

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão segundo Walter Benjamin

Juiz de Fora  
Outubro de 2012

José Renato Nascimento Lima

O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão segundo Walter Benjamin

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito para  
obtenção de grau de Bacharel em  
Comunicação Social na Faculdade de  
Comunicação Social da UFJF

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr. Marco Antônio de Carvalho Bonetti

Juiz de Fora

Outubro 2012

José Renato Nascimento Lima

O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão segundo Walter Benjamin

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientador: Marco Antônio de Carvalho Bonetti

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 26/10/2012 pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Marco Bonetti (UFJF) - Orientador

---

Prof. Dr. Potiguara M. da Silveira Jr. (UFJF)

---

Prof. Dr. José Luiz Ribeiro (UFJF)

Conceito Obtido \_\_\_\_\_

Juiz de Fora

Outubro de 2012

## **AGRADECIMENTOS**

À Phillip Morris Companies Inc. e Souza Cruz pela produção, respectivamente, dos cigarros Marlboro e Hollywood, sem os quais este trabalho seria inviável.

Aos produtores de café do Brasil e a Achille Gaggia, inventor italiano da cafeteira.

À biblioteca central da UFJF.

Aos meus amigos Thauan Monteiro e Nicolas Candiotti Piocoppi pela sempre útil e edificante amizade.

À Marco Antônio Bonetti pela extraordinária tranquilidade e bonomia na orientação deste trabalho.

## **RESUMO**

A proposta deste trabalho é produzir uma exegese, tão acessível e profunda quanto possível, da obra de Walter Benjamim, “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão”, onde o pensador judeu-alemão expõe os critérios gnosiológicos que deveriam reger a filosofia do primeiro romantismo alemão: um sistema de pensamento coerente rastreado nos textos esparsos de dois luminares do movimento romântico, F.W. Schlegel e Novalis, com importantes intuições sobre a gênese da crítica de arte.

**Palavras-chave:** idealismo alemão, romantismo, crítica de arte, Walter Benjamim.

## SUMÁRIO

1. Introdução e Plano do Trabalho.....	1
2. O Romantismo Alemão: um esboço histórico.....	6
2.1Do Pré-Romantismo na Alemanha.....	6
2.2Efeito do Pré-Romantismo.....	8
2.3A Literatura Romântica Alemã.....	12
3. A Filosofia do Primeiro Romantismo.....	19
3.1Os Conceitos de Reflexão e Posição.....	23
3.2A Filosofia do Primeiro Romantismo e o seu efeito para uma concepção da arte.....	31
3.3Teoria e Crítica Romântica da Arte.....	37
4. Traços da Filosofia Romântica no Brasil.....	44
5. Conclusão.....	47
6. Referências.....	50

## 1 - Introdução e Plano do trabalho

“Assim abracei, tomado de devoção juvenil,  
A natureza brilhante, neste meu coração de poeta”

(Schiller – Ideais)

Muito se falou sobre o romantismo, e na carreira de tantos estudos formou-se volumosa bibliografia a respeito do tema. No entanto, pouco ou quase nunca são estudadas as questões de fundo do romantismo; por um lado pela ênfase que os estudos históricos e interpretativos dão para os aspectos materiais de eclosão dos movimentos da cultura – herança ao mesmo tempo da historiografia marxista e sua dialética das super e infraestruturas, e do positivismo histórico de Hyppolite Taine com o crivo triplo de *race, milieu e moment historique* –, e por outro, da confusão constitutiva própria do romantismo, espectro cultural caracterizado pela grande variação de reações e subcorrentes internas, com consequências ainda indefinidas na civilização ocidental. O romantismo é talvez o movimento cultural mais difícil de ser apreendido e captado em sua forma substancial. A dificuldade de descrever a unidade do fenômeno é observada por J. Guinsburg:

“O que é o Romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isto junto e cada item separado. Ele pode apresentar-se como uma dentre uma série de denominações (...) Ela não é apenas uma configuração estilística ou, como querem alguns, uma das duas modalidades polares e antitéticas – Classicismo e Romantismo – de todo o fazer artístico do espírito humano. Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou” (GUINSBURG 1985; pág. 13-14)

Há, porém, uma outra via possível e talvez a mais viável para a captação desta unidade tão escorregadia que preside todo o espírito romântico. Constatamos o novelo quase inextricável: chamemo-lo o “problema do Romantismo”, a saber, a apreensão clara desse mencionado espírito.

Nenhuma ciência melhor para abarcar o feixe de tensões presentes no movimento do que a quase anônima história dos problemas. No caso específico do presente trabalho, seguiremos a trilha que Walter Benjamin traça em sua tese de doutorado “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão”.

Ali, Benjamin, consciente dessas dificuldades, abre o caminho para uma exegese não do movimento romântico sob a apreensão histórico-crítica, mas antes, partindo da obra de duas figuras maiúsculas na doutrinação romântica alemã – F.W. Schlegel e Novalis – extrai, ao remontar o quebra cabeças de uma doutrina não-escrita fragmentada em obras esparsas, o que inevitavelmente deve ser chamado de Filosofia Romântica: o conjunto de conceitos articulados capazes de explicar a experiência mental do homem romântico.

A intenção originária de Benjamin era dar a sua contribuição à história dos problemas com o objetivo de expor o conceito de crítica de arte em suas transformações; missão que exigiu no seu percurso uma profunda compreensão das raízes filosóficas do pensamento romântico, levando a reflexão de Benjamin até o estudo das bases gnosiológicas do primeiro romantismo e por consequência a descobertas de importância fundamental para a correta compreensão da cosmovisão dos intelectuais românticos – os mesmos criadores da hoje tão popularizada expressão “crítica de arte”.

Concentramos, pois, nossa atenção à obra de Benjamin, a qual a exegese constitui o cerne deste trabalho. Uma exegese assim justificada por dois motivos:

- 1) Pela retomada de parte da obra de Walter Benjamin pouco estudada no campo da Comunicação, inclusive, de tradução relativamente recente no Brasil. “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão” é a sua tese de doutoramento defendida na Universidade de Berna, na Suíça, em 1919.

O interesse por esta “obra de juventude”, fundamental para obter uma compreensão mais aprofundada dos conceitos benjaminianos, foi pequeno até a década de 70, quando o debate cultural levou a uma revalorização das obras de Schlegel e Novalis.

No entanto, a tradução francesa desta tese de Benjamin só foi realizada por Ph. Lacoue-Labarthe e Anne-Marie Lang em 1986. Posteriormente, em 1993, foi traduzida para a língua portuguesa por Márcio Seligmann-Silva, que manifestou em seu prefácio seu espanto pelo “quase que exclusivo desprezo da crítica especializada” por esta obra.

2) Também justifica o dedicar o cerne deste trabalho monográfico a esta exegese, a modesta contribuição para a comunidade de estudiosos do romantismo e de Benjamin com uma exposição tão clara quanto possível da tese que pode intimidar a consulta do iniciante, devido o frequente uso de expressões técnicas de filosofia e a natural tendência à condensação do pensamento em trabalhos desta modalidade; assim, o esforço exegético da obra, em termos mais acessíveis ao público acadêmico, contribuiria para a divulgação dos trabalhos de Benjamin e ao mesmo tempo para os estudos mais pormenorizados que o seu trabalho sobre a crítica romântica alemã poderá suscitar em pesquisadores do porvir.

Cumprir-se deste modo – como desejamos acreditar – a vocação utilitária que pode conter um trabalho de conclusão de curso: conservar alguma serventia humilde quando os papéis forem destinados ao emboloramento dos arquivos.

Mas ainda não esboçamos completamente o escopo deste trabalho. De antemão assentaremos o terreno, identificando imediatamente o nosso objeto central, do qual surgirão todas as intuições referentes ao espírito romântico, conceitos benjaminianos e bases filosóficas do movimento: a crítica de arte no romantismo alemão.

O objeto – homônimo ao título de nosso livro referencial – já nos dá uma ideia da restrição do nosso campo de estudos, e ao mesmo tempo, esconde por trás da

particularidade do tema, uma via mais universal para um entendimento geral do movimento romântico.

O romantismo, que Otto Maria Carpeaux preferiria chamar de “romantismos”, é cindido pelas mais contraditórias gêneses sem conexão muito clara; há um romantismo alemão muito diferente de um romantismo francês. Mas, o que parece fator impeditivo de uma visão geral do movimento não o é em termos intelectuais.

É possível apreender um certo “espírito romântico” o qual informa em sua essência a mística filosofia dos primeiros românticos alemães. A compreensão desta filosofia do primeiro romantismo alemão é em larga medida a apreensão mais precisa deste “espírito” que regeu o movimento; o *Zeitgeist* (Espírito do tempo) dos tempos românticos.

Partiremos, em primeiro lugar, de uma análise histórica do período, focada, sobretudo, nas gêneses literárias do romantismo alemão. Fixar-nos-emos na literatura em respeito a um princípio metodológico que nos é alertado por Benjamin:

“Quando ele [F. Schlegel] fala sobre arte, pensa basicamente na poesia, sendo que as demais artes têm, no período que aqui nos toca, uma relação quase sempre subordinada a ela. Para ele, muito provavelmente, na medida em que se ocupou com este problema, as leis fundamentais da poesia valem também para as demais artes. Neste sentido, deve-se entender no que segue sob a expressão ‘arte’ sempre poesia [poesie] – e, na verdade, na sua posição central dentro das artes –, e, sob a expressão ‘obra de arte’, a composição poética [Dichtung] singular.” (BENJAMIN, 1999; pág 21)

Voltados para a evolução da literatura romântica alemã, que compreende o período de 1729 até a segunda metade da década de 90 do século XVIII, segundo a indicação de Carpeaux – embora existam controvérsias quanto à extensão do período –, procuraremos clarificar os pontos fundamentais e as obras mais significativas do

romantismo alemão com destaque para o maior entre todos eles, Goethe – autor cuja obra transcende até mesmo o romantismo.

Seguirá essa abordagem histórica uma exegese dos principais conceitos contidos na obra de Walter Benjamin, não por coincidência preenchendo o meio deste trabalho, que consistirá de duas camadas de teor histórico-crítico envolvendo o recheio de teor filosófico, explicação tão completa quanto possível de que experiência existencial e intelectual era vivida pelas grandes figuras do romantismo.

Por fim, constituindo a camada inferior e fecho do trabalho, será empreendida uma tentativa de análise histórica do período romântico brasileiro à luz dos conceitos esclarecidos anteriormente, em uma aplicação das ideias da filosofia romântica reconstituída por Benjamin à compreensão das manifestações literárias do romantismo brasileiro.

O momento romântico no Brasil é assinalado, como é característico de todo romantismo, por uma forma singular de manifestação. A absorção brasileira das ideias românticas foi direcionada, antes de tudo, em uma forma que guarda semelhanças mais com o romantismo à francesa – republicano e nacionalista – do que com o alemão.

Entretanto, Silvio Romero, o maior historiador da literatura brasileira, assinala que “houve um momento (1870 a 1889) em que se fez no país certo movimento em prol do *alemanismo*” através da escola nordestina chefiada pelo germanófilo Tobias Barreto.

Terminamos de estabelecer o plano que delineia este trabalho destacando que, além da obra fundamental de Benjamin, se servirá largamente dos trabalhos de História da Literatura Ocidental de Otto Maria Carpeux e das observações críticas de José Guilherme Merquior, Gerd Bornheim, J. Guinsburg, René Wellek, Fulton Sheen e, finalmente, Silvio Romero.

Cabe ressaltar também que por força da grande intimidade entre a filosofia romântica e a sua expressão poética nos serviremos em boa medida de citações de poemas e trechos literários que tem a virtude de exemplificar e sintetizar muitas ideias daquela obscura filosofia romântica.

## **2 - O Romantismo Alemão: um esboço histórico**

### **2.1 – Do Pré-romantismo**

Talvez o fato mais irônico com o qual o estudioso do romantismo se depara logo de início seja a necessidade prévia de entender o que se passava no pré-romantismo para perceber algo do movimento romântico. Esse recuo faz-se urgente pela incapacidade do romantismo, por si, explicar as suas razões de ser.

“Hoje, poucos fenômenos da história literária parecem tão bem definidos como o pré-romantismo, enquanto o termo ‘romantismo’ se torna cada vez mais vago e equívoco. Quase que só pode ser definido como o que veio depois do pré-romantismo; como o ‘pós-romantismo’.” (CARPEAUX, 2010: 84)

Todo ele foi desencadeado por uma nova forma de sensibilidade que ganhou contornos nos anos anteriores, em épocas onde “literatos e intelectuais vagabundos” cogitavam sobre algo faltante à essência humana, aquele elemento mágico perdido nos vãos do tempo que revelaria o máximo potencial da espécie: a sua liberdade.

A reação que constituiu essa nova forma de sensibilidade pré-romântica foi uma revolta contra o racionalismo do século XVII. A cosmovisão racionalista, alicerçada na pedra fundamental do mecanicismo newtoniano, via o universo sem mistério, uma criação sem milagres; o mundo era o sumamente complexo mecanismo regido por leis naturais eternas e invioláveis. O relógio que o Relojoeiro Eterno criou e deu corda.

Como consequência desta rígida busca pela razoabilidade em tudo o espírito racionalista mostrou-se refratário à poesia e ao sentimento. As formas prediletas eram as clássicas, eivadas de rigoroso arranjo métrico e canônico, uma expressividade dura, frequentemente de cunho didático, cujos maiores representantes na literatura foram os ingleses Samuel Johnson (1709-1784) e Alexander Pope (1688-1744), autor da frase, quem sabe, a mais radicalmente anti-romântica: *Blessed is he who expects nothing, for he shall never be disappointed.* (Abençoado aquele que não tem expectativas, porque para ele não haverá decepções)

Outro efeito inevitável do mecanicismo explicável do universo foi uma debacle do sentimento religioso, reduzido a uma aspiração da alma justificada não mais pelos milagres e pelo extraordinário, mas por uma fria aceitação do dogma acompanhada de uma ênfase aos aspectos práticos da moral religiosa: em tudo se busca a idolatria do bom-senso.

“Duas coisas parecem estar ausentes de todos os sermões desse período: fé e poesia. O bom-senso, porém, permaneceu. Tais sermões contém dose bem alta de raciocínio abstrato e de bom-senso. Nada era aceito como certo sem exames. Todo pregador sentia-se compelido a apresentar uma série de verdades para gerar probabilidades. Nunca se aventura muito, porque nunca se sentia suficientemente seguro longe de seu ponto de apoio. Os sermões ofereciam diagramas ao invés de panoramas, axiomas ao invés de convites e apelos. O cristão era concitado a não embebedar-se porque isso poderia arruinar-lhe a saúde; a não cometer crimes porque isso levá-lo-ia à prisão.”  
(SHEEN, 1960; pág. 30)

A reação a este estado de coisas, a busca pelo aspecto mais humano e cálido obnubilado pelo sisudo homem mecanicista, abriu portas para uma nova forma de sensação que definiu o modo de sentir do novo homem em gestação, o homem romântico, ainda, não totalmente romântico, mas, pré-romântico. O espírito da época bandeou-se para o outro extremo do pêndulo – do domínio da fria razão ao domínio do esfuziante sentimentalismo (SHEEN, 1960: 33)

O primeiro nome que abalou com violência a cosmovisão mecanicista, retirando o sentimento da periferia das considerações humanas para o centro, foi o francês Jean Jacques Rousseau (1712-1778). Filósofo e escritor – tipo perfeitamente enquadrado na estirpe em voga do vagabundo andarilho –, Rousseau “é um dos raros homens que conseguiram modificar a face deste mundo”, como observa Carpeaux.

Foi Rousseau o primeiro a empregar o termo “romântico” em um trecho de sua *rêveries d’un promeneur solitaire*, no sentido de um estado de alma melancólico e saudosista: “Les rives du lac de Bienne son plus sauvages et plus romantiques que celles du lac de Genève”<sup>1</sup>.

O pré-romantismo, que pode ser considerado um tipo de romantismo *avant la lettre* de raiz anglo-francesa, já desprendia os seus miasmas das obras de Rousseau, Chateaubriand e Madame Staël na França; e na Inglaterra dos escritos de Thomson, Young, Gray e Cowper (CARPEAUX, 2010: 1113).

O fenômeno é bem definido, constituindo tarefa maçante desfolhar um a um os exemplos de vida desses poetas precursores. Basta-nos descrever, sumariamente, as características bem marcadas que passam por todas essas obras: uma nova sensibilidade, mais poética, mais íntima da natureza e dos arrepios místicos da fé; revolta contra os cânones estéticos do classicismo e preferência pelo primitivo e popular. Uma oscilação entre a tristeza melancólica e o protesto revolucionário.

## **2.2 – Efeitos do pré-romantismo na Alemanha**

“O espectro que rondava a Europa” chegou a terras que viviam circunstâncias completamente diferentes de França e Inglaterra. Nos fins dos séculos XVIII a Alemanha era uma terra despótica e atrasada, de notários e vigários mansos

---

<sup>1</sup> “Os rios do lago de Bienne são mais selvagens e mais românticos que aqueles do lago de Genebra”.

(MERQUIOR, 1990: 234), o que marcará a diferença específica do romantismo alemão para os romantismos francês e inglês.

Se na França o motor do movimento foi a revolução, na Alemanha foi a reação; reação contra o patriarcalismo político e social, a ortodoxia luterana ou católica e o medievalismo aristocrático.

Não haveria romantismo na Alemanha se lá não houvesse um substrato que servisse de amortecedor para a nova sensibilidade vinda de fora. O rompimento com o mundo mecanicista estourou uma onda de misticismo que se manifestou na forma do pietismos, quietismos e metodismos, condutas religiosas ascéticas, condenadas como heresias pelo catolicismo, que consistem em um total recolhimento na fé, oração e concentração mística, rejeitando qualquer forma de discurso racional.

O pré-romantismo alemão foi marcado por um misticismo diferente do produto de importação europeia, um misticismo com o pedigree da raça: os místicos silesianos Boehme e Johannes Scheffer, o checo Comenius, com uma filosofia que trazia conteúdos iniciáticos de seitas tchecas, russas e polonesas (CARPEAUX, 2010: 93)

A doutrina mística desses gurus de Iena e Berlim, como foi observada pelo historiador Joseph Nadler<sup>2</sup>, foi uma das duas influências concorrentes que viriam a ser decisivas na formação futura de duas linhas românticas mestras no país. A influência do misticismo iniciático silesiano, báltico e prussiano, em suma, oriental, invadiu a literatura alemã na segunda metade do século XVIII, mantendo divergência com a linha de romantismo que influenciou os centros ocidentais da Alemanha: Heidelberg e Viena.

Fixam-se, deste modo, grandes diferenças entre os romantismos das tribos do ocidente e do sul, com as tribos do oriente e do norte.

---

<sup>2</sup> J.Nadler: *Die Berliner Romantik*. Berlin, 1921. (As informações bibliográficas sobre os estudos de J. Nadler nos foram fornecidas pelas referências de Otto Maria Carpeaux)

“As tribos do Ocidente e do Sul foram meio latinizadas pelos romanos, readeriram depois da Reforma ao catolicismo romano, guardaram a tradição humanista, ficaram, porém, excluídas da evolução literária pelo luteranismo vitorioso no Norte e no Centro; e permaneceram numa atitude de conservantismo retirado. As tribos do norte e do oriente da Alemanha são as que conquistaram durante a Idade Média as regiões antigamente eslavas; são tribos coloniais, tradicionais; tinham como primeiro centro espiritual a Universidade de Wittenberg, fundada só em 1502 e da qual logo irradiará a Reforma. É o misticismo meio eslavo dos silesianos e bálticos, revoltando-se contra as tradições ocidentais-mediterrâneas” (CARPEAUX, 2010: 93)

A divergência entre as correntes do norte e do sul são tão marcantes que levaram Joseph Nadler a aventar a possibilidade desta oposição ser a chave para uma compreensão histórica da evolução do espírito alemão<sup>3</sup>. O que ora nos interessa para a compreensão do estado de coisas pré-romântico na Alemanha é a percepção do peso deste misticismo em toda a cultura germânica, como uma cicatriz maldita adquirida pela alma alemã, um tipo de segundo pecado original.

José Guilherme Merquior identifica nas obras autobiográficas de Goethe uma definição desta maldição que perseguia o povo alemão e foi um ingrediente específico do país que fez do seu romantismo um fenômeno completamente diferente dos demais. Segundo Goethe, o espírito alemão era perseguido por um impulso da realização de um destino trágico.

“Ao teorizar (nas páginas autobiográficas de Poesia e Verdade) o estofó do seu pré-romantismo, Goethe cunhou o conceito de ‘demonismo’. O ‘dämonisch’ denota o impulso irracional irresistível, a cega confiança no instinto determinante do destino humano dos Prometeus, Faustos e Egmonts. (...) Quase toda a década inicial do período weimariano (1775-1786), sob a influência algo castradora de Charlotte von Stein, seria consagrada à domesticação do demonismo – paralelo interior da conversão do jovem Goethe de boêmio em burocrata, ministro do minúsculo estado de seu amigo, o duque Carlos Augusto de Saxe-Weimar.” (MERQUIOR, 1990: 234-235)

---

<sup>3</sup> J. Nadler: *Literaturgeschichte der deutschen Staemme und Landdchaften*. 2ª ed., 4 vols. Regensburg, 1923-1928

O sentimento de revolta contra os cânones estéticos e filosóficos importados do ocidente mediterrâneo aliado à aspiração de um humanismo trágico, estabelece a clara distinção entre o sentimentalismo francês, ateu e revolucionário, e o sentimentalismo alemão, “católico ou pelo menos cristão no sentido de qualquer ortodoxia eclesiástica; monárquico e nacionalista” (CARPEAUX, 2010: 85)

A agressividade rousseuniana não se coadunava com o entusiasmo dos pré-românticos do “Sturm und Drang” (Tempestade e Impulso), que muito longe de um elemento democrático e igualitário, traria o elemento “titânico”. Eram os Sturmer como pequeno-burgueses revoltados, literatura de estudantes e preceptores rebeldes, *Geniezeit* (era do gênio) numa época em que a noção de gênio não significava necessariamente o intelecto superior, mas capacidade de fazer brotar a beleza do íntimo da própria subjetividade, sem auxílio dos cânones estéticos (MERQUIOR, 1990: 234).

O caminho trilhado pelos pré-românticos alemães, os primeiros intelectuais que ficaram entusiasmados com o resgate da tradição literária popular medieval, foi a do reacionarismo que só depois se repartiria em duas formas que explicaremos a frente: uma revolucionária, como um romantismo de tipo francês a frente do tempo; e outra, ainda mais reacionária, do Classicismo de Weimar da qual Goethe e Schiller são exemplos.

A especificidade do individualismo alemão justificava o homem por si mesmo, descrevia do pecado original, e via o infinito contido no interior da alma. O homem não era mais a imagem de Deus; Deus e o Homem se refletiam, como em um espelho. Eram pequenos deuses, nem tão pequenos assim, prestes a descobrir sua grandeza.

O romantismo alemão é o supremo domínio da grandeza humana sobre o seu “däimonisch” interior, e o resultado desta vitória sobre as garras horrendas desse irracionalismo é uma forma de irracionalismo bela, poética, do homem buscando misturar-se com o ilimitado, com o infinito.

O efeito deste modo de encarar a realidade foi o mais elevado esteticismo: no sentir, a idolatria da natureza, do evanescente, do sobrenatural, de fantásticos minimalismos; na poesia, da ultraretórica bombástica, do fino apuro da linguagem que saía ao papel em cargas de arrebatamento caudaloso; na filosofia, o abstracionismo, o abandono da obsessão das ciências duras e empíricas para a construção de um edifício de pensamento inteiro dedicado ao estudo deste Eu que tudo sente e tudo pode. É a filosofia de Fichte, Schlegel e Novalis que estudaremos em pormenor a seguir.

A reunião de tantas forças que assediavam o espírito alemão na busca pelos arcanos misteriosos do sobrenatural prosseguiu terminando em conquistas intelectuais muito próprias da raça. O verdadeiro romantismo, salienta Carpeaux, está sob o signo do ocultismo.

“Descobriram-se, então, dentro do pré-romantismo alemão, os começos de uma nova psicologia do sonho e do subconsciente, produto das experiências místicas e antecipações da psicanálise. A psicologia irracionalista amanhece no céptico Lichtenberg e nos místicos Hamann, Moritz e Jung-Stilling; (...) Os herdeiros franceses desse ‘verdadeiro’ romantismo são Baudelaire, certos simbolistas e os surrealistas. O romantismo da noite, do sonho e do subconsciente não é mera evasão; é uma tentativa das mais radicais de destruir a ‘falsa’ realidade do dia, da sociedade e das reflexões racionais” (CARPEAUX, 2010: 91)

### **2.3 – A literatura romântica alemã**

Reunidos os dados centrais para a compreensão do movimento romântico na Alemanha a partir da absorção realizada pelas ideias pré-românticas da Europa mediterrânea, chegamos ao ponto de descrever a evolução e algumas outras particularidades da literatura romântica alemã.

“Uma particularidade do movimento literário alemão é a falta de uma ligação direta entre pré-romantismos e romantismo, ligação tão manifestada na França de Rousseau e Chateaubriand e na Inglaterra de Thomson e Wordsworth. Na Alemanha, pré-românticos como Goethe e Schiller acabaram classicistas, e entre o ‘Sturm und Drang’ de Lenz e Klinger e o romantismo de Tieck e Wackenroder existe tão pouca relação como entre os teóricos Herder e Schlegel.” (CARPEAUX, 2010: 98)

Este conhecimento servirá de base importante, e até pragmática referência para o entendimento mais claro da filosofia do primeiro romantismo, que pelo seu alcance e profundidade poderá ser atribuída como motor intelectual imanente a toda expressão estética do romantismo alemão.

Cabe salientar aqui outro ponto, a título de maior precisão de nossas informações. O emprego da expressão “absorção” das ideias pré-românticas mediterrâneas pode não ser o termo mais próprio a ser empregado na presente situação. Não é possível imaginar que aquele “espectro” de uma nova sensibilidade rondando a Europa chegasse antes na sua parte mediterrânea para, enfim, alcançar tardiamente a Alemanha.

Na verdade é difícil precisar historicamente o início deste impulso por novas maneiras de sentir o cosmo; foi um fenômeno universal, que pode ser rastreado já nas filosofias racionalistas do século XVII, com Descartes, quando a consciência ganha o centro e perde a imortalidade no subjetivismo dualista de corpo e mente.

O movimento ocorreu simultaneamente em todas as diferentes circunstâncias culturais da França, Inglaterra, Itália e Alemanha, reverberando, após, para o resto do mundo. Aqui é possível dizer que ela foi “absorvida” pelo temperamento de cada povo, ganhando a forma específica designada pelas características particulares do espírito de cada nação; características essas que são descritas aqui, de modo privilegiado, quando nos referimos ao espírito alemão, objeto do nosso trabalho.

No entanto, algo universal nesta virada da visão cosmológica do homem ocidental pode ser apreendido a partir do estudo focado em uma dessas nações em específico, a saber, a Alemanha.

É nesse sentido que Carpeaux admite ter o romantismo muitas raízes, o que não significa que não haja um anti-racionalismo comum de todo o romantismo da Europa, que os une espiritualmente a uma outra fonte de irracionalismo: o misticismo, o ocultismo, o esoterismo. E nesse aspecto o estudo do romantismo alemão nos oferece grandes esclarecimentos.

“O primeiro grande romantismo europeu foi o alemão dos irmãos Schlegel; mas este não teria surgido sem o pré-romantismo dos ‘Sturm und Drang’, que se baseia, por sua vez, no pré-romantismo de Rousseau, que se baseia no pré-romantismo inglês. E quanto às origens doutrinárias deste último, existem reivindicações justificadas dos italianos” (CARPEAUX, 2010; 92)

O romantismo alemão começa na cidade de Iena, sítio pertencente àquela parte do país que reunia as tribos do norte e do oriente, onde efervescia o impulso místico e as seitas de mistérios esotéricos chefiadas pela filosofia gnóstica de Jacob Boehme (1575-1624). Registra-se o primeiro veículo das ideias românticas na revista Atheneum, dirigida por F. W. Schegel, entre os anos de 1798 e 1800.

Entre os orientais também podemos listar nomes como Fichte, Tieck, Schleiermacher, Novalis, juntamente com os irmãos Schlegel (Friedrich Schlegel e August Schlegel). Essa consistiu na primeira geração romântica alemã, as cabeças de onde saiu toda a difusa filosofia de um romantismo como “movimento do espírito”.

O caráter religioso, que é característico desses românticos revela-se, sobretudo, no teor ambigualmente cristão de suas ideias. É um cristianismo contaminado de gnosticismo, a antiga doutrina herética que remonta ao personagem bíblico, Simão, o mago, que crê na possibilidade de um conhecimento total das realidades espirituais pela

via da negação da matéria e dos arrebatamentos místicos transmitidos de mestre para discípulo: os grandes mistérios.

A doutrina filosófica que presidiu esteticamente toda a geração deste romantismo místico é manifestada pelo teórico F.W. Schlegel, e é o objeto de estudo de Walter Benjamin no seu livro “A Crítica de Arte no Romantismo Alemão”, assunto que trataremos em pormenor no cerne deste trabalho.

Por outro lado, pela corrente do sul e ocidental, representada pelas cidades de Heidelberg e Viena, a literatura romântica alemã ganha uma tendência reacionária, que culminará no projeto do Classicismo de Weimar, no qual terminaram Goethe e Schiller.

As razões para que a dupla de renome da literatura alemã enveredasse pelo caminho paradoxal de serem românticos classicistas está em certo sentimentalismo burguês que tomava conta do mundo, em perfeita harmonia com as circunstâncias sociais formativas das personalidades de Goethe e Schiller.

“Entre os antecedentes do movimento romântico, também é digna de nota a onda de sentimentalismo burguês que se espraia pelo século XVIII. Um tom intensamente emotivo, que extravasa em especial dos romances ingleses de Richardson, Sterne, Goldsmith, invade a literatura europeia. O jovem Goethe, tal como ele próprio se descreve mais tarde em *Dichtung und Wahrheit* (Poesia e Verdade), chora sobre estes romances. E não só ele, pois na mesma obra, que é um grande panorama da vida intelectual alemã na segunda metade do século XVIII, vê se como todo mundo o acompanha nesse choro.”  
(ROSENFELD 1985: 268)

Pesa sobre Goethe a ideia, explicada anteriormente, do “*däimonisch*” que traga o homem na voragem de suas paixões e o lança para um abismo, onde a decepção trágica da sua vontade de possuir um bem jamais alcançável o conduz à conclusão fatal do equívoco da vida: a morte. É o caso do suicídio de Werther; o jovem apaixonado, o espírito *romantik* por excelência, termina sua história no lúgubre suicídio.

O curioso é que Goethe não se suicidou, mas escreveu *Fausto*, a história que esconde o sentido iniciático da tensão entre o “däimonisch” figurado em Mefistófeles, e o homem como um organismo em formação, arrastado, ainda, pelas alucinantes experiências até o seu inevitável destino. Mas, no final, Fausto é salvo pelos anjos do Senhor. O humanismo que salva o homem e o faz semelhante a Deus, como nas palavras de Ifigênia, na sua falsa tragédia *Ifigênia em Táuris*: “Salvai-me, e salvai vossa imagem em minha alma!”.

O classicismo e seu ideal horaciano do “dulce et utile”, isto é, conjugar na beleza da sua forma o prazer e a utilidade, foi o meio de disciplinar esse demônio interno e ao mesmo tempo ser a via de expressão que o genial burguês abastado usou para professar o seu antitradicionalismo romântico

“A ascensão celeste de Fausto, apesar do aparato ‘católico’ que a cerca, não passa pelo remorso nem leva à transcendência. Na superfície do enredo é o céu que redime o *homo fausticus*; na estrutura poética, porém, consubstancia-se, nitidamente, uma autêntica conquista do céu pelo humano. Como Rousseau, Goethe é um pelagiano: descrê totalmente do pecado original, justifica o homem por ele mesmo. Essa mensagem antitradicional, resolutamente imanentista e, ao mesmo tempo, nada niilista, é que talvez o tenha tornado um estranho aos olhos do humanismo tão pouco antropólata dos modernos.” (MERQUIOR, 1990; 240)

No caso de Schiller, que não é bem um caso fácil de desatar da figura de Goethe, passando ele também sua fase “Sturm und Drang” caracterizada pela revolta anarquista contra toda injustiça com *Die Räuber* (Os Ladrões), *Fiesko* (Fiesco), *Kabale und Liebe* (Intrigas e Amor), alcançando posteriormente os cumes da sua expressão poética em *Maria Stuart* e *Wilhelm Tell* (Guilherme Tell).

A peculiaridade da “conversão” de Schiller para essa curiosa combinação de classicismo e romantismo deve-se a alguns fatores; um deles e o mais flagrante, é o seu contato epistolar – que durou dez anos – com Goethe e a atenção, compartilhada por

ambos, no estudo da *Poética* de Aristóteles e do problema dos gêneros literários, da distinção entre a epopeia e o drama teatral.

Vê-se em suas obras uma evolução do “pré-romantismo do estudante pobre” até a dramaturgia do classicismo aburguesado. Seu teatro conseguiu dar uma forma mais fresca para os antigos espetáculos barrocos, “atenuando a ideologia rousseuniana até a um liberalismo bem moderado, de frases esplêndidas sobre Liberdade e Tolerância, que não chamam a atenção da polícia”. Por fim, uma literatura descendente do teatro clássico francês e inventora do teatro alemão (CARPEAUX, 2010: 1332).

Podemos resumir a estas duas figuras maiores da literatura alemã todas as características do chamado Classicismo de Weimar, movimento tão curioso quanto específico. Este Classicismo pode parecer um aspecto bastante lateral do romantismo alemão, e o trato mais detalhado que buscamos dar ao tema pode surpreender o leitor, ao imaginar qual o interesse do Classicismo de Weimar no escopo deste trabalho que essencialmente tratará de uma exegese da filosofia do primeiro romantismo.

A surpresa é justificada e abre espaço para uma importante observação. A opção pela descrição da evolução histórica da literatura alemã fundada nas diferentes correntes, condicionadas, por sua vez, pela herança cultural das Alemanhas do norte, mística e sem tradição, e a do sul, ocidentalizada e conservadora – seguindo a útil concepção do historiador J. Nadler –, nos ajuda a identificar a relação tensional entre as duas tradições românticas internas da Alemanha.

Identificar a divergência entre essas duas correntes será de grande auxílio para uma apreensão mais clara de como Walter Benjamin vê na tensão entre as visões acerca da crítica de arte de Schlegel e Goethe a tensão mesma entre todos os princípios filosóficos que fundam a grande disputa que regerá a questão da crítica de arte por todos os séculos porvindouros.

Mas, que questão é essa? Em que posições antagônicas ela se sustenta? Poderíamos resumi-la em palavras chãs, como a oposição, dentro do mesmo espírito romântico, do misticismo do norte, imenso iceberg espiritual cuja ponta emergiria na forma da filosofia romântica desenvolvida esparsamente nos escritos de Novalis e, principalmente, F.W. Schlegel; versus a tentativa de resgate dos padrões estéticos gregos revestidos de um saudosismo sentimentalista de burgueses ricos e cultos – forma pura e clara para expor o sentido existencial do destino prometeico do homem que precisa vencer o seu däimonisch interior – um novo tipo de humanismo, mais grego do que pagão, mais sentimentalista que cristão.

É nesse sentido que as ideias estéticas provenientes das cosmovisões de cada uma das correntes inevitavelmente irão se chocar do mesmo modo que as teorias da arte dos dois lados guardarão diferenças fundamentais.

Os românticos de Iena, Schlegel<sup>4</sup> e Novalis, entendiam a arte como uma espécie de via para uma união cósmica com o infinito e a totalidade das coisas, enquanto os românticos sulistas criam na arte como a busca por arquétipos ideais que jamais seria alcançada.

Os primeiros creem na obtenção dessa comunhão total com o cosmos – que muitas vezes era designado no período Sturm und Drang como união com a natureza –, os últimos, como atesta Schiller na sua *Poesia Ingênua e Sentimental*, buscavam aquela placidez casta capaz de não conspurcar a objetividade das coisas descritas.

No seu trabalho Schiller levanta os dois tipos de poesia sem condená-las, mas o fato de sentir necessidade de estabelecer essa distinção demonstra a atenção com que os poetas do Classicismo de Weimar encaravam os valores próprios do espírito clássico e do quanto essa maneira de expressar-se poeticamente tinha potencial para corresponder às suas necessidades estéticas, filosóficas e existenciais.

---

<sup>4</sup> Ao empregar o sobrenome comum aos dois irmãos, sempre nos referiremos neste trabalho a F.W. Schlegel

“O ensaio *Poesia ingênua e Sentimental*, também publicado na revista *As horas* em 1794-96, constitui outro significativo momento da tão prolífica década. O fio condutor do ensaio é a relação do poeta com a natureza. O ingênuo se encaixaria no modelo de poeta ultrapassado, que se comporta de forma não-dialética para com o seu mundo, sem refletir sobre ele. O poeta moderno seria sentimental. O primeiro realiza ‘a imitação mais perfeita do Real’; o outro, ‘a representação do Ideal’. (...) a diferenciação entre o poeta ‘realista’ (ingênuo) e o ‘idealista’ (sentimental) demonstra com objetividade a problemática da literatura alemã daquela época. (CAVALCANTI, 2010; 15-16)

Concluimos aqui a descrição histórica do movimento romântico alemão, distinto, como vimos, dos outros movimentos, a exemplo do francês. Também estamos conscientes da tensão interna simbolizada pelas diferenças entre o romantismo do norte e do sul. Agora, partiremos para a análise da filosofia romântica que era a substância do pensamento e do modo de sentir da primeira geração romântica.

### 3. A Filosofia do primeiro romantismo alemão

“1788 – O mundo tem de ser romantizado. Então se reencontrará o sentido original. Romantizar nada mais é do que uma potencialização qualitativa. (...) Esta operação é ainda completamente desconhecida. Sempre que atribuo um sentido elevado ao que é vulgar, uma feição misteriosa ao que é comum, a dignidade do desconhecido ao conhecido, um sentido infinito ao finito, romantizo-o”. (Novalis – Fragmentos Sobre o Romantismo)

Quando o filósofo alemão Nicolai Hartmann afirmou em sua Filosofia do Idealismo Alemão que "o Romantismo não tem dogma, nem princípio, nem objetivo, nem programa, nada que se situe dentro de um pensamento definido ou de um sistema de conceitos" ficamos a pensar se haveria algum sentido no esforço de tentar rastrear, por trás da anarquia e extrema liberdade de pensamento – gerador, inclusive, de grande abstracionismo – que definiu o espírito romântico, uma arquitetura de ideia, ou melhor dizendo, um esquema conceitual, capaz de abranger suficientemente o pensamento do período.

A primeira resposta que se nos apresenta o estudo do romantismo é um simples, não. De fato, tomado em conjunto o romantismo é, antes, “uma atitude vital de índole própria e nisso reside a impossibilidade de determinar conceitualmente a sua essência” (HARTMANN, 1983: 189-190).

Entretanto, em alguns casos, é possível identificar alguma consistência no emprego de alguns conceitos – inteligíveis em certa medida na obra dos seus criadores – a partir dos escritos românticos de uma corrente específica; fato que permite uma interpretação de conjunto da filosofia implícita naqueles mesmos conceitos.

O ensaísta e crítico de arte judeu alemão, Walter Benjamin, ao estudar os escritos dos românticos alemães da primeira geração, percebeu a viabilidade de semelhante trabalho a partir das obras de F.W. Schlegel e Novalis. O objeto principal de

Benjamin, porém, era o conceito de crítica estética destes românticos, que estabeleceram uma filosofia da arte que ofereceria uma rede de critérios para julgar as obras.

Fica no ar uma pergunta. Focar-se em Schlegel e Novalis não seria estudo demasiado modesto e específico, no rastreamento de uma modalidade entre outras tantas de filosofia romântica, quando a maior utilidade para o estudioso do período seria conseguir obter uma ideia mais clara do que seja o mecanismo mental que regeu o movimento romântico como um todo?

O próprio Benjamin, prevenido contra esta acusação de trabalho de Sísifo, responde de maneira eloquente a esta possível indagação:

“O direito de designar esta teoria como a teoria romântica provém do seu caráter representativo. Não que todos os primeiros românticos tivessem concordado com ela, ou simplesmente a levassem em conta: Friedrich Schlegel, também para seus amigos, permaneceu muitas vezes incompreensível. Mas sua intuição sobre a essência da crítica de arte é a palavra final da Escola sobre o tema.” (BENJAMIN, 1993: 22)

O historiador da crítica literária, René Wellek, observa que o período do romantismo foi especialmente prolífico do ponto de vista de doutrinas estéticas. Não pela vocação do homem romântico em sistematizar suas ideias; mas, pela herança do racionalismo kantiano que legou para os pósteros alemães a primeira grande síntese filosófica sobre um tema antes deixado de lado pelos filósofos: a estética.

“Sob a influência direta dos filósofos, os poetas e historiadores da literatura vulgarizaram, aplicaram e modificaram as ideias propostas pelas grandes mentalidades especulativas. Schiller, Novalis, Tieck, Jean-Paul – cada um deles expôs sua filosofia da arte e da literatura. O movimento histórico e contemporâneo fundiu-se com o movimento estético: pela primeira vez a

história foi escrita em princípios críticos e estéticos, primeiro timidamente por Bouterwek, e depois, de modo brilhante e audaz, pelos Schlegels, Gervinus e muitos outros”. (WELLEK, 1967, p. 205)

Kant chama de estética transcendental a ciência de todos os princípios *a priori* da sensibilidade. Em sua rígida catalogação do funcionamento da percepção humana, Kant separou o entendimento da sensibilidade, e a intuição da sensação.

O filósofo de Königsberg traçou a fronteira entre o entendimento puro, ao qual descreveu os caminhos em sua Lógica Transcendental, da ciência do Belo e da Arte, que estaria mais propriamente ligada ao campo da Estética Transcendental, a “intuição pura e a forma do fenômeno, que é o único que a sensibilidade pode nos dar *a priori*”. Entenda-se aqui a expressão *a priori* como termo técnico da filosofia referente àquele conhecimento que precede a experiência.

“Considerada desde o ponto de vista do sujeito, a estética foi elaborada atendendo, sobretudo, ao que faz do juízo estético o produto de uma vivência, tanto no caso desta ser concebida como obscura intuição quanto no de ser apresentada como uma clara apreensão, como mera contemplação ou como projeção sentimental.” (MORA, 2001: 232)

É de nosso interesse observar o quanto esse ponto de partida filosófico continha temas da mais alta conveniência para os românticos quando levanta filosoficamente as discussões em torno do conceito de “intuição”, problema dos mais controversos, que ganharia contribuições posteriores de Fichte e do próprio Schlegel, e exerceria importante papel na estrutura filosófica dos primeiros românticos.

Assinalamos acima que o caráter decisivo capaz de permitir uma interpretação de conjunto de uma filosofia mais ou menos oculta em textos esparsos dos românticos, é

a clareza que esses autores conseguiram dar para alguns dos conceitos fundamentais da sua teoria da arte.

É exatamente o que Walter Benjamin rastreia nos textos de Schlegel e Novalis; conceitos que estão em íntima conexão – e até em disputa – com a filosofia idealista de Fichte, que por sua vez pode ser entendida em certo aspecto como uma reação ao racionalismo kantiano.

“Esta tese de Benjamin deve ser tomada, no entanto, não apenas dentro do contexto da sua própria obra, ou seja, no seu papel de sistematização da leitura que ele fizera dos autores do romantismo de Iena, mas também como um texto fundamental dentro da própria bibliografia sobre F. Schlegel e Novalis.” (SELIGMAN-SILVA, 1993: 10)

Ao identificar a teoria da arte do primeiro romantismo, Benjamin se deparou com alguns problemas ligados com esta teoria que deveriam ser necessariamente esclarecidos para dar prosseguimento ao seu trabalho. Em primeiro lugar, percebe que “um conceito de crítica de arte não pode ser pensado sem pressupostos gnosiológicos”.

Ora, é impossível entender os pressupostos gnosiológicos dos quais partiam os primeiros românticos sem antes entender alguns conceitos base da filosofia fichteana das quais Schlegel se apropriou, sem, contudo, reproduzi-las. Esses dois conceitos fichteanos centrais para a compreensão da filosofia do primeiro romantismo são os de *reflexão* e o de *posição*.

Explicados estes conceitos será possível prosseguir para a filosofia romântica propriamente dita e o desenvolvimento de todas as consequências desta gnosiologia na sua sensibilidade estética e na sua teoria da arte. Para, em um último momento, entender a crítica de arte romântica.

### 3.1 – Os conceitos de Reflexão e Posição

“É de um alcance tão limitado  
A presente potencialidade do homem, que a sublime  
Imaginação não pode livremente voar  
Como costumava no passado? Aparelhar seus corcéis,  
Arremeter contra a luz e executar proezas surpreendentes  
Por sobre as nuvens? Não nos mostrou ela tudo?”

(John Keats – Poesia e Devaneio)

“O pensamento na autoconsciência refletindo em si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel”. Assim, Benjamin abre suas considerações sobre o conceito de reflexão, tão caro aos românticos. A reflexão é o conceito chave que descreve o tipo de pensamento dos primeiros românticos.

“O espírito romântico parece fantasiar agradavelmente sobre si mesmo”, dizia Schlegel. Por sua vez, Novalis, em uma de suas enunciações enigmáticas, asseverava que “o conjunto da existência terrestre, como reflexão de espíritos neles mesmos, e o homem é derivação parcial e rompimento daquela reflexão primitiva”.

Ser-nos-á preciso investigar a origem filosófica de afirmações aparentemente desprovidas de fundamento. O que nos levará até conceitos como o da intuição intelectual; se a reflexão é o processo pelo qual o pensamento se move, “em uma

atividade que volta sobre si mesma” o que significam estes cíclicos retornos da consciência do Eu para o Eu que definem a reflexão?

No obra do filósofo idealista, J.G. Fichte, encontramos a doutrina que mais se extrema no exame destas ideias de Eu, consciência, intuição intelectual e reflexão, janelas para a compreensão das – não livre de algum misticismo – enigmáticas frases dos críticos românticos.

“O pensamento de Novalis é caudatário do de Fichte; conseqüentemente, os tópicos discutidos nos seus fragmentos apoiam-se, de modo geral, no princípio de que os dados da realidade sensível devem convergir para um Absoluto, representado como um Eu, que é pura essência” (GOMES, 1992: 55)

O conceito de reflexão exposto por Fichte em sua Doutrina-da-ciência (*Sobre o conceito da doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia*) consiste em uma ação da inteligência, constante e tendente ao infinito, de tomar consciência de formas, transformando-as em novas formas na medida em que a livre associação entre uma forma e outra continua o seu processo. Há aqui uma tensão dialética entre a forma captada por intuição e o refletir transformador sobre uma forma.

Kant, em sua filosofia racionalista, ao mesmo tempo que elevou a altura inédita na Alemanha a investigação filosófica sobre a questão estética, voltando os olhos da filosofia para a arte, deixou para os pósteros uma tremenda dificuldade que inviabilizava a absorção deste pensamento no seio da cosmovisão romântica.

O mestre de Königsberg não soube, no fecho de sua filosofia, resolver a contradição entre a sensibilidade e o entendimento; a cosmovisão romântica só poderia ser entendida filosoficamente a partir da unificação entre estes dois campos.

A irreduzibilidade do mundo sensível e do mundo espiritual para Kant impunha uma grave limitação para os românticos: o real sensível é objeto de ciência, é o mundo determinado pelas leis inquebrantáveis da causa e efeito; enquanto a liberdade e a moral eram características propriamente do espírito, daquela parte incondicionada do ser, mas, incondicionada, veja-se bem, ambigualmente, já que há dentro deste espírito livre o assédio permanente de certos imperativos morais.

Como combinar uma filosofia que separa tão rigidamente a sensibilidade do espírito com uma convicção tipicamente romântica como a que segue?

“A poesia romântica é uma poesia universal que está em constante evolução. A sua missão não consiste apenas em reunir novamente todos os gêneros da poesia a estabelecer uma relação com a filosofia e com a retórica. Ela pretende e deve, além disso, misturar ou fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia da arte e poesia da natureza (...).” (Schlegel)

O caminho da resposta romântica para a dureza racionalista de Kant foi encontrado na filosofia idealista de J.G. Fichte, que tentou não apenas resolver parte das antinomias kantianas, como fizeram também os pensadores místicos do norte Jacobi, Schulze e Reinhold, mas encontrar um princípio unificador que abrangesse toda a realidade. (BORNHEIN, 1985: 86)

Fichte entende que o princípio unificador de toda a realidade não pode ser meramente um fato (*Tatsache*), mas uma ação efetiva (*Tathadlung*) que seja absolutamente livre e universal, um princípio metafísico capaz de ser o princípio e o fim de toda a realidade.

Ele encontra essa consistência metafísica no que chama de Eu ou Autoconsciência Pura. O Eu não se confunde com a alma imortal humana, mas, antes, é uma “atividade pura, dinamismo puro, ação pura, sem pressupostos e criador de toda realidade”.

Para Fichte só é possível compreender o nosso eu substancial e o mundo das representações a partir deste Eu essencialmente livre que preside tudo. Isto é, o nosso eu autoconsciente e todo o mundo que o cerca é uma parte deste Eu Absoluto.

O único modo de alcançar esse Eu Absoluto e puro é através da intuição intelectual. O processo através do qual a intuição intelectual traça o caminho para aproximar-se de uma comunhão com o Eu é um apelo parecido com o velho provérbio desenhado no pórtico da própria atividade filosófica: *pensa-te a ti mesmo*.

“Este pensamento não tem nenhum objeto senão nós mesmos”, explica Schlegel. É só no pensamento que se dá a intuição no interior do eu do pensante de outra realidade representada, e desta outra realidade representada, como em um jogo de espelhos, alcançamos outra e outra e outra, e poderíamos prosseguir assim até a intuir a totalidade das formas concebíveis.

Conseguimos seguir através destas intuições interiores justo porque a liberdade fundamental deste “pensar em si” está ligada àquela liberdade essencial daquele movimento infinito criador de tudo: o Eu Absoluto ou Consciência Absoluta. Eis o conceito de reflexão para Fichte que foi apropriado pelos românticos. No decorrer desta exegese traçaremos a diferença fundamental que há entre o conceito de reflexão em sentido romântico para o mesmo conceito em sentido fichteano.

Parecer-nos-ão, à luz das explicações acima, mais claras as palavras de Walter Benjamin ao explicar o conceito de reflexão de Fichte:

“Entende-se, portanto, a reflexão o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma. Em outro contexto, mas no mesmo sentido, Fichte formula anteriormente no mesmo escrito: ‘A ação da liberdade, pela qual a forma torna-se forma da forma, como seu conteúdo, e retornar para si mesma, chama-se reflexão’.” (BENJAMIN, 1993: 31)

Por um lado, o refletir transformador é o movimento plástico das ideias, a metamorfose das formas que se penetram e se comunicam gerando sempre uma nova forma; por outro, a reflexão como a reflexão de uma forma não pode existir prescindindo da imediatez do conhecimento dado nela.

Assim, Fichte acentua na sua Doutrina da Ciência a interpenetração mútua do pensamento reflexivo e imediato, importante base para o conceito romântico de reflexão. “As formas da consciência, em seus traspassamentos mútuos, constituem o único objeto do conhecimento imediato, e este traspassamentos constituem o único método que permite fundar e compreender aquela imediatez”.

“O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo. O pensamento reflexivo ganhou assim, para eles, graças a seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão” (BENJAMIN, 1994, p.32)

A reflexão assenta-se sobre o Eu. É um pensar de si mesmo em si mesmo. No entanto, as formas intuídas e inseridas no jogo de espelhos ascendente da reflexão, no terreno prático, prosseguem ao infinito em direção à ideia indeterminável da suprema unidade.

Aqui começam as nuances – mais ou menos sutis – que diferenciam a filosofia fichteana da filosofia do primeiro romantismo. Se a reflexão é uma das maneiras de ação-infinita do eu, isto é, um caminho possível através do qual a consciência avança em direção a este Eu Absoluto e, portanto, realiza mais perfeitamente a sua natureza, fixa-se como importante diferença entre os românticos e Fichte, até onde cada um viu os limites para esta operação do espírito humano.

“Fichte atentou amiúde para esta estrutura peculiar do pensamento. Sua visão do mesmo é oposta à dos românticos. (...) Este se empenha por toda parte em excluir a infinitude da ação do Eu do âmbito da filosofia teórica e em remetê-la para o da prática, enquanto os românticos procuram torná-la constitutiva para a filosofia teórica e, desta maneira, para toda a filosofia em geral” (BENJAMIN, 1993: 32)

A metafísica de Fichte pressupõe que o elemento que confere unidade a toda realidade é um dinamismo ou força criadora dotada de todas as possibilidades, infinita e plenamente livre. Descrevendo o princípio assim falta a Fichte explicar como se dá esse processo de ação infinita. Estabelece o filósofo que a maneira-de-ação infinita do Eu não se restringe apenas à reflexão que acabamos de explicar, mas, também, ao que ele chama de “posição” ou “pôr”, conceito base da sua dialética.

Quando o Eu se coloca, contrapõe na imaginação um Não-Eu. Podemos explicar o mesmo com outras palavras: como o Eu Absoluto que abrange todo o existente possui em unidade todo o existente dentro de si, Fichte chama cada objeto que é aí colocado de Não-Eu, porque o Eu é a unidade de todas as coisas e não uma delas em separado.

Quando despimos desta unidade absoluta – o Eu – tudo que não seja ele, nos sobra o Não-Eu. Nos termos mais palpáveis possíveis podemos descrever o processo com o seguinte exemplo. O Eu é a unidade de todas as coisas. Ora, nós não podemos pensar essa unidade, porque para isso seria preciso pensar todas as coisas ao mesmo tempo com todos os seus atributos. O que significa que a imaginação ao tentar pôr o Eu

– que já sabemos estar lá de antemão intuitivamente – nesse mesmo instante contrapõe ao Eu um Não-Eu. Queremos chegar até a unidade das coisas, mas só conseguimos pensar de maneira limitada e fragmentária, o que nos faz pensar antes em uma cadeira, uma maçã, uma montanha, um gato, o Sol, uma estrela, etc.

“A razão intervém”, explica Benjamin, e determina um a um esses objetos isolados (Não-Eus) no Eu determinado. Esse processo infinito da consciência “até a determinação completa de si mesma”, até o momento onde não será preciso recorrer à imaginação de mais nenhuma determinação, sendo alcançada, enfim, a representação do representante, é o modo-de-ação infinita que Fichte chama de pôr. “O Eu vê como sua essência uma ação infinita que está no pôr”. (BENJAMIN, 1993: 33)

Na esfera prática, a dialética do pôr fichteana ganha contornos que possuem uma notável afinidade com um sentido de busca ascético-mística de ascensão do espírito finito até as dimensões infinitas; mas essa ascensão mostra-se impossível, porque a imaginação apenas “prosseguiria até a ideia pura e simplesmente indeterminável da suprema unidade”.

Na esfera teórica, porém, não há semelhante impossibilidade; o pôr não prossegue infinitamente na esfera teórica porque a sequência será terminada na delimitação, ou, melhor dizendo, na representação, e na mais elevada entre todas as representações, a representação do representante, do Eu.

“O Eu é uma realidade essencialmente dinâmica, função pura, atividade infinita e ilimitada. Em decorrência, sendo infinita e ilimitada, não pode conhecer limites e fronteiras. Por outro lado, a consciência individual se apresenta como uma sequência de atos, e cada ato é algo limitado e determinado, dotado de um conteúdo que lhe é distintivo. (...) São atos limitados que limitam a atividade ilimitada do Eu.” (BORNHEIM 1985: 87)

Estes atos da consciência que limitam conteúdos distintos são precisamente os Não-Eu, isto é, as representações. O instrumento filosófico do pôr dialético ganhou grandes repercussões na filosofia alemã, culminando na dialética de G.W.F. Hegel (1770-1831), eminente construtor do maior edifício intelectual de inspiração nacionalista já concebido na Alemanha.

Segundo Hegel há uma identidade prévia entre a realidade e a razão, o que significa dizer que o funcionamento da realidade, a qual chama de Absoluto, é similar ao da razão, é um funcionamento dialético. O Absoluto, portanto, é uma existência dinâmica – o que dá continuidade à intuição do *Tathadlung* fichteano, uma ação efetiva – tomando uma forma cada vez mais definitiva, um “momento” cada vez mais próximo da posse completa do Espírito Absoluto por Ele mesmo a partir da sua própria evolução dialética.

Hegel afirma que sua própria filosofia é o estágio culminante desta evolução dialética em direção ao Espírito Absoluto dada a sua posição de privilégio, segundo o mesmo Hegel, na história da filosofia.

“O saber absoluto é um saber totalitário. Por ser absoluto não pode deixar nada fora de si, nem sequer o erro. Inclui o erro enquanto erro. A história tem de ser isto: tem de incluir todos os momentos do espírito humano, até os momentos do erro, que aparecem como tais vistos desde a verdade. Em Hegel, essa dialética do espírito é lógica, é uma dialética da razão pura. (...) O espírito atravessa uma série de estágios antes de chegar ao saber absoluto.” (MARIAS 2004: 350)

A dialética significa não a evolução, mas o movimento do ser, o devir. Em cada estágio de manifestação do ser a verdade do anterior (tese) é absorvida pelo posterior (antítese) que a conserva e supera (síntese). Hegel expõe na sua *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenologia do Espírito) o reconhecimento das etapas deste funcionamento do Espírito Absoluto como pré-requisito para qualquer conhecimento filosófico, passando dialeticamente do Saber – Hegel distingue a mera informação do conhecimento conceitual – para o domínio das Ciências e, portanto, para uma Lógica

alcançada pela pura reflexão racional quando espírito alcançaria as doutrinas do Ser, das Ciências e do Conceito.

Ao produzir o conceito, o espírito *põe* um Não-Eu, posto que como já vimos anteriormente, tudo concebido na razão que não seja o Eu Absoluto tomado em sua unidade, é um Não-Eu. O eu individual pensa este Não-Eu e o circunscreve de todos os outros Não-Eus no plano da reflexão. Ora, como se dá esta separação dos conceitos no plano ideal? Pela linguagem. Através da linguagem o eu que pensa discrimina todos os Não-Eus em sua forma conceitual. Eis o quanto a dialética do *pôr* alcançou a sua forma mais acabada na dialética hegeliana, um sistema filosófico que tinha a dialética como o princípio fundamental de ação do Espírito Absoluto ou Eu Absoluto.

Ficam aqui descritas as duas maneiras de ação-infinita do eu: a *reflexão* e a *posição*; dois movimentos do eu que se relacionam dialeticamente. Podemos dizer que o *pôr* é o lugar, ou posição relativa, na qual alguma coisa refletida na consciência fica diante desta unidade dinâmica e absoluta do Eu.

“Após o que foi dito, deveria estar claro que reflexão e pôr são dois atos diferentes. E na verdade a reflexão é fundamentalmente a forma autóctone da posição: reflexão é a posição, na tese Absoluta, na qual ela aparece em relação não com o lado material do conhecer, mas com o lado puramente formal. Quando o Eu põe a si mesmo na tese absoluta, nasce a reflexão.”  
(BENJAMIN, 1993: 34)

Os teoremas filosóficos dos primeiros românticos guardam algumas diferenças com o pensamento puro de Fichte, dos quais os conceitos de reflexão e pôr foram expostos acima. Os filósofos do primeiro romantismo que se apropriaram dos conceitos de Fichte deram à reflexão uma dimensão mais ampla que é marca decisiva da distinção entre as duas filosofias;

Schlegel e Novalis aplicaram em seu sistema de pensamento uma expansão sistemática da reflexão, onde uma representação levava a outra e a outra, indefinidamente. Fichte procura excluir a infinitude da ação do Eu do âmbito da filosofia teórica enquanto os românticos a trazem para o domínio da filosofia geral, não antipatizando com aquela infinitude, mas, antes, aumentando a sua relevância ao ponto de, em certa medida, cultuá-la.

### **3.2 – A filosofia do primeiro romantismo e o seu efeito para uma concepção de arte**

Os românticos viram na filosofia idealista de Fichte ideias fecundas para justificar, em um nível mais racionalizado e sistemático, uma sensibilidade confusa que ainda não possuía ferramentas conceituais suficientes para ser explicada. É verdade que quando o gênio filosófico de Schlegel tentou realizar essa sistematização muitos dos mesmos românticos não compreenderam as suas ideias.

Novalis, por sua vez, imprimia em seus textos uma filosofia difusa, de teor quase profético, como se fosse ele dotado de um novo evangelho que pudesse explicar todo o extraordinário potencial humano, desde épocas remotas ignorado, ora emergindo inevitavelmente da trama da história.

“Nada é mais romântico do que aquilo que vulgarmente se chama mundo e destino. Vivemos num romance colossal (maior e no menor). A observação dos acontecimentos à nossa volta. Orientação, análise e tratamento romântico da vida humana.” (NOVALIS, 1992: 54)

Como descreve Benjamin, os “românticos não fizeram, de fato, escândalo algum com relação àquela infinitude rejeitada por Fichte”, que inclusive era um pensador tido em alta conta por Schlegel, ao ponto do filósofo do romantismo chamá-lo de “maior metafísico contemporâneo”.

Como já indicamos no parágrafo final do tópico precedente, os românticos não só ficaram empolgados com a metafísica de Fichte como desenvolveram para além das próprias conclusões do filósofo a amplitude do conceito de reflexão. Retomemos o exame do que significa reflexão para estabelecer até onde os românticos ampliaram o conceito.

Quando a inteligência intui algum objeto, ela intui a sua forma. Esta forma constitutiva de um objeto é aquilo que determina o que uma coisa é; a noção de forma advém da percepção de que um objeto não possui só uma figura patente, mas uma figura latente e invisível, captável pela intuição.

Podemos citar um exemplo: percebemos a presença de um gato. Ora, sabemos que cada gato é um gato em particular sem nenhuma identidade com outro gato e, no entanto, sabemos que todos são gatos. Por isso, independe de ser o gato A ou B, ao intuir um gato, intuimos a forma gato, isto é, o esquema de atributos que define aquele ser.

Fichte estabelece que a forma pura da inteligência é uma ação, forma que está anterior a tudo que ela objetiva no espírito. Nesta ação da inteligência (uma forma) está contida toda a possibilidade do saber; quando esta ação toma consciência de sua própria forma, esta consciência, já é por si uma nova forma. Este processo de ascensão “na qual a forma torna-se a forma da forma” denomina-se reflexão.

Descrita nesses termos a ideia de reflexão pode nos parecer abstrusa, mas ela não é senão um desenvolvimento em termos filosóficos mais complexos de uma das mais conhecidas sentenças que se mantém como confissão do estado de perplexidade da alma do homem moderno, válida até os nossos dias: *cogito ergo sum*. O “penso, logo existo”, que proferiu René Descartes inaugurando a filosofia moderna.

Isto significa em termos de reflexão que no mesmo instante quando uma forma é intuída – fenômeno chamado de primeiro grau de reflexão – refletimos imediatamente

esta forma em uma forma superior que a abrange, isto é, tomamos consciência de que é nossa inteligência que pensa o pensado. A inteligência é uma forma: estamos no segundo grau de reflexão – a forma da forma.

Esse movimento ascensional faz “nascer” na intuição intelectual a noção do Eu Absoluto: a força livre, de puro espírito e criatividade, que é o princípio unificador do real. Para Fichte a reflexão não era teoricamente infinita, porque esta consciência do Eu pensante não permitia alcançar andares para além dessa percepção da autoconsciência do Eu.

Para os românticos da primeira geração a reflexão ganharia o status de um fenômeno diferente e mais amplo. Diferente da lógica fichteana da tomada de uma autoconsciência que “engendra o seu objeto”, a reflexão romântica tinha o caráter de uma autoconsciência que engendra não um objeto, mas uma forma, em um pensar de caráter infinito.

“A infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão. Isto é decisivo, juntamente com o seu caráter temporal inacabável e antes mesmo dele, que deve ser compreendido de outra maneira que não uma progressão vazia”  
(BENJAMIN, 1993: 36)

O pensamento romântico supera ser e posição na reflexão, partindo do “simples pensar-se-a-si-mesmo como fenômeno”. Encontramos resíduos de elementos místicos neste entusiasmo pela infinidade do pensamento que estabeleceu a separação entre a filosofia fichteana e a romântica.

Schlegel acredita – sem necessidade de prova – que o interminável desdobrar-se desta reflexão pode ser um meio possível de criar uma espécie de comunhão espiritual da consciência; uma ascensão reflexiva capaz de alcançar tamanho grau de elevação ao ponto de chegar a “clareza do absoluto”. Muito ilustrativa a respeito de tal aspiração é a frase de Hölderlin: “conectar tudo exatamente”.

Decorre do que foi dito uma outra diferença importante, particularmente esclarecedora a respeito do componente particular da filosofia de Schlegel. Quando expõe o seu processo de reflexão, não há espaço nele para uma infinita progressão até o Eu Absoluto, até aqui, tese em concordância com Fichte.

“Não quer nos parecer de modo algum evidente que nós devemos ser infinitos e, ao mesmo tempo, devemos confessar que o Eu, como depositário de tudo, não poderia em absoluto ser outra coisa que infinito”, diz Schlegel. O romântico resolve o problema da infinidade da reflexão a partir da criação de um outro conceito.

Se todas as formas, ou seja, tudo o que há, está em nós, como explicaremos o nosso sentimento de limitação? É preciso que exista um Tu, que contém tudo, mas não é o contrário do Eu, é seu semelhante. Este Eu-originário é o próprio Absoluto ao qual o Eu reflexivo se associa.

Isto significa que no jogo de espelhos infinito da reflexão romântica, este conectar infinitamente (exatamente) estabelece uma ligação entre a intuição intelectual da mente humana com a intuição intelectual do próprio mundo. Levando além o pensamento de Fichte, os românticos não estacionam no segundo grau de reflexão.

Eles admitem um terceiro grau de reflexão que é a intuição da forma, da forma, da forma, rompendo o travo imposto pela filosofia fichteana. Neste sentido que Schleiermacher assevera que “auto-intuição e intuição do universo são conceitos intercambiáveis; daí por que cada reflexão é infinita”.

A impossibilidade prática da limitação do Eu encetada pela filosofia fichteana, ao articular a dialética do Não-Eu que é a *posição* relativa do que não é o Absoluto e unidade em face desta unidade inabarcável por qualquer posição, é superada pelos

românticos na co-substancialidade entre o Eu e o Eu-originário através da reflexão infinita.

“O Eu-originário, o todo abarcado pelo Eu-originário é o todo; fora dele não há nada. Não podemos receber nada a não ser a egoidade. A limitação não é um simples reflexo baço do Eu, mas um Eu real; nenhum Não-Eu, mas um contra-Eu, um Tu. Tudo é apenas uma parte da egoidade infinita.”  
(BENJAMIN, 1993: 45)

A determinação desta distinção entre o Absoluto para Fichte e para os Românticos faz do Absoluto mesmo não um fim, mas um *medium* através do qual a reflexão infinita propicia, no nível do puro espírito, um tipo de comunhão cósmica do poeta romântico com esta unidade.

O Absoluto como *medium-de-reflexão* acarretará as consequências mais fecundas na visão estética dos românticos, e oferecerá bases conceituais nas quais a sua teoria e crítica da arte se assentarão.

Também assinala filosoficamente uma característica notável da geração: o esteticismo subjetivista estará plenamente justificado nesta “autopenetração” no Absoluto por meio do mesmo Absoluto como *medium-de-reflexão*. Foi o que Schiller definiu em outros termos, chamando os românticos de poetas sentimentais em contraposição aos poetas ingênuos.

Os românticos diminuíram a função do conceito de Eu autoconsciente do cogito, ponto de partida – e em certo aspecto, o de chegada – da reflexão fichteana, para substituí-lo por um ponto de partida mais adequado para o seu sistema; este ponto de partida era a arte. Escolha natural, se levarmos em conta a carga de esteticismo e abstracionismo que informa todo o pensamento romântico.

Fica no ar a pergunta: porque razão ficou estabelecido como ponto central da reflexão a arte? Benjamin explica as razões da escolha:

“As determinações fundamentais daquele sistema, que Schlegel apresenta nas Lições como o sistema do Eu absoluto, tinham, em sua linha de pensamentos anterior, o seu objeto na arte. Em um absoluto pensado diferentemente, atua uma outra reflexão. A intuição romântica da arte repousa no fato de que não se compreende no pensar do pensar nenhuma consciência do Eu. A reflexão livre-do-Eu é uma reflexão no absoluto da arte”. (BENJAMIN, 1993: 48)

Podemos perceber que o esquema da reflexão para os românticos não foi esclarecido nas bases do conceito do Eu, mas no do pensar ilimitado; o pensar do pensar, está, também na base da crítica de Schlegel. Fichte determinou que a forma originária da reflexão era o Eu. Os românticos entenderam esta forma originária como a forma estética, o princípio originário da ideia de arte

### **3.3 – Teoria e Crítica Romântica da Arte**

Como vimos, para Schlegel, mora no fundo da consciência individual uma consciência supra-individual que coincide com o Absoluto. Mas essa comunhão com o Absoluto só se realiza através da reflexão que possui como médium o próprio Absoluto a partir da criação artística.

Apresentou-se aqui uma dificuldade para todos aqueles historiadores que buscavam compreender o romantismo desde o ponto de vista filosófico, prescindindo do teor filosófico diluído na literatura romântica. Ali, nos textos literários e na criação artística está o caldo mais substancial de onde emana repartida e atmosférica a verdadeira filosofia romântica.

Essa fusão entre o estético e o filosófico no romantismo cria dificuldades para a fixação em termos sistemáticos do pensamento difuso que preside as obras. Por isso, o melhor método para apreender esse pensamento que “julga potências espirituais apenas na estilização que ela atribui”, é na análise dos trabalhos literários.

A literatura romântica não era apenas uma tentativa de construção de um monumento estético, mas uma forma unificada de expressar pensamento e sentimento do mundo, o modo excelente de atingir o fundo último da natureza e da ideia divina imiscuída na sua multiplicidade sensível.

Na filosofia romântica a concepção sistemática fundamental é a arte como medium-de-reflexão absoluto. Embora esta ideia de absoluto no decorrer da obra de Schlegel não tenha ganhado uma definição clara, passando pelas noções de harmonia, cultural, gênio ou ironia, religião, história, etc, todas elas mostram-se reduzidas comparadas à fecundidade filosófica da arte como medium-de-reflexão.

“O interesse estético preponderava sobre tudo. ‘Friedrich Schlegel era um filósofo-artista, ou um artista filosofante. Desde modo ele, por um lado, seguia as tradições das corporações filosóficas e buscava conexões com a filosofia de sua época; por outro, ele era artista demais para ficar parado no puramente sistemático.’” (BENJAMIN, 1993: 52)

Como se vê, a concepção de reflexão artística se encaixa no sistema – que pode ser acusado de ser impropriamente chamado sistema – de Schlegel em uma culminância da chamada ideia de humanidade. Era preciso encontrar uma linguagem que mediasse o contato recíproco entre todos os homens num nível transcendente à experiência individual – ligando todos os homens àquele elemento divino constitutivo da existência humana.

Na criação artística o homem eleva o material sensível, dominando-o a partir do poder sintético que a arte estabelece entre as suas intuições e os seus sentimentos, àquele estado onde a multiplicidade das coisas une-se à unidade absoluta. A arte é o único meio pelo qual o homem é capaz de fazer a ligação entre o real e o ideal, como diria Novalis, “é preciso romantizar tudo”, e o verbo “romantizar” designa exatamente esta ação artística capaz de poetizar todas as coisas, encontrando a grandeza infinita ou “brilho” característico daquele ponto de ligação das coisas sensíveis com a essência

absoluta de toda a criação. Romantizar pode ser encarado como sinônimo de idealizar: o poeta é esse ser especial que tem o poder de elevar as coisas banais e sensíveis ao campo do ideal na sua poesia.

Benjamin, citando Pingoud, descreve a centralidade da arte no papel de medium reflexivo em busca de um eterno ideal de humanidade:

“A arte, criando a partir do impulso da aspiração da espiritualidade, conecta esta em formas sempre novas com o acontecer do conjunto da vida do presente e do passado. A arte liga-se não a acontecimentos singulares da história, mas a sua totalidade; do ponto de vista da humanidade eternamente em aperfeiçoamento, ele abarca o complexo dos acontecimentos, unificando-os e explicitando-os. A crítica procura manter o ideal da humanidade na medida em que ela parte daquela lei que, ligada a leis anteriores, garante a aproximação do eterno ideal da humanidade”. (BENJAMIN, 1993: 53)

Fica clara aqui a posição de destaque dada ao poeta pelos românticos, e a importância que essa tese confere aos artistas na hierarquia social. Se Platão imaginou a República governada pelos filósofos, expulsos os poetas da cidade, os românticos imaginaram a cidade inversa: governada pelos poetas, com os filósofos em segundo plano.

A prevalência do artista na ordem social, pode-se dizer, foi uma invenção tipicamente romântica. Em 1820, Henri de Saint-Simon já preconizava que suas "novas meditações tinham provado que as coisas colocavam à frente os artistas, seguido dos cientistas, com os industriais atrás das duas classes precedentes”.

O artista para o romântico, está claro, ocupa função das mais elevadas na ordem social e intelectual. Mas, o que deve possuir de singular o sujeito detentor da capacidade de usar a arte como meio para conectar-se infinitamente com a unidade da realidade? Que será essa qualidade espiritual ímpar que dá ao homem o poder de poetizar as coisas? Os românticos designavam esta qualidade meio mística pelo nome de *witz*.

Em uma tradução literal *witz* significa “chiste”, expressão muito pobre de significado comparada à dimensão hermenêutica real usada pelos românticos quando a empregam. Segundo Schlegel “*witz* é a aparição, o relâmpago externo da fantasia. Daí a semelhança do *witz* com a mística”. Era esta faculdade que indicava um amálgama de qualidades como espirituosidade, crítica, a arte de encontrar, como, também, uma capacidade mental alquímica de teor profético, aliada a uma “eletricidade” e solidez do estilo.

Cabe-nos agora a pergunta: como estes primeiros românticos julgavam as obras de arte, peças tão importantes para a conexão dos homens com aquilo de mais “religioso” e verdadeiro, a unidade infinita? Podemos começar respondendo que os românticos eram antipáticos a expressão “julgamento” e preferiam antes o conceito de *crítica* em um sentido bem próprio.

O termo *crítica* em sentido filosófico possui uma grande tradição de contribuições filosóficas na cultura alemã desde Kant, onde o termo designava o esforço intelectual de separar do campo do conhecimento efetivo todos aqueles conhecimentos sem fundamentos cognitivos, como uma lista de leis morais ou dogmas de fé.

A influência que sofreu a geração romântica pelo emprego dado ao termo *crítica* por Kant terminou por levar os pensadores do período a um uso positivo da expressão, em um sentido diferente do julgar, mas, antes, na de uma atividade especulativa “objetivamente produtiva”.

“Ser crítico implica elevar o pensamento tão acima de todas as conexões a tal ponto que, por assim dizer magicamente, da compreensão da falsidade das conexões, surgiria o conhecimento da verdade. Nesta significação positiva o procedimento crítico adquire uma afinidade muito próxima com o procedimento reflexivo, e em sentenças como a seguinte eles se sobrepõem: ‘Em qualquer filosofia que inicia com a observação do próprio procedimento,

com a crítica, o início tem sempre algo de característico””. (BENJAMIN, 1993: 59)

Kant procurava rejeitar o dogmatismo e o ceticismo, superando-os no nível da sua própria filosofia, no seu sistema posto acima destas antinomias, ao qual chamou de *crítica*. A ambiguidade da palavra crítica em Kant, que não é um julgamento das teses opostas, mas, ao mesmo tempo, é formulação superior às aparentes antíteses, foi herdada pelos românticos.

Foram eles que cunharam pela primeira vez a expressão “crítico de arte”, termo capaz de simultaneamente fazer oposição à ideia de “juiz de arte” e colocar-se acima, em um grau reflexivo, das teses opostas em arte: por um lado a rígida legislação dos cânones clássicos, por outro, o culto da genialidade livre de todos os critérios objetivos de julgamento.

Fieis a sua doutrina de que o homem estaria tão mais unido àquela unidade cósmica e, portanto, mais próximo da sabedoria, quanto mais desenvolvida a sua reflexão em direção àquela mesma unidade, os românticos criam que a sua *crítica* devesse estar de acordo com essa mesma forma mais elevada de consciência reflexiva. Ela devia ser forma da forma, isto é, uma tomada superior de consciência que superasse as antinomias entre os princípios de julgamento artístico desde os cânones clássico ou da ausência anárquica de qualquer cânone.

A filosofia da reflexão como modo-de-ação infinito do eu penetra em todas as considerações do homem romântico. Para ele a teoria da obra de arte não era senão a teoria da sua forma.

“A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra, ela serve, então, *a priori*, de fundamento dela mesma como um princípio de existência; através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão. No médium-da-

reflexão, na arte, formam-se sempre novos centros de reflexão”.  
(BENJAMIN, 1993: 81)

A crítica de arte desempenha o seu papel na medida que consegue extrair da obra, tanto mais “cerrada for a reflexão na obra”, ou quanto mais rígida a sua forma, todo o pendão de mais e mais reflexões nascentes daquele “centro vivo de reflexão. Quando mais desenvolvido nos objetos de arte o potencial das suas reflexões, maior a sua profundidade, e maior a sua capacidade de detonar no seu apreciador o seu mecanismo reflexivo levando-o em subida até o ponto mais alto possível de proximidade de uma comunhão plena na unidade infinita.

Estão acima expostas, em um só tempo, a dimensão teórica, crítica e gnosiológica da filosofia do primeiro romantismo. “Um juízo de arte que não é ao mesmo tempo uma obra de arte, como exposição de uma impressão necessária em seu devir, não possui nenhum direito de cidadania no reino da arte”, afirma Schlegel.

“De qualquer forma, esta teoria crítica estende suas conseqüências também à teoria do julgamento das obras. (...) O primeiro princípio, uma clara conseqüência do exposto acima, reza que o julgamento de uma obra nunca deve ser explícito mas, antes, sempre implícito no *factum* mesmo de sua crítica romântica (isto é, de sua reflexão) (...) Em segundo lugar, este julgamento implícito da obra de arte na crítica romântica é digno de atenção devido ao fato de não possuir nenhuma escala de valores a sua disposição. Se uma obra é criticável, logo ela é uma obra de arte”. (BENJAMIN, 1993: 86)

O ápice da teoria romântica está no conceito de Ideia de Arte, máxima realização reflexiva sobre a forma da própria Arte em si mesma – é a possibilidade de uma arte que contenham em si poeticamente todo o sistema da arte. A concretização da Ideia de Arte estabeleceria para os românticos a chamada “obra total”; a hipótese é levantada com o tom de uma profecia do futuro das possibilidades abertas pela nova forma de sensibilidade instaurada na Alemanha. É possível referir-se a esse tipo de obra de arte como “poesia transcendental”, a reflexão absoluta da poesia.

“A poesia da poesia é a expressão condensada da natureza reflexiva do absoluto. Ela é a poesia consciente de si mesma e, uma vez que a consciência, segundo a doutrina romântica, é apenas uma forma espiritual intensificada daquilo do que ela é consciente, então a consciência da poesia é ela mesma poesia”. (BENJAMIN, 1993: 101)

A tarefa da crítica de arte para os românticos é, por fim, dar acabamento a obra criticada; não uma crítica judicativa, mas uma forma do pensamento que parte do núcleo reflexivo da obra e perdura para além da obra.

Na parte histórica deste trabalho fizemos a exposição na base de uma oposição entre os temperamentos dos dois romantismos internos da Alemanha, definidos pelas tradições culturais do norte oriental e místico, cuja filosofia é representada pela doutrina de Schlegel descrita acima, e as do sul, tradicional e ocidentalizado, caracterizada pela maior contenção do Classicismo de Weimar de Goethe e Schiller.

A teoria da arte dos primeiros românticos e de Goethe são opostas, e há grande interesse nessa oposição, pois o choque entre as duas posições teóricas simboliza a principal oposição presente na história do conceito de crítica de arte em geral.

A teoria da arte de Goethe está fundada em um princípio da não-criticabilidade das obras de arte. O encontro entre Goethe e os gregos oferece à sua criteriologia crítica a noção de formas ideais – quase em sentido platônico – regentes dos diversos gêneros poéticos. A aspiração da poesia segundo esta concepção clássica, era a imitação (*mimesis*) destes arquétipos intuídos por reminiscência

Decorre daí que essas Ideias – sempre em sentido platônico – são realidades metafísicas determinadas no plano transcendente e por esta razão, cada obra de arte é um esforço isolado de exposição daqueles arquétipos, inviabilizando a ideia romântica

de perseguir através da arte uma unidade do Ideal mesmo; uma unidade absoluta entre todos os arquétipos.

“A categoria sob a qual os românticos abarcam a arte é a Ideia. A Ideia é a expressão da infinidade da arte e da sua unidade. Pois a unidade romântica é uma infinidade. Tudo o que os românticos declararam acerca da essência da arte é determinação de sua ideia, assim como a forma, que conduz à expressão da dialética da unidade e da infinidade da Ideia, através daquela autolimitação e auto-elevação” (BENJAMIN, 1993: 115)

Estabelece-se assim, claramente, a incompatibilidade das duas teorias da arte: Goethe perseguia com a arte os arquétipos simbolizados nas nove musas; os românticos buscavam a reconciliação imediata do condicionado com o incondicionado.

Acreditamos ter explicado suficientemente todos os principais conceitos da filosofia do primeiro romantismo na esfera gnosiológica e suas consequências no campo da teoria da arte e, finalmente, na crítica de arte. Concluimos nossa análise expondo a contraposição essencial entre as concepções estéticas que cindiram não só a crítica de arte alemã, mas todo o seu romantismo, entre norte e sul.

Concluiremos o nosso trabalho, cumprindo a promessa feita na introdução, com uma breve tentativa de compreensão do movimento romântico brasileiro à luz da filosofia do primeiro romantismo ora exposta

#### **4 – Traços da Filosofia Romântica no Brasil**

O fenômeno do romantismo – produto de exportação europeu – como boa parte dos movimentos culturais gerados no velho mundo, chegou com um certo atraso no Brasil. Atraso não muito dilatado, o que não significou nenhuma grande contribuição nova brasileira ao espírito romântico.

Silvio Romero localiza o início do período romântico no Brasil no ano de 1830, data que “se não marca uma época literária no estreito sentido, designa-a no lato; porque determina a invasão completa do romantismo na política e seu transbordamento”. Um romantismo, como se vê, que penetra no terreno da política, campo de influencia denunciador da forte carga francesa deste romantismo. (ROMERO, 1949: 4)

O estudo do romantismo em todas as literaturas implica grandes dificuldades. No caso específico do Brasil a dificuldade se assenta, principalmente, na rápida cintilação do movimento no país, que “produziu verdadeiro exército de poetas durante período relativamente curto, de modo que é quase impossível distinguir com nitidez as diferentes fases da sua evolução” (CARPEAUX, 1951: 86)

Distinguem-se duas gerações principais no nosso romantismo e os poetas dessas gerações em diferentes nichos; a primeira geração composta por Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias e José de Alencar; a segunda por Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e os condoreiros Pedro Luís e Castro Alves.

São identificáveis diferentes nichos românticos: o romantismo nacional e popular, o individualista e o liberal e político. Entendemos que entre todos esses grupos aquele que mais guarda afinidades com uma maneira de sentir dos românticos da primeira geração alemã é aquele do romantismo individualista, grupo no qual consta os poetas Laurindo Rabelo, Aureliano Lessa, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Casimiro de Abreu.

Dois fatores podem associar esses românticos em maior ou menor medida às concepções filosóficas de Schlegel. A primeira, e sem dúvida, o fato de maior proximidade, é a combinação que se deu no Brasil de uma profunda religiosidade de tipo mística e o arrebatamento expressivo romântico. Uma combinação de beatismo católico e *witz*.

Os românticos brasileiros concordariam plenamente com a concepção de Schlegel de que “a poesia, em sua aspiração de infinito, em seu desprezo pela utilidade, tem a mesma finalidade e as mesmas repugnâncias da religião”. Schlegel, que chegou a se converter para o catolicismo, chega até mesmo a dizer:

“A intuição mais original do divino é a religiosa. Se está unida com a arte, é porque esta sensibiliza o elemento religioso, a fé; e a filosofia, por sua vez, clarifica a religião e evita que ela se transforme em mera superstição. (...) A filosofia é obrigada a reconhecer que ela só pode começar e terminar pela religião”. (BORNHEIM, 1985: 94)

Junqueira Freire teve a experiência peculiar do claustro, chegando a escrever um livro intitulado “Inspirações do Claustro e Contradições Poéticas”; Castro Alves, o caso nacional de gênio na acepção romântica do termo, escreveu uma de suas obras primas “Mocidade e Morte” ao ter um pressentimento de que morreria, escrevendo versos como:

“Eu sinto em mim borbulhar o gênio  
Vejo além um futuro radiante :  
Avante! – brada-me o talento n’alma  
O futuro... o futuro... no seu seio...  
Entre louros e bênçãos dorme a glória!”

(Castro Alves – Mocidade e Morte)

Casimiro de Abreu, poeta de imensa popularidade, recebeu o apelido de “poeta da saudade”. Encontramos nos seus versos religiosos sinais de uma exaltação algo romântica quando pergunta à mãe no poema Deus “que pode haver maior do que o oceano,/Ou que seja mais forte do que o vento?”, tendo como resposta “Deus”.

O segundo fator foi descrito por Silvio Romero como “alemanismo”. Foi um entusiasmo que se deu em duas dimensões – econômica, pelo incentivo da imigração do povo teutônico para desenvolver o país; e literária, chefiada pelo filósofo e poeta pernambucano, Tobias Barreto, que fez da “Escola do Recife” uma sucursal filosófica das ideias alemãs.

“Houve um momento (1870 a 1889) em que se fez no país certo movimento em prol do alemanismo. Foi a propaganda constante de Tobias Barreto, principalmente naquele lapso de tempo, última fase de sua vida. Não foi de todo inútil essa cruzada. Já diretamente por livros alemães, pois que muitos moços estudaram então a língua germânica, por traduções francesas, inglesas, italianas e espanholas, espalhou-se nos círculos pensantes o gosto pelas cousas intelectuais tedescas”. (ROMERO, 1949: 115)

Tobias Barreto, porém, não foi feliz na sua produção poética e nem deu sinais de ter incorporado nela as concepções dos românticos de Iena. Seu serviço de renovação intelectual foi notável, mas não se atesta claramente em suas obras filosóficas algo que evidencie uma formulação brasileira do modo de ação infinito do eu, do absoluto como medium-de-ação, do Ideal de arte, etc.

Concluimos em um breve exame de dois fatores peculiares à circunstância cultural brasileira, a saber, a religiosidade dos poetas e o alemanismo literário do nordeste, uma correspondência não mais que superficial do romantismo nacional com o espírito daquele romantismo da primeira geração alemã.

## 5 – Conclusão

Para efeito de conclusão, retomaremos brevemente o plano do nosso trabalho em uma descrição sumária do cumprimento do itinerário estabelecido na *introdução*.

Nossa proposta era a de examinar os principais conceitos filosóficos da filosofia do primeiro romantismo alemão, adquirindo ferramentas para compreender a sua gnosiologia que, por sua vez, explica as posições tomadas em sua teoria da arte e as consequências dessa teoria para a sua crítica de arte.

Para tanto, optamos pela exegese da obra de Walter Benjamin “O Conceito de Crítica Literária no Romantismo Alemão”. Antes de estudar os conceitos propriamente ditos situamos a primeira geração romântica no quadro geral do romantismo mundial e posteriormente no do romantismo alemão, caracterizado pela cisão norte-sul portadoras, respectivamente, de tradições místicas e clássicas, que definiu as diferenças entre as escolas de Schlegel e Novalis e a de Goethe e Schiller.

Mostramos a importância para a gnosiologia romântica do conceito de reflexão e posição de Fichte. Mostramos como a reflexão, o “pensar em si” ligado à liberdade essencial do movimento infinito criador de tudo – o Eu Absoluto ou Consciência Absoluta – ganhou um novo formato entre os românticos, superando ser e posição na reflexão como “simples pensar-se-a-si-mesmo como fenômeno”.

Vimos como os românticos foram tão além de Fichte ao ponto de crer no interminável desdobrar-se desta reflexão como um meio possível de comunhão espiritual da consciência com o absoluto. Só a arte é o meio pelo qual o homem consegue estabelecer a ligação entre o real e o ideal, “romantizando tudo”.

A crítica de arte quer extrair o que há de profundidade reflexiva nas obras de arte, e tanto mais digna a obra será, quanto mais e mais reflexões possam nascer do seu “centro vivo de reflexão”.

Encontramos o ápice da teoria romântica no conceito de Ideia de Arte. Para os românticos é uma arte que abarque em si poeticamente o sistema da arte. A concretização da Ideia de Arte estabeleceria para os românticos a chamada “obra total”; Schlegel deixa aqui a “profecia” da realização futura desta nova forma de sensibilidade: a “poesia transcendental”, a reflexão absoluta da poesia.

Por fim, concluímos o nosso trabalho com um breve exame de como as ideias da filosofia romântica alemã tiveram eco nas gerações românticas brasileiras. Acreditamos, portanto, ter cumprido todas as promessas de nosso itinerário exposto na introdução.

## Referências

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da Poesia Brasileira**: seguida de pequena antologia. Rio de Janeiro: Ed. CEB, 1946.

BENJAMIN, Walter. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. 3ª ed. 4 vol. Brasília: Ed. Senado, 2010.

CAVALCANTI, Cláudia (Org.). **Goethe e Schiller**: correspondência. São Paulo: Ed. Hedra, 2011.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Romântica**: textos doutrinários comentados. São Paulo. Ed. Atlas. 1992.

GUINSBURG (org.). **Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HARTMANN, Nicolai. **A Filosofia do idealismo alemão**. Lisboa: Fundação Galouste Gubelkian, 1983

MARÍAS, Julián. **História da Filosofia**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. **Crítica (1964-1986)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. 4ª ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**: contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. 4ª ed. Tomo Primeiro. São Paulo: Ed. José Olympio, 1949.

SHEEN, Fulton. **Filosofia da Religião**. O impacto da cultura moderna sobre a religião. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1960.

WELLEK, René. **História da Crítica Moderna**. 2v. São Paulo: Herder, 1967