudo da poesia grega* (1988a).

Primeiro, no início do fragmento 252 da *Ateneu*, pode-se ler com bastante precisão o plano de uma doutrina de arte:

Uma teoria real da arte da poesia começaria com a distinção absoluta entre a separação eternamente indissolúvel da arte e a beleza bruta. Ela mesma representaria a luta de ambos, e terminaria com a perfeita harmonia da poesia artística e da poesia da natureza. Isto se encontra apenas nos antigos, e não seria nada mais do que uma história superior do espírito da poesia clássica. Uma filosofia da poesia em geral, porém, começaria com a independência do belo, com a proposta de que ele é e deve ser separado do verdadeiro e do moral, e que tem direitos iguais a estes; o que já decorre, para aqueles que podem em geral compreendê-lo, do enunciado de que $Eu = Eu$. Ela mesma pairaria entre a unificação e a separação da filosofia e da poesia, da prática e da poesia, da poesia em geral e dos gêneros e espécies, e terminaria com a unificação completa. (Schlegel, 1988b, p. 207)

O curso argumentativo deste fragmento enfatiza primeiro a autonomia ou independência da arte, que, no entanto, deve ser histórica e também filosoficamente constituída no sentido do $Eu=Eu$ de Fichte. No campo da poesia, uma poética pura deve então emergir, o que implica uma renovação da doutrina dos gêneros e inclui particularmente o romance (lembrando aqui do fragmento 116 da *Ateneu*). Isto dá origem a uma tarefa filosófica, que consiste em estender a doutrina da arte aos vários ramos da arte.

Tomo uma segunda passagem do ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*, no qual F. Schlegel já afirma a necessidade de uma nova concepção da doutrina da poesia:

A ciência pura determina apenas a ordem da experiência, os assuntos para o conteúdo da percepção. Ela sozinha seria vazia – pois a experiência sozinha é confusa, sem sentido e propósito – e só em conexão com uma história perfeita ensinaria plenamente a natureza da arte e seus tipos. A ciência, portanto, precisa da experiência de uma arte que é um exemplo completamente perfeito de seu tipo, a arte *kat' exochän*, cuja história especial seria a história natural universal da arte (Schlegel, 1988a, p. 273).

Esta passagem afirma a necessidade de uma ciência pura que não pode ser extraída da mera experiência, e que a experiência deve ser entendida como a história ou a história natural da arte¹⁰. E a poesia, por ser basicamente linguagem e, portanto, essencialmente ligada a um elemento natural, é uma arte exemplar que pode servir como um excelente

¹⁰ Nas *Preleções sobre a doutrina da arte filosófica* lemos: “A história natural da arte não deve ser extraída da experiência [...] Mas ela pode fundamentar suas proposições através da experiência [...] A experiência também é a primeira teoria” (Schlegel, 1989, p. 4).

modelo de experiência e deve ser considerada como uma história natural geral das outras artes. A naturalidade da poesia, ou melhor, sua universalidade, ela possui devido à amplitude da linguagem desde sua origem já nos animais e sua relação ampla com a dimensão corporal. Diz A. Schlegel:

Muitas vezes foi observado que o selvagem não fala apenas com palavras e sons, nem também apenas com mímicas, mas com todo o corpo, com os braços e as pernas. Essa participação do corpo na linguagem da boca nunca cessa inteiramente, em virtude da determinação recíproca orgânica universal. (Schlegel, 2014, p. 243)

No começo da terceira parte dos *Cursos sobre bela literatura e arte* (2007) é distinguido o campo das demais artes, as quais certamente constituem um sistema, e a poesia, tida como ponto central comum delas, para as quais elas retornam e das quais elas partem.

Tendo em vista que se serve do órgão universal do entendimento, a linguagem, como meio para suas representações [*Darstellungen*], na poesia também é nativa a mais clara consciência sobre o impulso de toda a arte, ela pode fornecer uma mediadora das restantes, o meio por assim dizer, onde elas se dissolvem todas para transitarem de uma para a outra. Por conseguinte, ela carece menos da consideração das outras artes; aliás, pelo contrário é ela mesma que é capaz de lançar uma luz sobre elas. (Schlegel, 2007, p. 3)

No centro da doutrina da arte se coloca, por isso, o conceito de uma história natural da arte¹¹. Um dos comentários mais importantes da doutrina da arte de A. Schlegel, o de Claudia Becker, destacou este ponto (Becker, 1998). E, de acordo com Ernst Behler, os conceitos de F. Schlegel de formação natural e artificial ou poesia natural e poesia artística pressupõem ideias da *Crítica da faculdade de julgar* de Kant e assim preparam a “distinção entre literatura clássica e romântica” (Behler, 1992, p. 16). Com relação à posição de A. Schlegel sobre esta diferença diante de seu irmão, Behler diz:

De todos os autores do primeiro romantismo, August Wilhelm Schlegel desenvolveu a concepção artística mais pronunciada da arte, que estava associada a uma oposição decisiva a qualquer interpretação naturalista do processo de produção artística no sentido de uma criação inconsciente. (Behler, 1992, p. 21)

O trecho citado acima do ensaio *Sobre o estudo da poesia grega* mostra essencialmente a compreensão de F. Schlegel da poesia moderna e tem de ser visto como o resultado do desenvolvimento da formação natural e artística no mundo moderno. Somente após ele ter examinado em detalhes a natureza “aberta” da poesia moderna é que ele chega à exigência de uma ciência pura. Imediatamente depois, no mesmo ensaio, ele trata particularmente da poesia grega (cf. Petersdorff, 2010, p. 77-92). Já A. Schlegel, seguindo a indicação de Behler, possui uma interpretação mais matizada da origem da poesia, que sem dúvida é natural, mas, ao mesmo tempo, requer ser analisada pelo lado técnico e de artifício, que se consolida

¹¹ A história natural da arte é designada nas *Preleções sobre a doutrina da arte* como “uma apresentação e explicação da origem necessária da arte desde a existência peculiar e dos ambientes naturais do ser humano” (Schlegel, 1989, p. 4).

na chamada medida silábica. Dito de outro modo, a poesia está apoiada internamente no fenômeno natural da linguagem e da mitologia, as quais de modo não se opõem a todo um labor humano de inventividade.

Estratégias de fundamentação: Ideia de Origem, Organismo, Linguagem e Mitologia

A conexão entre filosofia e romantismo é desenvolvida na *Doutrina da arte* através de certas ideias norteadoras, a saber: a ideia de origem e a teoria do organismo, assim como o papel da linguagem na arte e o conteúdo da mitologia. Estas quatro ideias centrais formam, por assim dizer, uma estrutura teórica para a consideração das várias artes particulares, bem como da poesia.

A ideia de origem é uma verdadeira obsessão da teoria da arte de A. Schlegel, como se ele quisesse particularmente compreender cada arte sempre na sua origem, na medida em que ela emana da natureza. Nas diversas artes (escultura, arquitetura, pintura, música, poesia) e também na linguagem e na mitologia, trata-se praticamente sempre de questionar esta atitude em relação à origem. Schlegel não está primeiramente preocupado com a execução histórica ou com as diferenças históricas entre os gêneros, tipos e estilos da arte. O interesse não reside, como em Hegel, em acompanhar a arte em suas diversas formas históricas, figuras e obras, e sim é suficiente para ele indicar especialmente sua origem.

A ideia da origem já é evidente nas *Cartas sobre poesia, medida silábica e linguagem* (1962), que tratam da unidade da dança, da música e da poesia, quando A. Schlegel afirma:

A poesia surgiu junto com a música e a dança, e a medida silábica foi o vínculo sensível de sua união com estas artes irmãs. Mesmo depois de separada delas, ela ainda deve procurar trazer o canto e a dança, por assim dizer, à linguagem, caso queira pertencer à faculdade poética e não apenas ser um exercício do entendimento. (Schlegel, 1962, p.148)

À ideia da origem também se acrescenta o *pensamento segundo o organismo*. Ambos permitem que Schlegel empreenda uma espécie de genealogia das artes baseada na poesia. Deve-se notar que a doutrina da arte é apenas a *primeira parte das preleções sobre a bela literatura e arte*, e que a segunda e terceira partes tratam exclusivamente da literatura clássica e romântica. A consequência desta sistematização para a concepção de A. Schlegel de uma filosofia da arte é dupla: por um lado, a poesia torna-se o assunto mais importante e, por outro lado, as outras artes são, portanto, tratadas de forma um tanto breve e como uma preparação para a poesia. A impressão de uma imperfeição da teoria das artes plásticas de A. Schlegel torna-se assim inevitável. E com isso tocamos na difícil questão dos românticos sobre “a relação entre a poesia e as artes plásticas”. Não se pode negar que os românticos praticamente só tinham olhos para a poesia, como pode ser visto no ensaio de A. Schlegel, “Sobre desenhos para poemas e esboços de John Flaxman”, que foi publicado na *Ateneu* em 1798: aqui, ele elogia a função subordinada das artes visuais, a de fornecer hieróglifos para a poesia (Schlegel, 1992, p. 312). A poesia é, portanto, uma certa lógica orgânica das artes visuais, uma espécie de força que a tudo perpassa. Dito de outro modo, a *Dichtung* é o elemento produtivo e criativo presente nas demais artes, que faz com que estas sejam

a rigor artes, uma *téchne* como *poiesis*. Esta posição também provoca uma discussão com o projeto da revista *Propileus* de Goethe, que apareceu ao mesmo tempo (Behler, 1988, p. 283-292). Como sabemos, Goethe e Meyer defenderam exatamente o oposto do que A. Schlegel propôs, pois, segundo eles, uma verdadeira obra de arte deve ser capaz de se representar completamente e não deve servir como uma ilustração para a poesia. É por isso que Goethe, em seus escritos sobre arte, criticou o pintor Füssli, que desenhou ilustrações das peças de Shakespeare. A. Schlegel, pelo contrário, os achou excelentes.

No contexto da centralidade da poesia, também se levanta a questão de saber até que ponto a doutrina da arte de A. Schlegel não seria simplesmente uma doutrina da linguagem, ou uma doutrina da arte convertida ou reduzida a uma teoria da linguagem, ou seja, uma filosofia ou estética da linguagem. Pois, mais de um terço da *Doutrina da arte* é dedicada à linguagem e, de acordo com a sistemática de Schlegel, a linguagem/poesia é, por assim dizer, a base para todas as outras artes. Mas como A. Schlegel entende a linguagem como poesia e a origem do ser humano? Nas *Cartas sobre poesia, medida silábica e linguagem*, lemos sobre isso:

Linguagem, a mais maravilhosa criação da faculdade poética humana, por assim dizer o grande poema, nunca concluído, no qual a natureza humana se representa a si mesma [...] porque o ser humano permanece sempre um ser perceptivo. (Schlegel, 1962, p. 145-46)

Esta concepção de que cada arte tem sua própria linguagem é, a propósito, uma ideia muito moderna que se generalizou no século XX, por exemplo, no *A origem da obra de arte* de Heidegger. Mas, em relação às filosofias da arte de Schelling e Hegel, poder-se-ia perguntar: por que se preocupar tanto com a origem da linguagem ao se examinar as diferentes formas da poesia¹²? Em que medida é tão importante que a poesia examine o desenvolvimento das línguas grega, latina, espanhola, italiana, francesa, inglesa e alemã? Esta conexão entre a teoria estética e o estudo das diferentes línguas no interior do projeto da doutrina da arte não é imediatamente compreensível. Já estaria surgindo com A. Schlegel uma consciência de que a poesia no futuro dependerá particularmente de cada idioma? Aqui se vê um grande contraste com Hegel, que afirma em sua estética que não se perderia nada em termos de conteúdo se se traduzisse um poema para outra língua.

A *mitologia*¹³ também está intimamente ligada à linguagem, como o conteúdo “ideal” de todas as artes. Para A. Schlegel, a mitologia parece ser particularmente poético-linguística ou poética e menos plástica. A “lógica” interna do mito está muito relacionada com os “logos” da linguagem: ambos são essencialmente metafóricos. Na mitologia grega, cada deus se refere a diferentes fenômenos naturais e, inversamente, cada fenômeno natural particular se refere não somente a um, mas a vários deuses. Por exemplo, a água como um rio se refere a um deus, mas enquanto o mar a água se refere a outro deus, e há também

¹² A origem da linguagem é apresentada nas *Cartas sobre poesia, medida silábica e linguagem* a partir de uma tríplice articulação: “A linguagem surgiu ou de sons de sensações sozinhos, ou de imitações de objetos sozinhos, ou de ambos juntos. No essencial e em essência, não se pode pensar em mais sistemas do que nestes três (Schlegel, 1962, p. 151). Sobre este ponto, ver o ensaio de Ernst Behler (1994). O problema da linguagem é então discutido na resenha da obra de Bernhardt, da qual. A. Schlegel espera novos impulsos.

¹³ No ensaio “Die Gemählde” (As pinturas) da revista *Ateneu*, é dito o seguinte sobre o papel da mitologia na arte: “Na minha opinião, é uma vantagem inestimável ter um certo círculo mítico, onde os objetos já são conhecidos e estão organizados na pintura há muito tempo, e a atenção pode, portanto, ser direcionada ainda mais para o tratamento” (Schlegel, 1992, p. 122).

a diferença entre o mar profundo e o mar calmo e o mar tempestuoso: Náíades, Poseidon, Pontos, Nereu, Tétis e Dóris. A mitologia é, portanto, um todo, uma rede de significados, assim como a metáfora e o tropo na linguagem. Neste sentido, a mitologia é, em última análise, o elemento poético real da arte, uma vez que a mitologia tem uma independência e uma forma objetiva que a linguagem como tal não possui.

O tema da mitologia, entretanto, também traz dificuldades para a doutrina da arte. Primeiro, há a questão de como a imaginação humana, moldada pela linguagem poética, pode se combinar com a imaginação divina como mitologia no mundo prosaico moderno. A. Schlegel afirma que a fonte da poesia é infinita e inesgotável, apesar de nossa era ser prosaica, de modo que uma nova mitologia ainda seria possível. Neste sentido, a doutrina da arte se mostra como uma estética aberta que pretende uma justificativa positiva da arte. Ao contrário de Schelling e Hegel, onde uma transição para a filosofia ou um paralelismo com a filosofia é inevitável, vemos na *Doutrina da arte* uma tentativa de manter a estética no âmbito da própria efetivação da poesia. O ser humano deve mostrar-se criativamente, principalmente como um ser poético e natural.

Referências

- BAUER, Manuel. August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst: die "Summe" der Frühromantik?. In: MIX, York-Gothart. *Der Europäer A. Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – Romantische Wissenswelten*. Berlin: Jochen Strobel, 2010, p. 125-140.
- BECKER, Claudia. Sprachen der Kunst. Prolegomena zu August Wilhelm Schlegels ästhetischen Programm. In: GAWOLL, Hans-Jürgen; JAMME, Christoph. *Idealismus mit Folgen*. Die Epochenschwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1994, p. 97-106.
- BECKER, Claudia. *Naturgeschichte der Kunst*: August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- BEHLER, Ernst. Natur und Kunst in der frühromantischen Theorie des Schönen. *Athenäum – Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*, Mainz, v. 2, p. 7-32, 1992.
- BEHLER, Ernst. Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels. In: GAWOLL, Hans-Jürgen; JAMME, Christoph. *Idealismus mit Folgen*. Die Epochenschwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1994, p. 75-86.
- BEHLER, Ernst. Der Antagonismus von Weimarer Klassik und Jenaer Frühromantik. In: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*. Paderborn: Schöningh, 1988, p. 283-292. v. 1.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm. *Spukgeschichten und Märchen*. Munique: Wilhelm Goldmann Verlag, 1973.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Apresentação, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.
- KREMER, Detley. Ästhetik und Kulturpolitik in A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. In: MIX, York-Gothart. *Der Europäer A. Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – Romantische Wissenswelten*. Berlin: Jochen Strobel, 2010, p. 31-44.

- PETERSDORFF, Dirk von. August Wilhelm Schlegels Position in der Entwicklung des romantischen Diskurses. In: MIX, York-Gothart. *Der Europäer A. Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – Romantische Wissenswelten*. Berlin: Jochen Strobel, 2010, p. 93-106.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Apresentação, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. Sprache und Poetik. In: SCHLEGEL, August Wilhelm. *Kritische Schriften und Briefe*. Edição de Edgar Lohner. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1962. v. 1.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. Ausgewählte Briefe. In: SCHLEGEL, August Wilhelm. *Kritische Schriften und Briefe*. Edição de Edgar Lohner. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1974. v. 7.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Kritische Schriften*. Seleção, apresentação e comentários de Emil Staiger. Zúrique: Artemis Verlag, 1962.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. Erster Teil: Die Kunstlehre. In: SCHLEGEL, August Wilhelm. *Vorlesungen über Ästhetik*. Edição, comentários e posfácio de Ernst Behler. Paderborn: Schöningh, 1989. v. 1 (1798-1803).
- SCHLEGEL, August Wilhelm. Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse. In: APEL, Friedman (org.). *Romantische Kunstlehre: Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Vorlesungen über Ästhetik*. Edição de Ernst Behler. Paderborn: Schöningh, 2007. v. II/1 (1803-1827).
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura*. Tradução e notas de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da Unesp, 2016.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente*. Edição de Ernst Behler e Hans Eichner. Paderborn: Schöningh, 1988a. v. 1 (1794-1797).
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente*. Edição de Ernst Behler e Hans Eichner. Paderborn: Schöningh, 1988b. v. 2 (1798-1801).
- STROBEL, Jochen. *August Wilhelm Schlegel. Romantiker und Kosmopolit*. Darmstadt: WBG, 2017.
- SZONDI, Peter. Versuch über das Tragische. In: SZONDI, Peter. *Schriften*,. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. v. 1.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. O simbólico em Schelling. In: TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 109-137.
- WERLE, Marco Aurélio. A. W. Schlegels Kunstlehre als Philosophie der Kunst und romantische Ästhetik. In: FORSTER, Michael; KORNGIEBEL, Johannes; VIEWEG, Klaus. *Idealismus und Romantik in Jena. Figuren und Konzepte zwischen 1794 und 1807*. Paderborn: Fink, 2018, p. 71-84.

Lo femenino en la estética de Fr. Schlegel. Ciencia, cuerpo y poesía romántica

The Femenist in Fr. Schlegel's Aesthetics. Sciences, Body and Romantic Poetry

Naím Garnica

Universidad Nacional de Catamarca
(UNCA) | San Fernando del Valle de
Catamarca | Catamarca | AR
CONICET

naim_garnica@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2436-4987>

Resumen: El trabajo tiene como objetivo reconstruir, a partir de diferentes fuentes teóricas, la noción de lo femenino en la obra de juventud de Friedrich Schlegel (1796-1802). Para tal fin, será necesario considerar elementos propios de la estética romántica. El pensamiento de Schlegel permite advertir algunas perspectivas críticas que el campo de la estética ofrece frente a la política hegemónica de la modernidad ilustrada y científica. Dichas críticas nos posibilitarán poner en relación y discusión al pensamiento de Schlegel con perspectivas y autores de la filosofía contemporánea tales como Merleau-Ponty, el feminismo, Celia Amorós, Sandra Hardison, entre otros. Finalmente, el trabajo advierte sobre las propias dificultades y límites que la mirada romántica tiene respecto a lo femenino.

Palabras claves: poesía; romanticismo; género; cuerpo; modernidad.

Abstract: This work has as its aim to reconstruct, through different theoretical sources, the notion of the female in Friedrich Schlegel's work young. To this goal, it will also be necessary to consider certain elements characteristic of Romantic aesthetics. Schlegel's thinking allows us to notice some critical perspectives that the aesthetic field offers before the hegemonic politics of illustrated Modernity. Said critiques will let us relate Schlegel's thought with both contemporary philosophical perspectives and authors as Merleau-Ponty, feminism, Celia Amorós, Sandra Hardison and more. Finally, the study advises about the difficulties and limits that the Romantic view has as to the feminine, as to gender, and as to the notion of body.

Keywords: poetry; romanticism; gender; body; modernity.

Introducción. Cuerpo, gnoseología y moralidad

Las pretensiones de entender a la naturaleza como un cuerpo mecánico que funciona bajo el control de leyes preestablecidas, según las entendiera Galileo, significó la exclusión de cualquier intento de valorar lo corporal y lo sentimental. La nueva concepción de la naturaleza que la física de Galileo gestó parece depender del desarrollo de una novedosa aplicación de la matemática y la geometría al estudio de la naturaleza. La matematización de la naturaleza y el mecanicismo, comprendidos en algunos debates filosóficos como reedición de la milenaria polémica entre platónicos y aristotélicos¹, supone inaugurar un momento histórico signado por la represión corporal y el analfabetismo emocional. La exigencia gnoseológica por asegurar las verdades de un conocimiento certero que se distinga del dogmatismo escolástico y rehabilite la ciencia, descansaría en una razón des-corporeizada. La visión moderna, al admitir las relaciones entre pensamiento y cuerpo en función de la dualidad del cuerpo, localiza a la estructura corporal en el universo de las cosas o mundo natural, al cual se le aplican las reglas geométricas del nuevo método.

El cuerpo sin alma de la gnoseología moderna funcionaría gracias a que sus movimientos dependen de leyes mecánicas automatizadas que descansan en una metafísica de la razón². La versión cartesiana de una física cuantitativa conjeturaría una consideración metafísica que tiende a prescindir de los datos sensoriales, a diferencia del proyecto de Galileo (1964), quien piensa la matematización de la experiencia por medio de la construcción de experimentos controlados en situaciones ideales. De hecho, Descartes era consciente de su distanciamiento del físico italiano, tal y como lo afirma en una carta al padre Mersenne el 11 de octubre de 1638:

Comenzaré esta carta con mis observaciones sobre el libro de Galileo. Encuentro en general que filosofa mucho mejor que el vulgo porque se aparta lo más que puede de los errores de la escuela y trata de examinar las materias físicas mediante razones matemáticas. En esto estoy enteramente de acuerdo con él y sostengo que no hay ningún otro medio para encontrar la verdad. Pero me parece que falla mucho porque hace continuamente digresiones y no se detiene a explicar completamente una materia, lo que muestra que no la ha examinado por orden y que sin haber considerado las primeras causas de la naturaleza sólo ha investigado las razones de algunos efectos particulares y así ha construido sin fundamento (Descartes, AT, II, 1996, p. 379).

¹ La concepción de la naturaleza producida en el siglo XVII, por la introducción de la matemática, o del “método geométrico” en la física, fue entendida como la inclusión de un nuevo platonismo que venía a reformular la tradición aristotélico-tomista en la relación entre física y geometría. Galileo sostenía que era imposible explicar los fenómenos naturales sin el conocimiento del lenguaje matemático. La estructura matemática del mundo natural supone la posibilidad de aplicar el conocimiento geométrico para explicar los fenómenos de la experiencia sensorial. Ver Koyré (1982, 1991).

² Ambos pensadores están de acuerdo en que la estructura de la naturaleza está regida por leyes matemáticas. No obstante, para Galileo este es un supuesto imprescindible para cuantificar el objeto de la física, mientras que Descartes brinda una fundamentación filosófica del mismo. Demostrar geoméricamente las leyes físicas consistiría, para este último, en deducirlas como efectos de ciertas verdades metafísicas, algo que Galileo no está dispuesto a aceptar. El proyecto galileano intenta independizar la física de la metafísica. Es interesante pensar que su relación en torno a la capacidad del cuerpo y su estatuto está relacionada con sus distintas maneras de aplicar el método geométrico a la física. Ver Della Rocca (2005) y Casini (1971).

En este pasaje, Descartes centra su crítica en el libro de Galileo (2003) *Diálogos acerca de dos nuevas ciencias*. Así, el reproche se presenta dado el desinterés de físico por la metafísica, pues, los experimentos galileanos son para Descartes digresiones inútiles a causa de su descuido de los efectos particulares de las causas primeras. La oposición de ambos con respecto a la relación entre física y metafísica se reflejaría en la función que cada uno le asigna a la experiencia corporal dentro de la física. La metafísica del cuerpo cartesiano termina por aislar la substancia-pensamiento de la perturbación de lo corporal, haciendo del cuerpo una extensión (*res extensa*) sometida a las leyes mecánicas como un elemento pasivo, esto es, una naturaleza inerte. Lo corporal, en efecto, sería considerado en la gnoseología moderna como un edificio que debemos derrumbar al igual que el escolasticismo, a los fines de construir la nueva ciencia basada en la observación empírica y la razón. En este contexto, las pasiones, los sentimientos y las emociones tienden a ser entendidos como elementos adversos al progreso del conocimiento válido de la razón por su estructura caótica.

Arte, cuerpo y política

Tal división, entre cuerpo y razón, suscitó un sentimiento de extrañamiento en la época de Goethe. En el clasicismo de Winckelmann (1987), por ejemplo, se podría observar un lamento en el plano del arte por la perfección del cuerpo griego en relación a la unidad con la naturaleza. La valoración del clasicismo, respecto de la unidad a partir de la belleza natural en las fiestas griegas, parece admitir ver al cuerpo como una festividad, antes de considerarlo una aversión, perturbación o esclavitud de los deseos. No obstante, el artista moderno no puede alcanzarlo, su impedimento radicaría en su inadecuación consigo mismo. El lamento de Winckelmann por el cuerpo parecería visibilizarse por medio del arte, en tanto los artistas modernos se ven impedidos de tomar a la naturaleza como parte de su principio creador. El poeta, sostiene un entristecido Winckelmann por la pérdida de la Grecia clásica, se ha alejado de “la más bella desnudez de los cuerpos [que] se mostraba aquí en actitudes y posiciones tan variadas, tan naturales y tan nobles como no las puede adoptar los modelos contratados que se ofrecen en nuestras academias” (Winckelmann, 1987, p. 23). El arte moderno no podría acceder, de ese modo, al cuerpo unificado. Muy a pesar de Winckelmann, la armonía que resultaba de la inseparable comunidad de lo espiritual y corporal se ve desgarrada, produciendo en el artista moderno un auto-extrañamiento. Al ausentarse el modelo de unidad del cual partía el artista clásico, el esfuerzo creador del artista moderno se convertiría en la empresa necesaria para suplir esa falta.

De esa manera, en el arte moderno se hace palmario que el cuerpo ha quedado como una materia inerte. Tanto la separación entre naturaleza y hombre, como la pérdida de la unidad por la que Winckelmann se lamenta, evidencian la expropiación del sentimiento y la fuerza del cuerpo. La reducción del cuerpo a *mera cosa* compuesta de movimientos mecánicamente regulados por leyes físicas pone en tensión al arte moderno que se enfrenta a una representación siempre extraña, no-natural y distorsionada del cuerpo. La crítica de Winckelmann por medio de su sombra clásica, precisamente, está dirigida a la carencia de

sentimiento interior del cuerpo en la modernidad, lo cual se une a la concepción alternativa que el arte posee sobre la naturaleza³.

La reacción del arte presume enfrentarse a la atomización y automatización del cuerpo y la naturaleza. La postura de poetas y literatos frente a las ciencias naturales comprendidas bajo los presupuestos de una separación entre hombre y naturaleza será en la época de Goethe un problema central para la concepción de cuerpo en el romanticismo. La relación entre el romanticismo y las ciencias naturales pone en cuestión el prejuicio de que los poetas románticos sólo se encargaban de lamentarse por amores perdidos y desvelados fracasos. Antes bien, sus discusiones también estaban orientadas a discutir la ciencia dominante de la época. Goethe (1984), por caso, en las *Afinidades electivas* le opone a este procedimiento analítico su concepción de unidad esencial entre los elementos del universo. Señala Goethe (1984, p. 65):

Imagínate el agua, el aceite, el mercurio, y enseguida descubrirás la unidad y la íntima conexión de sus partes. Nunca abandonan esa unidad, a no ser por culpa de alguna violencia u otra causa determinante. Y si se consigue eliminar esa causa, recuperan inmediatamente su unidad.

En este marco, la concepción de cuerpo de Friedrich Schlegel, por ejemplo, en su novela *Lucinde*, evidenciaría una muestra radical del rechazo a las concepciones ilustradas y científicas. Así, las críticas estarían dirigidas contra la institucionalización moral y burguesa del cuerpo que se ajusta a la visión mecanicista del orden social. De igual forma que las ciencias dividen el orden físico, la estructura social parece tender en la modernidad a separar las características de género en los órdenes y las posesiones. El contrapunto entre el cientificismo moderno y la significación que adquiere el sentimiento, la sensibilidad y lo subjetivo, exhiben la búsqueda de la objetividad de las cosas del mundo natural. Dicha objetividad se ve reflejada en el orden político-corporal de la modernidad donde el cuerpo parece estar destinado a las sombras.

Si aceptamos que la intención de la modernidad es controlar racionalmente las dimensiones de la vida, esa exigencia discrepará y producirá un contrapunto con la poesía romántica. Mediante la poética erótica y la exaltación del cuerpo de la mujer, el pensamiento poético romántico abandona los presupuestos de una razón que pretende dominar todo mediante el principio de poder. La erótica romántica hace del cuerpo femenino el lugar del mundo, pues su contacto sensitivo y corporal muestra lo intercambiable de las relaciones, evitando que ellas se constituyan bajo el signo de la dominación. En lo siguiente, exploramos las consideraciones del joven Fr. Schlegel en torno al cuerpo femenino tomando como corpus de análisis sus siguientes trabajos: *Sobre diotima*, *Sobre la filosofía* y algunos fragmentos⁴.

³ Winckelmann (1959, p. 67) indica: “Los conocedores e imitadores de las obras griegas encuentran en las obras maestras de éstos no sólo la más bella naturaleza sino también algo más que la naturaleza; es a saber ciertas bellezas ideales de la misma, las cuales, como nos enseña un antiguo expositor de Platón, son hechas únicamente de imágenes esbozadas por la razón. El más hermoso cuerpo que pudiera haberse entre nosotros, tal vez no será parecido al más bello de los cuerpos griegos, así como el de Ificles no fue como de su hermano Hércules”.

⁴ Hemos dejado fuera de nuestro análisis a la novela *Lucinde*, debido a que ya trabajamos sobre ella en anteriores escritos. Ver Garnica (2021). Pese a ello, recuperaremos algunos planteos que sean necesarios para completar nuestro examen de lo femenino a partir dicha novela.

Friedrich Schlegel, el cuerpo y lo femenino

Entre los autores románticos del período de Jena, el lugar y estatuto de lo femenino y la mujer como categoría social se destaca. Son numerosas las investigaciones desarrolladas en el último tiempo en este sentido, destacando no sólo el papel de estos filósofos como disruptivos al pensar el rol de la mujer de un modo distinto al predominante en su época, sino también el lugar que ocuparon durante el período romántico mujeres escritoras. Si el lugar común para señalar al romanticismo europeo en general es un movimiento machista y constructor de representaciones misóginas, aquí recuperaremos los planteos de este pensador romántico alemán temprano para contradecir dicha mirada como también advertir en sus posiciones una valoración subversiva de lo femenino en un contexto de avance de la visión racionalista que asocia la feminidad con valoraciones peyorativas, sensibles, emocionales y pasionales.

En esa dirección, los escritos de juventud de Friedrich Schlegel permiten identificar preocupaciones vinculadas a la cuestión femenina sin recaer en una mirada condenatoria. Si bien su texto más destacado al respecto es su novela *Lucinde* (1798) también encontramos reflexiones en sus fragmentos y en textos como *Conversación sobre la poesía*, *Sobre la filosofía* o *Sobre Diótima*. Uno de los trabajos más esclarecedores respecto de la posición romántica temprana en torno a la feminidad es el denominado *Sobre la filosofía. A Dorothea* (1799). En ese breve texto, Schlegel se opone a que las mujeres sean entendidas socialmente a partir de los roles que la estructura del trabajo y de la familia moderna le asignan. A su juicio, considera “un artificio de los hombres” entender “que la mujer es un ser hogareño” (Schlegel, 1994, p. 71). Advierte que en la época moderna comienzan a circular doctrinas morales, libros de “buenas costumbres” y recomendaciones pedagógicas acerca del funcionamiento familiar y el lugar que ocupa la mujer en ese espacio domesticado y servil. Frente a ello, el joven romántico sostiene que la repetición de tales normas *sobre y para* la mujer, al mismo tiempo que se ritualizan, se vuelve la “más grosera vulgaridad y a la más cara trivialidad” (Schlegel, 1994, p. 71) y, por tanto, criticables. Sánchez Meca (2013, p. 128) explica que esta defensa de lo femenino está relacionada con la reivindicación de lo sensible en todo proceso social como espiritual:

Su defensa (de Schlegel) de la mujer, al hilo de una reivindicación de los aspectos sensibles y naturales de la existencia frente a la represión y su artificialización burguesas, tendrá que producirse en consonancia con ese otro modelo alternativo, más desligado del activismo utilitarista y funcional y más vinculado al ocio y al crecimiento espiritual [...].

En esa dirección, Schlegel entiende que estructuras como la familia, la maternidad y el matrimonio pueden rebajar a las mujeres a un estado sin libertad. Según su mirada, “aun el mejor matrimonio, la maternidad misma y la familia pueden enredar y rebajar tan fácilmente a las mujeres con la necesidad, la economía y la tierra” (Schlegel, 1994, p. 71). La oposición del autor se realiza en virtud de un diagnóstico social como espiritual. Así, detecta el problema de las divisiones del trabajo existentes en la época: “las profesiones masculinas de las clases superiores se encuentran ya, de hecho, en relaciones algo más estrechas con las ciencias y las artes” (Schlegel, 1994, p. 72), mientras que las mujeres, sean nobles o burguesas, son relegadas a la maternidad y “la administración del hogar” (Schlegel, 1994, p. 72). Como se puede advertir,

la división del trabajo está anclada en una separación sexual, corporal-sensible o genérica y no social. Schlegel muestra que tal situación atraviesa a las mujeres como género y no por su clase. No obstante, es de notar que la situación desigual se agudiza en aquellos sectores donde las posibilidades materiales son menores.

Frente a la pretensión de reducción de la mujer dentro de la sociedad burguesa, el joven romántico sostiene que la femineidad no puede rebajarse a estas trivialidades y considera a las mujeres como la tendencia más genuina para elevar la filosofía y la poesía. Schlegel presenta a lo femenino como el ideal de humanidad, pues dicha figura representa a su juicio una síntesis dinámica de diversos elementos. Incluso, en algunos pasajes de su obra establece una indistinción de género similar al andrógino que termina inclinándose por lo femenino como el elemento totalizador. En términos del autor:

[...] creo encontrar la figura femenina más humana. En el hombre más bello la divinidad y la animalidad están mucho más separadas. En la figura femenina ambas se confunden, plenamente, como en la humanidad misma. Y por ello tengo también por muy cierto que, en realidad, sólo la belleza de la mujer puede ser la más elevada; pues lo humano es por doquier lo más elevado, y es más elevado que lo divino (Schlegel, 1994, p. 76).

Siguiendo el análisis de Liza Roetzel (1997), podemos señalar que lo femenino es un lugar para establecer la crítica a la cultura occidental dentro de la filosofía romántica. Las recurrentes identificaciones que autores como Schlegel hacen de lo femenino con aquellos valores que tradicionalmente se unen con lo masculino, aquí se ven subvertidos. En el romanticismo temprano “se puede encontrar la inversión de la ecuación de la filosofía occidental del sujeto con lo masculino y el objeto con lo femenino en la afirmación de Friedrich Schlegel, ‘el objeto es masculino, el sujeto femenino’” (Roetzel, 1997, p. 365).

También, podemos constatar este argumento tempranamente en su texto *Sobre Diotima*, en el cual analiza los textos socráticos desde una mirada de género. El joven romántico cuestiona que historiadores y filósofos no hayan advertido el papel de la mujer en los diálogos. Schlegel se detiene en el hecho de que en la Antigua Grecia las mujeres están relacionadas con los valores de la virtud y el conocimiento y, por tanto, con la belleza y el bien. Ambos valores son superiores e ideales de la humanidad, por lo cual excluir del análisis filosófico a las mujeres en el contexto de la filosofía griega parece constituir un grave error como también contribuir a conservar una estructura desigual de género. De hecho, el autor se pregunta: “¿Cómo logró esta mujer griega una educación [*Bildung*], un espíritu que contradice tan fuertemente nuestra opinión común sobre las mujeres griegas?” (Schlegel, 1997, p. 400). En su análisis, Schlegel persigue la convicción de que es posible encontrar una respuesta más compleja sobre el lugar de lo femenino en la Grecia antigua si atendemos el diálogo platónico. El autor es muy cuidadoso en no caer en lugares comunes que circulaban en la época y evita calificar a Diotima, la sabia que aparece en el *Banquete*, como una *hetera*.

Luego de un breve recorrido, Schlegel concluye que no es una *hetera* y que ese hecho evidencia la existencia de una clase de mujeres que acceden a la educación en el contexto griego. En virtud de esa deriva, como gran erudito de la filosofía clásica griega, comienza a explicar las numerosas ocasiones en las cuales la mujer no sólo tiene lugar en el plano filosófico, sino también como productoras de conocimiento poético y filosófico. El joven romántico exalta el ejemplo de Pitágoras, quien enseña, discute y comenta la obra de mujeres filósofas de la época. Así, el lugar que ocupan las mujeres en la lectura de Schlegel sobre

la época griega contradice la opinión general. El joven romántico critica el descuido que se ha producido sobre el hecho de que las mujeres tuvieran un papel intelectual y social en el contexto griego. De ahí que Schlegel retome la idea de que “sólo la independencia femenina” (1997, p. 408) es buena y bella. Por distintos medios, el joven romántico quiere emancipar a lo femenino de cualquier limitación:

[...] la mujer [...] se libera de todo lo que supone de limitación reductiva su papel de madre y de cuidadora de hogar doméstico (o sea, se libera de su clausura burguesa como *ein hausliches Wesen*), encuentra en la vivencia de lo natural aquella sustancia religiosa de la vida que la eleva sobre el estrecho círculo de lo útil y de la necesidad puramente biológica y económica, ya que la religión es lo que religa al individuo con lo infinito a través del sentimiento específico de la experiencia del amor (Sánchez Meca, 2013, p. 129).

En esa dirección, Schlegel ratificará su percepción de lo femenino como libre, independiente y crítico del sistema social en el cual se lo pretende limitar en su novela *Lucinde* (1799). Allí, Schlegel retoma sus intuiciones sobre la educación (en el sentido de la *Bildung*) femenina y el amor romántico a los efectos de mostrar lo problemático que pueden ser las instituciones como el matrimonio y la familia para lo femenino. Según su perspectiva, “el espíritu femenino guarda sobre lo masculino una ventaja: con tan solo una intrépida combinación puede apartarse de prejuicios de la cultura y de convenciones burguesas” (Schlegel, 2007, p. 25). Schlegel es consciente de los problemas que la organización social de la familia burguesa tiene para las mujeres. Según indica, “en el amor femenino no hay niveles ni gradación alguna del aprendizaje, no existen generalizaciones, sino tantos estilos únicos como individuos” (Schlegel, 2007, p. 27). Tal consideración muestra el rechazo de Schlegel a cualquier precepto de orden moral que se pretendía darles a las mujeres en el marco de las instituciones burguesas que empezaban a tener entidad a partir de la organización estatal a fines del 1700. Al mismo tiempo, tal planteo abría como consecuencia la imposibilidad de que el amor se pueda traducir en una existencia finita como la convención jurídica del matrimonio. Precisamente, este voraz deseo de libertad mediante el amor romántico es rechazado por autores como Schiller o Clemens Brentano⁵, debido a su profunda infinitud, casi imposible de objetivar. Por tanto, el amor romántico que se expresa en el ideal poético habilita una tensión entre el deseo de lo incondicionado (la infinitud de la libertad) y la entrega a una persona singular (lo finito o limitado del matrimonio o la pareja).

Las reflexiones teóricas de Schlegel sobre lo femenino se ven reflejadas en términos sociales en aquellos grupos intelectuales de los cuales los autores románticos participan. Precisamente, como comenta Elena Dobre, las valoraciones a nivel filosófico se veían reflejadas a nivel social en la vida de los románticos. La creación de los salones de lectura liderados por mujeres escritoras refleja que la posición sobre la emancipación y la transformación de lo femenino no era una simple postura. La autora señala:

⁵ En una carta a Goethe, Schiller señala en contra de Schlegel: “se vuelve a encontrar lo eternamente sin forma y lo fragmentario y un apareamiento por demás curioso de lo nebulístico con lo característico [...] Como él siente cuán mal progresa en lo poético, compuso un ideal de su propio yo en base del amor y de la agudeza. Cree que está reuniendo una infinita calidez amorosa con una agudeza terrible, y una vez que se constituyó así, se lo permite todo e incluso declara a la insolencia su diosa” (Schiller, 2014, p. 416).

[...] entre 1780 y 1806 la ciudad de Berlín cobró vida debido a Henriette Herz, Dorothea Veit, Rahel Levin Varnhagen, Sara Levy, entre otras. La mayoría eran mujeres judías, cultas y sofisticadas, que se atrevieron a romper los muros de la tradición del *ghetto*, teniendo el deseo de emanciparse y de romper con las limitaciones de su propia religión o clase social y, a la vez, construir una fuerza cultural alrededor de una comunidad de amor y amistad. Estaban unidas bajo el mismo objetivo: hacer algo por ellas mismas y salir de la vieja mentalidad de que las mujeres deberían estar dedicadas a la casa, a la familia y los hombres dedicados a la vida social (Dobre, 2019, p. 147).

La dinámica social del salón permitía la vida intelectual de muchas mujeres que cobraban importancia en sus intercambios epistolares tanto con los pensadores románticos como entre las propias mujeres que organizaban los salones.

Las valoraciones que Schlegel ofrece sobre lo femenino muestran que le es constitutivo un lugar fundamental dentro de la estructura filosófica del pensamiento romántico. El joven autor exige que lo femenino deba ser pensado a partir de la libertad, el amor, la unidad y la filosofía/poesía. Tanto lo femenino como lo filosófico son valores superiores de emancipación humana para el romanticismo temprano. En esa dirección, Schlegel intenta evidenciar que, a pesar de la tensión que supone la tendencia hacia lo infinito de lo femenino y lo filosófico, la pretensión de unidad no se abandona. Tal exigencia de unificación del cuerpo femenino como de lo filosófico, poético y científico aparece en diversos pasajes:

Aparte de las pequeñas peculiaridades, la feminidad de tu alma consiste simplemente en que vivir y amar significan lo mismo para ella; lo sientes todo completo e infinito, no sabes de separaciones, tu ser es uno e indivisible. [...] por eso también me amas por completo y no le dejas ninguna parte de mí al Estado, a la posteridad o a los amigos masculinos. [...] Vas conmigo a través de todos los grados de la humanidad, desde la sensualidad más desenfrenada hasta la espiritualidad más espiritual [...] (Schlegel, 1987, p. 10).

Si lo femenino, como representación de la unidad de las separaciones binarias realizadas por la modernidad, puede proporcionar un camino a la unificación de la humanidad, la poesía también sería una vía paralela que acompaña tal intención de unificación:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su determinación no es sólo volver a reunir todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto a la poesía con filosofía y la retórica. Ella quiera, y además debe, ora mezclar, ora fusionar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer a la poesía viva y social y a la vida y a la sociedad poéticas, poetizar el *Witz* y colmar y saturar las formas del arte con materia de cultura nativa de toda especie y animarla a través de las oscilaciones del humor. [...] La poesía romántica es entre las artes lo que el *Witz* es para la filosofía, y la sociedad, el trato, la amistad y el amor son en la vida. Otros géneros poéticos están determinados y pueden ser desglosados completamente (Schlegel, 2009, p. 81).

El cuerpo femenino en el romanticismo, entonces, se constituiría en una instancia crítica de la reducción mecanicista a mera naturaleza muerta. Para contrarrestar el reduccionismo de la naturaleza como una máquina regida por leyes, la alternativa romántica sería

pensar la emancipación de la mujer de esas determinaciones⁶. No se trata de una emancipación al modo de los feminismos del siglo XX, sino una emancipación como crecimiento espiritual, una autonomía natural que la reúne con lo infinito y lo sagrado por medio del amor de la vivencia corporal:

Más si la figura masculina es más rica, más independiente, más artística y más sublime, creo encontrar la figura femenina más humana. En el hombre más bello la divinidad y la animalidad están mucho más separadas. En la figura femenina ambas se confunden plenamente, como en la humanidad misma. Y por ello tengo también por muy cierto que, en realidad, sólo la belleza de la mujer puede ser la más elevada; pues lo humano es por doquier lo más elevado, y es más elevado que lo divino. Esto es quizás lo que ha dado ocasión para que algunos teóricos de la femineidad exijan a los cuerpos femeninos una belleza inexpresiva como su deber más esencial y exhorten insistentemente a su realización (Schlegel, 1994, p. 76).

Es interesante notar de qué forma Schlegel, en este pasaje, coloca a la femeneidad por encima de lo divino, su emancipación debe vencer todas las barreras a través del amor. Incluso, establece el valor de humanidad en relación a lo femenino. Esta reflexión schlegeliana no cae bajo la identificación del valor de la mujer como sentimental, emocional e irracional, su alcance se extiende a la indiferenciación entre los sexos. Para Schlegel:

[...] masculinidad y femeneidad, tal como habitualmente se comprenden y practican, son los obstáculos más peligrosos para la humanidad, la cual, según una antigua leyenda, habita originariamente en medio de ambas y, sin embargo, sólo puede ser un todo armónico que no tolera ninguna separación (Schlegel, 1994, p. 74).

La femineidad presupondría, en consecuencia, un sentimiento total que hace del cuerpo no un momento mecánico, ni un producto de la conciencia, sino la unidad primera, la matriz inseparable de ese trasfondo que no puede separarse tras el advenimiento de lo natural reducido en lo biológico o lo económico. El cuerpo para el romanticismo, en la medida en que ya no es una entidad receptiva y pasiva, agencia una síntesis total. La experiencia del cuerpo como base material de esa unión amorosa refleja la infinidad de la vida, donde pensamiento y sentimiento confluyen poéticamente. Cabe destacar aquí, cómo el valor del amor para la estética romántica reside no sólo en su fuerza unificadora, sino también en su poder de no dominar nada o, como señala Christoph Menke, el poder de no poder. Creemos que puede ser interesante pensar el concepto de fuerza artística conceptualizada por Menke como una fuerza que interrumpe y fragmenta los automatismos

⁶ En el prólogo de *Lucinde* se puede leer la siguiente reflexión clarificadora: “El reglamento de I. Kant todavía vigente en la cama «*La mujer se resiste, el hombre pretende; la sumisión de ella es un favor*» [...], que quiere declarar al «*animal de dos espaldas*» (Shakespeare, «*Otelo*») como el último refugio de la opresión de la mujer y de la sexualidad, es arrollado por la dulce anarquía del cambio de papeles. [...] Si las ideologías burguesas están desenmascaradas y criticadas como prejuicios y conciencia falsa, si la anarquía de la práctica le ha minado el terreno a la opresión, entonces caen rápidamente los otros bastiones tras los cuales se había atrincherado el burgués contra la revolución en la cama. Si el dormitorio se ha convertido en un espacio libre de dominio, entonces tampoco las ideas sobre el hombre «correcto» que ha de dar rendimiento en la cama tienen ya razón de ser” (Münster, 1987, p. XVII).

de la vida cotidiana. Así, la fuerza del arte se constituye como una expresión de no-poder. Al igual que el amor romántico, la fuerza del arte conlleva una: “facultad autoconsciente y fuerza desencadenada en la embriaguez [...] no es sólo facultad y fuerza, sino también la transición de una a otra [...] lo que él puede es no poder. El artista es capaz de no-ser-capaz” (Menke, 2020, p. 97). Así, la praxis estética, tanto del amor como del arte, se puede definir como una praxis del no-dominio de la praxis.

El cuerpo como unidad

Siguiendo la observación de Diego Sánchez Meca (2013), acerca de los problemas comunes que Schlegel y Merleau-Ponty identifican en torno a una forma de criticar la reducción de lo sensible y lo corporal, se puede señalar que:

La fenomenología, sobre todo en los planteamientos por ejemplo de Merleau-Ponty, es un claro exponente de cómo se reacciona con fuerza contra la escisión dentro del ser humano entre su alma y su cuerpo, y contra ese desgarramiento interior que parece que se fue viviendo a medida que avanzaba la modernización-racionalización del mundo moderno, como un sentimiento de extrañeza respecto al propio cuerpo (Sánchez Meca, 2013, p. 116).

Este planteo lo podemos constatar si nos detenemos en los comentarios al texto *The Science and Philosophy of the Organism* de Driesch que Merleau-Ponty analiza. Allí, observa el mismo peligro que identificaba Schlegel respecto a la separación operada por la modernidad. Su pretensión consiste en evitar el mecanicismo, el cual se equivoca al querer partir de “mi cuerpo”. Esa hipótesis lo conduce a Driesch a aquello que pensaba eludir al tomar el concepto de “mi cuerpo” como si “fuera un islote en un mundo mecánico” (Merleau-Ponty, 1969, p. 135). El texto de Driesch muestra las dificultades de la filosofía moderna (gnoseologías) para enfrentarse a la vida corporal, tanto la filosofía de la cosa (mecanicismo y vitalismo), como también la filosofía de la idea (intelectualismo), pasan a convertirse en filosofías de “algo”. Un paradigmático ejemplo ha sido la embriología del siglo XX que, de hecho, constituye un blanco de las críticas feministas de la ciencia por su carácter androcéntrico⁷.

El problema central para Merleau-Ponty estaría planteado por una concepción de cuerpo como una superficialidad del espacio físico, una “reinvestidura”, un “fenómeno-envoltura” o, dicho de otro modo, como un átomo biológico. Otra corriente que amenaza con limitar las posibilidades de la vida corporal para el pensador francés sería el neodarwinismo. Su esquema, heredero de la selección natural, no permite ver y establecer otras relaciones respecto del proceso de la vida, como así también, nos envuelve en los problemas de una filosofía de la historia que entiende a los hechos de la vida corporal a modo de una suma de descendencias hereditarias. El pensador francés le opone a esa evolución una “cinética evolutiva libre de todo esquema de causalidad intemporal” (Merleau-Ponty, 1969, p. 137) que permitiría habilitar diferentes niveles de espacio y tiempo para las relaciones de la vida corporal.

Sin embargo, Merleau-Ponty redobra la apuesta en un giro ya no sólo de las posturas que limitan la concepción de cuerpo, sino también de su postura en *Fenomenología*

⁷ En esta dirección puede consultarse los trabajos de Fox Keller (2000).

de la percepción (1975). Si en su primera obra había estimado los lazos entre el sujeto y el mundo mediante la relación entre conciencia y percepción, en este ensayo⁸ su intención parece estar en “la aparición del hombre y del cuerpo humano en la naturaleza” (Merleau-Ponty, 1969, p. 137). Esto último, no debería entenderse como una relación de espera, esto es, la naturaleza valorada a modo de un receptáculo al aguardo de la revelación del cuerpo humano. Por el contrario, y en consonancia con la mirada romántica temprana, Merleau-Ponty sostiene que tal relación sería una concordancia de reconstrucción en devenir, pero no el efecto de la causa, lo cual permitiría establecer la diferencia entre fenomenología e idealismo: “la vida no es simple objeto para una conciencia” (Merleau-Ponty, 1969, p. 138). Entonces, si la conciencia era en un primer momento el lugar desde donde se pensaba la percepción del mundo, ahora ella será desplazada por “el cuerpo humano (y no la conciencia) quien debe aparecer como el que percibe la naturaleza, cuyo habitante es, también, él” (Merleau-Ponty, 1969, p. 138). Al igual que en la estética de Schlegel, cuerpo y naturaleza no serían dos cosas opuestas, entre ellas existe una relación de co-habitación. El cuerpo humano para Merleau-Ponty no sería un producto o lugar de descenso de la conciencia reflexiva, sino una metamorfosis de la vida. Esa co-habitación entre ambos elementos, no son dos naturalezas que se relacionan en función de que una termina subordinada a la otra, como lo han concebido los debates entre racionalistas e irracionalistas. Ese proceso de integración-diferenciación del cuerpo es denominado, en las lecciones de Merleau-Ponty, como “Estesiología”.

La Estesiología considera al cuerpo como un “animal de percepciones”, ello supone impugnar el modelo de cuerpo que retiene la modernidad científica, a modo de un compuesto binario que posee un cuerpo-instrumento que recibe dictámenes de un pensamiento-piloto. El pensador francés explica que el cuerpo es tratado como si se presentara “un objeto llamado cuerpo [y se] produjera misteriosamente la conciencia de sí mismo” (Merleau-Ponty, 1969, p. 138). Esa doble estructura del cuerpo, sensible y sintiente, implica para Merleau-Ponty una filosofía de la carne como “visibilidad de lo invisible” (Merleau-Ponty, 1969, p. 139). El ser doble del cuerpo mantendría una dimensión invisible, cuya visibilización se daría en los procesos de integración-diferenciación, puesto que, si el cuerpo conserva la posibilidad de participar *por* y *en* los otros cuerpos con los que tiene relación, sería en virtud del ingreso en un sistema de co-habitación mutua como hemos desarrollado que la estética romántica piensa la poesía, lo femenino y el cuerpo.

Consideraciones finales. Los límites de la estética romántica

No obstante, a lo indicado anteriormente, ambas posturas entenderían el cuerpo como unidad dividida, ya sea el saber romántico que convierte el cuerpo de la mujer en el bastión de la emancipación de las relaciones de dominación, ya sea el sentir de un cuerpo no-mecánico

⁸ Simon Critchley (1997) sugiere un vínculo todavía más profundo entre las posturas de Merleau-Ponty en sus escritos tardíos con el romanticismo. Critchley sostiene que entre el romanticismo y el pensador francés existe una continuidad en al menos tres puntos. El primero vinculado a una crítica del lenguaje y de la escritura de la filosofía; el segundo se visualiza en el proyecto fragmentario del texto *Lo visible y lo invisible* de Merleau-Ponty; y finalmente, sostiene que en las nociones de hiper-reflexión e hiper-dialéctica del filósofo francés estarían en consonancia con la reflexión sin fin o carente de síntesis del primer romanticismo (Critchley, 1997, p. 252-253). Ver Merleau-Ponty (2006, 2010).

como afirma Merleau-Ponty. Pese a ello, la problemática del cuerpo de la mujer tomará decididos cambios a partir del surgimiento de las teorías feministas contemporáneas. Estamos lejos de querer colocar a Schlegel como un precursor de estas tendencias, ni mucho menos a Merleau-Ponty. Pero, deberíamos considerar que estas tendencias se constituyen como vías de crítica frente al proyecto moderno que luego las corrientes feministas cuestionarán. Mostrar la crítica a la modernidad por medio de la noción de cuerpo y, específicamente, del cuerpo femenino y lo femenino como valor constituye todavía un riesgo que la crítica debe asumir. Las teorías sobre la corporalidad y la sexualidad han continuado abriendo posibilidades insondables en torno a los modos de vivenciar el cuerpo. La recuperación de la literatura del siglo XVIII sólo es un pequeño esbozo insuficiente de esas críticas más radicales respecto de la noción de cuerpo de la modernidad. Es importante poner de relieve que el aporte crítico del romanticismo para la órbita feminista estaría dado en virtud de una teoría del sujeto, como también, en su concepción de naturaleza. La mujer en la concepción de sujeto y naturaleza derivada del mecanicismo es considerada, en cuanto naturaleza: esposa y madre, lo cual la constituye en un lazo de mediación entre el ciudadano y el Estado. Pero para el romanticismo esa equiparación con la naturaleza la convierte en nexo de unión entre el artista y la creación.

De algún modo, las intuiciones románticas intentarían poner de relieve ese proceso de des-subjetivación del cuerpo que durante el siglo XX serán vitales para repensar los límites del sujeto y su capacidad. En este sentido, el proyecto poético schlegeliano indicaría una forma de emancipación espiritual del cuerpo de la mujer, antes de asimilarla a la naturaleza objetivable. Así, la poesía romántica coloca a la femeneidad como un valor sagrado revelador de la verdad. El cuerpo femenino en la poética romántica es entendido por fuera de la universalidad de los derechos ciudadanos y la naturaleza mecánica descrita por las ciencias. De hecho, la reivindicación de los aspectos femeninos supone pensar al género femenino por fuera de los determinantes biológicos reproductivos. Sin embargo, ese entusiasmo también podría correr el peligro de terminar por idealizar a lo femenino en valores inalcanzables.

La exaltación de lo femenino en la teoría poética romántica, pese a su capacidad crítica, se arriesga a colocar a la mujer en un lugar de veneración u objeto de culto sagrado. Aceptar esa postura conllevaría a esencializar y mistificar a la mujer, volverla un mito, haciendo de su capacidad subjetiva un objeto de contemplación totémico. Celia Amorós, por ejemplo, identifica al romanticismo en un lugar incómodo en el marco de la modernidad⁹. Por un lado, el romanticismo podría representar el espacio emancipatorio de la época moderna, pero, por otro lado, el romanticismo podría ser entendido como misoginia. Si bien este último rasgo del romanticismo es identificado por medio de Schopenhauer y Nietzsche y no en la tradición del primer romanticismo de Jena (Schlegel, Novalis o Tieck), sus críticas no pueden ser desechadas fácilmente. La concepción de la amada como símbolo de la realización de la humanidad y de la superación del desgarramiento del sujeto, también enfatiza la dificultad de entender a la mujer como un instrumento de la realización histórica de ese propósito.

En la misma dirección, Ana Hardison ha advertido que el lugar otorgado a la amada en *Lucinde*, por caso, ofrecería algunos elementos susceptibles de cuestionar. La autora parte del presupuesto extendido –incluso destacado por nosotros en gran parte del trabajo– de

⁹ Con el objetivo de ampliar estas consideraciones el lector puede consultar Amorós (1990, 1997).

que la figura de la mujer aparece quebrando el orden imperante, si se quiere emancipada e independiente. La autora indica:

[...] si nos fijamos bien, observaremos que es considerada como un genérico común, sin capacidad de individuación, por lo que no es considerada un sujeto humano. Cuando Julio quiere halagarla en un raptó de amor y entusiasmo le dice cosas tales como esta: “la feminidad de tu alma consiste simplemente en que vivir y amar significan lo mismo para ella”, así pues, su identidad, la esencia de su alma es tan sólo amar; o como esta otra: “cuando cambiamos los papeles y con placer infantil rivalizamos sobre quien sabe remedar al otro más perfectamente: si a ti te sale mejor la cuidadosa vehemencia del hombre o a mí la atractiva entrega de la mujer” también parece claro que las cualidades que cita son atribuidas por razón de género, así como en esta: “los hombres son por naturaleza sólo calientes y fríos; pero las mujeres son por naturaleza sensuales y espiritualmente cálidas” de nuevo nos encontramos con la división estereotipada de los sexos; y por último citaré una buena muestra: “No te amo a ti, amo la feminidad misma”. Creo que en estas citas ha quedado suficientemente ilustrado el hecho de la esencialización de lo femenino, considerado como amor, con las cualidades de entrega, abnegación y calidez que inspiran la capacidad poética propia de la vehemencia masculina” (Hardison, 2002, p. 9).

Dicha visión radicaliza el proyecto moderno de abnegar a la mujer los valores asociados a la Ilustración. La mujer, ya sea como sagrada o como naturaleza, sigue privada de la subjetividad y la autodeterminación consciente necesaria para el escenario público.

Finalmente, el propósito de nuestro trabajo ha sido destacar algunos aspectos relacionados a la concepción de lo femenino, pero no salvar al romanticismo de su posible o fronteriza reducción de lo femenino a la intuición y a los valores de la sensibilidad¹⁰. Pero, pese a ello, el saber romántico de la estética de Schlegel y la propuesta de Merleau-Ponty, nos pueden aportar herramientas conceptuales contra el desgarramiento y extrañamiento del cuerpo, como también, cuestionar la naturalización del cuerpo en las esferas de la vida por medio de la poesía, la literatura y la filosofía. Sin embargo, sus posiciones no pueden absolutizarse. No podemos obviar que la voluptuosidad del cuerpo va más allá de cualquier conciencia y discurso posible. La exploración sobre el saber poético del romanticismo temprano, suponemos, puede abrir infinitos caminos para pensar el devenir histórico de los cuerpos.

Referencias

AMORÓS, Celia. El feminismo: senda no transitada de la Ilustración. *Isegoría*, [S. l.], n. 1, p. 139-150, 1990. DOI: <https://www.doi.org/10.3989/isegoria.1990.i1.383>.

AMORÓS, Celia. *Tiempo de feminismo*. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad. Madrid: Cátedra, 1997.

BACHOFEN, Johann Jakob. *El matriarcado*. Traducción de María del Mar Llinares García. Madrid: Akal, 1997.

¹⁰ La asociación de los valores sentimentales con la mujer puede verse en el texto del mitólogo romántico Bachofen (1997).

- CASINI, Paolo. *El universo máquina*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1971.
- CRITCHLEY, Simon. *Very Little... Almost Nothing*: Death, Philosophy, Literature. London: Routledge, 1997.
- DELLA ROCCA, Michael. Descartes, the Cartesian Circle, and Epistemology Without God. *Philosophy and Phenomenological Research*, Providence, v. 70, n. 1, p. 1-33, 2005. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40040778>. Consultado en: 20 enero 2022.
- DESCARTES, René. (AT) *Œuvres de Descartes*. París: Vrin de París, 1996.
- DOBRE, Catalina Elena. Comunidad y escritura alrededor de La Bildung. El valor de la mujer en el pensamiento de Friedrich Schlegel y Friedrich Schleiermacher. *Relectiones*, n. 2, p. 61-76, 2015. DOI: <https://doi.org/10.32466/eufv-rel.2015.2.45.61-76>.
- FOX KELLER, Evelyn. *Lenguaje y vida*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- GALILEO, Galileo. *Diálogos acerca de dos nuevas ciencias*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- GARNICA, Naím. El cuerpo en el romanticismo alemán. Consideraciones sobre el cuerpo femenino en Friedrich Schlegel y el cuerpo-máquina en E.T.A. Hoffmann. *Palabra Obra*, Bogotá, n. 26, p. 106-127, 2021. DOI: <https://doi.org/10.17227/ppo.num26-14382>.
- GOETHE, Wolfgang. *Las afinidades electivas*. Traducción de José María Valverde. Barcelona: Icaria, 1984.
- HARDISON, Ana. *Una mirada feminista del romanticismo*. Disponible en: http://intelectuales.mypressonline.com/PDF/Una_mirada_feminista.pdf. Consultado en: 15 abr. 2014.
- KOYRÉ, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*. Traducción de Carlos Solís Santos. Madrid: Siglo XXI, 1982.
- KOYRÉ, Alexandre. *Estudios de historia del pensamiento científico*. Traducción de Encarnación Pérez Sedeño, Eduardo Bustos. México: Siglo XXI, 1991.
- MENKE, Christoph. *Fuerza: un concepto fundamental de la antropología estética*. Traducción de Maximiliano Gonnet. España: Comares, 2020.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Elogio de la filosofía, seguido del lenguaje indirecto y las voces del silencio*. Traducción de Amalia Letellier. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Península, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Filosofía y lenguaje: Cóllege de France 1952-1960*. Traducción de Adolfo Oddone. Buenos Aires: Proteo, 1969.
- MÜNSTER, Reinhold. Introducción. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Traducción de Berta Raposo. Valencia: Natán, 1987. p. 7-45.
- ROETZEL, Lisa C. Toward a Theory of the Feminine. In: SCHULTE-SASSE, Jochen (ed.). *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*. Introducción, notas y traducción de Haynes Horne et al. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 359-462.
- SÁNCHEZ MECA, Diego. *Modernidad y romanticismo*. Madrid: Tecnos, 2013.

SCHILLER, Friedrich. Carta. In: GOETHE, Wolfgang.; SCHILLER, Friedrich. *La más indisoluble unión*: Epistolario completo 1794-1805. Traducción de Marcelo Burello, Regula Rohland de Langbehn. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2014. p. 386-446.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversación sobre la poesía*. Traducción de Laura S. Carugati, Sandra Giron. Buenos Aires: Biblos, 2005.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre la incomprensibilidad*. Traducción de Pere Pajeroles. Barcelona: Marbot, 2009.

SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Traducción de Berta Raposo. Valencia: Natán, 1987.

SCHLEGEL, Friedrich. On Diotima In: SCHULTE-SASSE, Jochen (ed.). *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*. Introducción, notas y traducción de Haynes Horne et al. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 400-419.

SCHLEGEL, Friedrich. *Poesía y filosofía*. Traducción de Diego Sánchez Meca, Anabel Rábade Obradó. Madrid: Alianza, 1994.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia del arte en la antigüedad seguida de las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Traducción de Manuel Tamayo. Madrid: Aguilar, 1959.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Traducción de Vicente Jarque. Madrid: Península, 1987.

Alguma poesia, poesia alguma: a poética generalizada do primeiro romantismo e alguns poemas de Drummond

Some Poetry, No Poetry at All: Early Romanticism's General Poetics and Some Poems by Drummond

Maurício Chamarelli Gutierrez

Universidade Estadual do Rio de Janeiro
(UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
chamarelligutierrez@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3721-9949>

Resumo: Contrastando trechos dos irmãos Schlegel com o tratado de Batteux sobre a imitação nas belas artes, este artigo analisa como o primeiro romantismo alemão lega à literatura moderna uma ideia irrestrita de poesia, menos um fazer definido do que potência difusa no mundo. Minha hipótese é que esta poética generalizada pensa a relação palavra/ação de modo a desestabilizar a intencionalidade intelectual e a ideia (essencial às poéticas clássicas) da poesia como luxo de espíritos refinados. Contudo, nem sempre crítica e teoria posteriores acolheram esse legado, como no caso de um texto sobre Drummond, em que Antonio Candido resuscita concepções de poesia do paradigma clássico, hesitando em admitir a pertinência poética de uma palavra excetuada ao controle de um sujeito.

Palavras-chave: primeiro romantismo alemão; poesia-de-natureza; literatura moderna; Drummond; Rancière; revolução estética.

Abstract: Comparing texts by the Schlegels with the treatise on imitation in fine arts by Batteux, this article analyses how early German romanticism communicates to modern literature an unrestricted idea of poetry, conceived not as a well-marked affair but as something diffuse in the world. I believe this generalized poetics conceives the relation speech/action in a way that destabilizes intellectual intentionality and the idea (essential to classical poetics) of poetry as a luxury of refined spirits. However, this legacy hasn't always been welcomed by posterior criticism. Such is the case of Candido's reading of Drummond, which resurrects conceptions inherent to the classicism and denies poetical character to a speech stranger to control by a subject.

Keywords: early German romanticism; poetry of nature; modern literature; Drummond; Rancière; aesthetic revolution.

Partirei aqui de duas hipóteses nada arrojadas. Primeiro, que literatura designa um regime moderno de circulação de textos. Não importando o quão antigos sejam os escritos que inscrevemos sob essa rubrica, *literatura* não é um nome novo para o que épocas anteriores chamavam belas letras ou poesia; é uma forma nova de olhar para os textos (antigos e futuros), que designa ou oferece novas posições e relações para os atores envolvidos: texto, autor, leitor, crítico. Essa nova “partilha do sensível” (Rancière, 2009, p. 11) representa uma “mudança de paradigma que arruína o sistema normativo das Belas Letras” em proveito não de outras normas, mas “de uma outra interpretação do fato poético”¹ (Rancière, 2010a, p. 13-14, tradução minha), uma outra concepção do que é um poema, do que significa compô-lo, do que fazemos ao lê-lo.

Em segundo lugar, se literatura designa um modo moderno de olhar para certos textos, o primeiro romantismo alemão é o momento de seu amadurecimento, quiçá sua origem. Não é tampouco uma hipótese nova. Ao menos desde o famoso estudo-coletânea de Lacoue-Labarthe e Nancy, não há qualquer escândalo em considerar os românticos de Iena como um momento crucial – talvez a origem mesmo – da modernidade literária. Presente já no título (*O absoluto literário: teoria da literatura do romantismo alemão*), a aproximação entre literatura e romantismo assombra esse texto em deslizamentos provocadores (“o que é o romantismo? – ou: o que é a literatura?”, “com isso que está em questão sob o nome de romantismo – isto é, com isso que podemos nomear, sem medo de nos adiantarmos, a literatura”² [Lacoue-Labarthe; Nancy, 1978, p. 266; 263, tradução minha]), até ser diretamente colocada na seção que trata diretamente da poesia: “o romantismo abre a época mesma da literatura” (p. 264). A “arte sem nome” (título da introdução à sessão, que reúne também a *Conversa sobre poesia*, de Schlegel e trechos dos cursos sobre a *Doutrina da arte*, de seu irmão August) é a arte literária que ainda não ganhou o nome que viria, em algumas décadas, se estabelecer; e a literatura é, então, o inominado que os jovens de Iena perseguem por uma profusão de nomes e adjetivos: poesia romântica, universal progressiva, transcendental...

Isso significa, entre outras coisas, que, como seria caro a Blanchot ou Derrida, a literatura se instaura desde sempre além de si mesma, se definindo pela impropriedade de uma busca do que está além dela: “Compreende-se nessas condições que a literatura – ou a Poesia – o ‘gênero romântico’ foi sempre visado como uma espécie de além da literatura ela mesma”³, dizem Lacoue-Labarthe e Nancy (1978, p. 278, tradução minha). A propriedade imprópria daquilo que “não existe como efetuação de seu ato próprio” (Rancière, 2017, p. 50), daquilo que se define por sua condição irrealizável, por só poder faltar a si mesmo, eis um dos aspectos – o principal? – que atravessam primeiro romantismo alemão e literatura.

Que só haja literatura *moderna* e que ela date ao menos de debates e textos de final do século XVIII não significa, é claro, que toda a história posterior seja linear, sem percalços ou previsível. Não significa sequer que as leituras e concepções que pautaram a legibilidade desses textos tenham sempre se afinado com os mesmos pressupostos teórico-críticos.

¹ “Changement de paradigme qui ruine le système normatif des Belles Lettres [...] au profit [...] d’une autre interprétation du fait poétique”.

² “qu’est-ce que le romantisme? – ou: qu’est-ce que la littérature?”; “avec ce dont il est essentiellement question sous le nom de romantisme – c’est à dire avec ce qu’on on peut appeller, sans craindre d’anticiper, la littérature”.

³ “On comprend dans ces conditions que la Littérature – ou la Poésie –, le ‘genre romantique’ soit en fait toujours visé comme une sorte d’au-delà de la littérature elle-même”.

Em resumo, não é raro que crítica e teoria da literatura reiterem elementos de paradigmas anteriores de compreensão do fato poético e que ganhos importantes da impropriedade romântico-literária passem despercebidos.⁴

É uma das ocasiões em que esse curto-circuito ocorre que gostaria de analisar aqui; especificamente um influente texto no qual Antonio Candido interpreta a trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade. A meu ver, Candido faz aí um uso não problemático de algumas concepções de poesia herdadas das poéticas clássicas e, além disso, perde inteiramente de vista algumas interessantes opções de leitura que a teoria do primeiro romantismo lhe teria oferecido. Mais do que alguns temas schlegel-novalisianos, o que me parece se perder de vista aí é o que Rancière (2010a, p. 53) denomina, de passagem, “poética generalizada”: certa ideia irrestrita de poesia, que suspende a primazia da intencionalidade guiada, do intelecto humano construtor e soberano, para entender o poético de acordo com outra ideia das relações entre palavra e ação. Junto com essa concepção – capaz de atribuir valor poético e filosófico a elementos insuspeitos, como “o beijo que a criança poética exala na canção sem artifício” (Schlegel, F., 2016, p. 64), e de acolher a poesia presente em uma briga de vendedoras ambulantes (Schlegel, A., 2014, p. 234) – junto com isso, o que se deixa de lado não é sem certa ressonância política; é, em resumo e à parte as concepções políticas declaradas dos autores envolvidos, um passo importante de certa democracia literária (Rancière, 2009).

Poética restrita

Gostaria de explicitar a singularidade do paradigma romântico de compreensão da poesia por contraste com a compreensão de Charles Batteux, defendida em seu *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*. Trata-se de um texto tardio; publicado em 1746, esse tratado, como diz Marco Aurélio Werle no prefácio à edição brasileira, é “uma das últimas formulações de poética na esteira da tradição inaugurada pela *Poética* de Aristóteles” (Batteux, 2009, p. 10). Assim, ainda que situado num momento de transição, a sistematização de Batteux traz à luz alguns motivos fundamentais da compreensão tradicional da imitação/*mimesis* clássica.

É esse o *mesmo princípio* a que o título promete reduzir a compreensão de todas as belas artes. Naturalmente o problema aqui não é submeter a produção poética à condição de cópia servil; na verdade, Batteux distingue muito claramente a imitação da bela natureza de qualquer subserviência a uma realidade:

é preciso concluir que, se as artes são imitadoras da natureza, deve ser uma imitação sábia e esclarecida, que não a copia servilmente; mas que escolhendo os objetos e os traços, apresenta-os com toda a perfeição da qual são suscetíveis. Em uma palavra, uma imitação onde se vê a natureza, não tal como ela é

⁴ Sobre isso são ilustrativas as incessantes polêmicas travadas por Rancière (2009, 2010b), com Barthes, Borges ou Greenberg sobre as formas de conceber a singularidade moderna da arte e da literatura. Ocorre que, de um paradigma a outro, não há passagem simples, substituição sem heranças; e é também isso que leva o filósofo francês a propor que pensemos não em cortes cronológicos (algo inescapável na ideia de arte moderna), mas em termos de regimes (estético, poético e ético) coexistentes no tempo. A meu ver, entretanto, não podemos perder de vista a singularidade histórica da emergência do regime estético; sobretudo por isso me apoio na nomenclatura cronológica. Ademais, assumo conscientemente o risco de aproximar os românticos de Iena e a “revolução estética” de Rancière, à parte as parcas (mas reveladoras) referências deste último aos primeiros.

em si mesma, mas tal como pode ser, e tal como pode ser concebida pelo espírito (Batteux, 2009, p. 31-32).

Imitar a natureza não é copiar o real ou se ater à semelhança com o particular, mas implica escolher e aperfeiçoar. Como para a argila, a matéria bruta que ganhará forma mediante a manipulação deliberada do oleiro, também a particularidade dada das coisas só poderá se tornar objeto da arte por um trabalho ativo de depuração, de seleção. A imitação se volta menos para a *natureza* do que para o que Batteux muitas vezes denomina de “bela natureza” (2009, p. 131); a realidade desta última tem a consistência geral de um tipo, de um gênero aristotélico. Ao comentar o caso antigo de Zêuxis que, para pintar a beleza suprema de Helena, teria requisitado a visão das cinco mais belas virgens de Crotona, selecionando de cada uma o melhor aspecto, Batteux deixa claro como essa bela natureza é o produto artificial de uma intervenção que aperfeiçoa uma natureza ela mesma incompleta:

O que fez Zêuxis quando quis pintar uma beleza perfeita? Fez o quadro de alguma beleza particular, da qual sua pintura fosse a história? Não. Ele reuniu os traços separados de várias belezas existentes. Ele formou em seu espírito uma imagem artificial que resultou de todos esses traços reunidos, e essa imagem foi o protótipo ou o modelo de seu quadro, que foi verossímil e poético em sua totalidade e só foi verdadeiro e histórico em suas partes tomadas separadamente (Batteux, 2009, p. 31-32).

O vocabulário evidencia a precedência aristotélica, presente na base do conceito de imitação e na distinção verdadeiro/verossímil. Trata-se de algumas das passagens famosas da *Poética* sobre a diferença entre poesia e história; como o trecho de Batteux deixa claro, a distinção não diz respeito somente ao que entenderíamos como o estatuto ontológico dos assuntos (o realmente ocorrido para a história, o passível de ter ocorrido para a poesia), mas à sua consistência própria: o poema trata do universal, se volta para o particular somente na medida em que extrai deste uma imagem geral. “Bela natureza” não significa simplesmente a natureza, as coisas (particulares) tais como as encontra o olhar do artista; ela tem a espessura de um protótipo (um tipo), é um modelo, depurado e aprendido pelo pintor em seu ateliê, e não uma realidade que reluz à beira de um lago de bromélias.

No caso da poesia, a medida dessa bela natureza é dada pela ação una, contraposta ao puro decurso dos eventos (a história, por assim dizer, mas numa acepção nada afeita à nossa concepção moderna de historiografia). O texto de base é ainda a *Poética* e a necessidade posta à tragédia e à epopeia de um entrecho narrativo (mito) único, no qual todos os eventos estejam conectados por nexos de verossimilhança e causalidade. A história, diz Aristóteles (1973, p. 465), expõe eventos transcorridos em um tempo comum, “eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual”, como a batalha de Salamina e a derrota dos cartagineses, que não se relacionam entre si nem tendem para o mesmo resultado. Já a poesia se justifica na medida em que se deixa reger por um princípio racional de unidade-totalidade:

deve imitar as [ações] que sejam unas e completas e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo (Aristóteles, 1973, p. 450).

A distinção aristotélica salvava a poesia da acusação platônica de falsidade submetendo-a a um princípio de racionalidade: não o puro correr casual dos eventos, não o que simplesmente se passa no tempo desconexo e recheado de insignificâncias, mas uma totalidade de sentido da qual não se pode subtrair o menor elemento, ao menos não sem constituir outra totalidade e outro sentido; um tempo qualificado, portanto, um dia ou algumas horas em que, com a intervenção somente dos agentes necessários (cinco ou seis personagens), o destino e a verdade de Édipo são decididos.⁵ A formulação de Batteux põe às claras que essa economia tão razoável, que elimina o insensato da existência e do tempo, só pode ser produto de um intelecto agente que seleciona, depura, aperfeiçoa: produto artificial da mente humana que imprime a forma coesa da ação significativa à matéria disforme e passiva de um tempo esfarrapado:

É preciso então que a ação seja ao mesmo tempo variada e una, isto é, que todas as suas partes, embora diferentes entre elas, se abracem mutuamente para compor um todo que pareça natural. Essas qualidades se encontrariam em uma ação histórica, se a supuséssemos em toda a perfeição possível, mas como essas ações quase nunca se encontram na natureza, estava reservado à poesia nos dar tal espetáculo e prazer. [...]

Entretanto, é verdade que nem a história nem a sociedade oferecem aos olhos um todo tão perfeito e tão acabado. Mas basta que elas nos mostrem partes deles, e que tenhamos em nós mesmos os princípios que devem nos guiar na composição do todo (Batteux, 2009, p. 98-99; 112).

O todo não preexiste, deve ser depurado, como a beleza de Helena; como a universalidade de um tipo geral, a completude daquilo que termina de se fazer e se encerra em si mesmo deve ser produzida. Essa produção depende não somente da ação humana, como de desígnios e propósitos claros. Todo um capítulo sobre música visa demonstrar como, para se integrarem uma obra de imitação, os sons devem ter significação. Segundo Batteux, as melhores passagens “são aquelas nas quais a música é, por assim dizer, falante, onde ela tem um sentido claro, sem obscuridade, sem equívoco” (2009, p. 139). Não é somente uma demanda clássico-francesa por clareza de expressão; ou, se o é, é somente na medida em que a clareza faz a expressão depender da retidão de pensamento como base da produção

⁵ Um trecho sobre a quantidade de atores (no duplo sentido de agentes e de pessoas encarnando personagens) é revelador de como Batteux concebe a ação unitária e a natureza (ou a sociedade, que, no contexto da imitação, dá no mesmo): “Há na natureza ou na maior parte da sociedade, que são aqui a mesma coisa, ações em que os atores são multiplicados sem necessidade. Eles se embarçam mais do que se ajudam mutuamente; eles agem sem concerto; seus caracteres são mal decididos [...]. De modo que, se é um todo, trata-se de um todo bizarro, irregular, informe, onde a natureza é mais desfigurada do que embelezada” (Batteux, 2009, p. 99). É curioso que a natureza possa ser repositório de uma ação irregular que desfigura a... natureza. Quanto ao Édipo Rei, trata-se do grande modelo de economia narrativa que a arquitetura conceitual da *Poética* legou às narrativas ocidentais, sobretudo se pensarmos em como a revelação ocorre pelo concurso de somente dois personagens, que encarnam ao todo quatro papéis: o servo de Laio que presenciou a morte do antigo rei é o mesmo que abandonou Édipo bebê no Citerão aos cuidados do pastor de Corinto, que (além de assim conhecer a origem de Édipo) é também o mensageiro que traz a notícia da morte de seu pai adotivo. Quatro agentes em somente dois personagens, o mínimo necessário para evitar diálogos inexplicáveis e aparições despropositadas (como a de Egeu na *Medeia* de Eurípides); tanto esforço para que a natureza tenha a consistência racional de uma trama bem arquitetada e entregue ao humano uma narrativa razoável e uma imagem coesa do tempo...

de sentido; a música falante é produto deliberado e controlado por um sujeito agente: um “músico hábil se vangloria” de ter reunido sons antagônicos em uma composição difícil; mas “se eles nada significam, eu os compararei a esses gestos de oradores que são apenas signos de vida” (Batteux, 2009, p. 139-140). Na teoria da significação de Batteux, não há o signo sintomático pelo qual um falante se trai, revelando mais do que desejava, não há chiste provocando sentidos não intencionais; conseqüentemente, em sua teorização das belas artes, estas são somente o resultado final da ação – proposital e conseqüente – de produzi-las.

O imitado é, então, produto de empenho intelectual e a *mimesis* é o contrário de uma cópia; como bem percebeu Rancière (2009, p. 31), ela delimita “um domínio consistente de imitações” que separa a coisa imitada da coisa real, atribuindo a cada uma sua ordem própria. Assim, o crucial das poéticas clássicas não é a normatividade; Batteux propõe algumas regras de bom gosto (regulação do número de personagens, caracteres claros e contrastantes, adequação desses com suas ações e estilo...), mas o essencial está na lógica que preside a existência dessas normas: a poesia é regrada porque não é fruto do acaso ou da desrazão, mas produto intencional da retidão de pensamento. Ler ou avaliar um poema é reconhecer outro intelecto agente, que pensa *comme il faut*, e as normas definem as condições de seu reconhecimento e avaliação: a *mimesis*

se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas (Rancière, 2009, p. 31).

Ali não agiu – não pode ter agido – o insensato... A função delimitadora do princípio mimético é evidente no comentário de Batteux sobre a música e a dança. O filósofo não pode recusar a evidência de que essas artes trabalham com elementos que ultrapassam seu domínio específico; há algo de musical em qualquer discurso, assim como há uma dança dos gestos em conversas corriqueiras. É aqui que a imitação vem salvá-lo do risco da indiscernibilidade entre o que é da ordem mimética e o que não é:

A música e a dança podem até reger os tons e os gestos do orador na cátedra e do cidadão que relata em uma conversa, mas não é ainda por isso que as chamamos propriamente de artes. Elas podem perder-se também, uma em caprichos, onde os sons se entrecrocavam sem desígnio, a outra em tremores e saltos de fantasia; contudo, nenhuma delas se encontra ainda em seus limites legítimos. Para que sejam o que devem ser, é preciso, portanto, que elas retornem à imitação, que elas sejam o quadro artificial das paixões humanas (Batteux, 2009, p. 28).

Os limites legítimos das artes não se contrapõem somente ao mau gosto (exagero caprichoso de sons sem desígnio, tremores e saltos arbitrários da fantasia), mas também ao domínio mais corriqueiro dos tons e gestos do orador ou cidadão que conversa. Na naturalidade com que este gesticula ou altera o tom de sua voz, Batteux não enxerga ainda a bela natureza imitada pela música e pela dança. Essas só podem ser reconhecidas uma vez que as expressões que emprestam da natureza adentrem o “edifício ordenado do canto musical” (Batteux, 2009, p. 145), isto é: quando os elementos com que trabalham forem incorporados no quadro imitativo, artificial, das paixões humanas. O princípio mimético é a moldura que

separa a coisa imitada do exterior: a bela natureza do gesto corriqueiro, o objeto da imitação do simples signo de uma vida em movimento.

Poética generalizada

A suspensão ou abolição desse regime que permite reconhecer claramente e distinguir o que emerge na arte de uma potência difusa, presente já na experiência, na vida – esse me parece ser um dos ganhos que a ideia romântica de poesia lega à modernidade literária. O conceito de poesia-de-natureza, a ideia da “natureza como um poema hieroglífico”⁶ (Lacoue-Labarthe; Nancy, 1978, p. 279, tradução minha), desarticula o princípio pragmático de delimitação que restringia aquilo que estávamos em condições de reconhecer como pertencente às belas artes. Começamos pela abertura de *Conversa sobre poesia*:

O mundo da poesia é imenso e inesgotável, como a riqueza da natureza o é em plantas, animais e formas de todo o tipo, figura e cor. Mesmo o espírito mais abrangente não abrangerá todas as obras artísticas nem os produtos naturais que carregam o nome e a forma de poemas. E o que são elas em comparação com a poesia sem forma e inconsciente que se faz sentir nas plantas, brilha na luz, sorri na criança, cintila na flor da juventude e arde no seio amoroso das mulheres? – Essa, entretanto, é a primeira, a original, sem a qual certamente não existiria nenhuma poesia das palavras (Schlegel, F., 2016, p. 484).

A inesgotabilidade do mundo da poesia não se refere à multiplicação de poemas escritos, mas à dispersão do poético por objetos inesperados – todos estrangeiros ao campo restrito da *mimesis*: a poesia se faz sentir, brilha, sorri, cintila e arde fora da moldura, e se apresenta naqueles gestos de orador que Batteux considerava “apenas signos de vida” (2009, p. 140) (ela ameaça se confundir com esses signos de vida, se identificar à potência significante de toda vida...). Antes do intelecto humano que deliberadamente arranja palavras, vêm os produtos naturais que também são poemas e, ainda antes, vem essa poesia sem forma e inconsciente que se apresenta dispersa no mundo. Segundo essa anterioridade ontológica, tal imenso poema natural é condição de existência dos escritos que não existem senão como amadurecimento, desdobramento do primeiro. Como dizia o fragmento L21: “Assim como uma criança é somente algo que quer se tornar um homem, assim também o poema é somente algo natural que quer se tornar uma obra de arte” (Schlegel, F., 1997, p. 23).

Mas não nos enganamos sobre esse amadurecimento? De início, o contraste parece sutil, e, em certo sentido, talvez o seja. Por um lado, as poéticas clássicas também se fundavam na natureza: “É a própria natureza que propõe esse plano. São suas ideias que seguimos. [...] [É] ela enfim o modelo e juiz, aqui, como em todas as artes” (Batteux, 2009, p. 112). Por outro, a reflexão romântica não está isenta de certo aperfeiçoamento: a poesia-de-arte (a poesia escrita que habitualmente reconhecemos como tal) é potência mais elevada da poesia-de-natureza. Mas potenciação não é aperfeiçoamento; e o sentido da natureza e de sua relação com a poesia se alteraram radicalmente.

⁶ “la nature comme ‘poème hiéroglyphique’”.

Senão, vejamos. Acompanhando as ideias do irmão em seu *Doutrina da arte*, August Schlegel atribui à disposição poética presente na linguagem e nos mitos um sentido em tudo análogo ao conceito de poesia-de-natureza:

toda poesia é propriamente poesia da poesia, pois ela já pressupõe a linguagem, cuja invenção pertence, contudo, à disposição poética que é ela mesma sempre um poema em devir, se transformando, nunca consumado, de todo o gênero humano (Schlegel, A., 2014, p. 232).

Aqui também a poesia escrita repousa sobre uma outra, em relação à qual é poesia no segundo grau (poesia da poesia); e outra vez a intervenção deliberada cumpre papel secundário e o propósito individual de redigir um poema (sobre o qual repousava o edifício da *mimesis* clássica) é o menos crucial. Mas são as referências concretas de August que radicalizam o contraste com o paradigma clássico. Primeiro, o burguês fidalgo de Molière. Na peça do comediógrafo clássico francês, Monsieur Jourdain é o ignorante surpreso por descobrir que dominava a arte de falar em prosa; é ridícula sua pretensão a um saber que não é saber algum, a uma arte sem arte, presente quando ele requisita seus chinelos à empregada. O comentário de August Schlegel (2014, p. 234) inverte inteiramente o sentido da figura e, junto com ela, da poesia:

O nobre burguês de Molière fica assustado quando percebe que falou prosa durante toda a sua vida, pois ele nunca havia aprendido essa arte; ele ficaria mais estupefato ainda se ouvisse que ele também sabe falar poesia, o que se poderia sem dúvida mostrar-lhe igualmente de modo fácil.

Esse comentário vem na sequência de outro exemplo, ainda mais revelador:

Não se compreende, pois, que a poesia está originariamente em casa na linguagem, que essa nunca pode ser tão despoetizada que nela não se encontre por todos os lados uma quantidade de elementos poéticos dispersos, mesmo no emprego intelectual mais arbitrário e frio dos signos da linguagem, quanto mais na vida comum, na linguagem rápida, imediata e muitas vezes apaixonada da convivência? Muitos modos de falar, gírias, imagens e comparações que surgem, inclusive em tom plebeu, são também empregáveis sem modificação na poesia digna e séria; e inequivocamente em uma briga de vendedoras ambulantes pode-se demonstrar tão bem, como princípio, a vitalidade das representações como naquelas passagens poéticas escolhidas (Schlegel, A., 2014, p. 234).

É evidente o sentido político da passagem. O tom plebeu da fala de vendedoras ambulantes, a prosa poética do ignorante que não teve a educação da nobreza – classe a que costumava ficar reservada a poesia “digna e séria”. (No classicismo francês, o burguês que busca formar a si mesmo está destinado ao ridículo de Jourdain, não à admiração que os jovens de Iena tinham por Wilhelm Meister.) Mas os exemplos aclaram uma democratização mais radical da poesia. Quando reconhecia que as belas artes operavam com meios de expressão naturais (tons e gestos do cidadão que conversa), Batteux (2009, p. 113; 38) o fazia somente na medida em que enfatizava o aperfeiçoamento que separava esses dois usos: “cabe então à arte ordenar os materiais que a natureza lhe oferece”; “assim como deve escolher os desígnios da natureza e aperfeiçoá-los, as artes devem escolher também e aper-

feição as expressões que elas emprestam da natureza”. A depuração assegurava a diferença razoável entre bela natureza e natureza: não havia risco de confusão. A poética generalizada afirma justamente essa confusão: a poesia não espera os homens para começar, ela é um movimento que se pega pelo meio. Ela não depende da depuração de uma matéria-prima por um sujeito: a poesia-de-natureza que “sorri na criança [...] e arde no seio amoroso das mulheres” (Schlegel, F., 2016, p. 484) não é uma matéria bruta a ser dilapidada ou uma beleza irregular na qual a poesia se desfiguraria; as gírias, modos de falar, imagens e comparações das vendedoras ambulantes já possuem consistência poética.

Das implicações dessa hiperbolização da poesia, gostaria de reter uma, porém de duas faces. Para começar, ela retira o foco habitual no *feito* do poema, propondo uma concepção de poesia que não passa necessariamente pelo bom acabamento de seus versos – entendendo estes como rastro da elaboração por um intelecto agente consequente. Interessa-me pensar o inacabamento no romantismo de Iena não exclusivamente ligado ao fragmento enquanto forma de escrita que se abre para o infinito, mas também em relação a essa poética generalizada; a meu ver, esta permite repensar a condição da obra artística como “coisa produzida” e conceber o poetar não como a ação calculável e bem arrazoada, controlada por um intelecto sujeito, proposta pelo paradigma mimético-clássico. A obra fragmentária ou inacabada é aquela cuja extensão ou continuação sai do escopo e do controle do sujeito criador e ordenador que seria sua origem; a *poética generalizada* é uma concepção descentralizada e não construtivista da literatura. Segundo esta, a poesia não é “fruto tardio do refinamento” ou luxo do espírito para o qual “apenas alguns indivíduos destacados possuem a capacidade e que, todavia, exercem com muita reflexão e preparação intencional”, mas o “indispensável, o primeiro e mais originário em todo atuar e fazer humanos” (Schlegel, A., 2014, p. 236-237). Essa concepção, magistralmente defendida por August Schlegel, não deixa de ser o precedente teórico de poéticas não-criativas, caracterizadas por procedimentos de apropriação de textos prontos – e, portanto, por uma poesia que promete se fazer com o mínimo possível de intervenção de um sujeito pensante como instância de origem. A opinião corrente tem atrelado essas poéticas ao contexto copia e cola da internet, considerada como regime textual fluido que desconsidera noções de pertencimento e autoria. A meu ver, porém, não foi preciso esperar a *web* para que a literatura moderna concebesse uma poesia do qualquer, pensada em relação de continuidade com fazeres diversos, discursos e signos que emergem no mundo, antes que um sujeito queira produzir um texto escrito reconhecível como poesia.⁷

Isso significa ainda que, do ponto de vista da recepção, a poética generalizada embaralha os termos que permitiam reconhecer um poema. Ao nos convidar a pensar o poético como algo difuso – que permeia a existência, a natureza e tudo o que existe – e a reconhecer a poesia presente nos produtos que a distribuição social dos fazeres relega à inferioridade, os primeiros românticos não somente abrem o precedente de uma democratização dos dizeres, mas semeiam também uma radical incerteza quanto ao objeto do discurso crítico; ao deixar de ser produto verbal do luxo ou coisa feita por espíritos esclarecidos e refinados, a poesia se indefine. Esse legado é importante justamente porque muitas vezes a crítica não soube acolhê-lo: a (tentativa de?) instauração, no século XX, da teoria literária como

⁷ A discussão sobre esses procedimentos e sobre o enquadramento histórico em que podem ser inscritos não cabe aqui. Assim, me limito a indicar o livro *Escrever sem escrever: literatura e apropriação*, de Leonardo Villa-Forte, que constitui tanto uma reflexão teórica quanto uma espécie de compêndio de diversas práticas e poéticas (e por isso mesmo um indicativo de alguns sintomas dessa discussão).

disciplina especializada no estudo da coisa literária (da literariedade) se fez muitas vezes às expensas dessa herança, recusada graças ao perigo que representava, isto é: não permitir à teoria fundar seu próprio discurso ou a existência de seu objeto próprio. A meu ver esse é o sintoma de diversos discursos do século XX que, para fator de economia, chamaria “modernistas” e que se caracterizam por uma ênfase no caráter autônomo da obra de arte. O presente artigo não é o espaço para recuperar essa discussão, mas é preciso dizer que é nesse contexto mais abrangente que se insere o caso a ser debatido agora.

Alguma poesia, poesia alguma

Em “Inquietudes na poesia de Drummond”, Antonio Candido faz uma análise abrangente da trajetória poética drummondiana, porém me aterei a como, sobretudo na introdução e na seção sobre alguns metapoemas, é compreendido o fazer poético (a partir) do poeta mineiro. A hipótese fundamental é a da inquietude no tratamento do tema como marca da poesia de Drummond: segundo Candido (1977, p. 95) este seria atravessado por uma “desconfiança aguda em relação ao que diz e faz. Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser.”

A força do Drummond lido por Candido está nessa “falta de naturalidade” (1977, p. 97) que leva o poeta a hesitar entre temas diversos, como se não soubesse o que é ou do que deve tratar a poesia.

Tal inquietude não marcaria, porém, a inteireza da produção do autor de *Alguma poesia*, e estaria concentrada no período de 1935 a 1959; antes e depois dessa fase intermediária, o poeta parece “relativamente sereno do ponto de vista estético em face da sua matéria, na medida em que não põe em dúvida (ao menos de maneira ostensiva) a integridade de seu ser, a sua ligação com o mundo, a legitimidade da sua criação” (Candido, 1977, p. 95). Na fase inicial, a poética ainda não inquieta de Drummond seria dominada pela “ideia de que a poesia vem de fora” ou parece “acontecer” sob o estímulo do assunto” (Candido, 1977, p. 114). A esse respeito Candido (1977, p. 114; 95; 97) falará em “simples registro da emoção ou da percepção” e da poesia que aborda “o ser e o mundo no estado pré-poético de material bruto”, como se qualquer assunto pudesse se transformar em poesia, bastando para isso o “simples fato de tocá-lo”. Essa captação bruta da coisa, segundo a qual a poesia emanaria diretamente do objeto tratado, se contrapõe ao processo ativo de reelaboração estética que emerge posteriormente, no período inquieto, quando “a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético” (Candido, 1977, p. 95).

Candido cria um amálgama de elementos extraídos dos dois paradigmas que analisamos aqui e que são, a princípio, antagônicos. Primeiro, a inquietude é a figura candido-drummondiana para o traço agônico que atravessa grande parte da literatura desde o primeiro romantismo: a ideia da poesia que se busca além de si mesma, que se (in) define como tarefa impossível ou impossibilidade de pôr em obra a impropriedade que a caracteriza. O curioso, porém, é que isso sirva aqui justamente para ressuscitar aspectos do paradigma mimético: o processo de reelaboração, no plano estético, dos objetos do poema era exatamente o que a imitação clássica designava, como mostrei no tratado de Batteux e em seu aproveitamento de Aristóteles. A análise de Candido repousa inteiramente sobre

uma concepção da escrita que não é mais do que uma reemergência do empenho de um intelecto agente produtor do poema, por meio do qual uma totalidade coesa e razoável é extraída do fundo irracional do puro correr casual dos eventos.

Senão, vejamos. A ideia de um “simples registro” é a paráfrase de Candido para os versos de “Poesia”, constante do primeiro livro de Drummond:

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira
(Andrade, 1987, p. 20).

Como se vê, a ocasião se apresentava para pensar, com Drummond, uma poética generalizada, afinada com a dos primeiros românticos: a princípio, tudo se passa como se a poesia não estivesse restrita ao verso enquanto produto acabado de um processo, mas por uma intensidade indefinível, possível já na experiência. Mas há, naturalmente, o poema que lemos e que nos diz da impossibilidade de escrever, e sem o qual provavelmente não se poderia flagrar a força poética que inunda a vida inteira (“brilha na luz, sorri na criança”... [Schlegel F., 2016, p. 484]). Guardadas as devidas singularidades, conhecemos a ideia de um texto impossível, que flagra em sua reflexão metapoética o projeto de uma poesia por vir, a rigor impossível... De fato, não poderíamos estar mais próximos do dialeto dos fragmentos schlegelianos.

Candido (1977, p. 114-115), porém, falará em “simples registro” – como depois em “notação” oposta a uma “expressão válida por si” – como quem recusasse a este texto o estatuto de poema. Mais do que isso, se trata de recusar o caráter aflitivo de alguns paradoxos modernos encarnados aí: escrever para dizer que não escreve, escrever o poema do poema que não se escreve ou da intensidade do poema que não se escreve, mas que tampouco existe fora da escrita... Posta de lado a inquietude que lhe é própria, o sonho de uma arte idêntica a uma potência de vida se torna uma solução simplista, má poesia que reduz o escrito “a um simples condutor”: “A poesia parece (para usar uma definição dessa fase) ‘acontecer’ sob o estímulo do assunto, de tal maneira lhe é coextensiva; faz-se pelo simples registro da emoção ou da percepção” (Candido, 1977, p. 114).

Essa poesia que “acontece”, sem intervenção aparente do sujeito, provém também de *Alguma poesia*:

Poema que aconteceu

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados
domingo sem fim nem começo.

A mão que escreve este poema
não sabe que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse
(Andrade, 1987, p. 16).

A princípio, estamos no âmbito da história, nos antípodas do que Aristóteles e Batteux circunscreviam como o próprio da poesia: nenhum problema, nenhum anseio para alavancar uma trama bem concatenada de eventos; cena qualquer de um mundo indiferente aos fins e aos começos, bem como a qualquer ação significativa. Tempo estacionário, interrompido porque fadado à repetição do insignificante, do que parece poder igualmente ser ou não ser. Esse domingo não oferece o todo significativo da ação una, e o poeta tampouco se esforça para supô-lo em toda perfeição e generalidade possível. Outra vez, porém, há o poema que lemos e, se o fazemos, não seria porque ele é um todo significativo? Voltaremos a isso, mas por ora valeria perguntarmo-nos pelo caráter unitário dessas frases justapostas: “nenhum desejo”, “nenhum problema”, “o mundo parou”...; a poética do primeiro livro de Drummond é altamente paratática, como se emulasse formalmente a incoesão dos eventos desse domingo estacionário. *Alguma poesia* não toma suas partes para compor um todo que pareça natural, mas parece deixá-las coexistirem como partes num mesmo quadro estático (sem variações do tipo que encontramos em uma trama narrativa). A “Cidadezinha qualquer” tampouco tem o acabamento da pintura de Helena, mas a consistência esfarrapada de eventos insignificantes e não concatenados – “Um homem vai devagar. / Um cachorro vai devagar. / Um burro vai devagar.” (Andrade, 1987, p. 22) – ao final dos quais só comparece a interjeição nada conclusiva: “Eta vida besta, meu Deus” (1987, p. 22).

Ainda mais significativo é que seja de acordo com a mesma lógica que o poema diz “acontecer”. Vimos como a inteireza significativa da poesia só podia ser produto artificial de um intelecto agente; nesse jovem Drummond, porém, o poema se faz como que por si mesmo: mão agindo sozinha, indiferente ao sujeito (a materialidade da escrita impondo sua força sobre a potência intelectual das ideias). Estamos de novo em uma ambiência primeiro romântica: a mesma inversão entre intelecto agente e linguagem acenava já no “Monólogo” de Novalis (2001, p. 195), segundo o qual a linguagem “se aflige apenas consigo mesma” e faz de palhaço aquele que supõe controlar seu dizer. Não pretendo comentar esse texto, podendo somente indicar que, como a poética generalizada, ele não concebe a poesia como privilégio de um sujeito agente consciente; pelo contrário, parece indicar “a essência e função da poesia” (Novalis, 2001, p. 196) como resultado de um *não* querer dizer. A meu ver, é isso que a leitura de Candido não admite: a pertinência poética de uma palavra excetuada ao controle intelectual de um sujeito. A poesia só pode ser uma conquista intelectual humana e, enquanto tal, deve ser fruto de uma lapidação. Se a linguagem faz o poeta de palhaço, nem sempre a crítica sabe rir da piada...

Isso aparece ainda quando Candido se volta para um poema da fase “inquieta”, quando, segundo sua leitura, vacila a crença na capacidade dos assuntos de serem poéticos por si só. A partir de então, Drummond teria vindo a compreender que “para o poeta tudo existe antes de mais nada como palavra. Para ele, a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo” (Candido, 1977, p. 117). É curioso notar o quão próximo Candido pode soar de uma ênfase (mallarmeana? estruturalista?) na materialidade da linguagem; o ponto central, porém, é a desvalorização poética da expe-

riência não reelaborada “no universo do verbo” (no edifício ordenado da *mimesis*?) e a poética síntese dessa transfiguração verbal será encontrada no metapoema “Procura da poesia”.

Aqui, porém, salta aos olhos certo contraste entre comentários de Candido e alguns dos termos a que o poema recorre. Afinando-se tão bem com as concepções de clássicas, Candido propõe que “a arte do poeta é por excelência a de ordenar estruturas” (1977, p. 118); fala em “atividade”, “busca do equilíbrio” e numa “exploração [que] depende da sabedoria do poeta, único juiz no ato de arranjá-las” (1977, p. 119). Essa ênfase reiterada no lado ativo e produtivo da escrita contrasta com versos em que figuram verbos como *aceita* (“Não adules o poema. Aceita-o / como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada / no espaço”), *contempla* (“Chega mais perto e contempla as palavras”) e, sobretudo, *espera* (“Convive com teus poemas, antes de escrevê-los. / Tem paciência, se obscuros. Calma se te provocam. / Espera que cada um se realize e consume / com seu poder de palavra / e seu poder de silêncio” [Andrade, 1987, p. 111-112]). De fato, se um poema não deixa nunca de ser um arranjo de palavras, “Procura da poesia” se refere menos à submissão dessas palavras a um árbitro agente, juiz ordenador de estruturas, do que à passividade daquele que trabalha para se afinar à temporalidade de um poema que, até certo ponto indiferente ao humano, se faz segundo seu próprio ritmo.

Na leitura de Candido, porém, a poesia só pode ser o produto de um intelecto agente, nunca um experimento em que passividade e atividade tendem a se confundir. À figura de tal poeta juiz corresponde perfeitamente a do poema concebido como “estrutura coerente”, objeto “alheio ao poeta, autônomo na sua possibilidade de fixar a atenção e fazer vibrar o leitor, inatingível no comércio da vida” (1977, p. 113). Não é surpreendente que Candido conceba uma comunicação do poema com o leitor inteiramente dependente da completude-acabamento do objeto estético. Isso comparece no comentário de “Versos à boca da noite”, que abre o texto e funciona como pivô de sua hipótese. Trata-se de uma reflexão sobre o tempo a partir de recordações que invadem o poeta “dentro de um cinema, subitamente” (Andrade, 1987, p. 192-193). A indecisão (“Toda essa mão para fazer um gesto / que de tão frágil nunca se modela”) e o excessivo das experiências que “se multiplicaram” sem que seu sentido comparcesse (“ficaste, explicação de minha vida, / como os objetos perdidos na rua”) se contrapõem a um projeto esboçado da reelaboração totalizante: “Que confusão de coisas ao crepúsculo! / Que riqueza! sem préstimo, é verdade. / Bom seria captá-las e compô-las / num todo sábio, posto que sensível”.

É, portanto, Drummond quem convoca aqui o esquema valorativo tradicional poesia/história: à totalidade esfarrapada e sem sentido da existência se contrapõe a formação de uma imitação sábia e esclarecida, onde reluz o sentido “tal uma inteligência do universo” (Andrade, 1987, p. 193). Mas é Candido quem alça esse texto à condição de metapoema (o que não é evidente) e o transforma em chave de leitura geral da poética de Drummond. Operação arriscada, como em qualquer leitura crítica, mas que aqui implica duas coisas. Primeiramente, facilita a leitura da lírica baseada no privilégio da ação significativa que a tradição havia cunhado focando em formas narrativas (epopeia ou tragédia): coloca-se a vivência pessoal na esfera do tempo incoeso da história, as más tragédias que narram a vida inteira de Hércules ou Teseu se tornam aqui o sem sentido da vida, contraposta ao todo bem-acabado da obra poética. A depuração da história em bela natureza, reivindicada no paradigma clássico, ganha, então, ressonâncias existenciais e se torna um “movimento de redenção pela poesia” (Candido, 1977, p. 101). Em segundo lugar, Candido aplica enfaticamente esse paradigma à comunicação do poema com o leitor, fazendo esta depender de sua

unidade e totalização: o “universo individual das lembranças do passado e das emoções do presente” se justificará poeticamente somente se “o poeta souber ordená-las numa estrutura que ofereça aos outros uma visão do mundo” (1977, p. 100). Ora, todo um outro paradigma pautava o interesse do leitor e crítico justamente no inacabamento que o convoca a continuar a obra: “Só o incompleto pode ser concebido – pode levar-nos mais adiante. O completo é apenas fruído” (Novalis, 2001, p. 154). Toda a concepção do fragmento como pólen semeador, da obra de arte como centro inacabado de uma reflexão por meio da qual ela continua acontecendo (Benjamin, 2011) é desconsiderada.

Não quero acusar Candido de ignorar o primeiro romantismo (isso seria no mínimo infrutífero), mas observar alguns sintomas. Primeiramente, as recusas do fragmentário e da poética generalizada respondem ao intento de devolver à literatura uma especificidade, varrer a impropriedade que caracteriza sua instauração moderna, ressuscitando-a como efetuação de um ato próprio que gera um produto que se deixa avaliar em termos de acabamento. Além disso, o princípio mimético delimitador não ressuscita sozinho, vem acompanhado de certo retorno do sujeito. Tenhamos cuidado com esse sintagma: vimos que a poética generalizada questionava a delimitação clássica do poético como produto deliberado de um intelecto. Pode-se ler assim o paradigma expressivo da poesia presente em alguns fragmentos de Friedrich Schlegel (1997, p. 32): “Todo homem progressivo traz dentro de seu íntimo um romance necessário, *a priori*, o qual não é nada mais do que *a mais acabada expressão de toda a sua essência*”. Modernismo e teoria literária do século XX rapidamente enxergariam aí o precedente (não realizado) do sentimentalismo, da poesia como expressão de si que se tornaria caricatura do romantismo posterior. Naturalmente, não podemos desconsiderar esse aspecto; porém, é preciso situá-lo no âmbito que descrevemos: haver um romance dentro de cada indivíduo representa também uma hiperbolização da poesia; de novo se trata de enxergar o poético como algo inconsciente que escapa ao controle direto do indivíduo (“muitos artistas que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos” [Schlegel, F., 1997, p. 64]).

Em Candido (1977, p. 119), lemos quase uma inversão termo a termo dessa poética expressiva – e casual; por um lado, a história pessoal e o biográfico são recusados: “a busca do equilíbrio precário e maravilhoso, o arranjo da estrutura poética, que só pode ser obtido ao fim de um empenho de toda a personalidade”. Por outro, o acaso é abolido e é mantida a figura do poeta como sujeito agente, juiz ordenador de estruturas. Conhecemos os discursos sobre morte do sujeito, do autor, falácia intencional...; de acordo, mas que tenhamos em vista a distinção entre o apagamento do indivíduo com sua personalidade e histórias particulares (toda a mitologia do interior que se expressa) e a abolição do sujeito soberano. Nem sempre um terá vindo acompanhado do outro; pelo contrário: deixar de lado os traços da personalidade e da biografia não contribuiria às vezes para a força e generalidade do intelecto ajuizador?

Por fim, quanto a Drummond, cumpre escutar algumas imagens contrapostas ao esquema tradicional convocado por “Versos à boca da noite”. Penso naquela mão cujo gesto “de tão frágil nunca se modela” (Andrade, 1987, p. 193), como se o poema não fosse somente o espaço da produção consciente, mas também aquele capaz de acolher gestos frágeis que não chegam a se realizar. Penso ainda nas “mãos pensas” (1987, p. 302) que encerram “A máquina do mundo”, isto é: o poema que recusa a “total explicação da vida” (1987, p. 301), a mesma que aparece, no poema privilegiado por Candido, como objeto de desejo.

A meu ver, essas mãos – enviesadas, suspensas, indecisas ou cansadas – recusam o privilégio do controle, da ação significativa que atribui sentido e constrói um “todo sábio” (Andrade, 1987, p. 193) que deslinda a “ordem geométrica de tudo” (1987, p. 301), para fazer a experiência de uma estranheza que ultrapassa o sujeito e sua mente “exausta de mentar” (1987, p. 300) e que reluz de modo magistral na indiferença das palavras, ao final de “Procura da poesia”:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, *sem interesse pela resposta*,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?
(Andrade, 1987, p. 111-112; grifo próprio)

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. 3. ed. São Paulo: José Olímpio, 1987.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. São Paulo: Nova Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).
- BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu Littéraire*: théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978.
- NOVALIS [Friedrich von Hardenberg]. *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette*: essai sur les contradictions de la littérature. Paris: Hachette, 2010a.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução Carolina Santos. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p. 75-90, mar. 2010b. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/4twWJzZKqthNjSyHxVnw-tTP/#>. Acesso em: 08 fev. 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803). Conversa sobre poesia*. Tradução e notas Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

O conceito de originalidade nas origens do Romantismo: Uma análise de “Sobre a arquitetura alemã”, do jovem Goethe

The Concept of Originality at the Origins of Romanticism: an Analysis of “On German Architecture” by the Young Goethe

Gabriel Victor Rocha Pinezi

Universidade de Brasília (UnB) |

Brasília | DF | BR

Bolsa PNPd-Capes

gabrielpinezi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5987-9262>

Resumo: O objetivo do artigo é apresentar uma interpretação das origens do romantismo a partir do surgimento, na passagem do século XVIII ao XIX, do conceito de originalidade aplicado à obra de arte. Com esse fim, dividimos o artigo em três partes. Primeiro, demonstraremos como, em fins do século XVIII, o problema empirista do juízo de gosto colocou em crise o conceito racional de belo próprio à tradição neoclássica. Em seguida, leremos como essa crise é respondida por Edward Young, no ensaio *Conjectures on original composition*, a partir da formulação de um critério orgânico de ajuizamento da obra de arte. Por fim, demonstraremos como o jovem Goethe, em seu ensaio “Sobre a arquitetura alemã”, desenvolve uma inversão de pressupostos platônicos que será legada ao primeiro romantismo alemão.

Palavras-chave: originalidade; origem; gênio; romantismo; Goethe.

Abstract: The aim of the article is to present an interpretation of the origins of Romanticism based on the emergence, in the transition from the 18th to the 19th century, of the concept of originality applied to artworks. To achieve this goal, we divided the article into three parts. First, we will demonstrate how, in the late 18th century, the empiricist problem of taste judgment challenged the rational concept of beauty inherent in the neoclassical tradition. Next, we will examine how this crisis is addressed in Edward Young's essay, *Conjectures on original composition*, through the formulation of an organic criterion for evaluating artworks. Finally, we will show how the young Goethe, in his essay “On German architecture”, develops a reversal of Platonic assumptions that will be passed down to the early German Romanticism.

Keywords: originality; origin; genius; romanticism; Goethe.



Introdução

A partir de interpretações diferentes, um conjunto de historiadores define com precisão uma ruptura decisiva, na Europa do século XVIII, na maneira como o homem ocidental passou a lidar com aquilo que chamamos hoje de arte e que os gregos antigos chamavam de poesia. Basicamente, o que se viu gestar nesse período, a partir dos acalorados debates entre neoclássicos e românticos, foi uma desconfiança cada vez mais acentuada do paradigma técnico e retórico da criação poética como *mimesis*, em favor de um novo paradigma expressivo, fundado em conceitos da nascente ciência botânica. Essa virada foi explicada como decorrência tanto da descoberta oitocentista do homem político como ser autônomo, racional e livre quanto da descoberta filosófica do homem como objeto de ciência. Seguindo o caminho de investigação aberto pela problemática dos “limites da representação”, a poética dos séculos XVIII e XIX se gestará em torno de uma dialética inerente à noção iluminista do humano como duplo empírico-transcendental (Foucault, 2007, p. 297): por um lado, resistia ainda a postulação racional de regras de composição que conduziram a um conceito universal e harmônico do belo, marca do cânone neoclássico francês, pautado por uma interpretação normativa da *Poética* de Aristóteles; por outro, a exigência de uma renovação das belas-artes em favor da liberdade e da autonomia dos artistas conduzirá à estética romântica do gênio na Alemanha e na Inglaterra, que redimensiona a importância da imaginação poética com base em uma releitura crítica do problema platônico da poesia inspirada.

M. H. Abrams (2010) interpreta esse corte paradigmático na teoria estética europeia a partir da tensão introduzida no século XVIII pelos iluministas entre dois grandes polos da experiência humana: de um lado, a razão, que dita as regras universais de um belo técnico e mimético, fundando o paradigma representativo do espelho; de outro, a imaginação, com suas quimeras de liberdade e loucura, fundando o paradigma expressivo da lâmpada. A partir dessa tensão dialética, que pende ora para a razão, ora para a imaginação, o debate entre classicistas e românticos fez surgir uma noção inédita no Ocidente: a de *originalidade da obra de arte*.

Levando em conta que esse conceito só se tornou operante na cultura ocidental a partir do século XVIII, contexto do *Sturm und Drang*, que influenciará decisivamente o conceito primeiro-romântico da poesia progressiva, este artigo busca discutir a construção filosófica da noção de originalidade aplicada à poesia e às artes a partir de uma interpretação do modo como o jovem Goethe recebeu, na Alemanha, o texto do inglês Edward Young intitulado *Conjectures on original composition*. Assim, nossa argumentação consistirá em três momentos: primeiro, analisaremos como a filosofia empirista, especialmente a partir da crítica à universalidade do juízo de gosto, colocou em crise a poética neoclássica; depois, apresentaremos de que modo Young descreve em *Conjectures...* o conceito de originalidade; por fim, discutiremos de que modo Goethe recebeu essas ideias em seu famoso texto “Sobre a arquitetura alemã”, operando uma inversão da teoria platônica da arte. Concluímos assinalando a necessidade de aprofundar o legado dessa inversão do platonismo para uma compreensão mais precisa da teoria da originalidade no primeiro romantismo alemão.

A crise do racionalismo estético no século XVIII

Segundo Dobránszky (1992), o entendimento neoclássico da arte começa a tornar-se suspeito, no final do século XVIII, em decorrência da disputa contra o racionalismo cartesiano iniciada pelos filósofos empiristas. No âmbito da teoria do conhecimento, os realistas cartesianos, seguindo a trilha de Platão, descreviam a fantasia e a imaginação como inimigas da verdade, enquanto os empiristas foram responsáveis por retomar a via aristotélica, segundo a qual é impossível que o intelecto funcione a despeito da experiência sensível. As consequências disso foram o desgaste progressivo da noção platônica do belo como ideal e universal: afinal, como pode ser que o belo seja uma ordem inerente à natureza se cada indivíduo adquire por meio de experiências singulares gostos diferentes? Essa pergunta sugeria que a “agradabilidade” – a própria razão de ser das belas-artes, segundo o neoclássico Batteux (2009) – não poderia ser definida de modo objetivo nem universal, já que uma mesma obra de arte é capaz de causar diferentes reações em cada sujeito. O problema central do século XVIII, portanto, é a impossibilidade de sustentar científica e logicamente um saber sobre a causalidade entre formas e efeitos estéticos.

O problema empirista do gosto ameaçou, assim, a integridade racionalista do conceito neoclássico do belo, entendido desde o Renascimento ora platonicamente, como harmonia matemática da natureza, ora aristotelicamente, como causalidade decorrente da ordem e da extensão. Em meados do século XVIII, período de transição entre neoclássicismo e romantismo, um teórico como Batteux (2009, p. 26) conseguia sustentar ainda uma visão racionalista da arte, entendendo-a a partir de um “mesmo princípio”: a *mimesis*. Nessa época, carente ainda de um conceito de originalidade aplicado à arte, o conceito de gênio abarcava apenas o artista que *descobria* proporções harmônicas da natureza até então desconhecidas, e não o indivíduo que *criava* ou *produzia* novas regras para a arte, como é comum nos primeiros românticos pela influência da definição de Kant (2016, p. 205, § 46): “Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte”. No neoclássicismo, o caráter produtivo da arte reduzia-se ao seu aspecto técnico, e não ao problema da legislação demiúrgica das formas.

A mudança nessas concepções do gênio se dará a partir de uma lenta infiltração dos pressupostos empiristas – ainda tímidos em Batteux, mas bem explícitos em Diderot – na teoria neoclássica da arte. Isso conduzirá, ao fim, a uma crítica que pensa a arte em suas relações com as singularidades das obras e dos artistas, em detrimento dos valores universais. Num primeiro momento, contra a possível anarquia empirista, o neoclássicismo tenta salvar a universalidade da beleza, a partir da noção de que, apesar de cada indivíduo possuir uma sensibilidade diferente, haveria como encontrar certo padrão do gosto, garantido pelo exercício do juízo e da imaginação. Ou seja: a experiência do belo não se daria pela dedução racional de uma ordem universal inerente à natureza, mas pelo adestramento de uma sensibilidade socialmente compartilhada. Essa é a saída encontrada por Hume (2012), em “O padrão do gosto”, para contornar a ameaça que o gosto (empírico) impõe ao belo (racional).

O conceito pré-romântico de gênio, que se observa tanto em Edward Young quanto no jovem Goethe, pode ser entendido como uma resposta neoplatônica aos problemas colocados pelo embate entre racionalismo e empirismo na teoria da arte do século XVIII. Os pré-românticos tentarão retomar a importância de pensar a “natureza” da arte, mas sem necessariamente voltar ao paradigma neoclássico de uma beleza matemática e for-

mal. Portanto, são dois os movimentos que explicam o surgimento da teoria romântica da obra de arte entre os séculos XVIII e XIX: primeiro, a crescente aceitação da problemática empirista do gosto singular, em detrimento da reflexão neoclássica sobre o belo universal; segundo, a ruína de uma compreensão aristotélica da criação poética como técnica racionalmente ordenada em favor do problema propriamente platônico das origens demiúrgicas das formas. Surgirá daí, no contexto do jovem Goethe, uma concepção vitalista e processual da obra de arte, que terá importante recepção entre os primeiros românticos alemães.

Segundo essa nova teoria, uma obra de arte é tão mais original quanto mais estiver próxima de sua origem – isto é, quanto mais ela estiver de acordo com o princípio natural que lhe fez passar do não-ser ao ser. Como explica Agamben (2012, p. 105), originalidade significa “proximidade com a origem”. Ao menos no que diz respeito à compreensão da originalidade, os românticos se perguntavam não “como se faz” uma obra, mas antes “de onde ela vem”. Daí o grande valor que todo o romantismo atribuirá à espontaneidade, à naturalidade e à autonomia da obra de arte contra o excesso de racionalidade da arte neoclássica. Como bem aponta Abrams (2010, p. 265), o termo “natureza” ganha no final do século XVIII duas grandes significações gerais: no que diz respeito à alma humana, designa as qualidades inatas espontâneas, independentes do constrangimento da sociedade ou da razão; já em relação ao mundo objetivo, indica tudo aquilo que existe a despeito da *práxis* humana. O conceito de originalidade revela, portanto, a inquietação diante do paradoxo de que uma ação humana pode, ela mesma, não ser constrangida.

É nesse contexto que se compreende a importância dos conceitos de gênio e de engenho (Witz¹): por sua rapidez e imediaticidade, essa faculdade passou a ser entendida como a mais natural entre as humanas, pois menos constrangida pela razão. A partir do *Sturm und Drang*, o homem de gênio não será mais visto como um contemplador de uma beleza inerente à natureza, mas antes como um sujeito dotado de um poderoso “espírito” ou “engenho”, alguém que cria objetos estéticos de forma “espontânea” e “imediate”. Não se trata exatamente de acreditar que o poeta cria a despeito do seu juízo, e sim de inverter a relação hierárquica que, desde Descartes, alinhava as qualidades “primárias” à razão e as “secundárias” à imaginação.² Seguindo os empiristas, os românticos tentarão demonstrar que a criação estética tem *origem* na imaginação e na sensibilidade, e que, portanto, a imaginação é condição de possibilidade para a razão. A beleza produzida por um artista cujo gosto foi moldado pelas suas experiências pessoais não é mais a filha de uma razão pura ou

¹ Dobránszky (1992, p. 48-49) nos provê com uma definição sucinta do “engenho” tal como entendido no contexto do século XVIII: “Distinto do intelecto, embora deste participe como forma de verdade intelectual, consiste, fundamentalmente, em encontrar semelhanças entre objetos aparentemente desconexos. Sua característica é a velocidade, seu resultado é a síntese. Sua origem é o *ingenium* latino, sobre o qual se modelaram o italiano *ingegno*, o francês *esprit* e o inglês *wit* [ou ainda o alemão *Witz*]. Se etimologicamente o *wit* significa a faculdade de conhecimento em geral, já em fins do século XVII ele se identifica com a poesia, como sinônimo de imaginação. Talento natural, vivacidade de imaginação, o *ingegno/esprit/wit* refere-se a uma faculdade que escapa aos processos analíticos lentos – *ingenium* dará origem, também, a *gênio*. É o lugar da *perspicácia*, a solução de compromisso entre o intelecto e os processos analíticos. O *ingenium* age no sentido da profundidade, opondo-se, por sua leveza e rapidez (a *celeritas mentis*), ao *judicium*, isto é, às qualidades de discernimento e de escolha, a faculdade de apreciação, por excelência, do gosto clássico. Opõe-se, finalmente, àquele conceito de arte como trabalho intenso, referido por Wimsatt e Brooks, atingindo o leitor/ouvinte pela surpresa do inusitado”.

² De novo, recorremos ao resumo de Dobránszky (1992, p. 43): “Mais propriamente, as qualidades primárias são as que expressam a harmonia matemática subjacente ao mundo dos sentidos, enquanto as secundárias são aquelas qualidades mutáveis e superficiais, sensíveis, pertencentes ao nível inferior da realidade”.

de um adestramento ensinado, e sim de um aguçado engenho e de uma potente imaginação dados ao artista por graça divina.

Com o conceito de originalidade, portanto, retorna-se na filosofia ocidental a um problema renegado ao menos desde Descartes: o da *imaginação produtiva*. Se para o romantismo é a imaginação, e não a razão, que produz a obra poética, então o *gênio/engenho* passa a ser visto como a *origem* da obra de arte. Por isso, não surpreende que, na filosofia dos séculos XVIII e XIX, a palavra “gênio” indique o *lugar* de onde a obra de arte brota *naturalmente*, como no complemento da famosa definição de gênio em Kant (2016, p. 205, § 46): “Uma vez que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence ele mesmo à natureza, poderíamos nos exprimir assim: *gênio* é a disposição inata da mente (*ingenium*) *através da qual a natureza dá a regra à arte*”.

Devido a essa nova configuração, as regras do belo que os neoclássicos acreditavam encontrar na própria harmonia da natureza passam a ser desvalorizadas, sendo enquadradas pelos *Stürmer* como um produto arbitrário da civilização em oposição à espontaneidade da natureza. O belo continua, portanto, como no neoclassicismo, ligado à natureza, mas num sentido bastante diferente: não se trata mais de uma “ordem” objetiva intuída pela razão, mas de uma “organização” produzida pela imaginação de cada artista. Daí que os textos sobre a criação poética da época ressaltem, a partir das ideias de “organismo”, de “graça” ou de “dom natural”, que o poeta “não sabe” como veio a criar a sua obra. “*O je ne sais quoi* em uma obra de arte [...] não pode ser explicado em termos de suas causas, nem pode ser precisamente definido e nem mesmo identificado, exceto por uma locução que é expressão de nossa ignorância” (Abrams, 2010, p. 261).

Das origens da originalidade no *Conjectures...* de Young

Um dos primeiros documentos em que se pode encontrar a noção de gênio enquanto uma disposição autônoma da natureza é o ensaio do inglês Edward Young intitulado *Conjectures on original composition*, de 1759, que exerceu especial influência sobre o *Sturm und Drang*. A grande novidade desse documento é o repúdio à retórica tradicional “que enfatiza a análise, o exemplo, o preceito e a manipulação inteligente de meios em direção a um fim” (Abrams, 2010, p. 265), tal como se vê na ideia de um gosto treinado em Hume. Daí decorre a oposição de Young entre o “gênio acriançado”, que aprende pela experiência, e o “gênio natural”, que é dotado desde o nascimento de um engenho superior, mais apropriado para a criação poética.

Em *Conjectures...*, Young (*apud* Abrams, 2010, p. 266) também defende que a poesia, por ser mais engenhosa do que a prosa, contém “mistérios que não devem ser explicados, mas admirados”. Nesse contexto, Young intui que os elementos formais de uma obra são comparáveis ao processo de formação de uma semente, que, se plantada no solo ideal (isto é, a alma do artista), gerará belas flores (as obras de arte):

[...] a alma do homem de gênio é um campo fértil e agradável: agradável como os campos Elísios, e fértil como o vale de Tempis; ela desfruta de uma perpétua primavera. Dessa primavera, as [composições] originais são as flores mais justas: as imitações florescem rapidamente, mas de forma mais fraca³ (Young, 1918, p. 6).

³ Todas as traduções de Young são de nossa responsabilidade.

Em oposição à composição por imitação, a arte original é, para Young, aquela que se forma naturalmente, como o processo do maturar de uma semente; daí também o seu maior valor estético e moral: “algumas [composições] são ainda mais originais que outras; e eu afirmo que, quanto mais o forem, melhor” (Young, 1918, p. 6). Valorizando mais a espontaneidade do que as proporções formais e matemáticas de uma obra, Young é um dos primeiros a defender a originalidade como critério seguido pelo crítico de arte. Para ele, o crítico deve se preocupar mais em entender o “desenvolvimento” da obra de arte na imaginação do artista do que com o produto final em si mesmo. O paradigma para tal raciocínio advém da botânica: a obra de arte “brota” na mente do artista tal como uma planta germinando.

Pode-se dizer que uma [composição] original é de natureza vegetal; ela cresce espontaneamente da raiz vital de um gênio; ela cresce, não é fabricada; imitações são em geral um tipo de manufatura produzida por *mecanismos*, *arte* e *trabalho* a partir de materiais preexistentes, e não a partir de si mesmas (Young, 1918, p. 7).

Embora a distinção entre mecanismo e organismo fizesse parte da teoria neoclássica da arte, a novidade de Young foi pensar o orgânico não como simples modelo da coerência interna ou do ideal da obra de arte – isto é, a sua ordem espacial (no caso das artes visuais) ou sintagmática (no caso da poesia) –, mas a partir de um “processo” histórico, dado no tempo, de “maturação” ou “formação” da obra:

[...] ao transferir a ênfase para o desenvolvimento de uma obra de arte, Young importa da vida vegetal atributos destinados a se transformar em importantes conceitos na estética organicista. Ao contrário de objetos que são “fabricados” por “arte e labor”, a obra original é vital; ela *cresce espontaneamente* de uma *raiz*, e (por implicação) desenvolve-se a partir de sua forma original, de dentro para fora (Abrams, 2010, p. 267).

Embora esse processo seja comparado àquele da inspiração ou do êxtase poético, ele se dá propriamente a partir de uma teoria psicológica bem definida, na qual a faculdade do engenho [*wit*] é movida pela graça misteriosa da inspiração poética. Em Young, não se trata de aceitar, como no Platão do *Ion*, a posseção divina como uma realidade efetiva, mas antes de apresentar o fenômeno da criação poética inspirada a partir do esquema neoclássico que opõe a imaginação produtiva à razão dedutiva. O gênio é comparado, assim, ao “deus interior” que habita o ser humano: “o gênio dispõe-nos à composição, a despeito das regras aprendidas, assim como a consciência nos lança à vida, independente das leis locais. Isto, por si só, pode nos tornar bons, enquanto homens; isto, por si só, enquanto escritores, pode às vezes nos tornar grandes” (Young, 1918, p. 15).

Assim, Young propõe que a educação do artista não se baseie simplesmente no aprendizado experimental das regras da arte, e sim em dois imperativos éticos: conhecer a si mesmo e reverenciar a si mesmo. O primeiro imperativo retoma a tradição ética platônica, mas num sentido bastante preciso: conhecer a si mesmo não é apenas reconhecer o apelo ou o chamado de seu próprio *daímōn*, tal como no chamado filosófico de Sócrates, mas, mais especificamente, ter consciência dos próprios poderes criativos. Aqueles que não conhecem as próprias potencialidades, segundo Young, acabam não criando obras originais, pois tendem a exercer a criação enquanto mera imitação das regras: “Não teria [...]

Pope sido melhor sucedido numa tentativa de *originalidade*? Talentos não experimentados são talentos desconhecidos” (Young, 1918, p. 29). Aquilo que, em Platão, se dá como reconhecimento de uma “impotência” ou “negatividade” pura – no *Banquete* (Plat. Sym. 204b), por exemplo, o amor é dito um *daímōn* (gênio) que move o *logos* do filósofo em direção ao belo – reaparece, em Young, como o “poder” inconsciente do poeta, concedido como graça pela natureza. O poeta que deseja criar obras originais precisa tornar consciente aquilo que é inconsciente, isto é, fazer de suas potencialidades orgânicas inatas o exercício de sua vontade. Veja-se que, em Young, já se revela aquele imperativo ético e estético de poetizar o mundo, segundo a definição de poesia em Novalis (*apud* Agamben, 2012, p. 121) como “uso voluntário, ativo e produtivo de nossos órgãos”.

Tal imperativo também serviria como antídoto contra a tendência neoclássica da imitação dos antigos: reverenciar a si mesmo é perceber que não há uma diferença fundamental de poderes entre os antigos e os modernos. Aqui, Young se opõe frontalmente ao neoclássico Winckelmann (1975). Para Young, Homero não teve a opção de ser um imitador: ele foi obrigado a ser original, pois não tinha a quem imitar. Assim, o poeta moderno, em vez de seguir o estilo dos antigos, precisa espelhar-se no próprio ímpeto por originalidade dos grandes homens de gênio do passado. Para Young, a excessiva valorização da arte clássica como modelo racional e universal sabota as potencialidades do poeta moderno, que precisa reverenciar a si mesmo se quiser igualar-se aos grandes: “um autor original nasce de si mesmo, ele é seu próprio progenitor, e vai provavelmente iniciar uma numerosa descendência de imitadores, para propagar a sua glória; enquanto isso, os imitadores mestiços morrerem sem progeneratura” (Young, 1918, p. 30). Com essa metáfora pecuária, Young dá a primeira punhalada na *auctoritas* neoclássica, que sangrará lentamente até morrer, no século XIX.

É a partir desse raciocínio botânico de Young que o pré-romantismo irá desenvolver um novo modelo teórico de criação poética e de obra de arte. Quanto à criação, Young ajuíza que a produção da obra – isto é, sua passagem do não-ser ao ser, da não existência à existência – deve ocorrer espontaneamente, de acordo com as disposições vitais da natureza; já ao tratar da arte em si mesma, Young pressupõe que uma obra é original na medida em que revela na forma seu caráter orgânico e espontâneo, ou seja, na medida em que, por meio da forma sensível, pudermos admirar e contemplar as potencialidades do engenho e da imaginação que lhe deram origem. Por isso, o termo originalidade indica menos uma novidade ou uma diferença em relação a artistas do passado – como ficou marcado na tradição estética hegeliana – e muito mais uma disposição ontológica e produtiva da própria natureza. Original é, em Young, a obra que revela estar mais próxima de sua própria origem, ou seja, é a obra que expõe *suas próprias potencialidades*. O poeta original é aquele que, conhecendo seus poderes, é comparável a uma “raça pura”, que não se deixa contaminar pela “imitação” de regras alheias ao seu próprio ser: são originais a obra e o artista que expressam a realização plena da singularidade de seus poderes – poderes concedidos graciosamente pela natureza.

Gênio e originalidade da arte em “Sobre a arquitetura alemã”, de Goethe

O argumento de Young para defender a arte moderna contra a idolatria neoclássica à Antiguidade se desdobrará, na Alemanha, em uma defesa das literaturas nacionais contra as influências dos povos neolatinos, especialmente os franceses. Abrams sugere que a

popularidade do texto de Young entre os alemães, no contexto do *Sturm und Drang*, se deu justamente pela valorização da identidade nacional por ele propiciada:

Atribui-se sua popularidade especial na Alemanha, em parte, à verve e à incondicionalidade com que Young apregoeou a independência e originalidade literárias em um país onde os escritores juvenis estavam se agastando com a prolongada sujeição da tradição literária nativa a modelos e regras estrangeiros (Abrams, 2010, p. 269).

É esse certamente o impacto do texto de Young sobre Goethe, explícito no ensaio deste intitulado “Sobre a arquitetura alemã”, publicado em 1772. Nesse texto, Goethe faz uma defesa da arte alemã a partir de um grande elogio à catedral gótica de Estrasburgo, projetada por Erwin von Steinbach. O ensaio se inicia com a narração do passeio do próprio Goethe em busca da lápide de Steinbach, durante o qual refletia sobre a necessidade de criar um monumento em homenagem ao arquiteto. Mas, durante esse passeio, no qual colhia flores, folhas e cogumelos, colecionando-os para o “passatempo de botânica”, Goethe percebe que não havia necessidade de criar tal monumento, na medida em que a própria catedral de Estrasburgo já expressava a glória de seu criador: “As pessoas de gosto fraco sempre ficarão atordoadas diante de seu colosso e almas inteiras irão reconhecer você sem intérprete” (Goethe, 2008, p. 40). Em seguida, Goethe debocha dos críticos de arte franceses e italianos que desprezavam o valor estético da catedral:

O italiano afirma: é um gosto pequeno e logo vai passar! Criançice, balbucia o francês e se apressa triunfante na direção de sua dose à *la greque*. O que vocês fizeram para que tenham direito de desprezá-lo? O gênio dos antigos não se levantou de sua cova e prendeu o seu gênio, latino! Você rasteja mendigando relações junto aos restos poderosos, remenda palacetes de verão das ruínas sagradas e se considera o guardião dos segredos artísticos, porque sabe prestar contas em polegadas e linhas dos edifícios gigantescos. Se você tivesse mais sentido do que medido, o espírito das massas teria se apossado de você, as quais você admira, você não teria apenas imitado porque foram eles que o fizeram e porque é belo. Você teria criado os seus planos necessária e verdadeiramente e a beleza viva jorraria plástica a partir deles (Goethe, 2008, p. 40).

Como se vê, Goethe se posiciona no ensaio de forma explícita contra os paradigmas mecânicos e matemáticos do belo inteligível próprios ao classicismo francês (“porque sabe prestar contas em polegadas e linhas”), estabelecendo como critério de valor estético não mais a adequação da obra às regras universais do belo, considerados mera arrogância dos franceses, mas a sua adequação a essa “beleza viva” de onde brota a originalidade da catedral. Isto é: Goethe utiliza o conceito de “vida” – entendido como força produtiva – como critério maior de ajuizamento da obra de arte, em detrimento da noção racional de “forma”.

O processo de criação genial é explicado no ensaio segundo o paradigma da “composição das partes”, mas não no sentido neoclássico de uma “ordem matemática”, e sim no de uma harmonia “orgânica”, idêntica àquilo que Young caracteriza como a “originalidade”: “Mais prejudiciais ao gênio do que exemplos são os princípios. Antes dele alguns homens isolados podem ter elaborado partes isoladas, mas ele é o primeiro de cuja alma surgem as partes fusionadas em um único todo eterno” (Goethe, 2008, p. 41). Disso, segue o ataque

de Goethe à estética francesa da época, baseada na firme adequação da obra de arte às regras universais do belo: “[Francês,] nenhuma de suas conclusões será capaz de se elevar à região da verdade, elas pairam todas na atmosfera de seus sistemas”. (Goethe, 2008, p. 41) O argumento de Goethe, aqui, diz respeito à inversão dos pressupostos neoclássicos de que a beleza é “filha da simplicidade”. Daí que Goethe negue que a coluna – isto é, a estrutura abstrata que determina a “ordem” do edifício – seja mais fundamental que os adornos – isto é, os elementos estéticos compostos por força do engenho e da imaginação produtiva:

Quando fui pela primeira vez à catedral, eu tinha a cabeça cheia de conhecimentos gerais do bom gosto. [Isto é, eu conhecia o que Hume chama de padrão de gosto]. Eu louvei a harmonia das massas e a pureza das formas por ouvir falar, era um inimigo declarado das arbitrariedades confusas dos adornos góticos. Sob a rubrica “gótico”, semelhante a um verbete de um dicionário, juntei todos os mal-entendidos sinonímicos, termos como indeterminado, desordenado, inatural, agregado, remendado, sobrecarregado, que sempre vinham à minha cabeça. Nada mais sensato do que um povo que designa todo o mundo estranho de bárbaro, que chama tudo que não cabe em seu sistema de gótico, desde os bonecos e figuras torneadas com que os nossos cidadãos honrados adornam as suas casas até os sérios restos da arquitetura alemã mais antiga, sobre a qual, por causa de alguns rabiscos aventureiros, afinei com o coro geral: “Totalmente esmagada pelo adorno!”. Assim, ao prosseguir meu caminho, fiquei apavorado diante da visão de um monstro disforme e encrespado (Goethe, 2008, p. 43).

É evidente que, aqui, ao negar a sua primeira impressão da catedral, Goethe contesta o paradigma neoclássico, segundo o qual o valor estético da obra está relacionado à sua “forma”, entendida como certa ordem dos elementos visuais distribuídos no espaço. Goethe acusa a pretensão de universalidade dos neoclássicos franceses de não considerar, justamente, aquilo que é próprio à obra de arte original: a sua singularidade, que se adequa não exatamente às regras universais e inteligíveis do belo, mas à sensibilidade própria do artista de gênio. A organização já não é mais a da forma inteligível, mas a da coerência entre as imagens, que expressa sua “vitalidade”. Por isso, os “excessos monstruosos” da catedral de Estrasburgo revelam, para Goethe, precisamente aquilo que Young descreve no *Conjectures...* como o elemento misterioso e inapreensível da poesia, em oposição à prosa: “Quantas vezes eu retornei para contemplar a dignidade e magnificência de todos os lados, de todas as distâncias, em cada luz do dia. É difícil para o espírito humano quando a obra de seu irmão é tão sublime que ele apenas deve se ajoelhar e adorar” (Goethe, 2008, p. 43). A experiência da dita “beleza” da obra ganha uma descrição, aqui, semelhante àquela que Kant (2016, p. 140-176, §§ 23-29) propõe na *Crítica da faculdade de julgar* para o sublime: o prazer estético causado por uma reverência moral do sujeito frente aos excessivos poderes da natureza ou à incapacidade humana de representar o infinito. No caso específico do texto de Goethe, os “poderes naturais” que estão sendo contemplados e reverenciados, embora irrepresentáveis, são claramente identificáveis com a imaginação produtiva de Steinbach, isto é, com seu “gênio”.

Em sua contemplação da catedral, Goethe é guiado pelo efeito sintético do engenho, e não pela depuração analítica e racional das formas. Por essa mudança no critério de juízo, Goethe percebe que, naquilo em que os neoclássicos reconheciam a desordem e a monstruosidade, existia outra organização que só podia ser contemplada como uma espécie de mistério:

Essas [partes da catedral que se fundiam em massas inteiras] estavam então diante de minha alma, simples e grandiosas, e minha força se desdobrava deliciada para ao mesmo tempo desfrutar e conhecer. Então se me revelava, em silenciosos sentimentos, o gênio do grande mestre construtor (Goethe, 2008, p. 43-44).

Esse mistério, no entanto, não é apenas o da inapreensibilidade das “formas”, mas o de uma apreensão de outro tipo de organização, cuja chave de leitura é a própria força vital do engenho de Steinbach: “com que alegria pude estender os meus braços a ele, contemplar as grandes massas harmoniosas, vivificadas em incontáveis partes menores: como em obras da eterna natureza, tudo é forma até o mínimo filete e tudo tendo uma finalidade para o todo” (Goethe, 2008, p. 43-44). Essa ordem não é, portanto, aquela arbitrária de uma causalidade mecânica, tampouco a proporcionalidade aristotélica da extensão, mas a forma holística de um organismo, cujas partes se relacionam perfeitamente com o todo.

Tudo se passa como se Goethe não contemplasse simplesmente a catedral em sua presença, e sim o processo de criação ausente de Steinbach, companheiro de pátria que compartilha de uma mesma sensibilidade estética: “E não deveria eu ficar encolerizado, santo Erwin, quando o erudito alemão da arte desconhece o seu mérito, por ouvir vizinhos invejosos, e diminui a sua obra com a palavra gótico, que ele não compreende?” (Goethe, 2008, p. 45). O acesso à “verdade” da obra, aqui, se dá por conta dessa sintonia entre Goethe e o arquiteto alemão, por compartilharem de uma mesma sensibilidade e de um mesmo gosto. E aquilo que falta ao espírito francês é, segundo Goethe, o próprio senso do que vem a ser uma obra de arte original:

E, bem no fim, quando não provar que um Homero já existiu antes de Homero, então teremos prazer em deixar-lhe a história de pequenas tentativas logradas ou malogradas e aproximar-nos-emos em adoração diante da obra do mestre que, pela primeira vez, reuniu em um todo vivo os elementos dispersos (Goethe, 2008, p. 45-46).

É sintomático que, aqui, a referência a Homero ecoe o argumento de Young, no *Conjectures...*, de que o poeta grego foi original por não ter “imitado” outro artista. É justamente por não ter a quem imitar que o artista genial se conhece e se admira, confiando mais em sua própria singularidade do que no padrão de gosto externo. A chave para compreender a passagem é não remeter o conceito de “imitação”, aqui, à noção platônica ou aristotélica de *mimesis*, e sim à noção neoclássica da *auctoritas*, tão própria da retórica dos séculos XVII e XVIII. Para Goethe, a obra original deve ser pensada como imitação da natureza, sim, pois o poeta deve fazer como Homero, que “organizou” os elementos dispersos pela primeira vez. A criação poética, portanto, deve se dar no embate primário com a própria natureza, e não mais na remissão a uma hereditariedade de autores que servem de padrão para o gosto. Essa parece ser a resposta do jovem Goethe ao problema do padrão do gosto levantado por Hume: Goethe ridiculariza a *auctoritas* neoclássica mostrando que a melhor forma de imitar Homero não é reproduzindo o estilo de sua autoridade, mas contemplando a própria potência criadora. Por ser o primeiro, Homero é o poeta que mais “contemplou a si mesmo”, pois foi o que menos teve sua imaginação constrangida por regras.

Fica evidente portanto qual é a função da palavra “vida” no argumento geral de Goethe importado de Young. A “vida” de uma obra de arte é a autonomia da obra, o desen-

volvimento de suas potencialidades internas, em oposição à ação mecânica racional, imitadora de um modelo. O que define a “vida” no ensaio sobre a catedral é, precisamente como em Young, o gênio, isto é, a disposição das “forças” e “potências” que fazem uma obra de arte tornar-se o que é. Nesse ponto, é necessário apelar ao *close reading* de um longo trecho:

A arte, bem antes de ser bela, é formadora e, todavia, arte verdadeira e grandiosa, aliás, muitas vezes mais verdadeira e grandiosa do que a arte bela. Pois no ser humano existe uma natureza formadora que logo se revela ativa quando sua existência está assegurada. Tão logo não tenha nada com que se preocupar e a temer, o semideus, ativo em seu repouso, procura pela matéria a fim de insuflar-lhe seu espírito. E assim o selvagem modela os seus vasos de coco, suas penas e seu corpo com traços aventureiros, figuras terríveis e cores elevadas. Mesmo que essas atividades configuradoras consistam em formas [*Formen*] arbitrárias, elas concordam em uma relação de forma [*Gestaltverhältnis*], pois um sentimento único as criou para um todo característico.

Essa arte característica é, pois, a única verdadeira. Se ela atua ao redor de si a partir de um sentimento íntimo, unificado, próprio e autônomo, desenvolta, inclusive ignorante do que é estranho, nesse caso ela até pode ter nascido da selvageria rude ou de uma sentimentalidade cultivada, mas ela é total e viva. Vocês verão, em relação a isso, incontáveis graus em nações e homens isolados. Quanto mais a alma se eleva ao sentimento das relações, que são sozinhas belas e eternas, cujo acorde principal podemos comprovar e cujos segredos podemos apenas sentir, nos quais unicamente a vida do gênio semelhante a Deus se manifesta em melodias bem-aventuradas; quanto mais essa beleza penetra na essência de um espírito, que parece ter nascido com ele, que nada mais lhe satisfaz do que ela, que ele nada mais efetiva a partir de si senão ela, tanto mais feliz é o artista, tanto mais esplêndido ele é, tanto mais o reverenciamos e louvamos o ungido de Deus (Goethe, 2008, p. 46-47).

Não resta dúvidas de que, no louvor do artista de gênio como aquele que eleva sua alma à contemplação das “relações, que são sozinhas belas e eternas” – relações cujo mistério, tal como em Platão, só se pode nomear a partir de metáforas musicais –, Goethe introduz sua concepção platônica do poeta não como aquele que compõe seguindo regras, mas como aquele que eleva sua alma à contemplação do ideal. Mas que Platão bárbaro é esse? Pois a argumentação de Goethe esbarra claramente em duas inconsistências com a letra do autor da *República*, do *Íon* (2011b) e do *Fedro* (2011a): primeiro, para o Platão da *República* (2014), os poetas, por serem produtores de “fantasmas” três vezes afastados das ideias inteligíveis, são incapazes de elevar sua alma em direção à contemplação do belo em si; segundo, para o Platão do *Fedro*, a contemplação das ideias inteligíveis não se dá por meio de uma sensibilidade elevada – isto é, de uma sensação corporal –, mas de uma experiência amorosa através da qual o filósofo contempla racionalmente o ser inteligível, ao contrário do artista de Goethe, que esbarra num “segredo” que apenas se pode “sentir”.

Lendo atentamente esse trecho, pode-se perceber como é a noção vitalista de originalidade de Young que conduzirá Goethe a uma inversão dos argumentos platônicos baseada nos critérios das ciências botânicas do século XVIII. Enquanto Platão entendia que a origem dos fenômenos eram as ideias autônomas pairando em um mundo além da sensibilidade, Goethe põe na origem da obra de arte a imaginação produtiva, o gênio, o *witz*. Platão ascende às ideias mediante a razão, elevando-se para além das sensações imediatas do corpo; o artista de Goethe, ao contrário, é aquele que *sente* o próprio ânimo criador, a própria *origem* de sua obra, como um mistério. Portanto, ao contrário de Platão, para quem

a imaginação está mais distante das origens, sendo mero fantasma três vezes distante das ideias *inteligíveis* originais, para Goethe, a originalidade é a proximidade entre a obra e a *sensação* imediata do artista ao criá-la. Ou em termos mais precisos: uma obra é original quando se puder ver, através dela, as potencialidades do engenho, do *witz*, da imaginação, das disposições naturais que habitam seu criador. Goethe coloca o gênio, a imaginação produtiva, no lugar em que Platão havia colocado a ideia: como a origem última da obra de arte.

Goethe descreve tal disposição como um “semideus” que repousa na alma do artista. Aqui, ele retoma o tema bíblico da centelha divina. A vida é aquilo que é “insuflado” na matéria, aquilo que “anima” os seres (isto é: lhes concede alma). O paradigma de Goethe para explicar a criação estética é o gesto de soprar o “espírito” na “matéria”. Esse é o gesto que, no mito judaico do golem de barro, caracteriza a tentativa do humano de se assemelhar ao Deus criador. O artista de gênio, portanto, tenta transcender sua condição de mero mortal, assumindo-se como “semelhante a Deus”. Tragicamente, no entanto, ele não é capaz de se elevar às “altas formas”, já que é mortal; por fim, apenas “sente” como um “segredo” as formas inteligíveis. Seguindo o modelo de Young, o artista que busca o belo inteligível esbarra na consciência dos próprios limites (isto é: conhece a si mesmo), o que constitui o caráter sublime de toda criação genial (reverenciar a si mesmo). A criação genial é sempre sublime, pois sempre consciente dos próprios limites. Aquilo que se manifesta na experiência criadora é um espírito que “parece ter nascido com ele [o artista]” (Goethe, 2008, p. 47), mas essa intimidade já é ela mesma exterior. O gênio que nos habita, segundo Goethe, é algo ao mesmo tempo íntimo e estranho: pertence a nós, mas não o controlamos nem podemos conhecê-lo plenamente; é de nossa propriedade, mas cria suas próprias regras a despeito de nossa razão. Mais do que o acesso do poeta à beleza formal e inteligível, Goethe está interessado em demonstrar que toda obra de arte se fundamenta metafisicamente a partir de um gesto constitutivo e inaugural. O nome que ele dá a essa origem metafísica de toda obra de arte é “vida”, o elemento divino que o artista sente enquanto está criando uma obra e que não pode ser justificado racionalmente.

O raciocínio de Goethe, ao se remeter à relação entre a obra e o gênio, é o de que a arte mais elevada é também a mais “viva”, a mais “vital”. Em termos concretos, isso significa: a arte que mais se mantém próxima, na sua forma final, de sua origem metafísica e divina. Daí a noção de que a arte é formadora *antes* de ser bela. Esse “antes” indica que a obra enquanto *ato*, enquanto forma material, guarda ainda em sua materialidade algo da potência que lhe deu origem. Podemos dizer que Goethe, ao intuir como a mente do arquiteto criou sua obra, acredita poder reconhecer *na obra* a sua origem, isto é, o seu processo de criação; desse modo, parece inaugurar aqui um tipo de apreciação estética que se firmará em todo o romantismo, que deduz a *potência* do artista a partir da obra em *ato*, a *força* de criação a partir da *forma* criada.

É nesse ponto da argumentação que Goethe invoca a arte de homens “selvagens”, que se mostra mais digna de atenção que as obras de arte neoclássicas, produzidas por artistas que pensam o belo como proporção matemática. A beleza das “figuras terríveis” criadas por um selvagem quando “modela os seus vasos de coco” (Goethe, 2008, p. 46) não se fundamenta, portanto, em sua harmoniosa plasticidade, mas antes na força que revela o seu vir-a-ser, isto é, no próprio movimento da obra em direção à vigência na presença: essa origem é, em si mesma, potência formadora, abertura da obra à dimensão temporal de sua originalidade. Goethe conclui, assim, que a essência mesma dessa vida, dessa centelha divina, é o tempo, a formação. Já muito antes do *Fausto*, ao pensar a relação entre a

obra de arte e sua origem, Goethe intui em “Sobre a arquitetura alemã” que no princípio está a ação, e não o verbo.

Não resta dúvidas de que o argumento de Goethe, aqui, retoma diretamente Young ao falar da composição original como “estranha”, tomando como referência a arte de povos “estrangeiros”:

Nossos espíritos se elevam diante de uma [composição] original; esta é uma perfeita estranha, e todos se aglomeram para aprender quais as novidades de uma terra estrangeira: e embora ela surja, como um príncipe indiano, enfeitado apenas com penas, tendo pouco peso, ainda assim nossa atenção será desviada para o mais sólido, se não por aquilo que é igualmente novo. Assim, todo telescópio se volta para uma estrela recém-descoberta; ela compele uma centena de astrônomos em um instante, desviando suas atenções do sol. [...] Mas se um original, por ser tão excelente, acrescenta admiração à surpresa, então estamos sob os auspícios do escritor; sobre as poderosas asas de sua imaginação, somos arrebatados da Bretanha à Itália, de clima a clima, de prazer a prazer; até que o mago largue sua pena: e então, caindo de volta a nós mesmos, acordamos para as rasas realidades, lamentando a mudança, como um mendigo que sonhou ser um príncipe (Young, 1918, p. 7-8).

Como se vê, a descrição do corpo de um “selvagem” que se enfeita com “traços aventureiros”, em “Sobre a arquitetura alemã”, ecoa a descrição de Young da composição original. Ambos os autores aproximam seu raciocínio da teoria platônica da metempsicose: esse “voo” da mente pode ser comparado ao arrebatamento de Eros, que, com suas asas, eleva a alma do filósofo-amante no *Fedro*. No entanto, Young sugere que esse movimento ascendente é sustentado pelas “poderosas asas” da “imaginação” – ao contrário do que diz Platão, para quem a ação do arrebatamento erótico não é fantasmática-imaginativa, mas age sobre o *logos*. Ora, na descrição que Goethe dá dos poderes do artista de gênio, é justamente esse nexos entre a contemplação das ideias platônicas e os poderes imaginativos do homem de gênio que está em questão. Daí, fundamentalmente, a inversão goetheana em relação à teoria platônica: enquanto em Platão a contemplação das ideias se dá por um processo de abstração das imagens em direção às formas ideais idênticas a si mesmas, em Goethe é pela força da imaginação que o sujeito pode “sentir” as formas “belas” e “eternas” como um segredo, embora não possa de fato contemplá-las racionalmente. O filósofo platônico é um arconte rei; o poeta original, um mendigo que sonha em ser príncipe.

Quando Goethe afirma que as obras dos selvagens são mais “verdadeiras” porque “um sentimento único as criou para um todo característico”, é porque, para ele, a pergunta pela essência da obra de arte não conduz a uma análise da forma que ela toma enquanto presença, mas antes pelo devir das potências imaginativas que a criaram. Um raciocínio parecido se dá no *Fedro* quando os efeitos de Eros sobre o discurso espontâneo de Sócrates explicam por que o discurso inspirado não é caótico, mas mantém melhor que o discurso escrito uma coerência entre suas partes e o todo. Para ajuizar criticamente uma obra de arte, portanto, é mais importante intuir aquilo que, no passado, animou a criação da obra do que julgar como ela se apresenta aqui e agora. Portanto, as formas “imortais” que Goethe descreve aqui não são equivalentes às ideias imutáveis de Platão, justamente por conta desse elemento “temporal” que justifica a oposição entre a forma [*Formen*] espacial do belo e a “formação” orgânica da obra original. Se, no *Fedro*, é o *théos* chamado “amor” que arrebatava o *logos*, elevando a alma ao infinito e imutável intocado pelo tempo, no ensaio de

Goethe, é o “gênio semelhante a Deus” que explica a formação temporal da obra, cuja “relação de forma” [*Gestaltverhältnis*] é originada de um “sentimento único”.

Considerações finais

É evidente que o conceito de originalidade de Young e a teoria orgânica da obra de arte de Goethe desembocam na tensão – própria do projeto do primeiro romantismo de Jena – de pensar os limites entre imaginação e razão, entre experiência estética e experiência filosófica, a partir de uma tentativa (impossível) de captar pelo sensível e particular da obra de arte o inteligível e universal dos conceitos abstratos. Sabemos que o dito Goethe clássico irá seguir a via do símbolo, em oposição aos primeiros românticos, que apelarão à alegoria e ao fragmento filosófico. Mas vale lembrar que a descrição, apresentada inicialmente em “Sobre a arquitetura alemã”, do gênio como ser que lança asas em direção ao ideal só para cair de volta no “mistério” da imaginação e da sensibilidade imediata reaparece nos dois extremos da carreira literária de Goethe: primeiro, na famosa cena em que Werther sobe a colina de Walheim para fazer uma pintura e lamenta-se por não conseguir representar o “mundo infinito” nos limites da sua pobre representação (Goethe, 2011, p. 18); depois, na alegoria da criação poética protagonizada por Eufórion na segunda parte do *Fausto* (Goethe, 2013, p. 713). O poeta como um anjo decaído, como um ser melancolicamente destinado a buscar infinitamente uma perfeição inalcançável, não é uma figura própria do romantismo alemão, mas importada da teoria da originalidade de Young e Goethe. Fica por fazer, ainda, a leitura de como boa parte dos argumentos românticos sobre a originalidade da obra de arte derivam dessa inversão hierárquica de antiquíssimos argumentos platônicos sobre a relação da *mimesis* ou da arte em geral com o sensível e o inteligível.

Referências

- ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução de Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. *No tear de Palas: imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Campinas: Papirus: Editora Unicamp, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa oficial: Associação Editorial Humanitas, 2008.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2013.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&Pm, 2011.
- HUME, David. Do padrão do gosto. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 89-114.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016. (Coleção Pensamento Humano)
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém, PA: Edufpa, 2011a.
- PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.
- YOUNG, Edward. *Conjectures on original composition*. Manchester: Manchester University Press, 1918.

A antiestética estetizante de Hamann: os eflúvios do gênio pré-romântico

Hamman's Aestheticizing Anti-Aesthetics: Effluvia of Pre-Romantic Genius

Lucas Lazzaretti

Universidade Estadual de Campinas

(Unicamp) | Campinas | SP | BR

CNPq

lucasplazzaretti@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3791-4151>

Resumo: Considerado um autor hermético, Johann Georg Hamann foi muitas vezes associado a posições filosóficas e literárias influentes no movimento *Sturm und Drang* e como um dos primeiros críticos do Iluminismo. Suas reflexões sobre estéticas, no entanto, parecem ter sido recepcionadas pelo movimento *Frühromantik* e podem ter fornecido importantes aportes conceituais para o romantismo. O presente artigo visa analisar de que modo Hamann, em seu ensaio *Aesthetica in Nuce*, desenvolve uma crítica a uma concepção de estética classicista e racionalista ao mesmo tempo que apresenta considerações sobre uma estética baseada em uma relação entre poesia, criação e linguagem. O artigo demonstra como a posição antiestética de Hamann favorece a construção de uma estetização que permite inserir um conceito de gênio importante para a compreensão dos precedentes conceituais do movimento pré-romântico.

Palavras-chave: Hamann; estética; gênio; *Frühromantik*; poesia.

Abstract: Considered a hermetic author, Johann Georg Hamann was often associated with philosophical and literary positions influential to the *Sturm und Drang* movement and as an early critic of the Enlightenment. His reflections on aesthetics, however, were received by the *Frühromantik* movement and may have provided important conceptual contributions to romanticism. This article aims to analyze how Hamann, in his essay *Aesthetica in Nuce*, develops a critique of a classicist and rationalist conception of aesthetics at the same time that he presents considerations about an aesthetics based on a relationship between poetry, creation and language. The article demonstrates how Hamann's anti-aesthetic position favors the construction of an aestheticization that allows the insertion of a concept of genius that is important for understanding the conceptual precedents of the pre-romantic movement.

Keywords: Hamann; aesthetics; genius; *Frühromantik*; poetry.

Introdução

Obscurecido historicamente por seus escritos supostamente herméticos e por uma posição muitas vezes associada com um apelo religioso, Johann Georg Hamann foi um autor reconhecidamente relevante para os debates estéticos e filosóficos na segunda metade do século XVIII e primeiros momentos do século XIX alemão. Sua influência sobre o movimento *Sturm und Drang* pode ser verificada nas obras e testemunhos de autores como Jacobi, Herder e Goethe, restando ainda um debate por vezes conflituoso sobre a presença de suas ideias no romantismo, sobretudo no que diz respeito ao período do *Frühromantik*¹. Suas diatribes filosóficas, sua comunicação truncada e propositadamente antissistemática e seus escritos extremamente estilizados levaram Jean Paul Richter, em suas *Vorschule der Ästhetik*, a afirmar que “o grande Hamann é um céu profundo cheio de estrelas telescópicas e algumas nebulosas que nenhum olho pode ver”² (Richter, 1996, p. 64)³, simultaneamente identificando seu caráter filosófico-literário como relevante para o romantismo e situando o movimento de aproximação e distanciamento que principalmente os pré-românticos tomaram em relação ao Mago do Norte. Mesmo Friedrich Schlegel, que escreveria em 1812 um texto breve intitulado *Der Philosoph Hamann*, situando-o em seu debate com Kant, anota em seus *Philosophische Fragmente* sobre moral de 1798 uma associação peculiar que veria em Hamann um pertencente a “uma classe separada de autores alemães”, aquela “dos grandes oponentes do iluminismo”⁴ (Schlegel, 1963, p. 198), escrevendo posteriormente, em seu *Geschichte der alten und neuen Literatur*, que Hamann não se encaixaria precisamente em sua época, pois, embora “pertença cronologicamente a esta época” de Kant, Lessing e Winckelmann, “com sua profundidade divinatória” ele permaneceu como um eremita na literatura e em seu tempo, situação essa causada por sua ‘tendência religiosa’, por suas ‘alusões pictóricas’ e por suas ‘indicações hieroglíficas’, de tal modo que seu “espírito e valor originais só foram compreendidos e reconhecidos mais tarde, quando o sentido alemão já era praticado de várias maneiras”⁵ (Schlegel, 1961, p. 378). Schlegel parece estar indicando

¹ Frederick Beiser reconhece a influência de Hamann sobre o *Sturm und Drang* e o *Empfindsamkeit* em função de sua defesa do sentimento em oposição à razão do iluminismo, mas pondera que “o papel dos românticos” seria aquele de “corrigir tanto a sensibilidade do *Sturm und Drang* quanto o racionalismo do *Aufklärung* ao enfatizar a igual importância tanto da razão quanto da sensibilidade” [This was indeed the role of the romantics: to correct both the sensibility of the *Sturm und Drang* and the rationalism of the *Aufklärung* by emphasizing the equal importance of both reason and sensibility.] (Beiser, 2003, p. 28-29). Segundo essa posição, Hamann não teria um papel tão notório na construção dos ideais filosóficos do pré-romantismo. Kai Hammermeister, em uma leitura que busca ampliar a posição de Hamann ao inseri-lo internamente no debate sobre cognição e sensibilidade, indica que “a reverência romântica pela arte como um meio de cognição não ocorrera sem precedentes”, uma vez que Hamann “já havia se oposto ao racionalismo do Iluminismo, bem como à metafísica racionalista dos wolffianos, ao pontuar a necessidade da criação artística para a cognição” [The romantic reverence for art as a medium of cognition is not unprecedented either. Some thirty-five years earlier, Johann Georg Hamann (1730–1788) had already opposed the rationalism of the Enlightenment, as well as the rationalist metaphysics of the Wolffians, by stressing the necessity of artistic creation for cognition.] (Hammermeister, 2002, p. 63).

² Todas as traduções apresentadas no artigo são de responsabilidade do autor.

³ „So ist der große Hamann ein tiefer Himmel voll teleskopischer Sterne, und manche Nebelflecken löset kein Auge auf.“

⁴ „Eine eigne Classe der deutschen Autoren die tollen, <— Aufklärer — Opponenten> darunter Hamann.“

⁵ „[...] deren originellen Geist und Wert erst eine spätere Zeit, wo der deutsche Sinn schon mannichfacher geübt war, mehr verstanden und anerkannt hat.“

que a compreensão póstuma da importância de Hamann se deu precisamente quando o autor foi recepcionado pelo pré-romantismo de Jena, ou seja, quando suas intuições filosóficas e sobretudo estéticas receberam um tratamento apropriado.

Se existe uma associação entre Hamann e o pré-romantismo, para além de vinculações espúrias⁶, essa parece ter ocorrido sobretudo no âmbito da estética, considerando-se aí tanto a linhagem atravessada por Herder e Jacobi, quanto pela confluência temática evocada. Contudo, a dificuldade conceitual de vincular Hamann ao pré-romantismo passa por um impasse hermenêutico alocado na pressuposição de que as formulações estéticas do filósofo estariam circunscritas quase que exclusivamente à “ciência do sensível”⁷. Restrito a uma determinação interpretativa que o reduz aos termos de sua crítica ao racionalismo, Hamann não figura como um autor usualmente associado à história conceitual do *gênio*, por exemplo, salvo como uma curiosidade distante advinda desse invólucro supostamente sensível irracional. Tal restrição, contudo, parece incongruente com o fato de que o autor tenha sido um dos primeiros a utilizar o termo *Genie* em um sentido alemão, oposto à influência francesa e wolffiana, ou, ainda, que tenha sido claramente evocado pelos românticos como um filósofo de destaque por suas reflexões sobre estética, metafísica e linguagem.

Partindo desse entrave, o presente artigo visa analisar de que forma a crítica hamanniana à estética clássica – e classicizante – apresentada em seu ensaio de 1762, “*Aesthetica in Nuce*”, promove um ataque a duas frentes – o classicismo francês na estética e o racionalismo iluminista na metafísica – a fim de apresentar uma abertura para uma nova consideração sobre a estética que se identificará com a poesia enquanto uma potência de criação realizada pelo gênio e mediada pela linguagem. Para tanto, em um primeiro momento a análise apresentará a crítica de Hamann ao conceito de “estética”, indicando como o autor ataca a normatividade poética do classicismo francês ao mesmo tempo que visa anular os pressupostos racionalistas presentes na base metafísica da estética wolffiana de Baumgarten e Mendelssohn. Em um segundo momento, indica-se então de que forma Hamann suscita uma ideia de poesia identificada com a noção de criação e como a manifestação dessa força se realiza através da linguagem, entendida pelo filósofo não somente como uma forma própria da sensibilidade, mas como uma disposição da relação entre cognição e sensibilidade. Por fim, demonstra-se como a relação entre poesia e linguagem é mediada pela figura do gênio, representado no ensaio referido pela defesa de Klopstock, delineando-se então de que forma o conceito hamanniano de gênio pode ser entendido como a possibilidade de estetização surgida da crítica à normatividade estética. Ao fim desse percurso, espera-se, os leitores poderão notar de que modo as reflexões de Hamann sobre estética, poesia e gênio estão relacionadas com elementos caros ao pré-romantismo.

⁶ Neste caso, a conhecida posição de Isaiah Berlin em seu *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder* (1997), na qual associa a influência de Hamann com uma leitura irracionalista do romantismo em favor de uma posição política liberal. Para críticas mais detidas, cf. Frederick Beiser, *The Romantic Imperative*, 2003, p. 64.

⁷ Esse termo é retirado do artigo *Herder e a metafísica* (2013), de Oliver Tolle, no qual o autor apresenta um resumo bastante pertinente sobre os autores que teriam se debruçado na Alemanha, entre 1730 e 1780, “sobre a questão da sensibilidade”. Para Tolle, Hamann estaria incluído em um grupo que também conta com Baumgarten, Meier, Mendelssohn e Sulzer.

As críticas à Estética: dois âmbitos distintos

O ensaio “Aesthetica in Nuce”, datado de 1760, recebeu notoriedade ao ser publicado em 1762 como um dos textos que integravam o livro *Cruzadas do Filólogo* [*Kreuzzüge des Philologen*], no qual constavam outros ensaios sobre questões referentes à linguagem e à filosofia reunidos até aquele momento, dentre os quais destacavam-se “Observações diversas sobre a ordem das palavras na língua francesa” [„Vermischte Anmerkungen über die Wortfügung der frz. Sprache“] e “Ensaio sobre uma questão acadêmica” [Versuch über eine akademische Frage], ambos de 1760, nos quais já se adiantavam questões que Hamann trabalharia em seu ensaio sobre a estética. A inclusão de “Aesthetica in Nuce” no referido livro e, ainda, a associação com os ensaios mencionados já deveriam indicar que o debate do filósofo sobre a estética passa pela questão da linguagem, algo muitas vezes esquecido ao considerar-se a “estética” hamanniana. Desde a escolha de seu título, no entanto, o tom crítico já está estabelecido, uma vez que “Aesthetica in Nuce” pode tanto ser uma referência ao livro satírico de Christoph Otto von Schönaich, *Die ganze Aesthetik in einer Nuß, oder Neologisches Wörterbuch*, de 1754, quanto pode ter sua origem em uma espécie de ironia para com certa tendência de filósofos como Baumgarten e Mendelssohn de fundamentarem a sensibilidade em geral – *aisthesis* – e a arte em especial através de determinações racionalistas e, mais, sob a forma de tratados filosóficos. Um elemento não exclui o outro e nota-se que Hamann municiou seu ensaio de diversos elementos de ataque já nas citações utilizadas como epígrafe⁸. Seja no apelo às frivolidades dos bordados de várias cores, seja na admoestação de uma voz que dirá as verdades ou ainda nos primeiros versos do poema de Horácio, versos que declaram guerra ao falar banal – *Odi profanum vulgus et arceo. / Favete linguis!* – e que evocam a posição de um “sacerdote das musas”, Hamann já demarcava de antemão sua posição com relação à estética, mas não exatamente àquela que lhe fora atribuída como ponto central de seu ataque. Em sua primeira sentença, não é somente os filósofos alemães supramencionados que Hamann tem em mente, mas uma tradição classicista francesa que ditava os rumos da literatura alemã sob a égide de regras de arte, razão pela qual o ensaio quase esbraveja no seu início: “Nada de lira! – nem de pincel! – uma pá de arremesso para minha Musa varrer a eira da literatura sagrada” (Hamann, 1821, p. 257).

A agressão contra – e em prol – da “literatura sagrada” atinge um duplo alvo: por um lado, uma certa abordagem da esfera da arte e da sensibilidade por via de uma determinação epistemológica ou mesmo lógica; por outro lado, regras de arte ditadas a partir de princípios supostamente retirados de um valor “clássico” que deveriam nortear tanto a produção quanto o julgamento da arte. O primeiro alvo, que aqui podemos identificar com a metafísica leibniziana que se imiscui no espírito alemão por meio da filosofia de Wolff e que estaria no fundamento da formulação de Baumgarten sobre a recém-fundada área da estética, é usualmente vinculado à crítica que Hamann faz do racionalismo iluminista. O segundo alvo, contudo, embaralha a leitura típica desenvolvida nesse limite metafísico-epistemológico do primeiro, pois não diz respeito a esse âmbito epistemológico, mas está voltado às

⁸ Três citações constituem a epígrafe que antecede o texto propriamente dito. A primeira, citada em hebraico a partir de um excerto de *Juizes*, 5:30 – “despojos de estofos coloridos, despojos de estofos coloridos bordados, de estofos coloridos em ambos os lados como despojo para os pescocões”, uma passagem do *Livro de Jó*, 32:19-22 e um excerto da Ode III.1 de Horácio.

⁹ „Nicht Lyre – noch Pinsel! – eine Wursschaufel für meine Muse, die Tenne heiliger Litteratur zu fegen“.

beaux-arts francesas em sua tentativa de normatização das artes e, por conseguinte, de toda sensibilidade. Se no primeiro alvo Hamann atacaria Baumgarten, Mendelssohn e outros “iluministas”, no segundo alvo teríamos de reconhecer a influência francesa suscitada pelo tratado de Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits a un même principe*, de 1746, mas também o tratado de Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, de 1719, bem como *L'Art poétique*, de Boileau, de 1674.

Muito embora esses “tratados de belas-artes” possam ser compreendidos dentro de um âmbito “iluminista”, é preciso pontuar que seus princípios são retirados de bases classicistas que apelam a um *bon sens* contingente e instanciado na autoridade da tradição francesa. As *beaux-arts* francesas são calcadas e, portanto, dependem de um sentido de imitação que encontra seu referente na reconstrução de um ideal clássico produzido modernamente por meio de um esforço interpretativo. Uma rápida análise do tratado de Batteux permite notar que o conceito de “gênio” que aí figura, associado à criação, é submetido ao princípio de que “o espírito humano só pode criar impropriamente”, uma regra que é supostamente determinada pela natureza, uma vez que “se o gênio, por capricho, junta partes contrárias às leis naturais, degradando a natureza, ele degrada a si mesmo”, tendo por consequência o fato de que “os limites são marcados e aqueles que os ultrapassam se perdem”¹⁰ (Batteux, 1746, p. 10). Mesmo o apelo de Dubos à sensibilidade – seu *remuement des cœurs* – não deixa de levar em conta essa ideia de uma espécie de sofisticação que não necessariamente se opõe declaradamente a uma suposta origem primitiva, mas que se destaca, negativamente, de quaisquer quebras das regras de arte identificadas com seus princípios abstratos, sejam eles da imitação ou da “sensibilidade”.

Ao indicar que não utilizará a lira ou o pincel, mas uma pá, como instrumento para exercer o trabalho de limpeza em prol da Musa, Hamann está indicando sua posição antiestética, sobretudo quando a “estética” é considerada sob os termos da “poética” ou das *beaux-arts* originadas nessa tradição francesa. Assim, é preciso compreender sob uma perspectiva específica o início de “Aesthetica in Nuce”, quando Hamann se aproximaria do *ut pictora poesis*: “A poesia é a língua materna da raça humana; como a jardinagem é mais antiga que os campos arados; a pintura – que a escrita; a canção – que a declamação; a parábola – que a dedução lógica; a troca – que o comércio”¹¹ (Hamann, 1821, p. 258). Produz-se, aqui, uma inversão com relação às determinações beletristas próprias da tradição francesa. Não se trata de apelar à interpretação comum do dito de Horácio, ou então de indicar o campo de uma simples imitação, mas de associar o traço artístico como um elemento constitutivo da humanidade enquanto próprio de sua criação. A arte, Hamann parece indicar nesse momento, não imita a natureza, mas é a própria manifestação da natureza no ser humano, uma vez que a poesia é a língua materna da raça humana. Essa questão da imitação da natureza, que parte, portanto, de uma consideração pontual sobre as regras de arte próprias da tradição francesa, abre ao longo do ensaio a possibilidade para que Hamann ataque então aquela posição mais propriamente metafísica. Se a poesia é uma imitação da natureza, então as revelações de cientistas como Niewuwentyt, Newton e Buffon “podem certamente substituir uma

¹⁰ « L'Esprit humain ne peut créer que'improprement: toutes ses productions portent l'empreinte d'un modèle. (...) Et si le Génie, par caprice, fait de ces parties un assemblage contraire aux lois naturelles, em dégradant la Naure, il se degrade lui-même, et se change en une espèce de folie»

¹¹ „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau, älter als der Acker; Malerey – als Schrift: Gesang, - als Deklamation; Gleischnisse, - als Schlüsse: Tausch, - als Handel. “

teoria de fábulas de mau gosto?”¹² (Hamann, 1821, p. 280), ou então, conclui Hamann, seria preciso admitir que “a filosofia mortalmente mentirosa limpou a natureza do caminho”¹³, não havendo mais razão para imitá-la, de tal modo que os “críticos de arte [*Kunstkritischer*] sempre perguntam onde está a verdade, e correm para a porta, porque não podem esperar por uma resposta a essa pergunta”¹⁴ (Hamann, 1821, p. 281). Se a natureza foi afastada, não sendo, portanto, aquela realmente imitada, o que sobra aos “críticos de arte” é a construção de uma abstração que substitua a própria natureza enquanto fundamento da determinação estética. Nesse ponto, Hamann não está mais movendo sua crítica unicamente tendo como alvo a tradição francesa, mas já tem em vista aquela metafísica epistemológica que estivera presente na própria criação do conceito moderno – e alemão – de “estética”. Toda a força irônica do ensaio que visa apresentar um resumo – *in Nuce* – do que é a “estética” discutida em seu tempo parece indicar que o conteúdo trabalhado por Hamann é meramente negativo.

A oposição à concepção de estética apresentada por Baumgarten torna-se evidente quando Hamann afirma que a Musa por ele evocada “ousará purificar o uso natural dos sentidos do uso antinatural [*unnatürlichen*] da abstração”¹⁵ (Hamann, 1821, p. 283-284), algo que se contraporía, por exemplo, à definição que faz Baumgarten de estética no § 1 de seu tratado, onde afirma que “ESTÉTICA (teoria das artes liberais, gnoseologia inferior, arte do belo pensamento, arte análoga à razão) é a ciência do conhecimento sensorial”¹⁶ (Baumgarten, 2007, p. 10). Nessa concepção, a estética não só é submetida à razão – *ars analogi rationis* – como condiciona a apreensão da sensibilidade à demarcação de uma ciência do conhecimento. Para Hamann, essa submissão da sensibilidade à abstração, submissão essa que partira da anulação da natureza em prol de uma espécie de imitação racional que imporia normas alheias a própria sensibilidade e, portanto, alheias à língua materna da raça humana, seria o motivo para sua posição *antiestética*.

Mesmo o apelo aos clássicos, típico tanto das *beaux-arts* francesas quanto dessa reavaliação racionalista da estética, teriam por resultado uma anulação da sensibilidade, uma vez que os gregos, aqui claramente tomados pela leitura moderna, tornariam “a natureza cega a fim de torná-la seu guia”¹⁷ (Hamann, 1821, p. 286). É, contudo, a partir dessa veemente crítica de Hamann à estética de seu tempo que surge a possibilidade de ler sua própria posição, pois ao mesmo tempo que apresenta sua aparente posição *antiestética*, o filósofo vai ladrilhando o caminho de suas considerações positivas sobre uma vinculação entre a sensibilidade e a poesia, vinculação essa que tem por meio de realização a linguagem.

¹² „[...] Nieuwentys, , Newtons und Büffons Offenbarungen werden doch wohl eine abgeschmackte Fabelchre vertreten können?“

¹³ „Eure mordlügen erische Philosophie hat, die Natur aus dem Wege geräumt.“

¹⁴ „Ja, ihr feinen Kunstrichter! fragt immer, was Wahrheit ist, und greift nach der Thür, weil ihr keine Antwort auf diese Frage abwarten könnt.“

¹⁵ „Sie wird es wagen, den natürlichen Gebrauch der Sinne von dem unnatürlichen Gebrauch der Abstraktionen zu läutern.“

¹⁶ “AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae”.

¹⁷ „Ihr macht die Natur blind, damit sie nämlich eure Wegweiserin seyn soll!“

Poesia, criação e linguagem

A criptografia da escrita hamanniana pode promover aproximações do autor com posições filosóficas que, embora semelhantes, não o identificam. Esse é o caso da sua vinculação com o sentimentalismo [*Empfindsamkeit*] ou mesmo com o movimento *Sturm und Drang*, o qual Hamann influenciou, mas no qual não se pode dizer que tenha tido uma participação tão direta. Essa ressalva, que parte do caráter privado dos escritos hamannianos¹⁸, acompanha o que foi apontado anteriormente sobre Hamann não poder ser interpretado, em termos estéticos, como um autor inserido completamente na “ciência do sensível”, muito embora faça um apelo à sensibilidade em seu “*Aesthetica in Nuce*.” De igual maneira, o filósofo não pode ser vinculado com a tradição da *mimesis*¹⁹, ainda que se valha de um *topos* que apelaria à imagem como fundamento da arte. Seu apelo à poesia como “língua materna da raça humana” só faz sentido quando entendemos que a poesia aqui é assumida em uma relação com as disposições naturais do ser humano. E é assim que entendemos a seguinte passagem, que constitui um ponto inicial do ensaio que pode ser agora analisado:

Os sentidos e as paixões só falam e entendem imagens. Todo tesouro do conhecimento e felicidade humana consiste em imagens. A primeira explosão da criação e a primeira impressão de seu historiador [*Geschichtschreibers*] – a primeira manifestação e o primeiro gozo da natureza se unem nas palavras: Faça-se a luz! Aqui começa a sensação [*Empfindung*] da presença das coisas. Por fim, Deus coroou a revelação sensorial de sua glória por meio da obra-prima do homem. Ele criou o homem conforme à forma [*Gestalt*] divina; - - ele o criou à sua imagem. Este decreto do Autor desfaz os nós mais intrincados da natureza humana e de seu destino [*Bestimmung*]. Os pagãos cegos reconheceram a *invisibilidade* que o homem compartilha com Deus. (Hamann, 1821, p. 259)²⁰

¹⁸ A concepção hamanniana de *comunicação* é fundamental para se compreender que seus escritos não fazem uma clara distinção entre o público e o privado, privilegiando muitas vezes o dado pessoal como fonte de toda comunicação. Como afirma Robert Sparling: “O que é mais importante nisso é a natureza muito pessoal de seus escritos. Assim, sua persona privada e pública se mesclam. Os escritos públicos estão repletos de referências privadas; as cartas privadas são talhadas para um consumo mais amplo (e, de fato, eram passadas de mão em mão nos círculos associados com os correspondentes de Hamann)” [But what is most important in this is the very personal nature of his writings. Thus, his private and public personae tend to merge. The public writings are replete with private references; the private letters are crafted for wider consumption (and, indeed, were passed around in the circles associated with Hamann’s correspondents)] (Sparling, 2011, p. 16).

¹⁹ Esse ponto, inclusive, é um dos elementos que podem ser evocados para aproximar Hamann tanto do pré-romantismo de Jena quanto do romantismo que se desenrola na Alemanha. Ao negar que a arte opera somente como uma representação da realidade, como no caso da imitação, e ao apelar para um traço constitutivo da interioridade na produção artística, o filósofo estaria explorando um caminho posteriormente trilhado pelo *Frühromantik*. É significativo que Erich Auerbach, ao alcançar o ponto histórico de seu enfrentamento com os românticos em seu *Mimesis*, tenha saltado os românticos de forma peremptória, algo identificável na recusa que o autor faz, em seu capítulo *O músico Miller*, de pontuar quaisquer considerações sobre aquele movimento literário, cf. (Auerbach, 2011, p. 387 *et seq.*).

²⁰ „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit. Der erste Ausbruch der Schöpfung, und der erste Eindruck ihres Geschichtschreibers; die erste Erscheinung und der erste Genuß der Natur vereinigen sich in dem Worte: Es werde Licht! Hiemit fängt sich die Empfindung von der Gegenwart der Dinge an. Endlich krönte Gott die sinnliche Offenbarung seiner Herrlichkeit durch das Meisterstück des Menschen. Er schuf den Menschen in göttliche Gestalt; — zum Bilde Gottes schuf Er ihn. Dieser Rathschluß

Em oposição à abstração e ao princípio de razão suficiente que embasa a filosofia de inspiração leibniziana, Hamann apela à sensação e – esse é um ponto de inflexão – às paixões, mas logo associa essas duas instâncias da percepção com a fala e o entendimento em termos de imagens. Aproximando-se de um empirismo de origem britânica que parece ter sido fundamental para sua formação filosófica²¹, o autor então estabelece uma relação entre essas imagens com a própria condição de possibilidade de produção de todo conhecimento, de tal maneira que Hamann não se mostra aqui um irracionalista, como muitas vezes fora acusado de ser, mas demonstra limitar as determinações epistemológicas aos termos de uma empiria orientada pela dupla sensibilidade/paixão que, por sua vez, é mediada por essa instância chamada vagamente de “imagens”. A armadilha para vincular Hamann com um *ut pictura poesis* aqui seria muito grande, pois os termos estão ali: a poesia, língua mãe de toda raça humana, é mais antiga que todo discurso lógico e, portanto, estaria associada a esse traço mais fundamental da natureza humana que, por sua vez, encontra sua expressão quando dispõe a origem das sensações e paixões em sua relação com as imagens. Em suma, esse argumento poderia conduzir ao entendimento de que a poesia se assemelha, repercute ou imita a pintura e, portanto, é submetida às regras de arte pictóricas da imagem.

O que Hamann postula, no entanto, não se enquadra nesse nó argumentativo precisamente porque sua concepção de “imagem” não corresponde à disposição pictórica, mas parece apontar para um índice de manifestação da criação. O ser humano não imita a natureza através da arte simplesmente porque sua forma de recepção perceptiva privilegiaria as “imagens”, mas, de outro modo, o ser humano é criado à imagem e *forma* de Deus, de tal maneira que a expressão da poesia é vinculada à imagem apenas no sentido de que esta é o campo de manifestação – ou revelação, para falar com os termos teológicos apropriados – em que ressoa a origem tanto do ato de criação quanto da própria potência do conceito de criação. Hamann toma cuidado para indicar que o “começo da sensação da presença das coisas” se dá através das primeiras palavras criadoras de Deus, cuidado esse também notório quando o filósofo indica que o ser humano foi criado tal como a “forma de Deus”, sendo que a imagem seria, nesse caso, o uso das palavras e, portanto, da linguagem. O destino do ser humano é aquele da poesia, mas somente quando se entende a poesia como essa forma de criação através da linguagem, *reverberando*, dessa maneira, a origem de toda criação como a continuidade da manutenção da potência criadora e criativa. Ao citar Manílio, – *exemplumque Dei quisque est in imagine parva* –, Hamann refere-se ao ser humano como uma “imagem em miniatura” não como uma forma de rebaixamento, mas como uma indicação da participação do ser humano na matéria divina.

Em se tratando especificamente da poesia, Hamann passa boa parte de seu “*Aesthetica in Nuce*” retornando à crítica dos modelos poéticos e estéticos antes apontada sob a forma de um duplo movimento: por um lado, critica os regramentos artificiosos de ordem racionalista; por outro lado, insiste na relação entre poesia, criação e natureza. Contudo, é preciso notar,

des Urhebers löst die verwickeltesten Knoten der menschlichen Natur und ihrer Bestimmung auf. Blinde Heiden haben die Unsichtbarkeit erkannt, die der Mensch mit Gott gemein hat.“

²¹ Hamann, ao retornar da Inglaterra no momento que marca sua conversão religiosa e filosófica contra o Iluminismo, trouxe consigo a influência de certa leitura do empirismo e do ceticismo, com destaque para a presença de Francis Bacon – muito citado em “*Aesthetica in Nuce*” – e de Hume. Sobre a recepção que Hamann fez da obra de Hume, importante para a leitura posterior desenvolvida por Jacobi e outros filósofos, cf. Brose, 2006 e Redmond, 1987. Para uma abordagem que inclua também a leitura hammaniana de Bacon, cf. Jørgensen, 2013.

segundo o que foi exposto, que “natureza” aqui não é apenas aquela externa ao ser humano, mas é, em igual medida, e como um canal da possibilidade de criação, aquela que se encontra na própria constituição do ser humano. É com isso em mente, e sabendo que as “imagens” são, no fundo, palavras, que afinamos os ouvidos quando o filósofo evoca um dito recuperado por Erasmo de Roterdã, “fale, para que eu te veja”, indicando que o conhecimento é passado através da poesia que, no entanto, precisa sempre reencontrar o tom de sua criação, um reencontro interdito pela intromissão de regramentos artificiais e contrários à natureza:

A culpa pode estar onde quiser (fora ou dentro de nós): não temos mais nada na natureza para nosso uso, exceto versos embaralhados [*Turbatverse*] e *disiecti membra poetae* [os membros de poetas desmembrados]²². Juntá-los é a parte do erudito; interpretá-los é a parte do filósofo; imitá-los, – ou melhor ainda! – arranjá-los habilmente, essa é parte do poeta (Hamann, 1821, p. 261-262).²³

A natureza não está embaralhada em si mesma, mas são as apreensões da natureza que se encontram prejudicadas pela incapacidade dos poetas, aqueles destinados a arranjá-la habilmente, o que tem causado a má percepção e, por conseguinte, a má produção. Hamann, com esse trecho, inverte a ordem da representação e da imitação em um jogo que parece, contudo, estar subsumido à própria ordem da *mímesis*. Se o poeta deve simplesmente arranjar a natureza, ou seja, organizá-la, essa ação estaria posta no âmbito da disposição das percepções e, portanto, seria exclusiva de uma determinação cognitiva. Mas quando se atenta para o fato de que o poeta *cria* através de sua organização ou de seu arranjo, não se trata mais de uma simples representação de dados perceptivos a serem dispostos segundo uma *cognitio sensitiva* à maneira wolffiana, mas trata-se de uma produção poética que realiza na linguagem a própria criação. Essa criação entendida então como necessariamente poética, no entanto, só é possível segundo uma concepção específica de linguagem que Hamann deixa entrever em diversos de seus ensaios, nunca clarificando suficientemente sua posição.

A sequência imediata do texto de “Aesthetica in Nuce” fornece uma indicação para o conteúdo dessa concepção de linguagem. Hamann escreve: “Falar é traduzir – de uma linguagem angelical para uma humana, isto é, de pensamento em palavras, - coisas em nomes – imagens em sinais”²⁴ (Hamann, 1821, p. 262). Associar linguagem e tradução é a maneira encontrada por Hamann para estabelecer o modo de relação entre a criação poética e a natureza, por um lado, mas é também a forma de garantir que a sensibilidade que lhe é tão cara, enquanto opositora da abstração, encontre sua forma de manifestação mediada. Em um texto da mesma época, “Trevo de cartas helenísticas” [Kleeblatt hellenistischer Briefe], em sua segunda carta, Hamann afirma que “para compreendermos o presente, precisamos da

²² Uma prática recorrente para alunos de latim era embaralhar as palavras de um verso para que ficassem gramaticalmente corretas, mas sem cumprir o metro do verso, devendo os estudantes rearranjarem as palavras a fim de encontrarem o metro correto. A segunda parte é uma citação de Horácio, *Sátiras* I.4.

²³ „Die Schuld mag aber liegen, woran sie will, (außer oder i n uns): wir haben an der Natur nichts als Turbat verse und disiecti membra poëtae zu unserm Gebrauch übrig. Diese zu sammien ist des Gelehrten; sie auszulegen, des Philosophen ; sie nachzuahmen — oder noch kühn! — sie in Geschick zu bringen, des Poeten bescheiden Theil.“

²⁴ „Reden ist übersetzen — aus einer Engelsprache in eine Menschengprache, das heißt, Gedanken in Worte, — Sachen in Namen, — Bilder in Zeichen.“

poesia de forma sintética e da filosofia de forma analítica”²⁵ (Hamann, 1821, p. 217), de tal modo que a síntese fornecida pela poesia não é outra senão aquela própria da linguagem, ou seja, o que a poesia faz, no fundo, é revelar a linguagem como uma relação que, por sua vez, aponta para aquela dimensão da própria criação. Na terceira carta do ensaio mencionado, uma crítica a uma certa concepção de linguagem manifesta por Pascal revela que essa mediação não deve ser entendida como um rebaixamento, mas como uma elevação:

Encontrei em Pascal uma ideia sobre as línguas a qual estou surpreso que ainda não tenha sido desafiada. Ele acredita que todas as línguas são decifráveis (se me lembro corretamente); porque elas estão relacionadas entre si por meio de uma escrita oculta. Que uma mente hábil em matemática possa cometer uma falácia tão flagrante é fácil de se entender, contanto que não transformemos a fraqueza do conhecimento humano em um mero *locus communis* ou como um recanto para seus sofismas (Hamann, 1821, p. 235).²⁶

Hamann não está defendendo aqui uma teoria da intraduzibilidade das línguas entre si, mas está pontuando que o meio dessa tradução não deve ocorrer pela via de signos que regeriam uma “escrita oculta”, afinal de contas, a imagem é anterior ao signo. A linguagem está aberta para a comunicação, desde que a comunicabilidade se dê pela via de uma elevação da própria linguagem ao seu sentido originário. Quando, em 1772, é publicado seu ensaio *O testamento final do Cavaleiro da Rosacruz sobre a origem divina e humana da linguagem*, em uma espécie de resposta de Hamann ao *Ensaio sobre a origem da linguagem* de Herder, o Mago do Norte pretende indicar um caminho distinto àquele habitualmente tomado até então, que debatia se a linguagem possuía uma origem divina ou humana. Para o filósofo, “tudo que é divino também é humano; porque o homem não pode agir nem padecer, exceto pela analogia de sua natureza” (Hamann, 1823, p. 24), um argumento que não apenas mescla os âmbitos do natural e do supranatural, mas produz um confronto e uma tensão entre esses campos quando se compreende que Hamann os identifica como manifestos na própria linguagem e, mais, como a parte constitutiva de toda linguagem: “Essa *communicatio idiomatum* divina e humana é uma lei fundamental e a chave mestra de todo o nosso conhecimento e de toda a economia visível” (Hamann, 1823, p. 23). A comunicação de idiomas, precisamente aquilo que Hamann avaliava – e censurava – na concepção de Pascal, é aqui vista como uma propriedade da linguagem, uma propriedade constitutiva que remete a sua origem, mas que também dispõe a relação e o confronto entre o âmbito divino e o âmbito humano. Enquanto certas tendências filosóficas modernas, cindidas pela divisão abrupta entre sujeito e objeto, estabelecem a possibilidade de cognição e de linguagem por meio de uma determinação igual bipartida, Hamann busca incluir na linguagem o *tertium non*

²⁵ „Um das Gegenwärtige zu verstehen ist uns die Poesie behülflich auf eine synthetische, und die Philosophie, auf eine analytische Weise.“

²⁶ „Ich habe im Pascal einen Einfall über die Sprachen gefunden, von dem ich mich wundere, daß er noch nicht belangt worden. Er halt alle Sprachen für möglich zu entziffern (so viel mir mein Gedachtniß sagt); weil sie sich nämlich wie eine verborgene Schrift zur andern verhalten. Daß ein in der Mathematik geübter Kopf einen so offenbaren Trugschluß begehen können, ist leicht zu begreifen, wenn man nicht die Schwache der menschlichen Erkenntniß zu einem bloßen locus communi oder Schlupfwinkel seiner Sophistereyen macht.“

*datur*²⁷. Essa inclusão, porém, só é possível quando se compreende que a destinação da linguagem é aquela síntese favorecida pela poesia, o que havia sido indicado enfaticamente já em “Aesthetica in Nuce”. A poesia é criação no limite em que a linguagem, mediadora da relação, é evocada e intensificada a fim de manifestar no presente – sempre na manifestação presente, Hamann insiste, seguindo o conceito de *revelação* – a origem daquela relação. O que falta, nesse caso, é o exemplo concreto e encarnado que faz com que o filósofo retorne para um campo de estetização após ter produzido todas essas considerações a partir de uma crítica de certa estética. O que falta, no caso, é uma figura real e realizadora, isto é, o gênio.

O gênio hammaniano

Se a linguagem opera como mediação entre criação e poesia, resta compreender de que modo essa mediação se efetiva na realidade, uma passagem que Hamann sugere ao longo de seu ensaio concomitantemente ao desenvolvimento do que aqui se está chamando de “estetização”, ou seja, pela sugestão de uma forma de abordagem sobre o fazer estético da poesia. Uma frase de efeito como “o poeta no começo do dia é como um ladrão no fim dos dias”²⁸ (Hamann, 1821, p. 282) indica de que forma isso pode ser analisado, uma vez que Hamann opõe às regras das artes clássicas e racionalistas uma abertura à generalidade da “raça humana” como detentora da criação poética. Inserindo-se na querela entre clássicos e modernos, o filósofo insiste no distanciamento do classicismo ao mesmo tempo que indica uma via que impulsiona o fazer artístico para um campo de renovação poética. “Assim como se nosso aprendizado fosse uma mera recordação”, escreve Hamann, “nossa atenção está constantemente voltada para os monumentos dos antigos para educar a mente através da memória”, uma ação que leva-o então a questionar: “Mas por que paramos nas cisternas esburacadas dos gregos e violamos as fontes mais vivas da antiguidade?”²⁹ (Hamann, 1821, p. 288-289). Em outras palavras, por que seus contemporâneos insistiam em medir-se por parâmetros supostamente antigos quando esses parâmetros estéticos – quando a própria formulação de sua concepção de “estética” – era claramente uma perversão e um enfraquecimento da criação poética que uma vez caracterizaram aqueles mesmos gregos?

Hamann não está sugerindo que se promova uma espécie de reavaliação dos modelos clássicos ou mesmo que se tome tais modelos como exemplo, pois isso o aproximaria do modelo classicista que está criticando. O que está em questão nesse ponto, ao contrário, é um apelo à possibilidade que se encontra presente em toda raça humana e, nesse sentido, em todo indivíduo. Daí a exortação ocorrida nesse ponto do ensaio:

²⁷ Em um trabalho bastante minucioso sobre a linguagem em Hamann, Julia Goesser Assaiante afirma que “o que Hamann postula é uma relação tríplice, abrangendo o sujeito que percebe, os atributos do que é percebido e a interação resultante de conceitos e ideias” [What Hamann posits is a three-way relation, encompassing the perceiving subject, the attributes of what is perceived, and the resulting interplay of concepts and ideas] (Assaiante, 2011, p. 63), cabendo à linguagem formada entre o campo humano da sociabilidade e o campo divino da destinação metafísica – ou cristã – estabelecer essa relação tríplice. Para análises pormenorizadas sobre as posições de Hamann sobre linguagem, em especial no seu confronto com a primeira crítica kantiana, cf. Bayer, 2002.

²⁸ „— Der Poet am Anfange der Tage ist derselbe mit dem Dieb am Ende der Tage.“

²⁹ „Gerade, als wenn unser Lernen ein bloßes Erinnern war“, weist man uns immer auf die Denkmale der Alten, den Geist durch durch das Gedächtniß zu bilden. Warum bleibt man aber bey den durchlöchernten Brunnen der Griechen stehen, und verläßt die lebendigsten Quellen des Alterthumes?“

Cada verdade individual constitui o fundamento de um plano, mais maravilhoso que aquele couro de vaca que se tornou o território de um Estado; e um plano mais amplo do que o hemisfério contido em um foco pontual. – Em suma, a perfeição dos planos, a força de sua execução; – a concepção e nascimento de novas ideias e novas expressões; – o trabalho e o descanso do sábio, o consolo e o desgosto que ele encontre nele, jazem enterrados em relação aos nossos sentidos no fértil ventre de nossas paixões (Hamann, 1821, p. 288).³⁰

Ao valer-se de uma cena retirada da *Eneida* de Virgílio para construir seu argumento – o pedaço de couro que Dido utilizou para fundar Cartago –, Hamann não só demonstra seu ponto com relação aos antigos ao indicar que a produção de imagens pode ser novamente suscitada como um exemplo possível, mas indica aquele elemento caro ao seu ideal de poesia, ou seja, a ideia de que “cada verdade individual” é suficiente para estabelecer o vínculo entre poesia, criação e linguagem. A poesia acompanha a linguagem em sua mobilidade e em sua vivacidade, mas ela precisa sempre ser novamente suscitada por esses indivíduos capazes de estabelecer o vínculo entre o âmbito divino e o âmbito humano. A *communicatio idiomatum* é tanto a possibilidade inscrita na natureza dos seres humanos, quanto é a efetividade da realização da linguagem em termos poéticos.

Muito embora Hamann afirme que essa potência está dada para todos os indivíduos de forma geral, em cada “verdade individual”, é certo que a atribuição de verdade aos casos efetivamente reais não ocorre com uma facilidade pródiga e exacerbada. Sem confundir o caso particular com uma possibilidade geral, o ensaio move-se sutilmente na construção de uma dimensão aparentemente paradoxal. Se os clássicos se realizaram poética e artisticamente a ponto de serem tomados como modelos estéticos para a modernidade, Hamann insiste que também a Bíblia e aqueles poetas religiosos tiveram sua parcela de importância na realização de uma poesia singular. Uma vertente da interpretação hamanniana pode explorar esse aspecto cristão e teológico que consta claramente como pano de fundo desse argumento. Seguindo, contudo, em um caminho estritamente filosófico – e especificamente estético –, reforça-se o fato de que o apelo aos poetas bíblicos não surge apenas como uma oposição ao modelo clássico greco-romano, mas surge como uma forma de abertura das validações estéticas para todas as línguas – antigas ou modernas – que suscitem essa relação própria da *communicatio idiomatum* através da realização poética. A “verdade individual”, assim, se realiza nos casos particulares de todas as línguas em um sentido pontual, ou seja, na efetividade de indivíduos determinados. Essa individualidade cara à Hamann é então identificada com a figura do “gênio”.

Em todo seu ensaio, o termo “gênio” é utilizado apenas uma vez explicitamente. Contudo, como já foi mencionado anteriormente, Hamann é conhecido como um dos responsáveis pelo retrabalho desse conceito em um debate estético, com destaque para a maneira com que vinculou, já em seu *Sokratische Denkwürdigkeiten*, o conceito de um demônio socrático – *daemon* – com sua tradução latina *genius* enquanto uma nova forma de se analisar o papel da criação subjetiva e oposta às determinações da razão abstrata. Em “Aesthetica in Nuce”, o termo é empregado no momento culminante em que se faz a tran-

³⁰ „Jede individuelle Wahrheit wächst zur Grundfläche eines Plans, wunderbarer als jene Kuhhaut zum Gebiet eines Staats; und ein Plan, geraumer als das Hemisphar, erhält die Spitze eines Sehpuncts. Kurz, die Vollkommenheit der Entwürfe, die Stärke ihrer Ausführung; — die Empfangniß und Geburt neuer Ideen und neuer Ausdrücke; — die Arbeit und Ruhe des Weisen, sein Trost und sein Eckel daran, liege» im fruchtbaren Schooße der Leidenschaften vor unfern Sinnen vergraben“

sição do aspecto crítico para a defesa do caso particular, momento esse em que Hamann afirma que a retomada de uma vivacidade da poesia não ocorreria sem que os “críticos de arte” condenassem a criação poética com base em suas regras e normas pré-determinadas, de tal maneira que “o nascimento de um gênio é, como sempre, acompanhado de um martírio de crianças inocentes”, imagem poética esclarecida logo na sequência quando o filósofo diz tomar a liberdade “de comparar a rima e o metro com crianças inocentes, pois nossa poesia [*Dichtkunst*] mais recente parece expô-la a um perigo mortal ameaçador”³¹ (Hamann, 1821, p. 302-303). Em termos de uma criação poética, o gênio é aquele responsável, em termos pontuais, por readmitir o uso da linguagem em uma forma nova que, por sua vez, remete à origem ou, antes, à originalidade de uma língua.

O caso particular que Hamann tem em mente é o poema *Der Messias* de Friedrich Gottlieb Klopstock. Em um esforço de construção métrica própria ao alemão, Klopstock produziu um poema épico com 19.458 versos em hexâmetros datílicos, um metro associado com o gênero épico clássico – presente em Homero, Virgílio e Lucrécio, por exemplo –, mas não recomendado ou reconstruído na tradição francesa das belas infieis que traduziam os clássicos greco-latinos segundo os metros mais aclimatados de sua língua. Ao contrapor o metro hexâmetro datílico ao alexandrino tipicamente francês, Klopstock buscava criar o ritmo e a sonoridade de uma poesia inovadora e, portanto, promoveria a renovação da poesia alemã. Os críticos do poeta, sobretudo Lessing e Michaelis, censuravam sua tentativa e consideravam que aquela produção havia resultado em um arcaísmo, enquanto Hamann exaltava o poeta alemão como “o grande restaurador da canção lírica”³² (Hamann, 1821, p. 303). Para o filósofo, Klopstock era um gênio pois havia efetivado na realidade concreta aquela relação entre poesia, criação e linguagem, seguindo para tanto a mediação determinada pela própria língua alemã sem recorrer aos artifícios e regras de arte falseadoras da tradição supostamente “estética” que orientava aquela perspectiva classicista. Sensibilidade e paixão estavam presentes na produção de Klopstock, mas essa presença punha-se como obra de um gênio porque assumia um retorno à naturalidade da criação através da linguagem e porque convergia essa natureza em uma *communicatio idiomatum*, reavivando a língua e renovando a possibilidade poética.

A partir de sua crítica à estética classicista e racional, Hamann delineia os traços de um conceito de gênio que pode ser associado, ao menos como prefiguração, com aquele posteriormente desenvolvido pelo pré-romantismo de Jena. Longe de submeter o conceito de gênio às forças de uma natureza puramente divinatória ou às determinações de uma cognição, Hamann concentra a relação entre criação livre e subjetividade aos poderes da linguagem. Essa dimensão de certa estetização se apresenta, desse modo, não como uma mera oposição ao racional, mas como uma oposição à determinação hegemônica de um princípio de razão suficiente trazido para dentro da construção de um discurso estético e artístico. Se o estilo fragmentário de Hamann pode ter servido como mote e inspiração para o posterior apego ao fragmento característico do movimento *Frühromantik*³³, essa estetização, por meio do gênio hamanniano, pode encontrar seus ecos na *poetização* dos românticos de Jena. Se Jean Paul o chamara de “um céu profundo de estrelas telescópicas”, são pre-

³¹ „Der Geburtstag eines Genies wird, wie gewöhnlich, von einem Martyrerfest unschuldiger Kinder begleitet — Man erlaube mir, daß ich den Reim und das Metrum mit unschuldigen Kindern vergleichen darf, die über unsere neueste Dichtkunst einer drohenden Lebensgefahr ausgesetzt zu seyn scheinen.“

³² „dieser große Wiederhersteller des lyrischen Gesanges.“

³³ Sobre essa questão, cf. Behler, 1992, p. 254.

ciso lentes apropriadas para se enxergar o que brilhava oculto na obra de Hamann. A lente do gênio hamanniano pode favorecer essa visada, afastando as inseguranças e incertezas enfrentadas pelos olhos nus.

Referências

- ASSAIANTE, Julia Goesser. *Body Language: Corporeality, Subjectivity, and Language in Johann Georg Hamann*. New York: Peter Lang, 2011. (Studies on themes and motifs in literature)
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BATTEUX, Charles. *Les Beaux-arts réduits a un même principe*. Paris: Chez Durand: 1746.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Ästhetik*. Lateinisch-deutsch. Band 1. Hamburg: Felix Meiner, 2007.
- BAYER, Oswald von. *Vernunft ist Sprache: Hamanns Metakritik Kants*. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2002.
- BEHLER, Ernst. *Frühromantik*. Berlin: De Gruyter, 1992. (Sammlung Göschen)
- BEISER, Frederick C. *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- BERLIN, Isaiah. *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- BROSE, Thomas. *Johann Georg Hamann und David Hume: Metaphysikkritik und Glaub im Spannungsfeld der Aufklärung – I und II*. Pieterlen: Peter Lang, 2006.
- HAMANN, Johann Georg. Aesthetica in Nuce; Eine Rhapsodie in Kabbalistischer Prose. In: HAMANN, Johann Georg. *Hamann's Schriften*. Zweiter Theil. Ed. Friedrich Roth. Berlin: G. Reimer, 1821. p. 255-308.
- HAMANN, Johann Georg. Des Ritters von Rosenkreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache. In: HAMANN, Johann Georg *Hamann's Schriften*. Vierter Theil. Ed. Friedrich Roth. Berlin: G. Reimer, 1823. p. 21-37.
- HAMMERMEISTER, Kai. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- JØREGENSEN, Sven-Aage. *Querdenker der Aufklärung: Studien zu Johann Georg Hamann*. Göttingen: Wallstein, 2013.
- REDMOND, Michael. The Hamann-Hume Connection. *Religious Studies*, v. 23, n. 1, p. 95-107, mar. 1987.
- RICHTER, Jean Paul. *Sämtliche Werke*. Abteilung I, Band 5, Vorschule der Ästhetik, Levana oder Erziehlehre, Politischen Schriften. Frankfurt am Main: Zweiteausendeins, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritischer Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung, Sechster Band. Geschichte der Alten und Neuen Literatur. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1961.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritischer Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Zweite Abteilung, Achtzehnter Band. Philosophische Lehrjahre – 1796-1806. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1963.

SPARLING, Robert Alan. *Johann Georg Hamann and the Enlightenment Project*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

TOLLE, Oliver. Herder e a metafísica. *Discurso*, n. 42, p. 97-116, 2013.

Erich Auerbach e a “História das opiniões” sobre Dante no Romantismo Alemão

Erich Auerbach and the “History of Opinions” on Dante in German Romanticism

Patrícia Reis

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRR) | Seropédica | RJ | BR
sreis.patricia@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-0884-8738>

Resumo: Em „Entdeckung Dantes in der Romantik” (1929), Erich Auerbach conduziu uma “história das opiniões” sobre Dante na Alemanha, defendendo a hipótese que, no Romantismo, teriam surgido as primeiras leituras unitárias mais fundamentais da *Divina Comédia*. A seu ver, a origem da história dantesca remontaria a Giambattista Vico e a autores consagrados do *Sturm und Drang*, algo curioso se pensarmos nas tradições precedentes, desconsideradas pelo filólogo em seu texto. A razão deste silenciamento, argumenta-se, seria a condução de uma disputa pela construção de um projeto teórico próprio, pautado no reestabelecimento da historicidade dos textos poéticos ante a proposta estilística de separação entre esses domínios.

Palavras-chave: Erich Auerbach; Dante Alighieri; *Divina Comédia*; romantismo alemão; filologia românica.

Abstract: In „Entdeckung Dantes in der Romantik” (1929), Erich Auerbach conducted a “history of opinions” on Dante in Germany, defending the hypothesis that the first more fundamental unitary readings of the *Divine Comedy* emerged in Romanticism. In his view, the origin of the Dantean history could be traced back to Giambattista Vico and revered authors of the *Sturm und Drang*, which is intriguing when considering the preceding traditions, disregarded by the philologist in his text. The reason for this silence, it is argued, would be the conduct of a dispute for the construction of his own theoretical project, lies in the pursuit of establishing one’s own theoretical project focused on the restoration of the historicity of poetic texts in contrast to the stylistic proposition of separating these domains.

Keywords: Erich Auerbach; Dante Alighieri; *Divine Comedy*; German Romanticism; Romance Philology.

Ponto de partida

Em sua primeira aula como professor de Filologia Românica da Universidade de Marburg, Erich Auerbach (1892-1957) adaptou o último capítulo de sua tese de habilitação¹ e abordou a fase romântica da recepção de Dante Alighieri (1265-1321) na Alemanha. Publicado como artigo logo em seguida com o título „Entdeckung Dantes in der Romantik” [“A Descoberta de Dante no Romantismo”] (1929), o texto defendeu a hipótese segundo a qual a verdadeira história da crítica dantesca teria origem em Giambattista Vico (1668-1744) e em autores do *Sturm und Drang*, e com o Romantismo alemão teriam surgido as primeiras leituras unitárias mais fundamentais da *Comédia*. Essa forma de compreender a recepção alemã de Dante seguia na contramão de opiniões consolidadas no país, a exemplo daquela expressa pelo dantólogo Giovanni Andrea Scartazzini (1837-1901)².

Adentrar este debate era necessário porque, nas palavras do filólogo, a “história das opiniões” [“Geschichte der Meinungen”] sobre Dante seria capaz de proporcionar “um espelho das vicissitudes do próprio espírito, como a poesia dificilmente pode oferecê-lo, pois justamente a maior e mais bela poesia jamais é tão-só e meramente espelho do tempo quanto as opiniões sobre ela” (Auerbach, 2007, p. 289). Logo, indagar as leituras que se acumularam no passar dos séculos conferiria um proveito singular, à medida que “uma tal consideração nos torna, de um modo produtivo, céticos em relação a nossas próprias opiniões, e nos incita a examinar o que nelas é preconceituoso e por demais passageiro” (Auerbach, 2007, p. 289). Mas o fato de Auerbach não ter dedicado um esforço parecido com relação aos leitores que precederam ao Esclarecimento – uma tradição que remete à Alemanha medieval – é no mínimo intrigante. A fim de notabilizar a recepção romântica, que em suas palavras “redescobriu Dante, e, no essencial, na forma vigente ainda hoje” (Auerbach, 2007, p. 289), o filólogo retrocedeu poucos anos até o século XVIII, silenciando sobre a polêmica que se construiu em torno da compreensão dogmática de seus escritos pelos primeiros leitores.

Há decerto uma finalidade contida neste artifício, que visava menos à poesia mesma do que à necessidade de examinar “nossas próprias opiniões” e ver o que nelas havia de “preconceituoso” e “passageiro”. Esta não é uma declaração fortuita. O empreendimento auerbachiano se reveste de um sentido particular quando atentamos para as diferentes polêmicas em torno das interpretações de Dante na Alemanha dos anos 1920. Do ponto de vista metodológico, importava precisar se o caráter propriamente estético da *Divina Comédia* deveria ser analisado considerando seu conteúdo filosófico subjacente, ou, ao contrário, se este poderia ser descartado em nome de sua poeticidade. Ademais, havia uma preocupação recorrente quanto às potencialidades pedagógico-morais do poema e à extração de lições úteis ao enaltecimento do povo alemão após a derrota na Grande Guerra³.

Ingressar na pesquisa de Dante naquele período implicava adotar uma postura diante dessas indagações, que simultaneamente ecoavam o desejo crítico de estabelecer uma

¹ *Dante als Dichter der irdischen Welt* [Dante como poeta do mundo terreno] (Originalmente publicada em 1929).

² Scartazzini dividiu a recepção alemã em períodos, nos quais o primeiro (do século XIV até o ano de 1823) corresponderia a um momento pré-crítico, ou à “infância” da história dantesca. Entre os anos de 1824 e 1850 teríamos a fase de aprofundamento, atrelada à atividade crítica de Karl Witte e seu círculo, no interior do qual, pela primeira vez, a obra de Dante teria sido apreciada em sua totalidade, e algumas das melhores traduções da D.C. teriam sido publicadas. Cf. Scartazzini (1881, p. 33-80).

³ Há uma abundante bibliografia sobre a recepção de Dante na Alemanha. Registro apenas algumas mais fundamentais: Scartazzini (1881); Merbach (1920); Benzmann (1921); Friederich (1950); Mansen (2003).

determinada abordagem teórico-metodológica e apontavam para a influência das preocupações contemporâneas no debate acadêmico. Auerbach tinha consciência disso e, ao declarar que os românticos redescobriram o poeta “essencialmente”, designando Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) como aquele que “encerra a história da redescoberta de Dante pelo Romantismo alemão” (Auerbach, 2007, p. 301), ele se apresentava como o herdeiro de uma tradição romântica e histórica que concebeu a *Comédia* como a fusão das esferas política, religiosa, filosófica e estética, em oposição às influências dogmáticas, neoclássicas e especulativas que fragmentaram o poema, ora isolando sua dimensão religiosa e moral, ora como fantasia pura, desconectada da lógica histórico-filosófica que lhe conferia significado.

Segundo Auerbach em sua aula inaugural, os românticos teriam feito uma descoberta extremamente valiosa: a compreensão da *Comédia* a partir de uma perspectiva histórica. No entanto, não devemos interpretar esse “histórico” como uma das grandes meta-narrativas bastante influentes em seu tempo; o que estava em jogo era o movimento resultante da expressão das forças humanas no mundo, através da sucessão de ações individuais e cotidianas. Além da abordagem histórica, o entendimento do poema como uma obra unitária estaria no topo dos interesses de autores, como Hegel e Friedrich W. J. von Schelling (1775-1854), cujos escritos exploraram a interconexão entre poesia e filosofia. Assim, em sua investigação da recepção alemã a escolha do período Romântico – juntamente com a rejeição da tradição dogmática e a redução da interpretação iluminista aos comentários pejorativos de Voltaire – ia ao encontro do propósito de estabelecer os fundamentos da unidade e da história como diretrizes pertinentes às análises contemporâneas. Esse esforço era parte de um movimento mais amplo nos estudos dantescos da primeira metade do século XX, cujo direcionamento era encontrar um valor concreto para o poeta toscano na Alemanha daqueles dias, que lidava com a derrota na guerra e com o recrudescimento de ideologias extremistas. Mas antes de examinar o texto da aula em Marburg, é necessário avaliar como Dante passaria de autor pouco apreciado para parte do cânone literário ocidental.

O processo de canonização romântica de Dante

No final do século XVIII constam os primeiros esforços para traduzir a *Divina Comédia* integralmente, embora as versões apresentadas fossem, ainda, insatisfatórias. Apenas o “Inferno” seria mantido em verso, e a versão completa em alemão, concluída em 1769, esteve longe de agradar ao público especializado. Assim, ainda que Dante tenha sido uma figura ignorada no esclarecimento alemão – como em certos momentos Auerbach parece sugerir em seu texto –, reconhece-se que apenas nos limites do romantismo e do idealismo foram conduzidas as primeiras tentativas de elevar a *Comédia* ao cânone da literatura ocidental moderna, ao lado das obras de Cervantes, Shakespeare e Goethe. Nesse período, testemunhavam-se, ainda, o aparecimento de algumas polêmicas que seriam herdadas pela romântica do século XX, de sorte que ao abordar as questões do século anterior, Auerbach reforçava seu caráter atual e urgente, e os autores mobilizados em “A descoberta de Dante no Romantismo” eram mais do que uma mera exposição da “história das opiniões” sobre Dante, mas um meio de justificação teórico-metodológica para a sua própria interpretação.

Mas fato é que antes dos românticos, o alcance de Dante na Alemanha era limitado e sua poesia alvo frequente de críticas por parte de adeptos do neoclássicismo francês. A his-

tória da recepção dantesca no país nos convida, então, a examinar como ele passou de poeta obscuro a representante da poesia moderna, de acordo com as avaliações de A. W. Schlegel (1767-1845) e Schelling. Essa mudança parece advir da abertura ao sincretismo que o *Sturm und Drang* propagava, permitindo uma apreciação equânime de Shakespeare, considerado o modelo da dramaturgia alemã pelos seguidores do neoclassicismo inglês, e Dante, associado às formas “exageradas” do estilo “gótico”.

Conforme Daniel Dimassa (2014), a abertura ao sincretismo teria possibilitado uma mudança radical na postura crítica ante a arte medieval, no lastro da busca romântica pela criação de uma “mitologia alemã”. Ele mencionou dois textos exemplares nesse sentido, publicados em *Do caráter e da arte alemã* [*Von Deutscher Art und Kunst*], organizado por Johann Gottfried von Herder (1744-1803) em 1773. O primeiro seria “Shakespeare”, escrito pelo próprio Herder, cujo intuito era promover um elogio do dramaturgo inglês de maneira distinta dos esforços precedentes de dignificação de suas peças na Alemanha. Herder apresentou Shakespeare como um gênio que teria criado uma unidade coesa a partir da diversidade de modos de vida, línguas e temperamentos individuais.

Os adeptos do neoclassicismo francês frequentemente acusavam a inadequação do bardo às prescrições aristotélicas, mas, para Herder, isso estava longe de ser um demérito, uma vez que entre Shakespeare e os gregos as diferenças seriam claras. No que tange à composição da narrativa, nos últimos prevalecia o *enredo*, porém o dramaturgo inglês teria criado uma série de eventos desencadeados por uma *ação*. Os gregos trabalhavam um mesmo caráter até o fim, já o bardo teria criado uma pluralidade de caracteres em torno e um tema principal. A poesia antiga afinava-se com uma língua única, mas em Shakespeare embaralhavam-se formas distintas de fala, provenientes de todas as épocas, como se ele fosse o “intérprete da natureza em todas as línguas”⁴ (Herder, 1773, p. 92, tradução própria). Em suas peças os fragmentos dispersos da vida alemã pareciam plenamente concatenados, convertendo-os em “folhas flutuantes do livro dos eventos da Providência do mundo”⁵ (Herder, 1773, p. 93, tradução própria). Assim, Herder defendia a distinção de Shakespeare no país de uma forma muito própria: reivindicando a autoridade sobre o poético, ao afirmar que a distinção do dramaturgo se pautava menos na adequação às prescrições aristotélicas do que em sua maneira de traduzir o caráter dos povos.

O segundo texto que demonstraria a reabilitação da estética medieval teria sido “Sobre a Arquitetura Alemã” [*Von deutscher Baukunst*], escrito por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). De acordo com Dimassa, a defesa de Goethe do estilo gótico com o qual Erwin von Steinbach projetou a catedral de Estrasburgo teve um efeito importante na avaliação da *Comédia* no Romantismo alemão.

Quando fui pela primeira vez à catedral, eu tinha a cabeça cheia de conhecimentos gerais do bom gosto. Eu louvei a harmonia das massas e a pureza das formas por ouvir falar, era um inimigo declarado das arbitrariedades confusas dos adornos góticos. Sob a rubrica “gótico”, semelhante a um verbete de um dicionário, juntei todos os mal-entendidos sinonímicos, termos como indeterminado, desordenado, inatural, agregado, remendado, sobrecarregado, que sempre vinham à minha cabeça. [...] “Totalmente esmagada pelo adorno!” Assim, ao prosseguir meu caminho, fiquei apavorado diante da visão de um monstro disforme e encrespado (Goethe, 2005, p. 43).

⁴ “Dollmetscher der Natur in all’ ihren Zungen”.

⁵ “wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung der Welt”.

A propaganda contrária ao estilo gótico foi conduzida e sistematizada na Alemanha, sobretudo, pela escola racionalista gottschediana, empenhada em pensar a arte segundo as leis universais da natureza⁶. Embora no último quartel do século XVIII esse projeto não fosse predominante, suas ideias ainda disputavam um lugar no cenário crítico que pensava as diretrizes teórico-metodológicas do teatro e da poesia. A opinião de Goethe sobre a catedral de Estrasburgo reproduzia um ideal artístico atravessado pelo neoclassicismo, pois em razão da “harmonia” e da “pureza das formas”, a arte medieval foi previamente reduzida a “arbitrariedades confusas” e “indeterminadas”. Mas essa imagem foi rapidamente desfeita quando ele se deparou com “o espírito gigantesco de nossos irmãos mais velhos em suas obras” (Goethe, 2005, p. 43). Ao invés do excesso, Goethe contemplou uma multiplicidade de formas indispensáveis ao todo. Vislumbrou sublimidade onde antes só enxergava mau gosto, mas uma sublimidade que em nada se parecia com a placidez francesa. Para ele, a obra de Steinbach materializava o caráter alemão austero e pujante, uma beleza que não se curvava a princípios abstratos, senão unicamente à necessidade histórica. Com seu enaltecimento à catedral, Goethe instigava um novo olhar voltado à arte medieval, reclamando um valor mais elevado para a estética gótica. Ele procurou incorporar ao caráter alemão certos traços da arte medieval, transformando-os em ideais de vigor e necessidade. Simultaneamente, associou o neoclassicismo francês, que enfatizava a busca por princípios racionais absolutos na arte, a uma fragilidade insossa. Por esse motivo, Dimassa destacou que os escritos de Herder e Goethe apontariam para o início de um relativismo histórico nas artes que questionou os princípios estéticos universais defendidos pela estética racionalista na Alemanha.

Mas talvez as palavras sobre Dante no Iluminismo que mais alto ressoaram, e que Auerbach menciona em seu texto, tenham sido as de Voltaire, que ironicamente indagou: “Vocês desejam conhecer o Dante. Os italianos o chamam divino; mas esta é uma divindade oculta: poucas pessoas entendem seus oráculos;”. E mais: “Tudo isto está no estilo cômico? Não. Está no gênero heroico? Não. Em que gosto está esse poema, então? Em um gosto bizarro”⁷ (Voltaire, 1878, p. 312-315, tradução própria). A opinião predominante acerca da arte gótica no Século das Luzes a considerava sob o crivo do barbarismo e de uma profusão desordenada de elementos, de maneira que apenas um grupo pequeno identificou algum valor artístico na *Comédia*. Deste ponto de vista, Voltaire aparentemente não se equivocou quando disse que Dante era, quando muito, “une divinité cachée”.

⁶ Johann Christoph Gottsched (1700-1766) ganhou reconhecimento na Alemanha como o reformador do teatro nacional. Entre 1741 e 1745, ele desempenhou um papel influente na criação de várias peças teatrais, traduziu outras do francês e as incluiu em seu volume intitulado *O Teatro Alemão [Die Deutsche Schaubühne]*. Sua proposta de reestruturação teatral estava fundamentada em duas principais diretrizes: a introdução de um novo formato para os programas teatrais e uma abordagem interpretativa mais moderada. No campo da poesia, ele advogou pelo uso de uma linguagem estritamente regulada, modelada de acordo com o classicismo francês. Ele procurou promover figuras como Jean Racine e Pierre Corneille no campo da dramaturgia, e Nicolas Boileau na esfera teórica, além de buscar inspiração na tradição helênica para estabelecer as normas do gênero dramático. De acordo com Gottsched, o propósito do teatro, assim como da poesia e de qualquer forma de arte, era a melhoria moral do ser humano, razão pela qual as apresentações deveriam ser sérias, sem exageros ou elementos cômicos (Gottsched, 1730).

⁷ « Vous voulez connaître le Dante. Les italiens l'appellent divin; mais c'est une divinité cachée: peut des gens entendent ses oracles ». « Tout cela est-il dans le style comique? Non. Tout est-il dans le genre héroïque ? Non. Dans quel goût est donc ce poème? Dans un goût bizarre ».

Os escritos de Herder e Goethe teriam sido fundamentais para a reabilitação da arte produzida no medievo, salientando a importância de se pensar critérios analíticos conduzidos por uma perspectiva histórica. O primeiro possibilitou a superação das normas aristotélicas, colocando em seu lugar o “caráter dos povos”; já o segundo elevou a estética praticada na Idade Média, às quais se adicionavam adjetivos, como “exagerada” e “bizarra”, a um princípio de força que traduziria a “robustez necessária” própria do caráter alemão. Portanto, ainda que não mencione Dante, para Dimassa o escrito de Goethe “é extraordinariamente esclarecedor ao destacar a questão da entrada da *Comédia* nas artes e letras do último quartel do século XVIII alemão”⁸ (Dimassa, 2014, p. 45). tradução própria). Foi essa transformação o que teria permitido a sua ampla circulação entre autores do romantismo, a começar com August Wilhelm Schlegel.

Sobre o problema da unidade

O papel de Schlegel para a ascensão de Dante como um clássico da literatura ocidental é frequentemente reconhecido nas enciclopédias dantescas e entre os críticos contemporâneos. Seu texto de estreia no tema chama-se “Sobre Dante e a Divina Comédia” [„Über Dante und die göttliche Komödie“], publicado na revista *Akademie der schönen Redekünste* (1791). Nele, Schlegel defende que seria indispensável, na análise da *Comédia*, relacioná-la às agitações históricas de seu tempo, o que não se poderia reduzir à simples determinação de uma referencialidade concreta. Ao invés disso, sua ideia era reavaliar o tempo presente identificando-o com a Idade Média e traçando semelhanças entre Dante e o público no presente. O ponto de contato entre a era medieval e a modernidade seria, a seu ver, a Revolução Francesa. Com a mesma régua que, não raro, era utilizada para medir os conflitos florentinos no século XII, Schlegel mensurou a violência revolucionária, expondo ímpetos de barbárie no centro da civilização europeia. Sob o véu transparente da razão iluminista seria possível divisar as mesmas características um tempo frequentemente depreciado pelo neoclassicismo por abrigar um obscurantismo imanente.

Outra aproximação interessante entre as duas épocas residiria no fato de que atos políticos violentos e erudição na Idade Média identificada a certo pedantismo intelectual nos limites da escolástica, eram faces distintas de uma mesma moeda. Neste cenário, o compromisso de Dante com a ação seria exemplar, pois ainda que dotado de um saber notável acerca da filosofia, da teologia e da poesia, sua imersão na vida concreta jamais consentiria com o isolamento da abstração filosófica. Ele viveu em sua própria pele inúmeras dificuldades, como a pobreza, o exílio e o esquecimento, de modo que desse vívido estar no mundo resultaria a sua poesia: “Este também é o caso de Dante. Não sabemos que poema ele teria produzido se tivesse desfrutado sua vida em paz e prosperidade. Isso, o que ele escreveu no exílio, é divino”⁹ (Schlegel, 1791, p. 281-282, tradução própria). Essa posição ante a existência o teria revestido de plena autoridade para falar sobre a vida e a morte, o

⁸ “is unusually illuminating in highlighting the stakes of the *Commedia*’s entry into German arts and letters in the final quarter of the eighteenth century”.

⁹ „Diess ist auch der Fall bey Dante. Wir wissen nicht, welches ein Gedicht, er hervorgebracht haben würde, hätte er in Ruhe und in Wohlstand seines Lebens genossen; das, welches er in der Verbannung geschrieben hat, ist göttlich“.

profano e o sagrado, a riqueza e a pobreza, pois suas cenas não retratavam uma sabedoria intangível, mas nasciam do envolvimento efetivo com o mundo.

Portanto, para Schlegel (1791), Dante não seria um poeta obscuro e muito menos a Idade Média comportava o tempo da barbárie; O motivo para a sua incompreensão no presente deveria ser buscado no ouvido contemporâneo, que ao alhear-se da vida acostudou-se apenas ao que era frágil e delicado. Eis o aprendizado possível de Dante: semelhantemente ao século XII, a Europa de Schlegel seria palco da disputa entre o pedantismo racionalista e as facções políticas nacionais. Da mesma maneira que o poeta toscano teria rejeitado o papel do intelectual ensimesmado, permitindo que seu pensamento fosse absorvido pela ação, ao estudioso moderno caberia superar o rigor das regras racionalistas do neoclássico e adotar uma postura mais atenta à historicidade das obras. Nessa perspectiva, a *Comédia* seria menos uma obra distante e impalatável do que a imagem do homem numa época que provava ter ampla ligação com a modernidade. O artigo de Schlegel lidou impecavelmente com a percepção neoclássica da Idade Média enquanto período das trevas, de maneira que a superação dessa perspectiva conformaria um passo importante na história dantesca, pois até aquele momento, a pressuposição de um barbarismo imanente aos seus escritos era professada mesmo por seus mais declarados apreciadores, a exemplo de Vico.

Mas talvez o aspecto mais interessante da análise de Schlegel acerca da *Divina Comédia* fosse a determinação de sentidos alegóricos subjacentes às personagens, afirmando que o poema deveria ser desvendado como se fosse “um hieróglifo enterrado em um local sagrado e meio destruído pela antiguidade”¹⁰ (Schlegel, 1791, p. 289, tradução própria). A metáfora é instigante, pois incorpora ao nosso imaginário a ideia de um artefato insólito do passado, inacessível por sua natureza ignota. Longe de configurar um demérito, essa atmosfera sombria despertaria entusiasmo e certa estupefação diante dos sentidos enigmáticos guardados neste pergaminho do passado, impelindo o crítico a desvendar os segredos de uma civilização perdida. Conforme Schlegel, uma parte dos significados do poema seria claramente detectável, enquanto outra se conservaria oculta, um mistério que pertenceria somente ao seu autor. O artigo não aprofunda a questão da alegoria, de modo que este será um assunto enfrentado com mais propriedade por Schelling.

Além das considerações críticas que teceu sobre a *Comédia*, Schlegel adicionou ao texto belas traduções de passagens do “Inferno”¹¹ bastante promissoras e frequentemente elogiadas pela dantologia contemporânea¹², mas lamentavelmente esparsas e incompletas¹³. De todo o modo, o aspecto da abordagem de Schlegel da obra de Dante, que no século seguinte encontraria abrigo no escrutínio agudo de Auerbach, teria sido a compreensão do poeta como um homem do mundo concreto. Essa visão ofereceu uma alternativa notável a certa leitura influente naquele momento, segundo a qual a poesia seria obscura precisamente por resultar de uma erudição dogmática distante da realidade. Por outro lado, Auerbach rejeitou com veemência a exis-

¹⁰ „eine Hieroglyphe, an einem heiligen Orte eingegraben, und halb wieder ausgelöscht durch das Alterthum“.

¹¹ “Inferno”. I, 1-12, 79-90; II, 127-142; III, 1-33.

¹² Conforme Auerbach, as traduções de Schlegel “são as mais belas antes de Stefan George” (Auerbach, 2007, p. 296). Scartazzini, ecoando a opinião de Karl Witte acerca do caráter “inimitável” dessas versões declarou: “E veramente essa non teme il paragone con le più famose che la Germania vanti sino al giorno d’oggi” (E realmente essa [a tradução de Schlegel] não teme a comparação com as mais famosas que a Alemanha possui até os dias de hoje”. (Scartazzini, 1881, p. 21-22, tradução própria).

¹³ Schlegel traduziu o Ugolino em 1794, e em 1795 publicou todo o “Inferno” no periódico *Die Hören*, de Schiller. Partes do “Purgatório” e do “Paraíso” surgiram na revista *Erholungen* (1796 e 1797) e do “Paraíso” na *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* (1787).

tência de sentidos alegóricos na obra, hipótese que ele desenvolverá de forma mais sistemática em textos posteriores, a exemplo de “Figura” (1938).

Nas primeiras décadas do século XIX as traduções da *Divina Comédia* tornaram-se mais numerosas na Alemanha¹⁴, talvez motivadas pelo artigo de Schlegel e pelo ímpeto de se decifrar seus caracteres “hieroglíficos”. Uma das discussões mais fascinantes dessa fase da recepção dantesca teria sido o embate entre Friedrich Bouterwek (1766-1828) e Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling sobre a unidade ou a dualidade da *Comédia*. Bouterwek tem sido considerado como um dos primeiros dantólogos contemporâneos da Alemanha. Kantiano e dotado de larga erudição, escreveu *Geschichte der italienischen Poesie und der Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* [História da poesia e eloquência italianas desde o final do século XIII] (1801-1812), um trabalho de fôlego que contém uma minuciosa discussão sobre Dante. Ao conduzir uma investigação dualista da *Comédia*, seu trabalho provocou uma resposta imediata de Schelling, registrada em um artigo publicado no periódico que editava juntamente com Hegel – o *Kritisches Journal der Philosophie*. “Dante sob o aspecto filosófico”¹⁵ [“Über Dante in philosophischer Beziehung”] (1803) foi uma adaptação de duas aulas que Schelling ofereceu nas Universidades de Jena (1802-1803) e Würzburg (1804-1805), adicionado de um “apêndice” no qual direciona duras críticas à interpretação de Bouterwek¹⁶. Ao recuperar esta discussão busca-se, neste artigo, iluminar uma questão cara aos estudiosos contemporâneos de Dante, elaborada em torno das disputas metodológicas que se intensificariam na crítica filológica do século XX alemão, qual seja, a defesa da unidade ou da dualidade da *Comédia*.

Os primeiros leitores de Dante na Alemanha caracterizaram-se por encetar uma leitura de sua obra a partir de uma perspectiva teológica. Com breves exceções, até o século XVII o desenvolvimento de temas religiosos, políticos e morais definiram a recepção dantesca que se ocupava menos da *Comédia* do que da *Monarquia*. E como destaquei anteriormente, quando enfim o pensamento esclarecido se defrontou com seus versos, estes se mostraram impenetráveis, rígidos demais para a estética racionalista. O excesso de imagens, de teologia e de escolástica foi visto como produto de uma reflexão filosófica que solapava a beleza poética da obra, e foi nesse sentido que Bouterwek tentou resgatar a sua dignidade, descartando o que nela havia de puramente dogmático.

Para Bouterwek, a *Comédia* seria “uma descrição poético-teológica de uma viagem”¹⁷ (Bouterwek, 1994, p. 34, tradução própria), uma obra inédita em diversos sentidos. No que tange à “invenção” e à “forma”, seria integralmente independente do sistema intelectual contemporâneo e da tradição poética anterior. Por invenção, o filólogo entendia a criação artística propriamente dita, fruto da expressão interior de seu autor. A fonte do imaginar de Dante não seria nem um mero aprendizado proveniente dos antigos, nem uma revelação religiosa, mas brotava de seu espírito mesmo, e esta seria a razão de sua originalidade. Já o gênero no qual o poema se inscrevia, i. e., a sua forma, seria igualmente singular, uma vez que fugia de muitas maneiras à preceptística clássica. A *Comédia* teria brotado da alma de Dante “como uma planta a partir de seu húmus natural”¹⁸ (Bouterwek, 1994, p. 51, tradução

¹⁴ Werner Paul Friederich (1950, p. 384-443) disponibiliza uma lista bastante completa das traduções de Dante para a língua alemã.

¹⁵ Publicado posteriormente em: SCHELLING, F. W. J. „Die Göttliche Komödie des Dante (eine epische Gattung für sich)“. *Philosophie der Kunst*. Stuttgart: JG Cotta'scher Verlag, 1859. p. 683-687. (*Sämmtliche Werke*. Abt. 1, Bd. 5).

¹⁶ Cf. Frigo; Vellucci (1994).

¹⁷ “una descrizione poetico-teologica di un viaggio”.

¹⁸ “come una pianta dal suo humus naturale.”.

própria). Contudo, ao contrário da invenção e da forma que em seu ineditismo resultavam da fantasia poética de seu autor, a “composição” seria completamente filha de seu tempo, presa que estava ao dogmatismo teológico-filosófico da escolástica.

Se bem executada, a “composição” deveria ser capaz de conferir unidade aos elementos específicos de um poema, Bouterwek esclarece. Mas porque no enredo dantesco faltava uma *ação* que cumprisse esse papel, conectando as partes soltas da história ao fim último de vencer os obstáculos que surgiam ao longo da jornada, Dante teria precisado recorrer ao aparato filosófico medieval. “Os três reinos do além, os nove círculos do inferno, as sete esferas do purgatório e os nove círculos angélicos recorreram, então, a uma simbologia dos números que qualquer leitor erudito da época dominava” (Reis, 2021, p. 63). A ausência de uma ação central teria afastado a *Comédia* dos limites da epopeia, aproximando-a de uma arquitetura filosófica que sobrepujava a imaginação poética: “mas a fé nos poderes mágicos dos números e nos dogmas da igreja iluminaram o poeta numa tarefa que ele dificilmente poderia realizar, recorrendo aos diversos graus morais e psicológicos das falhas e das virtudes, da pena e do prêmio”¹⁹ (Bouterwek, 1994, p. 39, tradução própria).

Bouterwek destacou que, na *Comédia*, não existiria qualquer vínculo de identidade entre as personagens. A imaginação de Dante não teria conseguido estabelecer uma ligação sólida entre elas, mantendo cada uma aprisionada em seu próprio padecimento, penitência ou recompensa. A única estrutura que conferiria coesão às partes seria a doutrina da igreja, pois apenas na situação eterna das almas se encontrava a conexão entre as diferentes narrativas individuais. Portanto, individualmente, a obra continha cenas sublimes, mas quando agrupadas, parecia um conjunto de tecidos caros grosseiramente remendados: “Esta visão geral sobre a composição da *Divina Comédia* indica com suficiente clareza o que é o poema em sua *totalidade*. É uma galeria poética; uma sequência de quadros de conteúdos diversos, unidos apenas por uma moldura grotesca”²⁰ (Bouterwek, 1994, p. 49, tradução e grifo próprios). A orientação de Bouterwek era nítida. Se as partes da obra falharam em obter uma conexão esteticamente orientada, forçando seu autor a apelar para um conteúdo externo, ao crítico era imperativo rejeitar essa unidade, retendo unicamente as imagens poéticas individuais nascidas da fantasia dantesca. Dessa forma, ele defendia a dualidade da obra, dividida entre uma expressão estética única e a moldura teológica que conferia organicidade à narrativa.

Essa afirmação pareceu absurda a Schelling, que em suas investigações concebeu a *Comédia* como uma entidade indivisível. Ele replicou às críticas de Bouterwek ao “pai da poesia moderna” no apêndice de “Über Dante in philosophischer Beziehung” afirmando que a proposta de “resgatar” o poema, descartando sua estrutura “grotesca” ancorada na fé religiosa, refletiria uma postura arrogante e desinformada: “Como se alguém incapaz de construir ou de entender como é feito um galinheiro, se plantasse diante da Catedral de Estrasburgo e apontasse aos passantes como a construção tinha formas bárbaras e era contrária às regras do bom gosto!”²¹ (Schelling, 1994a, p. 62, tradução própria)

¹⁹ “[...] ma la fede nel potere magico dei numeri e nei dogmi della Chiesa alleggerirono al poeta un compito che difficilmente si sarebbe potuto realizzare, ricorrendo ai diversi gradi morali e psicologici delle colpe e delle virtù, delle pene e dei premi”.

²⁰ “Questo sguardo complessivo sulla composizione della *Divina Commedia* ci indica con sufficiente chiarezza che cosa è il poema nella sua *totalità*. È una galleria poetica; un seguito di quadri di diverso contenuto, tenuto insieme solo una cornice grottesca”.

²¹ “Come se qualcuno, incapace di costruire o di capire com’è fatto un pollaio, si piantasse davanti al duomo di Strasburgo e facesse notare ai passanti come la costruzione abbia delle forme barbare e sia contraria alle

Tão vigorosa descridibilização de Bouterwek somente se justifica quando consideramos o profundo envolvimento de Schelling com a busca de uma interpretação unitária para a *Comédia*. No trecho mencionado acima, Schelling nos remete à defesa de Goethe do estilo gótico da catedral de Estrasburgo, demonstrando sua adesão à ideia de notabilização da arte medieval ante as regras racionalistas. Bouterwek era um crítico influenciado pela filosofia de Kant, preocupado com o comprometimento da integridade poética da *Comédia* devido a presença de um conteúdo dogmático que a compelia ao pensamento especulativo. De modo distinto, Schelling reconheceu no poema a chance de reunir os territórios da poesia e da filosofia, fazendo de Dante um modelo para a era moderna.

Segundo o texto do *Journal* – e esse era um ponto de concordância com Bouterwek – o gênero da *Comédia* não cabia nas regras antigas, tratando-se de algo completamente novo. Em suas palavras, a “matéria do poema é, em geral, a expressão da identidade de toda a época do poeta, a interpenetração de seus eventos com a Ideia da religião, da ciência e da poesia no espírito mais alto daquele século”²² (Schelling, 1994b, p. 26, tradução própria), e caso ele o reduzisse a prescrições universais, essa “totalidade material” se desmantelaria. Conforme Schelling argumentava, a forma do poema foi moldada pelos acontecimentos históricos e pela reflexão teológico-filosófica de sua era, todos entrelaçados ao espírito poroso de seu autor. A razão deste embrenhamento seria a ênfase no particular que caracteriza a modernidade, tornando inviável a interpretação das obras poéticas a partir de um modelo universal, assim como a identificação do indivíduo a uma representação geral de “homem”. Essa transição do universal para o particular, no entanto, levantou a questão da falta de um critério universalmente aceitável em função do qual a filosofia abordasse o mundo individual.

[...] a lei necessária desta poesia é que o indivíduo dê a forma da totalidade à parte do mundo que lhe é manifestada, e que, partindo do material da época, crie a sua própria mitologia. Assim como o mundo antigo é, em geral, o mundo das espécies, a época moderna é a dos indivíduos: ali, o universal é verdadeiramente o particular, a espécie age como o indivíduo; aqui, ao contrário, o ponto de partida é a particularidade, a qual deve penetrar na sua universalidade²³ (Schelling, 1994b, p. 26, tradução própria).

Dante é considerado pioneiro porque aplicou plenamente esse princípio. Segundo Schelling, a *Divina Comédia* seria a narrativa da trajetória pessoal do poeta no outro mundo, uma trama que combinava elementos históricos e alegóricos. Nessa perspectiva, a poesia tornava-se compatível e aberta às concepções da filosofia e da teologia medieval. No entanto, a alegoria, aqui, continha uma particularidade: como em qualquer relação alegórica, seus elementos guardavam um significado explícito e outro mais profundo, porém,

regole del buon gusto!”.

²² “La matéria del poema è in generale l'espressione dell'identità dell'intera época del poeta, la compenetrazione dei suoi eventi con le idee della religione, della scienza e della poesia nello spirito più alto di quello secolo”.

²³ “[...] la legge necessaria di questa poesia è che l'individuo dia la forma della totalità alla parte di mondo che gli si manifesta, e che, partendo dalla matéria dell'epoca, crei la própria mitologia. Come il mondo antico è, in generale, il mondo delle specie, l'epoca moderna è quella degli individui: là, l'universale è veramente il particolare, la specie agisce come l'individuo; qui, al contrario, il punto di partenza è la particolarità, la quale deve trapassare nella sua universalità”.

ambos só existiam no interior dessa conexão, isto é, a Ideia dependia completamente de seu referente e vice-versa. Como Dante sempre partia de eventos concretos, o elemento primordial da alegoria estava intrinsecamente ligado ao mundo histórico.

Sob este aspecto, Dante é exemplar, porquanto expressou o que o poeta da era moderna deve fazer para fixar toda a história e cultura de seu tempo – o único conteúdo mitológico que tem diante de si – em uma totalidade poética. Ele é forçado, pela absoluta arbitrariedade, a juntar ao alegórico o histórico. [...] O que ele cria, nesse sentido, é algo único, um mundo em si, totalmente dependente da sua pessoa²⁴ (Schelling, 1994b, p. 28, tradução própria).

A universalidade da *Comédia* seria, assim, eu caráter irrevogavelmente histórico. Ela se originou da vida de um único indivíduo – o que Schelling considerava como “uma criação completamente arbitrária” – com o propósito de expressar, esteticamente, conceitos filosóficos e teológicos, e o uso da alegoria, visto como uma correspondência entre a dimensão histórica e as ideias, seria o mecanismo poético capaz de transformar os contextos específicos em princípios mais gerais. Todavia, nenhum tópico religioso ou filosófico no poema tinha suas origens em conceitos, e os eventos e personagens históricos não buscavam refletir qualquer realidade extrínseca; antes, cada elemento dantesco se apresentava com máxima liberdade, na forma do pensamento de “um homem”.

Partindo da concepção de absoluto como aquilo que é em si mesmo, Schelling argumentou que o particular poderia reivindicar universalidade através de sua mais absoluta singularidade, ou seja, quando suas partes únicas não dependessem de qualquer validação geral. Nesse sentido, a *Divina Comédia* teria sido precursora, ao retratar o percurso de um único homem por um mundo por ele mesmo concebido, de acordo com a mitologia de sua época. Dante teria transformado este “conteúdo mitológico” em “totalidade poética”, uma vez que a moldura teológico-filosófica fora subordinada ao seu olhar individual, sensível e escrupuloso. Por esse motivo, para Schelling, a *Comédia* seria o grande modelo para a poesia moderna, pois, em última análise, esse processo levaria à reunificação da criação poética e do pensamento filosófico. Torna-se ainda mais evidente a razão de seu embate com Bouterwek: ignorar o fundamento mitológico do poema resultaria em permanecer no registro da separação entre poesia e filosofia, privando-o do atributo fundamental que o converteu em cânone moderno.

A polêmica sobre a unidade ou a dualidade da *Comédia* não se encerrou neste episódio, assumindo, no século XX, uma preocupação frequente para a romanística, a ponto de Auerbach considerar o artigo de Schelling “de longe o que de mais importante se escreveu no Romantismo propriamente dito sobre Dante e a *Comédia*” (Auerbach, 2007, p. 299). Essa importância pode ser atribuída à ênfase na integralidade do poema, que tinha como base a realidade histórica e concreta. Por outro lado, o trabalho de Bouterwek, que defendia a dualidade, sequer foi mencionado. A concepção de que Dante, pela primeira vez, representou o indivíduo interligado à história, à filosofia e à teologia de sua

²⁴ “Sotto questo aspetto, Dante à esemplare, in quanto há espresso ciò che il poeta dell’età moderna deve fare per fissare tutta la storia e tutta la cultura del suo tempo – l’unica materia mitologica che gli sta davanti – in una totalità poética. Egli è costretto da un’assoluta arbitrarietà a congiungere ciò che è allegorico e ciò che è storico. [...] Ciò che egli, a questo riguardo, crea, è ogni volta qualcosa di único, um mondo a dé, totalmente dependente dalla sua persona”.

época, criando um mundo em tudo singular, foi o cerne de sua tese de habilitação, escrita entre 1926 e 1928 e defendida em 1929. Nessa tese, Auerbach argumentou que a *Comédia* teria resgatado o princípio grego da unidade humana ao restabelecer a conexão entre o indivíduo e seu destino. Aqui o que estava em jogo também era a tentativa de ultrapassar as barreiras entre poesia e filosofia, por meio do reencontro do indivíduo com o mundo histórico que havia escapado de suas mãos. Embora a interpretação de Auerbach tivesse sustentado o ponto de vista de Schelling, segundo o qual Dante fora o pioneiro em apresentar o indivíduo em sua mais completa singularidade e imerso no mundo concreto, ela descartou enfaticamente a tese alegórica, pois a seu ver, os múltiplos significados dos elementos na *Comédia* seriam exclusivamente históricos.

Por fim, cumpre examinar um escrito que, conforme Auerbach, estaria “livre das digressões especulativas de Schelling”, sendo o que havia de “decisivo a ser dito sinceramente sobre a *Comédia*” (Auerbach, 2007, p. 299). Trata-se da análise hegeliana nas *Lições de estética* [*Vorlesungen über die Aesthetik*], publicadas postumamente em 1835. Reproduzem-se abaixo alguns trechos mencionados por Auerbach em sua aula inaugural:

Mas a obra em si mesma a mais consistente e rica em conteúdo, a epopeia propriamente dita da Idade Média católica cristã, a maior matéria e o maior poema é, neste âmbito, a *Divina Comédia* de Dante. [...] Em vez de ter como objeto um acontecimento particular, ela tem como objeto o agir eterno, a finalidade absoluta, o amor divino em seu acontecimento intransitório e em seu círculo imutável, como local ela tem o inferno, o purgatório e o céu e mergulha nesta existência destituída de alternância o mundo vivo do agir humano e do sofrimento e, mais precisamente, dos feitos e dos destinos individuais (Hegel, 2004, p. 149).

Dos poemas religiosos medievais – as “epopeias propriamente ditas” – Hegel argumentou que a *Comédia* seria inigualável. Nela, os três domínios do além, em primeiro plano, distinguiam-se pela “intransitoriedade”. No lugar de um *acontecimento* [*Begebenheit*] universalmente reconhecível que impulsionaria as ações das personagens, esse tipo específico de epopeia surgiu a partir de uma “finalidade absoluta”: o destino último dos seres humanos revelado pela justiça divina em seu “círculo imutável”. Dante preencheu esse mundo, que deveria ser atemporal, eterno e impessoal, com os “feitos e destinos individuais”, atualizando os caracteres das personagens na eternidade.

Para Hegel a peculiaridade das almas dantescas não estava relacionada aos propósitos humanos, mas sim àquela “finalidade absoluta” que determinava o seu destino. Na épica, um acontecimento largamente reconhecido por um povo específico revelava ao herói a “totalidade objetiva”, o universo de sentido de suas ações, e estas eram sempre originadas por uma vontade interior. A particularidade da *Comédia* como uma epopeia religiosa residia na própria natureza dessa “totalidade objetiva da vida”, que não apenas era conhecida nacionalmente, mas também universalmente dada. No mundo de Dante, seres reais e históricos vagavam sobre um solo eterno como imagens fixas de seu próprio caráter, de acordo com a sentença que lhes foi atribuída. Essa era a forma com que Deus revelava seu amor e sua justiça aos seres humanos, categorias universais que deveriam incentivar as suas ações.

Aqui desaparece tudo o que é singular e particular nos interesses e fins humanos diante da grandiosidade absoluta da finalidade última e do alvo de todas as coisas; [...] Pois assim como eram os indivíduos em seu agir e padecer, em seus

propósitos e realizações, assim eles são representados para sempre como imagens de bronze petrificadas (Hegel, 2004, p. 149).

A análise hegeliana foi fundamental para a elaboração da crítica dantesca contemporânea, visto que não apenas defendeu a conveniência dos princípios teológicos, filosóficos e históricos na *Comédia*, mas, ao estabelecer o além como a base do *acontecimento épico*, converteu tais princípios em matéria-prima para uma nova teoria do gênero poético. Examinando a maneira como, em cada cena, a singularidade das personagens fora conservada no além, Hegel encetava “uma leitura poética da temporalidade histórica na *Comédia*” (Reis, P. S. 2021, p. 70). Assim, mais que apenas reconhecer a pertinência da história, da filosofia e da teologia no poema, ele as incorporou à imaginação poética de seu autor, estabelecendo um vínculo indestrutível.

A interpretação hegeliana teve um efeito notório na compreensão de Auerbach sobre a *Comédia*, sobretudo, no que tange à premissa da historicidade das almas no outro mundo. Entretanto, uma diferença importante entre as duas perspectivas é evidente: para Hegel, as almas deixavam para trás qualquer objetivo humano no além, uma vez que a preservação da individualidade após a morte estava estritamente relacionada à sua condição eterna, ou seja, à “finalidade absoluta” da epopeia religiosa. Auerbach, por outro lado, defendeu que as personagens no além mantinham uma conexão direta com o mundo terreno dos interesses e aspirações humanas, embora estivessem intimamente ligadas à ideia geral do amor e da justiça divina. Essa seria uma característica distintiva da filosofia de São Tomás de Aquino como um instrumento interpretativo do poema, por meio da apropriação do conceito de “*habitus*”.

No final do Oitocentos, Dante já integrava o cânone ocidental. Sua obra – e não apenas a *Comédia* – tornou-se valiosa para uma geração de estudiosos que transitava entre as fronteiras da filologia românica e da história, levando à conformação do que se pode chamar de “Dantologia alemã”. O núcleo desse movimento foi o jurista Karl Witte, que atrairia uma ampla variedade de entusiastas de Dante oriundos de diferentes campos das ciências humanas, de onde saíram novas – e excelentes – traduções, densas monografias, biografias, artigos e coletâneas críticas. Mas esta é uma tradição à qual o texto de Auerbach não remonta, e as razões para isso não deixam de ser instigantes.

Dante e o projeto filológico auerbachiano

Acompanhamos aqui a “história das opiniões” acerca de Dante conforme os autores que orbitam o texto da aula inaugural de Auerbach em Marburg. Sem ambicionar oferecer uma visão enciclopédica dos leitores de Dante em língua alemã, Auerbach recorreu a momentos decisivos de seu aparecimento nas tradições do Pré-Romantismo, do Romantismo e do Idealismo. No entanto, ao tentar apontar os “preconceitos” que o estudioso da literatura incorreria caso desconsiderasse a historicidade da crítica – provavelmente referindo-se ao predomínio da abordagem estilística no debate acadêmico de seu tempo – o filólogo expôs os seus próprios, reconstruindo em seu texto a história de uma única opinião. Isso porque, na verdade, não se tratava tanto de expor “preconceitos”, mas de coordenar uma disputa pela construção de projetos teóricos próprios. Ele tinha consciência desse embate e sabia,

inclusive, da desvantagem de sua posição como um romanista recém-habilitado questionando a consolidada teoria da expressão croceana e vossleriana.

A tese de onde este texto foi extraído recebeu uma crítica fundamental, conforme o parecer de aprovação emitido pela banca avaliadora: registrada à mão por Leo Spitzer na marginalia da ficha de aprovação, salientava a natureza polêmica da abordagem auerbachiana: a “apresentação calma, equilibrada, elegante e quase nunca interrompida pela polêmica no livro de Auerbach sobre Dante talvez não deixe o leitor perceber que seu ‘tom’ está fortemente afinado com uma polêmica”²⁵. Auerbach tinha clareza de adentrar um terreno movediço, reivindicado por intelectuais do mais alto prestígio, e por esse motivo, sua posição precisava estar suficientemente clara. Esta era a sua firme disposição: reverberar o princípio motor da literatura ocidental, que após séculos de esquecimento, fazia nova aparição na literatura. “[A] grande ideia de Schelling e Hegel sobre a *Comédia* como o mundo terreno objetivamente vasculhado em seu íntimo, até onde sei, caiu então em esquecimento e só foi reanimada em épocas recentes” (Auerbach, 2007, p. 301-302), afirmou. Como horizonte de ação, importava reviver essa ideia, pois nela habitaria uma possibilidade ética para o seu fazer filológico. O princípio da unidade que a *Comédia* teria retomado de Homero com as cores da filosofia escolástica seria algo urgente e necessário para o enfrentamento dos reveses políticos na Alemanha atual, de sorte que a retomada do controle sobre o próprio destino por cada ser singular constituiria uma importante chave de leitura, para a poesia em si, e para o tempo presente.

Referências

AUERBACH, Erich. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlim: De Gruyter, 2001.

AUERBACH, Erich. Entdeckung Dantes in der Romantik. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, v. 7, p. 682-692, 1929.

AUERBACH, Erich. A descoberta de Dante no Romantismo. In: AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 289-302.

BENZMANN, Hans. Dante in Deutschland. *Berliner Börsen-Zeitung*, n. 401, p. 4, 28 august 1921. (Kunst und Wissenschaft).

BOUTERWEK, Friedrich. La Divina Commedia di Dante. FRIGO Gian Franco; VELLUCCI Giuseppe. *Unità o Dualità della Commedia: Il Dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1994. p. 35-59.

DIMASSA, Daniel. *Wir Haben Keine Mythologie: Dante's Commedia and the Poetics of Early German Romanticism*. 2014. Dissertation (Doctorate in Philosophy) – University of Pennsylvania, Philadelphia, 2014.

²⁵ „Die ruhig abgewogene, vornehme, durch Polemik fast kaum unterbrochene Darstellung des Auerbach'schen Dante-Buches läßt den Leser vielleicht nicht merken, daß der ‚Ton‘ im höchsten Maße polemisch gestimmt ist [...]“. *Leo Spitzers Handschriftliches Gutachten über Erich Auerbachs Habilschrift „Dante als Dichter der irdischen Welt“*, (1929, tradução própria).

FRIEDERICH, Werner Paul. *Dante's fame abroad, 1350-1850: the influence of Dante Alighieri on the poets and scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland, and the United States. A survey of the present state of scholarship*. Roma: Edizioni Di Storia e Letteratura, 1950

FRIGO Gian Franco; VELLUCCI Giuseppe. *Unità o Dualità della Commedia: Il Dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1994.

GOETHE, Johann. Wolfgang. Sobre a arquitetura alemã [1772]. In: GOETHE, Johann. Wolfgang. *Escritos sobre a Arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas: Imprensa Oficial, 2005. p. 35-46.

GOTTSCHEDE, Johann Christoph. *Die Deutsche Schaubühne*. Leipzig: Verlegts Bernhard Christoph Breitkopf, 1730.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. v. IV. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2004.

HERDER, Johann Gottfried. *Von Deutscher Art und Kunst*. Hamburg: [s. n.], 1773.

MANSEN, Mirjam. *Denn auch Dante ist unser!* Tübingen: Max Niemeyer verlag, 2003.

MERBACH, Paul Alfred. Dante in Deutschland. *Dante-Jahrbuch*, v. 5, p. 140-165, 1920.

REIS, Patrícia. *Dante como Poeta da Unidade*. Erich Auerbach e a Dantologia alemã dos anos 1920-1930. Orientador: Henrique Estrada Rodrigues. 2021. 198p. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

SCARTAZZINI, Giovanni Andrea. *Dante in Germania: storia letteraria e bibliografia dantesca alemana*. Napoli: Ulrico Hoepli Editore Libraio, 1881

SCHELLING, Friedrich W. J. Contro Bouterwek. In: FRIGO Gian Franco; VELLUCCI Giuseppe. *Unità o Dualità della Commedia: Il Dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1994a. p. 60-63.

SCHELLING, Friedrich W. J. Dante sotto l'aspetto filosofico. In: FRIGO Gian Franco; VELLUCCI Giuseppe. *Unità o Dualità della Commedia: Il Dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1994b. p. 25-34.

SCHLEGEL, August Wilhelm. Über Dante und die göttliche Komödie. In: BÜRGER, Gottfried August (Hrsg.). *Akademie der schönen Redekünste*, v. 1, parte 3, 1791. p. 239-301.

SCHLEGEL, August Wilhelm. Dantes Hölle. In: SCHILLER, Friedrich (Hrsg.). *Die Hören*. Tübingen: Cotta, 1795-97. 1. Jg. (1795), 3. Stück, p. 22-29, 4. Stück, p. 31-49, 8. Stück, p. 35-74.

SCHLEGEL, A. W. Ugolino aus Dantes Hölle. In: BECKER, G. G. (Hrsg.) *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*. Leipzig, 1813. p. 156-177.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet. *Oeuvres complètes de Voltaire*. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1878. v. 18.

Rilke e a religião poética: uma herança romântica

Rilke and Poetic Religion: a Romantic Heritage

Laura B. Moosburger

Universidade de São Paulo (USP) |

São Paulo | SP | BR

laurabmoos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8523-6893>

Resumo: Partindo da leitura de Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, segundo a qual “a morte de Deus” é um tema romântico, exploramos como esse marco de transformações profundas se desenrola em alguns momentos da obra de Rainer Maria Rilke, especificamente pela exacerbação de um traço que, segundo Paz, provém do romantismo: a ideia da poesia como religião originária, do discurso poético como “concorrente” do religioso, e logo, do poeta como profeta e sacerdote. Agora, entretanto, sem a figura de um Deus claramente preexistente ao homem, algumas reconfigurações tornam-se necessárias. Herdeiro dessa tônica romântica, Rilke figurou um mundo sem esse Deus e um caminho possível para a poesia pela busca interior e pela tentativa de um trabalho poético que, paradoxalmente, partindo da finitude, *criasse* uma divindade.

Palavras-chave: Octavio Paz; romantismo; Rilke; finitude; poesia; consagração.

Abstract: Starting from the assertions of Octavio Paz in *Los hijos del limo*, according to which “the death of God” is a Romantic theme, we explore how this mark of profound transformations unfolds in some moments of Rainer Maria Rilke’s work, specifically as an exacerbation of a trait that, according to Paz, stems from Romanticism: the idea of poetry as the “original religion”, of the poetic discourse as a “competitor” of the religious, and therefore, of the poet as prophet and priest. Now, however, without God, some reconfiguration becomes necessary. Heir to this Romantic tone, Rilke represented a Godless world and a possible path for poetry through the search for interiority and the attempt at a poetic work that, paradoxically, starting from the finitude, would *create* a divinity.

Keywords: Octavio Paz; Romanticism; Rilke; finitude; poetry; consecration.

Introdução

Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz identifica no evento da morte do Deus cristão um marco congregador de diversos aspectos presentes no romantismo que irão se desdobrar em toda a poesia moderna subsequente. Dentre eles, a quebra na relação do homem com o tempo e seu caráter impensável, pela impossibilidade de conceber um tempo finito sem o horizonte da eternidade como advento final; a mistura de religiões e mitologias; o desamparo e abandono à contingência decorrentes dessa orfandade existencial. Segundo Paz, porém, ao proclamar a morte de Deus, o romantismo alterou a posição da poesia, de serva da religião, como na Idade Média, para sua rival; mais que isso, preconizou a ideia da poesia como religião originária, ou ainda, “a verdadeira religião, o princípio anterior a todas as escrituras sagradas” (Paz, 2013, p. 59). Paradigmático disso, observa, é o fato de que o texto romântico no qual a morte de Deus surge claramente anunciada, ao que parece, pela primeira vez, o “Discurso do Cristo morto no alto do edifício do mundo: não há Deus” [*Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*], de Jean Paul Richter, em que Cristo anuncia a inexistência do Pai, o abandono do Universo e o fato de sermos todos órfãos, tem uma outra versão na qual, significativamente, quem traz a notícia não é Cristo, mas Shakespeare, o “poeta por definição” para os românticos. Com isso, Jean Paul estaria afirmando “implicitamente algo que mais tarde todos os românticos dirão: os poetas são videntes e profetas, por sua boca fala o espírito. O poeta tira o lugar do sacerdote e a poesia torna-se uma revelação rival da escrita religiosa” (Paz, 2013, p. 55).

Tais considerações do poeta e ensaísta mexicano dialogam intensamente com a obra de Rilke, na qual a morte de Deus é questão fundamental e reverte justamente em favor de uma religião poética, centralizando o divino e o sagrado na poesia e levando ao extremo o sentido do poeta como profeta, sacerdote e pregador. Face à significativa diferença histórica entre Rilke, pertencente ao século XX, e os românticos, o sentido da morte de Deus e da prevalência do poético a ela associada tensiona-se e exacerba-se em sua obra: se românticos como Novalis e Schlegel, por exemplo, apesar do anúncio de Jean Paul, ainda contavam com uma figura do Deus ou Absoluto que, muito embora se realizasse poeticamente, mantinha sua força de anterioridade em relação ao homem, Rilke, experimentando um confronto ainda mais radical com a finitude e a abertura de possibilidades daí decorrentes, figurou um mundo sem Deus e um caminho possível para a poesia pela busca interior e propondo um trabalho poético que, partindo da finitude, criasse uma divindade. Sua obra propõe uma religião poética, uma religião cujos princípios e valores são eminentemente poéticos, sem a figura de um Deus ou Absoluto previamente estruturado.

Diante da amplitude e versatilidade da obra rilkeana e da impossibilidade de abranger todos os desdobramentos dessa questão, englobando os diversos aspectos salientados por Paz, enfocaremos o modo como esse projeto poético se desenrola em alguns momentos dessa obra: n’ *O diário de Florença*, texto juvenil em que Rilke faz, por assim dizer, seu próprio

anúncio da morte de Deus, figurando o que deverá ser o trabalho poético; n'O *livro de horas*, em que a relação entre religiosidade e criação artística é elaborada por um monge pintor de ícones; a respeito da proposta da objetividade, pontuando como ela realizaria uma tarefa poético-religiosa de consagração às coisas; e, por fim, nas *Elegias de Duíno*, em que Rilke apresenta esse projeto consagratório de modo mais definitivo e bem-acabado. Na conclusão, procuramos ainda esboçar, brevemente, como o projeto de Rilke reverbera algumas das questões apontadas por Paz em torno da morte de Deus.

O projeto poético de Rilke: uma nova divindade

N'O *diário de Florença* (publicado originalmente em 1898), marco inicial de seu percurso, Rilke despede-se da figura de um Deus supremo e anterior ao homem e enfatiza a existência terrena e a finitude, abrindo novo horizonte para o sentido da poesia. Essa falta rapidamente se reverte em trunfo: o homem deve deixar de direcionar seu anseio para esse Deus prévio, pois isso o desvia de sua interioridade e capacidade criativa próprias. A divindade deve ser buscada a partir da finitude, criada pelo homem.

Rilke inicia seu argumento afirmando que o anseio (*Sehnsucht*) “formou a imagem de Deus” (2011, p. 49), mas tal imagem não é mais que uma projeção do anseio humano em uma figura externa, fazendo com que o homem se dê por satisfeito e abdique de buscar *a si próprio*:

Aqueles que mais intensamente são dominados pela nostalgia não sabem dizer qual o objeto dos seus anseios. Mas então vem Lúcifer, o tentador, que diz: “vocês anseiam por Deus e sua bondade, renunciem a si mesmos, e irão encontrá-lo”. Aí eles se vão e renunciam a si mesmos. E a nostalgia deixa de existir em suas almas (Rilke, 2011b, p. 45).

Essa íntima nostalgia não deve ser delegada a nada externo ao homem, sob pena de uma fuga estéril de sua condição, uma vez que é essa indefinição, essa abertura, que lhe faculta *criar*: “enquanto este Deus estiver vivo, todos nós somos crianças menores de idade. Ele precisa poder morrer algum dia, porque nós próprios queremos ser pais”. Invertendo o sentido habitual dos termos, Rilke vê na crença em Deus uma impiedade por gerar a renúncia de si, e na religião “a arte dos que não criam”. É por essa razão que admira os artistas florentinos: “todos eles possuíam apenas uma única fé, e uma só religião arde em seus corações: a música nostálgica de si mesmos”. (Rilke, 2011b, p. 36-49). Eis o começo da religião poética.

Tal inversão e o sentido positivo que Rilke lhe atribui encontra-se assim formulada numa carta a Kappus (1903):

Por que não pensa que Deus é o que está para chegar, que se destaca desde a eternidade, aquele que é futuro, o fruto finito de uma árvore cujas folhas somos nós? O que o impede de lançar o nascimento dele para os tempos vindouros e viver sua vida como um dia doloroso e belo na história de uma grande gravidez? Não vê o senhor como tudo o que acontece sempre volta a ser começo, e não poderia ser o Seu começo, já que o início sempre é tão bonito? Se Ele é o mais perfeito, não precisa haver algo menor *antes* Dele para que Ele possa se escolher na abundância e no excesso? Não deveria Ele ser o último para abranger tudo em si, e que sentido teríamos se Aquele pelo qual ansiamos já tiver sido?

Assim como as abelhas acumulam o mel, nós buscamos o mais doce de tudo e O construímos (Rilke, 2011a, p. 164).

O trabalho poético partiria do mesmo anseio que um dia “formou a imagem de Deus”; porém, compreendendo Deus como resultado do trabalho poético, não seu pressuposto ou signatário final.

Sumarizando essa entusiasmada “poética dos novos começos” – na expressão de Kári Driscoll (2014, p. 112) – que é também um começo poético ou um começo pela poesia, escreve Rilke noutro texto de 1898:

I. Vê como estamos bem no começo?
Como que antes de tudo. Com
mil e um sonhos para trás e
nada feito.

II. Não posso imaginar mais feliz sabedoria
do que esta:
que é preciso ser um iniciante,
alguém que escreve a primeira palavra atrás de um
secular
travessão.
(Rilke, 2011a, p. 123).

Em que pese as recorrentes afirmações, no diário, sobre o caráter irredutivelmente individual do trabalho poético, entendendo a nostalgia da interioridade no sentido restritivo de que a arte seria “um meio pelo qual os solitários se autorrealizam”, “um caminho para a liberdade”, pois “o artista cria para si mesmo – unicamente para si mesmo” (Rilke, 2011b, p. 36) –, Rilke termina por estendê-lo à humanidade inteira, exortando a uma criação conjunta, assumindo-se como sacerdote, iniciado e pregador:

Ah, se eu pudesse dizer a todos que época será esta! [...] Gostaria de ter uma voz como a do mar e ser, ao mesmo tempo, uma montanha que se ergue na clareza quando rompe o sol: para que eu pudesse despertar a todos com a luz, sobrepujá-los e chamá-los. [...] Preciso apenas de forças. Todo o resto, eu sei, está em mim, para que eu me torne um pregador. [...] Apenas é necessário que vocês aprendam a crer; é preciso que se tornem piedosos em um sentido novo (Rilke, 2011b, p. 66-67).

A positividade da inexistência de Deus mostra-se, assim, também no sentimento de que os homens são irmãos em sua finitude e na força criadora que advém precisamente dela.

O que, afinal, pode o homem criar nos limites da finitude, Rilke designará pela palavra “verão”. Tendo assumido a inexistência do Deus anterior ao homem, ele empenha-se por distinguir suas projeções de futuro de uma visão metafísica; afinal, “já não somos ingênuos”:

Precisamos ser homens. Necessitamos da eternidade, pois somente ela oferece espaço para os nossos gestos; sabemos, não obstante, que o nosso tempo é limitado. Portanto, precisamos criar um infinito em meio a estas barreiras, uma vez que não acreditamos mais na infinitude. Não devemos pensar na extensa terra em flor: ao contrário, é preciso que nos lembremos do jardim cercado por sebes,

que também possui a sua infinitude: o verão. Ajudem-nos nesta tarefa. Criar um verão, eis o que temos de fazer (Rilke, 2011b, p. 65).

Ao exortar a humanidade à tarefa da criação, adverte que esta deve circunscrever-se a um âmbito finito. A metáfora do verão indica uma infinitude possível na finitude: no “jardim cercado por sebes” em contraposição à “extensa terra em flor”, pois o verão, onipresente, também aquece o pequeno jardim. O verão é também prerrogativa terrena e transitória: é preciso passar por todas as estações até chegar a ele, que voltará a ceder lugar ao outono e a todo o ciclo de estações sucessivamente. Em especial, Rilke enfatiza que nós, já sem a referência metafísica de Deus e dum outro mundo, eterno, “não somos mais capazes de produzir uma arte florescente”, como a dos mestres florentinos, e “nossa arte não deve apenas nos servir de ornamento, mas também aquecer-nos” (Rilke, 2011b, p. 65). Haveria na arte de Florença, inclusive, uma antecipação desse anseio de verão; diz Rilke, sobre as madonas de Botticelli: “... em que pese toda a desesperança que reina nos seus céus, anseiam por uma cálida alegria estival, impregnada de terrenidade intensa” (Rilke, 2011b, p. 107); e sobre Botticelli: seu sofrimento seria “ocasionado por esta primavera estéril que se exaure em seus próprios tesouros”, “e mesmo que as árvores alçassem as suas flores para além de todas as montanhas, seria sempre apenas uma primavera incomensurável que não possui a força necessária para buscar o verão no sol” (Rilke, 2011b, p. 117-118). Rilke, assim, simultaneamente enfatiza que já não podemos aspirar ao incomensurável, e converte em algo positivo o fato de precisarmos aquecer-nos em nossa condição terrena. Segundo essa lógica, os artistas da Renascença “caminharam em direção a si próprios, mas a esmo”, já nós, mais íntimos de nossa finitude,

não precisamos construir igrejas. De nós nada deve subsistir. Nós nos exaurimos, nos entregamos, nos expandimos – até que algum dia os nossos gestos estejam nas copas balouçantes das árvores, e o nosso sorriso ressuscite nas crianças que brincam à sua sombra... (Rilke, 2011b, p. 70-71, grifo nosso).

Essa reversão favorável culmina, ao fim do livro, na afirmação de uma fé absoluta na força do homem e da arte e na projeção de um futuro bem-aventurado através da atividade criadora:

[...] o valor supremo deste livro é a apreensão do significado de uma vocação artística que é, apenas, um caminho, e agora finalmente se realiza em uma existência madura. Por meio de cada obra que extraíres do fundo do teu ser, abri-rás espaço para alguma força. E o derradeiro, que virá depois, haverá de conter tudo aquilo que atua em nosso íntimo e faz parte de nossa essência natural. Pois este será o espaço de maior dimensão, no qual se concentrará toda a força. Uma pessoa apenas o alcançará; mas todos os que se dedicaram à atividade da criação são os ancestrais deste solitário. Nada existirá além dele; porque as árvores e as montanhas, as nuvens e as ondas foram somente símbolos das realidades que *ele* encontra dentro de si mesmo. Tudo se funde na sua pessoa, e todas as forças dispersas que, de ordinário, lutavam entre si tremem sob o poder de sua vontade. Até mesmo o solo sob os seus pés é supérfluo. Ele o enrola como um tapete destinado a orações. Ele não ora mais. Ele é. E ao fazer um gesto, ele cria, lança no infinito milhões de mundos. Com eles recomeça o mesmo jogo: seres mais maduros irão primeiramente multiplicar-se, depois isolar-se e, após prolongadas lutas, haverão de formar novamente um ser que disponha de todas

as potencialidades, um criador desta espécie eterna, uma criatura bem grande no espaço, possuidora dos gestos criadores. Deste modo cada geração se enlaça sucessivamente, como uma corrente, nos seus diversos deuses. E cada deus é todo o passado de um mundo, o seu sentido último, a sua expressão uniforme e, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma vida nova. Não sei como outros mundos, distantes, amadurecerão a ponto de se tornarem divindades. Mas para nós o caminho está traçado pela arte. Porque, entre nós, os artistas são os sedentos que tudo absorvem, tanto os imodestos que jamais constroem uma cabana em algum lugar, como os eternos que transcendem os telhados dos séculos. Eles recebem pedaços da vida, e dão a vida. Mas, uma vez que receberam a vida e trazem dentro de si o mundo com todo o seu poder e todas as suas possibilidades, eles oferecerão algo que ultrapassará aquilo que receberam...

Sinto, portanto, que somos os ancestrais de um deus, e que em todos estes milênios as nossas mais profundas solidões remontam ao início deste deus. Eis o que sinto! (Rilke, 2011b, p. 142-143).

Esse desdobramento epifânico atesta a fé, a “confiança infinita na poesia” (Neves, 1996, p. 215)¹ com que Rilke inicia seu percurso: o homem carrega um anseio cósmico, que ele é capaz de realizar, criando, através da arte, um deus.

O livro de horas e a consagração poética

Sobre o lugar controverso d’*O livro de horas* (escrito entre 1899 e 1903) na obra rilkeana, Paul de Man observou (1996, p. 45) que “o fervor com o qual os poemas se dirigem a um poder que recebe o nome de ‘Deus’ levanta a questão de sua estrutura teocêntrica, uma questão que nunca deixa de assombrar a exegese de Rilke sem, no entanto, receber uma resposta satisfatória”. Em sua análise do quiasma como figura retórica principal em Rilke, e conforme o qual invertem-se os termos superior e inferior de uma situação dada, Man entende que o Deus-por-criar de Rilke recai sob a perspectiva da mentira, inexistindo no poeta aspiração religiosa verdadeira. Para Judith Ryan, o Deus de Rilke “é essencialmente uma projeção da consciência humana”, do que daria prova o fato de que “toda uma panóplia de relações convencionais – centro e periferia, ativo e passivo, continente e conteúdo, raiz e ramificação, claro e escuro, superfície e centro – é revertido no mundo do *Livro de horas*”. Interpretando literalmente a frase “Deus é a obra de arte mais antiga” (Rilke, 2009, p. 49), ela entende que Rilke “na verdade apresenta um antimisticismo herético”, e “Deus torna-se uma metáfora, não para o ato criativo, mas para o objeto artístico”, “uma versão dos artefatos devocionais criados pelos monges” (Ryan, 2004, p. 28). Em linha semelhante, Holthusen entende que a frase situa Deus como “uma espécie de extremo ou objeto imanente da intuição poética”, e que “a paixão de Rilke é essencialmente uma paixão poética, a qual não aspira a outra coisa que ao simples nomear, e neste mero nomear o poeta deixa submergir até mesmo a realidade supramundana de Deus” (Holthusen, *apud* Langlois, 1978, p. 27)².

¹ A expressão alude a uma leitura de Rilke por Jorge de Sena.

² Langlois possivelmente se refere ao livro de Holthusen intitulado *Rainer Maria Rilke: a study of his later poetry*, publicado em 1952.

Entretando, contrariando essa oposição simples, e questionável, entre o estético e o religioso, suposta nesses três casos³, a inversão que faz Deus depender do homem remonta a uma vertente mística do cristianismo – muito presente, aliás, no romantismo alemão – sumarizada nos versos de Silesius (2015, s.p., tradução nossa): “Sei que nem por um instante/ pode Deus viver sem mim,/ Desapareço eu,/ Também Ele chega ao fim”⁴. Diz Rilke (2012b, p. 64-65):

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
Mit mir verlierst du deinen Sinn.

Deus, que será de ti quando eu morrer?
Eu sou o teu cântaro (e se me romper?)
A tua água (e se me corromper?)
Sou teu agasalho, sou teu afazer.
Vai comigo o significado teu.

A inversão Deus/homem, a que se associam demais inversões, não basta, portanto, para afastar Rilke de uma visão de mundo religiosa e supor que ele se contenta seja com a coisa-poema, seja com o puro ato de nomear. Tal simplificação de sua relação com Deus e o religioso parece dever-se à suposição de que a ‘morte de Deus’ era um simples fato consumado para ele⁵, e a uma incompreensão do sentido realmente religioso que atribuiu à poesia. Mas tampouco cabe endossar a leitura diametralmente oposta, feita por “várias gerações de leitores e teólogos”, que vê n’*O livro de horas* “um homem em busca incansável de Deus, um grande *homo religiosus*” (Furtado *apud* Rilke, 2009, p. 9), visto que a busca de Deus por Rilke parte, de fato, de uma proclamação de sua morte e da criação de um novo Deus pela arte. A questão é como a arte, a poesia, promoveria isto.

A caracterização do eu lírico d’*O livro de horas* como um monge pintor de ícones é bastante sugestiva de um enlace ou comunhão entre o encanto pela visualidade, a valorização do sensorial plástico, e um sentido religioso. O primeiro poema do livro merece uma leitura mais detida, pois expressa muito significativamente essa comunhão (Rilke, 2009, p. 26-27):

³ Quanto à observação de Holthusen, considere-se que para Rilke nomear é um ato existencial supremo: “Quanto mais eu vivo, mais me parece necessário suportar e copiar até o fim o ditado da existência” [„je weiter ich lebe, desto notiger scheint es mir, auszuhalten, das ganze Diktat des Daseins bis zum Schlup nachzuschreiben“] (Rilke, 1933, p. 454, tradução nossa).

⁴ „Ich weiß, daß ohne mich/ Gott nicht ein Nu kann leben,/ Werd ich zu nicht, er muß/ von Not den Geist aufgeben“.

⁵ Afirma Ryan (2004, p. 28-29): “Superficialmente um volume de poesia devocional, *O livro de horas* é na verdade uma mediação no desenvolvimento da identidade pessoal numa época em que ‘Deus está morto’. Seu apelo reside precisamente na conexão que estabelece entre o precário autoconhecimento e dúvidas fundamentais sobre a existência e poderes de Deus. A arte criativa torna-se um ícone que substitui o divino em uma era cética.”

Da neigt sich die Stunde und rührt mich an
mit klarem, metallenen Schlag:
mir zittern die Sinne. Ich fühle: ich kann –
und ich fasse den plastischen Tag.

Eis que a hora se inclina e me vem tocar
com pancada metálica e clara:
tremem meus sentidos. Sinto poder agarrar
o dia que plasticamente se declara.

Nichts war noch vollendet, eh ich es
[erschaut,
ein jedes Werden stand still.
Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut
kommt jedem das Ding, das er will.

Nada era perfeito antes de eu o olhar,
todo o devir se imobilizara.
Ao meu olhar amadurecido se vem apresentar
como noiva a coisa que desejara.

Nichts ist mir zu klein, und ich lieb es
[trotzdem
und mal es auf Goldgrund und groß
und halte es hoch, und ich weiß nicht wem
löst es die Seele los...

Nada é ínfimo, mesmo assim amá-lo-ei
pintando-o grande em fundo que o dourará,
e levantando-o e a quem, não sei,
a alma libertará...

O poema começa como um despertar: “eis que a hora se inclina e me vem tocar/ com pancada metálica e clara”. Se a palavra “pancada” (*Schlag*) tende a suscitar um sentido de brusquidez, seu ser metálico e claro revela um movimento de suave sintonização dos sentidos, com o que a pancada mesma se suaviza: a unidade do sintagma *klarem, metallenen Schlag* – mantida na tradução, que transmite a sensação de suavidade, clareza e precisão presente no original, inclusive pela repetição da vogal aberta nas três palavras – expressa a harmonia de um súbito porém suave afluir dos sentidos à consciência, como na expressão *zu Sinnen kommen*, em que “sentidos” e “consciência” são palavras permutáveis justamente porque tudo conflui *numa só consciência*. Tal harmonia ou inseparabilidade indica aqui, mais profundamente, o vínculo entre o físico e o espiritual, pois o eu lírico é propriamente *chamado a despertar para o exercício de sua devoção pela pancada do dia que é como o bater de um sino de Igreja*⁶. O som é metálico pela constituição física do sino, e claro da luz natural do dia, a uma vez divina. Essa luz externa e divina transcende o eu lírico e invade sua consciência com o dom do despertar. O toque do sino determina a hora da oração, funcionando assim como um despertar religioso. O que vem despertar o monge é, com efeito, “a hora”: “a hora que se inclina e me vem tocar”. Sob efeito desse toque – do dia, de Deus, do sino –, “meus sentidos tremem”, tanto de vida sensorial quanto de devoção espiritual, tudo ao mesmo tempo. Na mesma estrofe é especificado *para que* ele é desperto: „*ich fühle: ich kann –/ und ich fasse den plastischen Tag*“; “sinto que posso – e abraço o dia plástico”. O despertar religioso é um e o mesmo que o despertar para o dia: é ao “dia plástico” que é preciso consagrar-se. A tradução de Furtado foi também aqui feliz: o verbo “declarar” atribuído ao dia, embora ausente no original, reverbera o movimento presente no poema do dia que acorda o eu lírico como um chamado. Desde o princípio há uma dupla sintonia; entre sensorial e religioso, e entre eu lírico e movimento exterior: a pancada vem de fora, mas é suave e nasce tão naturalmente como se de dentro do eu lírico; seus sentidos – sem dis-

⁶ A experiência do sino convocando à oração, ainda esparsamente presente no Brasil, como em cidades históricas de Minas Gerais, e na Europa ainda comum, certamente foi familiar a Rilke.

sociação dos planos físico e espiritual – vibram com o sino, como envolvidos por ele; por fim, ele sente-se em sintonia com essa tarefa que se colocou naturalmente, por si mesma.

O verbo *fassen* encerra um extenso espectro semântico: tomar, pegar, agarrar, segurar, capturar, comportar, abranger, abarcar, abraçar, apreender, compreender, conceber... Tal amplitude é propícia para exprimir tanto a transição da situação passiva de *ser desperto* pelo dia para a ação de *agarrá-lo*, quanto o fato de que o caráter religioso dessa ação, ao contrário de implicar uma negação da vida, é uma entrega à vivência mais plena possível: colher o dia (*carpe diem*). Na segunda estrofe, o monge sente que sua presença contemplativa é indispensável ao mundo: nada era perfeito (no sentido literal de “completo”: *nichts war noch vollendet*) antes de o olhar; sem ele o devir estava imóvel (*ein jedes Werden stand still*), não começara ainda a devir; as coisas aguardam-no como a noiva. O sentimento de comunhão confere ao eu lírico um lugar especial na existência: ele deve consagrar-se espiritualmente às coisas vistas, deve *atuar*. De que modo, é dito na terceira estrofe: por meio de seu principal exercício monástico, a pintura de ícones. Cabe observar também que expressões como „*in Worte fassen*“ (exprimir/abranger com palavras) e o uso do termo para indicar a redação, concepção ou criação de um texto remetem-no à atividade criadora; trata-se de abarcar o dia plástico pela criação. Que o termo remeta especificamente ao escrever parece salientar a afinidade entre criação pictórica e poética – ambas celebram a visualidade, e o eu lírico, o monge pintor de ícones, é um monge-poeta.

Abraçar/conceber o dia plástico designa, pois, um movimento de ascese religiosa-artística (termos aqui inseparáveis) que firma, na terceira e última estrofe, uma atitude de vida: amar cada coisa e consumir esse amor pintando-as – real ou metaforicamente – ao modo dos ícones: sobre fundo dourado, com aura sagrada. Rilke anuncia com isso o projeto, prefigurado n’O *diário*, de uma religião poética, para a qual cada coisa é sagrada, não apenas os motivos icônicos tradicionais: “nada é pequeno demais para mim, e o amo mesmo assim”. Não é um exercício exclusivamente artístico, mas uma religião que (como em Novalis) só pode cumprir-se poeticamente: elevar as coisas ao fundo dourado é uma consagração capaz de salvá-las, na medida em que, sobre tal fundo, elas tornam-se grandes e elevadas [*und mal es auf Goldgrund und groß/ und halte es hoch*]. Salva-se não apenas a coisa elevada, mas também *a alma de alguém* – “não sei de quem” – que será tocado por essa pintura/poema.

Essa consagração carrega o otimismo da poética dos novos começos (Rilke, 2009, p. 40-41):

Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht.
Man fühlt den Wind von einem großen Blat,
das Gott und du und ich bechrieben hat
und das sich hoch in fremden Händen dreht.

Man fühlt den Glanz von einer neuen Seite,
auf der noch Alles werden kann.

Die Stille Kräfte prüfen ihre Breite
und sehn einander dunkel an.

Vivo no momento em que o século finda.
De uma grande folha se sente o vento a
[desprender,
que Deus e tu e eu estivemos a escrever
e que, ao alto, em mãos estranhas se vira
[ainda.

Sente-se da nova página a luminosidade,
em que tudo pode ainda acontecer.

As forças serenas experimentam sua elasticidade
e olham-se no seu obscuro ver.

Deus está ao lado do eu lírico e do leitor num movimento ao qual todos eles pertencem: uma página virada por *mãos estranhas*. Há o sentimento de um mistério, do que ainda

irá se revelar: “sente-se o brilho de uma nova página, em que tudo pode ainda vir a ser”, inclusive Deus. Esse Deus, portanto, não se opõe à novidade, mas participa do movimento de devir a ser nomeado poeticamente e no qual o eu lírico tem fé: “Creio em tudo ainda não dito” (Rilke, 1978, p. 212, tradução nossa). Não se trata de uma simples superação do religioso: “crer em tudo ainda não dito” vincula-se a “libertar meus sentimentos mais piedosos”⁸, ao desejo de professar e anunciar Deus “como ninguém antes”⁹ (Rilke, 1978, p. 212). O divino será dito pela poesia. Como o poeta já formulara n’O *Diário*, “é preciso ser piedoso num sentido novo”, e agora elucida, interpelando Deus: “Vês, sou alguém que busca”¹⁰, “alguém que sonha em dar-te acabamento,/ e assim completar a si mesmo”¹¹ (Rilke, 1978, p. 240-241). Assim, nesse sentido ao menos, *O livro de horas*, retomando a construção do divino prefigurada n’O *diário* (metáfora do verão) e na carta a Kappus (as abelhas que recolhem o mais doce de tudo), não subscreve – como sugerem muitos estudiosos – um exercício exclusivamente artístico sob falsa aparência devocional, uma “pseudorreligiosidade esteticista” (Bermudez-Cañete *apud* Rilke, 1991, p. 8), mas antes uma religião que só pode cumprir-se poeticamente.

Novamente viria a corroborar o teor religioso do projeto poético de Rilke um dístico de Silesius, especialmente se entendido de maneira mais literal do que aquela pretendida por seu autor: “Eu próprio tenho de ser sol; pintar com os meus raios/ O mar sem cor da total Divindade”¹² (Silesius, 1991, p. 40).

A consagração pela objetividade

O enlace entre a valorização do sensorial/visual e o sentido religioso, indicada n’O *livro de horas*, alcança uma significação especial no horizonte da orientação para a *objetividade* que se desenvolve na obra de Rilke, anunciada pelo protagonista Malte Laurids Brigge no romance homônimo: “Aprendo a ver” (2003, p. 37). A proposta desse aprendizado visual, ou, nas palavras de Quintela, “educação da visão” (*apud* Rilke, 1983, p. 20), engloba o papel crucial que ganharam para Rilke as artes plásticas, sobretudo mediante seu contato com pintores da colônia de Worpswede, com Rodin e com as pinturas de Cézanne e Van Gogh. Mais do que uma apreciação da plasticidade das coisas a ser refletida e realizada na poesia, a orientação objetiva assinala, junto com esse sentido por assim dizer mais puramente estético, toda uma transformação poético-existencial guiada pela abertura a novas experiências que é propiciada pelo olhar objetivo, capaz de contemplar igualmente todos os aspectos da existência. Donde a estima de Rilke pelo poema “A carcaça”, de Baudelaire:

[...] sem este poema, toda a evolução para o dizer objetivo, que agora acreditamos reconhecer em Cézanne, não teria por onde começar. Era preciso, primeiro, que o olhar artístico ousasse, até o ponto de ver, também no horrendo e aparente-

⁷ „Ich glaube an Alles noch nie Gesagte“.

⁸ „meine frömmsten Gefühle befreien“.

⁹ „will ich dich bekennen, will ich dich verkünden,/ wie keiner vorher“

¹⁰ „ein Sucher“.

¹¹ „Einer der träumt, dich zu vollenden/ und: daß er sich vollenden wird“.

¹² «Ich selbst muss Sonne sein; ich muss mit meinen Strahlen/ Das farblose Meer der ganzen Gottheit malen.»

mente só repugnante, o ente que é *válido*, como todos os outros entes. Do mesmo modo que não se pode escolher, tampouco é permitido ao criador o afastamento de uma tal existência: uma única rejeição, em algum momento, o impele para fora do estado de graça, fazendo dele um completo pecador (Rilke, 1996, p. 76).

As expressões “estado de graça” e “completo pecador” insinuam o quanto essa tarefa de poetizar o que quer que seja, uma carcaça ou flores, carrega o sentido religioso do projeto poético de Rilke, em que transpor-se para a realidade de uma coisa, adentrá-la, significa uma consagração poética.

Indicativo disso é também a admiração pelos artistas que, por seu devoto olhar objetivo, Rilke toma como modelos e mestres para sua poética da objetividade. Assim diz ele sobre Cézanne: “sua veracidade simples nos educa” (1996, p. 63), sua “humilde objetividade”, pautada pela “fé e a participação interessada e objetiva de um cachorro, que se vê no espelho e pensa: aí está outro cachorro” (1996, p. 89-90). Veja-se este excerto do *Réquiem por uma amiga* (1908), prestado à pintora Paula Becker (Rosenfield; Pereira, 2021, p. 288-289):

Denn Das verstandest du: die vollen Früchte.
Die legtest du auf Schalen vor dich hin
und wogst mit Farben ihre Schwere auf.
Und so wie Früchte sahst du auch die Fraun
und sahst die Kinder so, von innen her
getrieben in die Formen ihres Daseins.
Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,
nahmst dich heraus aus deinen Kleidern,
[trugst
dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.
So ohne Neugier war zuletzt dein Schauen
und so besitzlos, von so wahrer Armut,
dass es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig.

Pois isso compreendeste: as frutas repletas.
Tu as deitaste sobre cascas na tua frente
E ainda sopesaste seu peso com as cores.
E assim como as frutas, também viste as
[mulheres
E viste as crianças de dentro pra fora
A moldarem-se nas formas de sua existência,
E viste a ti mesma por fim como uma fruta,
Te colheste pra fora de tuas roupas, te
Puseste ao espelho e te deixaste adentrá-lo
Até alcançar o olhar que ali restou, imenso,
E não disse: isso sou eu; mas: isso é.
E ao final teu olhar estava tão sem zelos,
Tão despossuído, tão pleno de humildade,
Que já nem desejava a si mesmo: sagrado

De acordo com Antonio Pau, Rilke teria, contudo, reconhecido a insuficiência e potencial “desumanização estética” da orientação objetiva, realizada, sobretudo, n’O *livro das imagens* (1897-1906) e *Novos poemas* (1902-1908), estes últimos contendo os famosos “poemas-coisa” [*Dinggedichte*]. Ele “deixara de fora o sentimento, por reação frente a seus poemas estrepantes, de sentimentalismo água-com-açúcar, mas agora reconhece que o sentimento é o mais valioso” (Pau *apud* Rilke, 2014, p. 19). Tal movimento encontra-se declarado no poema *Wendung*, “Mudança” ou “Guinada” (1914): “Já fizeste a obra da vista,/ faz agora a do coração”¹³; “Olha [...]/ este ser apenas conquistado,/ nunca ainda o amaste”¹⁴ (Rilke, 1978, p. 723, tradução nossa). As *Elegias de Duíno* e *Os sonetos a Orfeu*, as grandes obras visionárias de Rilke, teriam retomado o sentimento suprasumindo a prova da objetividade e sua abertura a todos os aspectos da existência.

¹³ „Werk des Gesichts ist getan,/ tue nun Herz-Werk“.

¹⁴ „Siehe [...]/ dieses erst nur errungene, nie/ noch geliebte Geschöpf“.

A obra do coração: *Elegias de Duíno*¹⁵

As *Elegias de Duíno* culminam os maiores esforços e inquietações de Rilke, dando extrema expressão à condição humana e à exigência, cedo reconhecida pelo poeta, de assumir a finitude e abandonar o paradigma da eternidade. Conforme Paul de Man, a obra exacerba os temas negativos de toda a consciência moderna:

Rilke tem uma percepção aguda do caráter alienado e artificial da realidade humana, e vai longe em sua recusa a conceder a qualquer experiência o poder de suspender essa alienação. Nem o amor nem o poder imaginativo das mais profundas nostalgias podem superar a esterilidade essencial do eu e do mundo. Separada para sempre das plenitudes da presença-a-si, a figura que Rilke produz da humanidade é a mais frágil e mais exposta criatura que se possa imaginar. Ele chama o homem de “o mais efêmero” (“Nona Elegia”), “o mais fugaz” (“Oitava elegia”), a criatura “que está incessantemente partindo” (“Oitava Elegia”), e que nunca se pode estabelecer como presença tranquilizadora para si mesma e o mundo (Man, 1996, p. 40).

Contudo, apesar dessa consciência melancólica, lutuosa de uma condição irrevogável, a obra também exacerba o esforço do poeta por celebrar uma plenitude possível num horizonte finito. Se o Anjo é inalcançável e, diante dele, o grito humano é “reprimido num soluço obscuro” – em lugar, como observou Guardini (1996, p. 29), do ato religioso da prece, a demonstrar nosso abandono –, se vivemos “em incessante despedida” e não temos a espécie de amparo facultada aos animais, entregues à existência como à eternidade e inscientes de sua finitude, o lamento pela transcendência e a eternidade perdidas receberá a contraparte de uma consciência mais ampla e venturosa, como a entende Rilke, e que surge justamente de uma relação poética com a existência finita. Tal consciência nasce da admiração pelo caráter único e irrepetível da existência terrena e, juntamente com isso, do reconhecimento de nossa posição central nessa configuração; conforme a nona elegia (Rilke, 2008, p. 80-83):

[...] Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar
alles das Hiesige braucht, dieses
[Schwindende, das
seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten.
[Ein Mal
jedes, nur *ein* Mal. Ein Mal und nicht mehr.
[Und wir auch
ein Mal. Nie wieder. Aber dieses
ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur *ein* Mal:
irdisch gewesen zu sein, scheint nicht
[widerrufbar.

[...] estar-aqui é excessivo e todas as
[coisas parecem
precisar de nós, essas efêmeras que
[estranhamente
nos solicitam. A nós, os mais efêmeros. *Uma*
[vez
cada uma, somente *uma* vez. *Uma* vez e nunca
[mais.
E nós também, *uma* vez, jamais outra. Porém
[este
ter sido *uma* vez, ainda que apenas *uma* vez,
ter sido *terrestre*, não parece revocável.

É por cada coisa ser *uma única vez*, e justamente por sermos de todos os seres os mais efêmeros, que temos uma responsabilidade irrevogável. Dessa ampla consciência da fini-

¹⁵ Parte das reflexões deste tópico estão indicadas, em contexto associado, noutro trabalho sobre Rilke de nossa autoria: Moosburger, 2018, p. 63-77.

tude emana um sentido de cuidado com a Terra e tudo que é terreno e transitório: “a angústia e acima de tudo o mais árduo,/ a longa experiência do amor – o puro/ indizível”¹⁶ (Rilke, 2008, p. 82-83, tradução nossa). O trabalho supremo do amor, ponto máximo da religião poética como proposta por Rilke, seria transfigurar esse indizível em nosso mais puro dizer (Rilke, 2008, p. 82-83):

[...] Bringt doch der Wanderer auch vom
[Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen
[unsägliche, sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und
[blaun Enzian.
Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstsbaum, Fenster, –
höchstens: Säule, Turm... aber zu *sagen*, verthehs,
oh zu sagen *so*, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.

[...] Traga pois o viandante da encosta do
[monte para o vale,
não apenas um punhado de terra do indizível,
mas a palavra colhida pura, a genciana
[amarela
e azul. Estamos *aqui* talvez para dizer: casa,
ponte, árvore, porta, cântaro, fonte, janela –
e ainda: coluna, torre... Mas para *dizer*,
[compreende,
para dizer as coisas como elas mesmas jamais
pensaram ser intimamente.

Vale notar como esse desdobramento retoma a ideia de consagração poética às coisas do mundo, presente no primeiro poema d’*O livro de horas*; agora, porém, não se trata mais apenas de “pintá-las sobre fundo dourado” – como a proposta da objetividade poderia bastar para realizar. Indo além, o poeta assevera que as coisas solicitam que nós as digamos “como elas mesmas jamais pensaram ser intimamente”, que as *transformemos* (Rilke, 2008, p. 86-87):

Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? – Erde! unsichtbar!
Was, wenn Wandlung nicht, ist dein drängender
[Auftrag?

Terra, não é este o teu desejo: renascer *invisível*
em nós? Não é teu sonho tornar-te
invisível algum dia? – Terra! Invisível!
Não é a metamorfose tua desesperada missão?

O homem poderia veicular poeticamente esse “renascimento invisível” ansiado pela Terra, restituindo, assim, paradoxalmente, um sentido de infinitude à finitude, por meio dessa relação poética, desse empenho consagratório que, elevando as coisas a um plano poético, em certo sentido as salva.

A transfiguração do visível em invisível é assim elucidada na carta de Rilke a Hulewicz:

Em favor da provisoriedade que isso compartilha conosco, estes fenômenos e estas coisas devem ser, em um entendimento muitíssimo íntimo, compreendidas e transformadas por nós [...] nossa tarefa é gravarmos em nós esta terra provisória, caduca, de modo tão profundo, tão sofreador e apaixonado, que sua essência ressuscite ‘invisível’ em nós. Somos as abelhas do invisível. Colhemos ardorosamente o mel do visível para acumulá-lo na grande colméia de ouro do invisível (Rilke, 2012a, p. 48).

¹⁶ „das Schwersein,/ also der Liebe lange Erfahrung, – also/ lauter Unsägliches.“

Retomando a imagem das abelhas que acumulam o mel com que, na carta a Kappus, referira-se à nossa busca pelo mais doce de tudo para construir Deus, Rilke enfatiza novamente, agora sob o signo da noção do ‘invisível’, o caráter terreno e finito dessa tarefa para a qual somente nós estaríamos capacitados (Rilke, 2012a, p. 49-50): “...somos nós estes transformadores da terra, de todo nosso ser-aí, os vãos e as quedas de nosso amor, tudo nos capacita a esta tarefa”. Mas previne que essa transfiguração não seja confundida com “os conceitos católicos de morte, além e eternidade”:

não é no sentido cristão [...] mas em uma consciência puramente terrena, profundamente terrena, venturosamente terrena, que importa introduzir o aqui visto e tocado em um âmbito mais amplo, no mais amplo âmbito. Não em um além cuja sombra obscurece a terra, mas em um todo, no todo. (Rilke, 2012a, p. 48).

Por via dessa transfiguração nas profundezas da existência, não rumo a um além, Rilke dá um encaminhamento à morte de Deus considerando o que nos resta como tarefa num sentido que é religioso na mesma medida em que é poético, pois é fundamentalmente poética essa relação de devoção sagrada e amor incondicional à fragilidade de nossa finitude, em busca de uma plenitude inscrita nela própria. O imperativo poético-religioso de Novalis por *romantizar o mundo* ganha, assim, um sentido todo próprio em Rilke: a relação poética deverá realizar essa tarefa, agora sem a figura do Deus antecedente. Tarefa para a qual, esclarece ainda Rilke na carta a Hulewicz, não apenas o paradigma do além-mundo é um adversário, por solapar o que é terreno e transitório com sua sombra de maior grandeza, mas também o consumismo, que Rilke via nascer, e no qual as coisas são produzidas em série e substituídas, perdendo sua aura singular e o brilho de sua finitude. A exortação do poeta abrange a responsabilidade por conservar o valor humano e láríco (no sentido das divindades do lar) das coisas: as “coisas vivificadas, vivenciadas”, que são “cossabedoras de nós e entram em declínio e não podem ser substituídas” (Rilke, 2012a, p. 49). Se a perda da aura singular das coisas deve-se em boa parte justamente à perda dos valores transcendentais e uma simples entrega a um devir desencantado, a consagração poética de Rilke reside nessa tentativa de reencantar o mundo sem lançar mão de valores que se separem da finitude. Apenas o poético traz essa consciência, apenas poeticamente pode realizar-se esta obra do coração.

Considerações finais

Um dos textos que mais clarifica o sentido religioso, e místico, do projeto poético de Rilke talvez seja o “Discurso sobre o amor recíproco de Deus” [*Rede über die Gegenliebe Gottes*] (1913), que propõe como tarefa justamente consumir o amor sem nada esperar de Deus, arrancando de si próprio um amor incondicional (Rilke, 1974). Assim também em *Malte*: “não há a reear nenhuma correspondência amorosa da parte Dele”, pois é no “retraimento deste Amado superior a nós” que podemos “cumprir todo o nosso coração” (Rilke, 2003, p. 220). Mantendo em aberto se Rilke pensa aqui, mais literalmente, na existência do Deus abscondito, conforme uma vertente mística do cristianismo, ou se, na verdade, alude metaforicamente à Sua inexistência, fato é que por esse meio ele abre espaço para pensar a ação do homem a partir unicamente de sua finitude, e para que a existência e o mundo sejam

elevados poeticamente, não sucumbindo ao niilismo de um devir caótico, contingente e à deriva, como indicou Paz acerca das consequências da morte de Deus.

Rilke parece propor uma nova versão do projeto romântico de “unir finitude e infinito”, reconfigurado o infinito em uma versão ainda mais terrena e, assim, paradoxalmente, transitória.

Como, porém, pode o homem arcar com o peso de uma divindade que não o antecede e que ele mesmo deve engendrar? Que sentido tem ainda “o infinito” e “a eternidade”, se a ênfase deve recair radicalmente sobre a finitude?

Como sintetizou Dora Ferreira da Silva, Rilke “não teme o paradoxo”:

é no coração frágil do homem, o mais efêmero de todos os seres, que se cumpre a transmutação do finito em infinito, do transitório em eterno; em seu coração a “externalidade” será enfim devolvida ao Absoluto. Como? Através da aceitação plena do terrestre, afirmando apaixonadamente o “aqui e agora”, vendo na morte não “o outro lado”, a promessa da transcendência, mas a mais íntima e sagrada inspiração da terra. Nessa imanentização os opostos coincidem, o finito se infinitiza, o efêmero se eterniza (Silva *apud* Rilke, 2008, p. 121).

Uma reflexão sobre as implicações e consequências desse modo paradoxal de pensar é algo a ser trabalhado mais amplamente, em um estudo posterior. Para o presente propósito, cabe apenas pontuar que ele levanta algumas questões afins aos apontamentos de Octavio Paz. O caráter impensável, no ideário cristão, de um tempo finito sem o horizonte da eternidade como advento final, mostra-se nas idas-e-vindas de Rilke quanto ao conflito entre finitude e infinitude, transitoriedade e eternidade. Ao mesmo tempo em que procura superar a eternidade e o infinito, enraizando o projeto poético na finitude, o poeta nunca perde completamente de vista aquele horizonte, projetando, no diário, “um dia pleno de *eternidade*” (Rilke, 2011b, p. 97, grifo nosso); nas *Elegias*, recusando um entendimento “temporalmente limitado”, afirma que deve ser *duradoura* a conversão do visível no invisível (Rilke, 2012a, p. 48-49). A própria inversão que põe o divino no final atende à tentativa de pensar esse impensável de modo frutífero e consequente.

Outro ponto saliente é a mistura de religiões e mitologias, acerca da qual limitemo-nos aqui à figura do anjo: dificilmente dissociável do ideário cristão (face, p.ex., à primeira elegia, em que a criatura humana recua de dirigir-lhe uma prece), Rilke afirma não ser o anjo das *Elegias* aquele do cristianismo, antes remeter às figuras angelicais islâmicas, sendo “aquela criatura na qual a transformação do visível em invisível já aparece consumada” (Rilke, 2012a, p. 49-50). No caso de Rilke, a mistura de religiões, resultante da queda na contingência pela morte de Deus, também favorece, por sua versatilidade, uma conformação do paradoxo.

Quanto ao desamparo e abandono à contingência decorrentes da orfandade existencial, nosso principal foco aqui foi justamente o modo como o projeto de consagração poética de Rilke lhe respondeu: com sua força de tensionar a alma a uma busca interior e valorizar a finitude, preservando o sentido da existência terrena diante de um niilismo ameaçador. À luz disso podem-se ler estes versos de “Diz-me, poeta”¹⁷ (Campos, 2001, p. 346-347): “Diz-me, poeta, o que fazes? – Eu canto./ Porém a morte e todo o desencanto,/

¹⁷ „O sage Dichter“.

como os suportas e aceitas? – Eu canto.”¹⁸. „*Ich rühme*“, traduzido por Augusto de Campos como “eu canto”, mais literalmente “eu louvo”, condensa o desejo e imperativo de sublimar as coisas – nos dois sentidos da palavra – elevando-as poeticamente.

Referências

CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DRISCOLL, Kári. *Towards a Poetics of Animality*: Hofmannsthal, Rilke, Pirandello, Kafka. 2014. Thesis (Doctorate in Philosophy) – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York, 2014.

GUARDINI, Romano. *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien*. München: Kösel, 1996.

LANGLOIS, Jose Miguel Ibáñez. *Rilke, Pound, Neruda: três mestres da poesia contemporânea*. São Paulo: Nerman, 1978.

MAN, Paul de. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MOOSBURGER, Laura B. Posfácio. In: RILKE, Rainer Maria. *Transitoriedade*. Seleção, tradução, posfácio e notas: Laura B. Moosburger. São Paulo: Clandestina, 2018. p. 63-77.

NEVES, Margarida Braga. Rilke e(m) Sena. In: FURTADO, Maria Teresa Dias *et al.* (org.). *Rilke 70 anos depois*: Colóquio interdisciplinar. Lisboa: Colibri, 1996. p. 235-248.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RILKE, Rainer Maria. *A melodia das coisas: contos, ensaios, cartas*. Organização e tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011a.

RILKE, Rainer Maria. *As anotações de Malte Laurids Brigge*. Tradução e prefácio: Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Relógio D'água, 2003.

RILKE, Rainer Maria. *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*. Herausgegeben von Ruth Sieber Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel, 1933.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Tradução e prefácio: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

RILKE, Rainer Maria. *Cuarenta y nueve poemas*. Seleção, tradução e introdução de Antonio Pau. Madrid: Trotta, 2014.

RILKE, Rainer Maria. *Der Brief des jungen Arbeiters*: aus den kleinen Schriften 1906-1926. Berlin: Suhrkamp, 1974.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários: Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2008.

¹⁸ „O sage, Dichter, was du tust? – Ich rühme./ Aber das Tödliche und Ungetüme,/ wie halst du's aus, wie nimmst du's hin? – Ich rühme“.

- RILKE, Rainer Maria. *Nuevos Poemas I*. Traducción, introducción y notas de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid: Hiperión, 1991.
- RILKE, Rainer Maria. *O diário de Florença*. Tradução e apresentação: Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2011b.
- RILKE, Rainer Maria. *O livro de horas*. Tradução e apresentação: Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- RILKE, Rainer Maria. Oitava Elegia de Duíno – acompanhada de uma carta. Apresentação, tradução e notas de Vicente A. de Arruda Sampaio. *Rapsódia*, São Paulo, n. 6, p. 35-50, dez. 2012a. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106536>> Acesso em: 02 fev. 2018.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Seleção, tradução e introdução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas: As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Prefácio, seleção e tradução: Paulo Quintela. Porto: O oiro do dia, 1983.
- RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke in drei Bänden*. Herausgegeben von Horst Nalewski. Leipzig: Insel-Verlag, 1978.
- ROSENFELD, Kathrin; PEREIRA, Lawrence Flores. Rainer Maria Rilke e Paula Modersohn-Becker: um diálogo inspirador no Réquiem a uma Amiga. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 24, n. 44, p. 271-295, set./dez. 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/187704>> Acesso em: 28 fev. 2023.
- RYAN, Judith. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SILESIUS, Angelus. *A rosa é sem porquê*. Tradução e prefácio: José Augusto Mourão. Lisboa: Vega, 1991.
- SILESIUS, Angelus. *Aus des Angelus Silesius Cherubinischem Wandersmann*. [S. l.: s. n.], 2015. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/48210>>. Acesso: 01 jun. 2023.

Alexandre Herculano germanista: um tradutor e intérprete do Romantismo em Portugal

Alexandre Herculano Germanist: a Translator and Interpreter of Romanticism in Portugal

Hugo Lenes Menezes

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI) | Teresina | PI | BR

hugolenesmenezes.corri@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6234-267X>

Resumo: A partir da leitura do ensaio “Herculano tradutor e intérprete do Romantismo europeu”, de Fernanda Gil da Costa (2013), elaboramos o presente ensaio. Aqui, usamos o vocábulo *tradução* não apenas literalmente, ou na etimologia latina (*transductio*, *-onis*: transferência ou passagem), mas também livremente, no modo amplo e até figurado de *leitura*, *interpretação* e *significação*. No caso, trata-se da tradução do Romantismo, particularmente a primeira fase na Alemanha, enquanto uma mediação entre nações, línguas e culturas. Nesse contexto, objetivamos contribuir para divulgar e valorizar uma dimensão reconhecida, porém rara e ocasionalmente referenciada em Alexandre Herculano, qual seja, seu aspecto germanista, na condição de um tradutor e intérprete do Romantismo em Portugal.

Palavras-chave: Alexandre Herculano germanista; Alexandre Herculano tradutor; interpretação do Romantismo europeu; primeira fase do Romantismo na Alemanha; Romantismo em Portugal.

Abstract: From the reading of the essay “Herculano Translator and Interpreter of European Romanticism”, by Fernanda Gil da Costa (2013), we elaborate this essay. Here we use the word *translation* not only literally, or in Latin etymology (*transductio*, *-onis*: transfer or passage), but also freely, in the broad and even figurative mode of *reading*, *interpretation* and *signification*. In this case, it is the translation of Romanticism, particularly the first phase in Germany, as a mediation between nations, languages and cultures. In this context, we aim to contribute to disseminate and value a recognized dimension, but rare and occasionally referenced in Alexandre Herculano, that is, his Germanist aspect, as a translator and interpreter of Romanticism in Portugal.

Keywords: Alexandre Herculano Germanist; Alexandre Herculano translator; interpretation of European Romanticism; first phase of Romanticism in Germany; Romanticism in Portugal.

Herculano como que possui um espírito germânico. Por sua vez, os maiores lusitanistas são alemães, como Friedrich Diez, Wilhelm Storck, Friedrich Kuhn, Henrich Schaefer, August e Friedrich Schlegel, Christoph



Schlüter, Ferdinand Wolf, Nicolaus Delius, Friedrich Bouterwek, Wilhelm Giese, Carolina Michaëlis, Otto Taube, Harri Meier, Wolfgang Kayser, Hans Flasche, Hugo Schuchardt, Oskar Walzel, Wilhelm Wilmsmeier, Dieter Woll, Georg Lind, Dietrich Briesemeister, Herbert Minhemann, Reinhold Schneider, Wilfried Kreutzer e Rainer Hess.

(Haquira Osakabe, 1995)¹

Considerações iniciais

A partir da leitura do ensaio “Herculano tradutor e intérprete do Romantismo europeu”, de Fernanda Gil da Costa (2013), elaboramos o presente ensaio. Aqui, usamos o vocábulo *tradução* não apenas literalmente, ou na etimologia latina (*transductio*, *-onis*: transferência ou passagem), mas também livremente, no modo amplo e até figurado de *leitura*, *interpretação* e *significação*², no caso, trata-se da tradução do Romantismo, enquanto uma mediação entre nações, línguas e culturas, bem como uma difusão do enfocado movimento estilístico. Tal fato nos evoca de imediato uma publicação referencial de Antoine Berman, grande crítico literário e teórico do processo tradutório. Falamos do livro *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica* (2002). E, embora o movimento romântico desponte num espaço de tempo relativamente próximo na Alemanha, na Inglaterra e na França, segundo Isaiah Berlin (2015, p. 23), identificamos o seu primaz berço no país de Goethe³.

O ensaio ora apresentado, conforme mostra seu título, centra-se no polígrafo lusitano Alexandre Herculano: poeta/vate visionário, cronista poético, contista, romancista, epistológrafo, memorialista⁴, teatrólogo e crítico lítero-teatral, ensaísta/articulista versátil, folhetista/panfletista estético-literário, ímpar pensador liberal e católico renovado, jornalista enciclopedista e polemista⁵, paradigma dos arquivistas e bibliotecá-

¹ Informação obtida em aula da disciplina Grande Autor em Língua Portuguesa I (LT130), ministrada por Haquira Osakabe no primeiro semestre de 1995, durante o Curso 07, Mestrado em Letras, do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

² De acordo com Kanavillil Rajagopalan, “a tradução e o significado estão atrelados entre si. Há quem defenda que a transferência, quando se trata de valores estéticos, é possível, porém acarreta um esforço para ir além do significado” (Rajagopalan, 2001, p. 69).

³ Benedito Nunes também defende a primazia da Alemanha, “a primeira a empregar, numa conotação crítica e histórica, a palavra *romântico*, e que sela a fortuna teórica do termo” (Nunes, 1993, p. 52-53). O Romantismo, conquanto obtenha “amparo e ressonância no mundo, é alemão na sua origem e na sua essência. Nasce com o *Sturm und Drang* e morre com Heine” (Liebel, 2018, p. 114). O povo além-Reno, numa sintonia de caráter, inventa o Romantismo (Craig, 1981, p. 21-42). E, por representar a dita introspecção teuta e a contemplação do mundo/natureza, o quadro *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818), de Caspar David Friedrich, é a imagem-síntese do ser germânico e a alegoria maior do movimento romântico (Wolf, 2008, p. 42).

⁴ A denominação *Cenas de um ano de minha vida: poesia e meditação* (1831-1832) trai porventura uma sugestão da autobiografia goethiana *De minha vida: poesia e verdade* (1811-1833).

⁵ Um estudioso o compara, “como polemista, a Görres, renano do tempo de Heine...” (Nemésio, 1934, p. 309)

rios lusos, diplomático e paleógrafo, primeiro historiador científico em vernáculo⁶, editor crítico de documentos históricos (anais, afins...) e precursor da história das mentalidades⁸, soldado revolucionário e exilado político, jurista combativo e representante público ético⁹, educador prático-democrático e, consoante a romanista alemã Carolina Michaëlis (*apud* Costa, 2013, p. 21), “magnífico tradutor adaptador”, em nível *tout court*¹⁰.

Ao registrar que as raízes da romanística germânica datam do Romantismo, também observamos que, casada com o historiador, crítico de arte e germanista português Joaquim Fonseca Vasconcelos, profundo conhecedor dos célebres tradutores M. Lutero, J. H. Voss e os irmãos Schlegel, a aludida romanista é tradutora e intérprete para assuntos da Península Ibérica no Ministério do Interior do seu país e docente de literatura alemã na Faculdade de Letras de Lisboa. Corresponde-se com o igualmente medievalista Herculano, o qual lhe disponibiliza sua residência de Bibliotecário-Mor do Reino e Diretor da Biblioteca do Palácio da Ajuda.

Num contexto pós-guerra civil contra um regime absolutista, em tempo de crise, todavia mediante duas empresas editoriais voltadas à leitura e ao aprendizado: a Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis e a Sociedade Literária Portuense¹¹, Herculano consegue oferecer trabalhos seus, entre eles: versos, contos, novelas, romances, estudos eruditos, resenhas, transcrições de manuscritos e traduções, como as de composições poéticas do alemão G. A. Bürger. Após a vitória dos liberais na guerra civil em Portugal, a produção estético-literária e histórica ali se desenvolve sob os auspícios do rei consorte D. Fernando II, o germânico Ferdinand von Sachsen-Coburg-Gotha. Ao lado da esposa, D. Maria II, ele é um mecenas de jovens promessas como Herculano e uma personalidade do Romantismo lusitano¹².

Revela-se então importante que saibamos as condições de produção de determinada tradução literária, suas razões e a intenção autorial do tradutor-escritor (reescritor). O último, no dizer de Carolina Michaëlis, quando ela se refere a Herculano, corresponde ao *tradutor adaptador*. Em tal esfera, a publicação artístico-verbal de chegada (a traduzida), dada à luz em certo idioma, meios e sistema de valores definidos, conquista independência e vem a compor a criação que até na atualidade chamamos *literatura nacional*. Versos de Bürger, em tradução portuguesa, correspondem, por conseguinte, a um trabalho luso de arte da

⁶ Ao lado de órgãos congêneres, o historiador lisboeta integra a Real Academia de Ciências da Baviera (Munique / Alemanha). Ademais, seus *Portugaliae monumenta histórica* (1856) são inspirados nos *Monumenta germaniae histórica* (1826), editados por Georg Pertz e Georg Waitz.

⁷ Nosso autor estimula muitas ciências auxiliares da história, como a numismática.

⁸ Herculano reconstitui antigos ambientes, costumes e ideias da vida cotidiana, notadamente num gênero tipicamente romântico, cuja forma e substância ele traduz (capta) e introduz no idioma pátrio: o romance histórico.

⁹ Fora do mundo intelectual, Herculano é ainda “internacionalmente premiado oleicultor, viticultor, ecologista, defensor da preservação dos monumentos e edifícios históricos, promotor do cooperativismo agrícola e defensor dos desprotegidos e injustiçados” (Santana, 1999, p. 2).

¹⁰ Por trabalharmos, também, a tradução *lato sensu* (leitura, interpretação e significação de quaisquer sistemas comunicativos), a expressão *tout court* indica a tradução *stricto sensu*, ou especificamente de textos verbais.

¹¹ Seus respectivos periódicos são as revistas *O Panorama* e *Repositório Literário*. Da mesma linha empresarial/editorial das citadas revistas é a Sociedade Tradutora e Encarregada do Melhoramento da Arte de Imprimir e de Encadernar.

¹² Chamado o rei artista, por preferir a cultura à política, D. Fernando II tem por conselheiro o alemão C. A. Dietz, que, assim como Herculano, é preceptor do futuro monarca D. Pedro V, filho do casal protetor das letras e artes.

palavra, do mesmo modo que o Shakespeare de Vasco Graça Moura não deixa de ser uma produção de lavra do país de Camões. Aqui se situa, eminentemente, a área de encontro, ou integração, entre a teoria literária e a linguística aplicada à tradução. Senão, vejamos:

[...] as alterações relativamente ao texto de partida (original) não dizem somente respeito a fatores linguísticos, mas também extralinguísticos. E até hoje, infelizmente, esses dados só são recolhidos e conhecidos nos casos em que os tradutores literários se destacam [...] noutras áreas da cultura [como o nosso polígrafo Herculano]. Trata-se, regra geral, de tradutores com obra literária consagrada (Nunes, 2006, p. 102).

O processo tradutório

Em sua generalidade, o processo tradutório, que integra a natureza da linguagem, é inerente ao ser humano, a começar pela percepção circundante, através da qual os dados da realidade, quando aportam ao intelecto, são convertidos em signos, viabilizadores do raciocínio e da comunicação. Aliás, para o crítico literário George Steiner, no clássico *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução* (2005, p. 72), tal processo está “formal e pragmaticamente implícito em todo ato de comunicação, na emissão de qualquer modo de significação, seja no sentido semiótico mais amplo ou nas trocas verbais mais especificamente”. Outro estudioso da literatura, no ensaio “Pensar a língua: a tradução como mapa do mundo e reconhecimento do outro” (2021), aprofunda algumas ideias pertinentes expostas por ele na conferência de abertura da XXXVIII Semana do Tradutor da Universidade Estadual Paulista (UNESP), no *campus* São José do Rio Preto (SP) / Brasil, em 2020. Referimo-nos a Márcio Scheel, que ressalta o fato de o procedimento *tout court* de traduzir sempre ganhar:

[...] amplitude e força significativa no interior das línguas e culturas de chegada [...]. O conhecimento de si implica e envolve, em larga medida, a alteridade [...]. E a tarefa do tradutor, desde que Walter Benjamin a formulou [...], não é a de simplesmente comunicar [...], antes, a tarefa do tradutor é restituir, na tradução, aquela dimensão essencial da obra ou das ideias [...]. É por essa razão que [...] Goethe propôs [...] uma *Weltliteratur*, uma literatura mundial. [...] Izabela Kestler afirma que “Goethe entende *Weltliteratur* [...] como “intercâmbio e comunicação intercultural, nos quais se manifestaria o que há de comum entre as diferentes culturas, sem que se apague a individualidade que se baseia em diferenças nacionais”. [...] O projeto de uma literatura mundial envolve, desde Goethe, a ideia da tradução como uma ponte, um caminho possível, trilhável, esse mapa do mundo (Scheel, 2021).

A tradução *tout court*, literária e cultural, além de um acesso secundário à produção estrangeira, é uma arte discursiva/textual que recria, na língua do leitor/receptor, o *espírito da língua* de partida, tornada assim como que mais poderosa. Essa técnica detém possibilidade criativa igual à da elaboração das obras de arte verbal ou não verbal, apesar do lugar-comum de ser o tradutor um escritor frustrado. Lembramos que nos Setecentos a tradução é elevada à categoria de arte e classificada como gênero literário (Santana-Dezmann, 2016,

p. 91). Já a adaptação, a tradução intersemiótica (Plaza, 2003), diz respeito a mais de uma *semiose* (Pierce, 2005) e ocorre pela mudança de suportes/meios. Mostra-se (re)criação de maior ousadia, com alterações formais e sógnicas, ou a transposição de um sistema significativo a outro: por exemplo, do literário ao cinematográfico ou televisivo, numa realização do próprio pelo alheio, conforme Marie-Hélène Paret Passos em *Da criação genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade* (2011). De modo particular e em termos de produções estético-verbais, a teoria, a crítica e a história da literatura, enquanto leituras e (re)escritas especializadas, podem ser encaradas como formas de tradução.

Conjuntamente, o teórico, o crítico e o historiador das letras, nas suas especificidades, são intérpretes. Nesse sentido, o germanista brasileiro Constantino Luz de Medeiros (2018, p. 11-13) observa que o apontado aspecto literário triádico remonta à primeira fase do Romantismo alemão: as obras *Sobre o estudo da poesia grega* (1795-1797) e a *Doutrina da arte* (1801-1802), respectivamente de F. e A. Schlegel, ambos copiosos tradutores *tout court*, são de alta relevância para a reconfiguração da teoria, da crítica e da história da arte verbal¹³. Isso porque semelhantes trabalhos firmam diferenciação entre a cultura clássica, precipuamente a gálica do *Ancien Régime* e a cultura moderna dos românticos, sobretudo dos germânicos¹⁴. Os últimos rompem tal regime sociopolítico aristocrático, também, pela luta contra o cosmopolitismo abstrato, pela apreensão do hegeliano *Volksgeist*, antecipado pela concepção historicista herderiana¹⁵, e em excursos metaliterários, pela técnica do distanciamento reflexivo entre o narrador, o texto e o público leitor, cujo desenvolvimento abrange a tradução *lato* e *stricto sensu*¹⁶. No derradeiro caso e em outras palavras, abordamos o princípio estético da ironia alemã.

¹³ O talento de A. Schlegel, discípulo de Bürger, que lhe ensina tradução de línguas clássicas e modernas, “evidencia-se na sua monumental tradução das obras de Shakespeare, até hoje inigualável. Esse trabalho que, mais que traduzir, procura transcriar o texto do poeta inglês, representa, também em si, uma mensagem do Romantismo” (Heise; Röhl, 1986, p. 46-47). Ademais, A. Schlegel é conhecido por suas traduções de Petrarca, Dante, Tasso, Ariosto, Camões, Lope de Vega e Calderón de la Barca, com *Florilégio de literatura italiana, espanhola e portuguesa* (1804), além de haver traduzido, de lendários autores do século IV a.C., os épicos sânscritos *Bhagavad Gita*, de Vyasa, e *Ramayana*, de Valmiki.

¹⁴ O fim do Império Carolíngio (843) origina o que são hoje a França e a Alemanha, inimigas seculares. A vitória teuta na Guerra Franco-Prussiana (1871) e o Tratado de Versalhes (1919) acirram o antagonismo e a rivalidade entre os dois países até o Pós-Segunda Guerra Mundial. Por oportuno, assinalamos que, no século XX, vem a se contrapor ao Impressionismo gálico a vanguarda expressionista. Essa, com o *Sturm und Drang* e o Romantismo, configura um movimento icônico dos alemães.

¹⁵ Os (pré-)românticos alemães explicam a história dos povos por um espírito constituído de traços subjetivos de cada um deles: a sua verdade íntima, ou o *Volksgeist*, numa unificação quase mística da alma do autor à alma nacional e em complementariedade à ciência.

¹⁶ No (Pré-)Romantismo, vários são os intelectuais teutônicos que se voltam à tradução, entre eles: Wieland, primeiro tradutor de obras de Shakespeare para o alemão; Tieck, tradutor de *Dom Quixote* (1605), de Cervantes, e de peças shakespearianas; Schleiermacher; Lessing; Herder; Novalis; Hölderlin, tradutor de *Édipo* (427 a.C.) e *Antígona* (442 a.C.), de Sófocles; J. H. Voss, tradutor de *Ilíada* (séc. VIII a.C.) e *Odisseia* (séc. VIII a.C.), de Homero; W. Humboldt; os irmãos Schlegel e Goethe. Schleiermacher (2001, p. 26-87) fixa um método etnocêntrico de tradução, correspondente ao ideal francês de civilização, ao qual o estrangeiro, o diferente, tem de se amoldar; bem como um método estrangeirizador, que busca para si o outro, o estranho, e corresponde ao ideal alemão de cultura.

A tradução e a ironia alemã

Particularmente, enquanto tradução, interpretação e significação em nível de comunicação verbal, a ironia alemã tem em E.T.A. Hoffmann o mestre-cultor no solo de origem e torna-se característica da narrativa-ensaio: *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe; *Siebenkäs* (1796-1797), de Jean Paul; ou *Lucinde* (1799), de F. Schlegel. A carregar a herança teuta e como marca da modernidade de um Thomas Mann, especialmente em *Dr. Fausto* (1947), o mencionado princípio equivale ao narrador onisciente intruso (Friedman, 1967, p. 119-120). E a ironia alemã já é preconizada por F. e A. Schlegel, mormente nos aforismos e ensaios curtos ou *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1798), do primeiro autor¹⁷. Tais escritos – uma inovação diante da tradição de postulados teóricos – surgem num dos periódicos os quais vão fundar o Romantismo: a revista *Athenäum*, que F. Schlegel dirige de 1798 a 1800 e que, como claro manifesto, é “por vezes doutrinário” (Safranski, 2010, p. 15), além de ser baseado no idealismo da subjetividade e consciência, ou do ego autoconsciente, de J. Fichte, e nas suas ramificações em outros teóricos, notadamente F. Schelling e Novalis¹⁸.

A tradução e a circulação de conceitos (pré-)românticos

No país de Goethe, a partir da fase setecentista finissecular, sistematizados por teóricos/pensadores da tradução, como Herder e os irmãos Schlegel, circulam vários conceitos (pré-)românticos seminais, a exemplo de: intuição, inspiração, liberdade de expressão/composição, originalidade, a supracitada ironia, gênio criativo, visão de mundo, absoluto, idealismo, autenticidade, empatia, mal de Werther, espírito do tempo, espírito da nação ou do povo, espírito da língua, filosofia da filologia, nova mitologia, folclore, cultura/sabedoria e canções populares, tradição oral, poesia ingênua, poesia sentimental, poesia da poesia, romance (poesia universal progressiva)¹⁹, modernidade, contos de fadas²⁰, origens da nação, estado-nação, nacionalismo (termo cunhado por Herder), historicismo (vocabulo empregado à primeira vez por Novalis [2018, p. 173])²¹, tradução e viagem/travessia (enquanto formação), todos seguidos de publicações como *Da Alemanha* (1810), da Baronesa de Staël²² e

¹⁷ No nosso ficcionista Herculano, a citada técnica se traduz na novela-ensaio “O pároco de aldeia”, de *Lendas e narrativas* (1851).

¹⁸ A concepção *fichtiniana* contribui para o conceito romântico da autonomia da criação literária.

¹⁹ Nessa acepção, o romance é um mosaico de formas (novela, poema, carta, drama, aforismo etc.) em permanente devir, a depender somente da “genialidade” do artista literário e a ilustrar o conceito de *poesia universal progressiva*, de F. Schlegel.

²⁰ Como o romance, os contos de fadas, por sua natureza antimimética, são colocados no centro da poética romântica, que tende para o irracional, o miraculoso e o feérico, enquanto o oposto do banal, mundano e prosaico. Na formação alemã (*Bildung*) da nacionalidade/germanidade (*Deutschheit*), tais contos são recolhidos e reelaborados de antigas narrativas folclóricas pelos irmãos J. e W. Grimm, bem como por Tieck, cuja coletânea *Contos de fadas populares* (1797), com forte presença de elementos macabros, é um dos marcos fundadores do Romantismo teuto. Em língua portuguesa, o fenômeno também se manifesta, conforme exemplifica o resgate e a recriação da lenda medieval “A dama pé de cabra” por Herculano.

²¹ Novalis. *Sämmtliche Werke III*. Illinois (EUA): AbeBooks, 2018, p. 173.

²² Anne-Louise Germaine Necker, parisiense que se casa com o Barão Erik Magnus Staël von Holstein, descendente de antiga família da região alemã da Renânia. Discípula de Herder e germanista francesa, que em

de viagens dessa germanista junto a outro pertinente teórico, A. Schlegel, ministrante de conferências esclarecedoras.

A tradução e o Pré-Romantismo na Alemanha e em Portugal

Embora o Pré-Romantismo alemão seja uma antítese ao conhecimento racional, o aspecto humanizante-educacional da *Aufklärung* prenuncia o movimento romântico (Falcon, 1994). Dentro da preocupação iluminista com o esclarecimento do público, os românticos tomam para si a função de educadores dos contemporâneos. Mesmo porque, o Romantismo “mais parece um fato social, *paidêutico*, formativo e filosófico, do que um fato exclusivamente artístico” (Ferreira, A., 2007, p. 36). Aqui, a formação de um leitorado, inclusive de tradução, se associa a um vasto e basilar projeto educativo-cultural. Trata-se da Lei da *Bildung*, que interpretamos como um conjunto de experiências e vivências sociopolíticas e espirituais: valores e gostos, a moldar o indivíduo (Berman, 2002). Recordamos que Schiller é o autor de *A educação estética do homem* (1795). E os retromencionados conceitos esclarecedores se encontram traduzidos, propagados e, entre tantos países caudatários dos grandes polos ocidentais, chegam a Portugal, sobretudo na bagagem da viajada/exilada Condessa de Oeynhausen, posteriormente Marquesa de Alorna²³.

Erudita antidéspota e devotada à cultura, a germanizante lusíada, que se espelha na Baronesa de Staël, é também tradutora *lato e stricto sensu*, livre pensadora que atua entre o Século das Luzes e os Oitocentos. Designada Alcipe – seu pseudônimo arcade – ou Staël Portuguesa (Herculano, 2006), no seu país é insigne figura do Pré-Romantismo, fase cismática e de transição, paralelamente à despedida do Neoclassicismo. Da dominante França do *Ancien Régime*, ela desloca a fonte inspiradora para culturas europeias como a britânica e, mais ainda, a sua alma irmã germânica, através de traduções e/ou adaptações de Wieland, Bürger, Karl Ramler, J. Cronegk, Herder e Goethe²⁴. Por sinal, há algo dos *Volkslieder* nas cantigas da Marquesa. Tudo isso ela desenvolve após um longo divórcio entre o Portugal da Inquisição moderna e a Alemanha da Reforma Protestante. No feudal Sacro Império Romano-Germânico dos considerados déspotas esclarecidos e sob um lirismo teuto-inglês (Ossian/Macpherson²⁵, Young, Shakespeare e o próprio gênio nacional), o Pré-Romantismo é um movimento renovador pontual (1770-1785) entre jovens ditos selvagens, ou indisciplinados²⁶, quando levamos em conta a inversa autoimagem alemã propagada a todo o mundo: personificação do autocontrole, pendor à circunspecção, senso de disciplina e rigor.

Weimar e Jena convive também com Goethe, interpreta para o mundo, inclusive nos salões culturais dela, a alma alemã e as fontes nórdicas associadas aos estudos germânicos.

²³ Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre, lisboeta que contrai matrimônio com o conde Karl Peter Maria Joseph August von Oeynhausen-Gravenburg, do estado alemão da Baixa Saxônia.

²⁴ Em meio à imitação do texto de partida, prática típica do Neoclassicismo/Arcadismo, as traduções de Alcipe atingem certa liberdade pré-romântica. João Gaspar Simões (1956, p. 93-94) reconhece que as obras tradutórias de uma Marquesa de Alorna e de um Bocage são determinantes na gênese do Romantismo lusitano.

²⁵ A Marquesa de Alorna chega a traduzir fragmentos dos cantos ossiânicos.

²⁶ Segundo Ofélia Paiva Monteiro: “As literaturas inglesa e alemã são menos invadidas pela *compostura* neo-clássica” (Monteiro, 2001, p. 423).

Tal movimento é o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), que traduz o clima de agitação, rebeldia e busca de emancipação político-cultural de então²⁷. Oriundo do drama homônimo lançado em 1776 por F. Klinger, que toma todas as liberdades contra o teatro clássico²⁸, e com apelo à expressão individual paroxística (tumultos interiores), à simplicidade e ao nacionalismo, o Pré-Romantismo alemão combate a normativa tutela, a moral aristocrática e engessada do Classicismo francês. Ao dar vazão aos espectros e terrores recalçados pela *Aufklärung* e o Iluminismo gálico, semelhante período literário tem por essência a lei dos intempestivos impulsos, a ardente invenção e o gênio, sobrepostos à mediocridade e assentados no passionalismo irracional, no primitivismo e na consequente recusa da chamada civilização. Numa indiferenciação inicial entre romance e novela, o protótipo do *Sturm und Drang* localizamos na narrativa intitulada *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe²⁹, que se despede do enfocado movimento com a peça *Fausto* (1775).

Enfim, o Romantismo: relações luso-germânicas

No vernáculo lusitano, a obra de imaginação de Herculano, como a exclamativa poesia de linguagem exaltada e a ficção histórica *noir* e trágico-passional, provém do *Sturm und Drang*, cujo discurso se desdobra num ciclo lírico de Novalis: os *Hinos à noite* (1800). Consoante afiança José-Augusto França (1993, p. 95), “os portugueses são iniciados no Romantismo pelos alemães: é a escola de Alcipe”, de quem a atribulada história mantém correlação com o mesmo movimento de transição. Na escola de Alcipe e nos seus salões culturais, após vivenciar a Revolução Francesa (1789) e fundar uma secreta sociedade político-literária contra o imperialismo bélico napoleônico, a Staël Portuguesa incentiva a adesão à literatura e à historiografia teutônica por parte de Herculano, o qual vai tornar-se no país de Camões o pioneiro teórico sistematizador do Romantismo e um intérprete das suas ideias de ruptura e transformação, por via de folhetos/panfletos literários e ensaios pertinentes.

Esses textos programáticos, tributários do platonismo e da filosofia estético-moral de Kant, são os seguintes: “Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?” (1834); “Poesia: imitação – belo – unidade” (1835), no *Repositório Literário* e depois reunidos nos *Opúsculos*, tomo IX (1908), destinado à arte verbal³⁰; bem como o texto “Poesia” (1837), no volume I da edição 8 de *O Panorama* (Herculano, 1837)³¹. No primeiro ensaio, Herculano faz uma sondagem das letras lusíadas e indica uma solução para a sua

²⁷ O *Sturm und Drang* reflete o ideário da Revolução Americana de 1776 e, em Portugal, a expressão é traduzida por Carlos Reis e Maria Natividade Pires (1999, p. 15) como *Alarme e luta*.

²⁸ Para ilustrar, temos a abolição de um léxico aristocrata, da lei das três unidades (tempo, espaço e ação), da antinomia clássica tragédia/aristocracia, comédia/burguesia, em adesão às concepções shakespearianas. Até porque, no dia a dia, os ingredientes cômicos e trágicos se interpenetram.

²⁹ Primeiro *best-seller* europeu e marco da prosa moderno-burguesa, *Werther* é revisitado por Thomas Mann em *Carlota em Weimar* (1939).

³⁰ Em “Poesia: imitação – belo – unidade”, o ensaísta comenta a teorização estético-literária dos irmãos Schlegel. Conforme um crítico luso, naquele texto estamos diante do manifesto romântico herculaniano, que “tem importância capital para a história das fontes germânicas do Romantismo em Portugal” (Nemésio, 1934, p. 319).

³¹ Maior veículo do ideário romântico em Portugal e de divulgação dos vários Romantismos europeus, no novo nível de periodismo liberal, *O Panorama*, semanário cultural, educativo e ilustrado, é dirigido por Herculano e, apesar de popular, é enciclopédico como a revista alemã *Athenäum*.

conjuntura de atraso: o esclarecimento, a difusão de pensamento, pela leitura e por meio da tradução de publicações das literaturas do exterior, em especial, do Romantismo alemão. No segundo ensaio, procura definir os seus pressupostos estético-literários: de maneira igual aos teutos, ele rejeita a arte mimética e adota a teoria platônica³². Cumpre-nos assinalar que, na nova sociedade liberal/antifeudal, a identificação de Herculano com o estilo romântico se manifesta mais tardiamente que a do seu irmão de armas, A. Garrett. De onde Herculano haver se libertado melhor do Classicismo e o seu lugar no espaço pátrio estar superiormente definido durante o primeiro movimento estilístico oitocentista, do qual ele nos dá uma perfeita tradução³³.

O romântico Herculano: tradução e interpretação num germanista

Num dos tópicos anteriores, observamos que um dos conceitos que circulam no debate do momento cultural em evidência é a originalidade, a qual os germânicos incorporam paradoxalmente, como modelo ou paradigma do ente inventivo, ao ideário da escola romântica. Semelhante modelo ou paradigma é conhecido na Alemanha como *Originalgenie* (gênio original ou originalidade engenhosa), uma categoria estética fundamental ou um dos *leitmotivs* do movimento pré-romântico *Sturm und Drang*. Esse também é conhecido pelo termo epocal *Geniezeit* (Tempo do Gênio), ainda nos últimos decênios da centúria do Iluminismo e antes da data natalícia de Herculano, com a multiplicidade de facetas que contribui para a sua profunda originalidade e permanência. A respeito de tamanha figura prismática e do momento histórico, dominado no Ocidente por uma tradição cortesã de referência francesa, a autora do ensaio-fundamento do presente texto destaca o fato infracitado:

A verdade é que original e réplica, sabemos hoje em pleno período pós-moderno, são conceitos simétricos e também sobrepostos, abordagens dialogantes e abertas de fenômenos complexos e intimamente contraditórios. Evidenciar as relações de Herculano com as culturas europeias, sobretudo com a alemã, a que mais admirou, é assim uma forma de sublinhar a sua singularidade (Costa, 2013, p. 19, grifo nosso).

Tal singularidade podemos verificar no proceder de Herculano em relação à conduta daquele com quem se irmana em importância na tradução, implantação e afirmação

³² Nesse texto, o seu autor empreende uma teorização do Romantismo cuja essência está na defesa do *Volksgeist*, ideia que ele traduz por *índole nacional* e que, posteriormente a nos evocar a *Paideia* grega, vem a encontrar uma variante no conceito de *Paideuma* (alma da cultura), do etnólogo alemão Leo Frobenius, em 1921. Herculano, numa profissão de fé, assim preconiza: “Diremos somente que somos românticos, querendo que os Portugueses voltem a uma literatura sua [...]; que amem a pátria mesmo em poesia; que aproveitem os nossos tempos históricos, os quais o Cristianismo, com a sua doçura, com o seu entusiasmo, e o caráter generoso e valente dos homens livres do Norte que esmagaram o vil império de Constantino, tornaram mais belos que os antigos [...]; que substituam os versos dos Gregos por nossa mitologia nacional na poesia narrativa; e pela religião, pela filosofia e pela moral na lírica” (Herculano, 2006).

³³ Herculano, como introdutor do Romantismo, realiza no domínio poético “verdadeira revolução na Literatura Portuguesa, substituindo os temas amorosos e egotistas por motivos de inspiração religiosa e cívica, na expressão dos quais converge a influência dos poetas germânicos (Klopstock, Schiller e Bürger podem considerar-se mestres), e a experiência colhida durante a emigração e a guerra civil” (Ferreira, M., 1998, p. 48). Trata-se da herança tedesca da concepção do poeta/profeta, apóstolo iluminado e herói da sua gente.

do Romantismo em Portugal, mas de quem difere nas idiossincrasias e no *modus vivendi*. Enquanto Garrett, com atitude de Don Juan, é um dândi que encobre a idade sob cabelos pintados, espartilho e coletes mirabolantes, enfim, todo artificial, Herculano é um *démodé* que, sem desalinho, se veste com austera simplicidade, despreza a excentricidade cênica garrettiana e sacrifica na juventude a vida amorosa em favor da carreira literária. Não obstante, um e outro acentuam traços da mentalidade letrada da primeira metade oitocentista. Peculiarmente, distinguimos o aspecto romântico do individualismo libertário, que, associado a uma natureza esteticista, conduz ao janotismo de Garrett e, no companheiro, constrói o inspirado caráter profético à la Klopstock. Ambos os comportamentos nos remetem a duas vertentes ocidentais de cultura: a latina e a germânica.

Garrett, que traduz o espírito latino, nomeadamente o francês, aproxima-se do *grand monde*; aprecia o luxo, os salões sociais, e a sua vida pessoal se inclina ao aristocrático. Aliás, ele chega a inventar o último sobrenome para se afidalgar. Já Herculano é um plebeu assumido e corporiza o modelo de homem caro aos românticos: o burguês *self-made man*, que cresce por si e, no caso, se faz pelo convívio com personalidades intelectuais, pela exegese documental e o conhecimento de línguas, o que intensifica a sua abertura para além dos franceses, fato não corrente à época em Portugal. Desvelado leitor de T. Mommsen, F. Savigny, J. Döllinger (com quem se corresponde), L. Ranke (também pelo método e rigor), B. G. Niebuhr (a quem é comparado), K. Eichorn, J. Aschbach, W. Humboldt, F. Lembke, H. Schaefer, J. Lappenberg, F. Raumer, W. L. Eschwege, F. Wilken, H. Leo, J. Hammer-Purgstall, Herder, Bürger, Schiller (que ele considera um dramaturgo exemplar), Klopstock, Kant, e outros alemães, com os quais se educa até como discípulo, Herculano, ao contrário de Garrett, é sóbrio, rústico nos seus prazeres e leva uma vida recolhida, de reflexão/meditação. Em outras palavras: Herculano traduz o espírito (sobretudo o *ethos*) teutônico, de acordo com a tão apregoada autoimagem alemã.

A propósito, o germanista lusófono Sílvio Romero, historiador positivista da literatura brasileira, dedica o seu livro *A pátria portuguesa* (1906) também a Herculano, a quem muito enaltece, diversamente a um compatriota, coestaduano/sergipano e parceiro de Romero: o pedante alemanófilo e historiador de ideias Tobias Barreto. Esse último, embora procure, assim como o nosso polígrafo, deslocar o hegemônico centro irradiador de cultura da França para a Alemanha, no ensaio “Sobre um escrito de A. Herculano” (1889, p. 47-89), julga negativamente o mestre português fora das suas condições de atuação. Na esteira de outro positivista, qual seja, o luso Teófilo Braga, que polemiza com Herculano e Romero, insere-se Barreto na geração social, condoreira ou hugoana no Brasil, e posiciona-se numa circunstância de transição. Ele é um pré-realista/naturalista que desqualifica um romântico de primeira hora e o único, entre os grandes lusitanos oitocentistas, a permanecer como um modelo estável de homem do seu tempo e do seu país, independente do julgamento que, anacronicamente, um positivista possa empreender e que inviabiliza sustentar a qualidade absoluta da obra herculaniana³⁴. E o romancista de *Eurico, o presbítero* (1844) ainda é desqualificado na sua dimensão germanista, pelo mesmo historiador de ideias, quando tal faceta, apesar de menos visível, é reconhecida por parte dos maiores estudiosos de Herculano.

³⁴ Daquela época antirromântica são representativas as produções nas quais, conforme diz Antônio Soares Amora (1959, p. XII), “é evidente a preocupação de reduzir a importância de Herculano, principalmente como historiador”.

No entanto, tal reconhecimento segue, com pouca substância, uma recorrente fórmula, em que sobejam afirmações sem maiores explicações e sem uma sistematização do assunto. Nesse ponto, até por sabermos que, antes de Herculano, é praticamente a Staël Portuguesa quem traduz aos patrícios o espírito do Romantismo, fazemos honrosa exceção a Vitorino Nemésio numa publicação de 1934, ainda hoje marcante e irretocável. Falamos de *A mocidade de Herculano até a volta do exílio (1810-1832)*, mais precisamente o capítulo intitulado “O magistério de Alcipe e a iniciação germanística”, a que o estudioso lusíada confere acentuado relevo na formação do biografado e na sua atenção às letras estrangeiras, em particular à teutônica. No enfoque do estudo de Nemésio, constata a ensaísta que nos motiva, no momento, o seguinte em relação a Herculano:

As fontes para a compreensão do seu percurso literário, do seu gosto e opções encontram-se aí, embora continuem a faltar elementos que nos permitam conhecer com exatidão até que ponto aprofundou algumas das suas tendências e opções. É possível até certo ponto situar o momento mais intenso de estudo da língua alemã e de interesse pela tradução de algumas obras, pelos meados da década de 1830, embora os dados rigorosos escasseiem, mas parece pertinente aceitar que o autor estudou o alemão ainda muito jovem (Costa, 2013, p. 20).

Em nível de cultura teuta, das traduções *tout court* de Herculano, ao lado de uma que ele efetua em 1834 de “O cavaleiro de Toggenburg” (1797), balada *noir* de Schiller, destacamos três da obra *Poesias* (1850)³⁵, todas de versos da sua preferida língua alemã³⁶, na qual tem proficiência de leitura. Podemos assegurar que ele conhece o bastante do idioma tanto para traduzir quanto para discorrer acerca da sua profundidade gramatical³⁷. Nomeadamente, as três aludidas traduções são a de um fragmento da epopeia *Messíada* (1748), de Klopstock, e as das baladas de Bürger: “O caçador feroz” e “Leonora”, que recebem adequados ritmos lusitanos. Até porque, essa última composição, segundo Herculano, alcança alta recepção entre os literatos e os leitores populares germânicos também em face da contribuição de tal balada ao resgate de tradições nacionais, inclusive, rítmicas (Costa, 2013, p. 22-23). Por Inocência da Silva (1858), Vitorino Nemésio (2003), entre outros, é atribuído a Herculano um início de tradução do primeiro e frutífero romance gótico alemão, escrito por Schiller: *O fantasma* (1789, inacabado), obra também conhecida entre nós como *O visionário*, *O espírito vidente*, *O fantasma profeta* e *O aparicionista: das memórias do Conde de O*** (Oliveira, 2008, p. 95-96). Além disso, na *Folha do Norte*, de Belém do Pará / Brasil, Rúbia Santiago (2013, p. 75-6) localiza duas traduções herculanianas de composições no idioma de Goethe: o poema “A pátria”, de Hölderlin, e o canto/ária “Morte de Isolda”, de Richard Wagner.

A evocar-nos uma futura escola moderna de tradutores, a École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (ESIT), chamada Escola do Sentido, e anteriormente à produção histórico-ficcional de Herculano, as suas supramencionadas traduções demons-

³⁵ Publicação dividida em Livro I, II e III: respectivamente *A harpa do crente* (reedição da coletânea homônima de 1838), *Poesias várias* e *Versões* (traduções).

³⁶ De outros idiomas, ver traduções herculanianas no Apêndice A.

³⁷ Vejamos: “Considerai, por exemplo, a língua alemã: é um idioma perfeitamente acentuado: os vocábulos escritos correspondem rigorosamente aos falados: não há aí luxo inútil de letras: todas se proferem: todas representam um som ou uma articulação. Os caracteres do alfabeto nunca serviram para enganar o estrangeiro. Não achais nisso uma expressão do ânimo leal, franco e singelo daquele povo? *A Deutsche Treue, a fê germânica*, não se reflete, como em um espelho, na língua desse país” (Herculano, 1934, p. 20. Atualizamos a ortografia).

tram uma singularidade, em termos de intérprete, e uma originalidade no uso das fontes. Com as últimas, Herculano mantém fértil diálogo insubmisso nas traduções, as quais ele chama de “versões”. Isso talvez se deva à sua criativa independência, como que absoluta, no processo tradutório, adaptado ao recém-formado leitorado luso, inclusive de jovens. Entretanto, Herculano assim procede sem esquecer a estranheza da cultura alheia, numa nítida competência para inovar e seduzir, mormente sob a experiência de leituras em bibliotecas gálicas e anglo-saxônicas, na condição de exilado político. Em diferente forma de dizer, Herculano segue:

[...] o pensamento mais inovador dos seus contemporâneos europeus que importam novos e fecundos modelos para revigorar as letras das línguas nacionais espartilhadas pelas poéticas de inspiração greco-latina e antecipa, de facto, opções nos estudos de tradução como os da Escola de Telavive e outras do século XX [...], para introduzir a novidade e a progressão dentro do sistema literário praticamente esgotado pelo Arcadismo e os seus epígonos, incapaz de se impor a um público aburguesado e ansioso por novos cânones de leitura (Costa, 2013, p. 23).

Em tal direção, ao lançarmos holofotes sobre o ângulo germanista herculaniano, já Fidelino de Figueiredo nos ensina: “É preciso redescobrir Herculano em toda a sua complexidade, inclusive, na sua relação com culturas estrangeiras, na sua descoberta de mundos literários diversos” (Figueiredo, 1946, p. 25). Ainda no tocante a Herculano, enquanto autor de uma obra de projeção internacional, traduzida para línguas modernas, como o alemão, e enquanto tradutor/intérprete do Romantismo em Portugal, particularmente do ideário teutônico, Fernanda Gil Costa, sempre no ensaio que constitui o ponto de partida do trabalho ora exposto, assim se pronuncia:

[...] Herculano é [...] um factor de multiplicação e dinamização de inovações que mantém vivo e activo o sistema literário português depois da guerra civil e do exaurido Neoclassicismo. [...] [Ele] aproveita os seus conhecimentos de línguas vivas [...] para escancarar, como hoje diríamos, em plena crise, a janela de oportunidade que o conhecimento do “outro”, do estrangeiro, lhe pode trazer. Não pode hoje haver dúvidas sobre o seu contributo para o rasgar de horizontes das letras nacionais e para a fundação de um movimento romântico intrinsecamente português (o seu papel como historiador é igualmente incontornável nesse contexto) que não foi cego ao Romantismo europeu (Costa, 2013, p. 24).

Por fim, em arremate ao comentário acima, sublinhamos que, na qualidade de expatriado, desterrado, com conhecimento *in loco* de povos dessemelhantes, e autointitulado “Trovador do exílio”, Herculano dispõe de muitas produções concernentes a distintas culturas (Ver Apêndice B). Isso ocorre afora os seus textos reflexivo-argumentativos em torno da tradução (Ver Apêndice C), cuja teoria se desenvolve sobretudo a partir do Romantismo e cuja retórica encontra premissas no ciceriano *De optimo genere oratorum* (46 a.C.). Até porque, naquela espécie de manual, é prescrito um conjunto de procedimentos enunciativos julgados necessários à práxis aqui versada. Na mesma seara, cabe-nos ressaltar que, embora não possua no discurso falado o domínio do registro oratório, como o companheiro de luta Garrett, cognominado o “Cícero Português”, nos seus escritos Herculano domina processos retóricos.

Entre tais processos, podemos mencionar a polêmica, a persuasão histórico-científica e a ironia, inclusive, a alemã, haja vista o aspecto germanista de Herculano, notadamente atento à primeira fase do Romantismo no país de Goethe. Essa dimensão herculaniana, ou do “Tácito Português”³⁸, é reconhecida, porém rara e ocasionalmente referenciada. Outrossim, em apresentações, introduções e prefácios para versões/traduições dele ou não; em ensaios, resenhas críticas, notas de rodapé e digressões, Alexandre Herculano deixa claro que dispõe de outro dote intelectual de Cícero, qual seja, o de exímio tradutor e intérprete, tanto *tout court* ou *stricto sensu*, quanto *lato sensu*, agora no estilo de época da metade inicial dos Oitocentos lusos.

Referências

- AMORA, Antônio Soares. Propedêutica para os leitores de Herculano. In: AMORA, Antônio Soares. *Monumentos literários da língua portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1959. p. XII.
- ARMELIM JUNIOR, Manuel Veloso de (Org.). *Trechos literários de Alexandre Herculano e cartas*. Lisboa: Tipografia Leiria, 1910.
- BARRETO, Tobias. Sobre um escrito de A. Herculano. In: BARRETO, Tobias. *Ensaio e estudos de filosofia e crítica*. 2. ed. corr. e aum. Recife: J. Nogueira de Souza, 1889. p. 47-89.
- BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- CICÉRON. *Orator. De optimo genere oratorum*. L'orateur. Du meilleur genre d'orateurs. Texto estabelecido e traduzido por Albert Yon. Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- COSTA, Fernanda Gil. Herculano tradutor e intérprete do romantismo europeu. In: MARINHO, Maria de Fátima; AMARAL, Luís Carlos; TAVARES, Pedro Vilas-Boas (Coord.). *Revisitando Herculano no bicentenário de seu nascimento*. Porto: FLU, 2013. p. 19-24.
- CRAIG, Gordon. *The Germans*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1981.
- FALCON, Francisco José Calazans. *Iluminismo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).
- FERREIRA, Alberto. *Perspectiva do romantismo português*. Lisboa: Litexa, 2007.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. Introdução. In: HERCULANO, Alexandre. *Lendas e narrativas*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores, 1998. p. 48.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura romântica portuguesa*. São Paulo: Anchieta, 1946.
- FRANÇA, José-Augusto. *O romantismo em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept. In: STEVICK, Philip (ed.). *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967. p. 119-120.

³⁸ Lembramos que Tácito é o autor de *Germânia* (98 d.C.), obra histórico-etnográfica que descreve as tribos germânicas habitantes nas fronteiras do Império Romano.

- HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. Sturm und Drang. In: HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. *História da literatura alemã*. São Paulo: Ática, 1986. p. 46-47.
- HERCULANO, Alexandre. De Jersey a Granville (1831). In: HERCULANO, Alexandre. *Scenas de um anno de minha vida e apontamentos de viagem*. Lisboa: Bertrand, 1934. p. 20.
- HERCULANO, Alexandre. *Opúsculos*. Lisboa: Bertrand, 2006. E-book. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/18330/pg18330.html>. Acesso em: 5 fev. 2023. t. IX.
- LIEBEL, Vinícius. A *Kultur* alemã: literatura. In: *Os alemães*. São Paulo: Contexto, 2018 (Coleção Povos & Civilizações). p. 114.
- MEDEIROS, Constantino Luz de. *A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras; UFMG, 2018.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. Pré-Romantismo. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso *et al.* *Biblos: enciclopédia VERBO das literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2001. p. 423.
- NEMÉSIO, Vitorino. *A mocidade de Herculano*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1934.
- NOVALIS. *Sämmtliche Werke*. Illinois: AbeBooks, 2018. v. III.
- NUNES, Ângela Maria Pereira. José Saramago em tradução alemã. *Babilónia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*. Lisboa, n. 4, p. 101-110, 2006, Edições Universitárias Lusófonas. Disponível em: <https://recil.ensinolusofona.pt/handle/10437/1948>. Acesso em: 18 jun. 2023.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 52-53.
- OLIVEIRA, Maria Filipa Avelar Duarte S. de. *Alexandre Herculano e a tradução*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução). Universidade Aberta, Lisboa, Portugal, 2008.
- PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Da criação genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade*. Vinhedo: Horizonte, 2011.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. O significado da tradução e a tradução do significado. *Revista Letras*, Curitiba, n. 56, p. 63-139, jul./dez. 2001. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/1ff2/d5cd-f4f6f231f38dff75fe403b78490601d1.pdf?_gl=1*_hstzz5*_ga*NjE2ODI1MDk2LjE3MDI1ODQ1NzQ*_ga_H7P4ZT52H5*MTcwOTA1NjY1MS4yLjAuMTcwOTA1NjY1Mi41OS4wLjA. Acesso em: 13 jun. 2023.
- REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1999. v. V: O Romantismo.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SANTANA, Vanete Dutra. *O papel do Estado na sociedade liberal portuguesa, segundo Alexandre Herculano*. Campinas: 1999. (manuscrito).
- SANTANA-DEZMANN, Vanete Dutra. As belles infidèles e os românticos alemães. *Belas Infieis*, Brasília, v. 5, n. 3, p. 89-105, 2016. DOI: <https://doi.org/10.26512/belasinfieis.v5.n3.2016.11401>.

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/11401>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SANTIAGO, Rúbia de Nazaré Duarte. A tradução de poemas de língua alemã no jornal Folha do Norte. *Texto Poético*, [s. l.], v. 9, n. 14, p. 68-83, 2013. DOI: <https://doi.org/10.25094/rtp.2013n14a25>. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/25>. Acesso em: 17 jun. 2023.

SCHEEL, Márcio. A tradução como mapa do mundo e como reconhecimento do outro. *Estado da Arte*: revista de cultura, artes e ideias, São Paulo, 16 fev. 2021. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/traducao-lingua-mscheel/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos da tradução. Tradução Celso R. Braidá. In: HEIDERMANN, Werner. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução Margarete von Mühlen Poll et al. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2001. v. 1: Alemão-Português.

SILVA, Inocência Francisco da. *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923.

SIMÕES, João Gaspar. A voga das traduções. In: *História da poesia portuguesa*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1956. v. II. p. 93-94.

STEINER, George. *Depois de Babel*: questões de linguagem e tradução. Tradução Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.

WOLF, Norbert. *A pintura da era romântica*. Tradução Isabel Falcão. Lisboa: Taschen, 1999.

APÊNDICE A – Lista de traduções herculanianas

I – Poemas

1 Do francês

- 1.1 (1837) “O secar das folhas”, de Charles Millevoye;
- 1.2 (1837) “O canto do cossaco”, de Pierre Béranger;
- 1.3 (1837) “O cão do Louvre”, de Casimir Delavigne;
- 1.4 (1850) “A costureira e o pintassilgo morto”, de Alphonse de Lamartine.

2 Do inglês

- 2.1 (1835/1836: duas versões), “Afonso e Isolina”, de Matthew G. Lewis;
- 2.2 (1837) “Roma”, de Lord Byron;
- 2.3 (1838) “A noiva do sepulcro”, de origem folclórica;
- 2.4 (1838) “Convento da Pena em Sintra”, de Lord Byron;
- 2.5 (1844) Três estrofes de *A peregrinação de Childe Harold*, de Lord Byron.

3 Do italiano

- 3.1 (1873) “Canto I” (fragmento) em *Orlando furioso* (1516), de Ariosto.

4 Do latim

- 4.1 (1844) “Epígrafes capitulares” para *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano;
- 4.1 (1888) “Cântico ou Hino de Ramos”, de Teodulfo de Orleães.

II – Teatro

1 Do francês

1.1 (1838) *Tinteiro não é caçarola*, de Augustin Scribe e Joseph Mélesville.

APÊNDICE B – Lista de artigos herculanianos sobre outras culturas³⁹

- 1 (1834) “*História literária da Itália*”, por Guinguene, continuada por Salfi, seu colaborador”. *Repositório Literário*, Porto, n. 4;
- 2 (1837) “A Suíça: o cantão de Vaud e a sua capital, Lausana”. *O Panorama*, Lisboa, n. 18, s. a.;
- 3 (1837) “Gazetas dos Romanos”. *O Panorama*, Lisboa, n. 29, s. a.;
- 4 (1837) “Ilha de Cós, ou Stancho”. *O Panorama*, Lisboa, n. 23, s. a.;
- 5 (1837) “Tasso”. *O Panorama*, Lisboa, n. 9, s. a.;
- 6 (1837) “Tomada de Ormuz”. *O Panorama*, Lisboa, n. 17, s. a.;
- 7 (1837) “Judeus em Portugal”. *O Panorama*, Lisboa, n. 3, s. a.;
- 8 (1838) “Cervantes”. *Diário do Governo*, Lisboa, n. 38, s. a.;
- 9 (1838) “Jerusalém”. *O Panorama*, Lisboa, n. 49, s. a.;
- 10 (1838) “Cerimônia dos judeus modernos”. *O Panorama*, Lisboa, n. 73, s. a.;
- 11 (1838) “Malta”. *O Panorama*, Lisboa, n. 76, s. a.;
- 12 (1838) “Vasos etruscos”. *O Panorama*, Lisboa, n. 55, s. a.;
- 13 (1838) “Olivério Cromwell”. *O Panorama*, Lisboa, n. 24, s. a.;
- 14 (1839) “Teatro espanhol”. *O Panorama*, Lisboa, n. 95; 99; 108, s. a.;
- 15 (1839) “Ariosto”. *O Panorama*, Lisboa, n. 99, s. a.;
- 16 (1839) “Memória sobre os pesos e medidas de Portugal, Espanha, Inglaterra e França [...]”. *O Panorama*, Lisboa, n. 95, s. a.;
- 17 (1840) “Conquista de Malaca”. *O Panorama*, Lisboa, n. 60-61, s. a.;
- 18 (1843) “De Jersey a Granville”. *O Panorama*, Lisboa, n. 70-73, s. a.;
- 19 (1846) “Guerra e casamento há sete séculos na Espanha”. *O Panorama*, Lisboa, n. 3, s. a.;

³⁹ Indicamos os artigos não assinados por Alexandre Herculano, mas a ele atribuíveis, com a abreviatura final s. a. (sem autor). Ver BRITO, J. J. Gomes de *et al.* Continuação. In: SILVA, Inocência Francisco da. *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923.

- 20 (1847) “Futuro literário de Portugal e do Brasil: por ocasião da leitura dos *Primeiros cantos* – poesias, do Sr. A. Gonçalves Dias”. *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, n. 1;
- 21 (1851) “A Batalha d’Ourique e a ciência arábico-acadêmica”. *Opúsculos*, Lisboa, t. III;
- 22 (1854) “Roma e o clero”. *Almanaque Democrático*, Lisboa, n. 1;
- 23 (1875) “Brahma, Vishnu e Shiva”. *Almanaque das Senhoras*, Lisboa, n. 4;
- 24 (1881) “Da existência ou não do feudalismo nos reinos de Leão, Castela e Portugal”. *Opúsculos*, Lisboa, t. V;
- 25 (1910) “Conversão dos godos ao catolicismo”. In: HERCULANO, Alexandre. *Cenas de um ano da minha vida e apontamentos de viagem*. Lisboa: Livraria Bertrand 1934.

APÊNDICE C – Lista de artigos herculanianos sobre tradução

- 1 (1834) “Leonor: romance de Bürger. Introdução à tradução do poema”. *Repositório Literário*, Porto, n. 5;
- 2 (1835) “Poesia: imitação – belo – unidade”. *Repositório Literário*, Porto, n. 7;
- 3 (1836) “A noite do castelo (1836) e *Ciúmes do bardo* (1836): poemas seguidos de *Confissão de Amélia*, traduzida de M.elle Delfine Gay, pelo Sr. A. F. de Castilho”. *Jornal de Sociedade dos Amigos das Letras*, Lisboa, n. 1, v. 12;
- 4 (1837) “Homero”. *O Panorama*, Lisboa, n. 5, v. 1, s. a.;
- 5 (1837) “Galicismos”. *O Panorama*, Lisboa, n. 7, v. 1, s. a.;
- 6 (1837) “Poesia. Introdução à tradução do poema ‘O cão do Louvre’, de Delavigne”. *O Panorama*, Lisboa, n. 8, v. 1;
- 7 (1838) “*Ivanhoe* (1819): novela de Walter Scott, traduzida pelo Sr. A. J. Ramalho e Sousa”. *Diário do Governo*, Lisboa, n. 91, v. 4;
- 8 (1838) “*Ivanhoe* traduzido em vulgar”. *O Panorama*, Lisboa, n. 52, v. 2;
- 9 (1838) “*Lições de boa moral, de virtude e de urbanidade*, pelo Sr. D. José Urcullu, traduzidas do espanhol pelo Sr. Francisco Freire de Carvalho”. *O Panorama*, Lisboa, n. 85, s. a.;
- 10 (1839) “*Quintino Durward* (1823): novela de Walter Scott, traduzida pelo Sr. A. J. Ramalho e Sousa. A mesma obra traduzida pelo Dr. C. L. Moura”. *O Panorama*, Lisboa, n. 103, v. 3;
- 11 (1839) “*Godofredo ou Jerusalém libertada* (1581). Poema de Tasso vertido em português pelo Dr. André Rodrigues de Mattos (Canto I. Estrofes 20 a 29)”. *O Panorama*, Lisboa, n. 1, v. 3, s. a.;

- 12 (1840) “*Elízer* (1812): poema de Florian vertido em português”. *O Panorama*, Lisboa, n. 148, v. 4;
- 13 (1844) “*Anna de Geierstein, ou a donzela do nevoeiro* (1829): novela de Walter Scott, traduzida pelo Sr. A. J. Ramalho e Sousa”. *O Panorama*, Lisboa, n. 156, v. 3;
- 14 (1844) “Reflexões etnográficas, filológicas e históricas: a propósito de uma publicação recente sobre a origem céltica da língua portuguesa”. *O Panorama*, Lisboa, n. 156, v. 3;
- 15 (1856) “Acerca do poema Paqueta”. *Revista Peninsular*, Lisboa, n. 1, v. 2.
- 16 (1856) “Cartas a Soares de Passos sobre *Poesias*”. In: *Cartas*. Lisboa: Bertrand, [1857?].
- 17 (1872) “Cartas a Sra. D. Guiomar Torrezão”. In: HERCULANO, Alexandre *et al.* *Trechos literários de Alexandre Herculano e cartas do mesmo e de outros escritores ilustres a Guiomar Torrezão*. Lisboa: Leiria, 1910.
- 18 (1877) “Cartas a B. Barros de Gomes”. In: NEMÉSIO, Vitorino. *Cartas de A. Herculano*. Lisboa: Bertrand, [1858?].

V A R I A



Um ou dois estranhamentos? Revisitando Chklóvski e Perloff

One or Two Strangeness? Revisiting Shklovsky and Perloff

Pedro Henrique Trindade

Kalil Auad

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
pedroauad@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6205-4456>

Resumo: Este trabalho revisita duas importantes obras da teoria da literatura do século XX, a saber, o texto “A arte como procedimento”, de Viktor Chklóvski e *A escada de Wittgenstein*, de Marjorie Perloff. Nosso objetivo é entender como o conceito de estranhamento foi articulado por esses autores, quais suas aproximações e distanciamentos. Mesmo partindo de bases distintas – linguística, para Chklóvski, filosofia da linguagem, para Perloff – e mesmo que Perloff tente se distinguir do conceito de Chklóvski, foi possível perceber também uma convergência entre essas abordagens. Por fim, ressaltamos ainda uma certa produtividade que esses conceitos ainda podem oferecer à teoria da literatura.

Palavras-chave: estranhamento; V. Chklóvski; M. Perloff; teoria da literatura.

Abstract: This paper revisits two major works of 20th century literary theory: Viktor Shklovsky’s “Art as Device” and Marjorie Perloff’s *Wittgenstein’s Ladder*. Our objective is to understand how the concept of strangeness was articulated by these authors and what are their approximations and distances. Even starting from different bases – linguistics for Shklovsky and philosophy of language for Perloff – and even though Perloff tries to distinguish herself from Shklovsky’s concept, it was also possible to perceive a convergence between these approaches. Finally, we also emphasize a certain productivity that these concepts can still offer to the literary theory today.

Keywords: strangeness; V. Shklovsky; M. Perloff; literary theory.

Ao longo do século XX, a teoria literária desenvolveu várias abordagens que indicavam que a língua ou a linguagem literária seriam um tipo de formulação que, se não define a literatura, ao menos imprime características particulares que a diferiria de outras formas de linguagem, entre elas a linguagem cotidiana. Esse é um dos pontos fundamentais da então moderna teoria da literatura, com os chamados formalistas russos,

cujos conceitos de Chklóvski – *ostranênie* (estranhamento¹) – aglutinou diversos elementos da pesquisa dos grupos russos. Foi a partir de estudos de Roman Jakobson que se desenhou uma literatura que ganharia independência da língua cotidiana e, assim, a partir da ideia de uma língua poética, seria possível classificar o que seria o literário, isto é, a literariedade.

É verdade que um grande número de outros teóricos e filósofos do século XX também pensaram a literatura como uma espécie de outra língua ou linguagem. Para ficar em só um exemplo: Roland Barthes busca, ao longo de sua carreira, estabelecer várias formulações a respeito dessa distinção, seja em seu *O grau zero da escrita*, seja na divisão estabelecida entre escritores e escreventes, seja em um de seus textos mais emblemáticos, *Aula*. Neste, Barthes retoma sua posição de que a literatura provoca um deslocamento sobre a língua, criando tantas linguagens quantos desejos existirem. Também coloca essa língua literária como a única que poderia enfrentar uma língua trabalhada pelo poder.

Por um outro lado, uma teórica como Marjorie Perloff vai pensar essa linguagem literária pelo avesso desses teóricos e teóricas. Ela aproxima a linguagem cotidiana da literária a partir de uma mirada wittgensteiniana, não distinguindo a língua poética da usual, porque a usual, como será visto, englobaria todo o tipo de uso da língua, inclusive a poética. Ao seu desenvolvimento teórico ela dá o nome, também, de estranhamento, tendo como subtítulo de seu livro *A escada de Wittgenstein* justamente *a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Esse subtítulo, que poderia remeter ao argumento de Chklóvski, contudo, é formulado de maneira antagônica.

É digno de nota que tanto o desenvolvimento da ideia de estranhamento de Chklóvski quanto das ideias de Wittgenstein se dão em períodos de crise e de guerra, como afirmam Tihanov (2005) e Perloff (2008). Este artigo pretende investigar a fricção entre perspectivas tão próximas e ao mesmo tempo tão divergentes sobre os conceitos de estranhamento e de língua poética. Ele revisitará os principais argumentos de Chklóvski e, posteriormente, os de Marjorie Perloff para, a partir daí, repensá-los. Espera-se, com isso, abrir espaço para discussão sobre a pertinência do estranhamento para os estudos literários da contemporaneidade.

O estranhamento, de Chklóvski

É principalmente em “A arte como procedimento” que Chklóvski desenvolve o conceito de estranhamento. A investida do teórico russo é contra a ideia de que a arte, de maneira geral, seja um meio de pensar por imagens e que, consequentemente, a poesia seria somente uma forma de criação de símbolos. Nesse caso, Chklóvski está reagindo contra o simbolismo, corrente poética mais forte na Rússia de sua época, e a Vissarion Bielínski que, segundo ele, despercebe que existem ao menos dois tipos de imagem: uma prática e outra poética, que reforçariam a impressão. Aqui, é importante destacar o reforço na impressão e não a ideia de uma ideia poética em si; isto porque, como ele mesmo afirma, “a imagem poética é apenas um dos meios da linguagem poética” (Chklóvski, 2019, p. 158). Ou seja, a imagem é só um dos meios para reforçar a impressão e poderia haver outros, como ele enumera:

¹ Apesar do amplo debate a respeito do uso da palavra estranhamento para a tradução do conceito de Chklóvski, aqui se manteve o nome mais utilizado em diversas publicações. Essa escolha acontece para que o paralelo com Marjorie Perloff seja ressaltado.

equivalente ao paralelismo comum ou negativo, à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, equivalente a tudo o que comumente chamamos de figuras retóricas, equivalente a todos os meios de intensificar a sensação das coisas (em uma obra artística, as palavras e mesmo os sons podem igualmente ser coisas) (Chklóvski, 2019, p. 158).

Aqui se desenha o projeto de Chklóvski de pensar uma língua poética que é material e que por isso a aproxima de outras artes – por meio de palavras e sons – mas que se constitui por uma série de procedimentos, entre os quais a criação de imagens, embora não só. Todos esses procedimentos estariam não encerrados em si mesmos, pelo contrário, eles têm um objetivo (palavra de Chklóvski), que é interromper a automatização da língua prosaica e do cotidiano. A língua que usamos no cotidiano se caracterizaria por uma economia de energia na fala, mas também se relacionaria com todos os nossos atos que realizamos sem a devida atenção, como, por exemplo, não se lembrar se fechamos as janelas antes de sair de casa ou se fechamos as portas do carro. Nesse sentido, a arte funcionaria como uma interrupção desses automatismos:

A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de ostranênie dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte (Chklóvski, 2019, p. 160).

A arte, através da singularização, quebraria o automatismo e restituiria a percepção, fazendo-a durar. E o que dura é o que advém do encontro com o objeto, não aquilo pregresso a ele.

Chklóvski estabelece, assim, uma distinção entre visão e reconhecimento: “Objetos percebidos muitas vezes passam a ser apenas reconhecidos: o objeto se encontra diante de nós, sabemos dele, porém já não o vemos. Por esse motivo, não podemos dizer nada sobre ele.” (Chklóvski, 2019, p. 160). Reconhecer é um primeiro passo que pode ir ao seguinte, de visão, que é uma “a liberação do objeto do automatismo” (Chklóvski, 2019, p. 160). Esse processo se daria pelo estranhamento que a arte provocaria no espectador/leitor. Assim, a língua poética se estabeleceria como deslocamento da língua cotidiana, realizando uma espécie de quebra nesta e restituindo a percepção.

Os exemplos de Chklóvski também são muito importantes para sua formulação. O primeiro deles é o conto *Kholstomer*, de Tolstói, cuja narração é realizada por um cavalo. Através dessa estratégia, o escritor russo conseguiria descrever as coisas como se vistas pela primeira vez, restituindo aos objetos essa visão que ultrapassa um simples reconhecimento. Isso é um dos métodos que se poderia empregar durante a descrição dos ambientes, objetos e cenas, algo que o escritor russo realiza não somente a partir do ponto de vista do cavalo, mas também quando descreve os espaços em um livro extenso como *Guerra e paz*. Os exemplos, contudo, ultrapassam Tolstói: aconteceriam com as imagens de modo geral – “acho que ostranênie existe praticamente onde quer que haja imagem” (Chklóvski, 2019, p. 168) – e com imagens eróticas de maneira particular, que costumam se apresentar quase sempre como se vistas pela primeira vez, como, por exemplo, em livros como a *História do olho*, de Georges Bataille, ou *A Vênus das peles*, de Leopold von Sacher-Masoch, em que o narrado é

sempre uma inauguração da experiência. O estranhamento, para Chklóvski, também ocorreria em usos de eufemismos, as adivinhações, os sons da poesia, entre outros.

A base teórica que fundamenta essa argumentação de Chklóvski é linguística, com base no Círculo Linguístico de Moscou, que apresenta a diferenciação entre a língua poética e a língua cotidiana. O fato de a base ser linguística, contudo, não quer dizer que toda a análise é linguística em um sentido estrito do termo ou como certa leitura que se faz do formalismo russo tenta argumentar. É importante retomar a distinção que o próprio Chklóvski faz em entrevista, separando os dois grupos que, para o ocidente, formariam o formalismo:

Mas eles eram dois grupos distintos [OPOIAZ e o Círculo Linguístico de Moscou]. A diferença fundamental entre o grupo de Moscou e o grupo de Petersburgo, eu acredito, é que o grupo moscovita, especialmente Jakobson, assegurava que a literatura era um fenômeno da linguagem, enquanto nós acreditávamos que ela era um fenômeno de expressão artística. Mas se a literatura é exclusivamente um fenômeno linguístico, seria impossível entender como uma tradução de um trabalho literário seria possível, ou porque os grandes levantes históricos podem entrar na literatura sem entrar na linguagem. [...] De toda forma, a posição deles é equivocada. Ela só permite que você estude poesia, não prosa (Vitale, 2012, p. 80-81, tradução minha)².

Interpretar o estranhamento apenas pelo viés linguístico é ignorar como os procedimentos literários abordados por Chklóvski extrapolam esse viés. Por mais que ele se centre no estudo da literatura em “A arte como procedimento”, o estranhamento é encontrado em outras artes, como ele mesmo desenvolve no livro *Literature and Cinematography* ou como Bertold Brecht irá realizar ao adotar esses procedimentos para pensar o teatro épico. Digo isso porque a ideia de língua poética de Chklóvski é mais do que os elementos linguísticos que a constituem: ela é constituída pelos procedimentos que adota para aumentar a percepção e criar uma visão. Como coloca Carlo Ginzburg: “um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade” (Ginzburg, 2001, p. 41).

Nesse sentido é importante acompanhar os outros textos que fazem parte do livro em que se encontra o “A arte como procedimento”, o *Teoria da prosa*. Nele, Chklóvski, além de realizar leituras de autores como Charles Dickens e Cervantes, se presta a pensar a relação entre dispositivos da construção do enredo e os dispositivos gerais do estilo, além da própria estrutura da ficção. Ter isso sob perspectiva ajudar a evidenciar o interesse central do russo quando desenvolve seu conceito de estranhamento, que pode ser visto como dois movimentos. O primeiro indicaria uma conceitualização geral da arte que interrompe o automatismo do cotidiano para aumentar a percepção sendo criadora não de imagens, mas de reconhecimento. O segundo é a atenção para os procedimentos particulares que a literatura utilizaria para quebrar esse automatismo. Esse movimento duplo indica ainda uma sugestão: nem tudo que é escrito seria, para Chklóvski, arte, já que nem toda literatura se utilizaria de procedimentos literários para interromper o automatismo.

² “But they were two distinct groups. The fundamental difference between the Moscow group and the Petersburg group, I think, is that the Muscovite group, especially Jakobson, held that literature was a phenomenon of language, whereas we held that literature was one of the phenomena of artistic expression. But if literature is an exclusively linguistic phenomenon, it becomes impossible to understand how the translation of literary work is possible, or why the great upheavals in history could enter into literature without entering into language. [...] In any case, their position is mistaken. It only allows you to study poetry, not prose”.

Chklóvski leva esse problema para além de seus textos teóricos. Em suas obras literárias/de memórias, como *Zoo* ou *Viagem sentimental*, ele explora outros meios para narrar os acontecimentos históricos em que está inserido, no caso deste último, a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa e a Guerra Civil que se seguiu. Mandado ao *front*, a narração se utiliza de uma série de procedimentos modernos, como o corte, o pulo, misturando o humor e a ironia junto com os momentos mais sérios, constituindo um mosaico muito mais frenético do que analítico. Como coloca Rafael do Amaral Prudencio, “é difícil encaixarmos *Viagem Sentimental* em algum gênero literário, uma vez que a obra apresenta elementos muito híbridos, como do romance, conto, depoimento, relato de viagem, causos, poesia” (Prudencio, 2020, p. 168). No livro, aliás, o autor russo abre espaço para comentar sobre outro livro de guerra, *O fogo*, de Barbusse:

É um livro artificial, construído. É muito difícil escrever sobre a guerra; de tudo o que li, como descrição verossímil só consigo me lembrar de Waterloo em Stendhal e das cenas de batalha em Tolstói. É igualmente difícil, sem recorrer a lugares-comuns falsos e convencionais, descrever o estado de espírito do front. Nunca nenhum piloto, mesmo durante uma descida planejada, consegue ouvir uma palavra, mesmo a mais comovente. Qualquer um que já tenha voado, ao menos uma vez, sabe que isso é impossível. [...] Nunca vou acreditar nesse livro com sua misturada de cadáveres e seu final inundado de argumentos (Chklóvski, 2018, p. 92-93).

Chama a atenção o fato de o autor russo se rebelar contra convenções literárias e lugares-comuns mais propensos a funcionar de maneira automatizada. Mas, ao mesmo tempo, é importante ressaltar que Chklóvski está buscando formas em que o real se infiltre a partir, mas também além, da verossimilhança. Ou, como melhor coloca Caetano Waldrigues Galindo, “depreende-se portanto das formulações de Chklóvski que lhe parecia necessário desviar-se do normal para apreender o normal” (Galindo, 2015, p. 77).

Por isso é que o teórico russo argumenta, quando escreve sobre o seu período ligado à OPAIOZ, em outro livro seu, *Bowstring*:

Nós costumávamos pensar na OPA[I]OZ que a literatura era um fenômeno de estilo e forma, que a literatura não era totalmente separada de outras formas de arte, que os elementos de mitos poderiam ser usados na pintura ou escultura e poderiam ser retomados e reusados na literatura, que a estrutura do Inferno de Dante não é apenas verbal, mas também geométrica. Nós determinamos que a linguagem é apenas uma das estruturas usadas na arte – que a arte se utilizava também outras estruturas, outros sistemas de signos que tinham modos diferentes de interrelação (Shklovsky, 2011, p. 440, tradução minha)³.

Enfim, a língua seria uma das formas que podem ser usadas pela arte, mas existiriam outras que se interrelacionam. Na literatura, em particular, seria esperado certo uso da linguagem, constituindo uma espécie de língua outra – a poética –, para que ela seja capaz de

³ “We used to think in OPOYAZ that literature was a phenomenon of style and form, that literature was not cut off from Other forms of art, that the elements of myth could be used in painting or sculpture and could be returned and reused in literature, that the structure of Dante’s Inferno is not only verbal but also geometrical. We ascertained that language is only one of the structures used in art – that art used other structures as well, other systems of signs that had different modes of interrelationship”.

criar estranhamento, singularização e aumento da percepção. O que parece distante, mas ao mesmo tempo próximo, da leitura que Marjorie Perloff faz de uma poética wittgensteiniana.

A língua cotidiana, de Wittgenstein

O impressionante trabalho de Perloff consegue articular as produções de Wittgenstein com uma poética que emerge, principalmente, no pós-guerra. A teórica ainda pensa a própria produção do filósofo austríaco como uma espécie de poesia. Tendo como ponto de partida um estranhamento e um questionamento da própria gramática – como possibilidade para se filosofar – Wittgenstein é elevado, por Perloff, como modelo da construção de uma linguagem que se usa na poesia, na impossibilidade de se afirmar uma linguagem propriamente poética.

Impossibilidade porque, segundo a teórica estadunidense, a pergunta fundamental que a teoria da literatura se fez ao longo do século XX – “Existe diferença entre linguagem usual e linguagem literária e, em caso afirmativo, qual é ela?” – desaparece “com a demonstração de Wittgenstein de que 1) não há de fato *nenhuma* diferença material, mas que 2) o uso que fazemos da língua varia tanto que as palavras e sentenças se tornam como que desconhecidas quando reaparecem em novo contexto” (Perloff, 2008, p. 41). Ou seja, a língua utilizada pelas escritoras e pelos escritores seria a mesma que se usa no cotidiano, entretanto, o uso da língua faz com que ela possa reaparecer de uma nova maneira, dependendo do contexto. Não está claro, contudo, para a literatura, qual contexto seria esse para Perloff.

Ela parece apresentar uma pista quando explora o conceito de “jogo de linguagem”, tão importante para Wittgenstein, indicando que esse conceito pode ser pensado em ao menos quatro contextos diferentes:

1) a ênfase na estranheza, na natureza enigmática da linguagem cotidiana; 2) a consciência de que “o mundo é o *meu* mundo, [o que] mostra-se no fato de que os limites da linguagem (a linguagem que eu entendo) significam os limites do *meu* mundo” [...]; 3) o reconhecimento do *self*, em grande parte, como um construto social, uma construção cultural. [...] As linguagens do *self* dependem do contexto, da cultura e da classe social. [...] A subjetividade sempre depende de uma língua que pertence a uma cultura muito antes de pertencer a mim. A linguagem é assim um conjunto de práticas governadas por regras, porém esse conjunto pode ser adaptado de maneiras muito variadas [...]; 4) a descoberta de que não existem proposições de valor absoluto, nem mesmo explicações causais ou temporais (Perloff, 2008, p. 41-42).

Esses processos podem parecer muito distintos de Chklóvski. Em primeiro lugar, em Wittgenstein o estranho seria justamente a linguagem cotidiana, enquanto em Chklóvski o estranhamento seria despertado por outra língua, a poética; em segundo lugar, porque existir uma linguagem fora da linguagem padrão tornaria ela totalmente incompreensível, o que não parece ser o caso da literatura, ao menos não da literatura que Chklóvski explora; em terceiro lugar, evidencia que, se existe estranhamento, ele só poderia existir dependendo do contexto em que acontece, podendo não ser estranho em outro, algo que Chklóvski não chega a afirmar; em quarto lugar, porque se a literatura (e a arte em geral) gera um efeito, ela é necessariamente causa desse efeito.

Perloff realiza uma interessante e criativa leitura dos textos de Wittgenstein antes de começar a análise de obras que comporiam essa poética derivada do filósofo. Não irei me deter nesse ponto, mas é importante destacar que Perloff se centra nas problematizações sobre a linguagem, focando no argumento do austríaco que afirma que os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo. A teórica explora, sobretudo, os limites do significado e a relação com os significados construídos por outra pessoa:

Wittgenstein deixa claro que, de fato, sentimos como se nós compreendêssemos a experiência pela qual outra pessoa está passando. [...] Na vida cotidiana, sugere ele, nós nos saímos bastante bem e nossa linguagem é bastante adequada. Mesmo assim, em outro nível, a linguagem continua sendo o maior mistério: o contato com o outro que, de fato, não é absolutamente nenhum contato (Perloff, 2008, p. 106).

Entre o limite da linguagem e o cotidiano, parece se construir uma aporia que vai ser explorada pelos autores wittgensteinianos esses que trabalham com “o *usual* [que] permanece *estranho* por mais que se apresente detalhadamente seu caráter de habitual” (Perloff, 2008, p. 105).

O escopo de autoras e autores analisados e discutidos por Perloff é vasto, perpassa Gertrude Stein e Marinetti e chega a Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann, passando por Samuel Beckett. Por exemplo, ela enxerga neste último que *Watt* “é um livro sobre a problemática do uso da língua na transmissão cotidiana de informação” (Perloff, 2008, p. 162); em Ingeborg Bachmann, os jogos de linguagem constroem “uma poesia que emprega a linguagem usual, embora, para citar Wittgenstein, seja uma linguagem que ‘não é usada no jogo de linguagem de dar informação’” (Perloff, 2008, p. 218).

É através da aproximação do filósofo austríaco com esse elenco de escritores que Perloff pensará na poética wittgensteiniana. Segundo a teórica, é o “curioso confronto do ‘místico’ com o estudo detalhado e de senso comum das práticas reais de linguagem que tornam Wittgenstein um aliado tão natural dos poetas e artistas da nossa época” (Perloff, 2008, p. 224). E, talvez ainda mais importante, essa poética que emerge no pós-guerra “concilia os dialetos sociais extraliterários” típicos da ficção em prosa, cuja linguagem usual é o seu *locus* de atenção e que “à medida que o ‘grande divisor de águas’ (termo de Andreas Huyssen) entre alta e baixa cultura abria caminho a todos os tipos de cruzamento, a noção de uma linguagem ‘separada’ para a poesia se tornava cada vez mais suspeita” (Perloff, 2008, p. 226).

Essa poesia, que se aproxima de uma fala cada vez mais cotidiana, é o que parece afirmar Perloff, teria perdido a capacidade de reivindicar uma língua que fosse própria. Mas a linguagem usual carrega uma especificidade de classificação, ela não é

a linguagem usual no sentido que Wordsworth lhe dá, de uma “seleção da língua realmente usada pelos homens” ou, no sentido de Yeats, de uma “fala normal apaixonada” [...], mas [...] linguagem naquelas formas “primitivas” que nos permitem contemplar os enigmas e mistérios da comunicação cotidiana (Perloff, 2008, p. 235).

Ou seja, a indistinção entre uma suposta linguagem poética e a cotidiana não é por ter sido dirimida a fronteira entre a alta e baixa cultura, mas porque essa poesia contemporânea participaria das questões sobre o uso cotidiano da linguagem, tal como Wittgenstein

investigava em seus escritos. Ou seja, não tem a ver com a aproximação entre a linguagem usual e o que é escrito, mas com o fato de que os dilemas parecem se encontrar e são, nas palavras próprias de Perloff, preocupações gramaticais que

t[ê]m implicações importantes para a situação atual da poesia. Por um lado, o poeta, como eu discuti em *Radical Artifice*, vive agora num mundo de sala midiática, que nos oprime com a uniformidade de suas locuções, linguagem, fraseado, escolha de palavras e até mesmo seu sotaque. Por outro lado, a poética institucional [...] ainda apresenta uma situação na qual o/a pretendente a poeta pode – na verdade deve – descobrir sua própria e única voz, uma voz que, de alguma maneira, seja diferente de todas as outras (Perloff, 2008, p. 230).

E ela completa afirmando que

talvez a “singularidade” poética em nossa era pós-romântica seja menos uma questão de autenticidade de *expressão* individual do que de sensibilidade para com o repertório linguístico que o poeta utiliza ao recriar e redefinir o mundo que ele ou ela encontraram (Perloff, 2008, p. 230).

Acenando todo o tempo nesse trecho argumentativo para os formalistas e especialmente para a ideia de estranhamento de Chklóvski, como acontece na citação anterior quando se utiliza do termo singularidade entre aspas, Perloff traça uma diferença que seria fundamental entre a poética wittgensteiniana e a poesia modernista:

O “poético” funciona assim como uma forma elevada de crítica social e cultural, um modo de desautomatização não tanto do que é visto, como era o caso da poesia modernista, mas do que é conhecido e realmente feito. Daí uma poesia “denotativa” que pode parecer impropriamente “poética”, mesmo quando preenche o famoso requisito de Pound de que “Poesia é novidade que permanece novidade” ou segue, aliás, a frase do próprio Wittgenstein, que diz que “As palavras de um poeta podem nos perfurar” (Perloff, 2008, p. 230–231).

O fato revelador nessa citação de Perloff é o entendimento de que a poesia modernista encontraria a expressão teórica adequada com a ideia de estranhamento que funcionaria só com uma desautomatização do que é visto, não daquilo que é conhecido ou “realmente feito”. A diferença importante é a própria ideia da língua em uso cotidiano como um momento de estranhamento, tal como Wittgenstein afirmava. Em *Watt*, de Samuel Beckett, que a teórica estadunidense examina, o importante é como a fala cotidiana adentra o romance causando problematizações de uso da linguagem. Essas obras de poética wittgensteiniana, nesse sentido, não são metalinguísticas, ela não estão se referindo à própria língua, como parte da poesia modernista se desenvolveu, elas são o próprio problema da língua e da linguagem em suas construções, mais ou menos como, por exemplo, a imagem-tempo de Deleuze indica um cinema que é tempo, não que reflete ou especula sobre o tempo, ou como o absurdo do teatro do absurdo, de Martin Esslin, que é o próprio absurdo e não uma reflexão sobre o absurdo, o que diferenciaria, por exemplo, o teatro de Sartre e o de Beckett ou Ionesco. Mas, também, não se pode ser inocente – e Perloff certamente não o é – de acreditar que a língua de uso cotidiano é a que está realmente nesses romances e poemas, mas que elas aparecem ali de alguma maneira como uma reflexão sobre a própria

linguagem e elas o fazem através de certos procedimentos que são, antes de tudo, literários, como ela bem analisa em seu livro. É como nos lembra Helena Martins (2015, p. 202) sobre a escrita poética do próprio Wittgenstein que funcionaria “ela mesma como uma vida estranha em sua própria vida comum”. E, aqui, enfim, encontramos um meio do caminho entre a proposta formalista e a de Perloff.

Entre Chklóvski e Perloff

Além da citação acima mencionada que remete ao formalismo russo, Perloff toma um pequeno momento do livro para diferenciar os problemas colocados por Chklóvski e os russos dos dela, retomando um certo histórico de distinções entre língua usual e a autonomia da poesia. A citação inicial que ela escolhe para ilustrar essa separação vem de Jakobson que afirma que a poeticidade acontece quando a palavra pode ser sentida e não é mera representação de alguma outra coisa. Perloff ainda elenca uma série de variantes dessa concepção, como a de I. A. Richards e a de Chklóvski. Segundo ela, a deste expressa

essa dicotomia menos em bases textuais do que em bases afetivas, como uma oposição entre os hábitos do leitor (ou do espectador) e a possibilidade da percepção “nova”. O conceito operacional aqui utilizado é o de *desautomatização* ou de *estranhamento* (*ostraniénie*), a habilidade do construto artístico de reduzir a velocidade de percepção e fazer com que o espectador veja o objeto em questão como se fosse pela primeira vez (Perloff, 2008, p. 81).

Ela ainda afirma que o conceito de desautomatização não foi inventado pelos russos, mas que eles a devem de escritores que vão de Goethe e Wordsworth até Proust e Benjamin, que já discutiam como formas linguísticas poderiam causar esse estranhamento que, segundo Perloff, “dá ao texto literário a sua *aura* particular, em oposição à linguagem *instrumental*” (Perloff, 2008, p. 81).

O grifo na palavra *aura* realizado pela autora parece querer juntar o que seria a língua poética à “aura” artística que o citado Benjamin analisava sobre a era da reprodutibilidade técnica. Não que a obra de arte ou o autor fossem constituídos, por Chklóvski, com uma aura, mas que a própria ideia de língua poética carregaria essa aura que, na era da poética wittgensteiniana, não mais seria mais concebível. A aura, lembremos, se funda na autenticidade e na originalidade e a reprodutibilidade técnica “ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador, em sua situação particular, atualiza o reproduzido” (Benjamin, 2013, p. 55). A obra de arte, em intensa circulação, colocaria em crise a tradição e o valor da própria herança cultural. O que parece acontecer na contemporaneidade é uma espécie de reprodutibilidade da linguagem, através do uso constante de citações, colagem, pastiches etc., em que o original vai sumindo como referência. Mas Benjamin não está somente interessado nessa constatação, ele parece querer investigar o que muda quando o modo de circulação artístico muda, buscando redimensionar o modo pelo qual a percepção é, também, historicamente constituída: “ao longo dos grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção” (Benjamin, 2013, p. 56).

De certo, a capacidade de uma obra artística de causar estranhamento pode ser determinado temporalmente, mas também por questões geográficas, sociais, de gênero, cor, classe, capital cultural, mas ela não deixa de ser também uma construção. Retornar à Brecht aqui talvez nos ajude a iluminar a questão: é certo que alguns dos procedimentos de distanciamento do teatro brechtiano não causam mais o mesmo espanto em espectadores contemporâneos, ao menos não aqueles que costumam frequentar teatro, como, por exemplo, a música, o uso do vídeo, a metanarrativa etc., mas isso não significa que não sejamos capazes de ter outros elementos que ainda nos causem estranhamento ou que ao menos possamos pensar nas estratégias adotadas na construção do texto, do quadro, do filme, da fotografia, da encenação, do poema etc. Ao menos, e isso era importante para Brecht, alguma parte dos espectadores de teatro não vêm o espetáculo se identificando com o protagonista, do modelo aristotélico, ou não tomam o que acontece no palco como realidade. Isso porque, como salientado anteriormente, o estranhamento não é um princípio só da literatura, mas da arte em geral e não dependeria da existência de uma língua poética para existir. Nesse sentido, a observação de Frederic Jameson sobre o efeito-V de Brecht é importante: “o familiar ou habitual é novamente identificado como o ‘natural’, e seu estranhamento desvela aquela aparência, que sugere o imutável e eterno, e mostra que o objeto é ‘histórico’” (Jameson, 2013, p. 65).

O estranhamento teria a capacidade de mostrar que o que temos não é contingente, mas construído e histórico. O estranhamento, diante da aura benjaminiana, ajuda a indicar a historicidade dos objetos representativos do ostranênie de Chklóvski. Assim, o estranhamento não é refém da ideia de uma língua poética e essa confusão provavelmente se dá porque se costuma tomar o formalismo russo como um bloco uníssono, como faz Perloff, justificando a abordagem de Chklóvski a partir de um texto de Jakobson que, como já foi demonstrado, era de um grupo diferente e com interesses distintos da OPOIAZ. É importante lembrar que a ideia de língua poética é muito mais importante para o conceito de *literariedade* do que de estranhamento: aquele depende da ideia de língua poética, o estranhamento não. A distinção não pode ser feita com um corte, como pode parecer para Jakobson, entre a língua cotidiana e a poética, mas como um dos modos de usar a língua. Em um teórico como Iuri Tiniánov, que se debruça sobre os problemas da língua poética, o estudo das palavras parte do seu uso cotidiano e como esse léxico entra para a literatura, afirmando que, na verdade, “a literatura assimila toda palavra que entra nela, mas para que forme parte de um verso, a característica léxica da palavra deve ser compreendida construtivamente no plano literário” (Tiniánov, 2010, p. 91). É por isso que Jorge Panesi (2010, p. 11) afirma que, para Tiniánov, “a língua poética não se opõe à língua cotidiana, mas se conecta a ela com outros discursos artísticos e com os da vida social”.

Isso é importante para também situarmos o que Perloff, via Wittgenstein, entende por uma língua usual que não contrastaria com a literária:

O *usual* de Wittgenstein é mais bem compreendido como simplesmente *aquilo que é*, a linguagem que nós *realmente* usamos quando nos comunicamos uns com os outros. Nesse sentido, o usual não precisa ser literal, denotativo, enunciativo, neutro, referencial, ou qualquer um dos outros adjetivos com os quais tem sido equiparado no debate usual/literário. Pelo contrário, nossa linguagem real pode muito bem ser conotativa, metafórica, fantástica; a questão é simplesmente se, e em que contexto, as pessoas a usam (Perloff, 2008, p. 84).

O que chama atenção aqui é que o usual de Wittgenstein se aplica a todo e qualquer uso da linguagem já que ela é simplesmente aquilo que ela é. Se ela é prática ou se ela faz demorar a percepção, ela é sempre usual. Perloff chama a atenção, e isso é um mérito, para o fato de que separar a língua literária da usual por ser, digamos, mais metafórica, é uma incapacidade de ver que usamos metáfora no nosso dia a dia, por mais pobres que elas possam ser. Ou seja, dizer que na literatura se usa metáfora e no cotidiano não ou que no dia a dia somos denotativos e na poesia usamos aliteração, seria uma construção teórica pobre. Mas também não é isso exatamente que Chklóvski e o grupo de São Petersburgo querem dizer quando formulam, à sua maneira, essa diferenciação. Não se trata somente do uso de metáforas ou construções alegóricas, não é apenas a contagem de sílabas (como Trotsky (2007) afirmava para desdenhar do grupo) que constituía esse estranhamento, mas o efeito de desautomatização que as obras nos causam, interrompendo o fluxo do cotidiano, desse “fazer sem pensar”. Não seria só a arte capaz de realizar tal tipo de interrupção: um acidente de carro que acontece na nossa frente tem mais ou mesmo o mesmo efeito, mas a arte teria outra prerrogativa: ela não acontece somente uma vez e esse efeito pode ser contemplado por outras pessoas que não estejam compartilhando o mesmo momento. O *Gruppo del Laocoonte*, por exemplo, como aponta Hanneke Grootenboer (2020), está há dois mil anos causando essa interrupção com seu movimento estático que desperta o pensamento de pessoas de Johann Joachim Winkelmann a Clement Greenberg e de diversas outras de diversas geografias, gêneros, épocas etc.

O usual de Wittgenstein engloba o que seria a língua poética tal como formulada por parte dos formalistas, mas ele não esgota o sentido de estranhamento como formulado por Chklóvski. Isso é interessante porque quando das análises das obras literárias, Perloff vai focar justamente nos procedimentos de criação de estranhamento, tendo como material uma linguagem que se investiga enquanto usual, mas que, ao mesmo tempo, desloca o espectador. É o que aconteceria em um outro texto de Beckett, “Rough for theatre I”:

A Como estão as árvores?

B Difícil de dizer. É inverno, você sabe.

[Pausa.]

A É dia ou noite?

B Ah... [ele olha para o céu]... dia, se quiser. Não tem sol, claro, senão você não teria perguntado [Pausa.] Você segue o meu raciocínio? [Pausa.] Você tem sua sabedoria sobre você, Billy, você ainda tem alguma de sua sabedoria sobre você?

A Mas e a luz?

B Sim. [Olha para o céu.] Sim, luz, não tem outra palavra para isso. [Pausa.] Devo descrevê-la para você? [Pausa.] Devo tentar dar a você uma ideia dessa luz? (Beckett, 2006, p. 234, tradução minha)⁴.

⁴ A How are the trees doing?

B Hard to say. It's winter, you know.

[Pause.]

A Is it day or night?

B Oh... [he looks at the sky]... day, if you like. No sun of course, otherwise you wouldn't have asked. [Pause.] Do you follow my reasoning? [Pause.] Have you your wits about you, Billy, have you still some of your wits about you?

A But light?

B Yes. [Looks at sky.] Yes, light, there is no other word for it. [Pause.] Shall I describe it to you? [Pause.] Shall I try to give you an idea of this light?

Nesse drama temos um cego (A) que se encontra com um passante em cadeiras de roda (B) e, sem sabermos por qual motivo, estão sozinhos no mundo. Esse diálogo, do início do texto, tipicamente beckettiano, parece com uma conversa completamente cotidiana, usual, a não ser por uma série de elementos em que o cotidiano se torna estranho. Primeiro, para sabermos se as árvores estão bem não dependemos exatamente da estação, portanto, ser o inverno não é exatamente uma resposta plausível. A pergunta seguinte é respondida de maneira ainda mais estranha: “dia, se você quiser”, diante da pergunta se era dia ou noite. E não tem sol, mas se o tivesse ele não perguntaria. Lembremos que A é cego, ele só saberia se estivesse quente ou frio? A partir daí há a pergunta que B faz a A, se ele acompanha o raciocínio (que não faz sentido) e questiona se B está com a cabeça no lugar. A responde: Tem luz (lâmpada)? E B diz que sim, que não tem outra palavra para isso e pergunta se A quer a descrição. Aqui o duplo sentido de *light* se faz relevante: é tanto luz quanto lâmpada. Assim, confunde-se o dia e a noite, a luz que indicaria o dia e a lâmpada que indicaria que já é noite. Esse diálogo se desfaz (como é comum em Beckett) e o assunto vai para outro caminho.

A língua aqui é totalmente cotidiana, mas ela é ao mesmo tempo escrita de maneira estranha através desses procedimentos que Beckett realiza, ao construir sentido ao mesmo tempo em que vai se desfazendo, como é em quase todos os diálogos de sua peça mais famosa, *Esperando Godot*. Perloff realiza esse tipo de análise para pensar em uma poética wittgensteiniana, mas que, de uma maneira ou de outra, não é exatamente diferente do que Chklóvski realizou. Entretanto, ela foca em procedimentos em que a conversa e o uso mais prosaico da língua aparecem em construções muitas vezes de extrema complexidade, mais do que, por exemplo, as obras de Sherlock Holmes que o teórico russo analisa em seu livro.

Em um outro livro, quando Perloff analisa a obra do poeta Kenneth Goldsmith, essa aproximação pode ficar ainda mais evidente. O livro *Traffic*, construído a partir da transcrição do relato do tráfego de uma rádio em Nova York durante um feriado, é um exemplo tanto de arte conceitual quanto do uso mais prosaico e cotidiano da língua, transformada de maneira elaborada. Perloff retoma a definição de literatura: “a literatura é, por definição, quase sempre constituída de linguagem: de fato, ela *é* linguagem, sem dúvida desfamiliarizada e reconstituída, mas linguagem que usamos ainda assim” (Perloff, 2013, p. 246). A teórica parece não querer polemizar com os formalistas e parece até mesmo concordar com certo estranhamento ao usar o termo “desfamiliar”. Isso é importante para salientar que o que parecia uma diferença primordial, agora aparece amenizada.

Os procedimentos de estranhamento analisados por Chklóvski muitas vezes são homólogos ao que Perloff vai buscar em suas análises da poética wittgensteiniana. Assim, é difícil dizer que essa literatura que surge atravessada pelo filósofo austríaco inaugure necessariamente uma nova etapa, mas talvez só reatualize e encontre um novo espaço para outros estranhamentos, demonstrando que a literatura, longe de esgotar tais procedimentos, os cria e recria, agora sem amarras para pensar em uma espécie de língua poética em contraste com a língua prosaica, mas, ainda assim, criando alguma espécie de desfamiliarização, que ultrapassa meras questões formais. Como lembra Galin Tihanov (2005, p. 673), “é uma missão social e psicológica [da arte], amplamente concebida, que importa mais para ele [Chklóvski]”.

Uma exposição

No livro *Uma exposição*, Ieda Magri retoma o conto de Tolstói, que é um dos exemplos utilizados por Chklóvski para formular o conceito de estranhamento. Ali, enquanto acompanha o corte de um boi morto, da retirada do couro ao resgate dos miúdos, a narradora relata:

Deixei de acompanhar o destino do fígado porque Caio extraía o coração e tive a impressão de vê-lo pulsar. Da enorme veia saiu um resto de sangue escuro, ele o partiu e retirou a veia, depois passou-o para a mulher que realizou os mesmos gestos mecânicos de lavar e entregar ao meu pai, o saco plástico, a caminhonete, mas eu fiquei presa naquele coração de boi, de um rosa claro, tão bonito como o coração do Jesus do calendário da minha infância, que prometia a verdade e a vida. Um coração que era vida, um coração que andava pelo gramado, que comia, um coração que era agora comida. De repente olhei em volta, os muitos olhos dos bois vivos, com outros números, e tive a impressão de estar no conto do Tolstói, Kholstomer, e que quem estava narrando era um deles. Um boi me olhava com fúria e imaginei a revanche dos ruminantes (Magri, 2021, p. 32–33).

É muito interessante o recurso que Magri utiliza ao inverter a ordem narrativa de Tolstói sobre seu texto. Voltando para a casa depois de algum tempo, a narradora vai se reencontrando com seu passado, com sua relação com familiares, com suas escolhas e, ao mesmo tempo, acompanha a morte de um boi, a preparação de suas carnes e o próprio momento de se alimentar de todas essas histórias. Um reencontro que é o estranhamento do que um dia foi cotidiano e um reencontro que se desenvolve na própria linguagem. O movimento de inverter a perspectiva do conto citado em seu texto nos faz ressaltar que o estranhamento – e daí, tanto para Perloff quanto para Chklóvski – não é somente do ou no texto literário: Ieda Magri nos lembra que o que é estranho é, justamente, o cotidiano; que o que esses textos “estranhos” nos despertam é o nosso olhar ao redor, que espanta e reinaugura, mesmo que por um momento, um olhar outro sobre o mundo.

Referências

- BECKETT, Samuel. Rough for theatre I. In: BECKETT, Samuel. *Dramatic Works*. Nova York: Grove Press, 2006. p. 231-240.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- CHKLÓVSKI, Viktor. Arte como procedimento. Tradução David Gomiero Molina. *RUS*, São Paulo, v. 10, n. 14, p. 153–176, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989>.
- CHKLÓVSKI, Viktor. *Viagem sentimental*. Tradução Cecília Rosas. São Paulo: Editora 34, 2018.
- GALINDO, Caetano Waldrigues. Água. In: ÁVILA, Myriam; STROPARO, Sandra M. (Org.). *Poéticas do estranhamento*. Curitiba: Arte & Letra, 2015. p. 73-94
- GINZBURG, Carlo. Estranhamento: pré-história de um procedimento literário. In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-41.

- GROOTENBOER, Hanneke. *The Pensive Image: Art as a Form of Thinking*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Tradução Maria Silva Betti. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- MAGRI, Ieda. *Uma exposição*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- MARTINS, Helena. O idioma discretamente estrangeiro de Wittgenstein. In: ÁVILA, Myriam; STROPARO, Sandra M. (Org.). *Poéticas do estranhamento*. Curitiba: Arte & Letra, 2015. p. 197-228.
- PANESI, Jorge. Prólogo a esta edición. In: TINÍÁNOV, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus, 2010. p. 7-16.
- PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Tradução Elizabeth Rocha Leite, Aurora Fornoni Bernardine. São Paulo: EDUSP, 2008.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PRUDENCIO, Rafael do Amaral. “Viagem Sentimental”, de Viktor Chklóvski. *Revista Conexão Letras*, [s. l.], v. 15, n. 23, p. 167–169, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22456/2594-8962.104067>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/104067>. Acesso em: 8 ago. 2022.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Bowstring: on the Dissimilarity of the Similar*. Tradução Shushan Avagyan. Champaign: Dalkey Archive Press, 2011.
- TIHANOV, Galin. The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky. *Poetics Today*, v. 26, n. 4, p. 665–696, Winter 2005. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-26-4-665>.
- TINIÁNOV, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Tradução Eugenio López Arriazu. Buenos Aires: Dedalus, 2010.
- TROTSKY, Leon. Escola de poesia formalista e o marxismo. In: TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Tradução Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. p. 133-148.
- VITALE, Serena. *Shklovsky: Witness to an Era*. Champaign: Dalkey Archieve Press, 2012.

A função da oralidade em João Antônio e Geovani Martins: aspectos lexicais e sintáticos

The Function of Orality in João Antônio and Geovani Martins: Lexical and Syntactic Aspects

Raphael Salomão Khéde

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
raphaelsalomao@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3736-2526>

Resumo: A partir do confronto entre o uso da oralidade feito por João Antônio (1937–1996) e por Geovani Martins (1991–), este ensaio tem como objetivo analisar aspectos lexicais e sintáticos que representam a base da construção estética realizada pelos dois autores. Para tal, serão colocados em relação o conto “Paulinho perna torta”, de João Antônio (1975), e o romance *Via Ápia*, de Geovani Martins (2022). Apesar de a reprodução da expressividade, do ritmo, do fraseado, dos torneios da oralidade constituir, certamente, a base da poética dos dois escritores, existem diferenças substanciais, determinadas por um duplo fator: 1) a especificidade do gênero literário em que as duas obras analisadas se enquadram; 2) aspectos linguísticos (e ideológicos) distintos nos dois textos. Nesse sentido, como veremos, o uso da palavra “malandro” sinaliza um divisor de águas entre duas escolhas estéticas diferentes.

Palavras-chave: João Antônio; Geovani Martins; literatura brasileira; análise linguística; oralidade; estilo.

Abstract: Based on the confrontation between the use of orality conceived by João Antônio (1937–1966) and Geovani Martins (1991–), this essay aims to analyze lexical and syntactic aspects that represent the basis of the aesthetic construction carried out by the two authors. For that, the short story “Paulinho perna torta”, by João Antônio (1965), and the novel *Via Ápia*, by Geovani Martins (2022), will be related. Although the reproduction of expressiveness, rhythm, phrasing, orality tournaments certainly constitutes the basis of the two writers’ poetics, there are substantial differences, determined by a double factor: 1) the specificity of the literary genre in which the two works analyzed fit; 2) distinct linguistic (and ideological) aspects in the two texts. In this sense, as we will see, the use of the word “trickster” signals a dividing line between two different aesthetic choices.

Keywords: João Antônio; Geovani Martins; Brazilian literature; linguistic analysis; orality; style.

Introdução

O presente ensaio tem como objetivo confrontar as opções estilísticas adotadas no conto “Paulinho perna torta”, de João Antônio (1975), e no romance *Via Ápia*, de Geovani Martins (2022), a partir de uma análise sociolinguística¹. Nesse sentido, serão selecionados aspectos sintáticos e elementos lexicais, extraídos da oralidade, que representam a base da construção estética dos dois autores. Antes de mais nada, é importante indicarmos alguns elementos estruturais que aproximam a obra e a poética dos autores: 1) a reprodução da linguagem de populações excluídas do ponto de vista social e econômico; 2) o embate ideológico entre classes sociais, entre morro e asfalto (ou, dito de outra forma, entre favela e “pista”); 3) a referência à cultura popular, como resulta evidente na epígrafe do conto “Paulinho perna torta”, que reporta a um trecho do samba “Século do progresso” de Noel Rosa²; e, no caso de Geovani Martins, a referência a um trecho da música “Vida loka” do grupo de rap Racionais MC’s (Martins, 2022, p. 177) no romance *Via Ápia*; 4) a construção do foco narrativo a partir de um ponto de vista interno, através da visão de mundo dos personagens. Existe, nesse sentido, um entrelaçamento, nos dois textos, entre autor-narrador-personagem, uma empatia, uma relação de autenticidade, à qual se refere Rodrigo Lacerda³. Há uma diferença fundamental, porém, de contexto histórico que vale a pena ressaltar desde já: o período da Ditadura Civil-Militar (1964–1985), quando João Antônio escreveu e publicou “Paulinho perna torta”, difere do contexto atual, em que atua Geovani Martins, de maior abertura democrática (com algumas conquistas sociais por parte das populações mais desfavorecidas e, ao mesmo tempo, com diversas questões estruturais ainda não resolvidas), promovida pela Constituição Cidadã de 1988.

Nesse sentido, a análise sociolinguística a que iremos submeter os dois textos irá investigar, diante de escolhas estéticas semelhantes em relação ao uso da oralidade, a pre-

¹ Os aspectos sociolinguísticos foram assim definidos por Gaetano Berruto: “Em outras palavras, fazer sociolinguística significa acrescentar, ao estudo minucioso das unidades, das estruturas e das regras da língua, subtraídas de sua realização concreta, o estudo (possivelmente de campo) dos comportamentos dos falantes que utilizam essas unidades, regras e estruturas na cotidiana vida comunicativa. O estudo do que acontece com a língua quando é considerada não como sistema abstrato, e sim como instrumento de concretos comportamentos comunicativos, pode, ainda, iluminar aspectos da estrutura e do funcionamento da língua que, inevitavelmente, passariam despercebidos: a língua, certamente, é um sistema construído segundo princípios específicos, mas depende, também, das características dos usuários e das situações de uso. Em certo sentido, a língua, digamos assim, reflete em si, também, os falantes”. (“In altre parole, fare sociolinguistica significa aggiungere allo studio a tavolino delle unità, delle strutture e delle regole della lingua, astratte dalla loro realizzazione concreta, lo studio (possibilmente sul terreno) dei comportamenti dei parlanti che queste unità, regole e strutture adoperano nella quotidiana vita comunicativa. Lo studio di che cosa succede alla lingua quand’è considerata non come sistema astratto, bensì come strumento di concreti comportamenti comunicativi, può peraltro illuminare aspetti della struttura e del funzionamento della lingua che altrimenti passerebbero inosservati: la lingua è sì un sistema costruito secondo i propri principi, ma risente anche delle caratteristiche degli utenti e delle situazioni d’uso. In qualche modo la lingua riflette dentro di sé anche i parlanti, se vogliamo dire così”) (Berruto, 2004, p. 37, tradução minha).

² “Um valente muito sério, / professor dos desacatos / que ensinava aos pacatos / o rumo do cemitério” (Antônio, 2002, p. 97).

³ “O escritor rejeitava a ideia de que fizesse ‘pesquisa’ para alimentar sua ficção, tinha inclusive horror à palavra. E, embora tivesse cacoetes de pesquisador, o tratamento que dava ao material colhido era outro, pois na confecção do texto procurava eliminar a distância entre seu olhar e o objeto. Quando não autobiográfica, ele buscava preservar uma autenticidade pelo menos testemunhal” (Lacerda, 2012, p. 18).

sença de uma palavra-chave – “malandro” – que não aparece em nenhuma das 337 páginas de *Via Ápia* (2022), enquanto representa o eixo temático-estilístico, através do qual foi construído o conto de João Antônio, ao ser utilizado 59 vezes em 57 páginas (na edição de 2002). Como se sabe, Antonio Candido, no ensaio “Dialética da malandragem” (1970), apontou o livro *Memórias de um sargento de milícias* (1854) de Manuel Antônio de Almeida como obra representativa do paradigma essencial da nossa nacionalidade: a dicotomia nunca resolvida, sempre em equilíbrio precário, entre norma e conduta, entre bem e mal. Esse paradigma seria próprio de uma sociedade em que a labilidade prevalece, num mundo ambíguo formado por um duplo conjunto de regras sociais, no qual as diferenças entre as classes se atrofiam.

Em *Memórias*, romance documental da sociedade da época, encontramos, segundo Candido, a representação do primeiro malandro da literatura brasileira. O crítico distinguiu a malandragem do pícaro daquela do malandro: no primeiro caso, trata-se de uma malandragem pragmática e, no segundo, de uma malandragem lúdica. Existe no cerne desse discurso um amoralismo de fundo no caso do malandro, localizado na gratuidade do jogo, que o distanciaria do pícaro, como evidenciado por Candido. Resumindo, poderíamos dizer que a malandragem se dividiria em duas categorias específicas: a dos exemplares típicos, como aqueles representados pelo folclore, e a dos personagens da vida cotidiana. O malandro representava, portanto, uma inteira classe socioeconômica excluída dos processos institucionais que caracterizam a cidadania: educação, moradia, saúde e transporte públicos; no entanto, ele se resgatava exatamente pelo poder de sua imagem, de sua fama, de seu mito, de sua linguagem não só popular, mas também literária, espalhada por toda a sociedade brasileira.

Nesse sentido, o malandro, como uma espécie de pícaro, teria duas características principais: a de ser um indivíduo historicamente excluído e, ao mesmo tempo, a de procurar suprir essa carência com astúcia, esperteza, “jeitinho”, ginga e malemolência. Traços característicos do malandro seriam a ambiguidade, a polissemia, a ironia, o humor e a possibilidade de mudança dada pela sua própria ambivalência; situado na brecha, nos interstícios entre o permitido e o reprimido, o efetivo e o possível ou desejável, ele aproveitaria essas brechas para explorar as contradições do sistema e usar contra o inimigo suas próprias armas. As marcas desse mito do malandro estão presentes, de forma paradigmática, no texto de João Antônio, conforme resulta evidente da análise de seu universo linguístico.

João Antônio

João Antônio foi jornalista, autor de doze livros (dois dos quais galardoados com o Prêmio Jabuti) escritos num gênero híbrido entre crônica jornalística e conto, com uma forte carga lírica. O autor nasceu em São Paulo em uma família de origem humilde, tendo se transferido definitivamente para o Rio de Janeiro em 1975, cidade onde viveu até o ano de sua morte, em 1996. Segundo Rodrigo Lacerda:

Em plena ditadura militar, João Antônio tornou-se, no meio literário, o queridinho da esquerda. Não por atos propriamente revolucionários, mas por uma conjunção de fatores. Sua editora, a Civilização Brasileira, o recomendava a tanto, pois era um dos bastiões da literatura engajada (de ficção como de não ficção), com históricos de censuras e prisões de seu dono, Ênio Silveira. A

chamada “narrativa ficcional curta”, o bom e velho conto, em outros momentos menosprezado por editores e leitores, também estava com prestígio. Suas histórias mostravam uma realidade brasileira que a imprensa estava impedida de mostrar. E, acima de tudo isso, havia um traço no escritor e em sua obra que o habilitava ao posto de preferência da inteligência militante. Enquanto a maioria dos escritores da chamada Geração de 1970, à qual João Antônio pertencia, era oriunda da classe média e escrevia sobre esse universo, ele era de origem proletária e especializara-se em retratar justamente a vida do baixo proletariado urbano, ou mesmo do lumpen-proletariado [“pingentes” e “merdunchos”, como ele preferia chamá-los] (Lacerda, 2012, p. 30).

Leão-de-chácara é o segundo livro publicado por João Antônio pela Civilização Brasileira, em 1975, doze anos depois de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Além do conto que dá o título à coletânea, o livro compreende os contos “Três cunhadas – Natal 1960”, “Joãozinho da Babilônia” e “Paulinho perna torta”⁴. O volume teve uma boa recepção, de crítica e de público, “dando início ao período mais produtivo da vida do escritor e de maior sucesso em sua carreira. Entre 1975 e 1982, foram ao todo oito títulos novos⁵, com algumas edições esgotando-se em poucos meses”, como recorda Rodrigo Lacerda (2012, p. 29-30). Para Antonio Candido, “Paulinho perna torta” é o primeiro conto onde começamos a perceber a marca característica do estilo do autor:

João Antônio publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*; mas a sua obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto longo “Paulinho perna torta”, de 1965. Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis de realidade, graças ao fluxo monológico, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição (Candido, 1992, p. 69).

Para Bruno Zeni (2017, p. 36), “Paulinho perna torta” concentra os principais temas e questões da literatura de João Antônio, representando um exemplo da passagem da malandragem dos primeiros contos para a criminalidade desabrida do protagonista do conto. Segundo Tania Macêdo:

No longo monólogo de Paulinho perna torta, em que toda a sua vida de bandagem é passada em revista, avulta, sobretudo, a violência: desde a dura infância de abandono e a sobrevivência graças a expedientes, passando mais tarde pela cafetinagem, até o tráfico de drogas e o tornar-se um dos donos da Boca do Lixo, a trajetória do protagonista aponta para uma brutalidade sem limites. É, no entanto, na linguagem que reside a grande força do texto: “o ritmo galopante da escrita”, faz-se, entre outros artifícios, por intermédio dos períodos curtos e linguagem incisiva (Macêdo, 2002, p. 12-13).

⁴ “Paulinho perna torta” foi escrito por encomenda da Civilização Brasileira, para integrar a antologia *Os dez mandamentos*, que reúne contos de vários autores e foi publicada em 1965.

⁵ Os oito títulos aos quais se refere Rodrigo Lacerda são: *Leão-de-chácara* (1975), *Malhação do Judas carioca* (1976), *Casa de loucos* (1976), *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), *Lambões de caçarola* (1977), *Dedo-duro* (1982), *Noel Rosa* (1982), *Patuléia – gentes da rua* (1982).

O conto, dividido em pequenos capítulos que recebem títulos, é uma espécie de monólogo do personagem-narrador, o qual narra a sua experiência na Boca do Lixo, em São Paulo, nos anos 1950, no meio da prostituição, do tráfico, da jogatina e da violência policial. Desde a primeira frase, nos deparamos com proposições construídas de forma irregular e indefinida: “Que essa cambada das curriolas, que esses ratos da polícia e esses caras dos jornais, gente esperta demais com seus fricotes, máquina e pé-ré-pé-pés. Espalha que espalha mais brasa do que deve” (Antônio, 2002, p. 99).

Há frases construídas com o infinitivo com função de verbo regente, como marca, neste caso, não da oralidade, mas da estilização do autor, à qual se referia Antonio Candido: “Repicar na caixa, mandar os olhos nos pés que passavam. Chamar freguês. E depois me mandar no brilho dos sapatos. Fazer um barulhão com o pano, atijar os braços finos, esperto ali” (Antônio, 2002, p. 99). A musicalidade do texto é construída com naturalidade, através de uma calibrada organização retórica, até mesmo nas cenas de maior violência: “À noite, à toa, à toa meti-lhe um sopapo na caixa do pensamento. Ela caiu e quis pôr a boca no mundo. Chapotei-lhe mais um muquete e se aquietou” (Antônio, 2002, p. 121). As repetições são frequentes: “Mas *logo-logo* recomeça todo tipo de carinho na cama e me ensina, vai me traquejando num repertório de habilidades” (Antônio, 2002, p. 117, grifo meu). A repetição – não como forma da oralidade, e sim como artifício retórico criado pelo autor – produz certa musicalidade na construção do discurso:

Os jornais fantasiaram, com falsidade, a queda da gente, jogando gabos no governo. Só não reportaram o que foi a matança na zona e não houve fotografias, nem pena, nem lero-leros para aquelas misérias. Só não explicaram, os tontos, o porquê da nossa queda. Só ninguém soube que caímos de quatro porque nos faltaram Bola Preta e Diabo Loiro (Antônio, 2002, p. 142, grifo meu).

A posposição do advérbio de negação é mais uma marca da oralidade: “Mas o freguês era de luta e não levei boa vida, não” (Antônio, 2002, p. 132). O gerúndio, tempo verbal utilizado frequentemente pelo autor, lhe permite narrar vários acontecimentos ao mesmo tempo: “Sozinho, meu capital se esfacelando, pulando de um hotel para outro, Valquíria não ganhando, a polícia no meu calcanhar e ainda precisando de grana, Aniz Issara mandando pedir verba para meus processos estourados, precisei trambicar” (Antônio, 2002, p. 142); o uso do gerúndio permite, também, a construção de breves rompanes líricos: “De quando em quando, me dando à fantasia de ir pelas ruas desertas, curvando sempre, de calçada a calçada, como se estivesse dançando uma valsa vienense” (Antônio, 2002, p. 116). Não se trata, em muitos casos, de uma reprodução da oralidade e sim de uma construção baseada em artifícios retóricos: “Naquele tempo, haver havia alguma brasa” (Antônio, 2002, p. 104). Há frases construídas de forma nominativa, ou através da ausência do verbo regente:

Meu nome, na boca dos caras, ia correr as estações. E o Juizado atrás. Estava complicado; eu que me cobrisse. Andasse dali.
Pé pisando no chão. Magrelo na camisa furada. Pálido, encardido, dei para bater perna de novo, catando virações pelos cantos e pelos longes da cidade (Antônio, 2002, p. 107).

São frequentes as repetições e as perguntas retóricas: “No entanto, tudo tem seu senão e até aí havia sido só uma parte. Muitos anos de janela, muito estrepe, muita subida

e muita piora me permitem dar fé de que tudo tem seu senão. Eu ainda era um trouxinha. Cadê picardia?” (Antônio, 2002, p. 108).

No trecho abaixo citado, estão concentrados alguns elementos relevantes da construção linguística de João Antônio: o uso do gerúndio que cria indefinição na cena e, ao mesmo tempo, lhe dá um sentido de duração, de movimento; as interjeições que ressaltam as características do personagem Laércio Arrudão e o uso do “que” como conectivo:

Engraxando lá uns tempos nas caixas da barbearia, que eu conheci, bem alambrado e já senhor, no terno claro de brilhante inglês, que fazia a gente olhar, mão luzindo um chuveiro e dentes brancos muito direitinhos, um mulato muito falado nas rodas da malandragem, professor de picardias, dono de suas posses e ô simpatia, ô imponência, ô batida de lorde num macio rebolado! Laércio Arrudão. Que foi pelos meus olhos acesos e verdes ou pela minha cara de esperto muito acordado; que foi pela mão de Deus ou por uma trampolinagem do capeta. Mas foi maior colher de chá, o meu bem-bom, a minha virada nesta vida andeja (Antônio, 2002, p. 111).

Em outro trecho, é evidente a habilidade do autor em descrever, em poucas pinceladas, os ambientes marginalizados através da irregularidade da frase, caracterizada pela ausência do verbo principal (no período que inicia em “Perturbada” e termina com “as calçadas”) e pela repetição (“E tem”), que dá coesão e ritmo ao monólogo do narrador:

A rua Direita tem movimento demais. Perturbada pelos seus sujeitos gritando: “burro, cavalo e cobra”, seus cambistas, seus camelôs, seus marreteiros de gasparinos e rifas de automóveis; agitando-se com a pressa do povo passando entre esmoleiros, molecada miúda, paralíticos, misturação crescendo com gente que entope as lojas até as calçadas. E tem muito grito dos viradores, que se defendem na venda de frutas nas carrocinhas, de livros de lei e de impostos e de selos, e mapas e manuais de cozinha. Uma presepada. E tem tanta música barulhenta dentro das lojas populares que abrigam mal e apertam (Antônio, 2002, p. 109).

O nome do protagonista serve de motor narrativo e dá sentido ao conto; no final da história, há um trecho em que o protagonista declara, numa alusão a Ulisses⁶, o próprio anonimato, apesar do senso de pertencimento, que perpassa todo o conto, a uma coletividade: “Meu nome é ninguém. [...] A gente não é ninguém, a gente nunca foi” (Antônio, 2002, p. 150). Em alguns contos, conforme certa crítica apontou⁷, João Antônio se excedeu no elenco sinonímico de termos, o que certamente prejudicou o ritmo geral do enredo de suas narrativas. Não é o caso de “Paulinho perna torta”, em que o elenco de termos foi elaborado com fins a representar a dimensão social e ética do universo malandro. Há muitos apelidos e nomes de localidades, bairros, ruas, botequins, prostíbulos, bocas de fumo, penitenciárias.

Em relação à riqueza do léxico, é importante sinalizar que alguns termos remetem ao português antigo, como “beldroega” e, portanto, foram extraídos pelo autor, não da oralidade, mas da leitura de textos literários (como é o caso, também, de “parolar”). Outras

⁶ “Pois bem, Cíclope, perguntas-me o nome famoso? Dizer-to vou; mas a ti cumpre dar-me o presente a que há pouco aludiste. Ei-lo: Ninguém é o meu nome; ninguém costumavam chamar-me não só meus pais, como os mais companheiros que vivem comigo” (*Odisseia*, canto IX, vv. 364–368, grifo meu).

⁷ Por exemplo, Léo Gilson Ribeiro, no artigo intitulado “João Antônio, fascinado pelas palavras. É um perigo?”, publicado no *Jornal da Tarde*, em São Paulo, no dia 13 de novembro de 1982.

palavras, não dicionarizadas, são neologismos, regionalismos, gírias, provérbios, ditos populares, ou pertencem, mesmo, ao léxico da linguagem do crime. Essa elaborada mescla entre usos e níveis linguísticos diferentes, entre uso literário e oralidade representa a própria ambiguidade do discurso malandro. Há uma pluralidade de termos para indicar o dinheiro, conforme o trecho abaixo citado, em que o narrador apresenta um elenco de sinônimos, que dão ênfase à palavra⁸:

Mas me largava o carvão, o mocó, a gordura, o maldito, o tutu, o pororó, o magro, o vento, a granuncha. A seda, a gaita, a grana, a gaitolina, o capim, o concreto, o abre-caminho, o cobre, a nota, a manteiga, o agrião, o pinhão. O positivo, o algum, o dinheiro (Antônio, 2002, p. 102).

É frequente o uso de diminutivos, que pertencem mais à criação do autor do que propriamente ao uso da oralidade popular (como “vaziinho”, “depressinha”, “espetadinho”, “afilitinhos”, “canalhinhas”, “cafetãozinho”, “desempregadinho”); o autor recorre também a aumentativos (“trapão”, “barulhão”, “apavorações”) e à flexibilidade dos sufixos da língua portuguesa (“gordalhudo”, “traficância”, “mulherzeiro”, “velharada”, “velhusca”, “chamamento”, “namorico”, “cadeirada”, “sabedor”, “crocodilagem”, “rataria”, “direitinhamente”, “jornalecos”, “coisarada”). Do ponto de vista morfossintático, há casos interessantes de reprodução da oralidade: “Ora, m’esquece, mulher!”; ou: “O que é qu’eu tenho feito?” (Antônio, 2002, p. 154; 150). Provérbios ou modos de dizer incidem na expressividade da língua: “Em casa de malandro, vagabundo não pede emprego” (nota-se a diferença de significado da palavra “vagabundo” presente nesse conto em relação ao romance de Geovani Martins, onde a palavra indica o traficante); ou: “quem conta tostões não chega a cruzeiros”. Por fim, vale ressaltar que a palavra “malandro” (ou afins, como “malandresco”, “malandrei”, “malandragem”) comparece 59 vezes em 57 páginas da edição de 2002; outra palavra-chave é “otário”, figura que se contrapõe, paradigmaticamente, ao malandro. Resultam evidentes, a partir dos exemplos citados, a riqueza lexical e a elaborada organização sintática do período, em linha com o projeto estético do autor, o qual visava representar a complexidade do universo conceitual do malandro, em termos históricos, culturais e sociais.

Geovani Martins

Geovani Martins, nascido em Bangu, no subúrbio do Rio de Janeiro, estreou em 2018 com a coletânea de contos *O sol na cabeça*. *Via Ápia* foi publicado, em 2022, pela Companhia das Letras, com a reprodução, na capa, da obra *Trem* do artista Maxwell Alexandre, oriundo da Rocinha, favela do Rio de Janeiro, onde Geovani Martins morou por alguns anos e onde é ambientado o romance⁹. O livro é construído através de duas histórias paralelas, envolvendo cinco personagens principais, todos moradores da Rocinha, que se alternam como

⁸ A técnica do elenco é típica da construção narrativa do autor, como foi ressaltado por Nilce Sant’Anna Martins (1997, p. 109).

⁹ O fator autobiográfico é um dos elementos estruturais da escrita de Geovani Martins, desde seu primeiro livro, *O sol na cabeça*, conforme sublinhou Antonio Prata, na orelha do livro em 2018: “Neste primeiro livro, porém, a inspiração autobiográfica é clara, e a força dos contos é inseparável do lugar de onde o autor vê o mundo. Nos treze textos de *O sol na cabeça*, acompanhamos a infância e a adolescência de garotos para quem

foco narrativo ao longo dos capítulos. O romance reconstrói, através da visão interna dos cinco personagens, o processo de implementação da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) na Rocinha, ocorrida em 2012, em vista da Copa do Mundo e dos Jogos Olímpicos, que seriam realizados, respectivamente, em 2014 e 2016. Estruturado como um romance tradicional com um enredo linear, a obra se divide em capítulos datados entre 27 de julho de 2011 e 26 de outubro de 2013, como uma espécie de diário.

É interessante destacar que o narrador é em terceira pessoa e adquire o ponto de vista dos personagens, através do discurso indireto livre ou mesmo da mimese da oralidade das classes marginalizadas do Rio de Janeiro. O uso da terceira pessoa (e não da primeira, como em João Antônio) e do indireto livre, naturalmente, influencia as escolhas linguísticas do texto, a partir do momento que o autor foi hábil em mesclar a norma padrão (utilizada quando o ponto de vista é do narrador em terceira pessoa) e a linguagem popular (abundante, quando prevalece o ponto de vista dos personagens, nos diálogos e no discurso indireto livre). Nesse sentido, a construção linguística dos dois autores tem objetivos estéticos distintos. Resulta evidente o uso menos intenso (e menos ambíguo em relação a João Antônio) de figuras de linguagem e de mescla entre oralidade e linguagem literária em Geovani Martins.

Em *Via Ápia*, o uso popular da língua tem enorme significado simbólico, por se constituir como uma das formas mais importantes de identidade para os personagens; nesse sentido, o embate entre classes sociais é representado, sobretudo, através do confronto entre norma culta e uso popular. Do ponto de vista sintático, por exemplo, é importante ressaltar o desmantelamento da ordem discursiva da norma padrão, como no seguinte exemplo: “As gerente tonteando à vera, que tinha que tá tudo perfeito e pá, mas acabou que foi tranqüilão”; ou: “Foi que vocês quebrou a janela de Neném lá com marimba, uma coisa assim. Eu acho” (Martins, 2022, p. 14; 115). A inversão também é comum: “Vagabundo já morreu uns dez” (Martins, 2022, p. 202). Bastante frequente é a falta de concordância entre sujeito e verbo, muito comum na linguagem popular cotidiana do Rio de Janeiro¹⁰: “Tu é maluco!” (Martins, 2022, p. 292). Vários conectivos e interjeições são utilizados com a função de cadenciar o texto, de ritmá-lo, como no caso de “fala tu”, “tá ligado”, “se pá”, “na moral”, “pô”, “coé”, “pega a visão”, “sem neurose”, “papo reto”, “qual foi”, “ié”, “né”, “ô”, “hã”, “cadê”, “aí”. A construção sintática reproduz a vivacidade expressiva da oralidade: “Que mané pele de porco, bróder, bagulho fede pra caralho dentro de casa” (Martins, 2022, p. 113). As inversões são constantes: “Desmonta não essa porra, tem certeza?” (Martins, 2022, p. 162). Nos diálogos, naturalmente, a aderência à oralidade é mais acentuada, como no seguinte trecho, onde é possível notar a junção entre a gíria do morro (“xisnovou”), o uso do vernáculo (“isca com armadilha”) e do baixo calão: “Putá que pariu. É lógico, caralho. Foi tua amiga lá que me xisnovou, filha da puta. Bem que eu vi menó, aquela cara de patricinha não me engana não, papo reto, aquilo é isca com armadilha” (Martins, 2022, p. 21). O fraseado é aderente ao uso dos indivíduos oriundos de favelas do Rio de Janeiro: “Onde é que tava os polícia quando roubaram lá? É isso que eu queria saber. Só isso só e mais nada. Será que tava canetando os zotro? Garrando moto de trabalho de algum pai de família? Fala” (Martins, 2022, p. 165). A construção “ser de

às angústias e dificuldades próprias da idade soma-se a violência de crescer no lado menos favorecido da “cidade partida”, o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XXI”.

¹⁰ De fato, segundo Antenor Nascentes: “Muita gíria sai do morro e vem para a cidade, do mesmo modo que os sambas cariocas” (Nascentes, 2003, p. 598).

lei” no sentido de ser obrigatório é recorrente: “[...] e era de lei o bonde partir da escola pra ficar por ali, subindo e descendo a escada rolante” (Martins, 2022, p. 280).

Há trechos em que o narrador utiliza uma linguagem próxima da norma padrão, fato que inexistente em João Antônio, onde a língua é sempre construída através da aderência ao ritmo, ao fraseado, à expressividade da oralidade. Há um exemplo de discurso indireto livre, no qual o personagem Murilo reflete sobre a violência policial, ao utilizar uma quantidade escassa de gírias; outro exemplo de uso da norma padrão está presente no discurso – durante a missa de sétimo dia de Washington – do padre, o qual lembra que a Rocinha concentra a maior quantidade de tuberculosos de todo o estado do Rio de Janeiro. Nesta cena importante, na qual é representado o processo de conscientização de Murilo, há poucas gírias, expressões idiomáticas ou termos não dicionarizados (como “fechar na boca”, “aplicaram”, “largar o dedo”):

Há quanto tempo viviam essa guerra? Murilo sentia o corpo cansado, doído, parecia que não dormia há várias noites. De repente, ouviu o estouro de uma rajada por ali. Apesar do susto, em dois tempos se meteu em posição de combate e começou a atirar lá pra cima, mesmo sem conseguir enxergar os adversários. Um vulto surgiu na curva e foi prontamente alvejado. Não interessava que todos os fuzis aplicaram ao mesmo tempo, Murilo sentiu que foram as suas balas que perfuraram aquele corpo. O elemento caiu no chão, sem vida, quando Murilo reconheceu: era o Faísca, um amigo das antigas, e que de um tempo pra cá fechava na boca. Outro corpo surgiu pra ser derrubado. Era Douglas, que, antes de se esborrachar no chão, deixou cair o guarda-chuva. As rajadas não paravam um segundo, e mesmo em choque Murilo não negava fogo, mandava bala atrás de bala, foi treinado pra isso. Mais uma pessoa abatida. No auge da adrenalina, Murilo não tinha mais tempo pro espanto, sua missão era largar o dedo (Martins, 2022, p. 49).

Há construções em que há aproximação de dois verbos sem nexos sintático entre eles (“derrubou foi”), em contraste com a norma padronizada; outros elementos de destaque são a presença da expressividade da oralidade (“eu quase que ainda deixo”), a junção de dois verbos sem o auxílio do conectivo (“derrubou foi tudo”): “Na hora, o susto foi tão enorme que ela gritou de desmaiar e derrubou foi tudo no chão. Eu quase que ainda deixo fugir um canário, na correria que fui pra acudir. Pior! Teu amigo nem pra se mexer e ajudar, o corno” (Martins, 2022, p. 35). Há ausência de lógica também no seguinte período, onde o verbo (“se liga”) é substantivado e exerce função de objeto direto: “Menó tomou logo um se liga, ficou tonteado”; outros exemplos são: “Entendi foi nada”; ou “Eu chego tá amarela”; “chega dá raiva” (Martins, 2022, p. 153; 250; 259; 305). A pontuação, em diversos casos, exerce a função de ruptura sintática das frases, conforme o exemplo: “Parecia até outra pessoa. Wesley ficou viajando nisso. Em como a gente sempre acha que conhece alguém só porque sabe o nome, mora perto ou trabalha junto” (Martins, 2022, p. 157). A partir dos exemplos citados, resulta evidente como a ruptura com a norma gramatical representa um dos fatores principais das construções linguísticas de Geovani Martins, ao indicar de forma nítida a divisão entre as classes sociais.

Há casos de aglutinação entre a preposição e o adjetivo demonstrativo (“praqueles”) e de falta de concordância, em número, entre o pronome e o substantivo (“praqueles lado”), fatores que criam inúmeras dificuldades do ponto de vista da tradução em outras línguas. Nota-se também, frequentemente, a ausência de preposições, como no seguinte caso, em que a preposição “a” foi omitida: “Agora vocês me ajudam levar esse barco ou pula fora de

uma vez” (Martins, 2022, p. 46). As frases de Geovani Martins, mesmo as menos repletas de gírias, são construídas através da dicção do uso popular da língua, através de expressões idiomáticas e de provérbios: “A sensação era de que a vida não dava tempo pra pensar nem escolher nada, é sempre um dia depois do outro pra ver no que vai dar”; outro exemplo de uso idiomático é a construção “Murilo não pôde deixar de imaginar” (Martins, 2022, p. 51; 53). As repetições, marcas da oralidade, dão ênfase ao discurso e ritmo à estrutura geral da frase, conforme os seguintes exemplos: “Eu tenho mó vontade de ir lá no Maranhão, um dia eu”; “O Maranhão era um deles, depois de gastar a onda tentaram porque tentaram se lembrar do nome do amigo, mas não conseguiram”; “Eu nem falava nem mais nada não” (Martins, 2022, p. 57; 61, grifo meu). A repetição da conjunção “que” dá ênfase à frase em que se fala do uso de uma arma de fogo (“peça”, “aplicar”): “Falou que, se ele estivesse de peça, que aplicasse de uma vez” (Martins, 2022, p. 67). Outros exemplos de repetição com função expressiva são: “Hã, é nada não é nada, é um diploma”; “saiu saindo”; “a motinho foi que foi” (Martins, 2022, p. 203; 208; 154, grifo meu). Há casos de uso enfático do advérbio de negação: “Na Via Ápia não tinha nem ninguém no ponto das motos”; “mas ninguém nem comentou nada disso não” (Martins, 2022, p. 55; 60, grifo meu).

Algumas marcas da oralidade dão vivacidade ao texto: “Isso deixava os dois até que meio bolados” (Martins, 2022, p. 70); há o uso da conjunção “que” com função de causa, conforme a linguagem popular: “Quando ela ajudava na encolha, pedia silêncio que o marido podia achar ruim” (Martins, 2022, p. 262). A posposição do advérbio de negação é um fenômeno bastante comum: “Fui feito pra isso não, sem neurose” (Martins, 2022, p. 75). Há um trecho, entre tantos, que evidencia a luta de classes entre a população rica da Zona Sul e as classes menos favorecidas:

Então foi isso, mano. Os cara me fortaleceu legal lá dentro mermo, até minha coroa eles deram uma moral quando ela precisou, reconheço e pá, certo pelo certo, mas agora irmão, agora é cada um no seu canto, sem neurose. Já vim nessa entrevista pra botar lá no bagulho da condicional, que os cara pede. E é isso, tamo aí. Eu sei que ninguém vai me chamar nessa porra, mas fazer o quê? Mó bagulho de rico, na Zona Sul, tu acha que eles vai querer alguém que já puxou cadeia? Aqui que eles vão. Mas tem que vim, né. Mostrar pros cara lá que tô correndo atrás (Martins, 2022, p. 84).

Determinadas construções verbais de origem popular têm regência específica, como “dar um papo *em* alguém”: “Fazia alguns dias, Washington esperava pelo momento de dar o papo no irmão” (Martins, 2022, p. 118); ou “marcar *da*”: “Desde que começou a pegar firme no trabalho, ele marca cada vez menos da rua” (Martins, 2022, p. 174). Em alguns casos, os tempos verbais foram desmantelados: “eles vim aqui [...], eu queria [...]” (Martins, 2022, p. 119). Notam-se algumas mudanças abruptas de tempos verbais (do passado “era” / “chegaram” ao presente “ficam” / “come”), que dão ênfase ao relato: “Pra não ficar mal-acostumado, a segunda era um aniversário de sete anos e os moleques chegaram todos com o capeta no corpo. Se as babás não ficam na atividade, a porrada come direto” (Martins, 2022, p. 158).

Do ponto de vista lexical, em relação a João Antônio, há um uso menor de elencos de sinônimos; para designar, por exemplo, as forças armadas, o narrador utiliza “cana”, “rato”, “verme”, “porco”. Registram-se estrangeirismos, como “bróder”, *playboy*, assim como termos da linguagem dos jogos eletrônicos: “tomou um *fatality*”. São poucos os neo-

logismos e os termos literários de origem culta. O uso dos diminutivos e dos aumentativos e as modificações de sufixos mimetizam o uso oral da língua (“Marcelim”, “padoca”, “caozada”, “mandadona”, “felizona”, “brabona”, “agorinha”, “zerinho”, “pianinho”, “tempão”, “tranquilão”, “agitadão”, “gastação”, “morcegada”, “zoada”, “barulhada”, “rapaziada”). Deformações morfológicas, aféreses e contrações são constantes: “praqueles”, “ficamo”, “torrano”, “machucano”, “invadino”, “bora” (comum no vernáculo carioca contemporâneo), “responso”, “guentar”, “mó”, “meteli”, “menó”, “ni” (que corresponde a “em”), “garrando”, “os zotro”, “tendeu”, “mermo”, “cês”, “bença” (“benção”), “gostosim”, “mano”, “leq” (de “moleque”), “brou” (de *brother*). Os exemplos coletados indicam uma postura diferente dos dois autores diante do uso da oralidade: em Geovani Martins há um movimento constante de infração da norma padrão através do uso da linguagem popular, enquanto, em João Antônio, a oralidade foi submetida a um elaborado filtro retórico com a finalidade de representar um ambiente cultural ambíguo.

Naturalmente, são bastante frequentes, em *Via Ápia*, as gírias¹¹, os modos de dizer e as construções linguísticas típicas das favelas do Rio de Janeiro (“bonde”, “caxanga”, “piar”, “fazer bico”, “ficar de/na atividade”, “guaxa”, “divulgar uma janta”, “marcar um dez”, “fazer um corre”, “subir no conceito”, “puxar o fundamento”, “ganhar para algum lugar”, “bagulho”, “dar uma moral para alguém”, “meter o pé”, “dar um pinote”, “lombrar”, “neguim”, “brechar”, “acharcar”, “jacarear”, “brotar”, “reliquia”). É comum o uso da terminologia proveniente da linguagem do tráfico (“vagabundo”, “endolação”, “arrego”, “gerente”, “cara de frente”, “vapor”, “soldado”, “boca”, “xisnovar”, “pipocar”, “largar o dedo”, “resgatar”). Há, no romance, vários termos ligados ao mundo das drogas (“dixavar”, “dar um dois”, “carburar”, “tacar fogo”, “queimar um”, “benga” [“bengalinha de maconha”], “dar um belengo”, “tequinho”, “narigar”, “bronca”). Há recorrência de usos idiomáticos (“dar uma de João sem braço”, “bola pra frente”, “papo de meia hora”, “chorinho”, “cara”, “da boca pra fora”, “merreca”) e, também, do uso popular de advérbios como “à vera”, “na certa”, “do nada”. O texto está repleto de elementos da linguagem coloquial, do uso cotidiano, incluindo termos de baixo calão (“parada”, “dar um jeito em alguém”, “lá pelos lados de”, “dar uma coça”, “fuder com a vida de alguém”, “dar merda”, “cair pra dentro”, “na moral”, “ficar bolado”, “careta”, “estar de olho grande em alguém”). São comuns as repetições¹², segundo o uso popular

¹¹ Celso Cunha, no ensaio “Em torno dos conceitos de gíria e calão” (1942), definiu a gíria como uma língua especial, a qual depende de causas sociais e psicológicas, tendo no trabalho (na ocupação de determinado grupo) um dos fatores de maior relevância para a sua definição (Cunha, 2004, p. 237–262).

¹² Segundo Bice Mortana Garavelli, as repetições têm uma importante função discursiva, sendo mais comuns na oralidade do que na língua escrita: “Há repetições às quais não podemos e não devemos renunciar: são aquelas que tornam mais claro e preciso um discurso. Há outras, que, além do mais, o enriquecem, o embelezam; como aquelas, estas também auxiliam na eficácia comunicativa. Quando possuem de verdade tais funções não são supérfluas nem disparatadas. [...] A repetição é uma das relações sintáticas e semânticas que garante coesão ao discurso; por isso, seu campo é a linguística textual. Os efeitos que se obtêm repetindo palavras são temas de pesquisas psicológicas, citadas, às vezes, por linguistas e críticos literários. Por exemplo, ‘a coação a repetir’ foi relacionada pelo pai da psicanálise, Freud, à natureza da arte (basta pensar no valor das repetições na música), e é considerada uma constante do discurso poético: rimas, assonâncias, cadências rítmicas, aliterações representam o retorno de elementos iguais ou equivalentes; são manifestações do paralelismo nos níveis fonológico e métrico do texto. Podemos encontrar uma disposição em paralelo, também, em outros níveis: na organização gramatical, com a recorrência das mesmas estruturas sintáticas, das mesmas construções; no nível lexical, com as repetições; no temático, a retomada de temas e motivos na mesma composição”. (“Ci sono ripetizioni di cui non possiamo e non dobbiamo fare a meno: sono quelle che servono a rendere chiaro e preciso un discorso. Ce ne sono altre che, in più, lo arricchiscono,

da língua: “eu tava crente crente”, “assim, assim, assim, assado” (Martins, 2022, p. 288). Frequentemente, não há concordância, nem de gênero, nem de número: “esses filha da puta” (Martins, 2022, p. 216).

Conforme a análise apontou, em *Via Ápia*, as escolhas linguísticas (relativas ao uso da oralidade) estão alinhadas à estrutura da narração, rica de embates entre pontos de vistas contrapostos, visões de mundo diferentes, ideologias, opiniões políticas, que atravessam a história, conforme o seguinte exemplo: “Sem neurose, geral tá ligado que esse bagulho aqui é só fachada pra Copa do Mundo, Olimpíadas, depois volta tudo pro lugar. – Murilo adorava repetir essa ideia, uma das mais populares em todo o morro” (Martins, 2022, p. 111). Há, também, no romance, discussões sobre questões raciais, como no seguinte exemplo:

Depois de três meses na casa, Washington já tava ligado muito bem nas regras do jogo; no salão trabalhavam os cearenses, paraibanos, sempre os mais clarinhos, os galegos, como eles falam. Enquanto isso, quanto mais escuro, mais longe dos clientes; em geral na cozinha, na faxina, essas paradas (Martins, 2022, p. 149–150).

Dois dos temas principais do romance – a relação de amizade e o uso recreativo da maconha – são explicitados sob forma de constatação por parte do narrador em terceira pessoa, ao longo da diegese do romance: “Vizinho de porta há duas semanas, os moleques parecem se conhecer de muito mais tempo. A maconha junta as pessoas. Já nos primeiro dia, quando Washington e Douglas se apresentaram, fumaram juntos um baseado” (Martins, 2022, p. 170).

Conclusão

A análise de elementos lexicais e sintáticos, coletados nas duas obras selecionadas, coloca em evidência algumas questões relativas à interpretação dos textos. Podemos concluir que o uso da oralidade depende do projeto estético elaborado pelos dois autores. Certamente, eles se aproximam pela construção de um discurso aderente à oralidade de indivíduos marginalizados; ambos participam da escolha de utilizar um código fechado, de difícil compreensão por parte do público de classe média, do ambiente acadêmico e dos circuitos literários canônicos.

O elemento de ordem sociolinguística que define a diferença no uso da oralidade por parte dos dois autores é a palavra “malandro”, a qual, conforme indicamos, não aparece em nenhuma das 337 páginas de *Via Ápia* (2022), enquanto é termo recorrente no conto de João

lo abbelliscono; come le prime, giovane alla sua efficacia comunicativa. Quando hanno davvero queste funzioni non sono né superflue né ingombranti. [...] La ripetizione è una delle relazioni sintattiche e semantiche a cui è affidata la coesione del discorso; se ne occupa perciò la linguistica testuale. Gli effetti che si ottengono ripetendo parole sono temi di ricerche psicologiche, a cui attingono talvolta linguisti e critici letterari. Per esempio, ‘la coazione a ripetere’ è stata accostata dal padre della psicoanalisi, Freud, alla natura dell’arte (pensiamo al valore delle ripetizioni nella musica) ed è considerata una costante del discorso poetico: rime, assonanze, cadenze ritmiche, allitterazioni rappresentano il ritorno di elementi uguali o equivalenti; sono manifestazioni del parallelismo sui livelli fonologico e metrico del testo. Possiamo trovare una disposizione in parallelo anche sugli altri livelli: nell’organizzazione grammaticale, col ricorrere delle medesime strutture sintattiche, delle medesime costruzioni; sul piano lessicale, con le ripetizioni di parole; su quello tematico, col ripresentarsi di temi e motivi nella stessa composizione” (Garavelli, 2010, p. 121–122, tradução própria).

Antônio, ao ser utilizado 59 vezes em 57 páginas da edição de 2002. João Antônio representou, em “Paulinho perna torta” e em tantos outros contos, a figura ambígua do malandro, que transita entre o mundo da legalidade e da ilegalidade. Para dar conta de tal representação, construiu uma elaborada linguagem, onde o popular e o erudito se conjugam. Portanto, no conto, a palavra adquire uma posição central ao representar todo um universo literário, social e cultural, símbolo de uma boêmia que se confunde com a bandidagem.

Certamente, a língua, utilizada com fins de refletir tal universo, necessitou de uma elaborada construção estilística, ao fundir aspectos da oralidade com usos da tradição literária. Por exemplo, em relação à sintaxe, a análise constatou que, em diversas situações, o período em João Antônio é construído de forma complexa, através do uso acumulativo do modo gerúndio. Do ponto de vista lexical, é recorrente o uso de elencos de sinônimos, que ocorrem quando esse autor busca efeitos rítmicos. Nesses casos, não se trata, somente, de uso da oralidade, e sim de escolhas estilísticas do autor. No texto de Geovani Martins, no qual o termo “malandro” não foi utilizado, a oralidade é o símbolo de uma classe social de trabalhadores, submetida a uma vida de exclusão e violência. O objetivo do autor foi representar a ocupação militar (realizada através da implementação da UPP), ocorrida na Rocinha, no Rio de Janeiro, através da mimese da língua falada pela população desta favela. Neste caso, a linguagem popular é um dos mecanismos da narração, a qual não se sustentaria de forma tão bem-organizada, se não se baseasse numa sólida estrutura de cenários, ações e personagens.

Resulta evidente, a partir da análise da língua utilizada pelos dois autores, que a oralidade em Geovani Martins diferencia, com nitidez, o personagem da favela do personagem do asfalto, através do confronto entre oralidade e norma padrão; no caso de João Antônio, se trata de uma linguagem que se baseia, sim, no mundo do crime e da chamada bandidagem – constituindo-se como uma agressão contra a falsa ordem da sociedade burguesa –, mas é construída constantemente com figuras de linguagem e remete a uma discussão, mais ampla, sobre questões culturais e antropológicas relacionadas ao mito da nacionalidade. Trata-se, enfim, de duas concepções estéticas que trabalham o realismo de forma distinta: enquanto a poética de João Antônio se estrutura a partir dos vários desdobramentos da figura (lírica, histórica e mitológica) do malandro e reproduz a sua linguagem, a obra de Geovani Martins, onde esta palavra não aparece, é construída com base numa poética em que são as questões narrativas – inerentes ao gênero romance (enredo, construção de personagem, pontos de vista, diálogos) – a estarem em jogo. A língua, ao expor a divisão social entre as classes, apresenta o embate ideológico de forma mais esclarecida e explícita, ao caracterizá-lo como luta de classes.

Referências

ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BERRUTO, Gaetano. *Prima lezione di sociolinguistica*. 14. ed. Bari: Laterza, 2004.

CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 577-582.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 17-46.

CUNHA, Celso. Em torno dos conceitos de gíria e calão. In: CUNHA, Celso. *Sob a pele das palavras: dispersos*. Organização, introdução e notas de Cilene da Cunha Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia brasileira de Letras, 2004. p. 237-262.

GARAVELLI, Bice Mortara. *Il parlare figurato. Manualletto di figure retoriche*. 12. ed. Bari: Laterza, 2010.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

LACERDA, Rodrigo. Apresentação. In: ANTONIO, João. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 13-40.

MACÊDO, Tania. Malandros e merdunchos. In: ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 5-14.

MARTINS, Geovani. *Via Ápia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: T.A. Queiroz, 1997.

NASCENTES, Antenor. A gíria carioca. In: NASCENTES, Antenor. *Estudos filológicos: volume dedicado à memória de Antenor Nascentes*. Organização de Raimundo Barbarinho Neto; apresentação de Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003. p. 593-598.

PRATA, Antonio. [Orelha do livro]. In: MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Leo Gilson. João Antônio, fascinado pelas palavras. É um perigo? *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 nov. 1982.

ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo: EDUSP, 2017.

RESENHA



LE MOS, Fabiano (org. e trad.). *As outras constelações: uma antologia de filósofas do romantismo alemão*. Belo Horizonte: Relicário, 2022. 212 p.

Rafael Fava Belúzio

Universidade Federal do Espírito

Santo (UFES) | Vitória | ES | BR

favabeluzio@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-8394-3335>

[4.] *As outras constelações: uma antologia de filósofas do romantismo alemão*, volume organizado por Fabiano Lemos (professor de Filosofia da UERJ), é publicado em 2022, pela Relicário Edições. O livro, em suas cerca de 200 páginas, reúne um conjunto de textos escritos, entre o final do século XVIII e o começo do XIX, por mulheres ligadas ao Romantismo alemão. A própria constituição fragmentária da antologia dialoga com recursos estéticos caros às escritas da tradição romântica; assim, na medida em que procuro discutir algumas aberturas encontradas na obra, talvez caiba aqui também dialogar esteticamente com a noção de fragmento.

[9.] “O ser humano enquanto ser humano é ele mesmo uma obra de arte [...] e consiste no alternar, nele, entre consciência e não consciência” (Varnhagen *apud* Lemos, 2022, p. 91), assim consta em um dos [Fragmentos privados] de Rahel Varnhagen, escrito em 1801 e publicados na antologia. O trecho ajuda a situar um pouco o momento em que esses textos de filósofas românticas são escritos. Cabe lembrar que, na aurora do século XIX, está um tanto distante o paradigma medieval de Tomás de Aquino; a filosofia se afasta de uma ontologia interessada em pensar, um tanto teologicamente, o mundo. Tratar o ser humano como uma obra de arte, tal como faz Rahel Varnhagen, lembra o que diz Pico Della Mirandola, com sua virada antropológica, ao indicar que não via nada de mais admirável do que o ser humano. Varnhagen está alinhada a uma filosofia moderna; um momento em que ganha novo impulso o interesse em tradições como o ceticismo; uma ética no seu traço mais humano; uma política voltada para questões mais mundanas; um conhecimento que não se pensa cotejando suposta iluminação divina; uma estética que não é tanto

experiência que se subordina à metafísica. Por esse ângulo de observação, no horizonte estão pensadores como Nicolau Maquiavel, Giordano Bruno, René Descartes e David Hume. No entanto, de acordo com Rahel Varnhagen, não é só de consciência – moderna – que vive o homem, chegando a indicar que no ser humano alternam consciência e não consciência. A autora também já se mostra aberta a um paradigma – por assim dizer, pós-moderno – que depois estará mais ligado a nomes como Sigmund Freud e Gilles Deleuze, os quais reconhecem os limites da consciência e dimensões como atos falhos, ainda que a filósofa romântica em questão não possa ser, em estrito e historicamente, alinhada ao pós-moderno. Rahel Varnhagen e as demais escritoras de *As outras constelações* ficam mesmo luzindo em uma espécie de segunda modernidade. O Romantismo alemão está sob os impulsos das críticas de Immanuel Kant e sentindo os efeitos de estar distante do sono dogmático; é, ademais, influenciado pela consciência da revolução copernicana científica e filosófica; além de cada autor nesse momento, e de modos variados, trazer para si, e para o texto literário-filosófico que produz, uma consciência crítica do mundo e de si mesma.

[18.] Os gêneros textuais presentes em *As outras constelações* são expressivos. Carta, resenha, anotação em diário, fragmento, diálogo, poema, crítica, enfim, uma gama de textos que estão alinhados à estética do Romantismo alemão. São produções interessadas em pensar os limites da voz, afastadas da dicção pretensiosa como a de uma suma teológica; ao mesmo tempo, em *As outras constelações*, há textos empenhados na sinalização de nuances femininas da escrita e de espaços literários íntimos aos quais muitas vezes as mulheres ficam submetidas. O que existe de suposta minoridade no diário e na carta pode ser visto enquanto potente sinal de resistência daquelas que tantas vezes foram oprimidas. Elas escrevem em um ambiente machista e desenvolvem expressivas estratégias para a publicação feminina, como a ausência de assinatura e a utilização do nome de um homem como etiqueta nominativa, máscara, em revistas como *Athenäum*. Em contexto marcado por filosofia que se quer feita coletivamente – uma sinfilosofia –, o uso de máscaras permite, por vezes, tanto a circulação das ideias de algumas mulheres quanto os silenciamentos.

[23.] O tradutor e organizador do volume, Fabiano Lemos, chama a atenção para a dificuldade de traduzir os textos, posto que muitos deles fazem usos de variantes linguísticas que tensionam erro e poesia, “sendo indecível a demarcação do que constitui erro gramatical ou opção poética” (Lemos, 2022, p. 31). Assim, não raro, a opção é traduzir literalmente, mesmo casos como os versos, sem se ater tanto às particularidades da lírica. Isso é notável na citação de um poema de Friedrich Schiller, mencionado por Caroline Pichler, de modo que na nota de rodapé consta: “traduzo sem intenção poética, apenas literalmente” (Lemos, 2022, p. 108). Dessa maneira, a edição perde um pouco do vigor poético; mas cabe reconhecer a dificuldade de executar uma tradução que consiga atender o alto grau lírico do romantismo alemão. O livro vai caminhando no sentido de criar aberturas.

[32.] Dorothea Von Schlegel, em dois fragmentos de seus diários franceses (os de número 24 e 28), está próxima de certa tradição cética e chega a comentar Blaise Pascal. Não por acaso, no fragmento 24, discute o lugar da dúvida, a importância dela como gesto. Coloca a dúvida como ponto médio (mas não exatamente como na mediania aristotélica), talvez como ponto crítico de virada entre duas instâncias, entre a natureza e a cultura, entre a infância e a formação. Por assim dizer, a mesma dúvida que ocupa lugar fundamental no pensamento de filósofos como Descartes e Pascal.

[35.] Ler, hoje, os fragmentos de Dorothea von Schlegel pode ser também um ponto crítico – na medida que expõe limites e possibilidades – em relação aos cânones do próprio ceticismo, ou da Filosofia, em termos mais gerais: por que (quase) não há mulheres entre os autores celebrados? Quais as raízes desse silenciamento? Em relação aos cursos de Filosofia e ao cânone filosófico em sentido mais amplo, quantas mulheres são estudadas nas graduações e pós-graduações? Quais outros apagamentos são realizados?

[39.] É curioso ainda notar que também Dorothea von Schlegel apresenta aspectos questionáveis em seu texto. Não deixa de ecoar como xenofobia o momento em que a autora delinea sua visão sobre um traço da cultura francesa. No discurso que se pode dizer ligado a uma minoria, como nesses fragmentos de diário feminino, pode também estar atravessada uma fala que expõe, acerca de algum assunto, visão de mundo também preconceituosa. As identidades são múltiplas e perpassadas por diversas questões, sendo no mínimo curiosa a interseção entre o que talvez seja, em Dorothea von Schlegel, a condição de minoria e a condição de xenófoba.

[48.] O ritmo relativamente rápido de apresentação das filósofas em *As outras constelações*; o traço fragmentário da obra; a sua capacidade de criar aberturas, demonstrar possibilidades ainda não muito vislumbradas nas tradições, especialmente no Brasil; tudo isso parece coordenado. A própria ideia de constelação, no sentido proposto por Walter Benjamin, realça os escombros luminosos que luzem no céu noturno, de modo que se possa traçar, com gesto humano, configurações estelares afeitas a gerar alternativas de sentido. O livro de Fabiano Lemos não é um trabalho exaustivo sobre as filósofas do Romantismo alemão; longe de se dizer um tratado, uma suma; a própria antologia, enquanto gesto, constitui um fragmento, uma abertura de caminhos, uma forma de dizer que há muito ainda por se fazer.

[57.] O recorte de incursões traz ganhos não apenas epistemológicos, embora consiga sim dizer sobre a certa ausência de estudos de filosofias elaboradas por mulheres e sobre a necessidade de dar voz a elas, reconhecendo que há traços específicos no conhecimento por elas desenvolvido. *As outras constelações* – título plural e feminino – vem a público em 2022, duzentos anos depois de um processo de Independência notadamente marcado por homens; cem anos depois da Semana de Arte Moderna, evento um tanto masculino; quase dez anos depois dos acontecimentos feministas eclodidos em 2013; em um ano eleitoral em que se vê embates ligados ao lugar da mulher e à importância que ela vem assumindo na esfera pública do país. Nesse panorama, o livro publicado pela Relicário, que possui Máira Nassif como coordenadora editorial, é incisivamente político. *As outras constelações*, organizado por Fabiano Lemos, é um fragmento de vozes femininas a evocar novos cantos. Não quer, ingenuamente, dizer tudo; porém consegue mostrar, sentimentalmente, a necessidade de dizer mais.