



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

*Mirella Guidotti*

**O CONCEITO DE SÍMBOLO E A AUTONOMIA DA ARTE NO  
PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO.**



ARARAQUARA  
- 2009 -

*Mirella Guidotti*

**O CONCEITO DE SÍMBOLO E A AUTONOMIA DA ARTE NO  
PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título Mestre.

**Linha de pesquisa: Crítica e Teoria Literária**

**Orientadora: Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas**

**Bolsa: Capes**

ARARAQUARA

- 2009 -

GUIDOTTI, Mirella.

O conceito de símbolo e a autonomia da arte no Primeiro Romantismo Alemão / Mirella Guidotti. – 2009

148 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

**Orientador: Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas**

1. Primeiro Romantismo Alemão. 2. Símbolo. 3. Alegoria. 4. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph Von, 1775-1854. 5. Estética. I. Título.

*Mirella Guidotti*

**O CONCEITO DE SÍMBOLO E A AUTONOMIA DA ARTE NO  
PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título Mestre em Janeiro de 2009.

**Linha de pesquisa: Crítica e Teoria Literária**

**Orientadora: Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas**

**Bolsa: Capes**

Data de aprovação: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

**Presidente e Orientador:** Profa. Dra. Wilma Patricia M. D. Maas  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP - Araraquara

---

**Membro Titular:**

---

**Membro Titular:**

---

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

**UNESP – Campus de Araraquara**

À minha mãe, certamente.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família e amigos. À querida orientadora Patricia pela dedicação e bons diálogos. E em especial a CAPES pelo apoio financeiro sem o qual esse trabalho não poderia ter sido realizado.

**Nós somos um signo, sem significação.**

*Mnemosyne, Hölderlin*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Ein Zeichen sind wir, deutunglos” (HÖLDERLIN, s/d, p. 463).

GUIDOTTI, Mirella. **O conceito de símbolo e a autonomia da arte no Primeiro Romantismo Alemão**. 2009. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

## RESUMO

A distinção entre *símbolo* e *alegoria*, mote de nossa discussão, nasce com o idealismo alemão. Trata-se portanto de uma distinção histórica, inexistente na Antiguidade, no período medievo e Renascimento, mas que ainda hoje permanece como um continente pouco conhecido e de fronteiras pouco delimitadas. Mais que uma diferença de léxico, contudo, entendemos que pensar as referidas formas de *Darstellung* implica abrir-se a modos diferentes de entender a própria arte e, neste sentido, entendemos ser o conceito de *símbolo* espécie de noção agregadora. Intentamos abordar o conceito de *símbolo* no Primeiro Romantismo Alemão como amalgamado à questão da autonomia da arte. Entendemos aqui que esta questão, desde a *Querelle des anciens et des modernes* e da *Crítica da Faculdade de Julgar* kantiana, culminou na valorização do *símbolo* no Romantismo de Jena, como em Schelling e Goethe, dado a concepção de belo no período estar associada à intransitividade, inutilidade, perda de referência principal, não subjugação a qualquer conceito.

Palavras – chave: Símbolo; alegoria; Schelling; Goethe; Primeiro Romantismo Alemão; intransitividade.

## ABSTRACT

The distinction between symbol and allegory, was born with German idealism. It is therefore a historical distinction, inexistent in ancient times, medieval period and Renaissance, and persists somewhat unclear till the time being. However, it is more than a lexical difference: both forms of *Darstellung* imply different ways of understanding art itself and, in this sense, we understand symbol as a broad concept. Our aim is to approach the concept of symbol during the Early German Romanticism period intertwined with the question of autonomy of art. We understand that this question, from the *Querelle des anciens et des modernes* and Kant's *Critique of Judgement*, culminated in the appreciation of the symbol during the Early German Romanticism, as mentioned by Schelling and Goethe, since the concept of beauty in this period is associated with intransitivity, uselessness, loss of the main reference and it is not submitted to any concept.

Key-words: Symbol; allegory; Schelling; Goethe; Early German Romanticism; intransitivity.

## SUMÁRIO

1. <b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
2. <b>A FILOSOFIA DO BELO E A BELA FILOSOFIA</b> .....	16
2.1 SCIENTIA <i>COGNITIONIS SENSITIVAE</i> : POR UMA <i>FILOSOFIA</i> DA ARTE.....	16
2.2 O BELO E A ESFINGE.....	27
3. <b>SÍMBOLO E ALEGORIA: UMA INTRODUÇÃO</b> .....	40
3.1 GOETHE.....	40
3.2 GESPROCHNES WORT, SPRECHENDES WORT: PALAVRA FALADA, PALAVRA FALANTE.....	50
4. <b>O CONCEITO DE SÍMBOLO E A AUTONOMIA DA ARTE NO PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO</b> .....	66
4.1 FILOSOFIA E/OU POESIA.....	66
4.2 A FILOSOFIA DA ARTE: FRIEDRICH WILHELM JOSEPH VON SCHELLING...76	76
4.3 SÍMBOLO E ABSOLUTO.....	101
4.4 DIÁLOGOS.....	105
4.4.1 A FILOSOFIA COMO ATIVIDADE INFINITA E A POESIA UNIVERSAL PROGRESSIVA.....	109
4.5 UM CONTRAPONTO.....	132
5. <b>CONCLUSÃO</b> .....	136
6. <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	138

## 1. INTRODUÇÃO

O conceito de símbolo foi comumente abordado ora como conceito filosófico, ora como conceito filológico. Marco embaralhado desta abordagem e principal fonte textual do presente trabalho é a *Filosofia da arte*, de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: se logo na introdução da referida obra Schelling alude à urgência com que deve se buscar “[...] na ciência a verdadeira Idéia e os princípios da arte” (SCHELLING, 2001, p. 24), o conceito de símbolo tal como operado na mesma obra se apresenta como um elemento desestruturador do intuito inicial, o que talvez tenha levado Hartmann dizer que Schelling tem “[...] muito mais de teólogo especulativo do que de investigador científico” (HARTMANN, 1983, p. 135). Presente na obra do filósofo Schelling entre 1799 e 1804<sup>2</sup>, a criação de uma nova estética, “[...] síntese feliz do romantismo e do idealismo filosófico [...]” (HARTMANN, 1983, p. 155), constituirá o nosso campo, sendo nosso intuito expresso abordar o conceito de símbolo a partir da vizinhança que estabelece com o conceito de símbolo dos românticos de Jena<sup>3</sup>, tomando o pensamento schellinguiano como aquela espécie de “caixa de ressonância do grupo romântico [...]” (Suzuki, In: SCHELLING, 2001, p. 10). Discutiremos então o modo como opera o conceito de símbolo no Primeiro Romantismo Alemão concentrando-nos nos apontamentos do filósofo Schelling, o qual, após a formulação canônica do conceito proposto por Goethe, se propôs a delimitar uma conceituação bastante controversa.

A distinção entre *símbolo* e *alegoria*, mote de nossa discussão, nasce com o idealismo alemão. Trata-se portanto de uma distinção histórica, inexistente na Antiguidade, no

---

<sup>2</sup> Há inúmeras periodizações da obra de Schelling: há as que procuram enfatizar os diversos sistemas de seu pensamento, “uma filosofia em devir” para lembrar um título de um dos grandes estudiosos de Schelling, Tilliet, como também há defensores da unidade de sua filosofia em torno da “ideia de arte”, como Arturo Leyte Coelho, ideia condizente ante a rapidez com que são criados os três “diferentes” sistemas filosóficos, de 1799 a 1804. Para os propósitos do presente trabalho, nos guiaremos pela idéia do último autor, para o qual o tema da arte seria um “caminho excepcional” para se adentrar no Idealismo Alemão.

<sup>3</sup> A análise compreenderá o chamado *Frühromantik* (literalmente, Romantismo precoce ou primeiro) é o termo sob o qual a historiografia literária designa hoje o período compreendido aproximadamente entre 1796 e 1801. Tal delimitação fundamenta-se principalmente em uma conjunção histórica invulgar, que reuniu, em Jena, Berlin e novamente em Jena, August Wilhelm e Friedrich Schlegel, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Johann Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck e Friedrich Schleiermacher. À mesma época, Johann Gottlieb Fichte e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling encontravam-se na Universidade de Jena. Também o lingüista August Ferdinand Bernardi, então lecionando na Universidade de Berlim, mantinha colaboração com o grupo de Jena, tendo mesmo contribuído com artigos para a revista *Athenäum* (1798).

período medievo e Renascimento, mas que ainda hoje permanece como um continente pouco conhecido e de fronteiras pouco delimitadas. Mais que uma diferença de léxico, contudo, entendemos que pensar as referidas formas de *Darstellung* implica abrir-se a modos diferentes de entender a própria arte e, neste sentido, entendemos ser o conceito de *símbolo* espécie de noção agregadora.

Assim, se a discussão do chamado símbolo romântico pode se encaminhar no sentido de que a flor azul de Novalis ou que a ilha de Patmos no poema hölderliano, por exemplo, é dito um símbolo romântico, deve ser ressaltado que não é este o objetivo do presente trabalho. Ao contrário, pretendemos investigar, de um ponto de vista eminentemente teórico – poder-se-ia dizer também, filosófico – a noção de símbolo como certa condição de percepção da obra-de-arte. Portanto, a presente pesquisa intenta abordar não a obra de um poeta ou um literato em específico, mas uma temática, a qual se entrelaça com a questão da própria arte no Primeiro Romantismo Alemão já que se poderia dizer “[...] que todas as características da obra de arte se concentram num único conceito, ao qual os românticos darão depois o nome de símbolo” (TODOROV, 1996, p. 208). Entendemos que este recorte, este modo de abordagem teórico, é fiel à teoria romântica em dois pontos principais. Em primeiro lugar, poderíamos argumentar que o vínculo entre poesia e filosofia encontra-se na própria concepção romântica da linguagem<sup>4</sup>, a teoria romântica da poesia universal, dificulta uma catalogação dos domínios de poesia e filosofia como domínios diferentes ou, ainda, divergentes. Leiam-se as palavras de Friedrich Schlegel, por exemplo, “A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica”, ela quer “[...] e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-da-arte e poesia-da-natureza [...]” (SCHLEGEL, 1997, p. 64). Em segundo lugar, esta via foi escolhida tendo-se em conta no Romantismo de Jena a teoria ser muito importante, como afirma Todorov, segundo o qual, “[...] a prática poética dos românticos – salvo Hölderlin, que, na verdade, não pertence ao grupo da *Athenäeum* – é menos avançada do que sua teoria (diríamos que eles formulam a teoria da poesia que virá um século depois)” (TODOROV, 1996, p. 225). Do mesmo modo, pontua também Antoine Berman

---

<sup>4</sup> “A filosofia e a prosa encontravam-se intimamente conectadas na concepção romântica da linguagem” (SELIGMANN-SILVA, M., 2005, p. 317).

que o Primeiro Romantismo “[...] não é *um espaço de obra, mas de intensa reflexão sobre a obra ausente, desejada ou por vir*” (BERMAN, 2002, p. 128) <sup>5</sup>. Nesta mesma linha, poderíamos mesmo nos perguntar se os fragmentos, críticas e diálogos podem ser abordados fora deste campo híbrido.

Assim, como pressupostos para discussão das antinomias em torno da estética, se assim podemos chamar, o capítulo primeiro do presente trabalho, “A filosofia do belo e a bela filosofia”, se divide em dois subcapítulos. No subcapítulo inicial, intitulado “*Scientia cognotionis sensitivae*: por uma filosofia da arte”, investigamos o modo como a teoria do belo foi, em grande medida, tratada pela tradição. No subcapítulo intitulado “A esfinge e o Belo”, discutiremos a nova abordagem da teoria estética, melhor dizendo, da teoria crítica. Destacaremos como importantes na fundamentação da estética romântica eventos históricos como a *Querelle des anciens et des modernes*, o conceito de crítica, a *Crítica da faculdade de julgar* kantiana. Entendemos que esta espécie de pressupostos abordadas nos primeiros capítulos são importantes no sentido de tornar familiar o campo em que iremos nos mover, o que sinteticamente podemos chamar de uma concepção da arte segundo o modelo de verdade-adequação, de um lado, concepção rejeitada no Primeiro Romantismo, e da autonomia da arte, de outro, conectado ao conceito do simbólico. Nossa investigação parte portanto do pressuposto que a distinção símbolo/alegoria traduz a questão do valor da arte; não se trata, pois, de mera distinção formal<sup>6</sup>.

Em “Símbolo e Alegoria: uma introdução”, abordamos o modo como operam os referidos conceitos em Goethe, revelando matizes que conectam o pensamento goetheano a idéia de intraduzibilidade do estético kantiana e, como complemento deste grande capítulo,

---

<sup>5</sup> É sabido que as obras dos primeiros românticos são pouco numerosas, permanecem inacabadas, e se Novalis, por exemplo, não tivesse escrito seus *Fragmentos*, talvez seus poemas e seus esboços de romances não bastariam para consagrá-lo. Quanto a F. Schlegel, seus escritos literários (como *Lucinda*) nem ultrapassam a fase de experimentação. Como então caracterizar esse espaço? Provavelmente constatando que esse não é *um espaço de obra, mas de intensa reflexão sobre a obra ausente, desejada ou por vir*. Os únicos textos acabados que os românticos deixaram são suas *críticas*, suas *coletâneas de fragmentos*, seus *diálogos*, suas *cartas literárias* e... suas *traduções* (BERMAN, 2002, p. 128).

<sup>6</sup> A este respeito, lembro as palavras de Todorov, segundo o qual o conceito de símbolo pode ser lido como eixo agregador da estética romântica. Diz Todorov: “Seria possível dizer sem exagero que, se precisássemos resumir a estética romântica numa só palavra, esta seria sem dúvida aquela que A. W. Schlegel introduz aqui: *símbolo*: toda a estética romântica seria então, em última análise, uma teoria semiótica. Reciprocamente, para compreender o sentido moderno da palavra “símbolo” é necessário e suficiente reler os textos românticos. Em lugar algum o sentido de “símbolo” aparece de forma tão clara quanto na oposição entre símbolo e alegoria – oposição inventada pelos românticos e que lhes permite a posição a tudo que deles difere” (TODOROV, 1996, p. 251).

investigamos ainda o conceito de *símbolo* – embora tenhamos de ressaltar que não raro a terminologia não permanece a mesma – em outros campos de conhecimento, tais como a teoria lingüística de um Saussure ou ainda na teoria da linguagem derridiana, no capítulo intitulado *Gesprochenes Wort, sprechendes Wort: palavra falada, palavra falante*, pois a deslegitimação da linguagem no seu sentido utilitário e instrumental, que visa apenas meios, sendo concebida como pura mensagem, é problematizada na teoria romântica da linguagem. A linguagem não é aqui veículo secundário para representação da Idéia, é *sprechendes Wort*, palavra falante, pois não há como “sair” da linguagem.

Finalmente, a terceira grande divisão do presente trabalho, *O conceito de símbolo e a autonomia da arte no Primeiro Romantismo Alemão*, inicia-se com uma temática que novamente serve como pressuposto para a vinculação do conceito de *símbolo* com a questão da autonomia da arte, tópico que remete, assim, a discussões já abordadas na primeira grande subdivisão, *A filosofia do belo e a bela filosofia*, porém sob um novo viés: o que designamos por “autonomia da arte” traduz a não subjugação da arte aos desígnios da filosofia, isto é, aqui, a filosofia não é mais discurso que pode apontar a verdade do texto poético, pois este é um campo que produz seu próprio mundo, suas próprias verdades. Há assim, no Primeiro Romantismo Alemão, um novo arranjo entre arte e filosofia, o qual faz ruir a margem bem delimitada entre os domínios do filosófico e do poético: com efeito, um campo avança no outro, campo fundamentalmente híbrido, em que a estrutura “ou...ou” se desfaz. Esse embasamento teórico subjaz em toda a configuração dos capítulos seguintes: assim como defendemos que no Primeiro Romantismo é antes a filosofia que será rejeitada em favor da ficção, também com o conceito de *símbolo* schellinguiano – que, embora se assente em um modelo triádico se assemelha muito ainda às discussões binárias inauguradas por Goethe – se reivindica a autonomia do belo, sua independência em relação a outras instâncias, sejam morais ou filosóficas, não instrumentalizando deste modo o texto literário frente a nenhuma finalidade exterior. A questão não é descobrir, portanto, por detrás das imagens, o que o poeta “quis dizer” e então apreender as significações. Ao contrário, a noção reside justamente na problematização desta relação, em explorar a multiplicidade das significações. Daí o *simbólico* poder ser lido como um conceito chave da estética moderna, pois nele estão implicadas as características mencionadas acima: ele é tradutor de si mesmo e suscita múltiplos sentidos. Entre “beleza” e “verdade”, portanto, não

há uma subjugação daquela a esta, mas um co-pertencimento, autonomia da arte, explosão do *símbolo*.

Este é o laço para o qual chamaremos atenção ao longo de todo o texto: a valorização do *simbólico* no Primeiro Romantismo Alemão representa um conceito axial, não apenas por testemunhar um novo e rico procedimento formal, mas por, fundamentalmente, ser testemunha do modo idiossincrático do próprio gosto estético moderno, isto é, a autonomia da arte frente a conceitos, a não submissão do discurso da arte a um dialeto exterior a ela mesma, reconfigurando assim toda uma postura ante o objeto de bela-arte à medida que é a partir de suas leis internas, intrínsecas, que a arte terá de ser julgada.

Este vínculo da noção de *símbolo* com a autonomia da arte – ou, se se quiser, autonomia da arte frente a conceitos, significados – permite uma abordagem inclusive em autores que não trataram explicitamente da distinção entre as duas formas de *Darstellung*, como em Novalis e Schlegel, matéria para o capítulo intitulado *A filosofia como atividade infinita e a poesia universal progressiva*. Ali, a partir dos traços com que são descritos o papel tanto da filosofia quanto da poesia emerge uma teoria da linguagem que não descarta a opacidade do verbo, daquilo que permanece “inexprimível”, associando assim o símbolo a uma concepção de Absoluto que é sugerido, porém não demonstrado ou tornado cognoscível.

O capítulo intitulado “um contraponto”, aborda a obra *Origem do drama barroco alemão* de Walter Benjamin, principalmente naqueles pontos referentes a uma defesa da interpretação alegórica: Benjamin entende que a estética na modernidade perdeu a relação transcendente entre *significado* e *ser*. Assim, o autor defende a alegoria em oposição ao símbolo na arte pois só a alegoria seria aberta, ao passo que o símbolo seria conservador uma vez que seu significado final seria fechado. Contudo, como indicaremos, a posição de um Schelling ou Goethe, por exemplo, não está pura e simplesmente em oposição frente a de Benjamin, já que, como procuraremos demonstrar, se há, de fato, uma relação entre o conceito de *símbolo* e a noção de Absoluto, este Absoluto contudo não é tangível, palpável, mas se mostra apenas opacamente, de viés.

## 2. A FILOSOFIA DO BELO E A BELA FILOSOFIA

### 2.1 SCIENTIA COGNITIONIS SENSITIVAE: POR UMA FILOSOFIA DA ARTE

**Imagina-te, primeiramente, como um astrônomo, não apenas físico, mas também matemático ou pensa, como os astrônomos, o eclipse anular do ano passado; em seguida, pensa este mesmo eclipse como um pastor, que o relata a seus companheiros ou à sua amada Neera. Oh! Quantas verdades pensaste no primeiro caso e quantas deves ter totalmente omitido no segundo!**

**Baumgarten.**

O que é o Belo? As várias poéticas que enfrentaram a pergunta impedem a tentativa, ousada, de resposta em uníssono. A recorrência à morfologia por si só não esclarece a questão: empregada como adjetivo no uso ordinário, é substantivada pelo uso filosófico. A descrição morfológica nos dá contudo a indicação de que, como substantivo abstrato, a beleza permanece indefinível.

Não é esta a resposta que encontramos em muitos autores da tradição. Estas vozes postulam a necessidade de uma *scientia cognitionis sensitivae*: aliadas a uma teoria do conhecimento, intentam estabelecer pelo intelecto uma ciência do belo rigorosa e sistemática, fundando uma classificação ontológica de verdade e falsidade e agregando à ideia de Belo conceitos de valor, como o bom e o útil. Entrar na arte pela via especulativa é, desde Platão, tomá-la como um objeto seu. Por isto falamos em uma *filosofia da arte*, com suas sutilezas de construção.

Portanto, com a expressão indicamos a abordagem da estética como filosofia do belo. Como ocorre desde Platão, o pensamento da arte não se apresenta enquanto campo formalmente independente, mas implica sempre a relação entre a ideia de Beleza e a teoria do conhecimento. Esta relação – e, poder-se-ia mesmo dizer, relação de subordinação – não é contudo argumento suficiente para falar da inexistência de uma estética em Platão, tirando a importância que seus textos, verdadeiros pais textuais na reflexão da teoria e crítica

literárias, tiveram para estetas posteriores. Do contrário, teríamos de postular juízo semelhante ao próprio inventor do termo, pois a “nascente” estética com Baumgarten se deve muito mais à invenção de um léxico específico<sup>7</sup>, do que propriamente a construção de um domínio independente, já que também se relaciona a apresentação da estética como virtude cognoscitiva.

É não levando em conta este arranjo que a leitura apressada do tão comentado livro dez da *República*, no qual é sentenciada a exclusão dos poetas, malquistos por representarem a fabricação de ilusões, que se postula a completa aversão de Platão pela arte. É necessário ser sensível aos demais aspectos do edifício em que é construída a filosofia platônica, para que não se caia também em uma espécie de platonismo *baladeur*<sup>8</sup>, atribuindo a Platão pura e simplesmente a condenação da arte, quando basta ler trechos desconcertantes de *As leis* para desmontar este argumento. Mesmo na *República* recebemos este alerta: diz Platão que todas as obras de arte arruinam “[...] o espírito dos seus ouvintes, quando não possuem o antídoto, isto é, o conhecimento do que elas são realmente” (PLATÃO, 1973, p. 218)<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Aesthetica (*theoria liberalium artium, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis*) est scientia cognitionis sensitivae. “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, 1993, p. 95). Nos §CXV e §CXVI de *Reflexões filosóficas acerca da poesia*, Baumgarten define a nova ciência e delimita seu objeto: “La filosofía poética, según lo dicho en nuestro §IX, es la ciencia que dirige el discurso sensible a su perfección. Mas, como nosotros al hablar tenemos estas representaciones que comunicamos, la filosofía poética supone en el poeta una facultad sensible inferior. Sería ciertamente tarea de la lógica, em um sentido amplo, dirigir esta facultad para el conocimiento sensible de las cosas, pero quien conoce nuestra lógica, llegaría de repente a saberlo em el estado actual de las cosas? Sería realmente ocasión de prefuntarse: es que la Lógica deberá reducirse a los estrechos límites que su misma definición implica, considerándola bien como *una ciencia que trata de conocer algo filosóficamente*, bien como *una facultad cognoscitiva superior encargada de dirigirnos al conocimiento de la verdad?* Es claro que entonces se daría ocasión a los filósofos de buscar por su médio, y com preciada recompensa, artificios que sierviesen para perfeccionar y aguzar sus facultades inferiores de conocimiento, aplicándolas asimismo más felizmente em provecho de todos. Pero puesto que la psicología da sólidos principios, no dudamos que pueda admitirse provechosamente *una ciencia que dirija la facultad cognoscitiva inferior para el conocimiento sensible de las cosas*” [...] “Teniendo la definición a mano, su terminología puede precisarse fácilmente. Ya los filósofos griegos y los Padres de la Iglesia distinguieron siempre cuidadosamente entre *cosas percibidas* y *cosas conocidas* y bien claro aparece que com la denominación de *cosas percibidas* no hacían equivalentes tan solo a las (p. 87) cosas sensibles, sino que también honraban com ese nombre a las cosas separadas de los sentidos, como por ejemplo las imágenes. Por tanto, las *cosas conocidas* (νοητά) lo son por una facultad superior como objeto de la lógica, em tanto que las *cosas percibidas* lo han de ser por una facultad inferior como su objeto [...] o ESTÉTICA” (BAUMGARTEN, 1964, p. 87, 88).

<sup>8</sup> Apropriamo-nos aqui de uma expressão de Sartre, utilizada para referir-se, neste caso, a recepção estereotipada do pensamento cartesiano, o “cartesianismo *baladeur*”, “que passeia”, fazendo persistir através dos tempos uma leitura equivocada, que foge do campo categorial de Descartes.

<sup>9</sup> Grifo nosso. Na *Apologia de Sócrates* é apresentada ideia semelhante, quando Sócrates alude a um comportamento irracional do poeta: “[...] rapidamente descobri que não era por nenhuma espécie de sapiência

Um primeiro elemento a ser levado em consideração é então esta duplicidade com que é entendido o Belo em Platão. Como uma espécie de sombra da teoria do conhecimento, o pensamento sobre a arte também sofre uma divisão entre duas realidades: enquanto *tékhne*<sup>10</sup>, ligada ao *mundo sensível* e suas intempéries, a arte é denegada, ao passo que como aproximação dos inteligíveis, o Belo é expressão mesma do *mundo supra-sensível*. Vale assim para a arte a noção de que é no “céu” das “Ideias eternas”, “[...] que reside a ciência perfeita, aquela que abarca toda a verdade” (PLATÃO, 1970, p. 226), o que, por seu turno, explica a aversão do filósofo no livro dez da *República*, ao dirigir-se contrariamente à arte que é “imitação da imitação”, a arte distanciada da *Ideia*<sup>11</sup>.

Concepção semelhante está viva também na obra de Plotino: a contemplação digna é a beleza do mundo inteligível das idéias, cuja exigência é o voltar-se à *beleza em si*, “[...] abandonando a sensação em seu plano inferior” e “[...] ascender à contemplação dessas belezas mais elevadas que escapam ao âmbito da percepção sensitiva” (PLOTINO, 1981, p. 58), pois somente este “[...] belo está no inteligível” (Idem, p. 62).

Há assim uma possibilidade para a arte, com a condição de haver submissão ao mundo superior, uma filiação, um aproximar-se dos inteligíveis. É *dever* da arte representar bem os modelos do qual é cópia e há inclusive um aparato terminológico, definido no *Sofista*, de separação entre a cópia cuja representação é fiel, daquela cópia enganadora, degradada do mundo ideal. A primeira recebe o nome de cópia e transporta com fidelidade o modelo de medida exata: é fiel ao objeto. A segunda contudo, chamada de arte do simulacro, não aceita assemelhar-se à *Ideia* - fazer parte da *identidade* -, por isso engana,

---

que poetavam, mas por uma disposição e inspiração natural que desconheço, como os adivinhos e vaticinadores, que dizem realmente muitas coisas belas, mas não sabem nada daquilo que dizem, quase a mesma coisa, e isto eu vi claramente, é o que acontece entre os poetas” (PLATÃO, 1996, p.70).

<sup>10</sup> *Tékhne* enquanto uma atividade humana baseada em regras, em oposição ao acaso. Compreende todo conjunto de regras para dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Neste sentido, o termo não se diferencia nem da arte, nem da ciência, abrangendo qualquer procedimento capaz de lograr um efeito. O seu sentido é assim, muito extenso, e seu campo abrange todas as atividades humanas.

<sup>11</sup> Platão diz assim em relação ao poeta: poder-se-ia “[...] com justiça censurá-lo e considerá-lo como o par do pintor; assemelha-se-lhe, por produzir apenas obras sem valor do ponto de vista da verdade, e assemelha-se-lhe ainda, por ter comércio com elemento inferior da alma, e não com o melhor. Assim, eis-nos bem fundamentados para não recebê-lo em um Estado que deve ser regido por leis sábias, já que acorda nutre e fortalece o mau elemento da alma, e arruína, destarte, o elemento razoável, como acontece numa cidade que é entregue aos malvados, ao se lhes permitir que fiquem fortes e ao fazer que pereçam os homens mais estimáveis; do mesmo modo, do poeta imitador, diremos que introduz mau governo na alma de cada indivíduo, lisonjeando o que há nela de irrazoável, que é incapaz de distinguir o maior do menor, de, ao contrário, encara os mesmos objetos, ora como grandes ora como pequenos, que produz apenas fantasmas, e está a uma infinita distância do verdadeiro” (PLATÃO, 1973, p. 235).

produz ilusão; suas proporções são ilusórias, cria “fantasmas”<sup>12</sup>. Como diz Deleuze, ao passo que a cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro é imagem sem semelhança, construído “[...] sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude” (DELEUZE, 1969, p. 264) em relação à *Ideia*<sup>13</sup>.

A cópia infiel é definida, assim, “[...] não pela Beleza mas pela *mímêsis*”<sup>14</sup>, ou seja, por uma inferioridade ontológica, pelo distanciamento das verdadeiras realidades, das

---

<sup>12</sup> A divisão de duas realidades com índices valorativos diferentes, que é também a divisão de dois tipos de artes, é matéria para diversos *Diálogos*. É o que Platão diz no *Górgias*, ao dividir as atividades artísticas em científicas, que estariam “[...] preocupadas com o maior bem da alma” e aquelas desinteressadas, que “[...] cuidam exclusivamente do prazer da alma e da maneira de produzi-lo; não examina qual prazer é melhor e qual pior, nada lhes importa, senão causar prazer” (PLATÃO, 1970, p. 147-148). Explicação encontrada também no *Fedro*, em que a arte é concebida como um saber fundado no raciocínio. Assim, a retórica deveria comprometer-se com a verdade, e não com a verossimilhança. Não seria possível, portanto, fazer discursos se não se conhecesse a verdade dos objetos de que se deseja tratar. Discordando de Fedro, segundo o qual para “[...] tornar-se orador consumado não é indispensável conhecer o que de fato é justo, mas sim o que parece justo para a maioria dos ouvintes, que são os que decidem [...]” já que “[...] é pela aparência que se consegue persuadir, e não pela verdade” (PLATÃO, 1970, p. 240-241), Sócrates diz que “[...] quem não conhece a verdade mas só alimenta opiniões, transformará a arte retórica numa coisa ridícula que não merece o nome de arte” (Idem, p. 245). Também no mito do carro alado encontramos esta configuração: após a “queda dos corcéis”, as almas que apenas vislumbraram as realidades estariam condenadas ao reino da simples *doxa*, da opinião. Nas *Leis*, Platão argumenta que, se por um lado as belas-artes são tidas unicamente como uma exaltação dos sentidos, por outro, ela pode tornar mais sábios e moralmente melhores os homens que dela se servirem para o desenvolvimento de suas faculdades intelectuais, como o estudo da teoria rítmica e harmônica na música: “Cette direction des sentiments de plaisir et de douleur qui constitue l’éducation se relâche et se corrompt en bien des points dans le cours de l’a vie. Heureusement les dieux, prenant en pitié le genre humain condamné au travail, nous ont ménagé des repôts dans la succession des fêtes instituées en leur honneur, et ils nous ont donné les Muses, Apollon leur chef et Dionysos pour s’associer à nos fêtes, afin qu’avec l’aide des dieux nous réparions pendant ces fêtes les manques de notre éducation. Voyons donc si ce que je proclame à présent est vrai et conforme à la nature, ou s’il en est autrement. Je dis qu’il n’est guère d’animal qui, lorsqu’il est jeune, puisse tenir son corps en langue en repôts et ne cherche toujours à remuer et à crier; les uns sautent et bondissent, comme s’ils dansaient de plaisir et folâtraient, les autres poussent toutes sortes de cris. Mais les animaux n’ont pas le sens de l’ordre ni du désordre dans les mouvements, que nous appelons rythme et harmonie, tandis que les dieux qui, comme nous l’avons dit, nous ont été donnés pour associés à nos fêtes nous ont donné aussi le sentiment du rythme et de l’harmonie avec celui du plaisir”. (PLATÃO, 1946, p. 48-49).

<sup>13</sup> Diz ainda Deleuze: “O modelo platônico é o Mesmo: no sentido em que Platão diz que a Justiça não é nada além de justa, a coragem, corajosa, etc. – a determinação abstrata do fundamento como aquilo que possui em primeiro lugar. A cópia platônica é o Semelhante: o pretendente que recebe em segundo lugar. À identidade pura do modelo ou do original corresponde a similitude exemplar, à pura semelhança da cópia corresponde a similitude dita imitativa. Não se pode dizer, contudo, que o platonismo desenvolve ainda esta potência da representação por si mesma: ele se contenta em balizar o seu domínio, isto é, em fundá-lo, selecioná-lo, excluir dele tudo o que viria embaralhar seus limites” (DELEUZE, 1969, 264).

<sup>14</sup> Arte *mimética* enquanto imitação da realidade sensível, “imitação de uma imitação” no dizer de Platão, cópia do mundo empírico que, por sua vez, é cópia do mundo ideal. O artista, ou, imitador, está assim afastado “[...] três graus da natureza” (Idem, p. 222), realizando “[...] sua obra longe da verdade” (PLATÃO, 1973, p. 231), já que não possui “[...] opinião reta quanto à beleza [...]” (PLATÃO, 1973, p. 230) pois esta está sempre ligada à Idéia do Belo, a uma Idéia eterna e verdadeira. É assim que toda espécie de imitação “[...] realiza sua obra longe da verdade, que ela tem comércio com um elemento de nós próprios distante da sabedoria [...]” (PLATÃO, 1973, p. 231). O imitador nada entenderia da realidade, mas apenas da aparência, são “[...] simples imitadores das aparências da virtude e dos outros temas que tratam, mas que, quanto à

Idéias, às quais a Beleza, por um movimento inverso, deve reconduzir” (LACOSTE, 1986, p. 17). A polêmica platônica relativa à mimesis, como alerta Badiou, não se dirige assim tanto à arte “[...] como imitação das coisas, mas como imitação do efeito da verdade” (2002, p. 12). Torna-se necessário então denunciar a “[...] pretensa verdade imediata da arte como uma falsa verdade, como a aparência própria do efeito de verdade” e “[...] é esta a definição da arte e só dela: ser o encanto de uma aparência de verdade” (Idem, 2002, p. 13). Portanto, a condenação se dirige àquela arte não submissa aos imperativos filosóficos. Toda espécie de relativismo e ilusão, no gênero dos prestidigitadores, deve ser combatido, vigiado pela filosofia. Tudo deve permanecer no marco fronteiriço, sob vigilância filosófica. As antinomias entre discurso filosófico e discurso poético, a par os próprios *Diálogos* poderem ser lidos - e porque não? - como obras de arte, traduzem-se numa teoria poética cujo dever é tornar-se discurso *dianoético*<sup>15</sup>, neutro e rigoroso. Em resumo: filosófico.

A desvalorização da arte acaba prevalecendo então por um motivo prático, o que determinará seu lugar na educação e no Estado: sua utilidade será educativa ou recreativa, cerceada segundo os ditames do Estado. O sentimento de prazer e divertimento causado pelas belas-artes é assim desmerecido. Entretanto, se aparecer associado ao mundo da teoria, a sua finalidade será elevada: “L’homme bien élevé sera donc capable de bien chanter et danser [...]” (PLATÃO, 1946, p. 49), dirá Platão. Na cidade ideal fundada nas *Leis*, a abertura em relação a *determinado* modelo de arte<sup>16</sup> poderia se dar segundo

---

verdade, não chegam a atingi-la [...]” (PLATÃO, 1973, p. 228). A representação mimética, ainda, é sempre representação circunstanciada: “[...] está, portanto, longe do verdadeiro, e se ela modela todos os objetos, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte de cada um, a qual não é, aliás, senão uma sombra”. (PLATÃO, 1973, p. 223). A imitação está, portanto, longe do verdadeiro, produz apenas “fantasmas”, não realidades; preocupa-se em imitar, não em conhecer. A mimética, ligada ao prazer dos sentidos, é ainda por diversas vezes caracterizada como a “[...] forma de brincadeira mais sábia e mais graciosa [...]” (PLATÃO, 1979, p. 151), “[...] espécie de jogo de criança, despido de seriedade [...]” (PLATÃO, 1973, p. 230).

<sup>15</sup> “Platão é muito claro nesse ponto: o que a poesia desorienta é o pensamento discursivo, a *dianoia*. O poema, diz Platão, é a “ruína da discursividade dos que o escutam”. A *dianoia* é o pensamento que atravessa, o pensamento que encadeia e que deduz. Já o poema é afirmação e deleite, não atravessa, mantém-se no limiar. O poema não é transposição organizada, mas oferenda, proposição sem lei” (BADIOU, 2002, p. 31).

<sup>16</sup> O modelo da arte é a Egípcia, pois esta impôs uma legislação severa, fixando regras imutáveis às belas-artes, tal que esculturas e pinturas que datam de dez mil anos não seriam nem mais belas nem mais feias que as produzidas atualmente (PLATÃO, 1946, p. 54): “Oui, c’est un chef-d’oeuvre de législation et de politique. On peut, il est vrai, trouver en ce pays d’autres lois qui ont peu de valeur; mais pour la loi relative à la musique, il est vrai et digne de remarque qu’on a pu en cette matière légiférer hardiment et fermement et prescrire les mélodies qui sont bonnes de leur nature. Mais ceci n’appartient qu’à un dieu ou à un être divin; aussi l’on dit là-bas que les mélodies conservées depuis si longtemps sont des oeuvres d’Isis. Si donc, comme je le disais, on pouvait d’une manière ou d’une autre en saisir la justesse, il faudrait hardiment les faire passer

regulamentação operada pelo legislador: a arte teria sim um lugar no Estado, não obstante este lugar seja restrito. “Disso resulta que a arte deve ser condenada ou tratada de maneira puramente instrumental. Estritamente vigiada, a arte pode ser o que proporciona a uma verdade prescrita *de fora* a força transitória da aparência, ou do encanto”. A arte aceitável, desta maneira, “[...] deve ser submetida à vigilância filosófica das verdades”, a “[...] norma da arte deve ser a educação. E a norma da educação é a filosofia” (BADIOU, 2002, p. 13).

Mais modernamente, a estética de Baumgarten, entendida aqui enquanto “faculdade de conhecimento inferior”<sup>17</sup>, embora filiada à filosofia entendida enquanto discurso rigoroso e verdadeiro, *dianoético*, e, desta maneira, impregnada das objeções feitas ao domínio da sensibilidade, a qual “[...] o território do conhecimento firme e racional” deveria temer, para que não venha “[...] a ser prejudicado” (BAUMGARTEN, 1993, p. 97), difere do pensamento platônico à medida que busca extrair, também, um juízo positivo do saber sensível. Diz Baumgarten:

Objeção 10. As faculdades inferiores, a sensualidade antes devem ser debeladas do que estudadas e afirmadas. Resp.: a) pede-se o comando e não a tirania para as faculdades inferiores; b) para tanto, à medida que isto pode ser conseguido naturalmente, a Estética nos conduzirá, por assim dizer, pela mão; c) os estetas não devem estimular ou afirmar as faculdades inferiores, à medida que forem corrompidas, mas devem controlá-las para que não sejam ainda mais corrompidas por exercícios desfavoráveis ou para que o uso do talento concedido por Deus não seja tolhido sob o cômodo pretexto de evitar um mau uso. (BAUMGARTEN, 1993, p. 98).

Em Baumgarten é tarefa da estética, portanto, “[...] desenvolver o domínio do conhecimento sensível diante do predomínio do pensamento abstrato do entendimento, o que significa buscar a legitimação das faculdades inferiores da alma, e não promover a sua destruição” (CASSIRER, 1992, p. 451). É conferida desta maneira dignidade filosófica ao sensível, na medida em que o filósofo institui, ao lado do conhecimento intelectual, distintivo, um tipo de conhecimento sensitivo, que abarca o campo do belo. O saber sensitivo dispõe assim de uma dinâmica própria, fator suficiente, segundo Gadamer, de

---

dans la loi et en ordonner l'exécution, persuadé que la recherche du plaisir et de la peine, qui porte à innover sans cesse en musique, n'apas assez de force pour gâter les choeurs consacrés, sous prétexte qu'ils sont surannés. Du moins voyons-nous que là-bas elle n'a jamais pu les gâter; c'est le contraire qui est arrivé” (PLATÃO, 1946, p. 54-55).

<sup>17</sup> “A faculdade de conhecer alguma coisa de modo obscuro e confuso, ou então de modo indistinto, é pois a faculdade do conhecimento inferior” (BAUMGARTEN, 1993, p. 61).

antecipação do que mais tarde Kant designaria como “juízo reflexivo”<sup>18</sup>; ou seja, em Baumgarten, o juízo estético reconhece, de fato, “[...] o sensorial-individual, a coisa singular” que “[...] acaba chegando à apreensão, na medida em que se percebe nele a concordância do muito no uno”. O decisivo, conseqüentemente, “[...] não é a aplicação de um universal, mas a concordância interna” (GADAMER, 1999, p. 77-78).

Contudo, se atentarmos ao modo com que esta legitimação é encaminhada, descobrir-se-á que a teoria platônica vige ainda em grande medida em Baumgarten à medida que, para falar de uma valorização e mesmo estreita união entre as representações intelectuais (ou lógicas) e as representações sensíveis (ou estéticas), é necessário julgar a coisa singular em termos de perfeição ou imperfeição, o que, por sua vez, é definido pela lógica. Mesmo a denegação do sensível em Platão, através do conceito de *mimesis*, não descarta, como acima aludimos, um procedimento mimético também positivo, e mesmo desejado, a imitação como cópia fiel do mundo inteligível. É, pois, em termos de “elevar-se” àquelas que “[...] por natureza são mais importantes” e indispensáveis “[...] como condição sine qua non” (BAUMGARTEN, 1993, p. 107), que Baumgarten concebe a parte inferior da faculdade cognitiva. A valorização do sensível, índice de um afastamento da tradição atribuída à Baumgarten por Cassirer, é desta forma questionada por Lebrun como “[...] muito contestável, pois a escolha do conhecimento como gênero indica que a reabilitação do sensível efetua-se sempre no espírito do intelectualismo” (LEBRUN, 2002, p. 409).

Em outros termos: se a tarefa da filosofia é entendida aqui como o pensar supra-sensível, cujo fundamento são leis claras e imutáveis, a ciência do conhecimento sensitivo, ou estética, tem de submeter-se a desígnio semelhante, fugindo das idiosincrasias com que as artes se apresentam ordinariamente, para alcançar o complexo das leis estéticas (BAUMGARTEN, 1993, p. 117) e compreendê-las distintamente “[...] com uma transparência intelectual, justamente quando simultânea e vantajosamente se eleva à forma de uma ciência” (Idem, 1993, p. 118). Desta maneira, cabe à lógica “[...] em sentido geral suprir esta faculdade com as regras que o orientem”, que orientem o poeta, “[...] neste

---

<sup>18</sup> *Juizados reflexivos* enquanto juizados em que só o particular é dado, “[...] para o qual ela deve encontrar o universal [...]” (KANT, 2005, p. 23). Em posição, *juizados determinantes* são juizados possuidores do universal, “[...] regra, princípio ou lei [...]” (KANT, 2005, p.23). A atividade do juízo reflexionante não é subsumir o particular no universal, como ocorre na aplicação *determinante* de um conceito, pois seu princípio não é deduzido de conceitos apriorísticos, como o são os juizados pertencentes à faculdade de conhecimento teórico da *Crítica da razão pura*.

conhecimento sensível das coisas” (Idem, 1993, p 53). Portanto, cumprir o projeto de uma “perfeição estética”<sup>19</sup>, implica, no limite, transformar o pensamento sobre o belo numa nova *Wissenschaft*. O projeto de Baumgarten é assim deveras claro. Não é à “ciência de Lesbos”, a um pensar o belo que suporta a prática poética, que a “nascente” estética deve recorrer, mas a um pensar anterior à prática, genérico, exercício quase pedagógico, fundado na exigência normativa, pressuposta, e à adequação de cada caso particular. Este modelo fornece assim uma definição daquilo que deve receber o nome de belo e a conseqüente proteção frente a qualquer espécie de relativismo.

O que responder?, se não percebem que os principais problemas do conhecimento poderiam ser não só bem resolvidos, mas ainda resolvidos de modo belo, a partir da elaboração de esmeradas definições, que verdadeiramente explicariam um objeto belo e elegante através de uma seqüência concatenada de axiomas e conseqüências? Responder o quê?, se não percebem que é possível estabelecer uma arte não só dedicada ao caráter geral do belo talento, mas também revestida com o manto da ciência? É a regra dessa ciência, não a de Lesbos, que nos permitirá tanto executar, quanto julgar mais acertada e seguramente as obras que postulam a beleza do pensamento. (BAUMGARTEN, 1993, p. 119).

“Adequada”, “verdadeira” e “útil”: estas palavras estão conectadas à Ideia de Beleza em Platão e, aliás, a grande parte do pensamento posterior sobre a arte. Ora, este modelo é o da verdade-adequação, o pensamento do belo sob signo do verdadeiro, avaliação que mira a coisa sensível segundo a perfeição dos inteligíveis. Esta maneira de lidar com o sensível, a exigência de objetividade – e unidade – no tratamento do belo, torna forte o laço entre a ideia de belo e a noção de verdade, por sinal, mote da vinculação entre classicismo e cartesianismo, segundo Cassirer (CASSIRER, 1992, p. 372). Com efeito, é em termos de redução da diversidade, das muitas “[...] opiniões distintas” “[...] acerca de um mesmo assunto, sem que possa haver mais de uma que seja verdadeira” (DESCARTES, 1999, p. 41) que a noção de método<sup>20</sup> é defendida em Descartes, em benefício da unidade. A arte converte-se então em um conjunto de regras, compartilhadas por criador e receptor da obra. Poder-se-ia mesmo afirmar que a caracterização preceptiva da estética acaba por converter-se em um conceito mais moral que estético, principalmente se atentarmos a adjetivos

<sup>19</sup> “A poética filosófica, em função do §9, é a ciência que leva o discurso sensível à sua perfeição” (BAUMGARTEN, 1993, p. 52).

<sup>20</sup> Encontrar o método é buscar um único caminho para se chegar a uma única verdade, permitindo, assim, a unidade do saber mediante a unidade do intelecto. Segundo a quarta regra para a direção do espírito: “Para a investigação da verdade é necessário o método” (DESCARTES, 1971, p.23).

como “útil” e “agradável”, utilizados como árbitros na designação – ou não – de um objeto como belo. “Autores, prestem atenção às minhas instruções. Querem que suas ricas ficções sejam admiradas? Então, que sua musa fértil em sábias lições una, por toda a parte, o sólido e o útil ao agradável”, dirá Boileau (1979, p. 67). A herança mais longínqua, contudo, é ainda platônica – e também horaciana – convertida no Classicismo francês numa ética do bom gosto:

É assim que o classicismo se escuda no platonismo para conceber uma estética normativa, fundada sobre a idéia de que há, de fato, uma idéia ou uma essência do Belo. Essa idéia justifica, então, uma dupla normatividade. Por um lado, confere autoridade ao juízo crítico exercido pelas ‘academias’, por outro lado, estabelece uma concepção didática da arte que se exprime nas ‘artes poéticas’. Assim a idéia do Belo não conserva sua transcendência: ela se concretiza e se especializa em modelos determinados, dos quais os cânones da arquitetura ou a regra das três unidades figuram entre os mais célebres. Esses modelos impõem-se tanto ao crítico que julga as obras em seu nome, quanto ao artista que deve criar conforme eles, assim como o demiurgo do *Timeu* cria o mundo contemplando as idéias (DUFRENNE, 2004, p. 37).

A noção tradicional do belo perdura mesmo em certa recepção dos textos de Kant. No breve texto intitulado *Immanuel Kant*, Schelling atribui ao filósofo de Königsberg o início do tratamento científico da essência da arte<sup>21</sup>, palavras avessas aos apontamentos de Gérard Lebrun, para o qual se tem, sobretudo, de renunciar a uma leitura da “estética” kantiana, no sentido carregado que esta palavra designa uma prescrição, doutrina ou uma verdade definitiva (LEBRUN, 2002, p. 11). Segundo Lebrun, se se quer “[...] obter o mínimo de garantia de que reconstituímos a articulação da *Crítica da faculdade de julgar*, não esperemos, sobretudo, uma revelação que ali seria feita sobre a essência do belo [...]” (LEBRUN, 2002, p. 5).

---

<sup>21</sup> É o que escreve Schelling no enxuto texto publicado no ano da morte de Kant: “Malgré de tels de carcatère, il est indéniable que c'est seulement depuis *Kant* et par que l'essence de l'art a été exprimée également de façon scientifique: il a fourni, à vrai dire à son insu, les concepts qui ont découvert le sens de la beauté et de l'authenticité passées dans l'art allemand, qui ont formé le jugement et, comme c'est généralement le cas de tout ce qu'il y a de plus vivant dans la science, l'essor plus audacieux pris par la critique ces dernières années se laisse également reconduire indirectement à un effet de sa propre entreprise” (SCHELLING, 1989, p. 9). Na *Filosofia da arte*, escrita pouco antes deste breve texto, diz Schelling: “Depois de Kant, algumas mentes privilegiadas deram sugestões acertadas e contribuições isoladas para a Idéia de uma verdadeira ciência filosófica da arte; mas ninguém estabeleceu ainda um todo científico ou mesmo somente – de maneira universalmente válida e em forma rigorosa – os próprios princípios *absolutos*” (SCHELLING, 2001, p. 25-26).

O idealismo alemão, a metafísica em seu perfeito acabamento, segundo Martin Heidegger, corrobora a máxima da estética entendida enquanto ciência do belo. Diz Schelling que “Somente mediante a filosofia podemos ter esperança de alcançar uma verdadeira ciência da arte”, pois a filosofia se exprime “[...] de uma maneira imutável, em Idéias” (SCHELLING, 2001, p. 24), ou Hegel, que diz aceitar, “[...] no seu pleno significado, as palavras de Platão: *Deve-se considerar, não os objetos particulares qualificados de belos, mas o belo*” (HEGEL, 1999, p. 35), à medida que o que “[...] tem de servir de base não é o particular, não são as particularidades, não são os objetos, fenômenos etc., particulares, é a *idéia*” (Idem, 1999, p. 35).

Portanto, desde Platão, é grande o coro que sustenta a racionalização do Belo, a tentativa de definição conceitual e universal, a delimitação de contornos, a prescrição de normas, a absolutização de uma noção que, na apresentação sensível, é relativa. Temos então uma tradição filosófica que pensa o belo como característica apriorística, fundada no pressuposto de que há uma essência, ou ideia, de Belo, que pode ser atingida pelo intelecto. Esta é a reivindicação dos que postulam a possibilidade de objetivação do gosto: a possibilidade de definição, de um critério de medida para avaliar todas as obras particulares, partindo não da descrição do que é belo, mas da prescrição do que *deve* ser. Não sem ironizar a exigência de normatização da poesia, diz Friedrich Schlegel na *Athenaeum* que uma “[...] definição da poesia só pode determinar o que ela deve ser, não o que efetivamente foi e é, senão diria da maneira mais breve: poesia é aquilo que assim se chamou em alguma época e em algum lugar” (SCHLEGEL, 1997, p. 63-64). A linha metafísica traçada no livro seis da *República*, confere possibilidade de conhecimento apenas do mundo inteligível. O mundo da *Ideia* em Platão é pois uma ontologia, as idéias são entes imutáveis e eternos, única maneira de haver conhecimento e também beleza, já que em Platão só pode ser chamado de Belo aquela espécie de Beleza que é sempre Bela. Do alto do edifício em que é pensada a filosofia da arte em Platão, a poética é definida como um todo fechado. Entendemos então o desconforto de Íon, quando interpelado sobre a existência de uma ciência poética como um todo, pois a possibilidade de delimitação envolve a negação da vida histórica e dos contínuos rearranjos no campo da arte, única maneira de passar por cima dos infinitos jogos possíveis em torno do que entendemos por *belo*.

Os poetas-pensadores românticos, se assim podemos designar, inauguram um novo cenário, no qual a arte é pensada filosoficamente e poeticamente: doravante a linguagem poética será valorizada, revertendo em muitos sentidos o legado platônico que subjugará a arte ao discurso da filosofia. Concebe-se assim não apenas uma *filosofia* do belo, em que a arte é aqui entendida como objeto da análise filosófica – a *scientia cognitionis sensitivae* de Baumgarten, interessado em provar a capacidade de *pensar* o belo –, mas também a *bela* filosofia: a crítica da arte deve ser, ela mesma, poética. É aqui que entra a teoria estética romântica: uma teoria que suporta a prática artística.

Em grande parte influenciado pela *Kritik der Urteilskraft* kantiana e pela discussão que se engendrara na *Querelle des Anciens et des Modernes*, o Romantismo nasce sob a insígnia de ruptura com a tradição clássica: a beleza estará ligada a seu evento histórico, lançada ao futuro, não mais fundamentada no ideal de perfeição imutável. O Romantismo não se fundamenta em qualquer “[...] dogma, nem princípio, nem objectivo, nem programa, nada que se situe dentro dum pensamento definido ou num sistema de conceitos” (HARTMANN, 1983, p. 189). Neste contexto, irrompe a idéia de arte cuja estrutura não é estável. O clássico não é mais concebido como sendo modelo de obra perfeita. Esteticamente, *beleza* passa a ser a negação do código canônico para atualização do que seja belo no presente, para que atinja o público no presente. A concepção do *belo* no Romantismo aponta para não adequação a qualquer idéia de perfeição, remodelando o viés do conceito de *beleza* e mesmo ampliando-o. *Belo* não traduz mais uma concepção ligada à perfectibilidade, alijada de seu contexto histórico.

Para abordar o segundo elemento daquilo que chamamos de *filosofia do belo* e a *bela filosofia*, falta ainda tratar de algumas temáticas do momento de “virada” da estética preceptiva para a estética autônoma<sup>22</sup>. Esta grande temática representa a aurora de uma nova teoria estética; melhor dizendo, de uma nova teoria crítica.

---

<sup>22</sup> Com *arte autônoma* não indicamos o sentido, posteriormente criticado pelas vanguardas, de que a arte com um fim em si mesma redundaria em arte de elite estando “desligada” de seu contexto. No Romantismo, a concepção do *belo* como linguagem auto-referencial e intransitiva expressa justamente o seu evento histórico e não seu desligamento dele: como diz Compagnon, “Em poesia, a linguagem não representa mais, ou cada vez menos, mas é concebida como um jogo autônomo em relação à referência” (COMPAGNON, 2003, p. 45). Com efeito, o conceito de *beleza* não poderia ser concebido enquanto referencial e útil, justamente no momento em que estas características estavam associadas ao pensamento burguês: “O claro, o compreensível, o útil, o prático é para ele o irreal, o que não tem importância. A verdadeira realidade negada e desconhecida pelo utilitarismo dominante só se encontra na vida da Idéia” (HARTMANN, 1983, p. 191). A identificação entre a beleza e o útil e agradável, era traço presente na estética classicista, traço recusado na *Terceira Crítica*

## 2.2 O BELO E A ESFINGE: A AUTONOMIA DA ARTE

**O poeta termina quando começa o traço.  
Se o filósofo apenas tudo ordena, tudo ajusta, o poeta desfaria os laços.  
Novalis**

**Quando jovens de ambos os sexos sabem dançar ao som de uma música alegre,  
em nenhum momento lhes ocorre querer fazer um juízo crítico sobre música,  
apenas por isso. Porque as pessoas têm menos respeito pela poesia?  
F. Schlegel**

Se a nascente teoria estética implica a aproximação entre discurso poético e discurso filosófico como subjugação daquele a este, poderíamos dizer que a filosofia kantiana, ou melhor, a apropriação romântica de Kant, pode ser sinteticamente definida como uma inestética<sup>23</sup>. Como já pontuou Lebrun, “*Não há estética kantiana*” (LEBRUN, 2002, p. 405)<sup>24</sup>, estética entendida enquanto campo de reflexão articulado sobre a arte. Neste sentido, grande parte da decorrência da *Crítica da faculdade de julgar*, somado o crédito da filosofia romântica, consiste em embaralhar o modelo hierarquizado da tradição, fundado na tentativa de converter o discurso sobre a arte em discurso científico. A própria terminologia muda: ao invés de *estética*, usa-se *crítica*<sup>25</sup>. A este respeito pergunta-se Friedrich Schlegel: a “Estética é uma palavra que, na significação em que foi inventada e é

---

kantiana. Como lembra Lebrun: “É essa atitude que Kant recusa quando ele nega ao agradável enquanto tal o poder de definir, mesmo parcialmente, a beleza, e só o tolera a título de adjuvante. Enquanto para o classicismo a beleza tem somente o estatuto de agrado e só poderia ser a mediadora do verdadeiro, o agrado, agora, só adquire direito de cidadania a título de intercessor do belo, doravante posto como instância autônoma” (LEBRUN, 2002, p. 465). A expressão é portanto relacional: neste momento, a autonomia do estético e a criatividade artística eram tidas como chave na fuga das pressões de uma estética normativa: “A poesia canta o que está acontecendo [...]”, como diz Paz (1993, p. 125).

<sup>23</sup> O vocabulário, por certo, não é kantiano. Mas faz jus à *Crítica da Faculdade de julgar* do filósofo, ao entendimento da “[...] relação da filosofia com a arte, que, colocando que a arte é, por si mesma, produtora de verdades, não pretende de maneira alguma torná-la, para a filosofia, um objeto seu. Contra a especulação estética, a inestética descreve os efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pela existência independente de algumas obras de arte” (BADIOU, 2002, p. 9).

<sup>24</sup> “Não há nenhuma medida comum entre a Estética transcendental, que é uma ciência, e a ‘estética’ de prazer do gosto, campo de observações instrutivas, mas sem rigor. E na medida em que a 3ª *Crítica* traz à luz princípios *a priori* que lhe são próprios, não a chamaremos nunca de ‘estética’, mas de crítica da faculdade de julgar estética [...] Longe de indicar qualquer reabilitação de uma disciplina até então tida como secundária, a elevação de uma falsa ciência à condição de ciência, a *K.U.* confirma o caráter vão de todo projeto científico em relação ao gosto e ao belo. *Não há estética kantiana*, e Brentano, depois de ter definido a estética como a disciplina que nos ensina a sentir o belo com um gosto seguro, tem razão em recusar a autoridade da 3ª *Crítica*” (LEBRUN, 2002, p. 404-405).

<sup>25</sup> É o que aponta Márcio Suzuki sobre a diferença entre “[...] crítica e doutrina, cânon e órgãoon” na filosofia kantiana. *Doutrina* entendida enquanto “[...] ciência fundada em preceitos rigorosos”, e *crítica* enquanto “[...] saber que não se aprende por meio de regras” (SUZUKI, 1998, p. 20).

usada na Alemanha, revela notoriamente um desconhecimento igualmente completo da coisa designada e da língua que a designa”, “Porque é conservada?” (SCHLEGEL, 1997, p. 26)<sup>26</sup>.

Daí o conceito de *crítica* no Romantismo Alemão, segundo leitura de Walter Benjamin, negar a avaliação da obra-de-arte segundo normas e regras. É tarefa da crítica fugir dos grandes conceitos; não repousa mais na relação verdade-adequação: de um modo “[...] totalmente oposto à concepção atual de sua essência [...], a crítica implica, “[...] em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento [...]” (BENJAMIN, 1993, p. 83). O trabalho do crítico converte-se então em desdobrar a obra-de-arte, unindo espírito poético e filosófico, é crítica e produção. Consiste em completar a obra, tendo em vista que só se pode conceber o incompleto, o que permanece aberto, como o fragmento. A obra se coloca como uma espécie de vir-a-ser da perfeição; ela é aberta porque busca a perfectibilidade.

O conceito de crítica no Romantismo Alemão vem fundar assim uma crítica “[...] totalmente outra, não posta como julgadora [...]” (BENJAMIN, 1993, p. 83). Benjamin chega ao ponto de afirmar, “[...] se uma obra é criticável, logo ela é uma obra de arte, de outro modo ela não o é [...]” (Idem, 1993, p. 84), isto é, o conceito de crítica de arte é tão relevante que Benjamin a descreve como superior à própria obra: crítica “[...] não apenas é possível e necessária, mas, antes, em sua teoria encontra-se de modo inevitável o paradoxo de uma valorização superior da crítica do que da obra” (Idem, 1993, p. 121). A concepção estética do Romantismo, sua teoria *crítica*, supera assim “[...] a diferença entre crítica e poesia [...]” e afirma: “[...] A poesia só pode ser criticada pela poesia” (Idem, 1993, p. 76).

A tarefa do crítico – se a crítica da poesia deve se manifestar somente enquanto poesia – é deste modo também a do autor, só que “elevada ao quadrado”, para lembrar Márcio Seligmann-Silva, ou, “[...] um leitor que rumina” (SCHLEGEL, 1997, p. 23), como

---

<sup>26</sup> Hegel também se pergunta sobre o uso apropriado – ou não – do termo: “Foi Baumgarten quem denominou de *estética* a ciência das sensações, esta teoria do belo. Só aos alemães esta palavra é familiar. Os franceses dizem *théorie des arts* ou *des belles lettres*. Os ingleses incluem-na na *critic*. Os principais *críticos* de Home gozaram de grande voga no tempo em que este autor publicou a sua obra. Na verdade, o termo *estética* não é o que mais propriamente convém. Já se propuseram outras denominações – “teoria das belas ciências”, “das belas-artes”- que não foram aceites e com razão. Empregou-se também o termo “calística”, mas do que se trata é, não do belo em geral, mas do belo como criação da arte. Conservemos, pois, o termo *Estética*, não porque o nome nos importe pouco, mas porque este termo adquiriu direito de cidadania na linguagem corrente, o que é já um argumento em favor de sua conservação” (HEGEL, 1999, p. 34).

na formulação de Friedrich Schlegel<sup>27</sup>. Na mesma linha, leiam-se as palavras de Novalis: “Quem não é capaz de fazer um poema, também só o julgará negativamente. A genuína crítica requer a aptidão de produzir por si mesmo o produto a ser criticado. “O gosto por si só julga apenas negativamente” (NOVALIS, 1988, p. 122). A tarefa da crítica não se fundamenta assim em encontrar um significado da obra, revelando o que o autor “quis dizer”, mas a própria crítica está repleta do próprio processo criativo. Como diz Novalis, “Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e *alterá-lo* *multiplamente*” (NOVALIS, 1988, p. 55)<sup>28</sup>. E ainda:

O verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado. É a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância inferior. O sentimento, por intermédio do qual o autor separou os materiais de seu escrito, separa novamente, por ocasião da leitura, o que é rude e o que é formado no livro – e se o leitor elaborasse o livro segundo sua idéia, um segundo leitor apuraria ainda mais, e assim, pelo fato de a massa elaborada entrar sempre de novo em recipientes frescamente ativos, a massa se torna por fim componente essencial – membro do espírito eficaz (NOVALIS, 1988, p. 103).

Também Schlegel o diz: “Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir” “[...] ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte (SCHLEGEL, 1997, p. 38). A mesma idéia é expressa mais liricamente em *Conversa sobre a poesia: não é necessário submeter a poesia em “doutrinas racionais”, pois a própria crítica de arte tem de ser poética:*

Não é preciso que alguém se empenhe em obter e reproduzir a poesia através de discursos e doutrinas racionais, ou mesmo produzi-la, inventá-la, estabelecê-la e fornecer-lhe leis punitivas, como seria do agrado da teoria poética. Assim como o coração da terra se reveste de plantas e formas, assim como a vida brotou por si mesma das profundezas e tudo tornou-se pleno de criaturas que alegremente se multiplicavam, assim também brota espontânea a poesia da força primeva e invisível da humanidade, quando o cálido raio do sol divino a atinge e fecunda. Somente as formas e as cores podem expressar, em cópia, como o homem é constituído; e de poesia, também, só se pode falar em poesia (SCHLEGEL, 1994, p. 30).

<sup>27</sup> “Um crítico é um leitor que rumina. Por isso, deveria ter mais de um estômago” (SCHLEGEL, 1997, p. 23).

<sup>28</sup> Grifo nosso.

A obra-de-arte, pensada como *medium-de-reflexão*, segundo Walter Benjamin, é local de constantes desdobramentos, como dito no famoso fragmento 116 da *Athenäum*, de Schlegel: a poesia romântica é “[...] a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos” (SCHLEGEL, 1997, p. 64). Neste sentido, poder-se-ia mesmo dizer que sua potência consiste no desencadeamento de reflexões infinitas em torno da obra. A estética romântica compreende assim a obra-de-arte como “incompletude”. Os traços com que a estética romântica – o seu conceito de crítica – são formulados, se aproximam assim da Idéia kantiana: da obra-de-arte que “[...] dá muito a pensar” (KANT, 2005, p. 159), mas não se converte em um conceito determinado.

Pode-se dizer portanto “não há estética kantiana”, tal como coloca Lebrun, no sentido de pertencimento a certa tradição estética, que reivindica “[...] o segredo do Belo como um monopólio, como se a idéia do Belo se reduzisse a um sistema determinado de modelos e a prática artística a um sistema determinado de regras” (DUFRENNE, 2004, p. 39). Todavia, se não nos engessarmos numa conceituação demasiado estreita em torno da palavra “estética”, poder-se-ia dizer que a *Terceira Crítica* kantiana representa em muitos aspectos a fundamentação filosófica da teoria estética do Romantismo<sup>29</sup>, pois na referida obra encontramos a panóplia dos temas valorizados pelo Romantismo: o rompimento com as regras estanques da tradição e a formulação da teoria do *gênio*, a finalidade sem fim, a limitação do gosto como um juízo autônomo e independente e a retirada de seu conceito atemporal. Kant, assim,

[...] a partir do momento em que critica o intelectualismo, é o primeiro a contestá-lo radicalmente, já que ele não lhe opõe uma outra teoria do conhecimento estético, mas rejeita seu pressuposto ontológico (é por não ter visto isso que Bäumler estabeleceu uma continuidade ilusória entre Baumgarten e Kant). (LEBRUN, 2002, p. 448).

A estética kantiana não consiste em validar o *belo* “[...] como o caso de uma regra” pois a atividade do juízo “[...] não pode ser demonstrada logicamente” (GADAMER, 1999, p. 77), isto é, não “[...] pode pois ser pregado genericamente, mas apenas exercitado de caso

<sup>29</sup> Segundo René Wellek, Kant representa a fonte da estética alemã. (WELLEK, 1967, p. 67).

a caso [...]” (Idem, 1999, p. 77). Kant nega pois o estético enquanto constituída de validade lógica: a arte joga seu próprio jogo, fabrica suas próprias verdades. Mas, justamente por isso, pode-se dizer que a atividade do juízo em Kant se abre à prática artística, suporta-a, em oposição ao modelo verdade-adequação, convertido em manual de bom gosto no Classicismo francês. É necessário assim “[...] que a idéia do Belo deixe de ser idéia, que não nos fale e não nos estimule como uma noção abstrata [...]” (Idem, 2004, p. 39).

À pergunta, em que medida se pode dizer de um objeto, ele é belo? A filosofia kantiana responde na *Kritik der Urteilkraft*: os juízos acerca dos objetos belos não são mensuráveis através de demonstrações: “[...] Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo” (KANT, 2005, p. 77), pois apenas “[...] o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante”. (KANT, 2005, p. 77). O critério de medida repousa, desta maneira, no prazer que o objeto desperta no espectador, prazer desinteressado<sup>30</sup>. O prazer sentido pela representação do objeto não advém de um conceito que pudesse fazer o espectador descobrir que ele é belo. O fundamento de determinação do juízo de gosto funda-se simplesmente na reflexão do sujeito sobre seu estado particular (prazeroso ou não), rejeitando conceitos e regras.

O juízo de gosto permanece então indeterminável em relação a conceitos, sendo apenas uma reflexão em geral<sup>31</sup>: procurar um princípio do gosto *através de conceitos*, alerta Kant, é um contra-senso, e não é sobre isto que deve assentar-se a comunicabilidade

---

<sup>30</sup> Isto é, desinteresse pelo objeto. Em Kant, a espécie de juízo acompanhado de algum interesse não seria um juízo puro, pois não deixaria o juízo sobre o objeto ser livre. A satisfação só é, por conseguinte, estética, quando não tem qualquer fim subjetivo (interesse) ou objetivo (conceito), nem tampouco seja dependente da atração sensível, do conceito de utilidade ou do de perfeição. Por isso, “[...] Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz” (KANT, 2005, p. 50). O juízo de gosto é, logo, “[...] meramente *contemplativo*, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer. Mas esta própria contemplação é tampouco dirigida a conceitos; pois o juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico nem prático), e por isso tampouco é *fundado* sobre conceitos e nem os *tem por fim* (KANT, 2005, p. 54). A este respeito, a seguinte passagem de Friedrich Schlegel: “Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele” (SCHLEGEL, 1997, p. 25).

<sup>31</sup> Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida. Logo, não pode haver tampouco uma regra, segundo a qual alguém devesse ser coagido a reconhecer algo como belo. Se um vestido, uma casa, uma flor é bela, disso a gente não deixa seu juízo persuadir-se por nenhuma razão ou princípio (KANT, 2005, p. 60).

*universal*. Belo seria pois o que apraz *universalmente* sem conceito<sup>32</sup>. Segundo Lebrun, “Longe de ser arbitrária, essa análise é a única a dar conta do juízo de gosto *tal como ele é vivido*, portanto a única a dar uma réplica satisfatória ao intelectualismo” (LEBRUN, 2002, p. 447).

Como abordamos no subcapítulo precedente, o sensível, leia-se, o local da percepção, imaginação, fantasia e sentimento é um campo sempre suspeito, avesso a sistematização e por este motivo fonte de muitos erros se o objetivo é fazer ciência. A resposta dada pela tradição – embora não a tenhamos tratado como um bloco homogêneo, mas revelando suas tensões e divergências – se deu como submissão da esfera sensível. Em Kant, se o conhecimento objetivo se dá pela formulação de um conceito operado pela união de entendimento e imaginação (esquematismo), na faculdade de julgar estética, em oposição, ocorre um “jogo livre”<sup>33</sup> entre imaginação e entendimento. Não se trata mais de “valorizar” o sensível, como Baumgarten, por exemplo, para o qual a reabilitação do sensível é entendida como submissão ao mundo intelectual. Kant trata o sensível como sensível, não o submetendo numa hierarquia de valores<sup>34</sup>. Diz Lebrun que, “Tornado independente do prazer pedagógico, o belo cessa de ser o signo do verdadeiro; o sensível tem enfim um sentido autóctone, a meia distância do teclado sensorial no qual ele se anuncia e das significações intelectuais das quais ele é portador” (LEBRUN, 2002, p. 465).

---

<sup>32</sup> Entretanto, como entender que a *Crítica* não é uma doutrina, tal como aponta Lebrun, se Kant quer garantir que a faculdade de julgar tem validade universal? A universalidade não seria recorrente apenas nos juízos que produzem conceitos? Isso é respondido da seguinte maneira: se a representação do objeto é *desinteressada* e o julgante, inteiramente livre com respeito à complacência, ele produzirá uma satisfação semelhante em outros, pois a contemplação não está ligada a uma condição privada. O juízo de gosto está ligado assim a uma universalidade subjetiva (KANT, 2005, p. 47-48). Ele é individual, mas exige validade universal: “[...] nesta medida não se pode dizer: cada um possui seu gosto particular” (Idem, 2005, p. 57) porque, ao dizer que uma coisa é bela exige-se a adesão de outros. Mesmo que a universalidade estética não assente sobre o conceito do objeto, ela no entanto “[...] estende o mesmo sobre a esfera inteira *dos que julgam*” (Idem, p. 59). Deste modo, mesmo que a regra no juízo estético não possa ser enunciada, a necessidade de seu julgamento é *exemplar*, ou seja, todos devem aderir a tal julgamento: o juízo de gosto “[...] imputa o assentimento a qualquer um; e quem declara algo belo quer que qualquer um *deva* aprovar o objeto em apreço e igualmente declará-lo belo” (Idem, 2005, p. 83). O juízo de gosto imputa a qualquer um a contemplação do objeto, pressupondo um sentido comum, porém não se funda em qualquer conceito.

<sup>33</sup> “[...] que trabalham como se fossem produzir conhecimento, mas ficam só na encenação. O que daí advém é um mero *conhecimento ou reflexão em geral* (*Enkenntnis überhaupt, Reflexion überhaupt*), sem nenhuma determinação específica de um objeto ou de uma classe deles. Quando esse jogo interno à mente é prazeroso e se tem plena satisfação, com conseqüente promoção vivaz das faculdades mentais, há, em decorrência, um juízo de beleza”. (BARBOZA, 2005, p. 150).

<sup>34</sup> A este respeito, diz Dufrenne, “[...] enquanto no juízo de conhecimento o intelecto governa a imaginação, na experiência estética a imaginação é livre, e o que experimentamos é o livre jogo das faculdades e da sua harmonia mais do que a sua hierarquia” (DUFRENNE, 2004, p. 40).

Para Kant, pois, o belo não poderia ser entendido como uma adequação a determinado conceito de beleza, já que não há uma regra objetiva do entendimento que explica a imaginação. É neste sentido que dizemos que Kant confere uma autonomia à arte, ou seja, não há hierarquia – submissão – do entendimento sobre a imaginação: “Para distinguirmos se algo é belo ou não”, diz Kant, “[...] referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer”. (KANT, 2005, p. 47-48). Kant nega, desta maneira,

[...] toda objetividade do belo; o belo não é nem uma idéia em si, nem uma idéia do objeto, nem um conceito objetivamente definível, nem uma propriedade objetiva do objeto; é uma qualidade que atribuímos ao objeto para exprimir a experiência que fazemos de certo estado de nossa subjetividade pelo nosso prazer: ‘como se, ao chamarmos uma coisa bela, se tratasse de uma propriedade do objeto nele determinada por conceitos e, a beleza, separada do sentimento do sujeito, não é nada em si’ (DUFRENNE, 2004, p. 40-41).

Quando Kant impede que o juízo de gosto seja determinado por conceitos, tal como o é a *beleza aderente*<sup>35</sup>, ele se aproxima então da concepção do romantismo na arte<sup>36</sup>, afastando-se dos pressupostos da estética clássica, que define o belo em termos de perfeição e adequação a um fim<sup>37</sup>. Kant sintetizou esta teoria na noção de *Idéia estética*, “[...] aquela

<sup>35</sup> Referimo-nos às duas espécies de beleza em Kant: a *beleza livre* e a *beleza aderente*. A primeira delas não é mediada pelo que o objeto *deve-ser* e, portanto, nela não há a pressuposição de um determinado conceito. A segunda, ao contrário, seria atribuída a objetos que são aderentes a um conceito de um fim particular que determina o que a coisa *deve ser*. Àquelas, Kant chamará de belezas e estas, de beleza condicionada.

<sup>36</sup> Esta temática desenvolvida na *Crítica da faculdade do juízo* kantiana é profícua quando temos em mente à profusão de opiniões que divergem acerca de uma *Terceira Crítica* ora próxima, ora afastada da estética primeiro romântica. Por um lado, a crítica do gosto kantiana é concebida como não devendo ser uma doutrina prescritiva e baseada em conceitos *a priori*, e, assim, Kant aproximar-se-ia da estética do romantismo (por afastar-se do conceito de perfeição, de adequação, de conceber o ‘gênio’ como criador de novas regras, recusando o princípio de imitação da bela natureza, conforme a estética clássica), concedendo uma autonomia no âmbito das belas-artes, já que as artes não *deveriam* se adequar a um conceito, determinado *a priori*, sobre a beleza. Todavia Kant, por outro lado, ao ter de escolher entre o gosto e o gênio no §50, sacrificará este àquele, e, portanto a regra e os ensinamentos acadêmicos são preferíveis, o que poder-se-ia dizer, o aproxima de uma concepção da estética clássica. Contudo, há que se atentar ainda para a ambigüidade de termos como Classicismo alemão e Romantismo Alemão. Como alerta Carpeaux, “[...] Goethe, que parece aos alemães o maior clássico ou classicista da literatura européia – Nietzsche chamou-lhe o único clássico alemão de verdade – é considerado pelos estrangeiros como um dos maiores românticos” (CARPEAUX, 1994, p. 1523), e ainda: “Os pré-românticos, classicistas e românticos alemães, são, todos eles, contemporâneos, a rapidez da evolução explica-se pelo fato de que a literatura alemã, inteiramente separada das outras no começo do século XVIII, recuperou, em duas gerações, um atraso de dois séculos” (Idem, 1994, p. 1524).

<sup>37</sup> Aqui está implicada a noção de “finalidade sem fim” kantiana, finalidade “formal”, pois se o juízo estético se referisse a uma finalidade que admitisse um fim, comportaria “[...] sempre um interesse como fundamento de determinação do juízo sobre o objeto do prazer” (KANT, 2005, p. 67). Assim, é que, para que Kant não

representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado” e que “[...] nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível” (KANT, 2005, p. 159). O conceito de *gosto* na teoria kantiana portanto não se engendra sobre nenhum fundamento.

As preleções sobre estética de Schiller indicam caminho semelhante. Diz Schiller que até agora, o “[...] essencial do que, antes de *Kant*, fez-se pela doutrina do gosto [...]”, consistiu em “[...] trazer as obras de arte para o âmbito das disciplinas da estética” “Regras empíricas psicológicas sem completude e uma teoria temerosamente formada segundo modelos preexistentes [...] O *gosto*, contudo, – e aqui Schiller é bastante kantiano<sup>38</sup> – não deve sofrer assim “[...] nenhuma dependência de fins lógicos [...]” mas seguir “[...] suas próprias leis” (SCHILLER, 2003, p. 43).

O pensamento preocupado em definir universal e conceitualmente o belo não se reconhece como pertencente, ele mesmo, a *determinado* evento histórico e a *determinada* concepção da estética: há que se levar em conta aspectos diacrônicos, diferentes horizontes de expectativa e até mesmo leituras diferentes em um mesmo indivíduo. Abrir mão de um pensamento sobre o belo que, primeiramente, demonstra as regras, para em seguida avaliá-las como perfeitas ou imperfeitas, segundo este padrão inicial, constitui o gosto estético moderno. “O objetivo é tornar-se desconfiado de todas as receitas”, diz Compagnon (COMPAGNON, 2003, p. 25).

Desmonta-se, deste modo, a idéia de um modelo intemporal de beleza, adequado a um modelo de perfeição passada: a arte é tida doravante como ligada a seu evento histórico; a beleza é concebida como algo a ser sempre atualizada, a perfeição está no vir-a-ser. O

destrua a idéia de que a complacência é universalmente comunicável sem conceito, o fundamento do juízo de gosto será o de uma conformidade a fins subjetiva sem qualquer fim, ou seja, formal: “[...] A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto é dado, é o próprio prazer, porque ela contém como fundamento determinante da atividade do sujeito com vistas à vivificação das faculdades de conhecimento do mesmo, logo uma causalidade interna (que é conformidade a fins) com vistas ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado, por conseguinte uma simples forma da conformidade a fins subjetiva de uma representação em um juízo estético” (Idem, 2005, p. 68).

<sup>38</sup> Cumprer ressaltar, todavia, que, diferente de Kant, Schiller pensa sobre a possibilidade de um princípio objetivo para o belo. Segundo Schiller, a “[...] crítica de Kant nega a objetividade do belo a partir de um fundamento insuficiente, porque o juízo sobre o belo se funda sobre o *sentimento de prazer*” (Schiller, 2003, p. 66). De outra parte, este posicionamento não resvala em uma doutrina do belo e aqui Schiller permanece kantiano: “Não pode haver nenhuma *regra objetiva do gosto*, mas apenas um critério *empírico* do belo, pois se pede conselho junto àquilo em que todas as épocas concordam”, “[...] apenas o que é determinado por si mesmo é capaz de um ideal da beleza [...]” (Idem, 2003, p. 63).

Romantismo quer inventar sua própria tradição, a partir de si mesmo, a partir da força criadora do gênio. Quer o novo, o original, o futuro e, assim, o futuro substitui a imagem ideal (fechada) do passado, ou, para não fugirmos da terminologia proposta, do modelo verdade-adequação<sup>39</sup>. Se se pode falar em um fundamento do *gosto estético moderno*, portanto, é em termos de negação da autoridade clássica, concebida como modelo ideal, atemporal e universal, negação convertida na busca do transitório, do novo e do original na arte, ampliando o conceito de arte, outrora bastante enrijecido.

Na mesma medida a *Querelle des anciens et des modernes*, iniciada na França em 1687, e sua proposta de uma nova abordagem da teoria estética, entendida enquanto âmbito autônomo e não regido por pressupostos conceituais, melhor dizendo, pressupostos da tradição, pois aqui se trata da relação antigos e modernos.

A interpretação moderna do símile de Bernard de Chartres, *nanus positus super humeros gigantis*, por certo uma imagem complexa e repleta de vieses, ilustra bem o caráter valorativo na relação entre antigos e modernos. Com efeito, a imagem do anão (modernos) no ombro de um gigante (antigos) pode ser utilizada tanto num sentido progressista quanto num sentido elogioso à tradição. Contudo, a leitura progressista – que concebe o anão, por estar nos ombros do gigante, como vendo além deste – obteve maior ênfase por atrelar-se cada vez mais à concepção da história, como história do progresso, como aprimoramento constante em busca da perfeição, reconfigurando assim uma imagem provavelmente utilizada apenas como “[...] vinheta escolar difundida pelos gramáticos, como um encorajamento à imitação dos modelos antigos” (COMPAGNON, 2003, p. 18). Como alerta ainda Calinescu, foi certamente a ambigüidade deste símile que permitiu a liberdade em enfatizar somente um dos dois significados combinados da metáfora (CALINESCU, 1987, p. 16)<sup>40</sup>: assim, colocando-se contra a “[...] tirania da Escolástica medieval” e da “[...]

<sup>39</sup> Como coloca Kant no §15, o juízo de gosto é totalmente independente do conceito de perfeição. A este respeito, Lebrun: “É apenas agora que se tomará consciência da mutação da essência da arte que a *Crítica* impõe: ao invés de o artista estilizar para obter a perfeição intelectual, ele ‘reduz’ para atingir a estilização imaginária; sua retórica não é mais um instrumento de seleção, mas de estranhamento; sua meta não é mais o característico, mas o insólito” “[...] a *bela* representação não será mais representação-*de-perfeição*” (LEBRUN, 2002, p. 445, 449).

<sup>40</sup> “Bernard’s simile is vivid and easy to visualize, which explains its immediate imaginative appeal; and its subtle ambiguity succeeds in reconciling some of the basic claims of the *moderni* (namely, that they occupy a more advanced position in comparison to the ancients) with the requirements of an age for which tradition was still the only reliable source of value (the relation of modernity to antiquity is consequently characterized as analogous to that of dwarfs to giants). It was certainly the ambiguity, by which one enjoyed the freedom to stress only one of the two meanings combined in the metaphor, that made Bernard’s dictum into a widely

idolatria Renascentista da antiguidade clássica”, os modernos reagem contra a autoridade dos antigos, julgando-os responsáveis pela “[...] veneração cega da antiguidade” na qual prevalece a “[...] esterilidade do pensamento e a carência geral de métodos adequados nas ciências” (CALINESCU, 1987, p. 23)<sup>41</sup>. A doutrina do progresso lança-se, doravante, contra o culto da antiguidade, problematizando o modelo perfeito e intemporal e colocando como valor o novo e o original. Surge, “[...] então, a possibilidade de uma estética do novo” (COMPAGNON, 2003, p. 20)<sup>42</sup>. Como princípio estético, a categoria do *novo* é chave na negação do belo pensado intemporalmente: a arte é entendida como ligada a um evento histórico, não mais enquanto estrutura estável. Poder-se-ia dizer assim que a modernidade, concebendo-se como mais avançada na medida em que o tempo ganha um sentido progressivo<sup>43</sup>, “[...] desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta” (PAZ, 1984, p. 18) e afirma a novidade, o eterno devir<sup>44</sup>.

---

circulating formula and, eventually, into a rethorical commonplace. A striking fact about this comparison is that it represents an equally significant stage both in the history of the idea of progress and in that of the idea of decadence” (CALINESCU, 1987, p. 15-16).

<sup>41</sup> “The *Querelle des Anciens et des Modernes* in its aesthetic aspects was rooted in much of the philosophic and scientific discussion of the sixteenth and seventeenth centuries, which resulted in the liberation of reason not only from the tyranny of medieval Scholasticism but also from the equally restricting fetters imposed on it by the Renaissance idolatry of classical antiquity. Montaigne’s *Essays* (1580), Francis Bacon’s *Advancement of Learning* (1605) and *Novum Organum* (1920), Descartes’s *Discours de la method* (1634) are some of the important landmarks in the history of modernity’s selfassertion. In one form or another, most of these authors and their followers blame antiquity – or rather the blind veneration of antiquity – for the prevailing sterility of thought and the general lack of adequate methods in the sciences” (CALINESCU, 1987, p. 23).

<sup>42</sup> Novo em um sentido bastante específico, é necessário sublinhar. Como apontam Compagnon e Paz, a novidade em períodos anteriores, como no barroco, de fato existiu. Todavia, a novidade do século XVII “[...] não era crítica nem trazia a negação da tradição. Ao contrário, afirmava sua continuidade [...]”. E ainda, “[...] novidade para eles não era sinônimo de mudança, mas de assombro. Para encontrar esta estranha aliança entre a estética da surpresa e a da negação, tem-se que chegar ao final do século XVIII, isto é, ao princípio da Idade Moderna” (PAZ, 1984, p. 19).

<sup>43</sup> Compagnon relaciona o culto ao novo a uma perspectiva mais geral que sucede do pensamento moderno, cuja teoria da história a concebe como *Aufklärung*, como emancipação da razão, e assim a história é concebida como um desenvolvimento linear, progressivo, cumulativo e causal. Leia-se em Compagnon, “A arte atrelou-se ao tempo da história e ao progresso” (COMPAGNON, 2003, p. 23) e a “lei de aperfeiçoamento” que então adentrara as ciências e técnicas no século XVIII, atinge a estética. Pode-se dizer, portanto, que a categoria do novo na estética faz parte do movimento que, desde o século XVIII, afirmava o progresso: “A afirmação de um progresso na ordem do gosto, e não somente na ordem do conhecimento científico ou filosófico, isto é, a afirmação da superioridade dos modernos sobre os antigos, na arte e na literatura, surgiu por ocasião da querela dos antigos e dos modernos, no fim do século XVII. Assim, foi questionado o fundamento da estética e da ética clássicas, considerando-se o culto e a imitação dos Antigos o único critério do belo e afirmando-se o valor intemporal dos modelos antigos [...] A literatura e a arte seguem o movimento geral, e a negação dos modelos estabelecidos pode tornar-se o esquema do desenvolvimento estético” (COMPAGNON, 2003, p. 20). Neste sentido, como diz Vattimo, o moderno pensado enquanto valor “[...] sendo desvalor o reacionário, o retrógrado ou o conservador” (VATTIMO, 1999, p. 43), só é possível quando a história possui um sentido de emancipação: a consideração “[...] ‘eulógica’, elogiosa do ser moderno é aquilo que, na minha opinião, caracteriza toda a cultura moderna”, atitude esta que “[...] não é tão evidente

Torna-se claro, deste modo, a crise da autoridade dos antigos, “[...] o bom legado dos antigos” como diz Luiz Costa Lima, e a “[...] extrema importância concedida à autoridade” [...] “[...] para que sejam emulados” (COSTA LIMA, 1995, p. 79). Nas palavras de Octavio Paz, a modernidade “[...] não afirma nada de permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua é seu princípio” (PAZ, 1984, p. 21). A modernidade nega assim o passado e afirma algo diferente,

Esse algo tem mudado de nome e de forma no decorrer dos dois últimos séculos – da *sensibilidade* dos pré-românticos à *metaironia* de Duchamp -, porém, sempre tem sido o que é alheio e estranho à tradição reinante, a heterogeneidade que irrompe no presente e desvia seu curso em direção inesperada. Não é apenas o diferente, mas o que se opõe aos gostos tradicionais: estranheza polêmica, oposição ativa (PAZ, 1984, p. 20).

Neste sentido configura-se a “nova mitologia” no Primeiro Romantismo Alemão: o “projeto” mitológico não implica, aqui, num restaurar os mitos arcaicos, imitando deste modo o modelo antigo e perfeito. Como diz Löwy: Schlegel situa “[...] a idade de ouro no futuro e não no passado” (LÖWY, 1995, p. 58) e, assim, a ambição de Schlegel, “[...] sem precedentes na história da cultura, é criar livremente uma nova mitologia, poética, não religiosa e ‘moderna’”, e acrescenta, “[...] todo o texto de Schlegel não se encontra uma só referência a uma figura mítica antiga: ao recusar a regressão arcaizante, ele volta-se decididamente para o futuro (Idem, 1995, p. 56-57). Neste sentido, também em *O programa sistemático* – cuja autoria duvidosa relega ora a Schelling, Hegel ou Hölderlin, a

---

desde o final do século XV (início oficial da idade moderna)” embora “[...] desde então, o novo modo de considerar o artista como gênio criador” tenha aberto “[...] um culto cada vez mais intenso pelo novo, pelo original, que não existia nas épocas anteriores (em que, aliás, a imitação dos modelos era um elemento de extrema importância)” (VATTIMO, 1992, p.7). Deste modo, “A idéia de que a história tinha um sentido progressivo, sendo, por uma via mais ou menos misteriosa, guiada por uma racionalidade providencial, sempre se aproximando da perfeição final, estava na base da modernidade. Assim, pode-se dizer que constitui a essência da modernidade” (VATTIMO, 1999, p. 43). Na língua alemã, a mudança na concepção da história reflete-se no próprio léxico: ao passo que o termo *Historie* é utilizado para designar narrativas singulares, *Geschichte* designa um evento unificado na marcha do tempo.

<sup>44</sup> Contudo, não obstante a estética moderna tenha nascido sob o imperativo da ruptura, na atualidade esta característica converteu-se ela mesma numa nova tradição. Octavio Paz resolve esta temática com um oximoro - tradição da ruptura - uma tradição que é fundada em descontinuidades, tradição negadora de todos os princípios, “[...] a mudança perpétua é seu princípio” (PAZ, 1984, p. 21). A arte moderna, afirmando a heterogeneidade, pluralidade de passados e estranheza radical (Idem, 1984, p. 18) funda, paradoxalmente, muitas tradições: “A arte e a literatura deste fim de século perderam paulatinamente seus poderes de negação; há muito tempo suas negações são repetições rituais, fórmulas suas rebeldias, cerimônias suas transgressões. Não é o fim da arte: é o fim da *idéia* da arte moderna. Ou seja: o fim da estética fundada no culto à mudança e à ruptura” (PAZ, 1993, p. 53).

autoria – a idéia de uma *nova* mitologia: “Falarei aqui pela primeira vez de uma Idéia que, ao que sei, ainda não ocorreu a nenhum espírito humano”: “[...] temos de ter uma nova mitologia, mas essa mitologia tem de estar a serviço das Idéias, tem de se tornar uma mitologia da *Razão*” (SCHELLING, 1979, P. 43).

Tem-se contudo de observar: se estas temáticas – as quais, sinteticamente, chamaremos do nascimento do *novo* enquanto categoria estética – converteram-se na *Querelle des anciens et des modernes* em uma discussão valorativa entre antigos e modernos, isto é, numa intenção de mudar a doutrina, já que os modernos se tinham como os modelos perfeitos, como se a concepção de uma história do progresso pudesse ser transposta também para a história do gosto, com Kant e a teoria estética romântica (isto é, num período posterior à *Querelle*) a própria idéia de beleza é relativizada, abrindo-se portanto um espaço em que a obra passa a ser concebida como não reconhecendo qualquer autoridade passada e qualquer exterioridade em relação à sua arte: cabe a ela criar as próprias regras e códigos, ela é auto-referencial, como, afinal, sugere a noção kantiana de *Idéia estética*. Poder-se-ia dizer que a concepção de uma *beleza* relativa - com caráter histórico -, ao não se colocar mais enquanto conceito atemporal e eterno, desemboca no próprio questionamento da idéia de progresso tendo em vista o reconhecimento da relatividade do belo<sup>45</sup>. Desmonta-se assim a tentativa de descobrir e disputar qual beleza seria ideal e absoluta: cada época tem sua própria *beleza*, sua genialidade. Cada uma segue regras e normas diferentes e, desta maneira, não se pode julgar segundo regras antigas a arte moderna. As regras são imanentes, inexistente um princípio geral, universal. O Romantismo de Jena não traduz portanto a busca por um novo cânone, mas busca uma nova

---

<sup>45</sup> O conceito de progresso no Primeiro Romantismo Alemão aparecia ainda em certa medida com um aspecto positivo, segundo Seligmann, perdendo mais e mais, durante o século XIX, ante a ascensão da burguesia, as “[...] funções críticas que originariamente lhe pertenciam” (SELIGMANN, 1999, p. 166). Neste sentido, poder-se-ia considerar o estabelecimento da distinção proposta por Calinescu, entre uma modernidade como etapa na história da civilização ocidental e outra modernidade enquanto conceito estético, pois, ao mesmo tempo em que os Românticos são concebidos os “fundadores da modernidade” são também os críticos dela (CALINESCU, 1987, p. 41). Como diz Löwy, o Romantismo é “[...] queiramos ou não, uma crítica moderna da modernidade”. Deste modo, “[...] ao reagirem afetivamente, ao refletirem, escreverem contra a modernidade, estão reagindo, refletindo e escrevendo em termos modernos”. (Idem, p. 39). Ou ainda, nas palavras de Octavio Paz, a negação da modernidade no Romantismo é “[...] uma negação moderna, quero dizer: uma negação dentro da modernidade” (PAZ, 1993, p. 37), o Romantismo portanto “[...] convive com a modernidade e a ela se funde só para, uma e outra vez, transgredi-la” (Idem, p. 37).

idéia de *beleza*. É busca do insólito, não do monótono: quando o belo se torna monótono, para lembrar Victor Hugo, é necessário criar uma nova beleza (HUGO, 1988, p. 72).

### 3. SÍMBOLO E ALEGORIA: UMA INTRODUÇÃO

#### 3.1 GOETHE

**Cada planta te anuncia as leis eternas,  
Cada flor fala mais e mais alto contigo.  
Mas se da deusa decifras aqui as letras sagradas,  
Em toda parte a verás, ainda que em traços distintos**

**Goethe, *Metamorfose das plantas***

A minha relação com Schiller fundava-se sobre a decidida orientação de ambos em perseguir um único objectivo, desenvolvendo a nossa actividade comum com base numa diversidade de meios, através dos quais nos esforçávamos por atingir aquele objectivo. Com motivo de uma ligeira discrepância que outrora sobreveio entre nós, em conversa, e da qual me tornará a lembrar pela leitura de uma passagem de suas cartas, fiz as seguintes reflexões. Há uma grande diferença entre o poeta buscar o Particular em direção ao Universal e contemplar o Universal no Particular. A primeira maneira dá origem à alegoria, em que o particular apenas vale como exemplo, como jogo demonstrativo (*Beispiel*). A outra maneira, porém, é propriamente a natureza da poesia: ela exprime um Particular sem pensar no Universal ou aludir a ele. E assim é que quem capta vivencialmente este Particular recebe com ele o Universal sem se dar conta disso, ou só mais tarde (GOETHE, 2001, p. 70-71).

Assim escreve Goethe em uma de suas *máximas*. A citação extensa revela algumas características importantes da canônica formulação goetheana sobre os conceitos símbolo e alegoria, das quais ressaltaremos três importantes pontos: primeiramente, Goethe alude a “[...] decidida orientação em perseguir um único objectivo [...]” e esforçar-se para atingi-lo, ou seja, há nesta caracterização a busca efetiva por um projeto, ou modo de produção e contemplação, subentendidas em passagens como “Há uma grande diferença entre o poeta *buscar* o Particular em direção ao Universal [...]” e “[...] *contemplar* o Universal no Particular”<sup>46</sup>. Em segundo lugar, Goethe nos apresenta uma relação dual, um binômio entre as categorias universal e particular, de um lado, e a de símbolo e alegoria, de outro, isto é, a idéia de intransitividade do *símbolo* e transitividade da *alegoria* está imbricada nas categorias geral e particular; e, por último, apresenta propriamente uma caracterização valorativa dos conceitos: a alegoria “[...] apenas vale como exemplo, como jogo

---

<sup>46</sup> Grifo nosso.

demonstrativo (*Beispiel*) [...]”, o símbolo, em oposição, “[...] é propriamente a natureza da poesia [...]”.

A noção de símbolo ganha, assim, contornos mais precisos, diferenciando-se da conotação generalista que tivera até então. Como aponta Todorov, até “[...] 1790, a palavra símbolo não possui absolutamente o sentido que adquirirá na época romântica: ou é um simples sinônimo de uma série de outros termos mais usados (como alegoria, hieróglifo, cifra, emblema etc)” ou ainda a designação do “[...] signo puramente arbitrário e abstrato (os símbolos matemáticos)” (TODOROV, 1996, p. 252). Trata-se, portanto, da criação de uma terminologia circunscrita ao Primeiro Romantismo Alemão, construção histórica, inexistente na Antiguidade, no período medievo e Renascimento<sup>47</sup>. A distinção, contudo, embora se pretenda rigorosa – em Schelling, principalmente – permanece controversa para os autores Românticos, configurando-se em diferentes arranjos. Todavia, pode-se dizer em linhas gerais que o chamado símbolo romântico não se relaciona, por exemplo, no sentido de que a flor azul de Novalis ou que a ilha de Patmos no poema hölderliano são ditos símbolos românticos<sup>48</sup>. A distinção entre as duas formas de *Darstellung*, para além de indicar mera riqueza lexical, testemunha uma *idéia* específica de arte<sup>49</sup>, da qual os termos

---

<sup>47</sup> Hansen igualmente aponta: “Confusão semelhante ocorre no Romantismo, quando o *símbolo* passa a ser violentamente oposto a alegoria. Confundida numa só – a alegoria – é então conceituada como *particular para o universal* (Schelling, Goethe), como invólucro ou revestimento exterior de uma abstração. Segundo os românticos, o símbolo – que a tradição antiga, Greco-latina, medieval e renascentista *não* distinguia da alegoria – é uma espécie de paradigma ou classe da qual ele é o único elemento. Por isso, sua significação é sempre imediata: em sua particularidade, ele contém ou expressa o geral” (HANSEN, 1987, p. 5-6).

<sup>48</sup> Como alerta Paul de Man, afirmar isso seria julgar mal a literalidade (poder-se-ia acrescentar, o esforço teórico) destas passagens, pois não se trata aqui de designar sinédoques, uma totalidade da qual os símbolos são uma parte, pois eles mesmos já são esta totalidade<sup>48</sup>: “Yet certain questions remain unsolved. At the very moment when properly symbolic modes, in the full strength of their development, are supplanting allegory, we can witness the growth of metaphorical styles in no way related to the decorative allegorism of the rococo, but that cannot be called ‘symbolic’ in the Goethian sense. Thus it would be difficult to assert that in the poems of Hölderlin, the island Patmos, the river Rhine, or, more generally, the landscapes and places that are often described at the beginning of the poems would be symbolic landscapes or entities that represent, as by analogy, the spiritual truths that appear in the more abstract parts of the text. To state this would be to misjudge the literality of these passages, to ignore that they are not *sinécdoques* designating a totality of which they are a part, but are themselves already this totality. They are not the sensorial equivalence of a more general, ideal meaning; they are themselves this idea, just as much as the abstract expression that will appear in philosophical or historical form in the later parts of the poem. A metaphorical style such as Hölderlin’s can at any rate not be described in terms of the antinomy between allegory and symbol – and the same could be said, albeit in a very different way, of Goethe’s late style. Also, when the term ‘allegory’ continues to appear in the writers of the period, such as Friedrich Schlegel, or later in Solger or E.T.A. Hoffmann, one should not assume that it use is merely a matter of habit, devoid of deeper meaning” (MAN, 1983, p. 190).

<sup>49</sup> A “idéia” é termo comum na teoria estética dos autores românticos. Para lembrar Benjamin: “A categoria sob a qual os românticos abarcam a arte é a *Idéia*. A *Idéia* é a expressão de infinitude da arte e de sua unidade.

símbolo e alegoria são os veículos, sinteticamente expressos por Goethe na idéia de que o “[...] alegórico se distingue do simbólico, no sentido de que este designa diretamente, aquele indiretamente” (GOETHE, 2008, p. 86). Portanto, dizer pura simplesmente que a flor azul de Novalis é um símbolo, não implica atribuir-lhe um sentido palpável, afim de, por detrás do símbolo, descobrir-lhe a verdade, quando o símbolo dentro do horizonte conceitual romântico implica justamente na concepção da obra de arte como finalidade em si mesma, de valor intrínseco, isto é, não voltada para qualquer finalidade que não seja ela mesma, concepção estética, como aludimos anteriormente, que remonta a *Terceira Crítica* kantiana, a idéia da finalidade em si mesma da obra de arte, “objetividade sem objetivo”, *Zweckmässigkeit ohne Zweck*.

Em um texto de 1797, intitulado *Sobre os objetos das artes plásticas*, considerado o mais primevo documento na formulação da oposição, diz Goethe<sup>50</sup>,

Por meio de um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os melhores e supremos objetos e, no melhor dos casos, os fará simbólicos. Os objetos representados dessa maneira parecem existir meramente por si mesmos e são, todavia, profundamente significativos, e isso devido ao ideal, que sempre implica uma universalidade. Se o simbólico, além da representação, ainda testemunha algo, isso sempre ocorrerá de modo indireto (GOETHE, 2008, p. 85).

Na mesma linha, ao comentar *La fortuna*, de Reni Guido, diz Moritz<sup>51</sup>:

As meras figuras alegóricas prejudicam a atenção para a bela arte e desviam da questão principal: pois tão logo uma bela figura tem de indicar e significar ainda algo além de si mesma, ela se aproxima do mero símbolo, no qual, assim como nas letras com que escrevemos, não alcança principalmente a beleza.

A obra de arte não tem então mais a sua finalidade encerrada em si mesma, mas muito mais voltada para fora. – O belo verdadeiro não consiste, todavia, em uma coisa não meramente significar a si mesma, designar a si mesma, abranger a si mesma, mas em ser um todo consumado em si mesmo.

Um obelisco significa – os hieróglifos nele significam algo exterior que eles mesmos não são, e alcançam meramente, por meio desse significado, o seu valor, pois senão seriam, em si mesmos, apenas um artefato ocioso.

---

Pois a unidade romântica é uma infinidade. Tudo o que os românticos declararam acerca da essência da arte é determinação de sua Idéia” (BENJAMIN, 1993, p. 113).

<sup>50</sup> A este respeito, diz Todorov acerca do texto *Sobre os objetos das artes plásticas*: “É a primeira vez que Goethe formula a oposição símbolo-alegoria num escrito destinado à publicação [...]” (TODOROV, 1996, p. 252).

<sup>51</sup> Vale lembrar aqui o vínculo entre poesia e filosofia. A este respeito, diz Goethe numa máxima: “As pessoas que presentemente quiserem escrever sobre Arte, ou sobre ela levantar controvérsia, deveriam ter alguma noção daquilo que a Filosofia realizou nos nossos dias e do que continua a realizar” (GOETHE, 2001, p. 207).

Caso uma obra de arte deva existir *meramente* para que indique algo fora dela, então ela se torna, por assim dizer, uma *questão secundária*. No belo, todavia, trata-se sempre de saber que ele mesmo é a coisa principal. (MORITZ, 2008, p. 83-84).

Também na *Terceira Crítica* kantiana encontramos esta terminologia: a palavra símbolo (*Symbol*) é aqui utilizada como representação indireta de um conceito, em oposição aos conceitos puros do entendimento, chamados *esquemas*.

Todas as intuições que submetemos a conceitos *a priori* são ou *esquemas* ou *símbolos*, dos quais os primeiros contêm apresentações diretas, e os segundos apresentações indiretas do conceito. Os primeiros fazem isso demonstrativamente e os segundos mediante uma analogia [...] Toda *hipótese* (apresentação, *subjectio sub adspectum*) enquanto significação é dupla: ou *esquemática*, em cujo caso a intuição correspondente a um conceito que o entendimento capta é dada *a priori*, ou *simbólica*, em cujo caso é submetida a um conceito, que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode ser adequada [...] (KANT, 2005, p. 196).

Kant discorda assim do uso “[...] admitido pelos mais recentes lógicos” o uso “[...] incorreto e subvertedor do sentido da palavra *simbólico*” “[...] quando se a opõe ao modo de representação *intuitivo*; pois o modo de representação simbólico é somente uma espécie do modo de representação intuitivo” (KANT, 2005, p. 196). Já se encontra presente, pois, na distinção kantiana, a idéia de que o *simbólico* é um modo de representação (*Darstellung*) intuitiva, avessa a apreensões conceituais na medida em que “[...] não contém o esquema próprio para o conceito, mas simplesmente um símbolo para a reflexão” (KANT, 2005, p. 197). O significado esquemático, portanto, seria aquele em que possa haver uma expressão adequada, onde a imaginação oferece *esquemas* que são adequados e nos quais podem mostrar-se, (*Demonstratio*), ao passo que o significado simbólico só pode expor-se pela faculdade de julgar de maneira indireta, analogicamente (*Analogie*), sendo assim um conceito indemonstrável<sup>52</sup>.

Poder-se-ia dizer portanto que o modelo binário entre *esquema* e *símbolo* Kantiano é vertido em linguagem goetheana na antinomia *alegoria/símbolo*. A *alegoria* contém traços semelhantes ao *esquema*: ambas são apresentações diretas do conceito, *transitivas*; o

---

<sup>52</sup> “A verdadeira diferença entre essas duas formas de *Darstellung* só se revela, então, quando se observa que, para os conceitos do entendimento, a imaginação oferece *esquemas* que lhe são adequados e nos quais eles podem mostrar-se (*Demonstratio*) diretamente [...] enquanto os conceitos da razão (as Idéias) não podem ter na intuição nenhum correspondente adequado” (TORRES-FILHO, 1987, p. 129).

símbolo, em oposição, não apresenta relação direta com qualquer conceito, mantém sua multiplicidade, é indizível (*Unaussprechliche*), a “[...] arte é uma medianeira do Inexprimível”, diz Goethe, e a “[...] verdadeira simbologia”, é “[...] aquela em que o Particular representa o Universal, não como sonhos e sombras, mas como revelação viva e instantânea daquilo que não é investigável” (GOETHE, 2001, p. 77).

A alegoria é então aquela forma de representação (*Darstellung*) que “[...] transforma o fenómeno num conceito e o conceito numa imagem, mas só na medida em que o conceito se deixa limitar e plenamente conter e agarrar pela imagem e nela esteja plenamente expresso”, ao passo que o simbólico “[...] transpõe o fenómeno em Ideia e a Ideia em imagem, de tal modo que a Ideia permanece na imagem sempre infinitamente actuante e inalcançável e – mesmo que expressa em todas as línguas – se mantém inexprimível” (GOETHE, 2001, p. 213-214).

O *simbólico* é assim, para Goethe, ausência de significação (*Bedeutung*). É o que permanece no limiar, inaudito, não alcança o conceito – ou significado. Ao contrário da alegoria, cuja “[...] face significante é imediatamente contrariada pelo conhecimento daquilo que é significado”, o símbolo “[...] guarda seu valor próprio, sua opacidade” (TODOROV, 1996, p. 254), daí estar atrelado “[...] com as outras manifestações da razão (o espírito, a galanteria)”, oposição não “[...] realmente afirmada” mas, que, todavia, “[...] sentimos muito próxima: a razão domina aqui, mas não lá” (Idem, 1006, p. 255). No Romantismo Alemão, deste modo, a tarefa da alegoria, e não incorremos em erro quando empregamos a palavra *tarefa*, consiste pois na transmissão de um sentido. Sua função é cognitiva-designativa, reside fora de si mesma, é puramente arbitrária. A submissão ao significado – e, a tomarmos as temáticas abordadas nos primeiros capítulos, poderíamos acrescentar ainda, ao modelo verdade-adequação – implica o entendimento da língua como decaída e instrumental, conforme o mundo “pós queda”<sup>53</sup>. Como aponta Seligmann-Silva: “[...] o simbolismo universal romântico não pode ser confundido inteiramente com o

---

<sup>53</sup> Conforme a conhecida divisão das três etapas na filosofia romântica da linguagem: a primeira consiste na linguagem anterior à queda, na qual significante e significado são o mesmo, isto é, há compreensão total das coisas. No mundo “após a queda”, babilónico, há a perda da compreensão das coisas, perda do vínculo entre significante e significado. Não há mais aqui a relação originária com as coisas, mas dispersão. Por último, a filosofia da linguagem é tentativa de reencontrar esta linguagem originária embora possamos entrever, em Goethe, que a apreensão não pode ser cristalina. A este respeito, o seguinte pólen de Novalis: “Antes da abstração tudo é uno – mas uno como o caos – Após a abstração está novamente tudo unificado – mas essa unificação é uma livre federação de seres autônomos, autodeterminados – De uma multidão se fez uma sociedade – o caos está metamorfoseado em um mundo múltiplo” (NOVALIS, 1988, p. 90-91).

medieval; mais do que nunca se tem então a impressão de se ter perdido a chave para a leitura desta escrita cifrada do mundo: ‘Falta o significado do hieróglifo’”; assim, a “[...] doutrina da escritura do mundo”, “[...] implica uma semiotização *sui generis* do mundo: tudo é escritura, signo, mas signo opaco, não há um sentido transcendental que fornece a unidade (do sentido) do mundo” (SELLIGMANN-SILVA, 1999, p. 30). Encontraremos, em Schelling, a mesma configuração mediante o conceito de símbolo mas imbricado de maneira diversa, já que em Schelling o símbolo não é entendido como ausência de significação simplesmente, mas como *indiferença* entre significante e significado.

A teoria romântica da linguagem, com a suplantação da alegoria pelo símbolo, procura combater assim a visão reducionista da linguagem, lida como mero instrumento<sup>54</sup>. O símbolo sintetiza pois temáticas caras do gosto estético moderno, espécie de eixo agregador de muitas das temáticas que abordamos nos capítulos iniciais: autonomia da arte (o *simbólico* enquanto instância não passível de ser resumida ou subjugada por um conceito, exterior a si mesmo, sua intransitividade, inutilidade, pluralidade e opacidade de sentido).

Tomemos a caracterização goetheana em um texto da juventude, *Sobre a arquitetura alemã*, de 1772. Nele, Goethe recusa a mera apreensão *conceitual* da obra de arte, apreensão atenta às regras impostas pela tradição estética, em favor de uma fruição – ou interpretação – atenta ao inaudito, ao não traduzível. Goethe descreve este sentimento:

Quando fui pela primeira vez à catedral, eu tinha a cabeça cheia de conhecimentos gerais do bom gosto. Eu louvei a harmonia das massas e a pureza das formas por ouvir falar, era um inimigo declarado das arbitrariedades confusas dos adornos góticos. Sob a rubrica “gótico”, semelhante a um verbete de dicionário, juntei todos os mal-entendidos sinonímicos, termos como indeterminado, desordenado, inatural, agregado, remendado, sobrecarregado, que sempre vinham à minha cabeça. Nada mais sensato do que um povo que designa todo o mundo estranho de bárbaro, que chama tudo o que não cabe em seu sistema de gótico, desde os bonecos e figuras torneadas com que os nossos cidadãos honrados adornam as suas casas até os sérios restos da arquitetura alemã

---

<sup>54</sup> Segundo Seligmann-Silva, não se encontra na teoria romântica da linguagem um purismo, mas um sincretismo entre filologia e lingüística, isto é, uma abordagem que mescla uma concepção *originária* da linguagem e arbitrária: “O debate em torno da questão da origem da linguagem (e das diferentes línguas) foi especialmente intenso no final do século XVIII e início do XIX. Ele foi marcado então pelos grandes avanços da filologia e pelo nascimento da gramática comparada das línguas indo-européias. Estas mudanças estão na base do surgimento da lingüística moderna que, por sua vez, deixou a questão da origem da linguagem totalmente de lado, ou melhor: tomou partido pela origem arbitrária dos signos, ou seja, o partido da assim denominada *tesei*, em detrimento da *physei*, a concepção da origem natural da linguagem” (SELLIGMANN-SILVA, 1999, p. 23).

mais antiga, sobre a qual, por causa de alguns rabiscos aventureiros, afinei com o coro geral: “Totalmente esmagada pelo adorno!” Assim, ao prosseguir meu caminho, fiquei apavorado diante da visão de um mostro disforme e encrespado. Mas, com que sentimento inesperado fui surpreendido pela visão quando cheguei diante dela! Uma impressão total e grandiosa preencheu a minha alma, impressão que eu certamente pude *saborear e desfrutar mas não conhecer e esclarecer*, porque consistia em milhares de particularidades harmoniosas entre si. (GOETHE, 2008, p. 43)<sup>55</sup>.

O modo com que Goethe expõe o sentimento com que foi tomado ao contemplar a catedral de Estrasburgo, descrito em termos da dificuldade do “[...] espírito humano quando a obra de seu irmão é tão sublime que ele apenas deve se ajoelhar e adorar” (GOETHE, 2008, p. 43), poder-se-ia dizer, se aproximam da idéia do *sublime* kantiana. Como o belo, o sublime também compartilha estas características: apraz por si próprio; pressupõe um juízo de reflexão; a complacência é desinteressada; é singular e universalmente válido; reivindica o sentimento de prazer, mas não o conhecimento do objeto (KANT, 2005, p. 89-90). Entretanto, o sublime incorpora uma particularidade que não aparecia na Analítica do Belo. Esta característica é a da *infinitude*. Diz Kant:

O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, a medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, como apresentação de um conceito semelhante da razão. (Idem, p. 90)<sup>56</sup>.

Ao descrever o sublime como “[...] o que é *absolutamente grande*” (Idem, p. 93) em todos os sentidos, sem que se tenha de procurar um padrão de medida fora dele, o objeto que conduziria ao sentimento do sublime “[...] mostra que a imaginação é impotente diante de tais acontecimentos, pois não consegue alcançar a sua totalidade ou resistir à sua grandeza [...]” (BARBOZA, 2005, p. 188). A imaginação, contudo, atrelada que permanece

<sup>55</sup> Grifo nosso.

<sup>56</sup> No sublime portanto, a operação com a imaginação é diversa daquela ocorrida em relação ao belo, pois, se neste a faculdade da imaginação submetia o entendimento a si, no caso do sublime, é ela quem - depois de percebida sua impotência em fornecer imagens para o absoluto - está submetida à razão. “Portanto, do mesmo modo como a faculdade de juízo estética no ajuizamento do belo refere à faculdade da imaginação, em seu jogo livre, ao entendimento para concordar com seus *conceitos*, em geral (sem determinação dos mesmos), assim no ajuizamento de uma coisa como sublime ela refere a mesma faculdade à *razão* para concordar subjetivamente com suas *idéias* (sem determinar quais), isto é, para produzir uma disposição de ânimo que é conforme e compatível com aquela que a influência de determinadas idéias (práticas) efetuará sobre o sentimento” (KANT, 2005, p. 102).

ao mundo sensível e portanto às grandezas relativas, não consegue compreender o ilimitado, ou seja, não consegue fornecer imagens para o absoluto<sup>57</sup>. Nossa faculdade de avaliação não alcança portanto uma compreensão, pois esta grandeza está fora de nosso poder de alcance, o “poder inteiro” da faculdade da imaginação é “[...] inadequado às idéias da razão” (KANT, 2005, p. 102). O sentimento advindo desta inadequação da faculdade da imaginação à exposição da idéia é um sentimento de impotência. E se encontra aqui o motivo de o prazer no sentimento sublime só surgir indiretamente, “prazer negativo” para usar terminologia correta, pois, comparado com o belo - que dava origem a um sentimento de “promoção da vida” e por isso “[...] vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica [...]” (Idem, p. 90) que mantinha o ânimo em serena contemplação -, o sublime é produzido por uma “inibição das forças vitais” e relaciona-se a um “movimento do ânimo” comparado a um abalo. Aqui “[...] se coloca para nós algo inacabado, monstruoso, onde justamente esse inacabamento nos recorda a incapacidade humana tão logo pretende construir algo gigantesco”, dirá Goethe, sobre a catedral de Colônia (GOETHE, 2008, p. 241). Ora, dado que a imaginação não conseguiu apresentar a infinitude, a razão atinge, em idéia, o infinito. O sentimento do sublime<sup>58</sup> é assim um sentimento de prazer no desprazer: desprazer pois se liga primeiramente a um sentimento de inadequação da faculdade da imaginação em compreender o ilimitado; e um prazer, advindo da concordância deste ilimitado com idéias racionais, apontando para algo que se encontra além do mundo fenomênico, em que o ânimo sente a sublimidade de sua destinação<sup>59</sup>. Cumpre lembrar mais uma máxima de Goethe, “A mais perfeita alegria do

---

<sup>57</sup> “A faculdade das imagens encontra-se impossibilitada de visualizar o ‘ilimitado’ pensado por ocasião de tais objetos, já que, em última instância, é incapaz de fornecer o absolutamente grande, o infinito, o incondicionado que lhe é exigido, faculdade das grandezas sensíveis e fenomênicas que é, ficando assim acuada. Daí advém um certo desprazer mesclado ao sentimento do sublime” (BARBOZA, 2005, p. 190).

<sup>58</sup> O sublime não está ligado assim à representação de qualquer objeto, à sua presença, mas a um sentimento. Por isto que, diz Kant, de uma pessoa incapaz de contemplar o belo se diz que “não tem gosto” e, do sublime, que “não tem sentimento”. A apresentação da sublimidade é encontrada no ânimo, na disposição do espírito, pois não se deve procurar o absolutamente grande em nenhuma forma sensível, já que ela “[...] concerne somente a idéias da razão”. (KANT, 2005, p. 91). Ou seja, o fundamento do sublime é encontrado em nós, na maneira de pensar: sublime, “[...] é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos” (Idem, 2005, p. 96).

<sup>59</sup> A este respeito, diz Kant: “Pois, assim como na verdade encontramos a nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza e na insuficiência da nossa faculdade para tornar um padrão de medida proporcionado à avaliação estética da grandeza de seu *domínio*, e contudo também ao mesmo tempo encontramos em nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno, por conseguinte encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade; assim

homem pensante é a de ter investigado o investigável e de, calmamente, venerar o *não-investigável*” (GOETHE, 2001, p. 229).

Portanto, a sublimidade é o “[...] triunfo da racionalidade em face de uma faculdade apresentada como incapaz de alçar vôo elevado rumo ao supra-sensível. Se o intenta, cai decepcionado e o infinito permanece inexponível” (BARBOZA, 2005, p. 192). A Analítica do Sublime kantiana, onde o supra-sensível é *vivenciado* mas não *manifestado*, ficando portanto apenas na “idéia da razão”, se aproxima, poder-se-ia dizer, da descrição goetheana da catedral de Estrasburgo, “[...] cujos segredos podemos apenas sentir” (GOETHE, 2008, p. 47). Também em Kant, como outrora vimos, o belo é apenas sentido, não conhecido.

Poder-se-ia apontar, portanto, que neste texto de 1772 já entrevemos o que será valorizado como *simbólico*, ou seja, uma apreensão não apenas mediada pelo intelecto, mas pelo sentimento. Mais tarde ainda, Goethe irá corroborar as impressões da juventude, em um texto de 1823, defendendo o estilo “algo anfigúrico” de sua descrição e fruição juvenil como desculpável, pois se tratava de um exercício para “expressar algo inexpressável” (GOETHE, 2008, p. 243)<sup>60</sup>. No mesmo ano, ao contrapor-se ao “manual” das belas-artes de Sulzer<sup>61</sup>, trabalho no qual, segundo Goethe, “[...] não é feito nada para ninguém, a não ser para o estudante que procura elementos e para o frívolo diletante segundo a moda” (GOETHE, 2008, p. 51), Goethe defende novamente uma teoria da arte que não descarte o sentimento, o imprevisível, o indizível da arte. “Que Deus conserve os nossos sentidos e nos preserve da teoria da sensibilidade [...] dirá Goethe (Idem, 2008, p. 56). Portanto, na imbricação entre filosofia e poesia, se “[...] algum esforço especulativo pode ser útil para as artes, ele deve interessar ao artista, inflamar seu fogo natural, para que se propague e se

---

também o caráter irresistível de seu poder dá nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força”. (KANT, 2005, p. 108).

<sup>60</sup> “Certamente é natural que, junto a esses estudos renovados da arquitetura alemã do século XII, eu recorde mais de uma vez a minha jovem adesão à catedral de Estrasburgo, que me alegre por ter escrito um texto na época, em 1773, a partir de um entusiasmo imediato e que, numa leitura posterior, não precise me envergonhar dele: pois eu tinha sentido as proporções internas do todo, eu percebia igualmente o desenvolvimento dos adornos particulares, justamente a partir deste todo e percebi, depois de uma longa observação reiterada, que uma das torres construída numa altura suficiente, carecia todavia de seu acabamento mais próprio. Tudo isso certamente concordou de modo completo com as novas convicções dos amigos e com as minhas próprias. E se aquele ensaio permite perceber em seu estilo algo anfigúrico, certamente pode-se desculpá-lo pela tentativa de expressar algo inexpressável” (GOETHE, 2008, p. 242-243).

<sup>61</sup> Trata-se da obra *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, de Johann Georg Sulzer.

mostre ativo” (Idem, 2008, p. 55). A arte não tem de prestar assim serviço a filosofia. Trata-se aqui do reconhecimento da impossibilidade de explicar o belo artístico<sup>62</sup>, do reconhecimento – e aqui, poder-se-ia dizer, Goethe é bastante kantiano – do fato que a “[...] beleza nunca pode tornar-se clara acerca de si mesma”, como colocado numa das máximas (GOETHE, 2001, p. 256). É tarefa da arte, pois, reconhecer este não investigável como parte constituinte e recolher deste modo “[...] uma teoria viva”, “[...] verdadeira influência das artes sobre o coração e o sentido” (GOETHE, 2008, p. 56).

---

<sup>62</sup> “A impossibilidade de explicar o belo natural e o belo artístico” (GOETHE, 2001, p. 251).

### 3.2 GESPROCHNES WORT, SPRECHENDES WORT: PALAVRA FALADA, PALAVRA FALANTE

**Quando penso na linguagem não me pairam no espírito ‘significações’  
ao lado da expressão lingüística: mas a própria linguagem é o veículo do pensamento.**

**Wittgenstein**

Embora a fortuna crítica atribua a distinção entre as duas formas de *Darstellung* ao texto de Goethe, *Sobre os objetos das artes plásticas*, o campo teórico que nos apresenta Goethe, por certo, não é uma novidade absoluta, mas um diálogo com uma tradição longeva, bem mais antiga, da qual a tese do *Crátilo* platônico, espécie de filosofia lingüística, se faz índice. Assim, tendo em vista que também se trata de discutir, com os conceitos de *símbolo* e *alegoria*, uma teoria da linguagem, o referido texto se apresenta como texto-chave na presente discussão.

O *Crátilo*, espécie de teoria racional da linguagem – ou, para não fugirmos da linguagem platônica, do conceito de *nome ideal* – trata da exatidão da denominação<sup>63</sup>. Como em outros *diálogos*, também no *Crátilo* Platão parte da separação de dois “mundos”, neste caso, de dois tipos de linguagem: a de tipo ideal, que garante o caráter ideal da significação que é divina “[...] e habita, no alto, entre os deuses”, e a de uso ordinário, falsa, que “[...] mora cá em baixo [...]” (PLATÃO, 1973, p. 73)<sup>64</sup>. Porém, o *nome ideal* é somente

---

<sup>63</sup> O *Crátilo* platônico se funda assim em uma espécie de “[...] semântica da palavra ideal”, “[...] fundada simultaneamente na teoria das formas e numa concepção referencial dos nomes”, garantindo assim o “[...] caráter ideal da significação” (NÉF, 1995, p. 15-16).

<sup>64</sup> Divisão meramente formal, segundo Deleuze, já que o caráter programático da filosofia platônica reconhecerá apenas uma como a verdadeira. O método de divisão empregado, a dialética platônica, é assim “irônica”, no dizer de Deleuze, pois a própria dialética é já valorativa: os termos são divididos entre autêntico e inautêntico, verdadeiro e falso, cópia e simulacro; o objetivo profundo da divisão é assim selecionar linhagens: “Em termos muito gerais, o motivo da teoria das Idéias deve ser buscado do lado de uma vontade de selecionar, de filtrar. Trata-se de fazer a diferença. Distinguir a ‘coisa’ mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Mas estas expressões todas serão equivalente? O projeto platônico só aparece verdadeiramente quando nos reportamos ao método de divisão. Pois este método não é um procedimento dialético entre outros. Dir-se-ia primeiro que ele consiste em dividir um gênero em espécies contrárias para subsumir a coisa buscada sob a espécie adequada” [...] “Mas este é somente o aspecto superficial da divisão, seu aspecto irônico” [...] “O objetivo da divisão não é, pois, em absoluto, dividir um gênero em espécie, mas, mais profundamente, selecionar linhagens: distinguir os pretendentes, distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico” (DELEUZE, 1969, p. 260). E ainda: “Partiríamos de uma primeira determinação do motivo platônico: distinguir a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a Idéia e a imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Mas já vemos que estas expressões não são equivalentes. A distinção se desloca entre duas espécies de imagens. As *cópias* são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como os falsos

aquela espécie de linguagem na qual a imitação da coisa (*mímesis*) (PLATÃO, 1973, p. 132) tenha uma relação de semelhança com a Idéia, na qual há um denominador comum entre as palavras e as coisas: assim como o tecelão, cuja arte tem de ter em mira a lançadeira ideal; o artista dos nomes tem de buscar o nome ideal, diz Platão. A noção de *nome ideal* conjuga uma idéia cara à filosofia platônica, e, deste modo, pode-se dizer que o que Platão tem em mira é que o denominador comum entre palavras e coisas seja o veículo para a representação do discurso verdadeiro, *instrumento* de conhecimento. Neste e somente neste sentido o nome “[...] é um instrumento, que serve para instruir e distinguir a realidade, como faz na teia a lançadeira” (PLATÃO, 1973, p. 20).

A teoria da linguagem, se assim podemos chamar as discussões do *Crátilo*, é assim mero meio cognitivo-designativo para expressar a Ideia; é ao *sentido* que esta teoria da linguagem se dirige: com efeito, assim como a arte está a serviço do conhecimento, Platão se questiona sobre qual espécie de imitação, *mimésis*, *deveria* conectar significado e significante, ou, conteúdo e expressão. Nesta via, poder-se-ia dizer que o modelo de conhecimento platônico funda um sistema de linguagem representacionista, na qual, a língua (expressão) é mero meio referencial, instrumento para se apreender a Idéia. A língua é assim “falada”, *gesprochnes wort*, como designamos, concebida como veículo para que se apreenda a idéia do falante. Mesmo não sendo a expressão fiel das coisas – razão pela qual é submetida à Idéia – as palavras podem se estabelecer como semelhantes com a coisa que designam e assim representar a coisa, como uma possibilidade de transparência. Portanto, o sistema platônico, em benefício de uma filosofia rigorosa, sistemática, com afirmação categórica do princípio de *identidade*, relega à linguagem mera função cognitivo-designativa, concebendo o sentido do texto como transcendentemente fixo e seguro, como que pairando sobre a linguagem. Como expressa Sócrates no *Crátilo* platônico, a melhor forma de conhecer seria tornar cognoscíveis as coisas por elas mesmas e, a melhor forma de conhecimento, aquela que parte da verdade e conhece as coisas em si mesmas, sem

---

pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. É neste sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado, as *cópias-ícones*, de outro os *simulacros-fantasmias*. Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundamentadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se ‘insinuar’ por toda parte” (Idem, 1969, p. 262).

mediação, pois seria melhor “[...] procurar-se, evidentemente, fora dos nomes, outros guias, que, sem ajuda deles [...]” “[...] nos mostrem em segurança a verdade dos seres em si mesmos” (PLATÃO, 1973, p. 154).

Concepção semelhante vige na teoria de Agostinho, para o qual a linguagem, definida em termos de finalidade – em tudo oposta a concepção estética romântica, sintetizadas na noção de “finalidade sem fim” kantiana – é apenas *instrumento* para representação da Idéia, “sinal” da Idéia: “[...] com as palavras nada mais fazemos do que chamar a atenção; entretanto, a memória, a que as palavras aderem, em as agitando, faz com que venham à mente as próprias coisas, das quais as palavras são sinais” (AGOSTINHO, 1973, p. 324). Persiste aqui a relação dual entre as coisas e os significados, bem como a noção de valor: se o maior objetivo é conhecer, a linguagem é o *veículo*, sua *função* é transmitir um sentido. Deve-se assim “[...] apreciar mais as coisas significadas do que os sinais” (AGOSTINHO, 1973, p. 344), diz Agostinho, pois “[...] as palavras devem ser consideradas de menor importância com confronto com aquilo por que as usamos”, e conclui, “[...] as palavras, pois, existem para que as usemos, e as usamos para ensinar” (Idem, 1973, p. 345)<sup>65</sup>.

A relação dual conteúdo/expressão constitui assim, desde a Antiguidade, um problema para a teoria da linguagem. Todavia ainda hoje, direta ou indiretamente, a discussão sobre a teoria da linguagem está na ordem do dia na Ciência Linguística ou na Filosofia da Linguagem, tendo em vista que, se mudarmos os termos, poderíamos aproximá-la da concepção moderna de um Saussure, que parte das binariedades entre sensível e inteligível, cunhados, doravante, “significante”, “significado”. Por certo, não apenas este par deve ser considerado em relação à natureza do signo linguístico em

---

<sup>65</sup> Aqui cabe uma ressalva, embora tenhamos de acrescentar que a discussão é por certo maior que uma nota. Adeodato interpela Agostinho sobre a separação pura e simplesmente do “sinal” e da Idéia: seria possível “apreender” ou falar sobre a Idéia, “fora” da linguagem? Diz Adeodato: “Admira-me que não saibas, ou melhor, simules não saber que não podes obter de mim resposta que satisfaça ao teu desejo, do fato de estarmos conversando resulta que não podemos responder senão com palavras. Tu, porém, indagas de coisas que, sejam quais forem, de modo nenhum podem considerar-se palavras, e, no entanto, também sobre essas tu interrogas com palavras” (AGOSTINHO, 1973, p. 326). Também Heidegger problematiza a perspectiva instrumental da linguagem: “Não podemos mais considerar a linguagem segundo as representações tradicionais de energia, atividade, trabalho, força do espírito, visão de mundo, expressão, pelos quais assumimos a linguagem como um caso particular de algo universal. Ao invés de esclarecer a linguagem como isso ou aquilo e assim fugirmos da linguagem, o caminho para a linguagem deve permitir a experiência da linguagem como linguagem. Ao discutir a essência da linguagem, agarra-se a linguagem num conceito, mas o que a agarra é um outro elemento e não a linguagem ela mesma. Quando, porém, se atenta à linguagem como a linguagem, a linguagem nos obriga a trazer, para a linguagem, o que pertence à linguagem” (HEIDEGGER, 2004, p. 199).

Saussure, mas todo o recorte do signo se dá em dualidades, dicotomias – significante e significado, *langue* e *parole*, sincronia e diacronia – isto é entre *diferenças*, posteriormente unificadas em uma *identidade*, para lembrar um título de Edward Lopes, pois, a “[...] questão da identidade e da diferença constitui o pivô epistemológico sobre o qual gira toda a revolução teórica de Saussure” (LOPES, 1997, p. 119). Assim:

[...] é preciso ser inteiramente justo. Saussure, que foi um dos inventores do pensamento descontínuo, que falou em significante e significado, falou também na sua unificação no *signo*; que falou em sincronia e diacronia, falou também na sua unificação na *pancronia*; que falou em *langue* e *parole*, falou também na sua unificação na *linguagem*; e não é culpa sua se o esqueceram; porque lá no *Cours* está, com todas as letras: “O mecanismo lingüístico rola inteiramente sobre *identidades* e *diferenças*, *estas últimas sendo apenas a contraparte das primeiras*” (Saussure, 1972, p. 151) (LOPES, 1997, p. 16).

Assim como Platão, Ferdinand de Saussure também utiliza o método hipotético-indutivo<sup>66</sup>, método necessário, se se quer fazer ciência, ciência geral dos signos no caso de Saussure, e o sonho de construir uma semiologia. A insistência, aqui, está em construir uma ciência ampla, cujo objetivo principal seja descobrir as leis gerais na criação, transformação e sentido dos signos (SAUSSURE, 1972, p. 24)<sup>67</sup>.

Contudo, o mecanismo da relação significante/significado, não permanece na teoria saussuriana como a representação comum da significação, “[...] contraparte da imagem auditiva” (SAUSSURE, 1972, p. 133), mas num vínculo de maiores sutilezas, mediante uma concepção de linguagem articulada, na qual há recombinação e substituição para que o *sentido* se desvele<sup>68</sup>. Diz Saussure sobre o esquema do signo: um conceito está unido a uma

<sup>66</sup> “Saussure foi, ainda, o primeiro cientista da área de humanas e sociais a empregar o método hipotético-dedutivo, sistematicamente, justificadamente e por princípio – isso em um tempo em que a regra era privilegiar o método empírico-indutivo, o que inviabilizava, de saída, qualquer tentativa de se produzir ciência pura, teoria” (LOPES, 1997, p. 52).

<sup>67</sup> O modelo científico é assim alicerçado na relação sujeito-objeto e o método, é a dialética. Neste sentido, diz Lopes que, “Se denominarmos, agora, de *perspectiva* a particular visão construída pela adoção de dado ponto de vista e o conseqüente estabelecimento de uma relação que, a dado instante, vai se instalar entre o observador, enquanto sujeito do conhecimento, e o operador, enquanto objeto de conhecimento, podemos desde logo distinguir duas perspectivas comumente empregadas por Saussure em seus trabalhos semióticos: a. Uma *perspectiva analítica*, compreendendo por análise, aqui, a decomposição de uma totalidade, S, por meio da disjunção dela em suas partes constituintes, s1 e s2. b. uma *perspectiva sintética*, entendendo por síntese a operação inversa à análise, vale dizer, a recomposição de uma totalidade constituída, S, a partir da conjunção de suas partes constituintes, s1 e s2” (LOPES, 1997, p. 116, 117).

<sup>68</sup> “A ênfase, como sempre que lida com o termo valor, é dada pela inserção do termo no texto de dado discurso: ‘Cada unidade não vale senão e não realiza sua função senão pela combinação que lhe é dada [no

imagem que “[...] simboliza a significação”, porém, “[...] esse conceito nada tem de inicial, não é senão um valor determinado por suas relações com outros valores semelhantes, e sem eles a significação não existiria” (SAUSSURE, 1972, p. 136). A língua como uma “folha de papel”, para lembrar a famosa imagem de Saussure<sup>69</sup>, e a alusão da interdependência dos signos para sua constituição, desmancham assim a concepção da língua enquanto sistema de valores puros, dado que “[...] nosso pensamento não passa de uma massa amorfa e indistinta” (SAUSSURE, 1972, p. 130). A “representação” do signo lingüístico é assim bastante sutil: segundo Saussure, podemos “[...] representar o fato lingüístico em seu conjunto, isto é, a língua, como uma série de subdivisões contíguas marcadas simultâneamente sobre o plano indefinido das *idéias confusas (A)* e sobre o pano não *menos indeterminado dos sons (B)* [...]” (Idem, 1972, p. 130)<sup>70</sup>. Poder-se-ia apontar, por conseguinte, que através da noção de *relação* Saussure problematiza a concepção do signo como a união pura e simples de determinado som a determinado conceito: as palavras não falam a partir de si, mas apenas dentro de um contexto, ou melhor, dentro de uma frase.

Contudo, vejamos a idéia de arbitrariedade do signo, postulado no *Cours*. A unidade lingüística, dupla, constitui-se da combinação de dois termos, conceito e imagem, ou, como o próprio Saussure substituirá adiante, significado e significante, e, acrescenta Saussure, unidos *arbitrariamente*: o que une

[...] o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: *o signo lingüístico é arbitrário*. [...] Assim, a idéia de ‘mar’ não está ligada por relação alguma interior à seqüência de sons *m-a-r* que lhe serve de significante [...] (SAUSSURE, 1972, p. 80).

Segundo Saussure portanto, a “[...] escolha que se decide por tal porção acústica para tal idéia é perfeitamente arbitrária” (SAUSSURE, 1972, p. 132), isto é, o vínculo entre significante e significado é arbitrário, imotivado. Refazendo o trajeto saussuriano, poder-se-ia dizer: a concepção do signo lingüístico, inicialmente caracterizada como “massa amorfa

---

discurso] [...]. Cada elemento não dispõe livremente de seu sentido, mas somente por combinação’ [...]” (LOPES, 1997, p. 115).

<sup>69</sup> “A língua é também comparável a uma folha de papel: o pensamento é o anverso e o som o verso; não se pode cortar um sem cortar, ao mesmo tempo, o outro; assim tampouco, na língua, se poderia isolar o som do pensamento, ou o pensamento do som [...]” (SAUSSURE, 1972, p. 131).

<sup>70</sup> Grifo nosso.

e indistinta”, *deve* ser arbitrária, pois, do contrário, o vínculo seria natural e a língua estaria numa espécie de estágio antes da queda, pois seu significante estaria implicado no significado. Portanto, se de um lado Saussure concebe a língua como um sistema híbrido, “massa amorfa e indistinta” para lembrar mais uma vez suas palavras, por outro lado, este arranjo recai numa concepção do significado *em si*, em certo caráter linear do significado, tendo em vista que, se o papel

[...] característico da língua frente ao pensamento não é criar um meio fônico material para a expressão das idéias, mas servir de intermediário entre o pensamento e o som, em condições tais que uma união conduza necessariamente a delimitações recíprocas de *unidades*. O pensamento, caótico por natureza, é *forçado a precisar-se ao se decompor*. Não há, pois, nem materialização de pensamento, nem espiritualização de sons; trata-se, antes, do fato, de certo modo misterioso de o ‘pensamento-som’ implicar divisões e de a língua elaborar suas *unidades* constituindo-se entre duas massas amorfas. (SAUSSURE, 1972, p. 131)<sup>71</sup>.

Partindo da postulação da arbitrariedade que une som e sentido portanto, Saussure nega a possibilidade de existir resquícios de motivação – linguagem originária – se posicionando numa concepção da linguagem cujo propósito principal é a comunicação. Em Saussure persiste, portanto, a idéia de transmissão de um sentido, em resumo, da capacidade referencial da linguagem, concepção que adquirirá forma de problema, como é sabido, em *À procura da essência da linguagem*, na medida em que Jakobson se pergunta se o postulado da arbitrariedade do signo não restringe demasiado a concepção da linguagem enquanto comunicação, pois, se o “[...] valor icônico autônomo das oposições fonológicas fica amortecido nas mensagens puramente cognitivas [...]”, “[...] torna-se particularmente evidente na língua poética” (JAKOBSON, 1970, p. 114), a ponto de o próprio Saussure atenuar “[...] seu ‘princípio fundamental do arbitrário’ distinguindo em cada língua aquilo que é ‘radicalmente’ arbitrário daquilo que só o é ‘relativamente’” (JAKOBSON, 1970, p. 109)<sup>72</sup>. Assim, se se pode abordar a linguagem num contexto de

---

<sup>71</sup> Grifo nosso.

<sup>72</sup> E ainda: Atribuindo condição de postulado a dois caracteres primordiais da língua – o arbitrário do signo e o caráter linear do significante –, Saussure conferia a ambos uma importância igualmente fundamental. Ele estava cômico de que, se fossem verdadeiras, essas leis teriam ‘conseqüências incalculáveis’ e determinariam ‘todo o mecanismo da língua’. Todavia o ‘sistema de diagramatização’, de um lado evidente e obrigatório em toda a estrutura sintática e morfológica da linguagem, de outro lado latente e virtual no seu aspecto lexical, arruína o dogma saussureano do arbitrário, enquanto o segundo destes dois ‘princípios gerais’ – o caráter

comunicação, no qual a transmissão de um sentido – a capacidade de informar – seja a matéria mais relevante, Jakobson pontua que o procedimento é outro no contexto artístico, no qual a linguagem poética possui uma lógica inerente, uma referência nela mesma, não meramente referência exterior.

Discussão semelhante, pode-se dizer, encontra-se na distinção romântica símbolo/alegoria, embora ocorra a mudança de léxico: o par símbolo/signo pode ser aproximado, assim, do par símbolo/alegoria na conceituação primeiro romântica, haja vista no referido período a alegoria ser descrita como imotivada e cujo campo de interpretação é fechado, como a caracterização do signo, para um Saussure<sup>73</sup>. A este respeito, diz Todorov que

[...] outra teoria, de origem igualmente antiga mas que se tornou popular sobretudo desde os Românticos (neste caso, por vezes o par é ‘símbolo’ e ‘alegoria’, tomando esta o lugar do ‘signo’), vê a diferença no caráter *inesgotável* do símbolo e no caráter claro e unívoco do signo (ou da alegoria). (TODOROV, 1978, p. 17).

Há que se ressaltar contudo que, se o primeiro princípio saussuriano se dirige no sentido de postular o signo como relação imotivada entre significado e significante, a conceituação do símbolo coloca a discussão em outros patamares, pois, segundo a conceituação saussuriana, não obstante há “[...] inconvenientes em admiti-lo, justamente por causa de nosso primeiro princípio” (SAUSSURE, 1972, p. 82), o *símbolo* se caracteriza como não sendo “[...] jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo” (Idem, 1972, p. 82). Contudo, o modo como a noção de *símbolo* opera em Saussure, todavia, tem tonalidades bastante diferentes da noção empregada no Romantismo de Jena: primeiramente porque neste momento inexistia unanimidade em relação à arbitrariedade (ou não) dos signos – caracterização da arbitrariedade do signo que se encontra também em

---

linear do significante – ficou abalado pela dissociação dos fonemas em traços distintos. Uma vez abolidos esses dois princípios de base, seus corolários, por sua vez, exigem uma revisão (JAKOBSON, 1972, p.116).

<sup>73</sup> A este respeito, Todorov: “Uma outra teoria, de origem igualmente antiga mas que se tornou popular sobretudo desde os Românticos (neste caso, por vezes o par é ‘símbolo’ e ‘alegoria’, tomando esta o lugar do ‘signo’), vê a diferença no caráter *inesgotável* do símbolo e no caráter claro e unívoco do signo (ou da alegoria)” (TODOROV, 1978, p. 17).

Hegel –, em outros termos, não há uma opção (ou separação) pura e simplesmente entre a linguagem ligada à forma e conteúdo por natureza (*physei*), ou, por convenção (*thesei*)<sup>74</sup>. Em segundo lugar, principalmente porque, diferente de Saussure, o caráter semimotivado do *símbolo* não desemboca numa concepção de *invariabilidade do valor*, como se o significante *exigisse* em todos os diferentes planos de conteúdo o mesmo significado, mas, como aludimos anteriormente, é justamente o escopo na desestabilização do sentido, sua indeterminação<sup>75</sup>.

Pode-se apontar contudo que, embora mais próxima temporalmente da nascente teoria lingüística, a teoria romântica da linguagem se avizinha teoricamente da teoria pós-estruturalista, da crise da noção de referencialidade e do questionamento da concepção do signo (não obstante a terminologia não caiba aqui) como um significante que se *refere* a um significado. Derrida, por exemplo, questionará a estrutura de referência saussuriana, construída a partir da relação significante e significado. Relembrando o modo de interpretação descrito por Goethe diante do objeto artístico – ou a intraduzibilidade do estético em Kant –, é retirada do significante qualquer estabilidade do significado. O objeto é sempre ainda impreciso, indeterminado, num processo que se prolonga indefinidamente, suscitando inesgotáveis interpretações. É impossível deste modo submeter a arte entendida *simbolicamente* a um significado unívoco: o *símbolo* joga com as polissemias e inexatidões, negando assim a concepção de um significado puro. Indica-se, ao contrário, os elementos insuperavelmente ambíguos em toda teoria da linguagem e interpretação. Desta maneira, deslegitimando a linguagem no seu sentido utilitário e instrumental, que visa apenas meios,

---

<sup>74</sup> A este respeito, diz Seligmann: “O debate em torno da questão da origem da linguagem (e das diferentes línguas) foi especialmente intenso no final do século XVIII e início do XIX. Ele foi marcado então pelos avanços da filologia e pelo nascimento da gramática comparada das línguas indo-européias. Estas mudanças estão na base do surgimento da lingüística moderna que, por sua vez, deixou a questão da origem da linguagem totalmente de lado, ou melhor: tomou partido pela origem arbitrária dos signos, ou seja, o partido da assim denominada *tesei*, em detrimento da *physei*, a concepção da origem natural da linguagem. [...] Pois o problema não é outro senão o famoso: *tesei* ou *physei*? [...] Se a postura lingüística moderna é fácil de se delimitar, ocorre o exato oposto com relação à postura dos primeiros românticos. Eles estavam ainda de certo modo ligados a essa reflexão metafísica acerca da relação entre o espírito e o mundo, ao mesmo tempo que já participavam ativamente das novas descobertas na área da lingüística” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 23).

<sup>75</sup> Como aponta Edward Lopes, o caráter “[...] radicalmente arbitrário do signo, na medida em que o plano de conteúdo dele varia em função da variação dos diferentes contextos em que ele vem a situar-se, adquirindo novos valores (*valor* = significação contextualmente configurada, em Saussure): “De fato, os valores permanecem inteiramente relativos, e eis porque o vínculo da idéia (= conteúdo) e do som (= expressão) é radicalmente arbitrário” (idem, p. 157. Uma certa invariabilidade do *valor*, independente do contexto em que o signo se situa, caracteriza para Saussure o *símbolo*, que é, assim, semimotivado, não inteiramente arbitrário [...])” (LOPES, 1972, p. 101).

sendo concebida como pura mensagem, a teoria romântica da linguagem – e, poder-se-ia dizer também, a teoria romântica do *símbolo*<sup>76</sup> – problematiza o sentido pretensamente unívoco da mensagem, que relega à linguagem mera função cognitiva-designativa. A linguagem não é aqui veículo secundário para representação da Idéia, é *sprechendes wort*, palavra falante, pois não há como “sair” da linguagem. A este respeito, diz Todorov:

O sujeito falante constitui apenas uma máscara tomada por empréstimo ao único e invariável sujeito da enunciação, a própria linguagem. O escritor não é aquele que se serve da linguagem, mas aquele do qual a linguagem se serve: ‘Um escritor é uma pessoa animada pela linguagem’ (*Sprachbegeisterter*). (TODOROV, 1996, p. 225).

Entendemos assim que o Primeiro Romantismo Alemão já problematiza a questão do texto – da linguagem – como expressando um conteúdo seguro, o que Schlegel expressa na idéia de um “duplo centramento”, qual seja: a problematização da linguagem como expressando um conteúdo seguro do eu<sup>77</sup>. Fazendo uma aproximação, poder-se-ia dizer também que o que Derrida designará mais tarde como *double bind*, a impossibilidade do sentido face o movimento conflitante entre texto e leitura (SISCAR, 2003, p. 153), configura-se num retomar da questão da inexaurabilidade do texto.

Poder-se-ia dizer, portanto, que com o conceito de *símbolo* não se pretende desvelar um significado “profundo”, como se algo devesse ser encontrado “atrás” do *símbolo*; ao contrário, é justamente um conceito no qual o próprio inexprimível é tematizado, pois não há um sentido unívoco na descrição do símbolo romântico, que poderia ser descoberto por trás da “aparência”, isto é, não se trata de interpretar um referente ‘escondido’, mas de tematizar aquilo mesmo que é indecidível. Todorov pontua esta relação num trecho que, embora longo, é esclarecedor:

Reconhecer a indeterminação constitutiva de qualquer evocação *in absentia* é uma coisa; ver todo o processo simbólico como essencialmente indeterminado ou, o que é quase o mesmo, colocar todos os factos simbólicos numa escala de

<sup>76</sup> Com teoria da linguagem, entendemos também as formas de *Darstellung*. Como aponta Berman, “*Tudo é linguagem*” [...] “Tudo é ‘signo’, ‘sintoma’, ‘tropo’, ‘representação’, ‘hieróglifo’, ‘símbolo’, etc [...]”. (BERMAN, 2002, p. 166).

<sup>77</sup> Contudo, como aponta Luiz Costa Lima, “O romantismo ‘normalizado’, i. e., aquele que se propagará, a partir do século XIX, por toda a Europa, passará por cima da complicada equação e postulará um muito mais simples expressivismo: a obra exprime o autor. Desse modo será banalizado o que era rico, sobretudo na teorização de Schlegel” (COSTA LIMA, 1995, p. 170).

valores em que o grau superior seria ocupado pelo menos determinado dos símbolos é, evidentemente, uma outra coisa. No entanto, é para uma valorização do indeterminado que tendem os esforços dos teóricos e poetas do Ocidente desde a época romântica, através das peripécias ‘simbolistas’ ou ‘surrealistas’. ;E verdade que os românticos postulam a existência de dois pólos do campo simbólico a que chamam ‘alegoria’ e ‘símbolo’; mas a sua preferência por este último é tão evidente que as alegorias já não aparecem senão como símbolos falhados. Ora, é o caráter inesgotável e portanto intraduzível de um, e o caráter fechado e determinado da outra que opõe as duas formas, quaisquer que sejam os termos escolhidos para as designar. No símbolo, a idéia, diz Humboldt, ‘continua eternamente imperceptível em si mesma’; mesmo dita em todas as línguas, ela continua indizível’, acrescenta Goethe. O mesmo quanto à oposição entre comparação e símbolo, segundo Hegel, ou entre prosa e poesia segundo A. W. Schlegel: ‘A visão não poética das coisas é aquela que as considera reguladas pela percepção dos sentidos e pelas determinações da razão; a razão poética é a que continuamente as interpreta e nelas vê um caráter figurado inesgotável’ (TODOROV, 1978, p. 76).

Assim como o *símbolo* romântico, Derrida aponta para a ilusão contida na pretensão de formular uma linguagem depurada, inequívoca e sem ambigüidades, desestabilizando por conseguinte a autoridade do código, tendo em vista que o fluxo de significação está em movimento, assim como o *símbolo* romântico, definido através de um excesso em relação ao significado. O próprio *texto* enquanto entidade neutra e fechada é assim questionado. O texto, ou, para usar terminologia de Derrida, a *escritura*<sup>78</sup>, “[...] não tem diretamente significado ou referência”, “[...] mas remete ao significado fônico do qual ela supostamente é somente a transcrição” (BENNINGTON, 1996, p. 39). Entrementes, problematizando a noção de *sentido próprio*<sup>79</sup> do texto, Derrida explora suas tensões e dissonâncias, haja vista que “[...] um texto não encontra nunca seu repouso na unidade e no sentido enfim (re)descoberto” (BENNINGTON, 1996, p. 47).

O pensamento filosófico abre-se, deste modo, à linguagem – ao próprio texto –, problematizando a concepção representativa da comunicação escrita, tradicionalmente

<sup>78</sup> Segundo Leyla Perrone-Moisés, a *escritura* é “[...] um conceito (abstrato) operatório que não pode nem pretende recobrir exatamente qualquer obra ou trecho de obra concretos. Menos (ou mais?) do que um conceito, trata-se de um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade” (MOISÉS, 1993, p. 35). O advento da *escritura* incide, portanto, em problematizar a própria linguagem, fugindo desta maneira do texto como mero veículo representativo. Ainda segundo a referida autora: “Escrever é praticar uma linguagem indireta, cuja ambigüidade não é de fim mas de fato. A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura ‘inaugura uma ambigüidade’, pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar. Sua ‘verdade’ não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem a uma pergunta sempre aberta” (Idem, 1993, p. 38).

<sup>79</sup> “[...] porque o valor de *sentido próprio* parece mais problemático que nunca” (DERRIDA, 1991, p. 350).

entendida “[...] como quadro, reprodução, imitação do seu conteúdo” (DERRIDA, 1991, p. 353) e apontando para a ilusão contida na pretensão de formular uma linguagem depurada, inequívoca e sem ambigüidades. Como alerta o próprio Derrida, “[...] sobre o fundo de uma vasta, poderosa e sistemática tradição filosófica dominada pela evidência da *idéia* (*eidós*, *idea*)” há a elaboração de “[...] uma teoria do signo como representação da idéia que representa ela própria a coisa percebida”, empregando, deste modo, a “[...] representação como conteúdo ideal (o que se chamará o sentido)” (Idem, 1991, p. 355). Todavia, o pensamento derridiano não descarta as tensões presentes no discurso, de tal modo que Siscar aponte que a desconstrução trata, “[...] fundamentalmente, *da leitura de um texto*<sup>80</sup>, de sublinhar a estrutura tensa que está na base da relação supostamente pacificada com a origem do sentido (a relação logocêntrica)” (SISCAR, 2003, p. 159). Percebe-se assim

[...] uma maneira de trabalhar o texto bastante diferente dos gestos de conciliação, que procuram articular em um sistema analítico fechado elementos que se apresentam em contínua oscilação, entre a convergência e o descompasso (forma e conteúdo, social e formal, real e textual etc). Essa desconstrução não concebe o texto como totalidade harmônica. Embora o desejo ou o projeto de totalização seja uma das instâncias a serem consideradas, a *textualidade* do texto é construída por um duplo gesto, uma relação de cumplicidade entre o projeto afirmado e suas exclusões (Idem, 2003, p. 159).

Segundo Derrida, a linguagem enquanto instrumento de representação se entrelaça à fundação do pensamento filosófico em torno do que ele chama de *presença*<sup>81</sup>. A desconstrução, empreendida pelo filósofo, coloca em questão o privilégio da presença fixa e atemporal do pensamento metafísico na Civilização Ocidental, discutindo seus pressupostos, tais como a noção de origem, verdade e conhecimento. Como aponta ainda Siscar, também noções como as de individualidade criadora, de obra como totalidade fechada, da unidade da leitura, da noção de intencionalidade e de “[...] todo tipo de

---

<sup>80</sup> Grifo nosso.

<sup>81</sup> A crítica do ser enquanto presença pode ser atribuída a dois pensadores: Martin Heidegger e Friedrich Nietzsche. Do primeiro, podemos citar a noção daquilo que Nietzsche designou como a morte de Deus – ou seja, a despotencialização do Absoluto, situação em “que o homem rola do centro para x”, em que há a perda de fundamento. Do segundo, em síntese, a concepção de uma verdade não pensada enquanto estrutura estável, mas como *evento*: *o ser é acontecimento*. Como aponta Vattimo sobre o *ser* enquanto o dar-se da época atual - como *evento* - e não como uma estrutura estável: “Por trás do ser como simples-presença da objetividade está o ser como tempo, como acontecimento de época e destino, e por trás da consciência que intenciona as coisas como evidências há outra coisa, a projetualidade jogada da existência, que contesta as pretensões de hegemonia da consciência” (VATTIMO, 1996, p. 33).

instância na qual esteja envolvida a definição da presença ou identidade” (SISCAR, 2003, p. 158) são questionados na obra do filósofo.

A ‘determinação do ser como presença’ caracteriza a forma matricial da metafísica ocidental, cujas variantes seriam a essência, a existência, a substância, o sujeito, a transcendentalidade, a consciência, Deus, o homem etc. A crença nessa presença, nessa manifestação presente da coisa, inclusive do próprio sujeito do discurso (o que determina a idéia de razão e consciência), seria uma forma de o pensamento garantir sua estabilidade e a centralidade de seu dizer. O pensamento ocidental, para Derrida, é um *logocentrismo*, resultado do privilégio e da centralidade da razão entendida como presença (Idem, 2003, p. 152).

Legitimando o platonismo, a metafísica da presença crê na possibilidade de “estabilizar” e “centralizar” o seu dizer. André Rangel Rios alerta que com o termo *différance*, Derrida procura justamente criticar a noção de presença plena, ligada à identidade – não no sentido de desvendar e encontrar um novo fundamento, até então oculto às inquirições filosóficas. Com efeito, seria cair em uma aporia deveras clara conceber a *diferença* como “[...] a última tentativa numa série de tentativas de dizer a verdade da linguagem ou do ser”, e, portanto, não se pode pensá-la “[...] no final de uma história linear da filosofia” (BENNINGTON, 1996, p. 64) tendo em vista que ela não se coloca como alcançando uma visão mais verdadeira da realidade. Neste sentido, pode-se dizer que a desconstrução empreendida por Derrida não consiste na configuração de um novo método ou uma nova teoria. Como sugere o próprio Derrida, “A desconstrução não consiste em passar de um conceito para outro, mas em modificar e em deslocar uma ordem conceitual assim como a ordem não-conceitual à qual se articula (DERRIDA, 1991, p. 372). Portanto, a estratégia desconstrutivista não intenta fundar uma teoria mais verdadeira, mas percorrer e revisitar os textos da tradição, questionando e desestabilizando o conteúdo pretensamente centrado. Como diz Bennington, “É preciso passar pela história da filosofia justamente porque os conceitos não são puros ‘x’ arbitrariamente nomeados” (BENNINGTON, 1996, p. 95)<sup>82</sup>.

O problema – entendido não como busca de resposta, mas, para nos valer do pensamento gadameriano acerca do fenômeno hermenêutico, como pergunta sempre em

---

<sup>82</sup> Não há como não aproximar, também, esta característica do próprio método de escrita heideggeriano: “[...] não elabora mais um discurso sistemático, mas se limita a percorrer de novo os grandes momentos da história da metafísica, tais como se exprimem nas grandes sentenças de poetas e pensadores” (VATTIMO, 1996, p. 116).

aberto, pois “[...] a arte de perguntar é a arte de continuar perguntando” (GADAMER, 1999, p. 540) – está na relação escrita/leitura: é assim que a hermenêutica gadameriana não pretende, embora com o título deveras irônico de *Verdade e método*, sugerir um método melhor, que satisfaça a exigência de tornar mais seguro o conhecimento<sup>83</sup>, pois, diferente da “[...] hermenêutica como técnica e disciplina da interpretação” (VATTIMO, 2006, p. 67) de Schleiermacher por exemplo, Gadamer não intenta “[...] desenvolver uma ‘doutrina da arte’ do compreender” (GADAMER, 1999, p. 14), mas abordar a inesgotabilidade interpretativa. Não descartando as diferenças entre a hermenêutica filosófica de Gadamer e o pensamento de Derrida, ressaltamos contudo as muitas semelhanças entre os dois pensadores, segundo a qual a relação escrita/leitura não pretende encontrar princípios gerais e/ou “corretos”. A idéia de um “sentido próprio” ou “verdadeiro” seria portanto uma ilusão do pensamento metafísico, cuja crença num significado transcendental impede um questionamento sobre a ambigüidade entre os significados e os significantes<sup>84</sup>, conforme a mudança de tempo, lugar e horizonte de leitura.

Para Derrida, só há *traços*, nunca presença plena (BENNINGTON, 1996, p. 61). Neste sentido se insere a proposta de noções como o *suplemento*, designando os impasses e aporias insolúveis do pensamento, ambigüidades nunca suprimidas e nunca estabilizadas num sentido fechado<sup>85</sup>. A escritura é, assim, “[...] sempre suplementada por algo mais, algo menos ou coisa diferente do que se *quer dizer*” (SISCAR, 2003, p. 153). Assim,

---

<sup>83</sup> A lembrarmos da quarta regra para a direção do espírito de Descartes: “Para a investigação da verdade é necessário o método” (DESCARTES, 1971, p.23). Portanto, através do verdadeiro método, se poderia “[...] chegar ao conhecimento de todas as coisas de que meu espírito fosse capaz” (DESCARTES, 1999, p. 48).

<sup>84</sup> É salutar nos atentarmos que Derrida, em sua crítica ao pensamento metafísico, questionará, como lembra André Rangel Rios, as “[...] binariedades que participam desta mesma linguagem metafísica: essência/acidente, interior/exterior, sujeito/objeto, masculino/feminino, teoria/prática, próprio/impróprio etc [...]” (RIOS, 2000, p. 84) e, poderíamos ainda dizer, entre significante/significado. Diferente de Platão, que privilegiara a lógica da não-contradição, privilegiando a *síntese* do mundo inteligível frente o mundo sensível fragmentário e contraditório, Derrida buscará os descentramentos, problematizando as dicotomias, enfatizando os paradoxos não resolvíveis, outrora “resolvidos” por meio do pensamento dialético.

<sup>85</sup> A estratégia desconstrutivista operada sobre a escrita *phármakon*, por exemplo, explora outras nuances do termo grego - dificilmente contempladas em uma tradução - na qual, ao abrir estes vieses suplementares, configuram nova interpretação do texto platônico, revelando outros matizes, outros desdobramentos, porém, não no sentido de desocultar uma verdade ainda encoberta, mas de explorar o jogo com os significantes do próprio texto. Poder-se-ia inclusive dizer que este método pertence à estratégia desconstrutivista, qual seja: a de explorar o sentido de uma palavra supostamente ordenada e transmissível. Neste sentido, também em *Assinatura acontecimento contexto* diz Derrida: “Será um dado adquirido que à palavra *comunicação* corresponda um conceito único, unívoco, rigorosamente ordenável e transmissível: comunicável? Segundo uma estranha figura do discurso, deve-se, portanto perguntar, em primeiro lugar, se a palavra ou o significante ‘comunicação’ comunica um conteúdo determinado, um sentido identificável, um valor descritível. Mas, para articular e propor esta questão, foi necessário que eu antecipasse o sentido da palavra *comunicação*: tive de

Para Derrida, a leitura não deve ter como ilusão o respeito do conteúdo dito intencional de um texto, ainda que um domínio instrumental do que convencionalmente se considera o conteúdo (histórico, convencional etc) de tal texto seja fundamental; não há intencionalidade do texto, conteúdo unívoco daquilo que ele *quer dizer* (Idem, 2003, p. 153).

Ou, nas palavras de Derrida:

[...] este movimento da livre interação, tornado possível pela falta, pela ausência de um centro ou origem, é o movimento de *suplementaridade*. Não se pode determinar o centro do signo que o *suplementa*, que ocupa seu lugar na sua ausência – porque este signo se soma, ocorre em adição, aparece superposto como *suplemento*. O movimento de significação acrescenta algo, que resulta no fato de que sempre há mais, mas esta adição é flutuante, porque vem a desempenhar uma função interina, a suplementar uma falta na parte do significado (DERRIDA, 1976, p. 273).

A “[...] desconstrução do signo”, como aponta Bennington, nos impele portanto a problematizar a relação pacificadora entre significante e significado, na medida em que “[...] *todo* significante remete para outros significantes, não se chega nunca a um significado que remeta apenas a si mesmo” (BENNINGTON, 1996, p. 63) pois “[...] toda a presença está condicionada pela não-presença; assim também não há sentido pleno, ou mesmo, transcendentemente fixo, pois o sentido depende do contexto e um contexto nunca é saturado” (RIOS, 2000, p. 84). Portanto, o texto não mais será lido como a forma originária da presença, mas enquanto conteúdo sempre reconfigurado, sempre reescrito, sendo assim impossível conferir-lhe totalização, pois, como diz Evando Nascimento, tematizando sobre o *suplemento* derridiano, “[...] *o que falta* desde o início é a completude do Todo, organizada a partir de um único centro” (NASCIMENTO, 1999, p. 178).

Neste sentido, o pensamento de Derrida reverte a concepção de história como progressivo processo de emancipação e aperfeiçoamento – a história do pensamento ocidental como *Aufklärung*, como emancipação da razão<sup>86</sup> – e afirma: “A história da Metafísica, bem como a história do Ocidente, é a história dessas metáforas e metonímias”

---

predeterminar a comunicação como o veículo, o transporte ou o lugar de passagem de um *sentido* e de um *sentido uno*” (DERRIDA, 1991, p. 341). Para mais, ver DELMASCHIO, A.

<sup>86</sup> O que, a propósito, negaria inclusive a hipótese que ora levantamos sobre uma teoria da interpretação contemporânea que, em muitos sentidos, remonta à concepção primeiro romântica da linguagem. Utilizando ainda de um fragmento de Friedrich Schlegel, é possível dizer que a “[...] filosofia ainda se move de modo excessivamente linear; ainda não está suficientemente cíclica” (*apud*: LOBO, 1987, p. 52).

(DERRIDA, 1976, p. 262)<sup>87</sup>. Desta maneira, ele reverte a concepção pacificadora em relação a linguagem, apontando como uma ilusão metafísica a pretensão de construir um conhecimento objetivo pois a metafísica, “[...] mesmo quando se apresenta de forma sistemática” “[...] não seria muito diferente de uma visão subjetiva do mundo, uma espécie de autobiografia de seu autor, formulada em termos mais abstratos que os da poesia” (VATTIMO, 1999, p. 44). De maneira mais irônica, diz também Friedrich Schlegel “Não é raro inserirmos em nossas interpretações aquilo que desejamos ou visamos, e muitas deduções são, na realidade, desvios” (*apud*: LOBO, 1987, p. 51).

Nossa dificuldade em considerar a filosofia – no limite – enquanto discurso literário, para Vattimo, deriva do fato de “[...] sermos vítimas do preconceito que pensa a filosofia como metafísica, como discurso objetivo, verdadeiro; mesmo que isso não seja mais válido hoje” (Idem, 1999, p. 44), pois “[...] a verdade, em todos os campos, inclusive o da ciência, tornou-se uma questão de consenso, mais do que de correspondência direta com a pura e dura objetividade da coisa [...]” (Idem, 1999, p. 50). O texto filosófico como metáfora, portanto, ao implicar uma relação de substituição, reverte a concepção de uma filosofia como detentora da relação originária com as coisas e, deste modo, também o texto filosófico não possuiria uma verdade em sentido forte<sup>88</sup>.

Se para Derrida o mundo aparece somente como intertextualidade e interpretação, é certo que a desconstrução se pensa e se justifica, ao menos implicitamente, como uma forma de emancipação, logo de autonomia, contra todas as pretensas evidências da metafísica do passado, do senso comum, do superficial pretendendo-se compacto, fim do início, fratura da “*differance*” (VATTIMO, 1999, p. 46).

---

<sup>87</sup> Como também aponta Nietzsche em *Sobre a verdade e mentira no sentido extra-moral*, “Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem” (NIETZSCHE, 1999, p. 56). E ainda: “O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas” (Idem, 1999, p. 57).

<sup>88</sup> Poder-se-ia apontar a própria literariedade no texto derridiano: o autor aplica assim o que ele fala, desestabilizando a tradicional linguagem dita filosófica. Como lembra Vattimo, “Mesmo filósofos que não teorizaram de forma explícita essa questão, praticam a filosofia mais como discurso poético do que como argumentação racional. É o caso de Jacques Derrida [...]” (VATTIMO, 1999, p. 44).

Portanto, para Derrida a valorização de uma linguagem clara e segura se entrelaça à tradição ordenada segundo o valor da presença que, por certo, “[...] desconfiaria da metáfora, que fala obliquamente, explora conotações laterais, insinua coisas sem verdadeiramente dizê-las, sugere idéias sem explicitá-las” (BENNINGTON, 1996, p. 90). Segundo Derrida, entretanto, a característica de todo e qualquer texto é ser metafórico: “[...] a metáfora parece envolver na sua totalidade o uso da língua filosófica, nada menos do que o uso da língua natural *no* discurso filosófico, até mesmo a língua natural *como* língua filosófica” (DERRIDA, 1991, p. 249). A leitura *desconstrutora* discute, pois, os fundamentos da verdade filosófica - *episteme* -, lançando por conseguinte uma nova configuração na relação entre filosofia e arte. Nas palavras de Vattimo, esta seria uma oportunidade “[...] de se abrir para uma concepção não-metafísica da verdade, que a interpreta não tanto a partir do modelo positivista do saber científico” mas “[...] a partir da experiência da arte e do modelo da retórica” (VATTIMO, 1996, p. XVIII-XIX)<sup>89</sup>. Derrida pertence portanto a

Esta outra tradição que não somente reivindica o direito à metáfora, mas reconduz a austera tradição filosófica à sua própria verdade metafórica. Assim mostraremos que todos os conceitos filosóficos têm raízes etimológicas no sensível e que seu emprego como conceito só é possível desde que se esqueça o movimento metafórico que os distanciou desse sentido original, e que se esqueça esse esquecimento. O mundo inteligível da metafísica não seria mais do que uma transferência analógica do mundo sensível da física [...] o discurso filosófico, em sua seriedade aparente, não seria mais do que metáforas esquecidas ou gastas, uma fábula especialmente cinzenta e triste e mistificada por se propor como a verdade verdadeira. (BENNINGTON, 1996, p. 92).

---

<sup>89</sup> Como lembra ainda Bennington, encontra-se aqui estaria a dificuldade de inserir o pensamento derridiano no gênero filosófico, tendo em vista que “[...] ele parece jogar a metáfora contra o conceito” (BENNINGTON, 1996, p. 89).

## 4. O CONCEITO DE SÍMBOLO E A AUTONOMIA DA ARTE NO PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO

### 4.1. FILOSOFIA E/OU POESIA

**AMÁLIA** – Se continua assim, vamos transformar tudo em poesia, uma coisa após a outra, sem nos darmos conta por isso. Então tudo é poesia?

**LOTHARIO** – Toda arte e toda ciência que atuam através do discurso, quando voluntariamente praticadas como arte e alcançam o cume mais alto, manifestam-se como poesia.

**LUDOVIKO** – E mesmo toda aquela que não tenha nas palavras a sua essência tem um espírito invisível que é poesia.

Friedrich Schlegel

Kant já havia postulado a necessidade de rigor na terminologia filosófica. Neste sentido, no §49 da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant se preocupa em separar a maneira, *modus aestheticus*, do método, *modus logicus*, revelando assim uma preocupação em relação a exposição simbólica que a terminologia da filosofia poderia conter. Segundo Kant, foi necessário tempo “[...] até descobrir palavras para os conceitos abstratos; por isso, no início, os pensamentos supra-sensíveis eram representados sob imagens sensíveis” e, desta forma, devido à “[...] pobreza da linguagem, naquela época só se podia filosofar em poesia” (*apud*: SUZUKI, 1998, p. 55). O trabalho da *crítica* seria pois o esforço “[...] em retirar as últimas camadas de referências sensíveis que ainda aderem aos conceitos abstratos, construindo um léxico exaustivo, um dicionário completo contendo as significações lícitas de uma linguagem depurada de toda ilusão transcendental” (Idem, 1998, p. 56). Pode-se dizer assim que perdura aqui a tentativa da construção de uma filosofia enquanto discurso rigoroso, neutro e verdadeiro, tal como formulara Platão, com o adendo de que, diferentemente deste autor, Kant não utilizará a delimitação entre o discurso filosófico e o discurso poético para condenar a poesia (SUZUKI, 1998, p. 57).

É assim longa a discordância entre o discurso filosófico e o discurso poético. A este respeito, o *Programa Sistemático* é um marco nas considerações em torno da arte e da filosofia. A arte é aqui entendida, não somente como mais um dos objetos de análise da

filosofia, da qual seriam extraídos conceitos que diriam, como um juiz, o que é ou não arte ou belo, mas como – para usar a terminologia do referido texto – a verdadeira “mestra da humanidade”. Aqui, a arte constitui para as aspirações da filosofia uma questão de “dignidade superior”. A tarefa da filosofia seria desta maneira unir filosofia e arte, tornar-se “[...] outra vez no fim o que era no começo” e a *Idéia* que unificaria tudo seria a *Idéia* de beleza:

[...] a idéia que unifica tudo, a *Idéia* da *beleza*, tomada a palavra em seu sentido superior, platônico. Pois estou convicto de que o ato supremo da Razão, aquele em que ela engloba todas as *Idéias*, é um ato estético, e de que *verdade e bondade só estão irmanados na beleza*. O filósofo tem de possuir tanta força estética quanto o poeta. (SCHELLING, 1989, p. 42).

A *Idéia* da beleza, “em seu sentido superior, platônico”, como nos diz Schelling, certamente não é a *Idéia* tal como a entendia Platão, pois, como abordamos no primeiro capítulo, o filósofo grego não fundara uma teoria estética enquanto lugar da *verdade*, desprezando assim seu valor cognitivo. Entretanto, a leitura schellinguiana conecta a *Idéia* de *verdade* com a da *beleza*, e, para Schelling, esta ligação seria satisfeita no ato estético. A *Filosofia da Arte* schellinguiana se apresenta pois como contrária a uma concepção depreciativa da arte ou ainda a subjugação da arte a desígnios exteriores, como o domínio da filosofia, por exemplo. Se a filosofia da arte tem de ser a que proporciona o método geral, ou o *órgão* da filosofia, o filósofo por certo se afasta do conceito de *Idéia* tal como o emprega Platão, autor que, segundo Jair Barboza, “[...] não funda uma teoria das artes enquanto lugar estético da verdade e de uma profunda experiência acerca do conteúdo da vida e da existência” (BARBOZA, 2005, p. 162), relegando assim ao domínio das belas artes um papel menor por refletir o perecimento e a mutabilidade. Em oposição a Platão, Schelling filiar-se-á então à tradição de pensamento neoplatônica<sup>90</sup>, e, a partir da reinterpretação da *Idéia*, a concepção de arte passa a ser inteiramente outra: não obstante seja empregada a mesma terminologia, o conceito de *Idéia* já será operado de forma diferente, pois neste conceito incorporar-se-á a arte.

---

<sup>90</sup> A este respeito, Werner Bierwaltes: “Plotino y Schelling coinciden en este ámbito de pensamiento en la medida en que el arte posee un efecto que conduce al pensamiento y remite a una dimensión elevada del ser, que tiene, por tanto, un efecto *anagógico*” (BEIERWALTES, 2000, p. 425).

Doravante, a Idéia platônica passa a desempenhar na reflexão estética sobre a arte um papel novo, embora concebido com a ajuda da doutrina das Idéias. A arte é de agora em diante visão modelar, com plena validade metafísica. Para Plotino, a imagem de Zeus que o artista Fídias porta em seu interior não seria meramente a sua representação, mas a essência mesmo dele. O espírito artístico torna-se um companheiro da essência e destino do *Nous* criador, que de sua parte é a forma atualizada do uno absoluto. Estamos diante, em última instância, de uma reviravolta que repatria o poeta para a república e assim nos autoriza a traçar uma linha interpretativa que segue desde a Antiguidade até o idealismo alemão, quando a ela se acrescentam Schelling e o seu idealismo transcendental, mais precisamente quando no *System des transzendentalen Idealismus* a intuição intelectual se torna estética e o gênio lhe atribui corpo, expondo modelos prestigiosos e eternos numa obra de arte [...] (BARBOZA, 2005, p. 164).

Assim, se Platão advoga, fundamentado em seu programa educativo da cidade ideal, que a arte não seria o veículo para qualquer tipo de conhecimento, dado a interpretação da *mimesis* para o filósofo grego ligar-se ao modo pejorativo com que é entendida a natureza – isto é, mera cópia, reprodução, ligada apenas ao mundo sensível – em Plotino e Schelling<sup>91</sup>, por seu turno, é o próprio conceito de natureza que muda, pois esta não é mais lida como pura objetividade, mas também como *força produtora*. A revalorização do conceito de *mimesis* portanto – a qual será abordada no próximo capítulo –, alicerçada na noção de natureza *geradora*, desemboca numa valorização da arte que, “[...] naturalmente de outro modo que a filosofia” também fomenta “[...] o conhecimento, e possui uma função

---

<sup>91</sup> Schelling, segundo Beierwaltes, seria ainda mais radical que Plotino: “Mientras que para Plotino la pregunta por la esencia y la función del arte tenía una importancia más bien periférica – sólo era una implicación de la pregunta más notable para Plotino por una teoría de la naturaleza y sobre todo de la belleza – para el pensamiento de Schelling, en cambio, sobre todo en la fase de su filosofía transcendental y filosofía de la identidad, poseía una relevancia que apenas se puede sobrevalorar. Su intención filosófica partía de una multitud de raciocinios hacia una fundamentación metafísica del arte. Es para él un fenómeno histórico perceptible bajo diferentes formas, un eflúvio o emanación de lo *Absoluto* la ‘repetición’ de su sistema filosófico ‘en la potencia más elevada’; como obra de la contemplación productiva del artista, de la fantasía como la ‘configuración unificadora’ de los opuestos, de lo consciente e inconsciente. Finito e infinito, real e ideal, es incluso el cumplimiento y la perfección de la intención de la filosofía como el ‘único, verdadero y eterno órgano a la vez y documento de la filosofía’ (BEIERWALTES, 2000, p. 427-428). Adiante, esta radicalidade é ainda mais patente, a ponto de Bierwaltes, a despeito do grande vínculo que estabelece entre Plotino e Schelling, falar na “aguda oposição entre ambos no que se refere à valorização da relação arte/filosofia”: “[...] que los separa en cuanto a la importancia del conocimiento de la verdad y del fundamento absoluto de la realidad em general. En efecto, para Plotino, es válida la reflexión conceptual sobre el fundamento de nuestro pensamiento en el *nous* atemporal que actúa *dentro de nosotros* como una superación interna del pensamiento mismo en unidad con el Uno mismo ya no pensante (la consumación de la forma de vida filosófica y con ello lo supremo y mejor para el hombre). En cambio, Schelling no solo ha pensado la ‘identidad interna’ de arte y filosofía temporalmente – en oposición a Hegel – sino que ha elevado el arte más allá de la filosofía, puesto que solo sería capaz de aquello para lo cual la filosofía siempre no podría ser nada más que preparación y premisa” (BEIERWALTES, 2000, p. 431).

explicativa das coisas” (BIERWALTES, 2000, p. 33)<sup>92</sup>. O pensamento neoplatônico “se encarregará assim de repatriar o poeta para a república” (BARBOSA, 2005, p. 162) e, doravante, “[...] a Idéia platônica passa a desempenhar na reflexão estética sobre a arte um papel novo, embora concebido com a ajuda da doutrina das Idéias. A arte é de agora em diante visão modelar, com plena validade metafísica” (Idem, 2005, p. 164).

No diálogo *Bruno ou do princípio das coisas*, o entendimento schellinguiano sobre o conceito da verdade parece se pautar na idéia que dele fazia Platão. Através de um dos personagens – que neste início conduz o diálogo –, Anselmo, Schelling diz que a propriedade da verdade não traz consigo “[...] uma certeza presente ou, em geral, perecível” (SCHELLING, 1989, p. 74). A verdade de que se trata “[...] não vale somente para as coisas singulares, mas para todas, e não somente por um tempo determinado, mas por todo o tempo”. (Idem, 1989, p. 75)<sup>93</sup>. A verdade da qual Schelling fala não é assim “[...] uma verdade que é verdade meramente para o conhecer de seres finitos”, mas trata-se da verdade pura e simplesmente “[...] com respeito a Deus e ao conhecer supremo”, “[...] que visa conhecer as coisas assim como estão prefiguradas naquele entendimento arquetípico”. (Idem, 1989, p. 76). Para Schelling,

Portanto, só teremos chegado ao ápice da verdade mesma e só conheceremos e exporemos as coisas com verdade depois que tivermos alcançado com nossos pensamentos a existência intemporal das coisas e seus conceitos eternos [...] teremos então de admitir que, assim como em sua existência eterna nada é imperfeito e lacunar, tampouco pode nascer, de modo temporal, alguma perfeição, seja qual for, e que, antes considerado temporalmente, tudo é necessariamente imperfeito e lacunar (Idem, 1989, p. 76-79).

Ao colocar os termos da *verdade* e da *beleza* – que poderiam ser lidos também como o par do filósofo e do poeta, respectivamente –, Schelling opera pois de maneira diferente com o conceito de Idéia platônico. De fato, logo no início do referido *diálogo*, Alexandre defende que “[...] a verdade preenche todos os requisitos da arte e que unicamente por ela

---

<sup>92</sup> “Así el arte – naturalmente de outro modo que la filosofía – fomenta el conocimiento y posee una función explicativa de las cosas” (BEIERWALTES, 2000, p. 426).

<sup>93</sup> “Temos, pois, em todos os casos, de admitir como uma proposição estipulada que aquele conhecimento que em geral se refere ao tempo ou à existência temporal das coisas, mesmo que sua origem não seja temporal e mesmo que tenha validade para o tempo infinito, assim como para todas as coisas do tempo, não tem nenhuma verdade absoluta, pois pressupõe um conhecer superior de tal ordem, que é em si mesmo, independentemente de todo tempo e sem nenhuma referência ao tempo, portanto, pura e simplesmente eterno” (SCHELLING, 1989, p. 76).

uma obra se torna verdadeiramente bela” (SCHELLING, 1989, p. 73). Portanto, ao contrário de Platão, que engendrara a arte caracterizando-a principalmente pela *mimese* – o que conseqüentemente a distancia da contemplação das Formas – Schelling entenderá a arte como a expressão mesma da verdade e da beleza: na esteira do pensamento neoplatônico, associará a arte à *verdade*, entendida esta como os arquétipos intelectuais das coisas. A arte, entendida desta maneira, não será mais interpretada em contraposição à verdade<sup>94</sup>. A beleza é também considerada como uma perfeição (bem como a ausência de beleza é considerada como uma imperfeição) e, portanto, há uma conexão da beleza com o eterno: “A suprema beleza e verdade de todas as coisas é, pois, intuída em uma e mesma idéia” e “[...] essa idéia é a do eterno” (Idem, 1989, p. 81). Diz Schelling, “[...] ao fazermos o balanço de nossas conclusões, resulta, não somente que os conceitos eternos são mais excelentes e mais belos do que as próprias coisas, mas, antes, que somente eles são belos, e mesmo que o conceito eterno de uma coisa é necessariamente belo. (Idem, 1989, p. 80). Por conseguinte, visto que toda coisa em seu conceito eterno é tida como bela, Schelling demonstra a suprema unidade da verdade e da beleza<sup>95</sup>: a *Idéia* é assim exponível na arte. Esta, através de sua finitude, expressará em seus objetos a infinitude “[...] através daquilo em relação ao qual era anteriormente um com ele” (Idem, 1989, p. 82):

---

<sup>94</sup> Como o filósofo se expressa numa importante nota da *Filosofia da arte*: “A verdade que não é beleza tampouco é verdade absoluta, e inversamente. – (A oposição bastante comum entre verdade e beleza na arte se baseia em que por verdade se entende a verdade enganadora, que só atinge o finito. Da imitação de tal verdade surgem aquelas obras de arte nas quais só admiramos a artificialidade com que nela se alcança o natural, sem o vincular ao divino. Mas *essa* espécie de verdade ainda não é beleza na arte, e somente beleza absoluta na arte é também verdade legítima e autêntica” (SCHELLING, 2001, p. 47).

<sup>95</sup> Neste sentido, é também de grande importância a releitura que Benjamin faz do *Banquete* de Platão, na qual concede beleza à verdade e verdade à beleza, fundamentando desta maneira como legítimos tanto o empreendimento filosófico quanto o da arte, como aponta o artigo de Jeanne-Marie Gagnebin, *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza*: “Benjamin lê o *Banquete* de maneira muito mais ousada. Se se pode dizer da verdade que ela é o “teor essencial da beleza” (“Wesensgehalt der Schönheit”), isso também significa que o *Banquete* “declara que a verdade é bela” (“erklärt die Wahrheit für schön”). Não só a beleza é redimida de sua tendência a somente pertencer ao domínio do brilho (*Schein*) e da aparência (*Erscheinung, Schein*) pela sua última ligação à verdade; também esta, a verdade, precisa por assim dizer, da beleza para ser verdadeira: a verdade não pode realmente existir sem se apresentar, se mostrar e, portanto, aparecer na história e na linguagem. Não há, então, subsunção da beleza à verdade em uma hierarquia ontológica que submete o sensível ao inteligível e o aparecer ao ser. Entre verdade e beleza haveria uma relação de co-pertencimento constitutivo como entre essência e forma: como forma da verdade, a beleza não pode se contentar em brilhar e aparecer, se quiser ser fiel à sua essência, à verdade; e, reciprocamente, como essência da beleza, a verdade não pode ser uma abstração inteligível “em si”, sob pena de desaparecer, de perder sua *Wirklichkeit* (realidade efetiva)” (GAGNEBIN, Dez 2005, p. 188).

[...] depois que demonstramos a suprema unidade da beleza e da verdade, parece-me também demonstrada a da filosofia com a poesia; pois a que aspira aquela, se não justamente àquela verdade eterna, que é uma e a mesma que a beleza, e esta àquela, beleza inata e imortal, que é uma e a mesma que a verdade? (SCHELLING, 1989, p. 81)<sup>96</sup>.

Doravante para a filosofia a arte seria uma forma de conhecimento superior, que revela o Absoluto do universo. Não é de maneira diferente que se expressa Novalis:

A poesia eleva cada indivíduo através de uma ligação específica com o todo restante – e se é a filosofia que através de sua legislação prepara o mundo para a influência eficaz das idéias, então poesia é como que a chave da filosofia, seu fim e sua significação; pois a poesia forma a bela sociedade – a família mundial – a bela economia doméstica do universo (NOVALIS, 1988, p. 121).

A filosofia não é o discurso que pode apontar assim a verdade do texto poético. Não é esta instância que julgará os produtos, as obras de arte. A obra de arte no Primeiro Romantismo Alemão, como lembra Todorov, se caracteriza por significar “[...] a si própria, pelo jogo das suas partes; ela é, portanto, sua própria descrição, a única que pode lhe ser adequada” (TODOROV, 1996, p. 207) pois “[...] o belo pode ser igualado, mas não traduzido” (Idem, 1996, p. 208). No mesmo sentido, diz Novalis nos *Fragmentos logológicos*: “A forma perfeita e acabada das ciências tem de ser poética. Cada proposição tem de ter um caráter autônomo – ser um indivíduo inteligível por si, invólucro de uma inspiração chistosa” (NOVALIS, 1988, p. 114).

Há assim, no Primeiro Romantismo Alemão, um novo arranjo entre arte e filosofia, o qual faz ruir a margem bem delimitada entre os domínios do filosófico e do poético: com efeito, um campo avança no outro, campo fundamentalmente híbrido, em que a estrutura “ou...ou” se desfaz. Chama atenção assim essa imbricação arte/filosofia: “A poesia transcendental é mesclada de filosofia e poesia” (NOVALIS, 1988, p. 124) diz Novalis, mescla por vezes que ganha contornos textuais estranhos, ainda hoje, se se partir de uma separação pura entre os domínios da arte e da filosofia, como quando Novalis escreve que

---

<sup>96</sup> Com a unidade entre *verdade e beleza*, Schelling também entende a unidade entre filosofia e poesia (ou ainda entre os mistérios e a mitologia). O que a filosofia expõe idealmente; a arte expõe realmente. Ou, usando a terminologia schellinguiana, a arte mostraria as idéias somente nas coisas, e, assim, seu conhecimento é *exotérico*. Ao passo que a filosofia mostra “[...] os arquétipos das coisas em e para si mesmos [...]” (Idem, p. 85) e seu conhecimento é assim *esotérico*. O filósofo assim, “[...] esforça-se, não por conhecer o verdadeiro e o belo singulares, mas a verdade e a beleza em e para si mesmas” (SCHELLING, 1989, p. 86).

um “*poema do entendimento é filosofia*”<sup>97</sup>. De maneira semelhante, também Friedrich Schlegel: “O que se pode fazer, enquanto filosofia e poesia estão separadas, está feito, perfeito e acabado. Portanto é tempo de unificar as duas” (SCHLEGEL, 1997, p. 158), “Naquilo que se chama filosofia da arte falta habitualmente uma das duas: ou a filosofia, ou a arte” (SCHLEGEL, 1997, p. 22), “Toda a história da poesia moderna é um comentário contínuo ao breve texto da filosofia: toda arte deve se tornar ciência e toda ciência, arte; poesia e filosofia devem ser unificadas” (SCHLEGEL, 1997, p. 38).

A arte é assim não somente alçada à mesma altura da filosofia mas, a concordarmos com Seligmann, a própria concepção romântica da filosofia é entendida enquanto passagem para o poético (SELIGMANN, 2005, p. 317). Na contramão de Kant, Schlegel diz: “Não existe poesia pura ou filosofia pura” (SCHLEGEL, 1963, p. 24)<sup>98</sup>, isto é, não se pode pretender demarcar uma linha segura que separe a filosofia da linguagem poética. E ainda: “A demonstratividade de um filosofema é somente uma legitimação subjetiva, como a bela forma poética de um juízo poético” (SCHLEGEL, 1963, p. 35)<sup>99</sup>. Esta análise, esta atenção para com a linguagem, poder-se-ia apontar, reconfigura radicalmente a subjugação da arte à filosofia. A “[...] forma perfeita e acabada das ciências tem de ser poética” (NOVALIS, 1988, p. 114) diz Novalis, e Friedrich Schlegel: o “[...] poeta pouco pode aprender com o filósofo, mas este pode aprender muito com aquele” (SCHLEGEL, 1997, p. 68) e ainda: “Ali onde cessa a filosofia, a poesia tem de começar” (SCHLEGEL, 1997, p. 150). Nesta linha, Márcio Suzuki nos alerta:

Assim como Novalis, também Schlegel se empenha em mostrar em que medida a reflexão filosófica transcendental não pode ser descolada de sua ‘exterioridade’. Se este é o caso, a filosofia também tem de ser estudada sob o aspecto de sua forma retórica ou poética, pois a partir do momento em que já não se lida com uma pretensa linguagem lógica neutra, depurada, mas com a *fala* densa e viva dos indivíduos, já se está no âmbito de uma análise do *estilo*. Mas tal análise estilística depende de uma mudança considerável no estatuto da crítica, investida agora da tarefa de examinar a conformação orgânica original que assume em cada autor a síntese de universalidade e particularidade, real e ideal, filosofia e vida. Uma vez que o conceito de estilo não se limita à filologia, mas também se aplica

<sup>97</sup> Grifo nosso. O trecho completo segue: “O poema do entendimento é filosofia – É o supremo arrojo, que o entendimento se dá por sobre si mesmo – Unidade do *entendimento* e da *imaginação*. Sem filosofia permanece o homem desunido em suas forças essenciais – São dois homens – Um entendedor – e um poeta. Sem filosofia imperfeito poeta – Sem filosofia imperfeito pensador – julgador” (NOVALIS, 1988, p. 117).

<sup>98</sup> „Es giebt keine reine  $\pi$  [Poesie] oder  $\phi$  [Philosophie]“ (SCHLEGEL, 1963, p. 24).

<sup>99</sup> „Die Demonstrativität eines  $\phi\mu$  [Philosophems] ist nur subjective Legitimation wie die schöne poetische Form eines Kunsturtheils“ (SCHLEGEL, 1963, p. 35).

aos textos filosóficos, a crítica da filosofia será de todo impensável sem crítica literária (SUZUKI, 1998, p. 118).

A linguagem filosófica portanto, a despeito de pretender se livrar completamente dos signos sensíveis, motivados, tornando-se assim linguagem totalmente abstrata, é questionada. Os conceitos outrora emprestados do mundo sensível, para lembrar mais uma vez Kant, não colocariam a linguagem da filosofia a salvo da linguagem metafórica e, por conseguinte, a filosofia não seria somente uma linguagem verdadeira e neutra, avessa à ambigüidade supostamente presente apenas no discurso poético.

No limite, portanto, é a filosofia que será rejeitada em favor da ficção<sup>100</sup> pois há uma denegação, um questionar da leitura do discurso filosófico enquanto possibilidade de uma linguagem transcendental. Segundo Seligmann, “[...] a filosofia se torna para Novalis ‘Idealismo mágico’” já que, em vez “[...] da descrição analítica – que estaria ainda na esfera da filosofia como representação/*imitatio* do mundo, como busca da conceituação para uma verdade ainda não-nomeada”, Novalis “[...] fala da definição geradora, dos ‘nomes geradores’ como ‘palavra mágica’”, em vez “[...] da representação, da concepção da filosofia como tradução no sentido platônico deste termo, os românticos pregam um modelo (auto)gerativo da mesma” (SELIGMANN, 2005, p. 320). Ao não pretender estabelecer uma concepção de uma pretensa “linguagem verdadeira” da filosofia, Novalis desse modo questiona a possibilidade de estabelecer fronteiras seguras entre verdade e ilusão a ponto de afirmar nos *Fichte Studies*: “A verdade é a forma da ilusão – ilusão a forma da verdade”, “Verdade – ficção ou ilusão” (NOVALIS, 1978, p. 87)<sup>101</sup>. A esse respeito diz O’Brien que o *Fichte Studies* de Novalis é o reconhecimento de que o signo está envolvido “[...] com a figuração e a metáfora”, pois “[...] toda linguagem é metafórica e figurativa – incluindo a linguagem da filosofia” (O’BRIEN, 1995, p. 105)<sup>102</sup> e assim Novalis dispensa as “[...] pretensões lingüísticas da filosofia, por insistir na participação da

<sup>100</sup> É o que aponta O’Brien em relação à análise lingüística de Novalis nos *Fichte Studies*: “Although Hardenberg’s semiotic theory is indebted to Kant and Fichte, his reworking of borrowed material invariably displaces, and often criticizes, the work of his predecessors. Although his later writings will always in some way return to Idealism’s philosophy of being, Hardenberg’s examination of discourse in the *Fichte Studies* leads to a pointed rejection of philosophy in favor of fiction” (O’BRIEN, 1995, p. 89).

<sup>101</sup> „Wahrheit ist die Form des Scheins – Schein die Form der Wahrheit“, „Wahrheit – Fiction oder Schein“ (NOVALIS, 1978, p. 87).

<sup>102</sup> “[...] the ‘carrying over’ of the sign, or its involvement with figuration and metaphor. Hardenberg recognizes that if all language is conceptual, and all signs involve a ‘crossing over’, then *all* language is metaphorical and figurative – including the language of philosophy” (O’BRIEN, 1995, p. 105).

metáfora” (O’BRIEN, 1995, p. 106)<sup>103</sup>. É pois a “[...] filosofia mesma que se torna submissa, junto com as possibilidades de verdade e sistematicidade, sob os tópicos mais gerais da semiótica e linguagem”, posição que conecta Hardenberg “[...] menos com Kant e Fichte e mais com Schopenhauer e Heidegger – e especialmente com os críticos mais recentes” (O’BRIEN, 1995, p. 87, 88)<sup>104</sup>, conexão, por sinal, aludida na presente dissertação no capítulo intitulado *Gesprochenes Wort, sprechendes Wort: palavra falada, palavra falante*. A radicalidade desta mudança é apontada por O’Brien:

A ousadia da abordagem que Hardenberg faz de Fichte em 1795 é fácil de subestimar. A análise lingüística e literária da filosofia idealista se tornou lugar comum na crítica posterior do século XX, a qual acha difícil imaginar a Idealistic philosophy’s unself-consciousness com respeito às problemáticas de seu próprio discurso. Nós nos surpreendemos, por exemplo, que a *Crítica da Razão Pura* (1781) considere a si própria a representação imediata e transparente das idéias e, bruscamente, equacione “conhecimento discursivo” com “pensamento”. Fichte, igualmente, é apenas ligeiramente mais auto-consciente sobre o problema do discurso filosófico. A sua *Doutrina da Ciência*, como Hardenberg e Schlegel sentiram, põe a gramática em primeiro plano de um modo potencialmente explosivo ao derivar um sistema de filosofia do eu (*das Ich*); em suas conferências sobre Plattner (1794-1797), Fichte aborda sugestivamente a questão da linguagem, assim como em seu ensaio sobre a origem da linguagem (1795). Ainda que todos estes textos levantem potenciais problemas para a filosofia transcendental, eles também rapidamente desconsideram-nos, sempre assegurados, pelo menos, da lógica da razão do discurso filosófico. De Kant a Hegel, a filosofia idealista nunca duvidou de sua verdade logocêntrica (O’BRIEN, 1995, p. 82-83)<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> “Having dismissed philosophy’s linguistic pretensions by insisting on its participation in metaphor, the *Fichte Studies* turn to an examination of philosophy’s privileged concepts” (O’BRIEN, 1995, p. 106).

<sup>104</sup> “For Hardenberg, the sign is no longer a local problem within the greater philosophic enterprise; instead, it is philosophy itself that becomes subsumed, along with the possibilities of its truth and systematicity, under the more general topics semiotics and language [...] At this point in the *Fichte Studies*, Hardenberg’s association of language with ‘illusion’, his designation of being as ‘chaos’, and his subsumption of systematicity within semiotics has begun to sound less like Kant and Fichte, and more like Schopenhauer, and Heidegger – especially to more recent critics” (O’BRIEN, 1995, p. 87,88).

<sup>105</sup> “The daring of Hardenberg’s approach to Fichte in 1795 is easy to underestimate. Linguistic and literary analyses of Idealistic philosophy have become commonplaces in late-twentieth-century criticism, which finds it hard to imagine Idealistic philosophy’s unself-consciousness with respect to the problematic of its own discourse. We are surprised, for example, that Kant’s *Critique of Pure Reason* (1781) considers itself the immediate, transparent representation of ideas, and offhandedly equates ‘discourse knowledge’ with ‘thought’. Fichte, too, is only slightly more self-conscious about the problem of philosophical discourse. His *Science of Knowledge*, as Hardenberg and Schlegel sensed, foreground grammar in a potentially explosive way by deriving a system of philosophy from the ‘I’ (*das Ich*); and Fichte addresses the question of language suggestively in his lectures on Plattner (1794-1797) and his essay on the origin of language (1795). Yet while all these texts raise potential problems for transcendental philosophy, they quickly dismiss them, always assured, at the very least, of the logic and reason of philosophic discourse. From Kant to Hegel, Idealistic philosophy never doubts its logocentric truth” (O’BRIEN, 1995, p. 83).

Há assim um reexame da pretensão da filosofia em construir uma linguagem rigorosa – excluída da ilusão e da metáfora. Formalmente, esta característica será expressa na concepção de uma ambigüidade da referencialidade: retira-se a certeza de univocidade. O sentido e as imagens deslizam, por assim dizer, sob a referencialidade, pois o referente não constitui mais um dado tranqüilo, não está mais assentado numa concepção transcendental da linguagem, em sua transparência. Há uma oscilação permanente.

A idéia de uma “filosofia da arte” é entendida, deste modo, radicalmente em oposição à tradição, pelo reconhecimento da arte como âmbito regido por leis próprias. Ademais, a própria idéia de *unificar* poesia e filosofia indica já a radicalidade desta nova concepção tendo em vista toda uma tradição filosófica e poética advogar, de um lado, uma linguagem rigorosa e lógica, o *modus logicus* kantiano, e, de outro, a linguagem da poesia, que fala obscuramente, de revés, e que não poderia estar naquele outro domínio.

É pois sob este alicerce, sob estas novas conexões, que entendemos a valorização do *símbolo* no Romantismo de Jena: mais do que atrelado a mera expressividade, novo elemento formal, a noção de *símbolo* sintetiza este aspecto mais amplo do gosto estético moderno, qual seja, a autonomia da arte, a constatação do domínio da arte como tradutor de si mesmo, sua não submissão a outros domínios, inclusive o da filosofia, como procuramos apontar. “É uma presunção irrefletida e imodesta querer aprender algo sobre a arte a partir da filosofia” (SCHLEGEL, 1997, p. 40) pontua Friedrich Schlegel e deste modo uma “[...] filosofia da poesia” começaria “[...] com a autonomia do belo”, “[...] com a proposição segundo a qual está e deve estar separado daquilo que é verdadeiro e daquilo que é moral, e tem os mesmos direitos que estes” (SCHLEGEL, 1997, p. 92).

A reivindicação da autonomia do belo, sua independência em relação a outras áreas, seja moral ou filosófica, não instrumentaliza pois o texto literário frente a nenhuma finalidade exterior. A questão não é descobrir, por detrás das imagens, o que o poeta “quis dizer” e então apreender as significações. Ao contrário, a noção reside justamente na problematização desta relação, em explorar a multiplicidade e opacidade das significações. Daí o *simbólico* poder ser lido como um conceito chave da estética moderna, pois nele estão implicadas as características mencionadas acima: ele é tradutor de si mesmo e suscita múltiplos sentidos. Entre “beleza” e “verdade”, portanto, não há uma subjugação daquela a esta, mas um co-pertencimento, autonomia da arte, explosão do *símbolo*.

## 4.2 A FILOSOFIA DA ARTE: FRIEDRICH WILHELM JOSEPH VON SCHELLING

**Se às vezes digo que as flores sorriem  
 E se eu disser que os rios cantam,  
 Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores  
 E cantos no correr dos rios...  
 É porque assim faço mais sentir aos homens falsos  
 A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.  
 Porque escrevo para eles me lerem sacrífico-me às vezes  
 À sua estupidez de sentidos...  
 Não concordo comigo mas absolvo-me,  
 Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da Natureza,  
 Porque há homens que não percebem a sua linguagem,  
 Por ela não ser linguagem nenhuma.**

Alberto Caeiro

O desacordo presente no juízo acerca dos objetos de arte – desacordo que advém de um campo, no limite, impossível de ser delimitado, principalmente no que diz respeito à arte dos tempos modernos, sob o signo do novo, do poder criador do gênio e da originalidade – impele, paradoxalmente, a filosofia a buscar uma superação das contradições, como temos visto. Nesta linha Schelling, discordando de Kant, segundo o qual o juízo acerca dos objetos belos adviria do sentimento, prazeroso ou não, do espectador, advoga a necessidade de um fundamento, de uma “inspeção ativa”, uma “reconstrução da obra de arte pelo entendimento”:

Quantos não estiveram diante de um palco sem se perguntar, uma vez sequer, quantas condições são requeridas mesmo para uma apresentação teatral apenas moderadamente bem feita! Quantos não sentiram a nobre impressão de uma bela arquitetura, sem serem tentados a indagar acerca dos fundamentos da harmonia que tão de perto lhes falava! Quantos não se deixaram levar pelo efeito de um único poema ou de uma obra dramática elevada, e ficaram tocados, encantados, comovidos, sem jamais investigar por que meios o artista consegue dominar-lhes o estado de espírito, purificar-lhes a alma, excitá-los no mais íntimo – sem pensar em transformar essa fruição totalmente passiva e, por isso, sem valor, na fruição muito mais elevada da inspeção ativa e da reconstrução da obra de arte pelo entendimento! (SCHELLING, 2001, p. 22).

Se Kant regula o juízo por conceber o sentimento como universal como acima abordamos,<sup>106</sup> contornando assim um total relativismo advindo do fundamento subjetivo do

---

<sup>106</sup> Vide nota 32.

juízo de gosto, Schelling sustenta só ser possível resolver as infindas divergências, a “[...] lassidão no julgamento”, “[...] mediante ciência e, em particular, mediante filosofia”: “Quão necessária é precisamente uma visão científica rigorosa da arte para o aprimoramento da intuição intelectual das obras de arte, assim como, principalmente, para a formação do juízo sobre elas” (SCHELLING, 2001, p. 23), diz o filósofo. Deste modo, somente “[...] a filosofia pode abrir de novo, para a reflexão, as fontes primordiais da arte, que em grande parte estancaram para a produção”, somente “[...] mediante a filosofia podemos ter esperança de alcançar uma verdadeira ciência da arte, não como se a filosofia pudesse conceder o sentido que só um Deus pode conceder, não como se ela pudesse emprestar juízo àquele a quem a natureza o recusou”, mas “[...] porque exprime, de uma maneira imutável, em *Idéias*, aquilo que o verdadeiro senso artístico intui no concreto, e por meio do qual o juízo genuíno é determinado” (SCHELLING, 2001, p. 24).

Também o gosto pelas definições, revelado já no aspecto formal de escrita da *Filosofia da arte*, toda exposta em escólios e deduções, poderia levar assim a um enquadramento apressado do pensamento schellinguiano, unindo-o a uma tradição filosófica que pensa o belo como *scientia cognitionis sensitivae*, que intenta estabelecer, pelo intelecto, uma ciência do belo rigorosa e sistemática, nos moldes de um Platão, Plotino ou, mais modernamente, Baumgarten. Com efeito, as poéticas desenvolvidas por estes pensadores, como abordamos inicialmente, aliadas a uma teoria do conhecimento, estão mais preocupadas em desenvolver uma classificação ontológica de verdade e falsidade, em mostrar os benefícios morais da arte, ou ainda, em ver no belo a aspiração da busca intelectual humana do que propriamente pensar *poeticamente* a arte. Contudo, como acima abordamos, em Schelling o projeto de uma “filosofia da arte” tem de ser lido à luz da imbricação filosofia/arte pois qualquer “[...] um reconhece que opostos se vinculam no conceito de uma filosofia da arte” (SCHELLING, 2001, p. 27). Segundo Schelling, a “[...] doutrina da arte” “[...] no interior da própria filosofia” se forma mediante “[...] um círculo mais estreito no qual intuímos mais imediatamente o eterno como que em figura visível” e deste modo ela, a arte, “[...] corretamente entendida, está no mais perfeito uníssono com a própria filosofia” (SCHELLING, 2001, p. 27). Daí Hartmann dizer que, para Schelling, “[...] a filosofia da arte tem de ser a que proporciona o método geral, ou o ‘organon da

filosofia” e, assim, “[...] a estética, ainda mal introduzida no sistema da filosofia, converte-se, também já, na parte decisiva e dominante dela” (1983, p. 145).

No capítulo precedente e, por sinal, em toda a série de pressupostos de que tratamos nos primeiros capítulos, defendemos que a filosofia – ou a estética como ciência do belo – não se configura no Romantismo de Jena como um manual de estética, regida por leis imutáveis e intemporais, como “[...] certo modo de receitas ou livros de culinária” no dizer de Schelling, “[...] onde a receita da tragédia diz: muito terror, mas não em demasia; tanta piedade quanto possível, e lágrimas sem fim” (SCHELLING, 2001, p. 25), mas como um campo mais fluido, no qual discurso poético e discurso filosófico se avizinham. Como lembra Arturo Leyte Coelho (*apud*: PUENTE & VIEIRA, 2005, p. 19), arte e lógica, tratadas sempre como realidades distintas e mesmo opostas na tradição moderna, constituirão, em Schelling, a unidade sempre pretendida pela filosofia<sup>107</sup> e, em vez de colocar como questão como seria unir âmbitos diametralmente opostos, Schelling responderá que a união apenas é possível quando se reconhece que arte e lógica são o mesmo (Idem, 2005, p. 20). É assim que no *Systeme*, o filósofo de Leonberg diz que, se a filosofia, na “[...] infância da ciência”, “[...] surgiu e foi alimentada pela poesia”, ela, bem como “[...] todas as outras ciências que tem sido conduzidas pela poesia até a perfeição” refluirão “[...] como correntes isoladas”, “[...] no oceano universal da poesia, de onde elas emanaram” embora seja “[...] difícil de dizer”, “[...] o que significa o retorno da ciência à poesia” (SCHELLING, 1978, p. 260)<sup>108</sup>. Também na *Filosofia da arte* encontramos juízo

---

<sup>107</sup> “E esse ‘saber’ da lógica se caracteriza porque não é só um saber a mais sobre um tema ou uma região da realidade, como podem ser a natural ou a humana, mas é também o saber sobre uma relação e um vínculo: sobre a mesma unidade. Se a lógica trata do *lógos*, do discurso em si mesmo (que não tem um conteúdo, porque é a pura forma do dizer e do pensar), mais ainda de como, através desse discurso, podemos vincular as duas esferas fundamentais e opostas da realidade, a natureza e a história, o mundo da necessidade e o mundo da liberdade em termos kantianos; se o papel da lógica for esse, é também o da arte [...] Assim, se a razão trata do vínculo e na filosofia moderna essa questão é justamente a do juízo, a da unidade do particular e do universal, do sujeito e do predicado; se, na realidade, trata-se da união de tudo e esse tudo tem sido compreendido ‘tematicamente’ pelo menos de duas maneiras, como natureza e como espírito (ou história), no fundo, trata-se da impossibilidade de uma razão, quer dizer, da possibilidade de um juízo que unifique tudo. Mas esse juízo não pode ter a estreita fórmula do juízo de conhecimento, vinculado exclusivamente ao conhecimento da natureza. Tem que poder apresentar-se como ‘juízo estético’ no qual apareçam unidas a necessidade da natureza e a liberdade humana” (COELHO, *apud*: PUENTE & VIEIRA, 2005, p. 19-20).

<sup>108</sup> “Mais si c'est l'art seul qui peut parvenir à rendre objectif, avec une validité universelle, ce que le philosophe ne peut présenter que subjectivement, il faut s'attendre - pour tirer encore une dernière conclusion - à ce que la philosophie, qui, dans l'enfance de la science, est née de la poésie et a été nourrie par elle, et, avec la philosophie, toutes les autres sciences qu'elle a menées à leur perfection, refluent après leur achèvement, comme autant de courants isolés, dans l'universel océan de la poésie d'où elles avaient émané. Quant à savoir quel sera le moyen terme de ce retour de la science à la poésie, il n'est pas difficile de le dire

semelhante: “[...] a mitologia foi a fundação da filosofia, e é fácil mostrar que determinou também toda a direção da filosofia grega” (SCHELLING, 2001, p. 78), e ainda: os “[...] primeiros sinais de vida da filosofia, cujo começo é, em toda parte, o conceito do infinito, se mostraram eles mesmos primeiramente em poemas místicos” (SCHELLING, 2001, p. 82).

A arte não se coloca assim como um objeto para a filosofia, não é mais o material subjugado pelas inquirições filosóficas mas, fundamentalmente, trata-se de se atentar para o vínculo filosofia/arte ou, ainda mais radicalmente, de ver a arte não como objeto filosófico, mas, antes, como a própria mentora da filosofia.

[...] se a filosofia aspira a fazer cumprir aquela fórmula original, conhecer o ser em geral e em sua totalidade, chegou a hora de concretizar e realizar essa tarefa. E essa é a tarefa idealista que consuma a transformação da filosofia moderna, preocupada desde Descartes com os princípios da realidade, que podem ordenar-se em um sistema de caráter lógico-matemático, mas que não se preocupa com a realidade [...] Agora já não se trata de um sistema geométrico, que se encontra fora do tempo, *sub specie aeterni*, mas daquilo que ocorre no tempo. E isto, sim, é filosoficamente novo, porque agora, à filosofia é pedido que dê conta da razão de tudo [...] sistema do tempo frente ao sistema geométrico: no fundo, arte frente à lógica (COELHO, *apud*: PUENTE & VIEIRA, 2005, p. 22-24).

É no *Le système L'idéalisme transcendantal* que Schelling concebe a arte como o único *organon* verdadeiro e eterno da filosofia, entendendo a arte aqui em sua acepção *simbólica*, já que nesta haveria o encontro, a identidade entre o *esquema* (razão teórica) e o *símbolo* (razão prática)<sup>109</sup>. O primeiro sistema universal seria, para o autor, aquele que reunisse os dois extremos do saber, encontrando entre eles uma unidade, e esta seria a tarefa do “sistema da arte” pois a arte seria capaz de reunir todos os contrários, de reconciliar a oposição entre Natureza e Espírito, inconsciente e consciente, real e ideal, permitindo o acesso ao Absoluto. Assim como a filosofia, que se origina de uma “cisão infinita de atividades opostas”, também a produção estética repousa sobre esta cisão que é, porém, suprimida em toda realização particular da arte: a arte é capaz de reunir o impossível, ela suprime num produto finito uma oposição infinita, ela é capaz de pensar a

---

d'une façon générale puisqu'un tel moyen terme a existé dans la mitologia avant que ne se soit produite cette séparation qui nous semble maintenant irréductible” (SCHELLING, 1978, p. 260).

<sup>109</sup> Como diz Rubens Rodrigues Torres Filho, a forma simbólica seria a única forma de *Darstellung* “[...] em que natureza e liberdade se reúnem e fica sem efeito a dicotomia kantiana entre o ‘esquematismo’ da razão teórica, e o ‘simbolismo’ – ou alegoria? – da razão prática” (TORRES FILHO, 1987, p. 133).

mesma contradição da filosofia e “[...] opérer la synthèse” (SCHELLING, 1978, p. 257-258)<sup>110</sup>. Nas palavras do próprio Schelling, a arte é “[...] a coisa mais suprema” porque ela desvela o “[...] Santo dos Santos”, e une “[...] o que está separado na Natureza e na História e o que eternamente deve fluir na vida e na ação como também no pensamento” (SCHELLING, 1978, p. 259)<sup>111</sup>. Na arte pois, a “discórdia universal” seria neutralizada, surgindo uma “satisfação infinita”, pois, “todas as contradições são superadas, todo enigma é resolvido” e o gênio seria o veículo executor para unir aquilo que se apresenta separado: a liberdade criativa com a necessidade (destino) para a instituição do produto (BARBOZA, 2005, p. 166-167).

Neste sentido, dado que a filosofia, para o filósofo de Leonberg, visa sempre ao Absoluto – visando ao particular somente se este acolhe e expõe em si o Absoluto –, o papel que a arte desempenha na *filosofia da arte* também não será outro que o de expor realmente o infinito, ou seja, de expô-lo em si como particular: a arte – assim como a natureza e a história – é uma “potência do absoluto”, uma das formas pelas quais o absoluto pode apresentar-se. Assim o projeto de uma “filosofia da arte” pretende, como aponta ainda Arturo Leyte Coelho, “[...] constituir-se como um saber do absoluto mesmo, um saber que não é conhecimento (pois isso rebaixaria a potência da arte a mero artifício, por reduzi-la a conceitos e a regras), porque supõe algo a mais: a apreensão mesma do absoluto” (*apud*: PUENTE & VIEIRA, 2005, p. 28-29). As “[...] *formas particulares*” alerta Schelling, “[...] justamente por meio das quais o belo é exposto em coisas singulares reais e efetivas, *são* formas particulares que estão no próprio Absoluto” (SCHELLING, 2001, p. 51); as “[...] coisas particulares não podem estar no universo *verdadeiro*”, “[...] a não ser que acolham em si todo o universo indiviso e, portanto, sejam elas mesmas universos” (SCHELLING, 2001, p. 52)<sup>112</sup>.

<sup>110</sup> Esta síntese de opostos, *shintetismo* romântico, está presente igualmente na *Filosofia da arte*. A este respeito, no § 19 da *Filosofia da Arte* diz Schelling: “Necessidade e liberdade se relacionam como inconsciente e consciente. A arte se baseia, por isso, na identidade da atividade consciente e inconsciente” e a “[...] perfeição da obra de arte como tal aumenta na proporção em que contém expressa em si essa identidade, ou em que nela intenção e necessidade se interpenetram” (SCHELLING, 2001, p. 47).

<sup>111</sup> “L’Art est pour lè philosophe la chose supreme, précisément parce qu’il lui ouvre pour ainsi dire le Saint des Saints, où brûle en quelque sorte d’une flame, en union éternelle et originelle, ce qui est séparé dans la Nature et dans L’Histoire et ce qui doit éternellement se fuir dans la vie et dans l’action aussi bien que dans la pensée” (SCHELLING, 1978, p. 259).

<sup>112</sup> Característica que, por sinal, sustenta a divisão schellinguiana entre filosofia da arte e teoria da arte: “É que essa ciência é filosofia real, *filosofia* da natureza, *filosofia* da arte, somente se a ciência da natureza ou da arte nela expõe o Absoluto. Em qualquer outro caso, onde a potência particular é tratada como *particular* e se

É portanto, tendo em mira este arranjo que se pode dizer que a “filosofia da arte” de Schelling é também uma “bela filosofia”, uma vez que Schelling parte da intimidade entre os referidos domínios, “[...] a arte” diz “[...] corresponde tão exatamente à filosofia, e é mesmo somente seu reflexo objetivo mais perfeito” (SCHELLING, 2001, p. 31). Os objetivos são assim semelhantes: arte e filosofia tendem ao Absoluto<sup>113</sup>, à superação das contradições entre ideal e real, necessidade e liberdade, consciente e inconsciente e a arte é alçada à mesma altura da filosofia, com a diferença que, ao passo que a filosofia expõe o Absoluto no *protótipo*, a arte o expõe no *antítipo*<sup>114</sup> (SCHELLING, 2001, p. 31), pois “[...] beleza é o Absoluto intuído *realmente*” (SCHELLING, 2001, p. 60). No § 27 da *Filosofia da arte*, Schelling define as formas particulares que acolhem em si o Absoluto, de *Idéia*. Assim é que, ao passo que a filosofia intuiria as *Idéias* como são *em si*, a arte as intuiria *realmente*: “[...] as *Idéias*, se são intuídas realmente, são o estofa e como que a matéria universal e absoluta da arte, da qual primeiramente surgem todas as obras de arte particulares como produtos perfeitos e acabados” (SCHELLING, 2001, p. 32).

A infinitude é incomensurável a toda a consciência, mas é aqui vencida e exposta num objecto intuitivo-concreto. A obra como tal é infinita, mas o que nela é representado e por meio do qual ela é obra de arte é infinito. Semelhante infinito, exposto de modo finito, é a beleza. Esta fórmula atinge o pensamento fundamental do romantismo cuja reflexão mais profunda está encaminhada, em todos os problemas, para a maravilha do infinito no finito, assim como para a percepção dessa maravilha na obra de arte. Mas, com isto, Schelling toca no ponto em que a estética transcende nele um carácter de simples membro do

---

estabeleceram leis *particulares* para ela, onde, portanto, não se trata de modo algum da filosofia como filosofia, que é pura e simplesmente universal, mas de conhecimento *particular* do objeto, isto é, de um fim finito – em qualquer caso como este, a ciência não pode se chamar filosofia, mas somente *teoria* de um objeto particular, tal como a teoria da natureza, teoria da arte. Por conseguinte, na filosofia da arte construo, antes de mais nada, não a arte *como arte*, como este *particular*, mas *construo o universo na figura da arte*, e filosofia da arte é *ciência do todo na forma ou potência da arte*” (SCHELLING, 2001, p. 30).

<sup>113</sup> “A verdadeira construção da arte é exposição de suas formas como formas das coisas, tais como são *em si* ou como são no Absoluto” (SCHELLING, 2001, p. 49).

<sup>114</sup> “Se determinarmos provisoriamente a relação da filosofia com a arte, tal relação será a seguinte: a filosofia é a exposição imediata do divino, assim como a arte é imediatamente apenas exposição da indiferença como tal (isso, que ela é apenas indiferença, constitui o antítipo. Identidade absoluta=protótipo). Já que, no entanto, o grau de perfeição ou realidade de uma coisa aumenta na proporção em que se aproxima da *Idéia absoluta*, da plenitude da afirmação infinita, e portanto aumenta quanto mais compreende em si outras potências, então é por si mesmo claro que a arte também tem de novo a mais imediata relação com a filosofia, e ainda é diferente dela somente pela determinação da particularidade ou de seu carácter de antítipo, pois de resto é a potência suprema do mundo ideal” (SCHELLING, 2001, p. 45). E ainda: “*Beleza e verdade são, em si ou segundo a Idéia, um*. – Pois, segundo a *Idéia*, a verdade é, tanto quanto a beleza, identidade do subjetivo e do objetivo, só que aquela é intuída subjetiva ou prefiguradamente, assim como a beleza é intuída no antítipo objetivamente” (SCHELLING, 2001, p. 47).

sistema, obtendo significação universal e mostrando-se como a suprema e última etapa de todo o pensamento filosófico (HARTMANN, 1983, p. 154).

Assim, a arte surge “[...] como que a partir dos desígnios de uma potência desconhecida, uma imagem cujo sentido é inesgotável”, “[...] o milagre que, se tivesse existido apenas uma vez, teria de nos convencer da realidade absoluta daquilo que há de supremo (BARBOZA, 2005, p. 171). Portanto, para Schelling, a verdadeira construção da arte seria a exposição das formas das coisas como são *em si*: “[...] a arte é apresentada como exposição *real* das formas das coisas, tais como são em si - das formas dos protótipos, portanto” (Idem, p. 49). Como forma particular, a arte acolheria em si a essência do Absoluto, não se restringindo deste modo à mera *forma*. A arte comportaria, portanto, a exposição do infinito através da finitude mediado pelo conceito de *Idéia*, tal como operado por Schelling.

Também na filosofia da arte não poderemos partir de outro princípio que do infinito; teremos de apresentar o infinito como o princípio incondicionado da arte. Assim como, para a filosofia, o Absoluto é o protótipo da verdade – assim também, para a arte, ele é o protótipo da *beleza*. Teremos, por isso, de mostrar que verdade e beleza são apenas dois modos diferentes de consideração do único Absoluto (Idem, 2001, p. 31).

Tendo em mira que a filosofia da arte para Schelling é a repetição da filosofia da natureza<sup>115</sup>, também aqui esta união de opostos se torna manifesta, pois o Absoluto, ou incondicionado, *das Unbedingte*, não é nem subjetivo, nem objetivo<sup>116</sup>. A Filosofia da Natureza é, como afirma Hartmann “[...] um modelo puro de filosofia da unidade”, “[...] unidade de natureza e espírito, semelhança essencial do espírito em nós e da natureza fora

<sup>115</sup> A este respeito diz Schelling: “[...] ainda está muito longe da arte aquele para quem ela não apareceu como um todo fechado, orgânico, e tão necessário em todas as suas partes quanto o é a natureza” (SCHELLING, 2001, p. 21) e, assim, para “[...] aqueles que conhecem meu sistema da filosofia, a filosofia da arte será apenas a repetição dele na potência mais alta” (Idem, 2001, p. 26).

<sup>116</sup> É o que aponta Manfred Frank: “Does this mean that the unconditioned is therefore subjective? No, it is neither subjective nor objective. For just as every thing is that which it is only insofar as it is something determined, that is, through its delimitation from all other things that it is not, the concept of a subject is only a term of opposition with respect to an object. It is – to speak in Jacobi’s words – ‘conditioned’ through the concept of an object. That is enough to exclude it from being a principle of philosophy: ‘Precisely’, says Schelling, ‘because the subject is thinkable only in relation to an object, and the object only in relation to a subject, can neither contain the Absolute, for both are reciprocally conditioned by each other, both are posited equally to each other’ (I.c.,165). The unconditioned real-foundation of our knowledge must therefore be found on this side of the division between subjectivity and objectivity, for this division constitutes that which we call ‘conditioned knowledge’” (FRANK, 2004, p. 81).

de nós. A natureza não está confinada no exterior e o espírito no interior; também fora de nós domina o mesmo espírito; também em nós a mesma natureza” (HARTMANN, 1983, p. 136). A natureza não é, nesta concepção, mero objeto, “[...] objetivo inerte e desconhecido”, mas “[...] uma liberdade que também alenta em toda formação natural, embora o faça sem consciência. A natureza é também livre, é, como chegará a afirmar Schelling, ‘sujeito’” (COELHO, *apud*: PUENTE & VIEIRA, 2005, p. 33-34). A natureza não é pois mero produto do eu, é também produção, atividade<sup>117</sup>. É espírito, porém espírito inconsciente: “[...] a natureza em si ou a natureza eterna é justamente o espírito trazido à luz da objetividade” diz Schelling (1989, p. 52). É este o sentido de “dar asas” à física<sup>118</sup> como lido no *Programa sistemático*, isto é, dar asas à concepção mecanicista da natureza<sup>119</sup>:

Esta unidade diferenciada em si reflete a colaboração de sujeito e objeto na natureza ou como natureza, como um todo orgânico. Já desde a idéia de que a natureza como sujeito é o ‘[...] espírito inato no objetivo, a essência de Deus introduzida na forma’, é evidente que a natureza não pode ser objetivada ou coisificada de maneira positivista ou mecanicista, mas que deve ser concebida sobre a base de um espírito que se desenvolve autonomamente nela. (BEIERWALTES, 2000, p. 409-410)<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> “De la misma manera que no se puede considerar la naturaleza adecuada y exclusivamente como objeto, sino primariamente como resultado de la subjetividad del espíritu *creador* que le es inmanente, tampoco se puede comprender exclusivamente como produto finito, sino más bien como una unidad de productividad y producto a la vez em expansión activa que se limita a si misma” Schelling não pode assim “[...] declarar la naturaleza como ‘agregado muerto de una cantidad indeterminable de objetos’ o como mero ‘contenedor’ espacial de las cosas, sino que puede y tiene que concibirla como la fuerza originaria eternamente creativa del mundo que genera todas las cosas desde si misma y las hace surgir trabajando” (BEIERWALTES, 2000, p. 409-410).

Em *El Neoplatonismo de Schelling*, Beierwaltes vê afinidades convincentes não apenas entre a teoria da arte, como acima aludimos, mas também entre a teoria da natureza de Plotino e Schelling: “[...] veo entre los dos afinidades fácticas convincentes en este âmbito. Ambos se acercan primariamente en la idea de que no se puede representar la naturaleza como un todo compuesto meramente por lo objetual – de *facta bruta* empíricamente accesibles – , sino que al ser y al actuar de la naturaleza subyace una determinada forma de razón, espíritu o contemplación, que és solo lo universalmente fundacional y activo en sus múltiples formas, que precisamente esta contemplación equivale a una actividade creadora de formas y que el resultado de esta contemplación activa vuelve a ser un *qewvrhma* – algo contemplativo” (BEIERWALTES, 2000, p. 414).

<sup>118</sup> “À nossa física vagarosa, que avança laboriosamente com experimentos , eu haveria de dar asas outra vez” (SCHELLING, 1989, p. 42).

<sup>119</sup> É o que aponta Hartmann: a “[...] idéia de Schelling dum espírito inconsciente; para ele a alma do mundo tem o valor directo de uma ‘hipótese de física superior que visa a explicação do organismo universal’. Com a doutrina da alma universal inverte-se, automaticamente, a visão mecânica do mundo” (HARTMANN, 1983, p. 139).

<sup>120</sup> “Esta unidad diferenciada en sí refleja la colaboración de sujeto y objeto en la naturaleza o como naturaleza, como un todo orgánico. Ya desde la idea de que la naturaleza como sujeto es el ‘espíritu innato en lo objetivo, la esencia de Dios introducida en la forma’, se hace patente que la naturaleza no puede ser

Segundo Márcia Gonçalves, aqui se encontra o cerne da filosofia da natureza schellinguiana: compreender a natureza como uma esfera que contém inteligibilidade, na qual o espírito se encontra de forma imanente. A natureza não é assim considerada segundo uma definição puramente abstrata, mecanicista, mas a partir da superação da dicotomia sujeito/objeto<sup>121</sup>, oposição somente existente na medida “[...] em que o eu construiu o universo do pensamento reflexivo, que o afastou e o impossibilitou de reconhecer essa unidade de modo imediato” (*apud*: PUENTE & VIEIRA, 2005, p. 79). É necessário assim superar a idéia de que a natureza é apenas produto frente ao sujeito inquiridor, apenas “[...] objeto de nossa reflexão, que tradicionalmente realiza, de modo apriorístico, uma oposição aparentemente irreconciliável entre o conteúdo ou objeto (*Gegenstand*) e a intuição (*Anschauung*), entre o conceito (*Begriff*) e a imagem (*Bild*)” oposição que “[...] interioriza no próprio sujeito dessa reflexão, ou seja, é posta no interior do ser humano” (Idem, 2005, p. 77-78). Há pois uma postura diferente ante a natureza/arte, “[...] que conduz de uma compreensão limitada do sujeito – como sujeito do conhecimento – à compreensão do sujeito ilimitado”; o sujeito, “[...] assim entendido, já não é a *res cogitans*, frente à *res extensa*, frente ao objeto, mas o sujeito no qual concorrem, às vezes, violentamente, a consciência e a natureza” (COELHO, *apud*: PUENTE & VIEIRA, 2005, p. 29). Hugo Ochoa aponta ainda que Schelling, na tentativa de terminar com o monopólio transcendental do Eu, “[...] foi o permanente crítico de um idealismo que fecha o sujeito sobre si mesmo, de um idealismo subjetivo, como o chamou Hegel” e assim a “[...] abertura para a natureza, o estabelecer a natureza como objeto próprio e inelutável do sistema total, significa o reconhecimento de uma radical incompletude da filosofia entendida como *Wissenschaftlehre*” (Idem, 2005, p. 102) pois há que se “[...] superar a identidade que se estabeleceu entre transcendente e sujeito como único princípio do filosofar” (*apud*: PUENTE & VIEIRA, 2005, p. 104).

Nesta mesma linha, também Rubens Rodriguez Torres-Filho afirma que a linha de continuidade que parte da *Filosofia da arte* e atinge a *Filosofia da mitologia* schellinguiana dispõe-se a

---

objetivada o coisificada de maneira positivista o mecanicista, sino que debe ser concebida sobre la base de un espíritu que se desenvuelve autónomamente en ella” (BEIERWALTES, 2000, p. 409-410).

<sup>121</sup> Para nos valer de Hartmann, para se obter uma “[...] imagem unitária do todo”, “[...] nem o mundo objectivo, nem o do subjectivo pode jamais existir isolado, pois desse modo eliminar-se-ia o equilíbrio do todo” (HARTMANN, 1983, p. 161).

[...] ‘desenvolver-se em e com o objeto mesmo’, não perguntará mais como deve ser tomado o objeto para acomodar-se à filosofia que temos, mas, pelo contrário, ‘até onde devem ampliar *nossos* pensamentos’ para estar à *altura* do fenômeno mitológico. Somente com esse método, que *faz justiça* à integridade do objeto, que não o mutila para subordiná-lo à significação, que não faz a mitologia falar *de outra coisa*, o filósofo alcançará o ponto de vista a partir do qual a mitologia se tornará, enfim, verdadeiramente inteligível. Terá *dado a palavra* à mitologia e, como recompensa, poderá ouvi-la falar de si mesma: - ‘No ponto de vista a partir do qual consideramos agora a mitologia, não fomos *nós* que colocamos a mitologia, foi a mitologia que *nos* colocou. De agora em diante, pois, o conteúdo dessa exposição não é a mitologia explicada por nós, mas a mitologia explicando a si mesma (TORRES-FILHO, 1987, p. 153).

Portanto, Schelling encontra a possibilidade de unidade<sup>122</sup> – usurpada pela ciência puramente racional – entre natureza e espírito, entre inconsciente e consciente<sup>123</sup>, na concretude da obra-de-arte: a criação artística é assim a síntese do espírito (consciente) e da natureza (inconsciente) e apenas a obra-de-arte permite, através da intuição estética, revelar o Absoluto. O sistema da arte converte-se assim em um “[...] elemento de configuração do sistema e o responsável por reintegrar ao sistema o desprezado, por inacessível, por parte de uma razão instrumental e racional” (COELHO, *apud*: PUENTE & VIEIRA, 2005, p. 35).

Talvez este novo arranjo não se expresse melhor que na concepção da *mimesis*. Segundo Todorov, havia neste momento um “[...] mal-estar sentido pela estética diante do conceito de imitação” (1996, p. 197). O Romantismo Alemão repousa pois “[...] em sua não-aceitação da autoridade da Antiguidade clássica” (RÖHL, *apud*: CHIAMPI, 1991, p. 22), a ponto de se poder afirmar que o “[...] grande legado do círculo romântico de Jena” “[...] é a recusa à reprodução mimética da realidade empírica e à concepção de obra literária como construção fechada” (Idem, 1991, p. 22).

Com efeito, há aqui um rompimento com a estética clássica, a qual pressupunha para o belo uma determinada adequação ao que era considerado como perfeição: ao passo que

<sup>122</sup> Ou *indiferença*: “A *indiferença do ideal e do real, COMO indiferença, se expõe no mundo ideal por meio da arte*. Pois a arte não é em si nem um mero agir, nem um mero saber, mas é um agir totalmente penetrado pela ciência, ou, inversamente, um saber que se tornou totalmente agir, ou seja, é indiferença de ambos” (SCHELLING, 2001, p. 44).

<sup>123</sup> Nas palavras do próprio Schelling: “Desde hace tiempo se há reconocido que en el arte no todo se hace com consciência; que a la actividad consciente debe unirse una fuerza inconsciente, y que la unión perfecta y la correspondiente compenetración de ambas produce lo más excelso del arte. Las obras donde falta este sello de la ciencia inconsciente adolecen de la falta de una vida propia e Independiente de su realizador; y, al contrario, allí donde se manifiesta, el arte comunica a sus obras, al mismo tiempo que una perfecta claridad para el entendimiento, esa realidad insondable que las hace semejantes a las obras de la naturaleza” (SCHELLING, 1963, p 42).

nas poéticas clássica e barroca a *mimesis* entendida como imitação resguardava a permanência de uma ordem substancial (COSTA LIMA, 1995, p. 134-135), a “[...] legitimação progressivamente concedida ao eu em testemunhar o que vê e sente, em observar o que o rodeia, em experimentar e experimentar-se”, “[...] relega progressivamente a *imitatio* à incômoda antiqualha em que se transformará para os *Frühromantiker*” (Idem, 1995, p. 104). Destarte, no “[...] século XVIII, a reflexão sobre a arte encontra no sujeito individual seu centro de gravidade” (Idem, 1995, p. 134).

É necessário, pois, levar em conta as diferentes interpretações do termo já que se pode dizer que o sentido de imitação e de cópia da *mimesis* deriva, na verdade, largamente do período Humanista – matéria, por sinal, de *Vida e mimesis*, obra na qual Luiz Costa Lima alerta para a diferença entre *poiesis* e *imitatio* que comporta a noção de *mimesis*<sup>124</sup> – no qual idealizavam restaurar a Antiguidade clássica com o sentido de cópia, pois acreditavam que a beleza intemporal e perfeita era encontrada neste período. Contudo, esta posição derivaria do conhecido equívoco em traduzir *mimesis* por imitação, decerto reduzindo bastante o sentido empregado por Aristóteles, o que “[...] bastaria para constatar o desvio operado sobre a *Poética* por seus ‘seguidores’ renascentistas” já que “[...] qualquer que tenha sido o papel da apropriação filosófica na mudança do horizonte da *mimesis*, na ambiência grega, o termo não se confundia com a ‘imitação’” (COSTA LIMA, 1995, p. 64). Porém, “Para os poetólogos do Renascimento, qualquer que fosse a fonte eleita, Horácio, Platão ou Aristóteles, a *mimesis* é sempre *imitatio*” (Idem, 1995, p. 77). E, assim,

[...] no final do XVIII, a *mimesis*, enquanto categoria teórico-operacional, desaparece do horizonte visível. Em primeiro plano, estarão as reivindicações do sujeito individual, a considerar arbitrárias as normas impositivas. Estabelece-se um divisor de águas cuja força permanece no horizonte mesmo da teorização

<sup>124</sup> Neste ponto, cabe uma ressalva. Como bem aponta Antoine Compagnon, em *O demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*, a denegação da faculdade referencial da literatura – operada sobretudo por Barthes e pela literatura francesa em geral – deve-se a uma determinada leitura da obra de Aristóteles. Assim, ao passo que Barthes teria feito uma leitura passiva do conceito de *mimesis*, Paul Ricoeur propõe uma reabilitação deste conceito enquanto componente importante da teoria literária tendo em vista que, mesmo que se entenda por *mimesis* a relação literatura/realidade, esta realidade é construída, inventada. Portanto, Ricoeur propõe uma leitura ativa do conceito de *mimesis*, pois ela não deixa de ser criação, não deixa de produzir o que ela representa. Ainda segundo Ricoeur, este entendimento passivo em torno da *mimesis* derivaria de uma má compreensão da obra de Aristóteles, pois este não diz que a *mimesis* se propõe a imitar a realidade, mas a persuadir e iludir, isto é, a *criar* uma situação verossímil. De uma maneira mais poética, diz ainda Octavio Paz: “A arte e a literatura são formas de representação da realidade. Representações que são, não é preciso lembrar, também invenções: representações imaginárias” (PAZ, 1993, p. 42).

contemporânea: há o lado positivo, que enfatiza a expressividade do eu, há o lado negativo, corroborador de normas e princípios disciplinadores, que, no caso da arte, se perfila sob o nome malquisto da *mimesis* (COSTA LIMA, 1995, p. 160).

Em oposição, o Romantismo de Jena valoriza muito mais a tarefa de criação artística do que a imitação da natureza. Tal como exposto no *Le système de L'idéalisme transcendantal*, a arte seria mesmo superior à natureza, já que esta nem sempre é bela ao passo que àquela deve seguir sempre a criação da beleza<sup>125</sup>. Para Schelling, “[...] a arte restitui o eu absoluto a um momento imemorial de identidade total em que ele ainda não havia se cindido para aparecer como fenômeno” e, deste modo, ela é a “[...] decifração do enigma do mundo pela cristalização de consciente e inconsciente num só lance, exposta esplendorosamente e com sucesso, para o que a natureza como um todo se esforçava porém sem conseguir em seus produtos (BARBOZA, 2005, p. 171). No discurso proferido na festa onomástica do rei bávaro Max I. Joseph, de 1807, há juízo semelhante. Ao responder a pergunta se o discípulo da natureza deveria imitar todas e cada uma de suas coisas sem distinção, Schelling é enfático: “Somente os objetos belos e, ainda aqui, somente há de reproduzir o que há de belo e perfeito” pois assim é dado reconhecer que “[...] na natureza, está mesclado o perfeito com o imperfeito, o belo com o feio” (SCHELLING, 1963, p. 33)<sup>126</sup>. Segundo Jair Barboza, a reserva de Schelling na verdade concerne à natureza fenomênica, cuja beleza é casual se pensada com a *natura naturans*. Daí ele criticar as obras que imitam a natureza, já que, longe de a natureza *casualmente* bela (*natura naturata*) dar regras às artes, é antes a arte que estabelece os princípios e as normas segundo os quais a natureza *casualmente* bela deve ser julgada (BARBOZA, 2005, p. 173). Nesta mesma linha, também Goethe: “Diz-se: ‘Artistas estuai a Natureza’. Mas não é nenhuma insignificância extrair aquilo que é nobre daquilo que é vulgar ou desenvolver o belo a partir do informe” (GOETHE, 2001, p. 54).

---

<sup>125</sup> “On voit dès lors immédiatement le cas qu’il faut faire de l’imitation de la Nature comme principe de l’art, puisque, loin que la Nature, qui n’est belle qu’accidentellement, serve de règle à l’art, c’est au contraire ce que l’art produit dans sa perfection qui fournit le principe et la norme pour juger de la beauté naturelle” (SCHELLING, 1978, p. 254).

<sup>126</sup> “Es que el discípulo de la naturaleza há de imitar de ella todas y cada una de sus cosas sin distinción? Solamente los objetos bellos, y aun de éstos mismos solo há de reproducir lo que tienen de bello y perfecto. De este modo se determina el principio de una forma más precisa, pero al mismo tiempo se reconoce que en la naturaleza está mezclado lo perfecto con lo imperfecto, lo hermoso con lo feo (SCHELLING, 1963, p. 33-34).

Também na teoria da linguagem do Primeiro Romantismo Alemão há o esforço em separar natureza e arte. Neste sentido, como aponta Antoine Berman, há a necessidade de separar duas formas de linguagem:

1º Tudo é linguagem, ‘comunicação’ e, por conseqüência, a linguagem humana é um sistema de signos que não é fundamentalmente diferente dos outros sistemas de signos existentes, a não ser pelo fato de lhes ser inferior; 2º A ‘verdadeira’ linguagem, tal como aparece na obra, deve ser concebida a partir das ‘linguagens’ matemáticas e musicais, ou seja, a partir de *formas puras* que, em virtude de sua total ausência de conteúdo, sejam ‘alegóricas’, ou seja, ‘mímicas’ da estrutura do mundo e do espírito. Essas formas, liberadas da ‘tirania’ do conteúdo, o são igualmente do jugo da imitação (BERMAN, 2002, p. 158).

Há aqui uma diferença bastante nítida entre linguagem comum e a linguagem poética como uma língua superior. Como diz Berman, a teoria da linguagem da *Athenäum* é a busca de uma linguagem pura, “[...] mas no sentido de que foi metódica e deliberadamente esvaziada de todos os seus conteúdos e laços naturais” (BERMAN, 2002, p. 175). Assim, a “[...] linguagem real aparece nesse duplo horizonte como uma *Natursprache*, uma linguagem de natureza, devendo ser transformada em linguagem de arte, em *Kunstprache* [...]” (Idem, 2002, p. 159). Não é de maneira diferente que se expressa Novalis: “O genuíno começo é poesia-natureza. O fim é o segundo começo – e é poesia-arte” (NOVALIS, 1988, p. 124). No mesmo sentido, encontra-se em um fragmento de Schlegel, “Assim como uma criança é na verdade alguém que se tornará um homem, um poema é apenas um produto da natureza que se tornará obra de arte” (SCHLEGEL, 1994, p. 83).

Neste sentido, no Primeiro Romantismo Alemão, seria “[...] mais exato falar não de imitação, mas de construção: a faculdade característica do artista é uma *Bildungskraft*, uma faculdade de formação (ou de produção)” (TODOROV, 1996, p. 199). Como aponta Costa Lima, sobre o pensamento de Friedrich Schlegel:

Precisar ou prescindir de mediador significa precisar ou prescindir de uma mediação portanto mimética. O artista a dispensa, assume o papel de mediador ativo e, deste modo, tem por direito um caráter iniciático [...] A análise de Schlegel permite conclusão muito mais rica: o desaparecimento da *mimesis* é correlato à identificação do artista com o sujeito por excelência criador (COSTA LIMA, 1995, p. 168).

Deste modo, a criação não é mais entendida enquanto um âmbito passivo, tal como a concepção de arte *mimética* na estética clássica, mas enquanto *poiesis*: caberia ao gênio criar e subverter as regras. Segundo Schelling, o *gênio* fornece uma imagem do supra-sensível: o incondicionado se exporia na beleza porque o que o gênio cria, provém da atividade inconsciente da natureza. No *Le système de L'idéalisme transcendantal*, o gênio é descrito como uma supra-humanidade que, por isto mesmo, tem acesso ao interior do mundo. O primado da subjetividade cartesiana, entendido como possibilitando o sujeito criador, se entrelaça assim com a teoria do *gênio* desenvolvida na *Crítica da faculdade do juízo* kantiana: *gênio* é aquele que cria as próprias regras. Assim, concebido como *gênio* criador, o artista romântico rompe com a idéia presente em épocas anteriores, onde o modelo era a imitação dos antigos. Como aponta Gadamer, sobre o conceito kantiano: “[...] face à rígida regularidade da mestria escolar, o gênio mostra o livre impulso da invenção e, com isso, uma originalidade criadora de modelos” (GADAMER, 1999, p. 107). O gênio consiste então em um talento para produzir algo do qual não se pode ter qualquer regra determinada, ou seja, *originalidade*<sup>127</sup>. Neste sentido, também segundo a noção de gênio, a obra de arte não é mais encontrada num modelo normativo do passado, mas no vir-a-ser da perfeição, no futuro. Como bem aponta Suzuki em *O gênio romântico*,

Decifrar as manifestações do gênio, fazer com que se *revele* em toda a sua força, é a melhor maneira de não agir contra os desígnios da natureza. Eis aí a origem da luta contra o espírito servil de imitação, contra as regras, o estudo, a convenção do gosto, enfim, contra tudo aquilo que, como num jardim francês, geometriza e tolhe o sublime de um florescimento natural. Eis aí também a origem de todos os ataques que o *Stürmer und Dränger* dirigirá ao Iluminismo (SUZUKI, 1998, p. 62).

Ao se pensar no conceito de *mimesis* pois, entre cem coisas, pode vir em nossa cabeça: “imitação da natureza”, como se estas palavras encerrassem a questão. Contudo, entre muitas dúvidas que poderiam surgir desta definição, poderíamos formular duas

---

<sup>127</sup> O produto do gênio não seria um exemplo a ser imitado: “Gênio é um espírito original que gera produtos perfeitos sem imitação” (SUZUKI, 1998, p. 37) Os seus produtos deveriam então ser capazes de proporcionar em um outro gênio o sentimento para a sua própria originalidade: “[...] Por sua força sugestiva, a idéia estética’ suscitaria uma animação dos poderes da mente que poria a imaginação do discípulo em ebulição: ela dá muito o que pensar [...]” (SUZUKI, 1998, p. 40).

principais: qual *imitação*? E, de qual *natureza* se trata?<sup>128</sup> Pois, se pensarmos o gênio como *natureza geradora*, não apenas o conceito de imitação da natureza reaparece, como o próprio conceito de gênio se amplia, e fica anulada a contradição inicial. Não se trata portanto da imitação da natureza, mas da imitação da natureza entendida enquanto natureza geradora e, no limite, poder-se-ia dizer então que não se trata de *imitar* o “o que”, mas o “como”. É o que diz Schelling:

Se não vemos as coisas em sua essência, mas somente em sua forma vazia e abstrata, nada dirão a nossa intimidade; devemos prestar-lhes nosso próprio sentimento, nosso próprio espírito para que nos respondam. Mas o que é a perfeição de cada coisa? Não é mais que a presença da vida criadora, da vida que a anima [...] Porém, se examinarmos em que sentido tem compreendido a maioria aquela superioridade da arte sobre a realidade, encontraremos que, incluída nesta doutrina, a natureza tem sido considerada como um simples produto, e as coisas que ela encerra como existências sem vida, sem que de modo algum apareça a idéia de natureza como algo vivente e criador. E assim não podiam tampouco aquelas formas idealizadas ser vivificadas por um conhecimento positivo de sua essência; e se as da realidade eram formas mortas para um observador morto, não menos seriam as da arte. Se as primeiras não eram engendradas por uma força livre, o mesmo ocorria às segundas. O objeto da imitação mudou, a imitação permaneceu. O posto da natureza foi ocupado pelas obras celestiais da antiguidade, cujas formas externas se aplicaram a captar os discípulos, mas sem apoderar-se ainda do espírito que as inflamava. Mas aquelas são do mesmo modo inimitáveis, sim, mais inimitáveis ainda que as obras da natureza; os deixaram ainda mais indiferentes que estas se não intenta penetrar em sua envoltura com os olhos do espírito para captar nelas a força que as vivifica (SCHELLING, 1963, p. 35)<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> A este respeito, Schelling se pergunta sobre a utilidade de um princípio tão geral como é o “imite a natureza”, que professa um conceito tão ambíguo de natureza, da qual há tantas representações como variedades individuais humanas: “Mas, entonces, no há reconocido la ciencia desde siempre esta relación? No han partido todas las modernas teorías del principio mismo que hace del arte el imitador de tal naturaleza? Así es, en efecto; pero que utilidad podía tener para el artista semejante principio tan general, que professa un concepto tan ambíguo de la naturaleza, de la que hay casi tantas representaciones como variedades individuales humanas?” (SCHELLING, 1963, p. 31-32).

<sup>129</sup> “Si no vemos las cosas en su esencia, sino solo en su forma vacía y abstracta, nada nos dirán a nuestra intimidad; debemos prestarles nuestro próprio sentimiento, nuestro próprio espíritu para que nos respondam. Pero qué es la perfección de cada cosa? No es más que la presencia en ella de la vida creadora, de la vida que la anima [...] Pero si examinamos en qué sentido há comprendido la mayoría aquella superioridad del arte sobre la realidad, encontraremos que, incluso en esta doctrina, la naturaleza há sido considerada como un simples producto, y las cosas que ella encierra como existências sin vida, sin que en modo alguno aparezca la idea de la naturaleza como algo viviente y creador. Y así no podían tampoco aquellas formas idealizadas ser vivificadas por un conocimiento positivo de su esencia; y si las de la realidad eran formas muertas para un observador muerto, no menos lo serían las del arte. Si las primeras no eran engendradas por una fuerza libre, lo mismo ocurría a las segundas. El objeto de la imitación cambió, la imitación permaneció. El puesto de la naturaleza fue ocupado por las excelsas obras de la antigüedad, cuyas formas externas se aplicaron a captar los discípulos, mas sin apoderarse aún del espíritu que las inflamaba. Pero aquéllas son del mismo modo inimitables, si, más inimitables aún que las obras de la naturaleza; os dejáran aún más indiferentes que éstas si no intentais penetrar su envoltura con los ojos del espíritu para captar en ellas la fuerza que las vivifica” (SCHELLING, 1963, p. 35).

Se se quer imitar os antigos, portanto, não se deve buscar uma concepção fechada de arte, submetê-la a uma concepção fechada e intemporal de arte: *imitar* aqui implica seguir o *modo* como as obras da antiguidade foram produzidas e não as obras mesmas, não seu aspecto meramente epidérmico. A *imitação* é assim ativa, não passiva, pois em Schelling a natureza é viva, produtora, vínculo entre o conceito e a forma, o corpo e a alma<sup>130</sup>: “Devemos renovar a arte sobre seus rastros, mas com originalidade, se queremos nos parecer com eles” (SCHELLING, 1963, p. 78)<sup>131</sup>, isto é, com os antigos. Também Goethe o diz: “[...] as artes não imitam directamente o que se vê com os olhos, mas se voltam para aquela Razão da qual procede a Natureza e segundo a qual ela atua” (GOETHE, 2001, p. 141).

Portanto, para se reproduzir bem a natureza, o artista não deve representar o existente com fidelidade servil: representar bem a natureza é imitá-la vivamente, pois a Natureza é concebida como espírito vivente, espírito produtora. Daí o forte vínculo entre arte e natureza no pensamento schellinguiano como dito anteriormente, quando aludimos que a filosofia da natureza é a repetição da filosofia da arte, pois, tanto em um quanto em outro campo, trata-se de uma concepção produtiva, criativa. A arte reproduz assim o movimento de criação da própria natureza<sup>132</sup>. E assim, entendida como atividade produtiva, o próprio conceito de *mimesis*, outrora denegada por Platão, é reabilitado: aquilo que “[...] Platão rejeitou na arte, a apreensão dos próprios modelos eternos, é o que justamente para Schelling constitui a essência mais íntima da arte” (HARTMANN, 1983, p. 155) pois a obra de arte, obra de gênio, é reproduzir “[...] na sua pureza – acima dos limites da imitabilidade – as Idéias eternas cuja cópia todo o ser perecível é. A arte não é imitação, não constitui cópia de cópia, como julgava Platão, mas o quadro que se combina com a própria idéia divina” (Idem, 1983, p. 155).

---

<sup>130</sup> “Esta ciencia activa es, em la naturaleza y em el arte, el vínculo entre el concepto y la forma, entre el cuerpo y el alma. A cada cosa corresponde un concepto eterno que está bosquejado em el entendimiento ilimitado” (SCHELLING, 1963, p. 41).

<sup>131</sup> “Debemos renovar el arte sobre sus huellas, pero com originalidad, si queremos parecemos a ellos” (SCHELLING, 1963, p. 78).

<sup>132</sup> Cabe lembrar as palavras de Hartmann: “A força produtora da natureza e a força produtora do sujeito são, no fundo, o mesmo espírito criador. A natureza produz um mundo real de objectos, a arte um mundo ideal. Ambas são puramente produtoras. O cosmos não é só um organismo vivo, mas também uma obra realizada unitariamente, a poesia original, inconsciente do espírito; a obra de arte é um cosmos semelhante, mas em ponto pequeno, a mesma revelação do mesmo espírito, só que criada conscientemente” (HARTMANN, 1983, p. 145).

Contra uma imitação servil, Schelling coloca, portanto, seu conceito de natureza como seguindo a um princípio ativo fundamentado na reflexão, o postulado de que a arte tem de transformar em imagem o ‘conceito’ que lhe é imanente ou a eficácia criativa da natureza. Somente quando o artista concebe imitando vivamente o espírito da natureza eficiente no interior das coisas através de forma e configuração que somente se manifesta através de símbolos, se converte sua própria idéia em ‘olhar e expressão do espírito imanente da natureza’, pode atingir criar uma obra de arte autêntica. A estrutura inteligível da natureza é assim o depósito inesgotável para a fantasia também produtiva por ser cognoscitiva e transformadora. Portanto, não é a natureza enquanto externamente perceptível o que se converte em norma de produção artística, mas o conhecimento de sua estrutura interna, através da qual se potencia a força configurativa do artista frente a uma imitação meramente ‘servil’ (BEIERWALTES, 2000, p. 429)<sup>133</sup>.

A discussão em torno da reinterpretação da *mimesis* – a noção de uma imitação soberana em contraposição à imitação servil, mera reprodução do reflexo da natureza – alcança assim a instância fundamental da presente discussão: ao imitar o modo de produzir da natureza, se encontra a essência da natureza, a unidade, o Absoluto, que, entretanto, se pode apreender, na natureza como na arte, apenas *simbolicamente*. Como aponta ainda Beierwaltes, isto significa para Schelling que a “[...] arte se converte em ‘símbolo’ no sentido originário da palavra, unindo idealidade e realidade em uma unidade na qual ambas ‘aparecem’ uma dentro da outra”, a “[...] arte como ser que remete ou como ‘símbolo’” (BEIERWALTES, 2000, p. 430)<sup>134</sup>. A valorização da arte portanto, como campo em que se manifesta o Absoluto, tem de ser vinculada ao *modo* particular e possível de exposição: não representação, *Vorstellung*, mas apresentação, *Darstellung*; o conceito de *símbolo* permite pensar assim não em uma *representação* exterior da natureza, mas sua própria essência, o modo de o Absoluto se *apresentar*. Doravante a arte, como *símbolo* do Absoluto e da

---

<sup>133</sup> “Contra una imitación servil Schelling pone, por tanto, su concepto na naturaleza como siguiendo a un principio activo fundamentado en la reflexión, el postulado de que el arte tiene que transformar en imagen el ‘concepto’ que le es inmanente o la eficacia creativa de la naturaleza. Sólo cuando el artista concibe imitando vivamente el espíritu de la naturaleza eficiente en el interior de las cosas a través de forma y configuración que solo se manifiesta a través de símbolos, si convierte su propia idea en ‘mirada y expresión del espíritu inmanente de la naturaleza’, puede que logre crear una obra de arte autêntica. La estructura inteligible de la naturaleza es así el depósito inagotable para la fantasia también productiva por ser cognoscitiva y transformadora. Por tanto, no es la naturaleza en cuanto externamente perceptible lo que se convierte en norma de la producción artística, sino más bien el conocimiento de su estructura interna, a través de la cual se potencia la fuerza configurativa del artista frente a una imitación meramente ‘servil’” (BEIERWALTES, 2000, p. 429).

<sup>134</sup> “[...] el arte se convierte en ‘símbolo’ en el sentido originario de la palabra, se convierte en ‘símbolo’ en el sentido originario de la palabra, uniendo idealidad y realidad en una unidad en la que ambas ‘aparecen’ una dentro de la otra [...] El arte como ser que remete o como ‘símbolo’” (BEIERWALTES, 2000, p. 430).

Identidade, será a que proporciona o método geral da filosofia<sup>135</sup> e assim, para o autor, a arte como exposição do universal absoluto no particular e relativo, é possível, plenamente, apenas *simbolicamente*<sup>136</sup>. No sistema schellinguiano, o Absoluto objetivado através do particular seria assim o *símbolo* do Absoluto e da Identidade:

No Absoluto, forma e matéria são um, na totalidade de suas formas ele não tem outra matéria do produzir senão a si mesmo. Mas ele não pode *se manifestar* senão quando cada uma dessas unidades, como unidade *particular*, se torna símbolo dele [...] Assim, a primeira das duas unidades é, em sua absolutez, Idéia; desde que, como potência – como unidade particular -, toma a si mesma como símbolo, ela é matéria. Tudo aquilo que em geral se manifesta é um misto da essência e da potência (ou da particularidade); a essência de toda particularidade é no Absoluto, mas essa essência se manifesta por meio do particular. Segue-se necessariamente que o Absoluto, como princípio da arte, só se torna objetivo na esfera do fenômeno ou diferença porque *ou* a unidade real *ou* a unidade ideal se torna símbolo para ele. A matéria que se manifesta não é o em-si, é somente forma, símbolo, mas é – *somente como* forma, *como* diferença relativa – de novo o mesmo que aquilo de que é o símbolo, e que é a Idéia como a própria absoluta formação-em-um do infinito no finito (SCHELLING, 2001, p. 137).

O *símbolo* seria desta maneira a forma suprema da arte – a forma suprema de *Darstellung* – pois seria a anulação da diferença entre a exposição *esquemática* e a *alegórica*. Como diz Schelling, “[...] todo pensar é um mero esquematizar; todo agir, ao contrário, é alegórico (pois é, como particular, significante de um universal); a arte é simbólica” (Idem, 2001, p. 73). Uma passagem deveras conhecida na obra *Filosofia da Arte* é aquela em que o filósofo estabelece uma relação ternária entre o esquematismo, a *alegoria* e o simbolismo, e, entremeados a estes conceitos, combina as categorias geral e particular:

Aquela exposição na qual o universal significa o particular, ou na qual o particular é intuído por meio do universal, é *esquematismo*.  
 Aquela exposição, porém, na qual o particular significa o universal, ou na qual o universal é intuído por meio do particular, é *alegórica*.  
 A síntese de ambas, onde nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambas são absolutamente um, é o *simbólico*.  
 Esses três diferentes modos de exposição tem isto em comum, que são possíveis somente mediante imaginação, e são formas dela, mas só a terceira é, exclusivamente, a forma absoluta (SCHELLING, 2001, p. 69).

<sup>135</sup> Dado que: “Proposições abstratas não podem ser nem principium nem fundamentum de nada, e querer iniciar a ciência por elas é, como adverte Schelling, ‘a morte de todo filosofar’” (SCHELLING. *apud*: SUZUKI, 1998, p. 125).

<sup>136</sup> Tal como colocado no §39 da *Filosofia da arte*: “Exposição do Absoluto, com absoluta indiferença do universal e do particular no particular, só é possível simbolicamente” (SCHELLING, 2001, p. 69).

Em oposição a Goethe, para o qual os conceitos de *símbolo* e *alegoria* relacionavam-se com as categorias geral e particular – a alegoria seria a busca do particular em direção ao geral; e, no símbolo, o geral é encontrado no objeto particular – Schelling entende o *simbólico* enquanto completa indiferença entre os termos geral e particular. Como expressa a passagem citada, aquela exposição na qual o universal significa o particular é *esquematismo* e, aquela na qual o particular significa o universal é *alegoria*.

Por um lado, a *alegoria* é significação de Idéias por meio de imagens reais, isto é, concretas; nela, as figuras particulares *significariam* o universal. Para utilizar as palavras de Todorov, a alegoria “[...] exige um alhures, ao contrário do belo, que constitui um todo completo em si” (1996, p. 208). “Na alegoria” diz Schelling, “[...] o particular somente *significa* o universal, na mitologia ele próprio é ao mesmo tempo o universal” (SCHELLING, 2001, p. 71). Este sentido da alegoria, depreende-se igualmente da leitura de João Adolfo Hansen dos mais de dois mil anos de história do termo. Segundo o autor, nos tempos de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, o conceito de alegoria conectava-se ao modo de construção do discurso, espécie de adorno a ser introduzido na linguagem. Há assim o mesmo vínculo estabelecido em fins do século XVIII, pois também aqui a alegoria trata de transpor um sentido literal para um sentido figurativo, entendidas enquanto partes cindidas: a alegoria *significa* outra coisa que ela mesma; seu ser está assim sacrificado a uma significação, que contudo existiria mesmo sem a necessidade desta “carapaça” formal. Por seu turno e inversamente da alegoria, o *esquematismo* é a regra, a significação, o universal que *significa* o particular, “[...] exemplo do artista mecânico que deve produzir um objeto de determinada forma de acordo com um conceito” (SCHELLING, 2001, p. 70). Daí o “[...] mero esquematismo” não poder ser “[...] chamado de exposição plena do Absoluto no particular, embora, como universal, o esquema também seja novamente um particular, só que de tal modo, que o universal significa o particular” (SCHELLING, 2001, p. 71). Portanto, a valorização do *símbolo* em contraposição tanto da *alegoria* quanto do *esquema* deriva do fato de que aquela não precisa encontrar uma justificação fora de si, ou seja, submeter sua imagem a uma determinada significação.

O jogo desta tríada fará Schelling dizer que a forma *simbólica* seria uma forma não reducionista de interpretação e por isto mesmo valorizada, já que nele estão contidos também o modo alegórico e o modo esquemático. O que difere a representação simbólica

das outras é que esta tem a capacidade de, simultaneamente, *ser* e *significar*. A linguagem em seu sentido *simbólico* abarca, no entender de Schelling, uma dimensão onde é possível expressar múltiplos sentidos: a criação poética não é uma alegoria (*allos agourein*), um dizer outro, mas “um dizer o mesmo”, ou, usando a terminologia schellinguiana, uma *tautegoria*. Então, ao passo que o modo simbólico abriria possibilidades de apreender a realidade em sua totalidade, mesmo que opacamente, o modo alegórico implicaria um tipo de exposição parcial. Contudo, como quisemos mostrar com a citação acima, o *símbolo* não é entendido como um conceito que se coloca contrário à alegoria, mas é forma indiferenciada entre duas outras formas de *Darstellung*, o *esquematismo* e a *alegoria*.

No modelo triádico de Schelling portando é este “significa” dos modos de exposição esquemático e alegórico – universal que *significa* o particular, no primeiro caso, e particular que *significa* o universal, no segundo – que impele a uma valorização do *simbólico*, modo de exposição em que há uma *autonomia* em relação a este “significa”. Por conseguinte, o *símbolo* seria o resultado complexo dessa operação de *Darstellung*, pois ele *é* e *significa* ao mesmo tempo, isto é, seu ser não está submetido à mera significação, mas *é um* com ele<sup>137</sup>. “Se se observa a *essência* das criações poéticas gregas, nelas finito e infinito se interpenetram de tal modo, que não se pode perceber nenhuma simbolização de um pelo outro, mas somente a absoluta equiparação de ambos” pois “[...] onde a imaginação não chegou à completa interpenetração recíproca de ambos, somente dois casos puderam ocorrer: ou o infinito foi simbolizado pelo finito, ou o finito, pelo infinito” (SCHELLING, 2001, p. 83). Numa exposição *simbólica*, não há *tradução*; ela é intransitiva, pois não há significado que não esteja entrelaçado a seu próprio ser. No símbolo portanto o “[...] finito é ao mesmo tempo o próprio infinito, não apenas o significa, e por isso mesmo é algo por si, também independentemente de sua significação” (SCHELLING, 2001, p. 110). Com este conceito, Schelling procurou pensar a indiferença completa entre *ser* e *significação*. Assim, a obra não deveria *significar* nada além dela mesma, pois *ser* e *significação* seriam anulados na suprema obra de arte. Schelling invoca assim o caráter de intransitividade da linguagem poética, sua inutilidade e autonomia frente ao conteúdo.

---

<sup>137</sup> Em termos linguísticos, poder-se-ia dizer que há aqui a tentativa de anular a diferença entre significante e significado.

Como expressa o Absoluto *simbolicamente*, um traço da concepção de obra de arte schellinguiana é infinita, infinidade “[...] fechada, presente como totalidade” que tanto para artista quanto para espectador permanece em uma “[...] ‘infinidade inconsciente’ que nenhum entendimento finito é capaz de explicar” (HARTMANN, 1983, p. 154). O *simbólico* é plural, e é este caráter que permite expressar o indizível. Deste modo, a interpretação *simbólica* é sempre infinita. A partir da unidade – ou *indiferença* como quer Schelling – entre conceito e imagem, que permite uma apreciação não somente dirigida à intelecção, na qual predomina a razão, mas também a percepção. A não subjugação ao puro entendimento desemboca assim em uma infinidade de sentidos, “[...] de modo que entendimento algum seja capaz de a desenvolver completamente”, “[...] de modo que nele mesmo haja uma possibilidade infinita de formar sempre novas relações” (SCHELLING, 2001, p. 76) ou, para lembrar novamente as palavras de Goethe, “[...] mesmo que expressa em todas as línguas – se mantém inexprimível” (GOETHE, 2001, p. 213-214). Como se encontra no *Système*, se a arte deve conter uma infinidade de intenções – tal como expresso na linguagem *simbólica* – ela também se coloca com uma infinidade de interpretações, que não se pode dizer se se origina do artista ou se reside simplesmente na obra de arte<sup>138</sup>, suscitando assim uma exegese igualmente infinita.

O resultado desta operação complexa permite ainda inferir a tentativa schellinguiana de não excluir, pura e simplesmente, a partir da valorização do *simbólico* a possibilidade de uma interpretação esquemática ou alegórica, já que o símbolo é caracterizado como junção, unidade, *indiferença* como chama Schelling, entre universal e particular. Logo alegoria e esquema estão contidos no símbolo como se permite dizer a partir desta concepção triádica das formas de *Darstellung*. Não está assim descartada a possibilidade de uma interpretação alegórica ou esquemática, como quando Schelling diz que o modo alegórico, mais “[...] que qualquer outro” também “[...] podia ser aplicado à mitologia, e também o foi muitas vezes, com alguma aparência de validez” (SCHELLING, 2001, p. 71). É assim “[...] muito mais fácil alegorizar todo simbólico, precisamente porque a significação simbólica inclui a alegórica” embora, complete Schelling, “[...] era impossível esconder de si mesmo que de

---

<sup>138</sup> “Il en va de même pour toute oeuvre d’art véritable, dans la mesure où chacune, tout comme si elle contenait une infinité d’intentions, se prête à une infinité d’interprétations, sans qu’on puisse jamais dire si cette infinité s’est trouvée dans l’artiste lui-même ou si elle réside simplement dans l’oeuvre ‘art’” (SCHELLING, 1978, p. 252).

fato em Homero, assim como nas exposições de arte plástica, os mitos não são entendidos alegoricamente, mas com absoluta independência poética, como realidade por si” (SCHELLING, 2001, p. 71-71). Assim, a

[...] magia da poesia homérica e de toda a mitologia reside, sem dúvida, em que contém também a significação alegórica como *possibilidade* – em que também se pode realmente alegorizar tudo, sem exceção. – Aí reside a infinidade do sentido da mitologia grega. Mas nela o universal só existe como possibilidade. O em-si dela não é nem alegórico, nem esquemático, mas a indiferença absoluta de ambos – o simbólico [...] que se separasse o alegórico neles, foi um achado de tempos posteriores, somente possível depois da extinção de todo espírito poético (SCHELLING, 2001, p. 72).

Poder-se-ia então dizer que – a semelhança de Goethe – também aqui anima a idéia da *finalidade sem fim* kantiana: a importância vital atribuída ao *simbólico* conecta-se a idéia de que mitologia e criações poéticas não devem submeter-se a uma finalidade, a um fim que esteja fora destas criações mesmas. O valor da arte não está pois em revelar informações e conhecimentos por detrás de uma “carapaça”, revelando assim sua face misteriosa, seus significados ocultos, seus subentendidos, tarefa principal do *evemerismo*, do *fisicalismo* e do *moralismo*<sup>139</sup>, em resumo, não está em submeter a arte a um significado exterior, mas de reconhecer seu valor intrínseco. Mesmo que o modelo goetheano seja binário e o schellinguiano triádico, portanto, os objetivos tendem a caminho semelhante: autonomia dos juízos estético, reconhecimento do “inexprimível” da arte, seu caráter intraduzível. Neste sentido, o rigor terminológico intentado por Schelling entre os conceitos de *alegoria* e *símbolo* se aproxima do pensamento de Goethe, para o qual estes conceitos relacionavam-se com as categorias geral e particular. A diferença entre ambos, porém, encontra-se no fato de que, para Schelling, o *simbólico* se manifesta enquanto total indiferença entre os termos geral e particular, se configura pois na relação triádica como

<sup>139</sup>Segundo Torres-Filho (1987), o *evemerismo* vê na narração mítica a lembrança deformada de grandes acontecimentos e feitos humanos; o *moralismo* entende os deuses como personificações de qualidades morais; e o *fisicalismo* toma o mito como metáfora de fenômenos naturais. Schelling, em contraposição, pontua na *Filosofia da arte*: “Os senhores não mais se surpreenderão se não tenho feito uso algum daquelas apreciadas explicações histórico-psicológicas da mitologia, segundo as quais a origem dela deve ser buscada nos esforços que rudes filhos da natureza fizeram para tudo personificar e vivificar, mais ou menos como faz também aquele selvagem americano quando enfia a Mao numa panela de água fervendo e crê haver ali um animal que o morde. A mitologia seria diferente dessa tosca linguagem natural, não segundo o princípio, mas somente segundo o grau de execução. Segundo outros, ela é um mero expediente que se deve à pobreza das designações ou dos desconhecimento das causas; daí, por exemplo, o deus do trovão, o deus do fogo, etc” (SCHELLING, 2001, p. 75).

apontamos anteriormente e não no binarismo goetheano o qual, por conseguinte, repele enfaticamente a interpretação alegórica.

Mais que indicar mais uma forma de expressão portanto, o conceito de *símbolo* se conecta aqui a esta concepção mais geral em torno da arte: o *símbolo* como tradutor de si mesmo, não submetido a qualquer significado exterior a ele. Para lembrar mais uma vez Schelling, não se trata de, por exemplo, de “[...] Júpiter ou Minerva *signifiquem* isso ou mesmo que *devam* significá-lo” pois com isso se “[...] aniquilaria toda a independência poética dessas figuras. Elas não significam isso, elas mesmas o *são*” como as “[...] idéias na filosofia e os deuses na arte são um e o mesmo, mas cada qual é, por si, aquilo que é, cada qual é uma visão própria do mesmo, nenhum em virtude do outro ou para significar o outro” (SCHELLING, 2001, p. 63-64) pois, o que “[...] nos cativa”, “[...] é reconhecer ao mesmo tempo o significativo, o pleno de sentido, justamente nesse ser não-intencional, despreocupado, sem finalidade externa” (SCHELLING, 2001, p. 74). O *símbolo* é plural em seus sentidos justamente por esta razão: ele não tem um conceito determinado que explique a imagem (*Bild*), pois sua significação é *intransitiva*<sup>140</sup>. Aqui Schelling chama atenção para a palavra alemã, *Sinnbild*, que expressa muito bem este caráter do conceito de *símbolo*, já que nele imagem (*Bild*) e sentido (*Sinn*), são *um*:

Pois a exigência de exposição artística absoluta é: exposição com *completa indiferença*, de tal maneira que o universal é totalmente o particular, e o particular é ao mesmo tempo todo o universal, um não significa o outro. Essa exigência é satisfeita poeticamente na mitologia. Porque nela cada figura deve ser tomada como aquilo que é, pois, por isso mesmo, também é tomada como aquilo que significa. Aqui a significação é ao mesmo tempo o próprio ser, é passada para o objeto, é um com ele. Tão logo deixemos que esses seres *signifiquem* algo, eles mesmo já não são *nada*. Neles, porém, a realidade é um com a idealidade, isto é, também a *Idéia* deles, o seu conceito é destruído, se não são pensados como reais. Seu supremo encanto se baseia precisamente em que, porque meramente *são*, sem referência alguma – absolutos em si mesmos –, no entanto sempre deixam ao mesmo tempo transparecer a significação. Não nos contentamos, sem dúvida, com o ser meramente *sem significação*, tal como, por exemplo, é dado pela mera imagem, porém tão pouco com a mera significação, mas queremos que aquilo que deve ser objeto da exposição artística absoluta seja tão concreto, somente igual a si mesmo, quanto a imagem e, no entanto, tão universal e pleno de sentido, quanto o conceito; é por isso que a língua alemã verte com todo o acerto a palavra símbolo por *Sinnbild* (SCHELLING, 2001, p. 73-74).

---

<sup>140</sup> Assim também, em Kant, há a divisão entre arte pura – livre de conceitos, autônoma, independente – e arte condicionada, que visa transmitir uma mensagem definida, determinada segundo um conceito.

Segundo Gadamer, o *símbolo* se coloca como um conceito-chave no Primeiro Romantismo Alemão pois “[...] não é a adoção qualquer de um signo ou a criação de um signo, mas pressupõe uma correlação metafísica do visível com o invisível [...]” (Idem, p. 136), ao passo que a alegoria implicaria uma convenção dogmática, em que representações imagéticas são aplicadas a coisas destituídas de imagens. Desta maneira, a interpretação alegórica vincula-se solidamente com um conceito. Assim, a alegoria tornou-se questionável no momento romântico, pois, utilizando a terminologia de Gadamer, representava uma “vinculação dogmática”, por ter seu ser sacrificado à significação. A teoria do *símbolo*, sintetizada na obra *Filosofia da arte* de Schelling, converte-se então em uma resposta a tal dogmatismo: definida através da produção inconsciente do gênio, “Schelling procurou pensar, nesse conceito, justamente a unidade do fenômeno e do significado, a fim de, através dela, justificar a autonomia estética contra a reivindicação do conceito” (GADAMER, 1999, p. 143).

O símbolo aparece como aquilo que, devido à sua indeterminação, pode ser interpretado inesgotavelmente, em oposição excludente ao que se encontra numa referência de significado mais precisa, e ao que se esgota nela, sendo isso próprio da alegoria; como a contradição de arte e não-arte. A indeterminação do seu significado é justamente o que permite e favorece a ascensão triunfal da palavra e do conceito do simbólico no momento em que a estética racionalista da época do Aufklärung sucumbe à filosofia crítica e à estética do gênio (GADAMER, 1999, p. 137-138).

Este posicionamento desemboca, por conseguinte, aqui como em Goethe, em um novo modo de interpretar a obra de arte, questão antes de tudo do campo hermenêutico<sup>141</sup>. Para nos valer de Courtine:

Quando se fala do papel de Schelling na história das interpretações da mitologia, é o conceito de *tautegoria* que com mais frequência surge em primeiro plano. Tal seria, com efeito, o principal mérito dele: haver tentado tomar ao pé da letra as narrativas míticas, reconhecer na mitologia sua verdade própria, substancial, apreendendo o fenômeno da mitologia em sua autonomia, em sua auto-suficiência (COURTINE, 2006, p. 209).

---

<sup>141</sup> É o que aponta Jean-François Courtine sobre o modo de abordagem da mitologia schellinguiana “A primeira questão que Schelling se põe diante da mitologia é antes de tudo hermenêutica: como se deve entender a mitologia, como tomar, receber as narrativas tão freqüentemente fantásticas, contraditórias, até mesmo escandalosas ou horríveis? A questão central é, portanto, a da *Bedeutung*, da significação” (COURTINE, 2006, p. 210).

Em oposição assim a hipóteses, pressuposições ou preconceitos “[...] que guiaram a interpretação e impediram-na de apreender em sua verdade o *fenômeno* da mitologia” (Idem, 2006, p. 211) – em resumo, da leitura *alegórica*, cuja explicação está em função de algo alheio, exterior, assentada sempre na pressuposição de que “[...] os mitos, para ser suscetíveis de receber um sentido, devem remeter a algo outro – um acontecimento ou uma doutrina” (Idem, 2006, p. 211) – Schelling invoca a “[...] interpretação imanente que visa a esclarecer a mitologia a partir do interior, sem outra pressuposição que não a de sua inteligibilidade específica”, “[...] sua auto-inteligibilidade tangencial, de sua possível transparência de si” (Idem, 2006, p. 211).

O projeto de uma interpretação imanente da mitologia – ou, poder-se-ia acrescentar, da obra de arte – implica que não se deve importar, *aprioristicamente*, uma teoria explicativa exterior à arte. Com a subjugação do modo de exposição *alegórico* se trata justamente disso: de não submeter a arte a um significado oculto, não presente na arte mesma, fazendo da interpretação da obra de arte tudo, menos arte, como se se tratasse de “cobrir” de arte, por assim dizer, conceitos: “[...] a filosofia da mitologia não deve ser concebida como a aplicação de princípios filosóficos já estabelecidos a um material mitológico indiferente” (COURTINE, 2006, p. 215) já que não se trata mais “[...] de adotar ‘princípios de explicação’ ‘antes de qualquer pesquisa e independentemente dos fatos’, de maneira *a priori*” (Idem, 2006, p. 215).

Este é o laço para o qual temos chamado atenção ao longo de todo o texto: a valorização do *simbólico* no Primeiro Romantismo Alemão representa um conceito axial, não apenas por testemunhar um novo e rico procedimento formal, mas por, fundamentalmente, ser testemunha do modo idiossincrático do próprio gosto estético moderno, isto é, a autonomia da arte frente a conceitos, a não submissão do discurso da arte a um dialeto exterior a ela mesma, reconfigurando assim toda uma postura ante o objeto de bela-arte à medida que é a partir de suas leis internas, intrínsecas, que a arte terá de ser julgada.

### 4.3 SÍMBOLO E ABSOLUTO

O termo que Schelling dará aos objetos estéticos, objetos estes finitos que *simbolizam* infinitude é o de *Idéia*<sup>142</sup>. Torna-se clara, portanto, a aproximação de Schelling com os conceitos de *Idéia* platônico e com o de *Idéia estética* kantiana. No conceito de *símbolo* schellinguiano, poder-se-ia dizer, estes dois conceitos estão imbricados: a arte, entendida *simbolicamente*, seria a expressão do Absoluto (tal como o conceito de *Idéia* platônico – porém operado de forma diversa, pois Platão rejeita a arte como instância menor ligado à mutabilidade das coisas sensíveis), e, ao mesmo tempo em que este Absoluto é positivado, não se pode apreender esta infinitude completamente, pois ela não se liga a um significado estável e fixo, tal como ocorre na *alegoria* ou no *esquematismo* (o que remete à *Idéia estética* kantiana, ou seja, é algo que “dá muito a pensar”, mas que não pode ser apreendido pelo entendimento). Neste sentido, poder-se-ia perguntar: o conceito schellinguiano do *símbolo* poderia ser lido então como uma tentativa de positivação do supra-sensível? Ou ainda: que resposta Schelling procurou dar a esta tentativa de positivação do supra-sensível, por meio do conceito de símbolo?

Como abordamos, para Schelling, o Absoluto se objetivaria existencialmente na arte, na medida que acolhe em si, enquanto *potência*, a identidade de *matéria e forma*: o objeto particular seria assim o *símbolo* do Absoluto e da Identidade, *símbolo* da unidade entre *matéria e forma*. A exposição do Absoluto – com total indiferença do universal e particular – no particular, só seria possível, para Schelling, *simbolicamente*.

Poder-se-ia dizer que o passo efetuado por Schelling deriva da Analítica do Sublime kantiana, em que há uma “vivência” do supra-sensível, não obstante o infinito não logre êxito quando a tentativa é expô-lo, positivamente. Assim, esta vivência do supra-sensível não resvala em conhecimento, e o sentimento do sublime é então descrito por Kant não como ligado a um objeto da natureza, mas a um sentimento da infinitude (BARBOZA,

---

<sup>142</sup> Noção que, segundo Walter Benjamin, constituiria propriamente a “idéia” de arte para os românticos: “A categoria sob a qual os românticos abarcam a arte é a *Idéia*. A *Idéia* é a expressão de infinitude da arte e de sua unidade. Pois a unidade romântica é uma infinidade. Tudo o que os românticos declararam acerca da essência da arte é determinação de sua *Idéia*., assim como a forma, que conduz à expressão da dialética da unidade e da infinidade na *Idéia*, através daquela autolimitação e auto-elevação” (BENJAMIN, 1993, p. 113). A este respeito, o §27 da *Filosofia da arte*: “As formas particulares, se são absolutas em sua particularidade, portanto, se, como particulares, são ao mesmo tempo universos, se chamam *IDÉIAS*” (SCHELLING, 2001, p. 53).

2005, p. 189). Esta tendência rumo ao supra-sensível já se encontra, portanto, na *Analítica do Sublime*, pois nela há “[...] uma sinalização do infinito no sentimento”. Entrementes, o resultado da operação entre imaginação e razão permanece invisível, “[...] só sentimento”. A totalidade só pode mostrar-se desta forma e, com isto, “[...] não podemos ansiar pela exposição do absoluto” (Idem, 2005, p. 255). Segundo Kant portanto o infinito só poderia ser pensado mediante uma faculdade da mente que fosse supra-sensível, isto é, a razão. Entretanto, esta só se apresentaria em idéia. Com o conceito de *símbolo* schellinguiano contudo, o autor pretende ir além, pois, tal como o próprio filósofo escreve na *Filosofia da arte*,

Onde o absoluto ato de conhecimento só se torna objetivo porque *um* lado dele, como unidade particular, se torna forma, ali ele aparece necessariamente transformado em um outro, vale dizer, num ser. A absoluta formação-em-um do infinito no finito, que é o lado *real* dele, não é em si um ser, em sua absolutez, ela é de novo toda a Idéia, toda a infinita afirmação de si; acolhida somente em sua relatividade, portanto *como unidade particular*, ela não mais aparece como Idéia, como afirmação de si, mas como afirmado, como matéria; o lado real, como lado particular, se torna aqui símbolo da Idéia absoluta, que só é conhecida como tal através desse invólucro (SCHELLING, 2001, p. 139).

A tendência rumo ao supra-sensível verificada na *Crítica da faculdade do juízo* kantiana coloca-se como um ponto de confluência com a *Filosofia da arte* de Schelling, não obstante verificar-se nesta última obra uma tentativa de positivar o infinito através da arte. Como diria Jair Barboza:

O passo dado por Schelling em direção a uma Idéia exponível artisticamente, a unir beleza e verdade, significa em última instância uma platonização de Kant. Quer dizer, a sua estética ultrapassa o marco-limite entre o sensível e o supra-sensível que Kant nunca abandona. Agora tem-se um conteúdo, um ato ideacional do absoluto, em que este se apresenta em sua incondicionalidade à contemplação, ao contrário de Kant, em que jamais ocorre a positivação do incondicionado (BARBOZA, 2005, p. 187).

Dado que na *Filosofia da arte* de Schelling, o autor intenta *expor* a Idéia platônica através da arte, numa tentativa de positivação do supra-sensível, a negatividade da idéia racional kantiana, tal como exposto na *Analítica do Sublime*, é negada: “Isso implica uma exposição do supra-sensível, com o reforço da faculdade das imagens e o despotenciamento da faculdade racional. Quer dizer, a imaginação intui e apreende uma figura, um objeto

sublime [...]” (Idem, 2005, p. 256), e, assim, “[...] o sublime também significa, apesar de sua infinitude, uma forma estética acessível à imaginação” (Idem, 2005, p. 256): doravante, “[...] pode surgir um *sentimento e um objeto sublimes*” (Idem, 2005, p. 256-257). Destarte, a obra de arte seria, para Schelling, na sua finitude, o *símbolo* do infinito. A obra de arte é então a possibilidade de uma exposição do eterno que, entretanto, só se manifesta *simbolicamente*: na arte como tal não se encontraria a infinitude, mas apenas um “reflexo”, um *símbolo* da infinitude verdadeira.

Diversamente de Kant portanto, para o qual a sublimidade permanecia apenas no sentimento de infinitude, Schelling positiva a Idéia, com o contraponto de que esta positividade não seja ela mesma o infinito, mas apenas o simbolize. A arte então, “[...] por ser exposição de Idéias, permite uma sublimidade, por assim dizer, objetual. A imagem dada à fruição, apesar de exposta no limite das formas, significa o não formal na forma suprema: o infinito”. (Idem, 2005, p. 216). Schelling

[...] é levado a tomar o ‘infinito meramente sensível’ como símbolo do infinito. O ‘sublime é neste ponto uma subjugação do finito, que *mente* infinitude verdadeira’ [...] A intuição autêntica da infinitude se dá, pois, onde há símbolo, que, em sua finitude, faz as vezes da infinitude. Limitado à mera intuição empírica da grandeza ou do poder ameaçador, o espectador antes se desvia dela com medo ou horror. É no fingimento (na mentira) do símbolo que a grandeza relativa devém um ‘espelho’ da grandeza absoluta, da infinitude em si. Essa derrota da grandeza sensível é acompanhada tanto mais imediatamente da sensação da presença das ‘Idéias sobre o que há de *supremo* que a natureza pode oferecer ou expor’ [...] (BARBOZA, 2005, p. 213).

Sendo assim, poder-se-ia dizer, o *símbolo* é antes um recurso usado por Schelling quando este se depara com a tentativa de exposição do incondicionado, da *Idéia*. Como diria o filósofo de Leonberg na *Filosofia da arte*,

Onde a própria unidade ideal, como unidade particular, se torna forma para a Idéia – no mundo ideal –, ela não se dissimula num outro, permanece ideal, mas de modo que, em compensação, deixa para trás o outro lado e, conseqüentemente, não aparece como ideal absoluto, mas como ideal meramente relativo, que tem o real fora de si – opondo-se a si. Ela, porém, não se torna objetiva como puramente ideal, recai no subjetivo, e é ela mesma o subjetivo; por isso, *de novo* se empenha necessária e imediatamente por um invólucro, um corpo, por meio do qual se torna objetiva, sem prejuízo de sua idealidade; ela se integra de novo por meio de um real. Nessa integração surge o símbolo mais condizente da afirmação absoluta de Deus, porque esta se expõe *aqui* por meio de um real, sem que cesse de ser ideal (o que é precisamente a exigência suprema) [...] (SCHELLING, 2001, p. 139).

Portanto, poder-se-ia dizer que Schelling realmente quer tentar positivizar a *Idéia* mediada pelo conceito de *símbolo*. Porém, este objeto particular que *simboliza* o Absoluto não pode ser compreendido: ele “dá muito a pensar” – utilizando-se de um paralelo com a *Idéia estética* kantiana –, tem múltiplos sentidos mas, ao contrário da *alegoria*, não pode ser apreendido, pois não tem uma referência principal. Isto é também dizer que o *símbolo* tem uma linguagem própria que não pode ser “traduzida”, mas apenas repetida: Madalena não significa o arrependimento, mas *é* o arrependimento. A linguagem, neste contexto, não “significa”, mas “é”.

No pensamento schellinguiano, o conceito de *símbolo* está inserido, pois, dentro de uma concepção maior, que procura colocar a arte como o órgão da filosofia – desestabilizando assim a via platônica que subjugara a arte à filosofia. Apreendida *simbolicamente*, a arte seria a expressão do Absoluto. Todavia, ao contrário de Hegel para o qual “O objetivo final da arte não pode ser senão o de *revelar* a verdade” (HEGEL, 1969, p. 83)<sup>143</sup>, Schelling argumenta que, não obstante ocorra a positivação - a manifestação do Absoluto na arte - não se pode apreender esta infinitude completamente, pois ela não se liga a um significado estável e fixo, tal como ocorre na linguagem *alegórica* e *esquemática*. É impossível deste modo submeter a arte entendida *simbolicamente* num significado unívoco, aspecto, como temos abordado, presente na própria concepção da linguagem – ou mesmo, se pensarmos em Goethe, na recepção – que permanece sempre inexprimível, sempre incapaz, um passo aquém, de apreender o *sentido* completo, de apreender o Absoluto.

---

<sup>143</sup> Grifo nosso.

#### 4.4 DIÁLOGOS

- É só um presente de aniversário, como vê. Eis a glória para você.  
 - Não sei bem o que o senhor entende por ‘glória’ – disse Alice.  
**Humpty Dumpty sorriu com desdém.** – Claro que não sabe, até eu lhe dizer. O que quero dizer é: ‘eis aí um argumento arrasador para você’.  
 - Mas ‘glória’ não significa ‘um argumento arrasador’ objetou Alice.  
 - Quando uso uma palavra – disse Humpty Dumpty em tom escarinho – ela significa exatamente aquilo que eu quero que signifique... nem mais, nem menos” [...]  
 - A questão – ponderou Alice – é saber se o senhor pode fazer as palavras dizerem coisas diferentes.  
 - A questão – replicou Humpty Dumpty – é saber quem é que manda. É só isso.  
**Alice ficou desconcertada demais para dizer qualquer coisa, e assim, depois de um minuto, Humpty Dumpty recomeçou:** - Algumas palavras têm mau gênio, especialmente os verbos, que são os mais orgulhosos. Os adjetivos, você pode fazer o que quiser com eles, mas não com os verbos... Contudo, posso dominar todos! Impenetrabilidade! É o que eu digo. Por ‘impenetrabilidade’ eu quis dizer que já falamos demais desse assunto e não seria mau se você dissesse o que tem a intenção de fazer logo depois, supondo-se que não pretende ficar aqui o resto da vida.  
 - É muita coisa para uma palavra só dizer – disse Alice com uma inflexão pensativa.  
 - Quando faço uma palavra trabalhar assim – explicou Humpty Dumpty – pago sempre extra.

Lewis Carrol

Se, para lembrar mais uma vez Todorov, se pudesse afirmar com ele que “[...] todas as características da obra de arte se concentram num único conceito, ao qual os românticos darão depois o nome de símbolo” (TODOROV, 1996, p. 208), teríamos de pontuar, ao menos, o fato de que a busca de uma sistematização e o advento de uma terminologia unificada não é a preocupação de todos os autores, e, se está presente, com rigor, como relação binária em Goethe e ternária em Schelling, se apresenta de maneira assistemática em pensadores-poetas como Friedrich Schlegel e Novalis. O Primeiro Romantismo Alemão é, como foi dito, o momento histórico em que se configura uma distinção terminológica entre os termos *símbolo* e *alegoria*. Contudo é urgente acrescentar: também aqui as fronteiras não estão simplesmente delimitadas: “[...] é preciso lembrar” diz Todorov, “[...] que, para Schlegel, o termo ‘alegórico’ tem um sentido genérico e não se opõe, como em outros românticos, ao ‘símbolo’” (TODOROV, 1996, p. 245). Ou ainda Berman:

[...] a auto-referência enquanto tal é ‘simbólica’ ou ‘alegórica’ (a *Athenäum* tende, contrariamente aos esforços da época, a empregar indistintamente os dois termos) [...] Friedrich Schlegel consegue afirmar, no espaço de algumas páginas,

que ‘toda beleza é alegoria’ e que ‘a linguagem [...] repensada em sua origem é idêntica à alegoria’ (BERMAN, 2002, p. 162)<sup>144</sup>.

O trecho é de *Conversa sobre poesia*: “Em outras palavras – toda beleza é alegoria. Do mais elevado, por ser inexprimível, só se pode falar de maneira alegórica” (SCHLEGEL, 1994, p. 58) diz Schelling, através de Ludovico<sup>145</sup>. “Alegoria”, em edição

<sup>144</sup> O trecho é de *Conversa sobre poesia*: “Em outras palavras – toda beleza é alegoria. Do mais elevado, por ser inexprimível, só se pode falar de maneira alegórica” (SCHLEGEL, 1994, p. 58).

<sup>145</sup> A questão – em que medida o discurso de Ludovico reflete o pensamento de Schelling? – é discutida pelos maiores comentadores da obra schellinguiana, tais como X. Tilliette, R. Assunto e A. Schlagdenhauffen. Entre estes autores, há uma ambivalência quanto a se pronunciar favoráveis a uma associação segura na equivalência Ludovico-Schelling, entretanto, Márcio Suzuki faz esta associação. Como se encontra em *Une philosophie en devenir*, de Xavier Tilliette: “Dans quelle mesure le discours mis dans la bouche de Ludovico reflète-t-il l'écho de la pensée de Schelling? Car, s'il y a des clefs pour les personnages du *Gespräch*, Ludovico représente assurément Schelling, et non pas Lothario, comme l'avance imprudemment Rosario Assunto. On est tenté de dire qu'il s'agit d'une paraphrase fidèle de Schelling, rehaussée par la vivacité de style propre à Schlegel. En effet, l'éloge de Spinoza, la révolution de l'Idéalisme et la commotion qu'il a communiquée aux sciences, le renouvellement de la physique, l'invocation du “réalisme illimité” surgissant du sein de l'Idéalisme, comme de son *Grund und Boden*, la “puissance divinatoire” de l'homme, l'évangile de l'“âge d'or”..., tout cela semble émaner des écrits de Schelling. L'impression est encore renforcée si l'on tient pour l'authenticité schellinguienne de l'*Ältestes Systemprogramm*, avec lequel la *Rede über die Mythologie* présente d'étranges similitudes dans la diction et les formules. Si l'on y ajoute le témoignage de Gries et celui de Steffens sur le cours inaugural d'Iéna, on est bien près de croire que Schlegel a seulement emprunté et transposé les paroles de son ami. Mais des objections s'élèvent, qui ne se laissent pas facilement refouler. D'abord, l'évocation de la nouvelle mythologie et l'exaltation de la philosophie de la Nature – toujours en faisant abstraction du *Systemprogramm* – sont précédées par la rencontre de Dresde et le premier contact avec la cénacle romantique. Surtout la plupart des rapprochements, et en tout cas les plus frappants, entre la *Rede* et l'oeuvre de Schelling, sont postérieurs à la publication du *Dialogue*. Ce ne serait pas absolument décisif, s'il était certain que Schelling ait eu la priorité orale; il n'aurait fait que récupérer sa propriété. Mais Frédéric s'est mis à rédiger dès son arrivée à Iéna (automne 1799) et il a terminé tambour battant en trois mois. De plus, il n'avait pas d'affinité particulière avec Schelling, il ne goûtait pas spécialement sa *Naturphilosophie*, et si quelqu'un a pu l'inspirer et le stimuler en ce domaine, mal connu de lui, de la physique, c'est Novalis, avec lequel il pratiquait assidûment le *Symphilosophieren*. Tout bien pesé, le manifeste de la nouvelle mythologie s'accorde mieux à une création originale de Schlegel, fécondé par le génie de Hardenberg, qu'à une transcription éloquentes des monologues de Schelling. A Schlegel bien plus qu'à Schelling appartient, à cette époque, la connaissance et la passion de la mythologie ancienne, la glorification de la poésie, la conception de la philosophie comme “enthousiasme logique” – et, tout autant, l'admiration de la révolution fichtéenne, assortie de l'aspiration en la propageant. Les *Fragments de l'Athenäum* et les *Idées* en donnent maintes preuves. Et le discours prêté à Ludovico est émaillé de pensées dont l'originalité schlegelienne est évidente: sur le romantisme et le mysticisme, le “chaos” et la “plénitude infinie”, l'arabesque, les trésors de l'Orient... Aussi n'est-il pas surprenant que, dans la seconde édition, le texte ait été corrigé et complété en fonction de la philosophie de Schlegel (peut-être en effaçant certaines résonances et réminiscences schellinguennes). L'éditeur de la superbe publication en cours des *Werke*, pour le volume I des *Charakteristiken un Kritiken*, Hans Eichner, ne semble pas soupçonner un emprunt et se contente de mentionner brièvement la coïncidence avec Schelling et Novalis. Toutefois on ne saurait inversement faire de Schelling le débiteur. Sa première dissertation *Über Mythen*, sa familiarité avec le monde hellène, avivée par le commerce de Hölderlin, le contact de Schiller et de son oeuvre, désignent la mythologie comme une des sources souterraines ou il puisait depuis ses débuts. Et il ne faut pas oublier combine les *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme* ont excité l'intelligence au moins aussi perméable et assimilatrice de Fr. Schlegel. Enfin, la remarque énigmatique, dans le *Système de l'idéalisme transcendantal*, faisant état d'un “traité sur la mythologie, à paraître prochainement”, donne à croire que Schelling, avec l'annonce de la mythologie nouvelle, ne lançait pas une idée sans provision. (TILLIETTE, 1970, p. 442-444).

posterior substituída por *símbolo* poderia sim ser um indício de uma adesão ao simbólico. Contudo, nos interpela Paul de Man: é correto deduzir apenas a partir desta modificação, como faz o editor de Schlegel Hans Eichner, que o autor “[...] simplesmente usa alegoria onde hoje nós dizemos símbolo?”<sup>146</sup>

Perguntamos, pois, teria sentido atentar ao campo terminológico de autores que usam indistintamente *Sinnbild*, *Allegorie* ou ainda *Zeichen*? Dever-se-ia decidir pelo, talvez, indecível ou seria melhor simplesmente desconsiderar os termos?

A via escolhida nesta bifurcação aparentemente insolúvel é na verdade híbrida: assim, em relação à questão: “decidir pelo, talvez, indecível”? Está em nossos horizontes, tendo em vista que, embora a questão não seja encontrar uma interpretação “correta” em Schelling e então decidir sobre uma valorização do símbolo ou alegoria em outros autores, o eixo do presente trabalho tem por base os apontamentos do filósofo de Leonberg, justamente pela tentativa de sistematização e rigor presentes na *Filosofia da arte*. Por certo, nos movendo em outro campo categorial, o de um Benjamin, por exemplo, novamente a terminologia teria de ser repensada, pois Benjamin irá conectar a aversão romântica pela alegoria como um preconceito pelo transitório<sup>147</sup>. Assim, a partir do eixo terminológico de Schelling – a caracterização das formas de exposição (*Darstellung*) – poder-se-ia traçar pontos de encontro com idéias presentes em outros autores. Portanto, não abandonaremos pura simplesmente os conceitos *símbolo* e *alegoria* tendo em vista que estamos partindo de um eixo: a *Filosofia da arte* de Schelling. Quanto à segunda questão, não seria melhor simplesmente desconsiderar os conceitos? Como sugere, por exemplo, De Man, é uma via a qual igualmente teremos em mira, pois não se trata da pretensão de encontrar o que o “autor quis dizer” sua decisão pela *alegoria* ou *símbolo*, decidindo-se assim por um rigor terminológico que está ausente para os próprios autores, ou presente apenas fluida e implicitamente.

---

<sup>146</sup> “Also, when the term ‘allegory’ continues to appear in the writers of the period, such as Friedrich Schlegel, or later in Solger or E.T.A. Hoffmann, one should not assume that it use is merely a matter of habit, devoid of deeper meaning. Between 1800 and 1832, under the influence of Creuzer and Schelling, Friedrich Schlegel substitutes the word ‘symbolic’ for ‘allegorical’ in the oft-quoted passage of the ‘Gespräch über die Poesie’: ‘...alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.’ But can we deduce from this, with Schlegel’s editor Hans Eichner, that Schlegel ‘simply uses allegory where we would nowadays say symbol’?” (DE MAN, 1983, p. 190).

<sup>147</sup> Veremos, adiante, que o modo com que Benjamin descreve a alegoria não forma, pura e simplesmente, um par oposto com o símbolo romântico. Mas isto é ainda matéria para adiante.

Nesta etapa portanto, não pretendemos decidir o que terminologicamente é inexistente, mas, por meio de pontos de encontro com outras temáticas já abordadas no presente trabalho, traçar um paralelo com a *caracterização* do *símbolo* e *alegoria* como exposto em autores como Schelling e Goethe. Assim, mediante os traços com que é caracterizado o *símbolo* – o sentido em permanente abertura, a não submissão a um sentido, a inexaurabilidade do sentido e incorporação de contradições, “palavra valise” – abordaremos em que medida esta caracterização se faz presente em outras temáticas as quais chamaremos de “filosofia como atividade infinita”, para aludir a Novalis e “poesia universal progressiva” para lembrar o conhecido fragmento de Friedrich Schlegel.

Por certo, não há como atender a norma de especialização no presente tópico, principalmente a abordagem atenta às mudanças no interior da obra de cada autor ao longo do tempo – análise cuja meta central seria o exame exclusivo de Novalis e Schlegel – e assim muito ainda restará a ser dito. Deste modo, não obstante constitua uma tentativa modesta, esta via está de certo modo em sintonia com a afirmação de Todorov, o *símbolo* como um concentrado de todas as características da obra de arte, como aludimos acima (1996, p. 208), bem como com a analogia do presente trabalho, de associar a noção de *símbolo* à teoria estética do Romantismo. Atentamo-nos deste modo à presença de certa coerência e unidade de sentido, para descobrirmos que, como na epígrafe acima, “impenetrabilidade” de repente pode significar que “[...] falamos demais desse assunto e não seria mau se você [...]”.

#### 4.4.1 A FILOSOFIA COMO ATIVIDADE INFINITA E A POESIA UNIVERSAL PROGRESSIVA

O senhor, de quem é o oráculo em Delfos,  
nem diz nem oculta, mas dá sinais

Heráclito

Nos capítulos iniciais do presente trabalho traçamos uma espécie de pressupostos conceituais, dentre os quais aludimos que o mundo das *Idéias* em Platão não está voltado para o contingente, mas para o eterno e imutável, única maneira de haver conhecimento, já que não poderíamos falar em conhecimento do Absoluto tendo como fundamento o mundo em constante movimento dos fenômenos, o mundo das coisas. A este respeito, o *Crátilo* é bastante claro:

[...] Se aquilo, a que chamamos conhecimento, não deixar por transformação de ser conhecimento, ele permanecerá sempre e continuará a existir o conhecimento; se, porém, a própria forma do conhecimento mudar, mudar-se-á numa forma distinta do conhecimento e não poderá haver mais conhecimento, e, se mudar sempre, nunca haverá conhecimento; de onde se infere que não haverá sujeito que conheça nem objeto que deva ser conhecido. Mas, de outra parte, o sujeito que conhece e o objeto conhecido existem sempre, assim como o belo e o bom e cada um dos seres, não me parece que aquilo, de que nós estamos falando, tenha semelhanças com o fluxo ou com o movimento (PLATÃO, 1973, p. 159).

A mesma necessidade de fundamento, *Grund*, na filosofia é expressada nos *Fragmentos logológicos*. Diz Novalis que “Saber *puro, incondicionado, - saber independente da experiência* foi desde sempre o alvo dos esforços da razão fil[osofante]” (NOVALIS, 1988, p. 117). Porém, Novalis tem em mira um arranjo diferente daquele dado por Platão. Diz Hardenberg:

Filosofar deve ser um tipo único de pensamento. O que eu faço quando filósofo? Eu reflito sobre um fundamento. O fundamento do filosofar é, deste modo, um esforçar-se do pensamento por um fundamento. O fundamento não é, entretanto, uma causa no sentido literal – mas uma constituição – uma conexão com o todo. Toda reflexão deve portanto terminar num fundamento absoluto. Então, e se este fundamento não fosse dado, se contivesse uma impossibilidade – então o impulso para o filosofar seria uma atividade infinita – e sem fim porque seria um eterno impulso para um fundamento absoluto que pode ser satisfeito apenas relativamente – e que nunca seria, por conseguinte, cessada. A atividade livre infinita surge em nós através da livre renúncia do absoluto – o único absoluto possível que pode ser dado a nós e que nós somente encontramos por nossa

inabilidade de alcançar e conhecer um absoluto. Este absoluto que nos é dado pode somente ser conhecido negativamente, na medida em que nós agimos e buscamos aquilo que procuramos não pode ser alcançado através da ação. Isto poderia ser chamado um postulado absoluto. Todas as buscas por um princípio simples seria como uma tentativa de enquadrar um círculo. Movimento perpétuo. (NOVALIS, 1978, p. 180-181)<sup>148</sup>.

No trecho acima, Novalis parte do mesmo pressuposto de Platão: a filosofia se caracteriza como o pensar segundo um fundamento. Todavia, as semelhanças são logo quebradas pois Novalis nos interpela: e “se este fundamento não fosse dado, se contivesse uma impossibilidade”? O eco da *Crítica da Razão Pura* kantiana se faz aqui presente, pois, como é sabido, através da separação da *coisa em si* e do mundo fenomênico, Kant relega ao conhecimento humano apenas as coisas de caráter fenomenal. Contrariamente a Platão portanto, para o qual há conhecimento apenas no mundo inteligível, em Kant não há conhecimento de objeto que não seja fenomenal<sup>149</sup>. A mesma noção parece permear um dos *Diálogos* de Hardenberg:

No final, meu caro, que significam todas essas hipóteses – Um único fato verdadeiramente observado tem mais valor, que a mais resplandecente hipótese. O hipotesear é uma brincadeira arriscada – ao fim se torna pendor passional à inverdade – e nada, talvez, danificou mais as melhores cabeças e as ciências, que essa fanfarronice do entendimento fantástico. Essa indisciplina científica embota totalmente o sentido para a verdade, e desacostuma da observação rigorosa, a qual no entanto é unicamente a base de todo ampliamto e descoberta (NOVALIS, 1988, p. 187).

---

<sup>148</sup> „Filosofiren muß eine eigne Art von Denken seyn. Was thu ich, indem ich filosofire? Ich denke über einen Grund nach. Dem Filosofiren liegt also ein Streben nach dem Denken eines Grundes zum Grunde. Grund ist aber nicht Ursache im eigentlichen Sinne – sondern innre Beschaffenheit – Zusammenhang mit dem Ganzen. Alles Filosofiren muß also bey einem absoluten Grunde endigen. Wenn dieser nun nicht gegeben wäre, wenn dieser Begriff eine Unmöglichkeit enthielte – so wäre der Trieb zu Filosofiren eine unendliche Thätigkeit – und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfniß nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden könnte-und darum nie aufhören würde. Durch das freywillige Entsagen des Absoluten entsteht die unendliche freye Thätigkeit in uns – das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann und was wir nur durch unsre Unvermögenheit ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen, indem wir handeln und finden, daß durch kein Handeln das erreicht wird, was wir suchen. Dis ließe sich ein absolutes Postulat nennen. Alles suchen nach *Einem Princip* wär also wie ein Versuch dis Quadratur des Zirkels zu finden./ Perpetuum mobile“ (NOVALIS, 1978, p. 180-181).

<sup>149</sup> Logo no primeiro parágrafo da referida obra, nos alerta o filósofo de Königsberg: “Que todo o conhecimento começa com a experiência, não há dúvida alguma, pois, do contrário, por meio do que a faculdade de conhecimento deveria ser despertada para o exercício senão através de objetos que tocam nossos sentidos e em parte produzem por si próprios representações, em parte põem em movimento a atividade de nosso entendimento para compará-las, conectá-las ou separá-las e, desse modo, assimilar a matéria bruta das impressões sensíveis a um conhecimento dos objetos que se chama experiência? *Segundo o tempo*, portanto, nenhum conhecimento em nós precede a experiência, e todo ele começa com ela” (KANT, 2005, p. 53).

Um pólen é bastante preciso nesta nova concepção: “Nós *procuramos* por toda parte o incondicionado, (*Unbedingte*)<sup>150</sup> e sempre *encontramos* apenas coisas” (NOVALIS, 2006, p. 5) diz Novalis. Como indicam os verbos sublinhados, mesmo que haja a intenção, o querer encontrar o incondicionado, *das Unbedingte*, tarefa de toda uma tradição na filosofia, “encontramos apenas coisas”, ou seja, não conseguimos sair do mundo dos fenômenos, e encontramos, sempre, a diferença, o plural (*die Dinge*). Diante da vida, da diferença, “[...] a filosofia está imobilizada e deve permanecer assim” diz Novalis, pois “[...] a vida consiste precisamente nisso, que não pode ser apreendida” (NOVALIS, 1978, p. 11)<sup>151</sup>. No mesmo sentido aponta Schlegel que os “[...] Princípios estão sempre no plural”, “[...] constroem-se uns aos outros; nunca é apenas Um, como presume pensamento sobre o fundamento” (SCHLEGEL, 1963, p. 105)<sup>152</sup>.

Contudo, diversamente de Platão, a constatação da impossibilidade de fundamento não desemboca em total ausência do conhecimento – “se mudar sempre, nunca haverá conhecimento”, para lembrar novamente as palavras de Platão (1973, p. 159) –, mas numa releitura da “tarefa”, por assim dizer, da própria filosofia. Parte-se, então, para uma caracterização do filosofar como tarefa<sup>153</sup> infinda, tarefa do *gênio*<sup>154</sup>. O mundo torna-se assim “[...] mais e mais infinito” e “[...] nunca há um fim para a conexão do múltiplo, um estado de inatividade para o Eu pensante – a Idade de ouro deve surgir – porém esta não traz o fim das coisas” pois a “[...] meta dos seres humanos não é a Idade de ouro”

---

<sup>150</sup> Un-bedingte enquanto “não-coisado”, isto é, não submetido a ordem das coisas, dos fenômenos, do mundo em transição. “Wir *suchen* überall das Unbedingte, und *finden* immer nur Dinge“ (NOVALIS, 2006, p. 5).

<sup>151</sup> „Hier bleibt die Philosophie stehn und muß stehn bleiben – denn darinn besteht gerade das Leben, das es nicht begriffen werden kann“ (NOVALIS, 1978, p. 11).

<sup>152</sup> “Principien, sin dimmer im Plural, construiren sich unter einander; nie nur *Eins*, wie d[ie] Grundwüthigen“ (SCHLEGEL, 1963, p. 105).

<sup>153</sup> Sobre esta palavra, *Aufgabe*, alerta Rubens Rodrigues Torres Filho: “A palavra *Aufgabe* refere-se a algo que é proposto (*aufgegeben*) como *tarefa* ou *problema* e indica, no ambiente filosófico em que viveu Hardenberg, a relação do sujeito com um ideal, objeto do dever-ser, no sentido kantiano, isto é: abertura indeterminada para uma determinação futura, inescotável, no sentido fichtiano. São usuais, de fato, nos textos de Novalis, os termos “tarefa infinita”, ou “tarefa indeterminada”, para referir-se a problemas só solucionáveis “por aproximação”, no sentido próprio da filosofia transcendental, que Fichte havia instalado definitivamente no campo do *problemático*” (*apud*: NOVALIS, 1988, p. 19).

<sup>154</sup> Para lembrar Gadamer, no século XIX, “[...] o conceito de gênio elevou-se a um conceito de valor universal e experimentou – em união com o conceito de criatividade – uma verdadeira apoteose [...]” (GADAMER, 1999, p. 116). O gênio, segundo a *Crítica da faculdade de julgar*, consiste em um talento para produzir algo o qual, contudo, não há qualquer regra determinada. Segundo Kant: “*Gênio* é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte (KANT, 2005, p. 153). Assim, se a filosofia é lida como tarefa do gênio, supõe criação original, *poiética*, habilidade impossível de ser exposta conceitualmente.

NOVALIS, 1978, p. 180)<sup>155</sup>. Daí Schlegel dizer que a filosofia é nada mais que a *história* da filosofia<sup>156</sup>, isto é, um constante desdobrar-se já que não se parte de um ponto imutável. É “atividade infinita”, “sem fim”, “eterno impulso para um fundamento absoluto”, “[...] uma história das tentativas de descobrimento do filosofar” (NOVALIS, 1988, p. 109). No mesmo sentido diz Schlegel: “Pode-se somente vir a ser, não ser filosófico. Tão logo se acredita sê-lo, se deixa de o vir a ser” (SCHLEGEL, 1997, p. 55). Assim, “O método na filosofia (não na doutrina-da-ciência) progride para um método analítico inventivo, em exercícios e desenlaces” (SCHLEGEL, 1963, p. 12)<sup>157</sup>.

A tarefa da filosofia não seria assim cessada em uma estrutura fixa, mas se caracterizaria por um “movimento perpétuo”. A noção de “atividade”, por conseguinte, está “[...] em oposição ao fundamento” (NOVALIS, 1978, p. 147)<sup>158</sup> pois toda “[...] coisa, como todo fundamento, é relativo” (NOVALIS, 1978, p. 151)<sup>159</sup>, como alerta Novalis nos *Fichte Studium*<sup>160</sup>. Friedrich Schlegel qualifica neste sentido como “falso”, o “[...] pensamento geral” de que o “[...] ininteligível se torna inteligível através da explicação”, pois se recebe a *Wissenschaftlehre* “[...] através do sentido e formação e de modo algum através de demonstração” (SCHLEGEL, 1963, p. 35)<sup>161</sup>.

A concepção romântica da filosofia concebe, deste modo, o ser como oscilação (NOVALIS, 1978, p.178)<sup>162</sup>, que pode “[...] apenas ser revelada através do ser e o ser,

---

<sup>155</sup> „Die Welt wird dem Lebenden immer unendlicher – drum kann nie ein Ende der Verknüpfung des Mannichfaltigen, ein Zustand der Unthätigkeit für das denkende Ich kommen – Es können goldne Zeiten erscheinen – aber sie bringen nicht das Ende der Dinge – das Ziel des Menschen ist nicht die goldne Zeit – Er soll ewig existiren und ein schön geordnetes Individuum seyn und verharren – dis ist die Tendenz seiner Natur“ (NOVALIS, 1978, p. 180).

<sup>156</sup> Segundo Friedrich Schlegel, a filosofia provavelmente nada mais é que a história da filosofia: „Die Philosophie ist wohl allerdings nichts als *Gesichte d [er] Philosophie*, wenn man Geschichte recht versteht“ (SCHLEGEL, 1963, p. 137).

<sup>157</sup> „Die Methode in d[er] [Philosophie] (nicht in d[er] WL [Wissenschaftslehre]) nach einer erfinden Methode analytisch in Aufgaben und Auflösung fortschreitend“ (SCHLEGEL, 1963, p. 12).

<sup>158</sup> „Thätigkeit ist d[em] Grunde entgegengesetzt“ (NOVALIS, 1978, p. 147).

<sup>159</sup> „Alles Ding, ist, wie aller Grund, relativ“ (NOVALIS, 1978, p. 151).

<sup>160</sup> Segundo O’Brien, este seria mesmo um clichê da modernidade: “Hardenebrg’s discussion of ‘essence’ and ‘quality’ resolves itself, then, into a cliché of modernity: everthing is relative. Such a resolution is not uncommon in Romanticism, which can be justifiably read as something of an encyclopedia of modernity’s clichés” (O’BRIEN, 1995, p. 110).

<sup>161</sup> „Man empfängt die WI [Wissenschaftslehre] durch Sinn und Bildung, gar nicht durch Demonstrationen. – Falscher aber allgemeiner Gedanke, daß das Unverständliche durch Erklärung verständlich werden soll! –, (SCHLEGEL, 1963, p. 35).

<sup>162</sup> „Es kann ohne so zu verfahren gar nicht hervorbringen – denn alles Hervorbringen geht aufs Seyn und Seyn ist Schweben etc“ (NOVALIS, 1978, p. 178).

somente através da atividade” (NOVALIS, 1978, p. 148)<sup>163</sup>, ou, nos valendo de uma formulação que pode servir como lema para todas as outras: “Deus é atividade infinita” (NOVALIS, 1978, p. 123)<sup>164</sup>.

Por esta via, a filosofia não tem nada a expor a não ser a sua própria busca, um eterno oscilar (*Schweben*) entre pensamentos<sup>165</sup>. Diz Novalis que “A expressão mística é mais um estímulo do pensamento” e que “Toda verdade é remota” (NOVALIS, 1984, p. 42)<sup>166</sup>. Não há, deste modo, mais unidade, mas movimento, diferença. O fundamento da filosofia já não é mais aqui caminho previamente traçado, mas caminho a ser traçado, diálogo infinito. É processo, não estado. Em Novalis, um índice deste eterno caminhar é a metáfora da semente, de uso recorrente: “Amigos, o chão está pobre, precisamos espalhar ricas sementes” para “[...] que nos medrem colheitas apenas módicas” (NOVALIS, 1988, p. 36), “Tudo é semente” (NOVALIS, 1988, p. 159).

A impossibilidade do *Grund* não é deste modo índice do fracasso da filosofia. Ao contrário, na formulação da diferença entre questão/resposta, problema/solução, Novalis define como “dogmática” o pensamento que admite uma única solução ou resposta<sup>167</sup>. Esta forma de pensar seria ainda chamada de “pensamento genuíno”, como se lê em outro fragmento de Novalis, repleto de adjetivos que caracterizam esta atividade infinita: “inesgotável”, “vivificante”, “indeterminado”, “propulsor”<sup>168</sup>.

<sup>163</sup> „Thätigkeit läßt sich nur durch Seyn, Seyn nur durch Thätigkeit offenbaren“ (NOVALIS, 1978, p. 148).

<sup>164</sup> „Gott ist die unendliche Thätigkeit“ (NOVALIS, 1978, p. 123).

<sup>165</sup> Segundo O’Brien, a oscilação é a fonte da realidade comum e da realidade ela mesma, atividade que, contudo, não se apresenta ela mesma como tal, mas somente no movimento do eu ou da linguagem: “This hovering is both the source of common realities, and an absolute ‘reality itself’ – a reality that does not present itself as such, but only in the *movement* of the self or of language – the movement of metaphor ‘between spheres’. Realities, as we effect them, are the products of a more profound, absolute reality that never attains to presence, except insofar as it is acted out in the metaphorical, figuring activity of the self and language” (O’BRIEN, 1995, p. 113).

<sup>166</sup> “Der mystische Ausdruck ist ein Gedankenreiz mehr. Alle Wahrheit ist urhalt. Der Reiz der Neuheit liegt nur in den Variationen des Ausdrucks. Je kontrastierender die Erscheinung, desto größer die Freude des Wiederkenens“ (NOVALIS, 1984, p. 42).

<sup>167</sup> “Uma questão indeterminada/ questão, para a qual várias respostas são possíveis/ é um *problema*/ Um problema determinado – que só admite uma única *solução* ou *resposta*, é uma questão. No entanto é também um *problema*, aquele no qual a *resposta* já *está contida* – por isso enigmas, charadas, logogrifos são – *problemas* [...] Questão e resposta são *dogmáticos*. Problema e solução – *filosóficos*” (NOVALIS, 1988, p. 136).

<sup>168</sup> Na própria definição do “mundo romantizado”, Novalis alude a esta infinitude: “O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido orig[inário]. Romantizar nada é, senão uma potenciação qualit[ativa]. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma série potencial qualit[ativa]. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade

Toda figura humana vivifica um germe individual no observador. Através disso essa intuição se torna infinita – Está vinculada com o sentimento de uma força inesgotável – e por isso é tão absolutamente vivificante. Ao observarmos a nós mesmos – vivificamos a nós mesmos.

Sem essa imortalidade visível e sensível – *sit vênia verbis* – não poderíamos pensar.

Essa perceptível insuficiência da formação corpórea terrestre para tornar-se expressão e órgão do espírito ínsito é o pensamento indeterminado, propulsor, que é a base de todos os pensamentos genuínos – a ocasião para a evolução da inteligência – aquilo que nos necessita à admissão de um mundo inteligível e de uma série infinita de expressões e órgãos de cada espírito, cujo expoente, ou raiz, é sua individualidade (NOVALIS, 1988, p. 93).

Poder-se-ia dizer assim que, neste contexto, é o próprio fim da oscilação e da busca, “a descoberta de um sistema”, que são lidos como fim do conhecimento. A este respeito, pergunta retoricamente Schlegel: “Não deveria acontecer com o crescimento populacional o mesmo que com a verdade, onde o esforço, como se diz, é mais valioso que os resultados?” (SCHLEGEL, 1997, p. 57). A impossibilidade de determinar o incondicionado, *Unbedingte*, o “não-coisado”, que não está submetido à mutabilidade das coisas, é descrita tão positivamente a ponto de Hardenberg dizer que “Quanto mais ignorante se é por natureza, tanto mais capacidade para o saber” já que “[...] através do excessivo estudar se perde capacidade” (NOVALIS, 1988, p. 87)<sup>169</sup>. Na mesma linha, diz Schlegel: “Quanto mais já se sabe, tanto mais ainda se tem de aprender. Não saber, ou antes, saber que não se sabe, aumenta no mesmo grau que o saber” (SCHLEGEL, 1997, p. 95).

A partir do questionamento sobre a possibilidade do fundamento e da conseqüente formulação do pensamento como tarefa infinita pode-se apontar que, o Absoluto – ou incondicionado – nunca pode ser cognoscível, permanecendo sempre na condição do “indescritível”: “Somente uma *exposição* da essência é possível”, a “[...] essência é

---

do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito – através dessa conexão este é logaritimizado – Adquire uma expressão corriqueira, filosofia romântica. *Língua romana*. Elevação e rebaixamento recíprocos” (NOVALIS, 1988, p. 142).

<sup>169</sup> “Quanto mais ignorante se é por natureza, tanto mais capacidade para o saber. Cada conhecimento novo faz uma impressão muito mais profunda, mais vívida. Observa-se isso claramente ao ingressar numa ciência. Por isso através do excessivo estudar se perde capacidade. É uma ignorância oposta à primeira ignorância. Aquela é ignorância por deficiência – esta por excedência de conhecimento. Esta última costuma ter os sintomas do ceticismo – É porém um ceticismo *spurius* – por fraqueza indireta de nossa faculdade de conhecer. Não se está em condições de penetrar a massa e vivificá-la completamente em forma determinada – a *força plástica* não é suficiente. Assim o espírito de invenção de cabeças jovens, e dos exaltados – assim o afortunado golpe de mão do iniciante, ou do leigo rico de espírito, tornam-se facilmente explicáveis” (NOVALIS, 1988, p. 87).

absolutamente não cognoscível” escreve Novalis no *Fichte Studium*<sup>170</sup>, concepção que, como aludimos, é descrita positivamente, melhor dizendo, com um índice valorativo superior ao do conhecimento que presume um fundamento, pois diz Novalis que “Só o incompleto pode ser concebido – pode levar-nos mais adiante. O completo é apenas fruído” se “[...] queremos conceber a natureza, então temos de pô-la como incompleta, para assim chegar a um termo alternativo desconhecido / Toda *determinação é relativa*” (NOVALIS, 1988, p. 154). Também Schlegel diz: a “[...] esfera da incompreensibilidade e confusão” é o “[...] mais alto e talvez o último grau da formação do espírito” (SCHLEGEL, 1963, p. 225)<sup>171</sup>. Pode-se deste modo concordar com Seligmann sobre a concepção romântica da filosofia, a qual

[...] descarta o sistema fechado como o modo de exposição da filosofia: a filosofia não teria nada a expor a não ser a sua própria busca. O seu *resultado* é ‘*indizível*’ (*Unausprechlich*). A filosofia deve também compartilhar da ‘autonomia’ do poético e da sua oposição a um fim (*Absicht*) determinado: o seu critério não é nem “*aplicação*” (*Anwendbarkeit*) nem tampouco “*comunicabilidade*” [...] A filosofia é definida como um eterno ir e vir entre os pensamentos, como um oscilar (*Schweben*) infinito [...] Desse modo voltamos, portanto, à concepção romântica do saber, como construção, como oscilação, *Schweben*. A diferença da noção tradicional do panteísmo, nos românticos o todo não é um constructo transcendente, que iria além da somatória das partes, mas resultado do movimento das mesmas (SELIGMANN, 2005, p. 322, 323).

As implicações da filosofia como “tarefa infinita” para a teoria da linguagem são desta maneira evidentes: se o fundamento filosófico, *Grund*, cujo pressuposto é garantir estabilidade e imutabilidade ao filosofar, rui com a concepção romântica de filosofia, a concepção do discurso como pressupondo um discurso unívoco é igualmente problematizada: em vez da linguagem ser lida como mero instrumento para representação de idéias e assim ter uma garantia *a priori* sobre seu sentido (ou significado), a questão colocada agora é sobre a própria linguagem, melhor dizendo, sobre a própria possibilidade

<sup>170</sup> “Only an *exposition* of essence is possible. Essence is absolutely not cognizable”. Neste tópico, segundo O’Brien, a insistência de Hardenberg na relatividade das coisas apenas estimula o autor a agarrar todas as coisas mais religiosas em sua crença em uma totalidade além da realidade: “[...] Hardenberg’s insistence on the ‘relativity’ of ‘things’ only drives him to cling all the more religiously to his belief in a totality ‘beyond’ relativity [...] Although ‘the totality’ (*das All*) lies beyond knowledge, although it presents itself only through a ‘negative detemrination’, it always retains its positive value: it alone *is* unconditioned and absolute” (O’BRIEN, 1995, p. 111).

<sup>171</sup> “Es ist eine hohe und vill[eicht] die letzte Stufe d[er] Geistesbildung, sich die Sphäre d[er] Unverständlichkeit und Confusion selbst zu setzen. Das Verstehen des Xa [Chaos] besteht im Anerkennen” (SCHLEGEL, 1963, p. 227).

da comunicação: “O que pode ser melhor, que se relaciona na comunicação das idéias, que a pergunta sobre a possibilidade da comunicação das idéias” pergunta-se Friedrich Schlegel em *Sobre a ininteligibilidade* (SCHLEGEL, ?, p. 340)<sup>172</sup>.

Assim, se a filosofia, entendida como “tarefa infinita” desconstrói a possibilidade de *representar* a verdade – já que a noção de fundamento contém uma “impossibilidade” – o que se infere disso é que tanto filosofia como linguagem são passíveis, apenas, de uma *exposição*, *Darstellung*. A concepção da linguagem, não traduz neste sentido uma concepção fechada, cujo sentido unívoco possibilitaria uma comunicação transparente – em resumo, uma linguagem conceitual – mas caracteriza-se como linguagem simbólica<sup>173</sup>, “linguagem real”, *reelle Sprache*, como designa Schlegel (SCHLEGEL, ?, p. 341), “[...] a qual nós gostaríamos de ouvir, para remexer as palavras e assistir toda sua semente e poder atuante. A grande fúria de uma tal cabala” (SCHLEGEL, ?, p. 341)<sup>174</sup>. Ao falar sobre a “ininteligibilidade” de que foi acusada a revista *Athenäum*, Friedrich Schlegel pergunta: “Mas é a ininteligibilidade tão absolutamente condenável e ruim?” (SCHLEGEL, ?, p. 348)<sup>175</sup> e, como Novalis, caracteriza igualmente este não entendimento, a ininteligibilidade, de maneira positiva, este “indizível” o qual não se pode desvelar, que somente apresenta o Absoluto misteriosamente.

Pode-se ter assim apenas “sinais” do Absoluto, não como “claridade”, e em uma estrutura fechada e livre de contradições, mas de maneira indireta, oblíqua e mesmo paradoxal. Diz Schlegel que “Cada frase, cada livro que não se contradiz a si mesmo, é incompleto” (SCHLEGEL, 1963, p. 83)<sup>176</sup> ou ainda: sobre a “[...] mais alta verdade”, “[...] nada é mais necessário do que expressá-la sempre novamente e paradoxalmente” e “[...]

<sup>172</sup> “Was kann wohl von allem, was sich auf die Mitteilung der Ideen bezieht, anzuhender sein, als die Frage, ob die überhaupt möglich sein“ (SCHLEGEL, ?, p. 340).

<sup>173</sup> Em *Über die Unverständlichkeit*, Schlegel atribui grande parte da ininteligibilidade que se atribuiu à *Athenäum* à ironia: “Ein großer Teil von der Unverständlichkeit des Athenäums liegt unstreitig in der Ironie“ (SCHLEGEL, ?, p. 346). Ademais, o próprio texto referido é a própria figurativização da ironia. Neste sentido, cabe uma ressalva. Embora não se minimize a relevância da chamada ironia romântica, a tomaremos juntamente com a noção de “linguagem simbólica”. A este respeito, diz Márcio Suzuki que a ironia se liga ao entendimento da hermenêutica como tarefa infinita, que jamais se deixa fixar, por isso é impossível dizer que se entendeu absolutamente o sentido de um texto, “[...] pois a ininteligibilidade só é concebível pela remissão a uma totalidade ou possibilidade de sentido que o autor e o leitor têm de postular, embora a ela jamais se possa chegar” (SUZUKI, 1998, p. 179).

<sup>174</sup> „[...] ich meine eine reelle Sprache, daß wir auf hören möchten, mit Worten zu kramen, und shauen alles Wirkens Kraft und Samen, Die große Raserei einer solchen Kabbala [...]“ (SCHLEGEL, ?, p. 341).

<sup>175</sup> “Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches, und Schlechtes?” (SCHLEGEL, ?, p. 348).

<sup>176</sup> „Jeder Satz jedes Buch, so sich nicht selbst widerspricht, ist unvollständig“ (SCHLEGEL, 1963, p. 83).

com isso não esquecer que ela ainda está ali e que nunca poderia tornar-se completamente pronunciada” (SCHLEGEL, ?, p. 344)<sup>177</sup>. Na mesma linha nos interpela Novalis:

Deveria o princípio supremo conter o paradoxo supremo em seu problema? Ser uma proposição, que não deixasse absolutamente nenhuma paz – que sempre atraísse, e repelisse – sempre se tornasse de novo ininteligível, por mais vezes que já se a tivesse entendido? Que incessantemente ativasse nossa atividade – sem jamais cansá-la, sem jamais se tornar costumeira? Segundo antigas tradições místicas, Deus é para os espíritos algo semelhante (NOVALIS, 1988, p. 111).

Assim, o que está tematizado, segundo Seligmann, é justamente esta “[...] impossibilidade de se nomear, ‘conceituar’ e conhecer o *Absoluto*” tendo em vista que o Absoluto, “[...] não seria nada mais do que essa própria ‘busca’” (SELIGMANN, 2005, p. 328): “Toda prosa sobre o mais alto é ininteligível” (SCHLEGEL, 1963, p. 254)<sup>178</sup>. Com certa comicidade, Friedrich Schlegel expressa idéia semelhante: diz ele que “Há escritores que bebem o incondicionado como água; e livros em que até os cães se referem ao infinito” (SCHLEGEL, 1997, p. 29)<sup>179</sup>.

A mesma relação se manifesta na tendência da concepção da linguagem para Novalis, “[...] seu movimento em direção a um ‘Ideal’ que pode obliquamente ser indicado, mas não representado” (O’BRIEN, 1995, p. 112), como diz O’Brien, ou, nos valendo das palavras do próprio Hardenberg, “Muitas coisas são delicadas demais para ser pensadas, várias, ainda, para ser pronunciadas (NOVALIS, 1988, p. 51). Neste sentido, embora

[...] recorra ao termo ‘mero ser’ para descrever o indescritível, para conceitualizar o que não se presta a nenhuma modificação, nenhum conceito, Hardenberg insiste na impossibilidade e na inevitabilidade em descrever o indescritível – o problema central da poética, epistemologia e semiótica românticas [...] Como sempre,

<sup>177</sup> “Alle höchsten Wahrheiten jeder Art sind durchaus trivial, und eben darum ist nichts notwendiger, als sie immer neu, und womöglich immer paradoxer auszudrücken, damit es nicht vergessen wird, daß sie noch da sind, und daß sie nie eigentlich ganz ausgesprochen werden können“ (SCHLEGEL, ?, p. 344).

<sup>178</sup> „Jede Prosa über das höchste ist unverständlich“ (SCHLEGEL, 1963, p. 254).

<sup>179</sup> Segundo Schlegel, este Absoluto “não desvelado” é chamado de a “[...] maior preciosidade que o homem tem”, a qual “[...] depende o próprio sossego” isto é, que “[...] tais pontos permaneçam obscuro” pois, do contrário, “[...] se o mundo se tornasse uma vez compreensível”, “[...] vós teríeis medo”, “[...] e este mundo infinito não se forma através do entendimento vindo da ininteligibilidade ou do caos?” (SCHLEGEL, ?, p. 349). “Ja das köstlichste, was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fordert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst, diese unendlich Welt, nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet?” (SCHLEGEL, ?, p. 349).

Hardenberg está incitado ao invés de silenciado pelo impulso de expressar o inexprimível e ele dá voz a seu próprio deslumbramento sobre a impossibilidade de tocar o fundamento da linguagem na passagem mais lírica dos *Fichte Studies*: ‘Segura, então, um punhado de escuridão’ (*Greift doch eine Handvoll Finsterniss*)” (II, 106). Para além da linguagem e da ordem, o ‘ser’ pode apenas ser qualificado dentro da linguagem como o *outro* – do ser, da linguagem, da própria categoria. No limite escuro de sua linguagem, Hardenberg introduz um novo termo para descrever esse ser não apresentado, o qual excede a linguagem enquanto a carrega: ‘Isso é o mero-ser – ou caos’ (*Das ist das Nur Seyn – oder Chaos*; II, 106)<sup>180</sup> (O’BRIEN, 1995, p. 86, 87).

Pode-se acrescentar: a própria “moldura”, de uma das formas de exposição da obra de arte romântica, o *fragmento*<sup>181</sup>, se circunscreve dentro de uma concepção em que a obra é uma espécie de vir-a-ser da perfeição – ela é aberta e busca a perfectibilidade, pois só é possível conceber o incompleto, o aberto, como algo que “brinca” o tempo todo com um significado. Talvez no mais célebre dos fragmentos de Friedrich Schlegel, sobre a *poesia universal progressiva*, é dito que os “[...] outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados” ao passo que o “[...] gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de

---

<sup>180</sup> “Although he falls back on the term ‘mere being’ to describe the indescribable, to conceptualize what lends itself to ‘no modification, no concept at all’, Hardenberg insists on both the impossibility and the ineluctability of describing the indescribable – the central problem of Romantic poetics, epistemology, and semiotics [...] As always, Hardenberg is incited rather than silenced by a drive to express the inexpressible, and he gives voice to his own wonderment at the impossibility of touching the ground of language in the most lyrical utterance of the *Fichte Studies*: ‘Grasp, then, a handful of darkness’ (*Greift doch eine Handvoll Finsterniß*; II, 196). Beyond language and thus beyond order, ‘being’ can only be described within language as the *other* – of being, of language, of order itself. At the dark limit of his language, Hardenberg introduces a new term to describe this unrepresentable being, which exceeds language while carrying it, so to speak, on its back: ‘This is mere being – or chaos’ (*Das ist das Nur Seyn – oder Chaos*; II, 106)” (O’BRIEN, 1995, p. 86, 87).

<sup>181</sup> Vale ressaltar que, segundo Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, é necessário cautela na designação de algo como “fragmento”, o “[...] gênero romântico por excelência” (1988, p. 40), já que há diferença entre um trecho inacabado e outro que visa a fragmentação, que tem um propósito deliberado: “Thus a confusion is maintained, and sometimes exploited, between a piece that is struck by incompleteness, let us say, and another that aims at fragmentation for its own sake. A propitious shadow is thus allowed to obscure what this genre essentially implies: the fragment as a determinate and deliberate statement, assuming or transfiguring the accidental and involuntary aspects of fragmentation” (Idem, 1988, p. 41). Contudo, temos de ressaltar que, não obstante a tentativa de definir o conceito e chamar a atenção para a existência de “[...] only a single ensemble, published with the one-word title *Fragments*, corresponds entirely (or as much as possible) to the fragmentary ideal of romanticism, notably in that it has no particular object and in that it is anonymously composed of pieces by several different authors” (Idem, 1988, p. 40), propondo assim o fragmento como um gênero ou forma determinada, os próprios autores alertam que não há em qualquer lugar uma definição do fragmento pelos românticos: “The precautions necessary to approach the fragment consist in positing it as a precise and determinate form or genre, concerned with the aim [*propops*] or general project of the System. But nowhere did any of the romantics propose a definition to the fragment that could, by itself, supply a content for this framework” (Idem, 1988, p. 42), a ponto dos autores terem de reconsiderar a radicalidade inicial perguntando se os “[...] dialogue, letters and ‘Memorabilia’ (another form of monument) belong to the fragmentary” (Idem, 1988, p. 44)?

maneira perfeita e acabada”, e por conseguinte não pode “[...] ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal”; “Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si” (SCHLEGEL, 1995, p. 65). Posto isto, pode-se dizer que a crítica de Schlegel se dirige à teoria clássica da literatura, que parte do modelo intemporal, universal e perfeito do belo, como abordamos no primeiro capítulo, em contraste com a poesia moderna, “progressiva”, justamente pelo reconhecimento de sua imperfeição e temporalidade. A mesma idéia é ainda apresentada na idéia de “projeto” em Schlegel: “Um projeto é o germe subjetivo de um objeto em devir. Um projeto completo teria de ser ao mesmo tempo inteiramente subjetivo e inteiramente objetivo, um indivíduo indiviso e vivo” (SCHLEGEL, 1997, p. 50)<sup>182</sup>.

Como aponta Luiz Costa Lima, o fragmento descarta o conceito como peça principal da atividade teórico-crítica (COSTA LIMA, 1995, p. 165), conferindo assim autonomia ao objeto. É “[...] busca que não se resolve” e que tem a “[...] incompletude como ponto derradeiro” (Idem, 2005, p. 212).

Neste sentido – não descuidando de traçar um paralelo com a série de pressupostos teóricos que abordamos nos primeiros capítulos –, ao contrário de conectar-se a certa tradição teórica que pensa a poética como subordinada à filosofia, a artir da problematização da linguagem no Primeiro Romantismo pode-se dizer que é a filosofia quem irá se subordinar à poesia (Idem, 1995, p. 169). Como no *símbolo*, o Absoluto aqui não pode ser apreendido – não há representação do irrepresentável – há somente constante apresentação, *Darstellung*. Se o sistema é infinito, permanecendo sempre inacabado, daí deriva que o Absoluto não pode ser representado, mas apenas apresentado. Neste sentido, a arte inclusive está em uma posição vantajosa frente à filosofia, pois nela ocorre esta apresentação do Absoluto, processo infinito, aproximação infinita, *unendliche Annäherung*, algo comumente negado, como aludimos com Platão, na teoria do conhecimento da filosofia. A questão não é pois, ilustrar/demonstrar algo, mas abordar o próprio inacabamento, “[...] inacabamento essencial”, para falar com Lacoue-Labarthe e Nancy

---

<sup>182</sup> Friedrich Schlegel também diz que a antiga filosofia é na verdade um fragmento e a moderna, um “projeto”: „Die ganze alte φσ [Philosophie] eigent[lich] Ein Fr[agment] und d.[ie] modern Ein Proj[ekt]“ (SCHLEGEL, 1963, p. 48).

(1988, p. 42)<sup>183</sup>. Neste sentido, o fragmento não é apenas uma entre outras formas de expressão possíveis, mas a forma de expressão por excelência, necessária, já que é a forma consciente dos limites da apresentação do todo.

O fragmento 77 sugere que o diálogo, as cartas e ‘memórias’ (uma outra forma de monumento) pertencem ao fragmentário; poderemos ver nos capítulos seguintes, como os textos ‘contínuos’ dos românticos, os quais já referimos no contexto da exposição ‘sistemática’, são de fato frequentemente apresentados em sua composição em uma linha que é mesmo fragmentária. Isto se deve indubitavelmente, em parte, a um tipo de inaptidão ou incapacidade em praticar uma exposição genuinamente sistemática, no sentido mais ordinário do termo. Mas, acima de tudo, isto testemunha a impossibilidade fundamental de uma tal exposição, quando uma ordem de princípios segundo os quais a ordem da razão revela que está faltando. Tal ordem está faltando aqui, mas é por excesso, por assim dizer, mais do que por falta. A exposição não poderia se desdobrar com base em um princípio ou fundamento, pois o ‘fundamento’ da fragmentação consiste precisamente na totalidade fragmentária em sua *organicidade* (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1988, p. 44)<sup>184</sup>.

Não se trata, assim, de um aspecto meramente formal que visa o inacabamento, mas algo congênito: a própria possibilidade de totalidade é fragmentária, ou seja, a própria *totalidade* da poesia romântica se manifesta como fragmento: “[...] infinitude em ato” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1988, p. 45)<sup>185</sup>, ou aquilo que Schlegel, sobre a noção de “projeto”, expressa do seguinte modo: “O essencial é a capacidade de ao mesmo tempo idealizar e realizar imediatamente os objetos, de os complementar e em parte executar em si” (SCHLEGEL, 1997, p. 50)<sup>186</sup>. O “método”, se é possível falar em método, é deste modo

<sup>183</sup> “The fragment, on the contrary, involves an essential incompleteness” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1988, p. 42).

<sup>184</sup> “*Athenaeum* fragment 77 suggests that dialogue, letters, and ‘Memorabilia’ (another form of monument) belong to the fragmentary; we can see in the following chapters how the romantics’ ‘continuous’ texts, those just referred to in the context of ‘systematic’ exposition, are in fact often presented, in their composition, along lines that are indeed fragmentary. This is undoubtedly due, in part, to a sort of ineptitude or incapacity to practice genuinely systematic exposition, in the most ordinary sense of the term. But above all, it bears witness to the fundamental impossibility of such an exposition, whenever an order of principles according to which the order of reasons unfolds is lacking. Such an order is lacking here, but rather by excess, so to speak, than by default. The exposition cannot unfold on the basis of a principle or foundation because the ‘foundation’ that fragmentation presupposes consists precisely in the fragmentary totality in its *organicity*” (LACOUÉ-LABARTHE, 1988, p. 44).

<sup>185</sup> “The truth of the fragment is not, therefore, entirely in the infinite ‘progressivity’ of ‘romantic poetry’, but in the actual infinity, by means of the fragmentary apparatus, of the very process of truth” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1988, p. 45). “Infinitude em ato”, pois a totalidade deveria estar presente como tal em cada parte”: “That the totality should be present as such in each part” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1988, p. 44).

<sup>186</sup> A este respeito, Peter Szondi aponta que, o fragmento (ou “projeto”) não indica simplesmente o inacabado, mas a promessa da síntese: “Le fragment est saisi comme un project, comme 'germe subjectiv d'un objet en

a própria instabilidade e flexibilidade, lidos, não obstante, como elemento enriquecedor do pensamento: o fragmento não pressupõe neste sentido um fracasso para se atingir o todo, mas a consciência de que tal tarefa é impossível. Portanto, o fragmento, segundo Márcio Suzuki, ao invés de indicar

[...] sintoma de um fracasso intelectual, é a percepção da fragmentação e do dilaceramento da consciência que poderia ser antes considerada como um dos instantes em que o idealismo alemão se dá conta de seus próprios limites, em que passa a investigar seus próprios pressupostos e a corrigir seus desvios: abdicar da pretensão de estabelecer, pelo viés da teoria, um sistema do saber absoluto, minimizando o alcance especulativo da dialética. No caráter assistemático da reflexão schlegeliana já se evidenciaríamos os principais elementos deflagradores da ‘crise do idealismo’, cujo desfecho será a filosofia da vida do próprio Schlegel e a filosofia positiva do último Schelling. (SUZUKI, 1997, p. 12).

O sistema *deve* ser assim fragmentário. Diz Schlegel que “Fragmentos”, “[...] seriam a verdadeira forma da filosofia universal” (SCHLEGEL, 1997, p. 94). Entendemos já, então, a espécie de definição no fragmento 206 da *Athenäum*, no qual Schlegel define o fragmento comparando-o a um porco-espinho, e utiliza palavras como “perfeição” e “acabamento” para caracterizar o fragmento: o “[...] fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (SCHLEGEL, 1997, p. 82).

A tensão existente entre acabamento e inacabamento, sistema e fragmento, *sintetismo* romântico, constitui portanto o fragmento. *Sintetismo*<sup>187</sup> enquanto afirmação da “[...] unidade de dois contrários” (TODOROV, 1996, p. 234) abordados em muitas passagens: diz Novalis que “[...] Através da poesia nasce a suprema simpatia e a coatividade, a mais íntima *comunidade* de finito e infinito” (NOVALIS, 1988, p. 121), ou, em Schlegel, quando diz que em “[...] todo bom poema é preciso que tudo seja intenção e tudo instinto. Por isso ele se torna ideal” (SCHLEGEL, 1994, p. 83)<sup>188</sup>. O fragmento também teria de ser, ao

---

devenir', préparation de la synthèse visée. On ne voit plus dans le fragment l'inachevé et le débris, mais plutôt l'anticipation et la promesse. Cet intérêt pour le fragment et le projet se présente dès lors comme un stade dans la recherche de la synthèse, il se situe pour Schlegel dans le contexte du rapport de l'idéal et du réel, et on peut donc l'appeler 'composante transcendante de l'esprit historique'" (SZONDI, 1975, p. 104-105).

<sup>187</sup> “Sintetismo” enquanto “[...] unidade da forma e do conteúdo, ou do material e do espiritual” (TODOROV, 1996, p. 234) encontra um correlato com a noção de *símbolo*, já que, segundo Gadamer, o *símbolo* “[...] é a coincidência do sensível e do não sensível” enquanto a alegoria “[...] é uma referência significativa do sensível ao não-sensível” (GADAMER, 1999, p. 137).

<sup>188</sup> Sobre esta oscilação, diz Márcio Suzuki em importante nota: “Essa oscilação entre intenção e instinto, par que constitui a genialidade e a ironia em Schlegel, poderia ser elucidada por uma comparação com o caráter

mesmo tempo, “[...] inteiramente subjetivo e individual e inteiramente objetivo e como uma parte necessária no sistema de todas as ciências” (SCHLEGEL, 1997, p. 58). Esta união de opostos torna-se suprema num conhecido fragmento de Schlegel: “É igualmente mortal para o espírito ter um sistema ou não ter sistema algum. Ele terá portanto de se decidir por uma combinação de ambos” (Idem, 1997, p. 95), concepção esta que responde, por assim dizer, a pergunta retórica de Schlegel: “Deve então a poesia ser pura e simplesmente dividida? Ou permanecer uma e indivisível? Ou alternar entre separação e vínculo?” (SCHLEGEL, 1997, p. 139).

O *shintetismo* implica assim, como se deixa perceber pelos excertos acima, que não se trata pura simplesmente de uma estrutura contraditória do ponto de vista lógico – no sentido de excludente, uma estrutura “ou, ou” – mas de complementaridade entre as partes dissonantes, as quais reúnem em si mesmas, “[...] completude e incompletude, ou pode-se dizer de uma maneira mais complexa, ele completa e incompleta a dialética do acabamento e inacabamento” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1988, p. 50)<sup>189</sup>. É mister ressaltar, portanto, que a constituição deste “sistema” – sua completude e totalidade – não podem iludir a idéia essencial a que remete a noção mesmo de obra que é o fragmento romântico, haja vista que a fragmentação “[...] constitui a visão propriamente romântica de sistema” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1988, p. 46)<sup>190</sup>. Diz Schlegel “Minha filosofia é um sistema de fragmentos e uma progressão de projetos” (SCHLEGEL, 1963, p. 100)<sup>191</sup>. E ainda: “Eu sou um sistemático fragmentário, um filósofo romântico e um crítico sistemático” (SCHLEGEL, 1963, p. 97)<sup>192</sup>.

Em *Conversa sobre a poesia*, obra em que o próprio vínculo do filosófico e poético – como nos *Diálogos* platônicos – é indicador da mescla de contrários, a mesma questão

simbólico das figuras mitológicas, segundo a explicação que dá Schelling, para quem elas não podem ser concebidas nem como criações intencionais (*absichtlich*), nem como criações sem intenção (*unabsichtlich*), pois senão, no primeiro caso, teriam sido inventadas ‘em vista de uma significação (*um einer Bedeutung willen*) e, no segundo, seriam ‘sem significação’ (*bedeutunglos*)” (SUZUKI, 1998, p. 179).

<sup>189</sup> “In a way, the fragment combines completion and incompleteness within itself, or one may say, in an even more complex manner, it both completes and incompletes the dialect of completion and incompleteness” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1988, p. 50).

<sup>190</sup> “[...] that fragmentation constitutes the properly romantic vision of the system” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1988, p. 46).

<sup>191</sup> “Meine φ[Philosophie] ist ein System von Fragmenten und eine Progreß[ion] von Projekten” (SCHLEGEL, 1963, p. 100).

<sup>192</sup> “Ich Bin ein fragmentarischer Systematiker und romantischer φσ [Philosoph] und systematischer Kritiker” (SCHLEGEL, 1963, p. 97).

surge com desfecho semelhante. Após o discurso de Andrea, *Épocas da arte poética*, opiniões divergentes, porém, como se verá, não excludentes, iniciam um diálogo sobre a importância, ou não, da divisão dos gêneros poéticos. Marcus começa opinando que, embora tenha apreciado a exposição, gostaria que Andrea “[...] tivesse se dedicado ainda mais aos gêneros poéticos” e que da exposição se pudesse depreender “[...] uma teoria mais específica sobre este assunto” (SCHLEGEL, 1994, p. 46-47). Amália contudo, discordando de Marcus, diz que sempre “[...] tem arrepios” quando abre “[...] um livro em que a fantasia e suas obras são classificadas em rótulos”, isto é, a valorização em demasia da classificação e sua inelutável fragmentação se convertem para Amália em “[...] um desvio perigoso, que com demasiada frequência mata a inclinação para o mais elevado, antes que a meta seja atingida” (SCHLEGEL, 1994, p. 47). Dever-se-ia, assim, “[...] abraçar diretamente o ideal e se entregar à harmonia que encontrará em seu interior, tão logo quiser procurá-la” (Idem, 1994, p. 48). “Por que não a poesia totalmente una e indivisível? Nosso amigo não consegue renunciar a seu velho vício; ele precisa sempre apartar e dividir onde só o todo, em divisa força, pode satisfazer e atuar” (SCHLEGEL, 1994, p. 49). A réplica de Marcus é ainda enfática: “O essencial são os fins precisos, a discriminação, pelos quais, apenas, a obra de arte é esboçada e se torna perfeita em si mesma”, já que a “[...] fantasia do poeta não deve desembocar em uma poesia caoticamente genérica; pelo contrário, cada obra deve ter forma e gênero segundo um caráter inteiramente determinado (SCHLEGEL, 1994, p. 48) e Lothario acrescenta: os “[...] gêneros poéticos são, na verdade, a própria poesia” (Idem, 1994, p. 48).

A estrutura deste *diálogo* se estabelece assim entre duas posições contrárias. Todavia, ao invés de ser conduzida em direção a qualquer espécie de síntese, a questão é deixada em aberto: não há como inferir desta conversa qual parte sai “vitoriosa”. Não há qualquer síntese que permita ao leitor apontar os “vencedores” ou “perdedores” ou ainda um termo médio entre as posições que finalizassem a contradição inicial. Não há repouso para as opiniões contraditórias, a conversa permanece “insolúvel”. Porém, este insolúvel é de espécie diferente, singular, pois, se não há aqui desfecho, do mesmo modo não há mútua exclusão. A própria atmosfera desta conversa é sóbria, sem exaltações: são amigos,

praticando o *sinfilosofar*<sup>193</sup>. As divergências se deixam assim mostrar, sem que este fato implique extremismo; é uma conversa “[...] que deve apresentar em oposição pontos de vista completamente diferentes, cada qual podendo apontar o espírito infinito da poesia sob uma nova luz” mas na qual todos se esforçam, em contraparte, “[...] às vezes de um ângulo, às vezes de outro, para alcançar o âmago da questão” (SCHLEGEL, 1994, p. 31).

Ante ao exposto, não seria melhor perguntar se a mesma lógica que vige nos fragmentos não está figurada nesta *Conversa*? Em outros termos: não seria a “síntese” deste diálogo o próprio insolúvel? E sua própria unidade representada pela complementaridade das opiniões contrárias, mas não excludentes? E ainda, não seria o próprio “inacabamento” deste diálogo, a apresentação da obra mantida em aberto, única forma de apresentar o irrepresentável, já que, como temos visto, este só se manifesta obliquamente? Neste sentido diz Schlegel que “Uma vez que se tem predileção pelo Absoluto e não se possa deixar disso, então não resta outra saída, senão se contradizer sempre e vincular extremos opostos (SCHLEGEL, 1997, p. 45), predileção que permanece contudo sempre uma promessa na opinião fraturada dos indivíduos<sup>194</sup>, fratura não apenas entre as opiniões dos diversos indivíduos, mas mesmo a fratura interna, lembrando que “Cada homem é apenas uma parte de si mesmo” (SCHLEGEL, 1963, p. 115)<sup>195</sup>. Deste modo,

Ora estamos unidos, porque somos de um único sentido; ora não, porque falta sentido a mim ou a você. Quem está certo, e como podemos nos tornar um? Somente pela formação, que amplia todo sentido singular ao sentido singular infinito; e pela crença nesse sentido ou na religião já somos agora um, antes mesmo de nos tornar um (SCHLEGEL, 1997, p. 154).

---

<sup>193</sup> *Sinfilosofia* ou, ainda, *Simposia*, é o filosofar em conjunto. Nos *Fragmentos logológicos* diz Novalis: “Genuíno *filosofar-em-conjunto* é portanto uma expedição em comum em direção a um mundo amado – na qual nos revezamos mutuamente no posto mais avançado, que torna necessária a tensão máxima contra o elemento resistente, no qual voamos” (NOVALIS, 1988, p. 110). E Schlegel: “Se na comunicação de pensamentos se alterna entre entendimento e não-entendimento absolutos, isso já pode ser chamado de uma amizade filosófica” (SCHLEGEL, 1997, p. 45). Exemplos concretos de *sinfilosofia* – caso da revista *Athenäum* e (por que não?) da própria *Conversa sobre a poesia* – deveriam, segundo Schlegel, tornar-se universais: “Uma época inteiramente nova das ciências e artes começaria talvez quando *sinfilosofia* e *simposia* tivessem se tornado tão universais e tão interiores, que já não seria nada raro se algumas naturezas que se complementam reciprocamente constituíssem obras em conjunto. Muitas vezes não se pode evitar o pensamento de que dois espíritos poderiam no fundo pertencer um ao outro, como metades separadas, e só juntos ser tudo o que pudessem ser” (SCHLEGEL, 1997, p. 67).

<sup>194</sup> Daí Schlegel dizer que “Muitas obras dos modernos” já são fragmentárias “[...] ao surgir” (SCHLEGEL, 1997, p. 51)

<sup>195</sup> „Jeder Mensch ist nur ein Stück von sich selbst“ (SCHLEGEL, 1963, p. 115).

A única síntese permitida é assim a união destas opiniões contrárias, em direção ao todo<sup>196</sup>, lembrando contudo que mesmo este inacabamento é a visão romântica do sistema, como aludido acima. Neste sentido, poder-se-ia apontar que a discussão em torno das épocas da arte poética, o diálogo em torno do acabamento/unidade e do inacabamento/fragmentação, converte-se em veículo na exposição da dialética do acabamento/inacabamento, tal como apontado por Lacoue-Labarthe e Nancy. Ademais, a própria idéia de “diálogo” indica esta insolubilidade, o confronto entre “dois logos” em que a síntese, ao contrário dos *Diálogos* platônicos - dialética “irônica” se concordarmos com Deleuze<sup>197</sup> a qual é “[...] mais mimo que diálogo”, segundo Schlegel (1963, p. 221)<sup>198</sup> pois, a despeito da estrutura formal, revelam-se mais “monólogos” que “diálogos” – não implica um repouso entre qualquer das opiniões ou ainda em uma terceira via, mas o tematizado é este próprio jogo, diálogo infinito.

A idéia do “monólogo” – tomado com um sentido centralizador – por certo não traduz o conhecido texto de Novalis, cujo título é justamente *Monólogo*. Com efeito, poder-se-ia dizer que Novalis caminha em sentido semelhante ao de Schlegel no *Monólogo*<sup>199</sup> que, embora longo, reproduzimos por inteiro:

---

<sup>196</sup>Segundo Peter Szondi, a essência da modernidade é esta cisão, revelada nos mais diversos planos, na filosofia, na estética, na ética, na relação do eu com o mundo, na concepção do amor, na noção de sistema (SZONDI, 1975, p. 100), em relação a qual, paradoxalmente, se busca uma unificação. Assim, se a essência da modernidade é a cisão, o pensamento de Schlegel é um movimento rumo à unidade, à infinitude. Nas palavras do próprio Szondi: “L’essence de l’époque moderne est la scission, le but vers lequel elle tend principalement, l’unification. La volonté de dépasser les contradictions et d’unifier le separe motive les déclarations les plus diverses de Schlegel” (SZONDI, 1975, p. 99).

<sup>197</sup> “Em termos muito gerais, o motivo da teoria das Idéias deve ser buscado do lado de uma vontade de selecionar, de filtrar. Trata-se de fazer a diferença. Distinguir a ‘coisa’ mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Mas estas expressões todas serão equivalente? O projeto platônico só aparece verdadeiramente quando nos reportamos ao método de divisão. Pois este método não é um procedimento dialético entre outros” [...] “Dir-se-ia primeiro que ele consiste em dividir um gênero em espécies contrárias para subsumir a coisa buscada sob a espécie adequada” [...] “Mas este é somente o aspecto superficial da divisão, seu aspecto irônico” [...] “O objetivo da divisão não é, pois, em absoluto, dividir um gênero em espécie, mas, mais profundamente, selecionar linhagens: distinguir os pretendentes, distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico” (DELEUZE, 1969, p. 259, 260).

<sup>198</sup> „Die Platon.[ischen] Dialoge sind mehr Mimen als Dialogen“ (SCHLEGEL, 1963, p. 221). „Warum ist bei Plato so viel Monolog, so wenig Dialog? – Nur der wahre“, „[kritische Philosoph] kann wahre Dialoge schreiben“ (SCHLEGEL, 1963, p. 61).

<sup>199</sup> A este respeito, deve-se ressaltar que o pensamento de Novalis em torno de uma teoria da linguagem não se apresenta simplesmente como um todo coerente. Diz Geza von Molnár: “Hardenberg’s multifarious, often contradictory statements on language have been studied a number of times in recent years. Adequate as they may be, all of these works have misrepresented Novalis’ thought in one respect, namely, they regard it as being a unified philosophy of language: it is not. The systematic presentation of the entirety of Hardenberg’s thought on language has been purchased by these authors at the price of having a contemporary of Novalis play the role of interlocutor, interpreting and expanding Novalis’ terse and cryptic remarks concerning

O que se passa com o falar e o escrever é propriamente uma coisa maluca; o verdadeiro diálogo é um mero jogo de palavras. Só é de admirar o ridículo erro: que as pessoas julguem falar em intenção das coisas. Exatamente o específico da linguagem, que ela se aflige apenas consigo mesma, ninguém sabe. Por isso ela é um mistério tão prodigioso e fecundo - de que quando alguém fala apenas por falar pronuncia exatamente as verdades mais esplêndidas, mais originais. Mas se quiser falar de algo determinado, a linguagem caprichosa o faz dizer o que há de mais ridículo e arrevesado. Daí nasce também o ódio que tem tanta gente séria contra a linguagem. Notam sua petulância, mas não notam que o desprezível tagarelar é o lado infinitamente sério da linguagem. Se apenas se pudesse tornar compreensível às pessoas que com a linguagem se dá o mesmo que com as fórmulas matemáticas - Elas constituem um mundo por si - Jogam apenas consigo mesmas, nada exprimem a não ser sua prodigiosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas - justamente por isso espelha-se nelas o estranho jogo de proporções das coisas. Somente por sua liberdade são membros da natureza e somente em seus livres movimentos a alma cósmica se exterioriza e faz delas um delicado metro e compêndio das coisas. Assim também com a linguagem - quem tem fino tato para seu dedilhado, sua cadência, seu espírito musical, quem percebe em si mesmo o delicado atuar de sua natureza interna, e move de acordo com ela sua língua ou sua mão, esse será o profeta; em contrapartida, quem sabe bem disso, mas não tem ouvido ou sentido bastante para ela, escreverá verdades como estas, mas será feito de palhaço pela própria linguagem e escarnecido pelos homens, como Cassandra pelos troianos. Se com isso acredito ter indicado com a máxima clareza a essência a função da poesia, sei no entanto que nenhum ser humano é capaz de entendê-lo e disse algo totalmente palerma, porque quis dizê-lo, e assim nenhuma poesia resulta. Mas, e se eu fosse obrigado a falar? e se esse impulso a falar fosse o sinal da instigação da linguagem em mim? e minha vontade só quisesse tudo a que eu fosse obrigado, então isso, no fim, sem meu querer e crer, poderia sim ser poesia e tornar inteligível um mistério da linguagem? e então seria eu um escritor por vocação, pois um escritor é bem, somente, um arrebatado da linguagem? - (NOVALIS, 1988, p. 195-196).

Neste solilóquio, poder-se-ia apontar como motivação do emissor o impasse existente entre o “[...] falar em intenção das coisas”, caracterizado logo nas primeiras linhas como um “[...] erro ridículo” e o uso poético da linguagem, caracterizada ao longo de todo o texto como finalidade nela mesma: Novalis diz que a linguagem se aflige “apenas consigo mesma”; “fala apenas por falar”; “constituem um mundo por si”; “jogam apenas consigo mesmas”; “nada exprimem a não ser sua prodigiosa natureza”; “sem meu querer e crer”.

A essência da linguagem poética é pois a não submissão a um sentido exterior, *outro* – o que designamos anteriormente como função cognitiva-designativa da linguagem, isto é, a concepção da linguagem como mero instrumento – pois, ao intentá-lo, esbarrar-se-ia na resistência da linguagem. Em outros termos: as palavras não exprimem pura e simplesmente o mundo interior do falante, mas o foco mesmo é a linguagem. Quando se

---

language. This approach is justified if one’s sole intention is to present Novalis’ thought on language as a coherent whole, but such presumed coherence does not reflect the place of Novalis’ thinking on language within the large perspective of his semiotic” (MOLNÁR, 1970, p. 147).

intenta falar algo fora da linguagem, alerta Novalis, é-se “feito de palhaço”. Hardenberg apresenta a mesma idéia em relação à desautomatização das relações cotidianas da linguagem em outro pólen:

O poeta conclui, assim que começa o traço. Se o filósofo apenas ordena tudo, coloca tudo, então o poeta dissolveria todos os elos. Suas palavras não são signos universais – são sons – palavras mágicas, que movem belos grupos em torno de si. Assim como as roupas dos santos conservam ainda forças prodigiosas, assim muita palavra foi santificada através de alguma lembrança magnífica e quase por si só já se tornou um poema. Para o poeta a linguagem nunca é pobre demais, mas é sempre universal demais. Ele freqüentemente precisa de palavras que se repetem, que através do uso já esgotaram seu papel. Seu mundo é simples, como seu instrumento – mas igualmente inesgotável em melodias (NOVALIS, 1988, p. 121).

Este “inesgotável em melodias”, que é o mundo e instrumento do poeta, problematiza por certo a concepção da linguagem poética como mera representação, com um sentido fixo e traduzível. Esta idéia torna-se clara em uma carta de Hardenberg a August Wilhelm Schlegel, na qual, a partir da diferenciação entre poesia e prosa, Hardenberg diz que a última é “[...] discurso limitado, dirigido a um fim determinado – meio” (NOVALIS, 1988, p. 126) enquanto a poesia é “[...] fluida por natureza – omniplasmável – e ilimitada” cuja “[...] estrutura inteira denuncia sua gênese a partir do fluido, sua natureza originalmente elástica, sua ilimitação, sua omni-aptidão”, “[...] um domínio, no sentido mais próprio, infinito” (NOVALIS, 1988, p. 127).

Como aponta O’Brien, Hardenberg chama atenção no *Monólogo* para o “poder das palavras”, “palavras mágicas” como dito no excerto acima, e se convence, “[...] e esta convicção se manterá durante toda sua vida – que as palavras não meramente interpretam o mundo, mas elas mesmas o mudam” (O’BRIEN, 1995, p. 107)<sup>200</sup>. Assim é que, a própria “[...] realidade’ para Hardenberg é projetada (*hin-gesetzt*) de acordo com a mesma lógica de qualquer ‘representação’ (*Vorstellung*). Ambas são ficções ou ilusões que não são nem encontradas nem copiadas antes da linguagem, mas estão figuradas dentro dela. Realidades são construções semióticas (O’BRIEN, 1995, p. 109)<sup>201</sup>. A linguagem não é instrumento

<sup>200</sup> “By the end of the *Fichte* Studies, Hardenberg is convinced – and this conviction will hold throughout his life – that words do not merely interpret the world, but themselves change it” (O’BRIEN, 1995, p. 107).

<sup>201</sup> “‘Reality’ for Hardenberg is ‘projected’ (*hin-gesetzt*) according to the same logic as any another ‘presentation’ (*Vor-stellung*). Both are fictiuons or illusions that are neither found nor copied prior to language, but figured within it. Realities are semiotic constructions” (O’BRIEN, 1995, p. 109).

portanto para falar sobre o mundo, mas pode-se dizer que ela mesma constrói um mundo. Não existe assim ‘o mundo’ separado da linguagem e pode-se apontar que o *Monólogo* trata disso: de apresentar o processo da linguagem nele mesmo, o “tagarelar” como diz Novalis. Há assim

[...] uma tentativa mística de apresentar a apresentação mesma na linguagem: para entender o Absoluto, não em figura, mas no processo de figuração. Para conseguir isso, a própria escrita deve se livrar da ilusão de que ela captura os objetos e apresentar somente sua própria apresentação para o bem da apresentação [...] A apresentação pode apresentar uma ‘essência’ somente quando isso se torna autotélico: ao apresentar somente ‘a fim de apresentar’, a apresentação apresenta somente sua própria atividade. Quando o escrito, ou o assunto escrito se torna completamente submerso em sua própria atividade, a ‘essência’ da atividade se tornará ‘presente’ (O’BRIEN, 1995, 1995, p. 115)<sup>202</sup>.

A apresentação somente “a fim de apresentar”, a constituição de um mundo por si, autônomo, como as “fórmulas matemáticas”, encontra um correlato na música, textualizado no *Monólogo* em “fino tato para seu dedilhado”, “cadência”, “seu espírito musical”, metáfora que, como aponta Geza Von Molnár, se deve ao fato de as tonalidades não terem “[...] um significado individual, fixo” circunstâncias que permitem “[...] uma extraordinária quantidade de liberdade na composição de peças musicais” pois aqui há somente “[...] as leis da composição ela mesma” pois há um estímulo, através dos tons musicais, de uma “[...] maneira não específica” (MOLNÁR, 1970, p. 152)<sup>203</sup>, característica muito próxima da descrição do *simbólico* enquanto suscitando uma pluralidade de sentidos. Deste modo, tanto na caracterização do *simbólico* como algo que suscita interpretações infinitas quanto o uso poético da linguagem de que trata o *Monólogo*, apontam que não se pode apreender um conteúdo específico, fechado, exterior, em resumo, *alegórico*, quando a concepção de linguagem poética é resistente a estes propósitos instrumentais, pois o “[...] espírito aparece

<sup>202</sup> “[...] there is the mystical attempt to present presentation itself in language: to figure the Absolute, not in a figure, but in the process of figuration. To achieve this, the writing self must free itself of the illusion that it captures objects, and present only its own presentation for its presentation’s sake [...] Presentation can present an ‘essence’ only when it becomes autotelic: in presenting only ‘in order to present’, presentation presents only its own activity. When writing, or the writing subject, becomes fully immersed in its own activity, the ‘essence’ of that activity will become ‘present’” (O’BRIEN, 1995, p. 115).

<sup>203</sup> “Another important characteristic of music as a metaphor for language is the fact that the elements of music, i. e., tones, do not have individual, fixed meanings. This circumstance allows the ego an extraordinary amount of freedom in the composition of musical pieces as the spirit is subject only to the organizational laws of composition itself: rhythm, harmony, melody, etc. The musical tone stimulates (reizt) the ego in an unspecific fashion” (MOLNÁR, 1970, p. 152).

*sempre apenas em forma alheia, aérea*” (NOVALIS, 1988, p. 58), “Símbolos são mistificações” (NOVALIS, 1988, p. 155), “Imagem – não alegoria – não símbolo de algo alheio – *símbolo de si mesma*” (NOVALIS, 1988, p. 158) dirá Novalis.

Se a linguagem não é mero instrumento que usamos (sujeito) para falar sobre as coisas, poder-se-ia questionar se o próprio título, “Monólogo”, não se coloca como uma espécie de jogo, já que, neste contexto, a palavra monólogo, segundo o dicionário Houaiss, ato “[...] de falar consigo próprio, solilóquio” (HOUAISS, 2001, p. 1953)<sup>204</sup>, entra em choque com a idéia de que, quem fala, é a linguagem, “palavra falante” como designamos anteriormente. Assim, poder-se-ia perguntar, este “falar consigo mesmo” indica o ato do emissor falar consigo mesmo sobre a linguagem ou da linguagem poética, falando com ela mesma? É o “eu” que fala ou se é falado pela linguagem? A mesma questão é apresentada na idéia de “duplo centramento” em Friedrich Schlegel, qual seja, a problematização da linguagem como expressando um conteúdo seguro do eu: há, assim, a linguagem do poema (o texto) e a singularidade do eu (o sujeito).

Neste sentido, a própria estrutura do *Monólogo* é composta por uma espécie de circularidade, pois o emissor está submetido ao processo mesmo que tematiza: ao mesmo tempo em que o narrador pretende expor o caráter essencial e a função da poesia, seu intento é infecundo pois se o emissor “[...] quis dizê-lo”, “[...] nenhuma poesia resulta”. Contudo, se até este momento emissor aparece “frustrado”, para falar como Geza von Molnár, esta frustração é todavia apenas momentânea pois ao final do *Monólogo* o sentido se inverte: aqui, quando o narrador *intenta* comunicar idéias sobre a linguagem poética, ele já não é mais tido como um “educador intencional”, mas um “escritor por vocação”, *berufener Schriftsteller*, um “arrebato da linguagem”, *Sprachbegeisteter* (MOLNÁR, 1970, p. 156)<sup>205</sup>, aquele que traz o espírito, *Geist*, em si da linguagem.

<sup>204</sup> “monólogo *s.m.*(1502 cf. GVicMon) **1** TEAT cena de peça em que o autor, achando-se só, fala consigo mesmo ou se dirige ao público, expressando seus pensamentos, as lutas interiores do seu espírito, etc. **2** TEAT peça escrita para um único personagem; monodrama **3** ato de falar consigo próprio; solilóquio **4** discurso de pessoa que não deixa outros falarem **m. interior** LIT representação, num monólogo ger. extenso, do fluxo da consciência de um personagem ficcional, seus pensamentos e sentimentos, habitualmente com uma desarticulação lógicados períodos e sentenças; diálogo interior ETIM *mon(o)+‘logo* PAR *monologo* (fl. Monologar)” (HOUAISS, 2001, p. 1953).

<sup>205</sup> “At this juncture in the text the narrator appears defeated as he has stumbled on the very impediment which he saw so clearly at the outset of his meditation. Yet this apparent defeat at the hands of language in only momentary: it ends precisely at this point where the narrator’s attempt to communicate specific ideas about language and poesy ends and his speculations about what he may have actually accomplished reverse the role of the narrator: he is no longer the willful educator who wanted to speak of ‘etwas Bestimmtes’ (97),

Como alertamos na introdução do presente tópico, não se pretendeu, explicitamente, decidir pelo indecível e associar o pensamento estético de Schlegel ou Novalis a qualquer adesão explícita do que em Goethe e Schelling, como vimos, configurou-se como oposição entre o simbólico e o alegórico. Contudo, é inegável que, se se partir da formulação schellinguiana e goetheana e associarmos à noção do *simbólico* a questão da opacidade da linguagem, daquilo que permanece “inexprimível” (Goethe), da não subjugação a conceitos (indiferença entre *ser* e *significação* em Schelling) e assim associar o símbolo a uma concepção de Absoluto que é sugerido, porém não demonstrado ou cognoscível, temáticas como a filosofia como atividade infinita, a teoria da poesia universal progressiva e o fragmento se aproximam da “linguagem simbólica” em oposição à concepção referencial, “conceitual” da linguagem, abrindo um caminho mais radical que a própria lingüística de um Saussure<sup>206</sup>, por exemplo, já que a teoria romântica da linguagem se apresenta como um sistema longe de hierarquização.

Com efeito, se a tentativa de sistematizar estes conceitos se apresentasse claramente em autores como Schlegel ou Novalis, poder-se-ia pontuar, mais sistematicamente, o modo como operam estes conceitos e seus novos arranjos (como por exemplo, a formulação binária em Goethe, a relação ternária em Schelling). Contudo, dado o uso dos termos *Sinnbild*, *Allegorie* ou ainda *Zeichen* permanecerem sem rigor e portanto, impossíveis de se filiarem neste ou naquele conceito mantendo deste modo a crítica em controvérsia, acreditamos ser vantajoso investigar a teoria estética que se configura nestes autores não a partir dos conceitos, mas a partir da associação do termo simbólico e alegórico a uma espécie de teoria estética, a qual designamos como *autonomia da arte* e que é, por sinal, o mote do presente trabalho, ou seja, associar o conceito de símbolo não como figura de exposição mas, antes, vendo neste conceito o próprio questionamento sobre a possibilidade de expor, o que, por seu turno, se entrelaça a uma concepção da própria estética, e à temáticas que abordamos, anteriormente, através de conceitos como a crítica de arte em oposição à doutrina; a noção de idéia estética; a finalidade sem fim, a distinção entre “palavra falante” e “palavra falada”.

---

rather, he is the ‘berufener Schriftsteller’, the ‘Sprachbegeisterter’ whose declamatory activity is not a matter of will but an indication of the ‘Eingebung der Sprache’” (MOLNÁR, 1970, p. 156).

<sup>206</sup> A este respeito, ver p. 64 e 65, sobre a linearidade do significado em Saussure.

Há que se ressaltar, todavia, que estas conexões são fluidas e, se se partir de outro campo categorial e assumir, por exemplo, em que o impulso para o Absoluto implica uma desvalorização do transitório, como em Benjamin ou Paul de Man, por certo as aproximações se modificariam.

## 4.5 UM CONTRAPONTO

**Não estamos mais no tempo no qual o espírito de Deus era compreensível.  
O sentido do mundo foi perdido. Nós paramos na letra.  
W. Benjamin.**

Por mais de cem anos a filosofia da arte tem sido dominada por um usurpador, que ocupou o poder durante o caos provocado pelo romantismo. A busca, pelos estetas românticos, de um saber do absoluto, brilhante e em última instância inconstituinte, conferiu direito de cidadania, nos mais simples debates sobre a filosofia da arte, a um conceito de símbolo que exceto no nome nada tem em comum com o conceito autêntico. (BENJAMIN, 1963, p. 181).

Assim começa o capítulo dedicado à alegoria, em *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin. O autor argumenta que os românticos incorreram num “uso fraudulento” do conceito de *símbolo*, e que, a partir desta apropriação, criou-se toda uma investigação “profunda” de todas as formas artísticas, desvalorizando por conseguinte o conceito de *alegoria*. Nas palavras do próprio Benjamin, o “[...] pensamento simbólico do século XVIII era tão alheio à expressão alegórica original” que “[...] as poucas tentativas isoladas de tratar teoricamente o tema são desprovidas de qualquer valor para a investigação, e por isso mesmo são ilustrativas da profundidade do antagonismo” (Idem, 1963, p. 183). A crítica de Benjamin, portanto, incide na interpretação errônea do conceito de *alegoria*, comumente abordado mais em contraposição à forma simbólica do que como um conceito rico por si mesmo, como ocorre, principalmente, em Goethe, para o qual *símbolo* e *alegoria* são entendidos como opostos.

Em linhas gerais, o Primeiro Romantismo Alemão usa o termo *alegoria* como a relação convencional entre uma imagem e sua significação: a alegoria significa sempre outra coisa, que não ela mesma. Segundo Benjamin, todavia, esta leitura menor da alegoria reflete o preconceito romântico em relação à estética classicista, tendo em vista que o Romantismo intentou “[...] denunciar a alegoria vendo nela um modo de ilustração, e não uma forma de expressão” (Idem, 1963, p. 184). De fato, a alegoria foi lida em muitos aspectos como uma imagem que, descoberta sua significação, não teria mais valor o invólucro pobre que a cobria. A alegoria renunciaria qualquer transcendência, expressando a perda da evidência entre *ser* e *significação*. Com efeito, se não há uma identidade entre *ser* e *significação*, alegorizar algo é uma relação puramente arbitrária, convencional e, desta

maneira, a alegoria não seria mais que mera técnica, incapaz de unir o elemento sensível com o supra-sensível, tarefa elevada, que só caberia ao símbolo<sup>207</sup>, no qual há unidade entre particular e universal, caracterizando, segundo Benjamin, sempre um estado transcendente, um estado de infinitude e harmonia.

Em contraposição a valorização do *símbolo*, Walter Benjamin formula sua estética defendendo a alegoria – via seguida também por De Man (1983) –, pois, segundo o autor, a valorização do *simbólico* implica a pretensa totalidade e representação do Absoluto, conectando a noção de *símbolo* a conceitos como Origem e Verdade. Todavia, num mundo em que as essências perderam sua força, tais conceitos são anacrônicos, não atentos aos novos elementos que a estética oferece: seria mesmo sem sentido desejar uma arte que expressasse a eternidade enquanto que a expressão atual da sociedade é o descentramento da idéia de verdade. Para Benjamin, reabilitar a alegoria é relacionar assim a estética com o próprio evento histórico da modernidade, em que o mundo não se dá mais como processo unitário, pois é impossível postular uma ordem (imaneente ou transcendente) já que, no mundo moderno, o mundo após a “queda”, a idéia de Absoluto se esvanece: a pretensão de totalidade é desfeita pois o mundo moderno é caótico e fragmentário, assim como no Barroco Alemão, com a Guerra dos trinta anos<sup>208</sup>.

O modo *alegórico* expressa pois a inautenticidade do mundo moderno, já que a forma alegórica não pretende descobrir o conteúdo transcendente da significação com o mundo: ela significa outra coisa, seu conteúdo é profano. Alegorizar algo é uma relação arbitrária, convencional. Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, a postura de Benjamin é análoga: ao problematizar a arte numa sociedade de comunicação generalizada, diz Benjamin que, em um contexto de técnicas de reprodução, há a desvalorização do *hic et nunc* da obra de arte, “[...] aquilo que se chama de sua autenticidade” (BENJAMIN, 1996, p. 13), atingindo assim sua *aura*. O acolhimento das reproduções e o surgimento do

---

<sup>207</sup> A este respeito, as seguintes palavras de Rouanet: “Essa distinção, pela qual a alegoria é vista como uma forma essencialmente antiartística, como uma simples técnica de ilustrar, visualmente, uma idéia abstrata, deu origem a toda uma série de equívocos, e foi rejeitada, com razão, por Benjamin (BENJAMIN, 1963, p. 37).

<sup>208</sup> Cabe ressaltar ainda mais uma vez aqui que o campo teórico de que parte Walter Benjamin é outro. A alegoria barroca estaria entrelaçada com a concepção de história-destino e significaria “[...] a morte, e se organiza através da morte” (BENJAMIN, 1963, p. 38). Como diz Sérgio Paulo Rouanet, para “[...] que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que possa significar o machado” (Idem, 1963, p. 40). Desta maneira, o trabalho do alegorista seria o de retirar a coisa de seu contexto, de matá-la para então fazê-la significar.

fenômeno das massas redundam numa valorização, não do único – *aura* – mas daquilo que se reproduz. Assim, critérios como os de autenticidade, ou o que Benjamin chama de aspecto ritualístico da obra de arte - a concepção de qualquer papel essencial desempenhado pela obra - é recusado (Idem, 1996, p. 17). Benjamin aponta assim para uma despedida da concepção tradicional de arte, aquela visão da arte enquanto lugar de conciliação, perfeição e harmonia que, todavia, não dá ensejo a qualquer traço negativo no pensamento de Benjamin, pois o autor acredita nos aspectos positivos desta despotenciação do Absoluto: a arte é um evento histórico e, dessa maneira, se expressaria na modernidade não como uma busca pelo Absoluto, pela unidade transcendente entre *ser* e *significação*, mas como a própria arbitrariedade do sentido construído pela alegoria. Contra qualquer postura saudosa, Benjamin interpretará portanto o fim do valor aurático da obra de arte de maneira explicitamente positiva, já que esta seria uma chance de liberar a arte de valores como os de superstição e de alienação. De fato, é em termos de *emancipação* que Benjamin reflete sobre a modificação da experiência artística: “[...] emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico” (BENJAMIN, 1996, p. 17).

É, pois, necessário concordar com Benjamin: se a modernidade é fragmentária, qualquer posição que almeje o Absoluto, a estética “inspirada” dos românticos, pode ser interpretada como um posicionamento anacrônico, idéias fora do lugar, pois na modernidade não há mais a relação com uma arte outrora tida como a expressão de uma verdade essencial, da obra como objeto sagrado. Todavia, é preciso acrescentar: a leitura benjaminiana não forma, pura e simplesmente, um par de opostos com a leitura romântica, pois mesmo que a leitura benjaminiana pontue que a valorização do *simbólico* implica uma crença na reabilitação do Absoluto, a idéia de Absoluto para os românticos já é “fraturada”. A este respeito, é esclarecedora a distinção entre “representação”, *Vorstellung*, e “exposição”, *Darstellung*, distinção vinda à tona ao longo de todo este texto e que pode igualmente ser utilizada para explicitar o conceito de *Darstellung* benjaminiano, segundo artigo de Jeanne-Marie Gagnebin (2006). O mote do referido artigo é inicialmente referente à tradução: segundo Jeanne-Marie Gagnebin propõe, o termo *Darstellung*, utilizado por Walter Benjamin no prefácio de *Origem do Drama Barroco Alemão* não deve ser traduzido

por “representação”, mas por “apresentação” ou “exposição”<sup>209</sup>. A *Darstellung der Wahrheit*, exposição da verdade e não representação da verdade, portanto, é a tarefa da filosofia benjaminiana, a “[...] verdade só pode existir enquanto se expõe, se apresenta, se mostra a si mesma”, alerta Gagnebin (2006, p. 04).

Como a filosofia, se quiser mostrar, expor, apresentar a verdade, só o pode quando respeitar a incomensurabilidade desta última à linguagem e, nesse sentido somente consegue expor a verdade ao mostrar a insuficiência da linguagem que tenta dizê-la [...] -, assim também a verdade deve, essencialmente, expor-se a si mesma; ou dito de maneira mais polêmica, não pode existir em si mesma em uma autoridade soberana e inefável, mas só pode se realizar em sua auto-exposição, em particular em sua auto-exposição nas artes e na linguagem (GAGNEBIN, 2006, p. 4).

Na mesma linha, o conceito de *símbolo* – como abordamos em muitos dos capítulos do presente trabalho – não se coloca como um instrumento de *representação* da verdade, do Absoluto, mas igualmente como *exposição*. Neste sentido, a própria noção de *símbolo* como conectada ao “enfraquecimento” da função representativa da linguagem é índice desta concepção de exposição e não representação, do Absoluto. O Absoluto permanece assim indizível, inexprimível, incapaz de romper as ausências que comporta o sentido. Com o conceito de *símbolo* portanto não se trata simplesmente de desvelar um significado transcendental, mas de sempre (apenas) almejar o Absoluto, em uma aproximação infinita, *unendliche Annäherung*. Poder-se-ia pontuar, neste sentido, que a crítica benjaminiana se aproxima muito mais da noção de “Absoluto” hegeliana<sup>210</sup>, ao passo que Schelling argumenta que não obstante ocorra a positivação, a manifestação do Absoluto na arte, não se pode apreender esta infinitude completamente, pois ela não se liga a um significado estável e fixo, tal como ocorre na linguagem *alegórica* e *esquemática*.

---

<sup>209</sup> “A palavra *Darstellung* - utilizada por Benjamin para caracterizar a escrita filosófica – não pode, (aliás, nem deve) ser traduzida por “representação” nem o verbo *darstellen* pode se traduzido por “representar”. Mesmo que essa tradução possa ser legítima em outro contexto, ela induz, no texto em questão, a contrasensos, porque poderia levar à conclusão de que Benjamin se inscreve na linha da filosofia da representação – quando é exatamente desta, da filosofia da representação, no sentido clássico da representação mental de objetos exteriores ao sujeito, que Benjamin toma distância. Proponho, então, que se traduza *Darstellung* por “apresentação” ou “exposição”, e *darstellen* por “apresentar” ou “expor”, ressaltando a proximidade no campo semântico com as palavras *Ausstellung* (exposição de arte) ou também *Darstellung*, no contexto teatral (apresentação)” (GAGNEBIN, 2006, p.2).

<sup>210</sup> Vide pág. 104.

## 5. CONCLUSÃO

A escolha da obra de um filósofo – a *Filosofia da arte* de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling – para abordar o conceito de *símbolo* no Romantismo de Jena, poderia, a princípio, parecer um equívoco, pois, como lembra Hartmann, dado o Romantismo não ter dogmas, princípios, programa ou sistema de conceitos (HARTMANN, 1983, p. 189), ele “[...] é tudo menos filosofia; mais próximo dele se encontra a poesia” (Idem, 1983, p. 189). Todavia, ter como guia a referida obra é reconhecer que neste momento não se configura uma subjugação da arte às inquisições filosóficas, mas um novo cenário no qual as relações entre linguagem filosófica e linguagem poética se avizinham.

O presente trabalho configurou-se assim na seguinte premissa: a riqueza da distinção no Primeiro Romantismo Alemão entre duas formas de *Darstellung*, o *símbolo* e a *alegoria*, advém não meramente do desenvolvimento de um léxico exaustivo para dar conta de novos componentes expressivos, mas, fundamentalmente, sintetiza idéias da própria concepção de arte na modernidade. Partir do conceito de *símbolo* no Primeiro Romantismo Alemão possibilitou assim um eixo profícuo para se abordar diversas nuances do gosto estético moderno, o qual, em resumo, sintetizamos com a idéia de “autonomia da arte”. Com a referida expressão ressaltamos aspectos tais como os de inutilidade e intransitividade do belo; criação e crítica literária; separação ética/estética; belo em si; belo temporal e relativo; crise da noção clássica do discurso representativo, os quais, segundo Todorov (1996), o conceito de *símbolo* sintetiza.

Em oposição a uma concepção que aventava a transparência da linguagem – o significante remetendo ao significado, se se quiser falar como a lingüística –, o conceito de *símbolo* vem a lume para desestabilizar a crença no sentido fechado, que caracterizará a forma de expressão *alegórica* no referido período. O Romantismo de Jena desloca assim o tratamento representacional da linguagem: da compreensão mimética e representacional, passa-se a uma compreensão poiética, pois é possível apenas uma apresentação, *Darstellung*, mas não representação, *Vorstellung*, da linguagem, e assim o Romantismo de Jena enfatiza a linguagem *simbólica*. Deste modo noções como a inexaurabilidade e o sentido que nunca se entrega os quais constituem a linguagem poética estarão na ordem do

dia, desestabilizando a concepção que poderíamos chamar de tradicional no ocidente, qual seja, a concepção de que as palavras são um veículo seguro para expressar o pensamento e, no limite, se pensarmos em Platão, na subjugação da arte – linguagem oblíqua, que fala de viés – pela filosofia. A desautomação das relações cotidianas do signo lingüístico revelam ainda o caráter vanguardístico do Romantismo de Jena, aproximando-os, como abordamos, da teoria desconstrucionista, por exemplo.

Não há assim a idéia de um sentido transcendental que possibilite um significado último das coisas, qualquer espécie de síntese dialética, mas sempre (e apenas) diálogo constante, aproximação infinita, *unendliche Annäherung*, vinculação de opostos e opacidade na teoria romântica da linguagem, ou, se se quiser, na teoria romântica do *símbolo*. Com o conceito central do presente trabalho portanto, procurou-se afirmar que a discussão em torno da estabilidade do código reflete uma concepção maior do pensamento estético, deslocando as infra-estruturas conceituais para, no limite, afirmar apenas a própria arte como tradutora de si mesma.

O *símbolo* permite assim explorar conexões com uma espécie de anti-hermenêutica – se por hermenêutica entendermos a crença no desvelamento completo de sentido – tendo em vista que se parte da impossibilidade de uma interpretação científica e fechada do texto literário. Como pretendemos ter apontado, mesmo que o *símbolo* schellinguiano aluda à idéia de Absoluto, este vínculo contudo não se expressa como verdade revelada, mas somente de maneira oblíqua: trata-se, sobretudo, de apontar a irrepresentabilidade do Absoluto, a impossibilidade de apresentá-lo de maneira direta, impossibilidade, em resumo, de qualquer síntese dialética, como se, ao retirar o véu, houvesse ainda outro e outro e assim indefinidamente. O *símbolo* como *Darstellung* indireta do Absoluto. Este posicionamento, é necessário ressaltar, advém da fundamentação da própria arte como órgão da filosofia, já que a apresentação do Absoluto, como vimos em Schelling, não se daria através do conceito, mas justamente através da arte. É o símbolo contra o conceito, a linguagem hieroglífica, ambígua, como contraponto a pretensa inteligibilidade que a linguagem filosófica pretende conter. Pode-se dizer, por conseguinte, que há um desestabilizar do legado platônico, segundo o qual antiga é a discordância da filosofia e do poético, a partir da teoria da linguagem do Romantismo, haja vista a abordagem do caráter metafórico, aberto e polissêmico na qual se assenta, inclusive, a linguagem filosófica.

## 6. BIBLIOGRAFIA

### CORPUS

GOETHE, J. W. **Escritos sobre arte**. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2008

\_\_\_\_\_. **Máximas e reflexões**. Lisboa: Guimaraes Editores, LDA, 2001.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da Arte**. Tradução, Introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Le système de L' idéalisme transcendantal**. Présenté, Traduit et annoté par Christian Dubois. Louvain: Éditions Peeters, 1978.

### HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA, TEORIA DA LINGUAGEM, DISCIPLINAS CORRELATAS

ARTURO, L. & VOLKER, R. **Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos com ella relacionados**. Barcelona: Ed. Anthropos, 1989.

BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARBOZA, J. **Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

- \_\_\_\_\_. **Reflexiones filosoficas acerca de la poesia.** Buenos Aires: Aguilar, 1964.
- BEHLER, Ernst. **Die Aktualität der Frühromantiker.** Paderborn: Schöningh, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Frühromantik.** Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1992.
- BEIERWALTES, W. **El neoplatonismo de Schelling.** REV - AF - 2000, vol. 33, n. 2.  
Disponível em: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/444>.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Editora brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. **O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão.** Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BENNINGTON, G. e DERRIDA, J. **Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.
- BENVENISTE, É. **Problèmes de linguistique générale I I.** Paris: Gallimard, 1982.
- BERMAN, A. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Novalis, Humbold, Schleiermacher, Hölderlin.** Bauru: EDUSC, 2002.
- BEZERRA, C. C. **Compreender Plotino e Proclo.** Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- BOILEAU, N. **A arte poética.** São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BORNHEIM, G. A filosofia do Romantismo. In: J. Guinsburg (org.). **O Romantismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, p. 75-111, 1978.

BOSI, A. *Anchieta ou as flechas opostas do sagrado*. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

CARPEAUX, O. M. **A literatura alemã**. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CASSIRER, E. **A filosofia do Iluminismo**. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: Unicamp, 1992.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **A filosofia das formas simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHIAMPI, I. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1991. p. 11-58.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. O prestígio do novo: Bernard de Chartres, Baudelaire, Manet. In: **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COURTINE, J. F. **A tragédia e o tempo da história**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

DELEUZE, G. **A filosofia crítica de Kant**. Portugal: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. *Platão e o simulacro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DELMASCHIO, A. O *phármakon* e a reversibilidade dos opostos em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. **Em torno de Jacques Derrida**. São Paulo: 7Letras, 2000.

DE MAN, P. **Alegorias da leitura**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

\_\_\_\_\_. *Allegory and Symbol*. In: **Blindness and Insight: essays in the Rethoric of Contemporary Criticism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

DERRIDA, J. **Margens da filosofia**. *O poço e a pirâmide*. Tradução Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães, revisão técnica Constança Marcondes César. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas*. In: **A controvérsia estruturalista**. São Paulo: Cultrix, 1976.

DUFRENNE, M. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FRANK, M. **The Philosophical Foundations of Early German Romanticism**. Albany: State University of New York Press, 2004.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GADAMER, G. **Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

HANSEN, J. A. **Alegoria**. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1987.

HARTMANN, N. **A Filosofia do Idealismo Alemão**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

HEGEL. **Os pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. **Estética: a idéia e o ideal vol I.** Lisboa: Guimarães Editores, 1969.

HEIDEGGER, M. **Schelling.** Paris: Gallimard, 1977.

\_\_\_\_\_. **A caminho da linguagem.** Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004.

HÖLDERLIN, F. **Werke.** Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag, s/d.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

JAKOBSON, R. À procura da essência da linguagem, In: **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, Edusp, 1969.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime.** Campinas: Papyrus, 1993.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão pura. Os pensadores.* São Paulo: Nova Cultural, 1987.

LACOSTE, J. **A Filosofia da arte.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LACOUÉ-LABARTHE, P. E NANCY, J-L. . **L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand.** Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LEBRUN, G. **Kant e o fim da metafísica.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LESSING, G. E. **De teatro e literatura.** São Paulo: Editora Herder, 1964.

LIMA, L. C. **Vida e mimesis.** Rio de Janeiro: editora 34, 1995. P. 160-196.

\_\_\_\_\_. **Os limites da voz.**Schlegel, Montaigne. Rio de Janeiro : Rocco, 1993.

LOBO, L. **Teorias poéticas do romantismo.** Rio de Janeiro: UFRJ; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MOISÉS, L. P. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Editora Ática, 1993.

MOLNÁR, Geza von. **Novalis “Fichte Studies”. The foundation of his Aesthetics.** Stanford *Studies in German and Slavics*, 1970.

MORITZ, K. P. **Viagem de um alemão à Itália.** Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2007.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura.** Niterói: Editora da UFF, 1999. p. 173-186.

NIETZSCHE, F. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. **Obras Escolhidas.** São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.

NOVALIS, F. H. **Pólen.** São Paulo: Iluminuras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Philosophische Studien (Fichte Studien).* In: **Werke, Tagebücher und Briefe.** Zweite Band. München: Carl Hansen Verlag, 1978.

\_\_\_\_\_. *Fragmente und Studien.* In: **Fragmente und Studien/ Die Christenheit oder Europa.** Stuttgart: Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2006.

O'BRIEN, William Arctander. *Novalis, signs of revolution.*Duke University Press, 1995.

PAREYSON, L. **L' Estética di Schelling**. Corso di Estética de' ll anno acadêmico, 1963/64. Torino, 1964.

PAZ, O. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PLATÃO. **A República**. 2º volume, 2ª edição. São Paulo: Difusão européia do livro, 1973.

\_\_\_\_\_. **Górgias ou a oratória**. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1970.

\_\_\_\_\_. **Crátilo: Diálogo sob a justeza dos nomes**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1973.

\_\_\_\_\_. **Fedro**. In: *Mênon, Banquete, Fedro*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1970.

\_\_\_\_\_. *Apologia de Sócrates*. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sofista**. In: *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. **Les Lois** (livres I-VI). In: *Oeuvres completes*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1946.

\_\_\_\_\_. **Les Lois** (livres VII-XII). In: *Oeuvres completes*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1946.

PLOTINO. **A alma, a beleza e a contemplação**. São Paulo: Associação Palas Athena, 1981.

PUENTE, F. R. & VIEIRA, L. A. (org) **As Filosofias de Schelling**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

RIOS, R. R. A diferença. **Em torno de Jacques Derrida**. São Paulo: 7Letras, 2000.

ROSENFELD, A. & GUINSBURG, J. Romantismo e Clacissismo. In: Guinsburg (org.), **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 261-274, 1978.

\_\_\_\_\_. Um encerramento. In Guinsburg (org), **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 275-293, 1978.

SAUSSURE, F. **Curso de lingüística geral**. Charles Bally e Albert Sechehaye (org). São Paulo: Cultrix, 2003.

SCHILLER, F. **Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno 1792-1793**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade**. São Paulo: Editora Herder, 1963.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_\_. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki: Editora Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Philosophische Lehrjahre, 1796-1828**. Mit einleitung und Kommentar herausgegeben von Ernst Behler. Achtzehnter Band. München: Paderborn, Wien, Zürich, 1963.

\_\_\_\_\_. *Über die Unverständlichkeit*. In: SCHLEGEL, Friedrich „Über die Unverständlichkeit“. Kritische Ausgabe, Vol. III, Paderborn, Schöningh, ?

SHELLING, F. J. W. O mais antigo programa do Idealismo alemão. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. Bruno ou do princípio divino e natural das coisas. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. **La relacion de las artes figurativas con la naturaleza**. Buenos Aires: Aguilar, 1963.

\_\_\_\_\_. *Emmanuel Kant (1804)*. **Philosophie n. 22**. Paris, 1989, p. 3-10.

SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o Livro do Mundo**. São Paulo: Fapesp/ Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Friedrich Schlegel e Novalis : poesia e filosofia*. In : **O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo : Editora 34, 2005. pp 317-329.

SISCAR, M. A desconstrução de Jacques Derrida. In: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Paraná: Editora da UEM, 2003.

SUZUKI, M. **O Gênio Romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Fapesp/ Iluminuras, 1998.

TODOROV, T. **Teorias do Símbolo**. Campinas: Papirus, 1996.

\_\_\_\_\_. **Simbolismo e interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1978.

TILLIETTE, X. **Schelling une Philosophie em devenir**. 2 vol. Paris, Ed. Vrin, 1970.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A filosofia e o declínio do Ocidente**. Revista Famecos. Porto Alegre. N°10, 1999.

WELLEK, R. **História da crítica moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967. p. 67-74.

## TESE

PACHECO, M. B. C. **Elementos da fundamentação da filosofia da arte em Schelling**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

## ENSAIOS

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza*. **Kriterion**, vol.46, no.112. ISSN 0100-512X, 2005.

GONÇALVES, M. C. F. *Hegel e os românticos*. **Forum Deutsch**. Vol. 6, 2002. Disponível em: <http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/hegel.PDF>.

KESTLER, I. M. F. *A autonomia estética e o paradigma da antiguidade clássica no classicismo e na primeira fase do romantismo alemão*. **Forum Deutsch**. Vol. 6, 2002. Disponível em: <http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/Kunstperiode.PDF>

NIGGL, G. *Os autores de Weimar tinham um programa classicista?*. **Forum Deutsch**, vol. 10, ISSN 1415-5826, 2006.

SUZUKI, M. *A Grécia de Winckelmann e o Romantismo de Schelling*. **Forum Deutsch**, vol. VI, ISSN 1415-5826, 2002.

TORRES-FILHO, R. R. T. *O Simbólico em Schelling*. In: **Ensaio de Filosofia Ilustrada**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

VOßKAMP, W. *O classicismo como época literária. Tipologia e função do classicismo de Weimar*. **Forum Deutsch**, vol. 10, ISSN 1415-5826, 2006.

## **DICIONÁRIO**

HOUAISS, A. e V., SALLES, M. de. **Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.