

O pensamento romântico alemão: uma revolução de ideias¹

The romantic thought: a revolution of ideas

El pensamiento romántico alemán:
una revolución de ideas

Gérard Wormser
Revista Sens Public

Resumo

Entre 1770 e 1800, é difundido na Alemanha um conjunto de reflexões relacionadas à arte e à subjetividade. É a filosofia do romantismo. O desenvolvimento intelectual alemão começa por um diálogo com os Iluministas franceses antes de se voltar para uma reflexão sobre a originalidade das expressões culturais, em Lessing ou Herder e seus sucessores, antes de se radicalizar, com Kant, Schelling ou Goethe, em um pensamento da subjetividade em que a estética está próxima da moral e da metafísica, e a literatura da filosofia e da religião. Esse ciclo se completa desde a primeira década do século XIX, como o ciclo revolucionário francês: a fecundidade filosófica do romantismo se esgota. Hegel critica essas expressões quase-religiosas e dá o sinal de retorno à ordem no pensamento. Verdadeiro fenômeno social, a expansão do romantismo na Europa se efetuará então sem retornar sobre os limites conceituais. O período romântico acompanha, no século XIX, uma época reacionária. Dissociada de um pensamento histórico como da metafísica, a subjetividade, dotada do psiquismo e do entusiasmo romântico, propagará antes uma antropologia, que uma filosofia.

Palavras-Chave: Romantismo, Alemanha, revolução, filosofia, literatura.

Abstract

Between 1770 and 1800, a collection of reflections on art and subjectivity was diffused in Germany. This is the philosophy of romanticism. It begins the revolutionary transformation of Europe. The German intellectual development began with a dialogue with the French Enlightenment by Lessing, Herder and their successors before turning into a reflection on the originality of cultural expressions. Radicalized by Kant, Schelling or Goethe, this thought of subjectivity in which the aesthetics is closely associated with morality and metaphysics encompasses literature, philosophy and religion. By its aspirations as by its consequences, it has shaped modernity and opened the way to the forms of communicative action of specialized enclaves whose digital interactions have rediscovered the thread.

Keywords: Romanticism, Germany, revolution, philosophy, literature.

1 Tradução de Clara Fernandes e Bárbara Cardoso.

Resumen

Entre 1770 y 1800 se difundió en Alemania un conjunto de reflexiones sobre el arte y la subjetividad. Esta es la filosofía del romanticismo. Da inicio a la revolucionaria transformación de Europa. El desarrollo intelectual alemán empieza con un diálogo entablado por Lessing, Herder y sus sucesores con los franceses de la Ilustración antes de convertirse en una reflexión sobre la originalidad de las expresiones culturales. Radicalizada por Kant, Schelling o Goethe, esta idea de subjetividad por la cual la estética está estrechamente asociada a la moralidad, incluye literatura, filosofía y religión. Ese ciclo se completa desde la primera década del siglo XIX como el ciclo revolucionario francés: la fecundidad filosófica del romanticismo se agota. Hegel critica esas expresiones cuasi-religiosas y da la señal de retorno al orden en el pensamiento. Verdadero fenómeno social, la expansión del romanticismo en Europa se efectuará entonces sin volver sobre los límites conceptuales. El período romántico acompaña en el siglo XIX a una época reaccionaria. Disociada de un pensamiento histórico como la metafísica, la subjetividad, dotada de psiquismo y de entusiasmo romántico, propagará antes una antropología que una filosofía.

Palabras Clave: Romanticismo, Alemania, revolución, filosofía, literatura.

Se o universo romântico é polimorfo, o contexto de sua formulação filosófica original é claramente atestado. Ela aconteceu na Alemanha durante os anos que precedem a Revolução Francesa. É também na Alemanha que as primeiras críticas do juízo interno foram pensadas, particularmente por Hegel. A partir de 1810, o romantismo havia concluído sua trajetória metafísica, o que não impedirá, de forma alguma, sua difusão europeia no século XIX. Negligenciando diversas formulações alternativas e a promoção de pressupostos culturais populares arcaicos (na veia de Ossian), nós nos concentramos na metafísica romântica, que define uma época do pensamento e torna-se uma visão de mundo.

I. O olhar retrospectivo de Benjamin Constant em 1829

Revisando, vinte anos mais tarde, seu *Prefácio* de 1809 em *Wallstein*, segundo Schiller, Benjamin Constant indica que se o pensamento alemão contemporâneo à Revolução Francesa, oriundo de Herder, dos irmãos Schlegel, de Schiller, Lessing, Kant, Goethe e alguns outros poetas e filósofos, não estava em voga na Paris Imperial, mas estava à frente das expectativas frustradas de uma geração que havia exposto ao mundo a discordância entre as formas galantes e a corrupção dos modos aristocratas.

Os alemães têm o sentimento como base da moral, enquanto que para nós essa base é a razão. Um sentimento sincero, completo, sem limites parece-lhes não apenas desculpar aquilo que ele inspira, mas enobrecer, e, se ousou empregar essa expressão, santificá-la. Este ponto de vista ganha destaque em suas instituições e em seus modos, como em suas produções literárias. [...] Eu havia, então, aproximado Thécia das proporções francesas, esforçando-me de nela conservar alguma coisa do colorido alemão. Encarreguei-me de transportar sua personalidade, sua doçura, sua sensibilidade, seu amor, sua melancolia; mas, todo o resto pareceu-me tão claramente oposto a

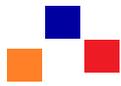
nossos hábitos, tão marcado do que os literatos franceses que dominam a língua alemã chamam de misticismo alemão. Através desta alteração, sem retirar de Thécla a tonalidade estrangeira, muito vaga e muito sonhadora para agradar aos nossos clássicos franceses, eu ainda não havia conferido a cor regular necessária para nossos heróis turcos, gregos e romanos, mas sempre convenientemente nacionalizados. O resultado provou que eu estava enganado. Mais diligente, ou mais audacioso, eu teria evitado a maioria dos erros que acabei de mostrar na minha própria obra. Deveria ter pressentido que uma revolução política ocasionaria uma revolução literária e que uma nação, que havia renunciado apenas provisoriamente à liberdade apenas para lançar-se em todos os acasos da conquista, não se contentaria mais com emoções frágeis e incompletas que poderiam bastar a espectadores irritados pelos deleites de uma vida pacífica e de uma civilização refinada (CONSTANT, 1829, p. 155).

Tematizando notavelmente a dificuldade das transferências culturais, o texto atesta a profundidade do movimento que fez do Iluminismo a premissa de uma completa transformação do pensamento europeu, mergulhando no âmago das maneiras de sentir². Falando da França, Constant remete-se à Revolução Francesa para situar o momento que a legitima. No entanto, será que Constant se recusaria a romper com o Rousseau de *Os Devaneios do Caminhante Solitário*, a exemplo de *A Nova Heloísa*, cujo sucesso literário foi exemplo? Detalhemos um pouco mais este texto que diz muito, apesar de não parecer. Primeiro, Constant menciona um meio condutor, as literaturas bilíngues, sabendo-se que o número de alemães a estudar o francês era muito mais significativo que o inverso. Esta comunidade dispõe de uma expertise, Constant se volta para ela a fim de solicitar um parecer: concorda que seria delicado transmitir o misticismo alemão para uma cena francesa. No entanto, este consenso não basta: é preciso compreender que os novos tempos varrem esses contrastes que se tornaram proverbiais. Após a Revolução, é tempo de enviar os estereótipos culturais de volta à sua futilidade. Fora do círculo dos irmãos Schlegel ou dos irmãos Humboldt, a agitação dos clubes revolucionários não deixa a desejar, se comparada aos cenários alemães acerca da expressão de emoções. O entusiasmo revolucionário de 1789 continua em voga para os Liberais: era preciso então, e ainda hoje, clamar pela liberdade. Censurada em 1809, a corrente essencial do espírito europeu dinamiza a literatura alemã, assim como anunciava o ímpeto revolucionário parisiense. Constant reivindica-a ao adaptar *Wallstein*.

Em seguida, a passagem de um corpus literário de uma língua à outra exhibe uma lacuna em que se encontram todas as teorias da tradução. Constant pontua que essa passagem não estava pronta para a transferência cultural de 1809. Por um lado, havia julgado impossível de transpor para o francês.

Em uma jovem, essa exaltação, essa independência, tão estrangeira a nossas ideias que a elas não se misturam nenhuma confusão, nenhum

2 Ver *l'Histoire des émotions*, sob a direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, 2 vol, Le Seuil, 2016.



delírio [...] enfim, em uma ausência tão completa de submissão. Mas, o que me enganou, foi a espécie de imobilidade com que o regime imperial havia abatido todas as almas, e com que havia marcado todos os rostos. A literatura partilhava essa imobilidade. Bonaparte amava a disciplina em tudo, na administração, no exército, nos escritores, e a submissão destes não era nem menos rápida, nem menos apressada (CONSTANT, 1829, p. 155).

A questão da transferência cultural integra plenamente as condições da recepção daquilo que circula: a submissão dos escritores sob o Império censurava de antemão a personagem de Thécia. A independência da jovem vira a servidão dos escritores e a cortina de ferro que encobria, temporariamente, a cena intelectual francesa. De fato, a Europa inteira, que havia vibrado com as exaltações revolucionárias, perguntava-se como retomar a chama da liberdade das mãos francesas que a deixavam escapar. Era o sentido do *Discurso à Nação Alemã* de Fichte, em 1807. Constant se orgulha, em retrospecto, de ter sido pioneiro em implantar, na França, as novas ideias alemãs de então. Mesmo que as circunstâncias impedissem sua explicitação, esse novo subjetivismo era indissociável de um liberalismo ideológico, até então rejeitado em Paris, mas praticado pelos mais francófilos dos intelectuais europeus. Teria ele tido razão muito cedo, em 1809. Às vésperas dos Decretos na imprensa que levaram à queda de Charles X, em 1830, a revisão de seu *Prefácio* mostra que o combate liberal permanecia atual no fim da vida do companheiro de Madame de Staël. Esse testamento literário indica sua fé em uma transformação recíproca dos costumes e das ideias através da confrontação ativa das formas culturais mais significativas de cada cultura. Significava, ao mesmo tempo, justificar o *Kulturkampf* das elites alemãs e preconizar a confrontação permanente das sensibilidades entre elas, abrindo uma via para “concluir a revolução”, segundo o motivo de Edgar Quinet³, autor em 1832 de *A Alemanha e a Revolução*.

Enfim, o texto de Constant afirma discretamente uma de suas teses fundamentais: as liberdades públicas virão da evolução das sensibilidades e não de barricadas, que dão a luz a poderes autoritários. É um manifesto por uma outra política, associando muito estreitamente as formas culturais às formas jurídicas. Poderá existir uma verdadeira liberdade lá onde os escritores são submissos? O desafio de toda transferência cultural é, portanto, esclarecer: mudar a vida! O que seria mais importante que favorecer a porosidade de ideias e de representações entre as diversas culturas? Tal foi, desde antes da Revolução, o desafio do pensamento romântico alemão. Inicialmente inspirado em modelos humanistas, 1789 daria todo seu impulso a uma efervescente apoteose intelectual.

Sem referir-se explicitamente a Herder, Constant sintetiza, no entanto, as ideias presentes em *Uma Outra Filosofia da História* (1774). Herder indica a fecundidade do comparatismo e a necessidade de desenvolver a originalidade e a criatividade que cada língua carrega

3 Retomado por François Furet, esse motivo se tornou quase um clichê do pensamento francês a partir de 1980.



intrinsecamente em si. Que a pluralidade das línguas defina fundamentalmente a Europa, é sabido de todos. Mas, ao romper com o paradigma de uma preeminência dada à suposta clareza do latim e das línguas derivadas, Herder considera que cada língua finaliza o movimento que Dante imprimiu ao italiano⁴, fusionando os falares regionais, sem receio de futuras transformações que manteriam a vitalidade dessa nova língua. No século XVIII, aliás, as línguas eslavas dotam-se de dicionários e de instrumentos linguísticos para dar à realidade nacional a dignidade lexical e gramatical que falta às culturas populares orais. Paralelamente, começava a coleta e a redação de epopeias, em que era pesquisada a expressão de antigas tradições locais autênticas importantes. Isso vale para a música e as danças, mas foi vetor de múltiplas criações também em literatura.

Dar lugar ao gênio de cada língua representa para os povos uma revolução comparável àquela, filosófica, empreendida pelo kantismo, que faz do sujeito o pilar do conhecimento. A consciência europeia é assim marcada por um turbilhão reflexivo que se apoia, simultaneamente, nas bases linguísticas e culturais comuns a cada povo e no status da subjetividade diante de toda autoridade, mesmo racional. Define-se assim a época do criticismo, na alvorada do romantismo. Opor o “mundo” dos objetos de conhecimento ao da consciência singular, suscetível de uma introspecção permanente, elevava a subjetividade ao ranque, até então ocupado pela objetividade, do mundo cognoscível cujos arcanos a razão humana se esforçava em penetrar segundo o modelo galileano – “O mundo, dizia o célebre florentino, é como um livro cujas características são as figuras da geometria”. Um dos maiores apreciadores dessa história, Jean Grondin, evidencia:

Mesmo tendo exaltado a performance do entendimento puro na composição da natureza, é finalmente uma humilhação da razão teórica aquilo que Kant havia remarcado na *Crítica da razão pura*, de 1781. Segundo as premissas do racionalismo, o espírito humano, a despeito de sua finitude, ainda é capaz de penetrar a ordem lógica e racional do mundo. Por isso, trata-se apenas de seguir o princípio da razão, cuja base está em nosso espírito. É a partir dele que nosso entendimento pode deduzir, a priori, todas as ‘verdades da razão’, segundo a expressão de Leibniz. Notando que o princípio de razão, ou de causalidade, afinal de contas não conta com nosso entendimento – lição tirada de Hume –, Kant chega à conclusão de que a ordem racional que cremos encontrar na natureza vale apenas para o mundo dos fenômenos, ou seja, as coisas tal como elas nos aparecem, depois de serem trabalhadas por nossos esquemas de pensamentos. O mundo das coisas em si encontra-se, doravante, relegado à ordem do desconhecido. Essa distinção tão banal quanto repetitiva entre fenômenos e coisas em si não representa menos uma das raízes secretas do romantismo e do desenvolvimento da hermenêutica (GRONDIN, 1993, p. 81)

4 Ver, por exemplo: Carrière, Jean-Claude e Eco, Umberto, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, Paris, Grasset, 2009. Edição Brasileira: Carrière, Jean-Claude e Eco, Umberto. *Não contem com o fim do livro*. Trad. Andre Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

A predominância progressiva da subjetividade se estabelece, portanto, nas expressões culturais europeias do século XVIII. Considere os irmãos Fragonard. Um realiza ceras anatômicas e alia uma precisão inigualável na representação da tridimensionalidade do corpo humano a uma expressividade paradoxalmente sugestiva da vida dos corpos assim apresentados. De fato, tanto a cera é um material de grande fragilidade, quanto permite apresentar todos os sinais visíveis de uma expressão do rosto ou de uma parte qualquer do corpo. O outro, pintor retratista, associa aos rostos uma expressividade nova que tende a traduzir uma verdade “interior” do sujeito, que não se deixa fixar completamente. Para tanto, ele se empenha em conservar nesses modelos uma expressão aberta sobre pensamentos ainda inacabados: na falta da precisão anatômica, é o fluxo que recebe a missão de figurar o infigurável do pensamento. A glória de Chardin é, de forma similar, conferir uma quase-experiência aos objetos inanimados que ele retrata – um utensílio de cobre, uma ave preparada para o cozimento... Suas primeiras pinturas integram sabiamente as emoções potenciais dos espectadores e os provocam. Digamos, portanto, que a revolução filosófica do fim do século se inscreve em um grande movimento de criadores europeus para a livre expressão de pensamentos íntimos, levados ao conhecimento do público através dos Salões e de impressos, traduzidos e debatidos, que se tornaram motivo de grande entusiasmo. O século das revoluções começa por uma mutação das sensibilidades ao entrar em contato com as obras.

O estilo barroco cultivou, por muito tempo, a ilusão de ótica (em arquitetura, por exemplo) para convidar um espectador situado em um ponto definido pelo criador do desenho à superação da forma e pode-se dizer que, ao fazê-lo, ele continuava no âmbito do princípio da razão. Mas, assim que o jogo das proporções se encontra desgastado em favor de contrastes entre elementos irreconciliáveis, tem-se como resultado uma perda de referenciais acordadas que restitui ao visitante uma forma de autonomia. Daí a promoção da paisagem ao título de elemento cultural maior, no fim do século XVIII, e a transformação do olhar sobre a natureza, adestrado ou selvagem. Toda paisagem permanece, com efeito, metonímica, não se restringe, de forma alguma, apenas a sua aparência, mas indica ou evoca seus opostos como suas analogias. A paisagem se inscreve no contexto de uma sensibilidade mais largamente transformada nesse período. Enquanto reinar a ideia de uma única verdade religiosa cujas autoridades garantem o monopólio, enquanto a autoridade do monarca continuar acima de qualquer outra, enfim, enquanto o debate público não se tornar formalmente essa nova ágora com que sonhavam os pensadores, toda obra permanecerá cingida em um mundo de finitude. Tudo muda se o público se torna o único juiz, se o gosto pelo tema se torna o assunto principal de debates livres, se as polêmicas formarem a opinião. Inaugura-se assim uma época de profusão, um tempo em que a multiplicidade das ideias e das obras passa tudo aquilo que pode ser conhecido de cada um. Cada criação se abre para o infinito do pensável!

Da mesma forma, a exemplaridade de um obra deixa de ser uma regra a imitar, como foi o caso dos clássicos. Ela se torna uma singularidade, tem destaque por seu caráter inimitável; é dotada de uma individualidade. O que interessa em uma criação é a personalidade – seja ela disforme ou exagerada, segundo os códigos em vigor. Desses tempos, datam criações



outrora impossíveis. Dois romances exemplares da época – sintomaticamente conservados inéditos durante a vida de seus autores –, de Diderot, *Jacques, O Fatalista* (editado em 1796) e de Potocki, o *Manuscrito encontrado em Saragoça* (reeditado em 1804 e 1810⁵), traduzem o inesgotável do mundo e as peripécias da existência humana, através da criação de uma trama intencionalmente aberta, em que se insinuam o imprevisto e o inimaginável. A abertura intelectual àquilo que não é concreto, beirando o desconcertante, seria assim uma das marcas invisíveis desse período. A *Viagem em torno do meu quarto*, redigida por Xavier de Maistre, durante o mês de cativo ao qual foi condenado em consequência de um duelo, apresenta o novo clichê que é o espetáculo da natureza.

Capítulo XL:

O espetáculo da natureza e a sua contemplação no conjunto e nos pormenores abrem diante da razão uma carreira imensa de prazeres. Em breve, a imaginação, pairando sobre este oceano de alegrias, aumenta-lhe o número e a intensidade; as sensações diversas unem-se e combinam-se para formarem outras novas; os sonhos da glória entrelaçam-se com as palpitações do amor; a beneficência caminha ao lado do amor-próprio que lhe estende a mão; a melancolia vem de tempos em tempos lançar sobre nós o seu crepe solene, e transformar nossas lágrimas em prazer. Enfim, as percepções do espírito, as sensações do coração... [...] que ninguém se admire de que o barulho feito por Joannetti a bater com a cafeteria [...] tenham causado em mim uma impressão tão viva e agradável. (De MAISTRE, 1989, p. 66)

Xavier de Maistre indica, desta forma, de que maneira a estética romântica resulta de uma evolução cultural bem documentada, da qual já se pode gozar antes de 1800 (Ver CORBIN-VIGARELLO, 2016).

II. Lessing e o humanismo europeu na idade barroca

A guinada iniciada pelo movimento *Sturm und Drang* é reveladora de uma promoção do individualismo que recobriu, em algumas décadas, todas as tradições racionalistas ou comunitárias que sustentavam, até então, o quadro dominante do pensamento europeu. As referências alemãs desse novo movimento, que promove a sensibilidade e a emoção a título de um sinal tangível da moralidade, abrem caminho para uma grande quantidade de pensamentos, inclusive dos mais atuais. Essas atestações sinceras da relação entre uma subjetividade e o mundo a seu redor ecoam ainda em Jacques Derrida. Ao evocar, em *Psyché* (Derrida, 1998, p.57), a questão da originalidade em Schelling, que marca o quanto a imaginação livre é um suplemento central do pensamento, Derrida indica o ponto nevrálgico do debate. Se o real é produto da invenção divina, participar

5 cf : <http://www.rulit.me/books/manuscrit-trouv-read-270283-4.html> ou <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01084666/document>



da criação é apenas exercer um poder de invenção para “desenvolver aquilo que falta à totalidade da revelação de Deus” (zur Totalität der Offenbarung Gottes fehlt⁶). A originalidade criativa humana vem preencher o plano da criação que inclui o fato de deixar a liberdade humana se expressar. Exercer livremente as faculdades da invenção é participar da criação, segundo as teses elaboradas por Malebranche. Nesse sentido, o gênio encarna um plano divino. Derrida pontua imediatamente o fato de a invenção propriamente original, verdadeiramente inventiva, exceder todo o desenvolvimento virtual do plano divino. Somente a invenção do impossível ou do incalculável é uma verdadeira invenção. Assim, seria uma emancipação absoluta – e nós não podemos “produzi-la”: é ela que “nos inventa”.

Não fazemos o outro vir, deixamos que venha ao nos prepararmos para sua vinda [...] Nós não podemos dizer que procuramos: aquilo que se promete aqui não é, não é mais ou não é ainda o “nós” identificável de uma comunidade de sujeitos humanos, com os traços de tudo aquilo que conhecemos sob o nome de sociedade, de contrato, de instituição, etc. [...] um nós que não inventa a si mesmo: ele só pode ser inventado por outro, a partir da vinda do outro que diz “venha”, cuja resposta de um outro “venha” parece a única invenção desejável e digna de interesse. O outro é assim aquele que não se inventa, e é, portanto, a única invenção no mundo, a nossa, mas a que nos inventa (DERRIDA, 1998, p. 60).

Derrida pontua muito bem aquilo que está em jogo para os pensadores “românticos” alemães. Preocupados em desenvolver um pensamento da originalidade criativa de acordo com certas metafísicas religiosas, esses poetas e filósofos oscilam entre uma veneração da natureza, no que ela tem de espontâneo ou de emergente, e uma promoção do intelecto humano ao status de ator da revelação divina, através de suas imaginações criativas (Bergson). Jean Grondin habilmente notou que o contraponto desse pensamento é o novo status da subjetividade segundo Kant, que submete nossas capacidades de conhecer aos limites de nosso entendimento subjetivo:

Se todo acesso ao mundo, e em nosso caso, ao texto, conclui-se através de uma percepção ou de uma interpretação subjetivas, a reflexão filosófica que se pretende deverá partir fundamentalmente do sujeito conhecendo a si mesmo. [No princípio dos pensamentos modernos da subjetividade, há, então, uma] ruptura com a ideia de um acesso não-problemático e estritamente racional ao mundo objetivo das coisas em si. Reduzido a seus próprios recursos, a sua própria criatividade, o sujeito humano se descobre cada vez mais no mundo, sem ponto de orientação fixo em nenhum mundo objetivo. É nessa situação de incerteza crônica da subjetividade que a serenidade do mundo grego começou a exercer uma fascinação quase mágica sobre toda uma geração de alemães,

6 In: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803) (em fr. *Philosophies de l'Université*, Payot, 1979, p. 49-50).

movimento que começa com Goethe, Schiller e Winckelmann, antes de se radicalizar no romantismo. [...] A hermenêutica idealista tem como missão ressuscitar o espírito do mundo grego, no qual uma modernidade sem certeza esperou se renovar (GRONDIN, 1993, p. 81).

Se as reflexões de Schlegel a este respeito não conheceram nenhuma publicação durante sua vida, seu amigo Schleiermacher tirou proveito das mesmas para desenvolver um pensamento capaz de avaliar a originalidade genial de um pensamento em relação ao fato de que estamos posicionados diante dele de tal maneira que uma forma de incompreensão está sempre presente: “a incompreensão não quer nunca dissipar-se completamente”, escreveria em 1829 (SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*, 1929, p. 328, citado em GRONDIN, 1993, p. 92). Mede-se o caminho percorrido desde o tempo em que Leibniz, o principal pensador alemão da época, imaginava que o cálculo infinitesimal permitia, de alguma maneira, circunscrever de forma sistemática as lacunas de nosso conhecimento do plano divino e de agir de acordo com o mesmo. A subjetividade cognitiva kantiana coloca um termo a essa ilusão e propõe um princípio de incompletude que abre espaço para os metafísicos existenciais cujo idealismo alemão do fim do século XVIII é o momento original. Kant funda as duas orientações principais do “postkantismo”: uma filosofia do sujeito e uma filosofia da história.

A virtude está nas lágrimas e de forma alguma no cálculo frio de atitudes benéficas. Se o critério formal de moralidade é para Kant a possível universalização da máxima de uma ação, seu análogo sensível é o respeito, sentimento moral por excelência. Meu receio de uma transgressão sacrílega aumenta a emoção subjetiva e atesta minha vocação.

Aqui, as datas importam. Lessing é perfeitamente representativo do Iluminismo alemão... dotado de um conhecimento impecável da vida intelectual parisiense. Tradutor de Diderot⁷, ele investiu uma energia excepcional: escritor incansável e homem de teatro, multiplica resenhas e artigos críticos e é possível ver nele um precursor dos blogues atuais, se considerarmos as cem crônicas que consagrou à cena teatral de Hamburgo durante um ano (1767-68), logo depois de ter publicado o imponente texto sobre a escultura representativa da Grécia helenística, *Grupo de Laocoonte*. Este texto atravessa a cultura clássica inteira para incitar a reflexão sobre um problema de semiologia artística, dir-se-ia atualmente. Como comparar os meios da escultura e da poesia para conceber uma mesma cena mitológica? A grande escultura antiga manifesta uma excepcional expressividade para demonstrar o pavor e os vãos esforços de Laocoonte e seus filhos para escapar das garras da gigantesca serpente. Ali onde os poetas nos fazem escutar os gritos e lamentações de Laocoonte, o mutismo da escultura e a necessidade de gravar no mármore um único instante desse combate desesperado impulsiona o artista a mostrar a personagem principal serrando os dentes no momento de uma tensão muscular extrema. Lessing demonstra uma surpreendente erudição clássica e indica, de passagem, várias questões a partir das quais a

7 Se seu nome não figura na edição de 1760, ele ficará orgulhoso de vê-lo impresso em 1781.

história da arte desenvolverá diferentes elementos. Se esse texto é inteiramente consagrado à expressividade – compreendendo nele a abordagem da questão da expressividade do feio e outras questões de mesma ordem, ele testemunha um contexto enciclopédico que, em primeira análise, tematiza pouco a dimensão da criação artística: tanto as paixões quanto os mitos fazem parte de uma cultura clássica que dispõe de regras e de um corpus definidos.

Todavia, é impossível questionar a expressividade das obras mais notáveis sem dar ênfase ao engajamento do espectador ou do leitor na co-criação das mesmas, aqui expostas enquanto manifestações de uma alta cultura, tanto quanto expressão de um gênio individual ou de uma comunicação interpessoal através da qual se realizaria. O sentido total deste texto reside, portanto, no projeto de uma espécie de co-criação e apropriação da obra de arte e do espectador em contato um com o outro. Lessing formula assim aquilo que viria a ser o sentido dominante da recepção das obras artísticas desde seu tempo. Em breve, Schiller dará vida a um pensamento da educação estética que ligará a liberdade subjetiva à frequência das obras. Dramaturgo e crítico, Lessing testemunha aquilo que é a Europa cultivada: multilíngue, informada de diversas publicações, aberta sobre as novidades que interessam, preocupada em compreender como o criador conhece o suficiente as regras para poder ultrapassá-las, movido por um impulso incontrolável, sinal de genialidade⁸. Comentador das ideias francesas, é entretanto muito sensível à necessidade de fazer do alemão uma língua tão legítima quanto o francês. Com Weiland, nota que a característica autoritária do governo penaliza a expressão dos melhores autores franceses – este é de antemão o tema de Constant... Observa-se imediatamente sua insistência sobre a questão das línguas: Lessing ridiculariza os huguenotes, que continuam a não falar alemão em sua peça *Minna v. Barnheim*⁹, e rebela-se contra a prática do uso de línguas antigas na prática religiosa, destinada principalmente a não dar aos profanos nenhuma possibilidade de crítica¹⁰. Mas nesse caso, replica o cronista, se o latim continua sendo a única língua da salvação, seria possível dizer que é impossível procurar a verdade para quem não possui os arcanos¹¹? Numerosos argumentos a favor do livre pensamento são desdobrados por Lessing em um estilo de alerta, que participa da desconstrução do edifício racionalista e de seus membros em matéria religiosa e moral. De espírito maçônico, ele é particularmente sensível à coexistência de culturas e se preocupa em coletar o que cada uma das tradições do Livro pode trazer ao concerto da humanidade. Seu universalismo permanece na esfera do enciclopedismo e Lessing publica, em 1778, uma coletânea de textos de espírito voltairiano sobre a religião e depois, em 1779, seu grande poema dramático *Nathan, o Sábio*, aberto ao pluralismo religioso

8 Lessings Werke, vol. 3, p. 46 sqq. Aufbau Verlag, Weimar, 1982 (Préface à l'édition par Lessing (1776) des *Essais philosophiques*, de Karl Wilhelm Jerusalem.

9 Ibid., vol 1, p. 186-187, *Minna v. Barnheim* (1763), acte IV, sc. 2, .

10 Ibid., vol 2, *Anti-Goeze*, 4, II, 190

11 Ibid., vol 2, *Anti-Goeze*, 6.

em um espírito de tolerância e de síntese espiritualista e maçônica. A vertente romântica é assim preparada, antes de 1780, por esta ponta avançada do pensamento marcada pelo comparatismo e o começo de uma hermenêutica geral.

Esse quadro é alterado em 1781, quando Kant publica sua *Crítica da razão pura*. Essa nova filosofia explora a reflexividade do sujeito e as maneiras com que nosso espírito recebe as manifestações sensíveis, modelando-as de tal forma que seu conhecimento vem a ser possível. A Enciclopédia se vê subordinada ao choque de um possível conhecimento do Sujeito, uma reflexividade anunciando as condições de possibilidade do saber, que Kant nomeia de filosofia transcendental. O antigo regime de ideias se torna repentinamente fadado ao fracasso, pois o criticismo substitui o enunciado das condições de exercícios da liberdade às razões tradicionais da tolerância. A Europa poderia em breve declarar os Direitos dos Homens, depois de ter, por muito tempo, implorado pela Providência.

III. Hölderlin: Hiperion ou o eremita da Grécia

O poeta Hölderlin está no coração desse movimento. Movido por um profundo desejo de fusão trans-histórica dos espíritos, ele absorve do idealismo platônico uma doutrina da alma que dá uma dimensão material ao subjetivismo kantiano, cujo formalismo é o centro. Ele atualiza o postulado central do romantismo: mergulhar no coração da subjetividade para extrair o sentido de uma identidade pessoal no tempo.

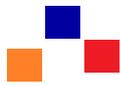
“Ser mortal é uma ilusão, é como as cores que dançam diante dos olhos quando se olha o sol por muito tempo”, escreve Hölderlin (1968, p. 91), antes de acrescentar:

A primeira criança da humana, da divina beleza é a arte. Nela, o homem se rejuvenesce e se recria. Ele quer ter o sentimento do que ele é, é por isso que coloca sua beleza diante de si. É assim que o homem se deu seus deuses. Pois, no princípio, o homem e seus deuses eram apenas um, uma vez que reinava, desconhecida para si mesma, a eterna beleza. Esses são os mistérios que anuncio, porém reais. A segunda filha da beleza é a religião. A religião é o amor pela beleza. É ela mesma o infinito, o universal que ama o sábio; o povo ama suas crianças, os deuses, que aparecem de múltiplas formas. E sem esse amor pela beleza, sem esta religião, o Estado nunca é apenas um esqueleto descarnado, sem vida e sem espírito, o povo e a ação uma árvore sem cimo, uma coluna ou capitel abatido (Ibid., p. 97).

E continua:

Se o sol do belo, como o dia de maio que entra no ateliê do artista, esclarece o bom senso de seu trabalho, não deixará sem dúvidas de suprir a necessidade de sair e divagar lá fora, mas ele pensará com prazer no dia da festa em que irá passear à luz da primavera que tudo rejuvenesce (Ibid., p. 102).

O romantismo alemão atribui a si mesmo uma aparência grega para situar o horizonte perene de sua meditação, associando as virtudes pessoais, a contemplação de uma natureza esplêndida e o heroísmo transformador do presente. É assim que os metafísicos alemães acolhem a transformação revolucionária!



Aquele a quem o destino fala tão claramente, pode também, dizia a mim mesmo, falar mais claramente ao destino; mais insondável é seu sofrimento, e ainda mais sua potência. É de ti, de ti apenas que esperava toda regeneração. Eu te via agir. O Metamorfose [...] Tu havias aberto os olhos de teus caros gregos para lhes ensinar a ver toda vida e tu havias abraçado neles [...] o entusiasmo capaz de lhes fazer sentir o segredo, o constante entusiasmo da natureza e de suas crianças puras. Ah, os homens doravante não acolhiam mais a beleza do mundo como os profanos, o poema do artista, do qual eles emprestam a expressão e esperaram o benefício. Os Gregos aquiescem: O Natureza viva! A magia de teu exemplo e, inflamada pela felicidade dos deuses com a juventude eterna, a humanidade não fazia mais nada que não fosse, como outrora, uma festa (Ibid., p. 160-161). [...] Faz uma vez, uma só, ato de submissão ao gênio e ele não tomará mais nenhum obstáculo mortal em conta, ele cortará todas as ligações com a vida (Ibid., p.173) [...] Aquele que está vivo não saberia reduzir-se ao nada, continua livre no mais profundo da servidão (Ibid., p.175-176).

A intriga simbólica e a intriga política formam, assim, apenas um mesmo destino, o do pensamento. Existem meios de citar alguns outros textos indicando a fusão, em Hölderlin, do ideal metafísico com a profecia política¹².

IV. Schelling ou a escolha do absoluto

De maneira menos literária, Schelling desenvolve uma filosofia que pode justificar esta exaltação poética. Para ele, a estética é sintetizada na mitologia. Seu pensamento conclui e transforma o movimento *Sturm und Drang* para o qual o romantismo é a peça fundamental. Nação sem Estado, a Alemanha pensa o mundo, ao passo que redescobre a Antiguidade em um estilo neoclássico. No entanto, se os revolucionários franceses se veem como romanos, os intelectuais alemães perscrutam a Grécia das cidades. Daí uma diferença radical do imaginário político. O êxodo helênico da sociedade barroca e de um catolicismo menos mítico que estético (Baumgarten intitula pela primeira vez um livro *Estética*, em 1750, e dá a esse termo o sentido atual). Essa veneração à Antiguidade associa-se, em jovens pensadores, à filosofia kantiana – daí sua sede pelo absoluto, no pensamento como na vida, seu moralismo transcendental-histórico do qual a filosofia de Schelling é o estandarte flamejante. Seu pensamento sobre a mitologia se dá, bem antes da hermenêutica de Scheleiermacher, como uma visão partilhada de um relato coletivo suscitando o entusiasmo ou a adesão ativa, uma pedagogia da formação do Homem.

Os ensinamentos da história antiga participam ativamente na educação alemã e é através da comparação do paganismo heroico e da tragédia grega que ele pensa o

12 Por exemplo, a Ode "Rousseau"



cristianismo e seus símbolos. Se o mito comporta uma dimensão narrativa-subjetiva elevada ao patamar de quadro mental de referência, o símbolo é um gesto de presentificação ritual desses mitos, através de cerimônias. Dessa forma, Schelling opõe a prece, que leva ao mito, e o ritual que encarna um símbolo. Assim, ele pode ter a pretensão de passar da época grega, trágica, à emoção empática dos símbolos cristãos. As representações do Cristo criança abolem simbolicamente o abismo entre o divino e o humano, já que a ignorância de seu próprio destino figura simbolicamente a grandeza do sacrifício futuro e eterno dessa criança, a de um Deus encarnado que, por conhecer a miséria humana, amplia o sentido do divino (SCHELLING, 1978, p. 55). Schelling pretende superar os aspectos pagãos presentes no cristianismo que causam problemas quanto ao pensamento da unidade divina do monoteísmo. Estamos o mais próximo possível do que poderiam ser os debates entre esses pensadores dotados, principalmente, de uma cultura pietista.

A emoção que se procura à vista de símbolos religiosos encontra seu equivalente no sentimento da natureza, sendo este último reforçado pela contemplação da pintura. É indispensável associar essa nova cultura alemã à prevalência do imaginário plástico na arte barroca, que criou um novo equilíbrio entre o pensamento filosófico e as formas da criação plástica ou do olhar contemplativo. A emoção frente à criação é, assim, símbolo do humano tanto quanto o acesso à linguagem. Mas o que compreendemos de fato através da emoção? Seria ela uma conhecida? Um acesso sensível a uma ordem de fenômenos irreduzíveis ao saber? Daí um debate metafísico apaixonante sobre a intuição intelectual. Kant finalmente proscreeve o termo, mesmo que seus escritos póstumos ainda apresentem vários traços do mesmo. *A Crítica da razão pura* formula uma teoria do esquema que pretende resolver a questão. Sínteses de conceitos são possíveis como uma espécie de misto entre o exemplo, sem alcance geral, e que deve ser estudada com o intuito de separar, dentro do conceito, aquilo que é relevante do que é puramente contingente, e a dedução matemática, que requer uma linguagem formalizada, é portanto incapaz de tocar os espíritos não formados. É por esta razão que os esquemas sintetizam um pensamento, como um símbolo nos sensibiliza sobre aquilo que deve ser pensado filosoficamente no sentido de alcançar uma formulação exata¹³.

13 ECO (1988, p. 209-210): "A estética romântica empregou o termo símbolo para designar essa unidade indissociável de expressão e de conteúdo que é a obra de arte. Toda a estética romântica é subentendida pela ideia de coerência interna do organismo artístico: a obra significa a si mesma, é sua própria harmonia orgânica e interna; nesse sentido, é intraduzível, 'indizível', ou 'intransitiva' (TODOROV, 77). [...] É precisamente por esta razão que fomos levados a não rejeitar a expressão para atuar os significados, mas a penetrar a obra de maneira sempre mais profunda (Kant), sendo a obra de arte uma ilusão a infinito (Wackenroder). Em Schelling, a obra de arte é expressamente chamada de 'símbolo', no sentido de hipotipose, de apresentação, de analogia, é simbólica uma imagem cujo objeto não significa apenas a ideia, mas a ideia em si, de maneira que o símbolo é a própria essência da arte, uma raio que atinge diretamente nosso olho do fundo obscuro do ser e do pensar e que atravessa toda a nossa natureza. [...] É a partir desta base que Goethe fará a distinção entre símbolo e alegoria. [...] a alegoria faz referência à intelecção, o símbolo à percepção, a alegoria é arbitrária e convencional, o símbolo é imediato e motivado. Pensava-se que a coisa existia por si mesma e descobriu-se que a mesma possui um sentido secundário. O símbolo é uma imagem natural, compreensível

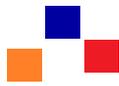
O esquematismo ainda é um poder misterioso aos olhos de Kant, uma antecipação sensível de conhecimentos ainda apenas esboçados. No centro do dispositivo kantiano é introduzido, desse modo, um espaço para o imaginário e uma modelização precursora. Kant ampliará esta compreensão na *Crítica do Julgamento*, onde trata do “julgamento reflexivo” que imagina as categorias sob as quais um conjunto de representações podem se organizar, e não se contenta, como em um julgamento determinante, em aplicar tipologias pré-existentes ao sensível. Schiller, em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, insiste na relação entre a estética e a liberdade e introduz a categoria do jogo para compreender o tipo de atividade do julgamento exercida diante de impressões estéticas e Schlegel elabora a teoria do gênio:

Ao mesmo tempo um indivíduo e o todo, unifica o eu e o absoluto: ele é realmente o padre da humanidade cuja missão sobre a Terra é de elevar o ser finito à eternidade, de transformar o eu empírico no eu absoluto, de experimentar a divindade na individualidade. [...] À ação que preconiza a moral, e que se une ao absoluto apenas de modo assintótico, o gênio opõe a abnegação nomeada ironia que consiste, para o eu empírico, criar-se enquanto eu absoluto através da recusa perpétua do limite, sucessão de autocriações e de autodestruições (RIVELAYGUE, 1992, p.395).

A liberdade é uma capacidade poética (criativa), no sentido que transcende a consciência em sua genialidade. Em contraponto, a produção efetiva exige a consciência, de forma que a fusão assintótica da criação com a produção é o horizonte conceitual da obra de arte. É preciso o não-intencional para criar, o que Schelling expressa enfaticamente (p. 613): “impossível criar com consciência”. Vê-se claramente, então, a filiação da psicanálise com a filosofia.

Quando, de fato, um objeto é nomeado sublime, a atividade inconsciente não pode se abrir; o eu entra, assim, em um conflito consigo mesma que pode apenas resultar em uma intuição estética que harmoniza, de forma inesperada, as duas atividades, sendo que a intuição que se encontra aqui, não no artista, mas no sujeito contemplativo de si mesmo, é inteiramente involuntária; o objeto sublime põe em marcha (de uma maneira completamente diferente do objeto romanesco, que de alguma maneira representa para a imaginação uma contradição

a todos; enquanto a alegoria emprega o particular como exemplo do geral, no símbolo é possível apreender o geral no particular [...]. Goethe transforma a arte e o simbólico em sinônimos e escreve: ‘a ideia permanece sempre infinitamente ativa e inacessível na imagem e, mesmo sendo dita em todas as línguas, permanece indizível.’ Eco comenta: “A estética romântica não revela o artifício – como diriam os formalistas russos –, ela conta a experiência daquele que sucumbe ao artifício. Nesse sentido, ela não explica o ‘mistério’ da arte, ela conta a experiência daquele que pensa se submeter ao mistério da arte [...], ela confunde interpretação semântica e interpretação estética”. Eco pode então comentar severamente o simbolismo romântico como se jogasse permanentemente com esse equívoco entre o imediatismo da evidência perceptiva do símbolo e sua irreduzibilidade também absoluta das significações, apoiando-se nas objeções hegelianas desta abordagem e sua substituição de um pensamento dialético pelo absoluto de Schelling.

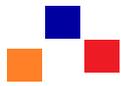


que não vale a pena resolver) todas as forças do coração, no sentido de resolver a contradição que ameaça toda a existência intelectual (SCHELLING, 1978, p.621).

Esta oposição entre o sublime e o romanesco é absolutamente central. Compreendemos que a filosofia romântica não visa, de forma alguma, resolver questões ligadas às vivências concretas dos sujeitos, mas a pensar a contradição central de suas existências históricas, exigindo que operemos, mesmo que sejamos os últimos a chegar ao mundo, a síntese de todos os esforços anteriores, com o intuito de pensar nossa situação humana e os fenômenos do mundo em si, enquanto criação. Schelling é mais claro:

É através dessa independência em relação aos fins externos, que a arte mantém seu caráter sagrado e sua pureza: a ponto de rejeitar qualquer parentesco, não apenas com aquilo que não é divertimento nem sensualidade – esta exigência é o caráter próprio da barbárie – ou com o útil – uma época que devota esforços supremos a invenções econômicas é a única que pode fazer tal exigência –, mas a ponto de rejeitar todo parentesco com o que demonstra moralidade, deixando para trás a ciência mesmo que esta se aproxime muito da arte, em consideração a seu desinteresse, pela única razão de tender sempre na direção de um fim exterior a si e de, finalmente, dever servir apenas como meio, visando o fim supremo da arte. (SCHELLING, 1978, p.622).

Schelling expressa aqui toda a radicalidade de um pensamento que rejeita, por princípio, a heteronomia de uma fruição que seria um começo de prazer e não de contemplação estética, colocando em jogo a liberdade em si, enquanto autonomia – nesse sentido, perfeitamente oposto a todo ordenamento do cotidiano da existência humana, esse estilo “Biedermaier” que associará, na Alemanha, as formas convencionais com as funções em uso, para incrementar a vida e incarnar a felicidade. Schelling vê como uma profanação esta orientação mundana que se propagará e virá a ser, mais tarde, o “design”. Não há aí nenhuma transcendência, o objeto se torna sua própria alegoria e afirma de maneira performática o gênero de perfeição material de que é expressão. Assim, a moda do romantismo europeu é oposta à sua filosofia original, substituindo a cultura do Eu egoísta (Stendhal) por aquela do Sujeito absoluto. O eã estético schelliniano voltado para o Absoluto refere-se a um tipo de visão diferente da de Kant, para quem, mesmo fora da questão do sublime, uma estética do belo continua viável. Ela é pensada a partir da gratuidade e do jogo das formas e das matérias sensíveis, que colocam em marcha nossas faculdades de conhecer sem, todavia, fornecer um conceito que lhes serviria de matéria útil. O prazer estético consiste, então, em colocar em movimento nossas faculdades, fora de todo o uso cognitivo propriamente dito. Entretanto, nada em Kant segue na direção de uma promoção qualquer do Eu autocentrado: o sentimento do sublime vê nosso Ego extinguir-se frente à grandeza do universo e a estética do belo coloca em jogo nossas faculdades cognitivas para acolher o reluzir das formas. O livre jogo das faculdades permanece, entretanto, metafisicamente sem objeto em



Schelling, que aprofunda a relação da estética com o simbolismo. Considerando que as sínteses mitológicas pagãs repousavam sobre um acordo dos povos em relação a esse panteão de deuses mitológicos, Schelling esboça a maneira com que um acordo desse tipo poderia se realizar nos dias de hoje. Ele associa estreitamente a predicação cristã à promoção de indivíduos remarcáveis – essas “frases”, segundo Baudelaire. Nada nos permite antecipar o que pode vir a ser a sociedade, não existe nenhum acordo pré-estabelecido que ilustre a visão da humanidade que deve prevalecer. O “perfeccionismo” do gênero humano, segundo Rousseau, traduz-se aqui pela espera de invenções transformadoras, trata-se de conversão e não de progresso. O exemplo da Reforma e de suas consequências, corroborando na eclosão de todo o consenso religioso, pode servir antes mesmo do evento revolucionário:

O centro do cristianismo é, de fato, a mística, que é apenas uma luz interior, uma intuição interior. É somente no sujeito que se produz aqui uma unidade do infinito e do fim. Mas desse misticismo interior, uma pessoa moral pode ser novamente, ela mesma, o símbolo; assim, ele pode ser levado à intuição poética, mas não se o deixarmos anunciar-se somente de uma maneira subjetiva. O misticismo é análogo à moralidade mais pura e mais bela, assim como pode haver, inversamente, um misticismo até no pecado (SCHELLING, 1978, p.463).

O essencial da reflexão de Schelling sobre as mitologias está centrado na constituição da individualidade moderna, oposta por ele ao caráter genérico das obras antigas:

Pode-se nomear o mundo moderno em geral como o mundo dos indivíduos, e o mundo antigo enquanto o mundo dos gêneros. Nesse último, o universal é o particular, e o gênero é o indivíduo; por isso, mesmo que aqui o particular domine, trata-se do mundo dos gêneros. Nesse outro, o particular significa apenas o universal, e, porque o universal domina, o mundo moderno é o dos indivíduos, o mundo da divisão. [...] no mundo moderno, a transformação e a mudança são a lei dominante. Tudo o que é finito aqui pereceu, pois não existe em si mesmo, mas somente para significar o infinito (SCHELLING, 1978, p. 464).

Essas frases indicam que os heróis e os deuses antigos, assim como as obras que os ilustram, referem-se a formas limitadas e exteriores, a uma cenografia mitológica sem organização perfeita que se limita a representar as forças em ação no mundo. Em revanche, a modernidade criou um tipo de indivíduo cuja singularidade encarna uma relação com o universal, com princípios ou instituições frente as quais se extinguem. A morte é justificada não mais em razão da impotência dos humanos frente aos Deuses e a suas limitações naturais, mas porque a vida em si mesma tem o sentido de ser uma viagem face a uma transcendência que ultrapassa os indivíduos, ao mesmo tempo que os fundamenta e que justifica seus atos. Schelling deduz uma teoria de épocas sucessivas do mundo, que serão simbolizadas pelos poetas Dante, Shakespeare ou Goethe, a despeito do fato de

“a lei fundamental da poesia moderna é a originalidade. Todo indivíduo verdadeiramente criador deve criar para si mesmo sua própria mitologia” (SCHELLING , p. 466), que deve se emancipar das visões naturalistas, dentre outras, por incorporar as mitologias que dizem respeito à ação do espírito, da história, da magia. Toda mitologia requer uma encarnação, mas a do tempo presente refere-se à encarnação das ações humanas em sua relação com o ideal, e não mais à ordem da natureza, da maneira que, finalmente, se impõe ao homem. É isso que faz de Fausto um personagem emblemático da mitologia moderna.

Vemos, então, que no início do século XIX se constituiu na Alemanha uma ligação muito substancial entre a filosofia do idealismo alemão e as considerações históricas. Esse pensamento insiste na destinação do Homem (Fichte) em função da dimensão supra-sensível do intelecto, orientado, seja em direção ao conhecimento racional, seja para o saber místico do Absoluto que orienta o pensamento da história humana em função de uma tomada de conhecimento progressiva da imanência de seu próprio movimento. Desta maneira, essa abordagem credita o espírito – tomado de um movimento que liberta progressivamente de toda a ordem estabelecida as representações trágicas ou heroicas, cuja significação seria a incapacidade da humanidade de se transformar. Pelo contrário, a sucessão das provações atravessadas pelas sociedades humanas e os relatos que elas elaboram sucessivamente para dar conta das mesmas deixam entrever uma orientação voltada para a aceitação sempre mais sólida de um destino centrado na autopoisição do sujeito e de sua vocação infinita que vem somente contrariar a infinitude existencial-material de nossa encarnação (figurada simbolicamente pelo cristianismo e por suas relações artísticas). Assim, podemos apenas sintetizar em nosso espírito a relação entre a natureza e a história.

O jovem poeta virtuoso Novalis, morto antes dos trinta anos, escreve em 1799:

Os deuses desapareceram com seus cortejos – a natureza permaneceu solitária e prostrada, acorrentada por uma medida estrita e pelo número seco. A luxuosidade da vida se decompôs em fórmulas obscuras, importadas como poeira ao vento. A fé que conjura e sua celeste companheira, a fantasia que tudo transforma e tudo reúne, fugiram. Um beijo mau soprou sobre o campo intumescido e a pátria maravilhosa se dissipou em gelo no éter. O firmamento se encheu de esferas radiantes. A alma do mundo e todos esses poderes encontraram santuário no espaço secreto do coração humano – a fim de lá agir até a aurora da glória universal. Doravante, a Luz não era nem a estadia nem o símbolo celeste dos deuses, que estenderam sobre si o véu da Noite. E a Noite tornou-se uma potente matriz de revelações, onde os deuses entram e cochilam, para ressurgir transformados, cheios de glória, num mundo renovado (NOVALIS, 1990, p.40-41).

Os anos 1797-1800 são cruciais na trajetória de Schelling e suas conferências sobre a relação do espírito com a natureza se sucedem, em um estilo filosófico romântico “que seria uma tentativa de anular a diferença no seio de uma subjetividade infinita” (RIVELAYGUE, 1990, p.401) e cujo ponto culminante será o *Bruno*, de Schelling, em 1801:

não apenas pelo problema tratado, mas pelo tom patético do diálogo e pela dialética *dounheimlich-heimlich* que o move: a interrogação inicial está centrada nos mistérios e seus temíveis segredos revelam aquilo que existe de mais próximo de nós, a unidade absoluta que integra a intuição intelectual e que também se expressa de forma esotérica na poesia, exotérica na filosofia (RIVELAYGUE, p. 400).

Contudo, o caráter puramente abstrato da tese da identidade do sujeito e do absoluto conduz, tanto Schelling quanto Hegel, a um pensamento da transformação histórica que modifica todos os termos presentes:

A perda da subjetividade do sujeito em *Aufhebung* abre espaço para uma antropologia, mas ela encerra o romantismo na sua busca nostálgica da essência da subjetividade. [...] O sistema toma a forma de uma história, a filosofia a de uma narrativa, ciência, filosofia e religião se unem, desse modo, em uma nova mitologia que deve formar o ponto culminante do pensamento romântico: a solução de Schelling permite a passagem do Logos ao mito, já que o mundo torna-se “um romance colossal” (Novalis) [...]. “um novo saber que cresce de dentro sem que a eterna liberdade caia como objeto em um sujeito reflexivo”. (RIVELAYGUE, 1990, p. 405-406).

E Jacques Rivelaygue conclui:

Apesar de seu aparente fracasso, a filosofia romântica da identidade é, em realidade, uma revolução, pois em sua estruturação como sua desconstrução, ela introduz ao espaço da modernidade, ou seja, ao ponto em que a metafísica se manifesta apenas através de uma dupla impossibilidade de ultrapassar a subjetividade como de pensar a diferença. (1990, p.408).

V. Hegel ou o fim do sistema do idealismo alemão

Hegel começou sua obra por uma teoria da moral (*System der Sittlichkeit*) que transforma *A Antropologia de um ponto de vista pragmático* de Kant, através da busca de coerências internas à evolução que pudessem dar sentido a uma organização, relacionando as diversas orientações das sociedades humanas entre si. Essa orientação aponta disciplinas ainda em formação, a sociologia e os estudos interculturais, que logo serão chamadas de *Volkerkunde*, *folklore*, *ethnographie*, *anthropology* etc. Serão necessárias algumas décadas para que sejam colocadas em prática. No entanto, esse esforço logo produziu frutos em outra direção. Ao invés de restringir-se a uma reflexão sobre o Absoluto divino ou o inefável dos sentimentos, Hegel se convenceu, desde muito cedo, da importância de dar continuidade à tentativa kantiana de destruição da metafísica em favor de uma abordagem metódica dos modos de produção de conhecimentos efetivos. O pensamento pós-kantiano de Hegel não aceita qualquer projeto que se apoie em uma pesquisa centrada no suprassensível ou nas dimensões reveladas por Kant em matéria

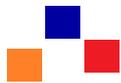
de moral. Para Hegel, o dever ser está longe de significar uma norma que permite pensar o universal e a moral, representando apenas o enunciado da impossibilidade de atingir qualquer moralidade. O mesmo se aplica, insiste, ao vazio em relação às intuições sublimes em matéria de estética. É importante perceber a maneira soberana com que descreve esta vacuidade : trata-se do “mal infinito”. A *Fenomenologia do Espírito*, de 1806, culminava em uma síntese representando o Espírito absoluto que unificaria o percurso de uma consciência, cujo desfecho histórico seria o de reduzir sua negatividade constitutiva em termos de etapas, que poderiam ser superadas apenas através do desenrolar de uma longa Odisseia de “volta para casa”.

Sua compreensão da transformação revolucionária e do Império napoleônico proporciona-lhe uma imagem das guerras revolucionárias de que mesmo aqueles que as realizaram não tiveram consciência clara: “nada de grandioso no mundo foi realizado sem paixão”, coloca em *Lições sobre Filosofia na História*. Mas, tanto para César quanto para Napoleão, a glória vem precisamente do fato de ambos se sacrificarem inteiramente a ações cujas limitações contribuem para o desenrolar de seus grandiosos fracassos. A História tem mais significado que aqueles que a fazem. A Revolução devora seus filhos como o Saturno da mitologia. Como descrita por Hegel, a consequência pode ser a rosa que, à beira do caminho, será pisoteada à medida que os eventos modificam o curso da história. Apesar de todos os esforços para controlar seu tempo, grandes homens desbravam caminhos que, após assimilá-los, têm consequências imprevistas. 1815 coloca um ponto final na hegemonia francesa na Europa e dá espaço ao Império britânico. No entanto, Hegel identifica aí o início de uma fase em que o direito à propriedade, no âmago da herança revolucionária e napoleônica do código civil, funda uma sociedade burguesa cujas guerras revolucionárias precipitaram o desenvolvimento e unificaram as formas (*Filosofia do Direito*). Deste modo, é possível explicar sua crítica radical a Schelling e ao pensamento romântico, acusados de se comprazerem em uma vacuidade abstrata que pode gerar apenas uma indeterminação geral. No entanto, o universal se dá através de uma sequência de contradições que a humanidade precisa resolver para tornar-se consciente de seu destino. Este pensamento pode ser colocado nos seguintes termos:

O infinito é o ser-outro do ser-outro, a negação da negação, a relação consigo através do suprassumir da determinidade. O infinito, nesse conceito simples, pode ser tido como a segunda definição do absoluto; este conceito é mais profundo que o devir; no entanto, ainda é afetado aqui por uma determinidade; a coisa-capital é distinguir o verdadeiro conceito da infinitude da má infinitude, o infinito da razão do infinito do entendimento (HEGEL, 1972, p.80; 1996, p.115).

Hegel comenta: romper uma barreira não significa deixar o finito, mas chegar a sua determinação absoluta, relação absoluta consigo mesmo.

Observe. O infinito – de acordo com o sentido habitual da má infinitude - e o progresso até o infinito, assim como o dever ser, são a expressão



de uma contradição tomada, por si mesma, como solução deste último. Esse infinito é apenas uma primeira elevação do representar possível acima do finito, dentro do pensamento que aceita o nada como único conteúdo (1972, p.80; 1996, p.115).

Ou seja, o enunciado de condições formais que nos resta preencher para a realização do absoluto, ou para cumprir nosso dever, nos remete ao infinito, sem que possamos jamais pensar na possibilidade de encarnar a síntese do ser e do dever ser. Um pouco mais adiante, no momento da síntese do ser- para - si como idealidade, Hegel assimila o infinito enquanto expressão refletida e determinada, mas observa, logo em seguida:

Um outro idealismo como, por exemplo, o idealismo kantiano ou fitcheano, não ultrapassa o dever ser ou o progresso infinito, logo, não alcança o idealismo e o ser-para-si. Nesses sistemas, a coisa-em-si ou o impulso infinito, certamente acessa imediatamente o Eu e é somente alguma coisa para ele; mas este impulso parte de um ser-outro livre. Por consequência, o Eu como ideal é bem determinado, do ângulo do ser-em-si enquanto relação infinita, mas o ser-por-uma-coisa não é atingido, logo, o primeiro também não o será. (1972, p. 97; 1996, p.131)

A crítica ao kantismo é radical: trata-se apenas de um sonho que reconduz a *Schwärmerei* de que se pretendia libertar. Suas proposições revelam apenas o imaginário e, por consequência, encerram o sujeito no finito em que existe, sem indicar nenhum caminho para acessar uma determinação superior de suas ações ou de seu ser. Hegel, ao examinar a quantidade, desenvolve aquilo que denomina

A má infinitude, sobretudo na forma do progresso do quantitativo até o infinito, é o ato contínuo de ir além do limite que é a impotência da suprassunção e da permanente recaída na mesma - por hábito de ser sustentada por algo de sublime e por uma espécie de serviço divino [...] mas a indigência desta elevação, ao permanecer subjetiva, elevando-se à escala do quantitativo, deixa-se conhecer no sentido de que esse trabalho vão não se aproxima do propósito infinito, em que se deve investir de maneira totalmente diferente se queremos atingi-lo. (1972, p. 97; 1996, p.131)

Hegel cita a *Crítica da Razão Pura*:

O sujeito se eleva pelo pensamento acima do lugar que ocupa no mundo dos sentidos e amplia a ligação ao infinitamente grande, uma ligação com as estrelas para além das estrelas, o mundo para além dos mundos, os sistemas para além dos sistemas ou ainda, tempos sem limite de movimentos periódicos, de seus começos e duração. Representá-lo significa projetar-se em direção ao incomensurável - longínquo, lá onde o mundo é mais longínquo e onde há sempre outro ainda mais longe, lá onde o passado está tão longe que há sempre outro posterior a ele; o pensamento sucumbe a esta apresentação do incomensurável; como um sonho em que seguimos por um longo caminho sempre mais longe

e mais longe, a perder de vista, sem vislumbrar um fim finito em queda e em vertigem. (1972, p. 97; 1996, p.131)

Hegel comenta o ímpeto lírico kantiano para acrescentar, de maneira pérfida, que este “merece sobretudo louvor pela veracidade com que indica aquilo que resultará deste ímpeto: o pensamento sucumbe, o fim é queda e vertigem”(Ibid., 1972, p.188; 1996, p. 220). Essa queda é também a queda da dinâmica revolucionária e, mais tarde, Buchner viverá, aos vinte anos, o drama descrito por Hegel: “A Morte de Danton” e “Wouzeck” introduzem o retumbar do sublime no drama da história. Portanto, desde 1810, Hegel pensava, de maneira mais contundente que Constant, a semelhança de fundo entre as instituições românticas alemães e o pensamento revolucionário francês. Se este último foi permanentemente atropelado pelas circunstâncias, as primeiras não tinham desdobramentos na ação e permaneceram metafísicas. Mas ambos continuavam incapazes de pensar os próprios impasses no momento de encarnar a verdade de seu tempo.

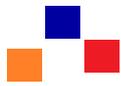
Conclusões. Arte e Barbárie

Adorno apontará as consequências desta época em *A Teoria da Estética*:

O facto de a experiência do belo natural, pelo menos segundo a sua consciência subjectiva, se manter aquém da dominação da natureza como se ela fosse originalmente dada, parafraseia a sua força e a sua fraqueza. A sua força, porque ela relembra o estado de não-dominação, que provavelmente nunca existiu; a sua fraqueza, porque ela se dissolve precisamente assim no amorfo de onde se elevou o gênio que só podia caber em sorte àquela ideia de liberdade realizada num estado de não-dominação. A anamnese da liberdade no belo natural induz em erro porque espera a liberdade da servidão antiga. O belo natural é o mito transposto para a imaginação e, talvez por isso, liquidado. O canto das aves a todos parece belo; [...] No entanto, no canto das aves, espreita o terrífico, porque não é um canto, mas obedece ao sortilégio que o subjuga. O terror aparece ainda na ameaça das migrações de aves, nas quais se deve ver o antigo augúrio, sempre de desgraça. A plurivocidade do belo natural tem essencialmente a sua gênese na dos mitos. Por isso, o gênio, uma vez desperto para si mesmo, já não pode satisfazer-se com o belo natural (ADORNO, 1984, p.82-83).

Adorno se propõe a mostrar em seguida que a arte, em oposição à natureza, atravessa toda sorte de contradições, começando pela representação enquanto forma artística:

ao objectivar o fenómeno, o faz simultaneamente desaparecer. A reacção, de nenhum modo esotérica, que considera a rosa como urze e mesmo o cervino pintado como kitsth, vai muito além dos temas expostos: percebe-se aí pura e simplesmente o carácter inimitável do belo natural. O mal-estar a este respeito actualiza-se em extremos de tal modo que a zona de bom gosto da imitação da natureza permanece tanto mais intacta. A



floresta verde dos impressionistas alemães não tem mais dignidade do que o Königssee dos decoradores de hotéis. Os franceses perceberam exactamente porque é que tão poucas vezes escolheram como tema a natureza pura, porque é que, embora não se voltando para algo de tão artificial como dançarinas e jockeys ou a natureza adormecida do Inverno de Sisley, disseminavam as suas paisagens com emblemas de civilização, que contribuíam para a esqueletização da forma, por exemplo, em Pissarro. (Ibid., p. 83) [...] A dignidade da natureza é a de um ainda-não-ente, que recusa através da sua expressão a humanização intencional. Ela transmitiu-se ao carácter hermético da arte, à sua recusa, preconizada por Hölderlin, de todo o uso, fosse ele mesmo sublimado pela intervenção da sensibilidade humana. Pois, a comunicação é a adaptação do espírito ao útil, mediante a qual ele se integra nas mercadorias, e o que hoje se chama sentido participa desta monstruosidade. A completude, a textura e a consonância das obras de arte é a cópia do silêncio, unicamente a partir do qual fala a natureza. (Ibid, p. 90-91)

Adorno rejeitará, portanto, a dicotomia subjetivo-objetivo praticada por Hegel. Há uma separação e não uma dialetização das dimensões. Opondo-se a Schelling, Hegel situa o belo natural em uma dimensão de dependência em relação ao espírito. Adorno responde que uma autonomia da arte é irreduzível da síntese em sentido absoluto, onde desaparece a autonomia do material e da forma artística. Nesse sentido, Hegel demonstra um pensamento reacionário e não consegue se distanciar da instrumentalização da arte. É precisamente a irreduzibilidade das formas artísticas em significações pré-concebidas que dá à arte sua maior força e faz com que acompanhe sempre as meditações humanas. Longe de permitir a fusão percebida pelos românticos, para Adorno, a arte representa apenas o termo irreduzível que nos faz tomar consciência dessa barbárie (colocada por Schelling, como vimos) que profanou tanto a natureza quanto a subjetividade, sobrecarregadas para nós pelas manipulações impostas a elas. Essa ideia está aliada a certas expressões forjadas por Heidegger, realmente inspirado pelos pensadores do romantismo.

Associada ao pensamento britânico sobre a sensibilidade moral e o esforço francês para estruturar o mundo sócio-político, a promoção romântica do sentimento criou assim as condições para uma imensa controvérsia. O novo mundo urbano e industrial é acompanhado do emprego de um pensamento utilitarista que associa a felicidade à matemática avaliação dos prazeres e dos pesares. O utilitarismo pretende eliminar toda a metafísica e diz ser o único capaz de produzir o bem-estar humano, de uma maneira que os princípios morais subjetivos são incapazes de fazer, visto que pressupõem uma boa vontade aleatoriamente distribuída entre as pessoas. Contudo, se as emoções vividas em primeira pessoa demonstram intensão moral, também são um motivo para rejeitar o curso do mundo em sua transformação industrial – rejeitando qualquer utilitarismo, acusado de revelar, ao se resignar e levar a seu termo, a verdade desse mundo profanado que os românticos apreenderam antes de Adorno, que podia apenas subverter toda a possibilidade de síntese humana com o mundo. Se o pensamento romântico alemão rompe com o racionalismo francês, permanecendo incompatível com o utilitarismo, seu esforço imenso para conciliar entre si duas dimensões



da sociabilidade humana - cálculo lógico e sentimento estético - constitui um exemplo único de um pensamento em ação que terá transformado profundamente as representações da cultura e criado expressões do que, mais tarde, chamaremos de contracultura.

Referências

- ADORNO, T.W. *Théorie esthétique*. Trad. M. Jimenez. Paris: Klincksieck, 1974. Disponível em: <http://marxismo21.org/wp-content/uploads/2015/02/ADORNO-Theodor-TeoriaEst%C3%A9tica.pdf>
- BUCHNER, G. *Œuvres complètes*. Trad. B. Lortholary. Paris: Le Seuil, 1988.
- COURTINE, J.-J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. (dirs). *Histoire des émotions*. Vol 2. Paris: Le Seuil, 2016.
- DERRIDA, J. *Psyché, Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1998.
- ECO, U. *Sémiotique et philosophie du langage*. Trad. M. Bouzaher. Paris: PUF, 1988.
- GRONDIN, J. *L'universalité de l'herméneutique*. Paris: PUF, 1993.
- HEGEL, G.W.F. *Science de la Logique, l'Être*. Trad. P.J. Labarrière e G. Jarczyk. Paris: Aubier, 1972.
- HEGEL, G.W.F. *Wissenschaft der Logik*. Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- HOLDERLIN. *Hypérion*. Trad. R. Rovini., Paris: UGE, 1968.
- LESSING, G.E. *Werke in fünf Bände*. Weimar: Aufbau Verlag, 1982.
- MAISTRE, X de. *Viagem a roda do meu quarto*. Trad. M. Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- CONSTANT, B. Préface à Wallstein. In: MILLET, C. *L'esthétique romantique, une anthologie*. Paris: Pocket, 1994. p.155-156. (Reformulação feita por Constant em 1829, do Prefácio de 1809.)
- NOVALIS. *Hymnes à la Nuit. Cantiques spirituels*. Trad. R. Voyat. Paris: La Différence, 1990.
- RIVELAYGUE, J. *Leçons de métaphysique allemande*. Vol 1. Paris: Grasset, 1990.
- SCHELLING, F.W.J. *Textes esthétiques*. Trad. A. Pernet ; X. Tilliette. Paris: Klincksieck, 1978.

Recebido em 18/09/2016.

Aceito em 05/10/2016.

Gérard Wormser

É doutor em Filosofia pela Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, especialista na obra de Jean-Paul Sartre e na filosofia alemã. É fundador e diretor da revista internacional aberta *Sens Public* (www.sens-public.org). E-mail: gwormser@sens-public.org

Tradução

Clara Fernandes. Mestre em Tradução Literária e Edição Crítica pela universidade Lyon 2.

Bárbara Cardoso. Jornalista e crítica cultural.

