



Volume IV – Dezembro de 2008 - <http://www.revistaexagium.com>

O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão.

Wagner de Avila Quevedo
Mestrando em Teoria e História Literária
IEL/UNICAMP – Bolsista FAPESP.

*

O presente texto é o começo de uma pesquisa em andamento. Como resultado de um seminário de pesquisa*, ele pretende abordar, de forma sucinta, o conceito de crítica de arte desenvolvido pelo primeiro romantismo alemão (*Frühromantik*) nos anos da revista *Athenäum* (1797-1800). Seguiremos a leitura de Walter Benjamin, segundo a qual o conceito em questão encontra lugar na recepção de Fichte pelos românticos, especialmente F. Schlegel e Novalis¹, e faremos uma abordagem histórica dessa leitura. No contexto da filosofia alemã, este desdobramento está ligado à primeira recepção da filosofia crítica kantiana, cujos desenvolvimentos colocam, com a *Doutrina da Ciência* (*Wissenschaftslehre*), os fundamentos para o idealismo alemão e, ao mesmo tempo, para o conceito de crítica dos primeiros românticos.

Como sugere Manfred Frank, também a tarefa kantiana de uma destruição da metafísica foi continuada pelos românticos, e suas novas mitologias podem ser consideradas “apenas medidas para deter o inalterável”, ou seja, a época do fim da crença na realidade de um mundo divino e supra-sensível, iniciada por Kant – “ou pelo menos retardar sua entrada”². Ao mencionar o fragmento 25 do *Lyceum der schönen Künsten*, segundo o qual a crítica histórica não deve desconsiderar o postulado da

* Comunicação apresentada no II Seminário de Pesquisa do Mestrado em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto/ MG.

¹ Benjamin, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1993, p. 27.

² Frank, M. *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 1997, p. 19.

trivialidade e o axioma do hábito³, Frank lembra que ambos agiram, desde Hegel, Kierkegaard e Rudolf Haym, contra o romantismo⁴, precisamente por ser *extraordinária* sua crítica e superação do classicismo que ora imperava na teoria da arte. Com o romantismo é um novo horizonte de categorias para uma teoria da arte que se coloca em questão. Não só a superação da concepção de arte como imitação, através do gênio, mas a própria releitura do conceito de *mimesis* lança uma nova luz para o estudo histórico da arte: o que se colocava como problema para os românticos era compreender, dentro de uma nova teoria, as obras de arte modernas, problema com o qual certamente a teoria do classicismo não poderia lidar. Esta já era também a perspectiva de Schiller ao definir a poesia sentimental⁵, que influenciou também Schlegel. A tese de W. Benjamin procura, portanto, remontar as origens filosóficas dessa nova teoria, ao mesmo tempo em que busca esclarecer a concepção romântica de arte. Que ela esteja imediatamente ligada à *Wissenschaftslehre* de Fichte, e que se possa colocar por ora em questão a leitura que Benjamin faz dos pressupostos românticos como mera transposição (*Umsetzung*), sem mediações, do conceito de reflexão fichtiano, é uma reivindicação justa e que deve ser avaliada. Num primeiro momento, no entanto, tem-se aqui em mente que estas ligações que Benjamin percebe se referem mais a uma construção inteiramente nova a partir da fundamentação filosófica do idealismo, que busca dar conta de uma teoria da arte que já vinha ocupando as cabeças de Winckelmann, Herder, Lessing, Goethe e Schiller. Propomos aqui apenas compreender uma constelação de conceitos. Dada essa ressalva, segue-se aqui o movimento principal da investigação de Benjamin, que é o de mostrar que o conceito de crítica dos primeiros românticos está ligado à tarefa de uma teoria do conhecimento da obra de arte como um meio privilegiado em que o pensamento se desdobra: um *medium-de* e da-reflexão (*Reflexionsmedium*)⁶. Crítica como acabamento da obra é a tese atribuída por Benjamin aos românticos de Iena.

³ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 23: “Postulado da trivialidade: tudo o que é verdadeiramente grande, bom e belo é inverossímil, pois é extraordinário e, no mínimo, suspeito. Axioma do hábito: assim como é entre nós e à nossa volta, assim também tem de haver sido em toda parte, pois tudo isso é tão natural!”.

⁴ Frank, M. *Op. cit.*, p. 17.

⁵ Schiller, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

⁶ Benjamin, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 43. Benjamin esclarece em nota que o duplo sentido na expressão *Reflexionsmedium* designa o duplo caráter da reflexão de ser um *medium* (medium-de-reflexão) e mover-se num *medium* (medium-da-reflexão). Como dirá Benjamin sobre a teoria do conhecimento da natureza de Novalis, o *medium-de-reflexão* se forma na reflexão de segundo grau (pensar o pensar), pois “nela estão cunhados da maneira mais evidente os dois momentos básicos de toda reflexão: auto-atividade e conhecimento”. (p. 59)

A compreensão desta tese será desenvolvida em três momentos distintos: [1] pela concepção de arranjo poético (*dichterische Verknüpfung*) de F. Schlegel; [2] pela exposição da teoria do primeiro romantismo na *Athenäum* e; [3] pela circunscrição da crítica como a passagem da forma de exposição (*Darstellungsform*) da obra de arte para o *continuum* das formas artísticas, pela crítica como destruição da forma de exposição através da ironia, que desvela a Idéia da arte por trás da obra.

[1] Por trás do universo multifacetado da escrita em fragmentos dos românticos está o pressuposto de uma unidade poética, cujo conceito F. Schlegel explorou em seus estudos sobre cultura antiga⁷. Seguindo a exposição de Ernst Behler⁸, o ponto de partida da teoria da arte poética de Schlegel foi o princípio da unidade poética no sentido de uma estrutura da obra independente de condições externas tais como gêneros, regras e normas. Schlegel o circunscreve como a lei segundo a qual o múltiplo deve ser necessariamente ligado em uma unidade interna: “para o *uno* tudo deve se dirigir, e a partir desse *uno* se segue necessariamente todo ser-aí, posição e significado”⁹. No ponto em que tudo se reúne, ou seja, na unidade de que fala Schlegel, está o todo vivo, o coração da poesia, que permanece na maior parte das vezes profundamente escondido. Na composição deste todo, o conceito de arranjo poético (*dichterische Verknüpfung*) é característico para a teoria de F. Schlegel, e foi concebido pelos românticos (mas utilizado num sentido moderno) a partir da *Poética* de Aristóteles, onde estabelece a *pragmáton sústasis*¹⁰ como o elemento mais importante da tragédia na imitação das ações. O conceito de arranjo expressa o caráter artístico e artificial da criação poética, sua intencionalidade em oposição ao crescimento orgânico. Segundo Schlegel, a *Poética* teria já estabelecido, dois milênios antes, o conhecimento da ligação poética e da unidade. Ela se baseia no intercâmbio (*Verwechslung*) do gênero artístico épico e

⁷ Schlegel, F. *Über das Studium der griechischen Poesie*. In: *Schriften zur Literatur*. Dtv., Munique, 1970. Cf. tb. Schlegel, F. *Zur antiken Kultur* In: *Dichtungen und Aufsätze*. Carl Hanser V., Munique, Viena, 1984.

⁸ Behler, E. *Frühromantik*, Berlin, W. de Gruyter, 1992.

⁹ *Idem*, p. 97.

¹⁰ Aristóteles. *Poética*, 6, 1450a-15. Eudoro de Souza (*Poética*. Globo, Porto Alegre, 1966) verte por “trama dos fatos”; J. Hardy (Les Belles Letres. Paris, 1999) por “l’assemblage des actions accomplies”; R. Dupont-Roc e J. Lallot (Seuil, Paris, 1980) “l’agencement des faits en système”; S. Halliwell (Harvard, Londres, 1995), “structure of events”; V. Yebra (Gredos, Madrid, 1992) “la estructuración de los hechos”; por fim, Manfred Fuhrmann (Reclam, 1982) “Zusammenfügung der Geschehnisse”. Paul Ricouer, em *Temps et récit*, observa que a *pragmáton sústasis* deve ser entendida em sentido ativo de organização dos acontecimentos em um sistema. *Sústasis* não deve ser traduzido por sistema, mas equiparado ao equivalente *sínthesis* (Ricouer, P. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1985, vol. I. Ver cap. 2: *Uma leitura da poética de Aristóteles*). Optamos aqui por “arranjo” para manter o sentido dado por Schlegel.

trágico, embora Aristóteles visse na poesia épica a impossibilidade da unidade trágica – assim como a unidade épica na tragédia se exteriorizaria erroneamente. Em todo caso, o conceito de uma *unidade poética própria* não está presente em Aristóteles e, segundo Schlegel, desta “discrepância [vale dizer, entre a ausência de um conceito e a presença de sua formulação] provêm as contradições acentuadas e difíceis de sua doutrina da arte”¹¹. Schlegel utiliza uma terminologia própria para expressar esse fenômeno: ao lado de *Verknüpfung* palavras como *Gliederbau*, *Organisation* e *Gebilde* fazem a mediação entre a propriedade da escolha e a intencionalidade nos gêneros artísticos para a composição poética.

Na poesia constituir-se-ia, via arranjo, a obra de arte perfeita, ou a mais acabada entre todas (*vollkommenste*), pois nela estaria satisfeita a tarefa de uma integração da ilimitada multiplicidade e, junto, uma possível unidade alcançada em sua perfeição. A poesia não possui limites porque não é apreendida por nenhuma matéria nem em abrangência nem em força, pois a *linguagem* é o seu *medium*, e ela é um ideal. Comenta Behler: “neste ponto parece ser acrescentada uma hierarquização das artes, estranha à intuição de arte de Schlegel, que de mais a mais se orientaria segundo seu material, ferramenta e meio de expressão, e a plástica considerada em um fim mais baixo”¹². Na perfeição das composições artísticas há níveis que podem consistir em um “mais ou menos”, sendo que nesse sentido a poesia possui um lugar elevado, o lugar absoluto e supremo destes níveis. Este lugar é dado pela *unidade* da poesia, e ela se encontra em qualquer nível da mesma, tanto na épica, lírica ou no drama trágico, sendo que cada gênero deverá ser especificado em sua harmonia interna consigo mesmo e segundo leis próprias, pois “cada tipo de arte possui sua própria construção e lei interna”¹³.

A partir disto, de que cada gênero poético deverá ser definido, seguiria o restante dos estudos sobre cultura antiga. Vale lembrar, uma vez que serve de modelo à poesia romântica, que a poesia épica, especificamente, não é um todo acabado em si mesmo, a concatenação (*Zusammenhang*) está sempre ausente. Schlegel a circunscreve com o caráter de um fluxo de narrativa incessante, um quadro ou pintura fluida, onde todas as partes se ligam em um acontecimento principal e os acontecimentos casuais aparecem como seqüência primeira e germe de acontecimentos futuros, sendo a abrangência disto ilimitada. Ele descreve a poesia épica como polvo, em que cada pequeno ou grande

¹¹ Behler, E. *Op. cit.*, p. 104.

¹² *Idem, Ibidem.*

¹³ *Idem, Ibidem.*

tentáculo (da mesma forma como nos fragmentos) possui para si vida própria, e mesmo tanta harmonia como o todo. A análise da unidade poética do *epos* é feita em conjunto com pesquisas sobre a consciência de tempo do *epos*, as particularidades da linguagem épica e da métrica, bem como os juízos dos antigos críticos de arte sobre o *epos*¹⁴. Vale lembrar o caráter vivo da tradição oral que é plasmado na epopéia, o que se busca em parte na retomada do diálogo e na dialética dos fragmentos dos românticos.

[2] A teoria da arte do primeiro romantismo provém da atividade crítica ao longo dos anos 1790 em que F. Schlegel entra em cena com seus estudos sobre cultura antiga (*Sobre o estudo da poesia grega* é de 1795). Já há alguns anos seu irmão mais velho August Schlegel desenvolvia uma atividade de tradutor e crítico com considerável aceitação na Alemanha¹⁵. Na correspondência dos irmãos de 1793¹⁶, o projeto de um esforço universal com a poesia já se desenhava em diferentes perspectivas, onde se pode atribuir a August o senso empírico e a Friedrich o especulativo. Para situar a produção de A. Schlegel na década de 1790, deve-se considerar que está voltada para o esforço de estabelecer uma teoria da linguagem que pudesse dar conta da tarefa, por ele mesmo levada a cabo, de tradução dos clássicos da literatura moderna (Dante, Calderon, Cervantes, Shakespeare) para o alemão, teoria que encontrava seus fundamentos da rima e na métrica¹⁷. A denominação desses autores como clássicos da literatura moderna, deve-se aos irmãos Schlegel, bem como seu reconhecimento como românticos, em oposição ao clássico¹⁸. Para além da teoria da linguagem de A. Schlegel, F. Schlegel recusaria como fundamentos desta o sensível (rima e métrica), contrapondo-se ao irmão ao buscar estabelecer critérios mais conceituais que sensuais, como quando observa que a *Divina Comédia*, por exemplo, deve sua forma poética originária a um conceito *gótico* de bárbaro¹⁹.

¹⁴ *Idem*, p. 105, cita a p. da edição crítica: *KFSA* 1, 474- 509.

¹⁵ *Idem*, pp. 61ss. A. W. Schlegel trabalhou como principal colaborador da revista *Horen* de Schiller, atividade só interrompida por causa da animosidade criada contra Friedrich diante de seus textos na adversária *Deutschland*. *Idem*, pp. 94-95.

¹⁶ *Cartas sobre a arte poética*, volume XXIII da *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Ernst Behler (org.). Munique/ Paderborn/ Viena: Ferdinand Schöningh, 1958ss.

¹⁷ Behler, E. *Op. cit.*, pp. 71-72. Cf. as considerações sobre as teorias da linguagem do século XVIII.

¹⁸ *Idem*, pp. 118ss. Cap. IV. *Antike und Moderne, Klassik und Romantik*.

¹⁹ Schlegel, F. *Über das Studium der griechischen Poesie*. In: *Schriften zur Literatur*. Dtv., Munique, 1970, p. 104: A obra de Dante possui traços “que só podem brotar a partir daquela força originária que não pode ser ensinada nem aprendida”. A “ordenação da massa em um sentido (...) deve-se não ao bardo divino (...), mas antes ao conceito gótico de bárbaro”.

É em busca de um conceito de poesia moderna que se movem suas principais investigações em torno da cultura antiga. Friedrich reconheceu mesmo, no prefácio ao *Studium-Aufsatz*, que “talvez o tratado se ocupe mais do moderno do que deixa esperar ou parece permitir o título desta coletânea”²⁰, referindo-se ao projeto maior *Os gregos e os romanos: Ensaio histórico e crítico sobre a Antiguidade Clássica*²¹. Os elementos para o tratamento do moderno encontrariam vez no estudo da poesia clássica, por sua vez somente possível mediante a caracterização da poesia moderna: o ensaio sobre a poesia grega é uma “tentativa de dirimir a longa controvérsia dos amigos parciais dos poetas antigos e dos novos, e de restaurar no âmbito do belo a harmonia entre a formação natural e a artificial”²², a famosa *Querelle des anciens et des modernes*, cuja dissolução será, para Schlegel e Novalis, a superação do modelo de arte clássica²³.

No texto publicado nos dois últimos cadernos da *Athenäum*, em 1800, *Conversa sobre a Poesia*²⁴, deixa-se vislumbrar o caminho percorrido pelos primeiros românticos ao longo da década de 1790: os quatro discursos lidos e discutidos pelos amigos Andrea (A. Schlegel), Ludoviko (Schelling), Antonio (F. Schlegel) e Marcus (L. Tieck) durante sua conversa (na forma do diálogo que caracterizam os termos cunhados por Schlegel *sinfilosofia* e *simpoesia*), representam esse caminho. No primeiro discurso, Andrea discorre sobre as épocas da poesia grega e romana, passando pelo surgimento da *canzone* e do *romanzo* na Itália, por Cervantes e Shakespeare até Goethe²⁵. Ludoviko fala da falta, para a poesia moderna, de um “centro, como a mitologia o foi para os antigos”, reivindicando a tarefa de uma nova mitologia, “elaborada a partir do mais profundo do espírito”, e que “terá de ser a mais artificial de todas as obras de arte, pois deve abarcar todo o resto, um novo leito e recipiente para a velha e eterna fonte primordial da poesia; ao mesmo tempo, o poema infinito, que em si oculta o embrião de

²⁰ Schlegel, F. *Prefácio a “Sobre o estudo da poesia grega”*. Tradução, comentário e notas Joãozinho Beckenkamp. In: Beckenkamp, J. *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre, Edipucrs, 2004, p. 187.

²¹ *Idem*, p. 162.

²² *Idem*, *Ibidem*.

²³ Seligmann-Silva, M. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo, Iluminuras, 1999, p. 63.

²⁴ Schlegel, F. *Conversa sobre a Poesia*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1994.

²⁵ *Idem*, pp. 34-45. Na *canzone*, Schlegel se refere a Petrarca, cuja poesia encarna, “em bela liberdade, a unidade espiritual de todo poema” (pp. 40-41). Já o *romanzo* surge dos livros de cavalaria (Ariosto, Boyardo), que não poderiam se elevar até a linguagem clássica (cuja sátira é o mote de D. Quixote), devido ao elemento grotesco. A respeito deste contexto, o termo romance remonta aos livros escritos em língua vulgar, em oposição ao latim. Cf. Suzuki, M. *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em F. Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998, p. 104, nota 16.

todos os outros poemas”²⁶. Antonio lê uma carta endereçada a Amália (Caroline Schlegel-Schelling), em que traça considerações sobre o romance²⁷ e, por último, Marcus lê seu ensaio sobre Goethe²⁸. Precisamente os temas de que se ocuparam os românticos: a cultura antiga, a poesia moderna, a mitologia, o romance – além de uma teoria da linguagem subjacente²⁹ e dos pressupostos filosófico-epistemológicos oriundos de seus estudos de Kant e de Fichte.

Em uma das conversas, Marcus reclama de Andrea a falta de uma teoria sobre os gêneros poéticos, ao que ele responde afirmando querer se “ater completamente aos limites da história”³⁰. Ludoviko considera a intervenção de Marcus no sentido de uma teoria que fosse ao mesmo tempo história e teoria da arte poética, que “iria expor-nos como, e de que maneira, a fantasia de um poeta [o poeta de todo poeta] precisa necessariamente se limitar e se repetir, em virtude de sua própria atividade”³¹. E Marcus acrescenta: “sem discriminação não há forma, e o plasmar é a própria essência da arte”³², contra o que Amália replica: “todo espírito livre deveria abraçar diretamente o ideal e se entregar à harmonia que encontrará em seu interior, tão logo quiser procurá-la”³³. Márcio Suzuki chamou a atenção para este impasse aparente entre os participantes do diálogo, ao considerar que as teses defendidas por Marcus e Amália não se excluem, mas buscam se complementar: “as teses sobre a unidade e divisibilidade se contradizem e se condicionam mutuamente, são os extremos entre os quais oscila a reflexão, exatamente como na operação que Fichte designa com o nome de *alternância* ou *determinação recíproca*”³⁴. Essa determinação, que também é tratada em termos de *prova recíproca* (*Wechselerweis*)³⁵, só pode se dar no diálogo, que é a forma dialética viva da lógica, a conversa do eu consigo mesmo. Esta diferença em relação a Fichte se coloca em termos do reivindicado por Novalis de um “genuíno fichtismo sem *travo* (*Anstoß*)”, em que se dissolve o não-eu fichtiano num conceito de *gegen-Ich* ou *Ur-Ich*, o qual nada mais faz do que potencializar a infinitude da *Ich-heit* (egoidade), a partir de

²⁶ Schlegel, F. *Conversa sobre a Poesia*, p. 51.

²⁷ *Idem*, pp. 61-70.

²⁸ *Idem*, pp. 71-77.

²⁹ Cf. Seligmann-Silva, M. *Op. cit.*, pp. 23-42.

³⁰ Schlegel, F. *Conversa sobre a Poesia*, pp. 46-47.

³¹ *Idem*, pp. 47.

³² *Idem, Ibidem*.

³³ *Idem*, pp. 48.

³⁴ Suzuki, M. *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em F. Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998, p. 158.

³⁵ *Idem*, p. 127. A expressão é utilizada por Schlegel para caracterizar o “seu sistema” em relação ao de Fichte.

onde todas as coisas se mostram em conexão – isto agora só pode se dar de forma recíproca. W. Benjamin acentuou este passo dado pelos românticos em relação à *Doutrina da Ciência*, não vendo na infinitude, como Fichte, algo a ser limitado no sistema, mas como um momento a ser acentuado na reflexão: “a infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, [...] uma infinitude da conexão (*Unendlichkeit des Zusammenhanges*)”³⁶, ou, na expressão de Schlegel, uma “totalidade das provas recíprocas (*Allheit der Wechselerweise*)”³⁷.

No contexto de uma determinação recíproca dos graus³⁸ de reflexão, uma vez que a arte é determinada como o *medium-de-reflexão*, pode ser lido o famoso fragmento 116 da *Athenäum*, em que Schlegel fala da poesia romântica como poesia universal progressiva (*progressive Universalpoesie*)³⁹. A poesia universal progressiva, entendida como uma teoria do romance, deve não só “reunificar todos os gêneros separados da poesia”, mas “ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza”⁴⁰. A poesia universal progressiva deve ser uma poesia nunca acabada, sempre em devir e, como a epopéia, ela deve se tornar “um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época”⁴¹. Deve ser nas artes aquilo que o *Witz* é na filosofia, não pode ser esgotada pela teoria, mas “apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal”⁴², que é infinito. Como observou Márcio Seligmann-Silva, o resultado da concepção de filosofia romântica é a teoria da obra de arte em constante devir (em direção a um ideal de poesia). Ela parte do pressuposto de que a reflexão infinita “alterna entre os diversos pólos” e “nunca alcança uma unificação total dos seus elementos”⁴³ – uma unificação que se dá apenas no momento instantâneo gerado pelo chiste (*Witz*)⁴⁴; uma filosofia cíclica, onde a reflexão se desdobra infinitamente, dissolvendo-se diante do absoluto e tornando-se pensamento sem forma⁴⁵. Assim, os fragmentos vão se reunindo ao todo, e nisto estão os gêneros reunificados na poesia. O fragmento, como diz Schlegel na *Athenäum*, 206, um “porco-espinho”, deve ser como “uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo

³⁶ Benjamin, W. *Op. cit.*, p. 34.

³⁷ Apud. Suzuki, M. *Op. cit.*, p. 132.

³⁸ A expressão é de Benjamin, W. *Op. cit.*, p. 35.

³⁹ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*, p. 64.

⁴⁰ *Idem, Ibidem.*

⁴¹ *Idem, Ibidem.*

⁴² *Idem*, p. 65.

⁴³ Seligmann-Silva, M. *Op. cit.*, p. 57.b

⁴⁴ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*, p. 53, n. 37: “alguns achados chistosos são como o surpreendente reencontro de dois pensamentos amigos após uma longa separação”.

⁴⁵ Benjamin, W. *Op. cit.*, p.38.

circundante e perfeito e acabado em si mesmo”⁴⁶. A conexão desses fragmentos em um todo se dá mediante o ideal da poesia.

[3] Diferentemente de como é tratada em Fichte, como mencionado *en passant*, a reflexão para os românticos é desdobrada infinitamente, e se dá como um *medium*, uma *conexão-de-reflexão*: se em Fichte a reflexão desdobra-se em dois graus⁴⁷, no primeiro como “simples pensar” (*sentido* para Schlegel), no segundo grau através da forma canônica “pensar do pensar” (*razão* para Schlegel), nos românticos desdobra-se a reflexão em um terceiro grau ambíguo⁴⁸, “o pensar do pensar do pensar”, em que ela se torna sempre objeto de nova reflexão. A forma da reflexão se dissolve diante do absoluto e, ao se orientar para a reflexão absoluta, o pensamento dissolvido diferencia-se da simples reflexão originária de segundo grau e, por isso, abarca o máximo de realidade nos sentidos: seu conteúdo é desdobrado com clareza. W. Benjamin valoriza a potencialidade deste conceito de reflexão desdobrado infinitamente para a determinação dos diversos conteúdos do pensamento, e considera que em Schlegel este desdobrar da reflexão é um pensar sistemático⁴⁹. O absoluto é um *Eu*-originário (*Ur-Ich*), “a essência da reflexão infinitamente realizada”⁵⁰. Este *Eu*-originário surge, em Schlegel, para dar conta da limitação do *Eu* contra o qual, ou no qual, se põe a infinitude da reflexão – o *Ur-Ich* torna possível pensar o infinito em nós não como contraposto (o *Anstoß* de Fichte), mas como *Eu* inteiramente refletido ou o ser-realizado da reflexão. O absoluto penetrado pela reflexão infinita determina-se como o *medium-de-reflexão* (*Reflexionsmedium*)⁵¹, que dá o estatuto ontológico da obra de arte (*Kunstwerk*)⁵². Assim, a teoria do conhecimento dos românticos é desenvolvida por Benjamin como *crítica de arte* (*Kunstkritik*), de modo que pela crítica é elevado o pensamento acima de todas as conexões (*Zusammenhänge*) a tal ponto que, “por assim dizer magicamente, da

⁴⁶ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*, p. 82.

⁴⁷ Benjamin, W. *Op. cit.*, pp. 35ss. O segundo grau de reflexão em Fichte nasce do primeiro por reflexão, como autoconhecimento do primeiro grau.

⁴⁸ *Idem*, p. 38: “Quando se parte da expressão ‘pensar do pensar’, este pode ser então no terceiro grau, ou o objeto pensado: pensar (do pensar do pensar), ou então o sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar. A rígida forma originária da reflexão do segundo grau é, no terceiro, abalada e acometida pela ambigüidade”.

⁴⁹ Sobre a defesa que Benjamin faz dos românticos com vistas a um pensamento sistemático, cf. seu capítulo *Sistema e Conceito*. Benjamin, W. *Op. cit.*, pp. 46-58.

⁵⁰ *Idem*, p. 42.

⁵¹ *Idem*, p. 43. Benjamin esclarece em nota que o duplo sentido na expressão *Reflexionsmedium* designa o duplo caráter da reflexão de ser um *medium* (medium-de-reflexão) e mover-se num *medium* (medium-da-reflexão).

⁵² Cf. as formulações da segunda parte da tese, no capítulo *A obra de arte*. *Idem*, pp. 78-91.

compreensão da falsidade das conexões, surgiria o conhecimento da verdade”⁵³. O conhecimento do objeto é determinado “pelo desdobramento do conceito de reflexão em seu significado para o objeto”⁵⁴ que se encontra no *medium-de-reflexão*. O conhecimento depende, assim, do auto-conhecimento do objeto, sendo que o *medium-de-reflexão* abarca, além de pensar e conhecer, a percepção (*Wahrnehmung*) e a observação (*Beobachtung*). Em Novalis “pode-se compreender adequadamente esta atenção sobre o observador apenas como um sintoma da capacidade das coisas de verem a si mesmas (...). Cada essência conhece apenas a si mesma (...), conhece apenas aquilo que é igual a ela mesma e só pode ser conhecida através de essências que são iguais a ela”⁵⁵. Neste sentido, o que torna possível o conhecimento é a intensificação da reflexão, que incorpora, mediante o aumento de seus graus, outras essências, outros centros de reflexão: “a coisa, na medida em que aumenta a reflexão em si mesma e abrange em seu autoconhecimento outras essências, irradia sobre estas seu autoconhecimento originário”⁵⁶. Nos românticos, a crítica de arte é como um “experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”⁵⁷, reservando para a forma da recensão ou resenha o resultado de um experimento filológico e de pesquisa literária. O experimento consiste no desdobramento da reflexão em uma *configuração artística* (*Kunstgebilde*): “o sujeito da reflexão é fundamentalmente a configuração artística mesma e o experimento consiste não na reflexão *sobre* uma configuração [...], mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do espírito, *em* uma configuração”⁵⁸. O conhecimento crítico de uma configuração, “enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma”⁵⁹. A crítica deve descobrir os planos ocultos da obra, indo além dela: para os românticos, a crítica é o método de acabamento da obra, devendo o juízo de arte ser ele mesmo uma obra de arte, e neste sentido, os românticos “fomentaram a crítica poética, superaram a diferença entre crítica e poesia”⁶⁰.

Ao lado da crítica poética, o movimento da reflexão dos românticos está compreendido na passagem da forma-de-exposição (*Darstellungsform*) da obra para o

⁵³ *Idem*, p. 56.

⁵⁴ *Idem*, p. 59.

⁵⁵ *Idem*, p. 61.

⁵⁶ *Idem*, p. 62.

⁵⁷ *Idem*, p. 72.

⁵⁸ *Idem, Ibidem*.

⁵⁹ *Idem*, p. 74.

⁶⁰ *Idem*, p. 75.

continuum das formas artísticas através de sua crítica, e este *continuum* determina-se como *poesia* romântica, como já dito, *poesia universal progressiva*, reunindo todos os gêneros separados de poesia: “a poesia romântica é, portanto, a Idéia mesma da poesia”⁶¹. Ela dissolveu no absoluto da arte, no medium-de-reflexão, a forma-de-exposição da obra através da intensificação dos graus de reflexão, da crítica: “a tarefa da poesia universal progressiva é dada da maneira mais determinada num medium das formas como sempre mais preciso domínio e ordenação do mesmo”⁶². Pelo fato de o estatuto da obra de arte provir do medium-de-reflexão como um centro de reflexão conectado a outros através da intensificação de seu autoconhecimento, e também por serem infinitas as conexões (*Zusammenhänge*), dado o desdobramento do pensamento em múltiplos graus de reflexão, o que garante a relativa unidade e integridade da obra no *medium* da arte é a sua *forma-de-exposição* (*Darstellungsform*), produzida a partir da auto-limitação da reflexão⁶³. Benjamin acentua o papel da ironia na crítica dos românticos, mostrando que ela se manifesta como desagregação da forma artística da obra: “a ironia rasga um céu da forma eterna, a Idéia das formas, a que se poderá denominar de forma absoluta, e esta atesta a sobrevida da obra que extrai desta esfera sua existência indestrutível”⁶⁴. O que é destruído, com isso, é a *Darstellungsform*, e sua *annihilatio* é o desvelamento da Idéia. E é na forma-de-exposição do *romance* que os românticos encontram tanto a autolimitação reflexiva quanto a auto-expansão: o romance não deve ser um *continuum*, mas uma construção articulada em cada período, o tipo de escrita que Schlegel valoriza no *Wilhelm Meister* de Goethe. O romance, como forma suprema da reflexão na poesia, supera a forma desta através da *prosa*: “a Idéia da poesia é a prosa”⁶⁵, pois “o medium-de-reflexão das formas poéticas aparece na prosa, daí ela poder ser denominada de Idéia da poesia”⁶⁶. A forma prosaica adquire, assim, preponderância nas obras feitas, em que os românticos proferem a “proposição acerca da indestrutibilidade de configurações artísticas autênticas”⁶⁷. Apenas a ilusão é destruída pela ironia na forma-de-exposição: o núcleo da obra, uma vez que não repousa sobre o êxtase, que pode ser destruído, mas na forma prosaica, permanece indestrutível.

⁶¹ *Idem*, p. 93.

⁶² *Idem*, p. 96.

⁶³ *Idem*, p. 80.

⁶⁴ *Idem*, p. 91.

⁶⁵ *Idem*, p. 104.

⁶⁶ *Idem*, p. 105.

⁶⁷ *Idem*, p. 108.

* *

Como início de uma pesquisa, a leitura da tese de Benjamin foi exposta acima apenas como um panorama, uma vez que cada uma de suas afirmações deve ser lida e compreendida detalhadamente – afim mesmo, de testar sua consistência. Neste sentido, cumpre ressaltar que nosso próximo passo é o de aprofundar a compreensão da formação do pensamento romântico, primeiramente através do estudo das afinidades eletivas entre os ensaios *Sobre poesia ingênua e sentimental*, de Schiller, e *Sobre o estudo da poesia grega*, de F. Schlegel, depois através da compreensão da teoria da arte romântica a partir dos fragmentos críticos de F. Schlegel e Novalis. Por fim, deve-se realizar um estudo atento, embora não pormenorizado, dos escritos de Fichte em torno de sua *Wissenschaftslehre*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BECKENKAMP, J. *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.
- BEHLER, E. *Frühromantik*, Berlin: W. de Gruyter, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972ss.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- FRANK, M. *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- NOVALIS, F. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo*. Introdução, tradução e comentários Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- RICOEUR, P. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1985.
- SCHILLER, F. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a Poesia*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *Dichtungen und Aufsätze*. Munique, Viena: Carl Hanser V., 1984.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. *On the Study of Greek Poetry*. Tradução, edição e introdução crítica de Stuart Barnett. Albany, NY: State University of New York Press, 2001.
- _____. *Schriften zur Literatur*. Munique: DTV, 1970.

SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SUZUKI, M. *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em F. Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.