

Viso - Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 9, jul-dez/2010

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Crítica, arte e *Bildung* no *Frühromantik*
Guilherme Foscolo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Crítica, arte e *Bildung* no *Frühromantik*

A radicalização da crítica em Friedrich Schlegel parece colocar-nos diante do problema da objetividade da crítica de arte: se o julgamento a respeito da qualidade no âmbito da arte deve ser orientado por uma teoria, os conceitos a fundamentar tal teoria devem ser válidos universalmente. O problema está justamente nesta fundamentação – uma vez que a razão desvelou-se órgão cognitivo insuficiente, fica patente sua incapacidade em submeter todas as obras de arte ao tribunal por ela mesma instituído. Schlegel não parece assumir a partir daí que toda crítica estética seja tão somente – subjetiva. No entanto, uma vez rejeitada a possibilidade de crítica objetiva, ficamos com a seguinte pergunta: que tipo de crítica é ainda possível? O presente artigo pretende-se uma reflexão sobre o exercício de uma crítica que deve transitar, portanto, entre objetividade universal e subjetividade radical.

Palavras-chave: crítica – romantismo alemão – Friedrich Schlegel – filosofia da arte

ABSTRACT

Criticism, Art and *Bildung* in the *Frühromantik*

Radicalization of criticism in Friedrich Schlegel seems to bring forth the problem of objectivity in art criticism: if the judgment on what regards quality in art should be carried out by means of a theory, the concepts to root such a theory should be universally valid. The problem is precisely in such foundation – since reason has unmasked its own insufficiency as a cognitive organ, it also reveals its own incapacity in subduing all works of art to the tribunal established by reason itself in the first place. Schlegel does not seem to assume from there that all criticism should be only – subjective. Notwithstanding, once ruled out the possibility of objective criticism, we are still stuck with the question: what kind of criticism is left? This paper intends to be a reflection on the exercise of a criticism that struggles between universal objectivity and radical subjectivity.

Keywords: art criticism – Early German Romanticism – Friedrich Schlegel – philosophy of art

FOSCOLO, G. “Crítica, arte e *Bildung* no *Frühromantik*”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 9 (jul-dez/2010), pp. 123-135

Aprovado: 18.05.2011. Publicado: 17.08.2011.

© 2011 Guilherme Foscolo. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 18.05.2011. Published: 17.08.2011.

© 2011 Guilherme Foscolo. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Somos capazes de perceber a música do infinito mecanismo, de compreender a beleza do poema, porque em nosso íntimo também vive uma parte do poeta, uma fagulha de seu espírito criador, que, bem debaixo das cinzas de nossa própria desrazão, nunca cessa de arder com secreta violência.¹

Tzvetan Todorov, em *Teorias do símbolo*, aponta – como um dos traços definidores do primeiro romantismo – para uma espécie de ímpeto sintético: a afirmação da unidade dos contrários.² “O *sintetismo*, ou fusão dos contrários”, diz-nos Todorov, “é um traço constitutivo da estética romântica”.³ A arte ocuparia assim lugar de destaque para os primeiro-românticos – isto porque seu *locus*, o objeto da arte, configuraria espaço privilegiado para a assimilação de todos os contrários. A considerar o primeiro romantismo como fenômeno catalisador, o autor conclui da seguinte forma:

Se o romantismo se define pela absorção de todos os contrários, ele reencontrará fatalmente, no seu caminho, o par do clássico e do romântico; se o subverte, realizará um desses paradoxos que Russell sabia explicar, em que um conjunto é obrigado a figurar como elemento de si próprio. Uma tal voracidade tem aqui, evidentemente, consequências nefastas: deixa de permitir a separação dos clássicos e dos românticos, e, de fato, esvazia todo o sentido do próprio termo “romântico”.⁴

A leitura de Todorov parece-me duplamente equivocada. Em primeiro lugar, se a arte possui um *locus*, este não consiste especificamente em um *objeto*, não pelo menos no sentido material do termo: como é meu propósito demonstrar, trata-se antes da atividade, entendida aí como construção da própria subjetividade; em segundo lugar, a síntese a que se refere Todorov nunca se realiza efetivamente. Se quisermos ser precisos, nem mesmo de “sintetismo” se trata aqui – termo mais preciso, ao contrário do que aponta o próprio Todorov, seria “sincretismo”, a sinalizar para uma tendência que é tão somente tendência, mais voltada para a complementaridade que para fusão efetiva.⁵ Ambos os equívocos devem nos servir de deixa, contudo, para pôr em relevo uma relação um tanto quanto confusa no *corpus* romântico: aquela entre crítica, arte e *Bildung*.

Antes de qualquer coisa, gostaria de atentar para a radicalização da crítica levada a termo por Friedrich Schlegel e o primeiro romantismo: se Kant inaugura uma época em que tudo deve ser submetido ao tribunal da razão, por que poupar a própria filosofia crítica do tribunal inaugurado por – ela mesma? “Uma vez que a filosofia critica tudo o que lhe surge pela frente”, diz-nos Schlegel no *Athenäumsfragment* 56, “uma crítica da filosofia nada mais seria que uma justa represália”. A radicalização do esforço crítico inaugurado por Kant transforma a crítica em *metacrítica*: ao voltar o esforço crítico contra si mesmo, o resultado é uma base cética para o filosofar. A filosofia do primeiro romantismo se opõe assim às filosofias fundacionais de Reinhold e Fichte – na medida em que desonera a razão do poder de apreensão que nela investem Kant e seus partidários. Posto de outro modo, a filosofia crítica de Kant, como propedêutica, coloca em evidência um problema gnosiológico que se torna objeto comum para o idealismo e o romantismo alemães – o problema da fundação de todo o conhecimento. O problema cresce em relevo na *aetas* kantiana pelo menos desde os ataques de Jacobi à *Crítica da*

razão pura: o idealismo pretende respondê-lo através de um programa fundacional; o primeiro romantismo aposta na reabilitação da imaginação como faculdade cognitiva, uma vez que a razão, como órgão da filosofia, mostrou-se incapaz de apreender um primeiro princípio, ou princípio fundador, algo com o que – como o *cogito* cartesiano – tornar-se-ia possível fundamentar todo o nosso conhecimento. O ceticismo romântico reside exatamente aí: o conhecimento do Absoluto, do incondicionado, é visto como tarefa impossível – e a filosofia, na sua busca eterna por um fundamento, como tarefa infinita. “Procuramos por toda parte o incondicionado”, diz Novalis, “e encontramos sempre apenas coisas”.⁶

Em síntese, Schlegel parece herdar de Jacobi a crítica formulada ao esforço fundacional: as proposições que emitimos como conhecimento só valem porque fundamentadas por outras proposições que, por sua vez, só valem se fundamentadas por outras, e assim por diante. A regressão remete ao infinito, a menos que um primeiro princípio auto-evidente, válido em si mesmo, seja estabelecido – tarefa que, para os primeiro-românticos, não pode jamais ser realizada. E não o pode porque, pelo menos desde Jacobi, “o idealismo transcendental parece não ser compatível com a tese de que os objetos externos são as causas de nossas impressões e representações enquanto tais”.⁷ Uma vez que só temos acesso a representações, não há ponto de apoio que garanta uma realidade ‘fora’ do círculo vicioso que estabelece uma representação como fundamento de outra, etc. A razão, diz Schlegel em sua *Conversa sobre a poesia*,

é apenas uma e em todos a mesma; como entretanto cada homem possui sua própria natureza e seu próprio amor, também traz dentro de si sua própria poesia. Que precisa ser preservada, tão certo quanto ele é aquilo que é; tão certo quanto nele há alguma coisa, pelo menos, que seja original; e nenhuma crítica pode ou deve roubar-lhe sua essência mais própria, sua mais íntima força, para refiná-lo e purificá-lo até uma imagem comum, sem espírito e sem sentido, como se esforçam os tolos, que não sabem o que querem.⁸

A razão, por si só, “não é capaz de produzir nada além de estruturas de puro pensamento e mover-se por estas estruturas, descrevendo um círculo totalmente desprovido de qualquer conteúdo positivo em torno de si mesma”.⁹ Ora, se só temos acesso a representações e nunca às coisas mesmas; se estamos presos num ciclo vicioso, em que nossas representações são oferecidas como respostas para outras representações; então como garantir um único ponto de apoio para além da natureza fenomênica das nossas representações – o incondicionado? Como é possível assegurar *qualquer* base para o conhecimento, se a razão demonstrativa nos revela sua insuficiência enquanto “ferramenta”? Marcadamente, primeiro romantismo e idealismo alemães se distanciam aí: para o romantismo, o Absoluto não se deixa apreender via faculdade cognitiva – via entendimento. E isto porque a razão não pode apreender aquilo que nos cerca em toda a multitudine e abundância do mesmo modo como o pode a imaginação – não é outro, aliás, o motivo pelo qual o *Frühromantik* quer reabilitar a imaginação como faculdade cognitiva: se pela razão erigiu-se um indivíduo vazio, reabilitar a imaginação é tratar de preenchê-lo. Se a imaginação é capaz de captar a

multitudine dos fenômenos que nos cercam em toda a sua pluralidade, a poesia – como ideal estético – é capaz de dar a este todo um *sentido*, unidade.¹⁰ “Toda filosofia é idealismo e não há verdadeiro realismo, exceto o da poesia”, diz Schlegel, no *Ideenfragment* 96. E arremata: “vinculem os extremos, e terão o verdadeiro meio”.¹¹ Se a filosofia é o reino da razão, do ideal, e a poesia o da imaginação, do real – se a filosofia é uma busca infinita por um Absoluto que jamais se deixa apreender por nossas capacidades cognitivas, e se a poesia representa o máximo que poderemos ter deste Absoluto; então a “universalidade [,] saturação recíproca de todas as formas e todas as matérias [,] só alcança a harmonia mediante o vínculo de poesia e filosofia”.¹²

A radicalização da crítica em Schlegel coloca em evidência o problema da objetividade – ou, para ser mais preciso, da objetividade da crítica de arte. O problema remonta ao ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*,¹³ e deixa-se ali antever por outra via de acesso. Dito de outro modo, se em *Sobre o estudo da poesia grega* Schlegel pretende desvelar as bases sobre as quais uma teoria objetiva da arte deve ser construída, o prefácio escrito em 1797 para a publicação tardia da obra já deixa antever os reflexos de uma importante revisão conceitual – ruía aí a crença na objetividade.¹⁴ Senão, vejamos.

Em sua obra de *debut*, Schlegel tem por objetivo pôr em evidência o contraste entre poesia antiga e poesia moderna. Para tanto, polariza os elementos que compõem as produções antigas e modernas – nos antigos, identifica um ideal de perfeição limitada, natural e, por que não, homogênea; nos modernos, não obstante o caráter heterogêneo, individual de suas produções, não há limites para a perfectibilidade. Ocorre que o elemento constitutivo da cultura moderna só se evidencia por contraste com os antigos, e vice-versa: pois que o ideal de perfectibilidade limitada dos antigos só se torna ideal mediante a interferência de uma *razão reflexionante*, que o define e distingue – criando assim os pólos antigo e moderno, natural e artificial, perfectibilidade finita e infinita. A atividade reflexionante na poesia moderna a torna infinitamente perfectível em direção a um ideal inatingível (em certa medida, criado pela intervenção do entendimento) – a poesia moderna estaria, por assim dizer, condenada ao movimento perpétuo.

A essência da Antiguidade está em sua coesão – a da Modernidade, na fragmentação. Na Antiguidade, “a teoria grega não estava de nenhuma forma associada com a práxis do artista; no máximo, a teoria viria a se tornar uma serva do artista. O *impulso* [*Trieb*] em seu todo não era somente o motivo, mas também o *princípio norteador* da cultura [*Bildung*] grega”.¹⁵ Na Modernidade, o entendimento assume o governo e submete a teoria a um gosto decadente; a liderar a arte sem ter levado a exame seus próprios conceitos, o entendimento só pode guiá-la em direção à imitação do particular, do interessante: guiá-la, portanto, para um esgotamento de si mesma. A predominância do *interessante* na Modernidade – em oposição à *objetividade* da arte na Antiguidade – põe em evidência o seguinte problema: se o julgamento a respeito da qualidade no âmbito da arte deve ser orientado por uma teoria, os conceitos a fundamentar tal teoria devem ser

válidos universalmente – no entanto, a subjetividade latente nas obras modernas (o *interessante e particular*) torna praticamente impossível a aplicação de uma teoria que sirva de ferramenta para um julgamento *objetivo*. Em última instância, a aplicação de uma teoria que tão somente se oriente pela arte antiga poderia levar ao julgamento precipitado de que a poesia moderna não possui qualquer valor: julgamento que, para Schlegel, “contradiz de forma patente aos sentimentos”.¹⁶ Retornamos, mais uma vez, ao ponto de impasse: torna-se premente o desenvolvimento de uma crítica que transite entre ambos os pólos, quais sejam, subjetividade radical e objetividade universal.

* * *

A relação entre os aspectos gnosiológico e estético não poderia ser mais clara: se o julgamento a respeito da qualidade no âmbito da arte deve ser orientado por uma teoria, os conceitos a fundamentar tal teoria devem ser válidos universalmente – ora, o problema está na impossibilidade de fundamentação objetiva destes mesmos conceitos. A razão mostrou-se, afinal, insuficiente como órgão cognitivo – de modo que fica patente sua incapacidade em submeter todas as obras de arte ao tribunal por ela mesmo instituído. Uma vez rejeitada a possibilidade de crítica objetiva, resta analisar que tipo de crítica ainda é possível. Schlegel não parece, no entanto, assumir a partir daí que toda crítica estética seja tão somente – subjetiva.¹⁷ E é a partir do esforço em encontrar um caminho entre objetividade universal e subjetividade radical que surge o conceito de *característica*.¹⁸ Schlegel assim o define no *Athenäumsfragment* 439:

Uma caracterização é uma obra de arte da crítica, um *visum repertum* da filosofia química. Uma resenha é uma caracterização aplicada ou que se aplica em vista do estado atual da literatura e do público. Panoramas, anais literários, são somas ou séries de caracterizações. Paralelos são grupos críticos. Da junção de ambos nasce a seleção de clássicos, o sistema cósmico crítico para uma dada esfera da filosofia ou poesia.

Uma caracterização é uma obra de arte da crítica – deixa-se já aí antever que a crítica, como bem notado por Benjamin, “é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento”.¹⁹ A característica de uma obra é imanente, no seguinte sentido: cada obra em específico reflete um ideal de obra, e é em vista deste ideal que a crítica deve – completá-lo. Posto de outro modo: poesia e crítica se intermesclam. A tarefa da crítica, portanto, é uma tarefa de co-significação – como co-significação criativa, tem por função tornar-se também parte da obra. Uma vez que deve se orientar por um ideal que não se deixa apreender de imediato, seu caráter é divinatório – na medida em que deve auscultar o ideal na obra. Daí porque, “para entender alguém que se entende somente pela metade, se tem primeiro de o entender por inteiro e melhor do que ele mesmo, mas então também apenas pela metade e exatamente tanto quanto ele mesmo”.²⁰ Ora, se a crítica nasce mediante intervenção da razão reflexionante (ou, se assim quisermos, da filosofia), tal intervenção se opera no corpo das próprias produções artísticas modernas. Diferentemente da poesia antiga, natural e espontânea, a poesia moderna é fragmentária *porque* reflexionante – e o que tem de fragmentário é aquilo que tem de filosófico. As origens da crítica e da poesia na cultura moderna estão de tal forma

atreladas que não seria exagerado supor que, “diferentemente do que aconteceu na Grécia, onde a literatura floresceu muito tempo antes de surgir a crítica, entre os modernos, e sobretudo entre os alemães, [...] crítica e literatura não apenas nasceram simultaneamente, mas que aquela veio à luz um pouco antes desta”.²¹ A ocasião não passa despercebida pelos primeiro-românticos: em vista do caráter de incompletude da própria poética moderna, a crítica é pensada de forma crítica, abrindo caminho para algo totalmente novo: crítica produtora.

Mas como a atividade crítica se opera como co-significação produtora? Para respondê-lo, quero antes chamar a atenção para a relação de proximidade entre os conceitos de poesia romântica, sinfilosofia e simpoesia. Ora, no famoso fragmento 116 da revista *Athenäum*, Schlegel define a poesia romântica como “poesia universal progressiva”. Como “poesia universal progressiva”, pretende não somente “reunificar todos os gêneros separados da poesia” como também quer “pôr a poesia em contato com a filosofia e a retórica”, “quer e também deve ora mesclar, ora fundir, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para o cultivo, e as animar pelas pulsações do humor”. É também “a que mais pode oscilar, livre de todo o interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando esta reflexão, como numa série infinita de espelhos”. Como está sempre em devir, “não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal”.²² Note-se bem – a crítica como faculdade divinatória é colocada aí em relevo. Isto ocorre em vista do ímpeto sintético que encarna o próprio conceito de poesia romântica – se os mais diversos elementos devem ser confrontados, a operação só será bem sucedida se direcionada pelo esforço crítico. O mesmo ideal sintético encarna os conceitos de *sinfilosofia* e *simpoesia*. “Sintetizar os indivíduos”, diz-nos Todorov, “tendo em vista a produção de seres completos, é, com efeito, uma das mais queridas ideias do jovem Friedrich Schlegel. [...] Quando o resultado da atividade é uma obra filosófica, essa atividade chama-se: sinfilosofar; quando é um poema, faz-se simpoesia”.²³ As referências à sinfilosofia e simpoesia são diversas²⁴ – penso ser oportuno, no entanto, a leitura do *Athenäumsfragment* 125:

Uma época inteiramente nova das ciências e artes começaria talvez quando sinfilosofia e simpoesia tivessem se tornado tão universais e tão interiores, que já não seria nada raro se algumas naturezas que se complementam reciprocamente constituíssem obras em conjunto. Muitas vezes não se pode evitar o pensamento de que dois espíritos poderiam no fundo pertencer um ao outro, como metades separadas, e só juntos ser tudo o que pudessem ser. Se houvesse uma arte de fundir indivíduos, ou se a crítica desejosa conseguisse algo mais que desejar, para isso encontrando em toda parte muita ocasião, então gostaria de ver combinados Jean Paul e Peter Leberecht. Tudo aquilo justamente que falta a um, o outro possui: juntos, o talento grotesco de Jean Paul e a formação fantástica de Peter Leberecht produziriam um notável poeta romântico.

Ora, torna-se evidente que o caráter fragmentário da modernidade se encontra não só em seus elementos estéticos como também na constituição dos próprios indivíduos – tão

fragmentários quanto a cultura moderna da qual participam. Em verdade, tal caráter de incompletude se faz sentir pelos próprios indivíduos – é em função dele que “nos sentimos ao mesmo tempo finitos e infinitos”.²⁵ Assim, toda filosofia parte desta tensão da parte em relação ao todo: “[...] deste sentimento inicial de incompletude (*Unganzheit*) (sentimento do todo a atrair a parte)”, diz-nos Manfred Frank:

é que surge o processo do filosofar – como inclinação para o conhecimento. Schlegel pode dizer, portanto, que a filosofia resulta de dois ‘elementos’: a consciência que temos de nós mesmos como seres incompletos (ou, o que dá no mesmo, seres finitos) e o infinito como aquilo que devemos alcançar para sermos completos (fazer-nos inteiros).²⁶

De modo que ‘estar de acordo consigo mesmo’ torna-se mesmo uma tarefa: ou, como deixa entender o fragmento de Novalis, “[...] a vida de um homem que pensa é outra coisa que uma constante sinfilosofia interior?”.²⁷ No processo de constituição do próprio *self*, ou, se assim quisermos, da própria formação, a ferramenta que deve cuidar do “[...] desenvolvimento de forças isoladas e a harmonia de todas elas” não é outra que – *Bildung*. Em síntese, a *Bildung* deve constituir-se em instrumento, para o indivíduo, que mantenha em exercício o jogo sintético entre finito/particular e infinito/universal. A *Bildung* romântica engloba, portanto, o ideal de auto-formação – e como auto-formação torna-se a principal ferramenta no combate à alienação característica da fragmentação moderna. Torna-se, sobretudo, uma *proposta*. Como *proposta*, deve ser exercida por cada um no âmbito do particular – e, ao mesmo tempo, nunca deve perder de vista o *universal*.

* * *

Não é mera semelhança a relação entre *crítica* e *Bildung*. Ambas, afinal, devem constituir-se em forças organizadoras. E, como forças organizadoras, são também forças – estéticas. A *Bildung* deve cuidar da organização de um jogo fragmentário que ocorre no interior dos próprios indivíduos; a *crítica*, por seu turno, como crítica divinatória, deve dar a direção desta organização – ocorra ela no interior de cada um ou no exterior, no indivíduo ou no objeto de arte. Crítica e teoria, neste sentido específico, são conceitos que guardam entre si uma relação íntima – a crítica deve ser responsável pela implementação da teoria de modo complementar; posto de outro modo: como processo de co-significação. Lembremo-nos: para Todorov, a arte ocupa lugar de destaque para os primeiro-românticos porque seu *locus*, o objeto de arte, configura espaço privilegiado para assimilação de todos os contrários. Ora, como pretendi até agora demonstrar, o *locus* estético para os primeiro-românticos não se resume ao objeto de arte. Dele participam tanto o objeto quanto o próprio indivíduo – o objeto não sendo mais que, como vimos, uma manifestação de sua *individualidade*.²⁸ Ao fim e ao cabo, a atividade estética por excelência seria a construção da própria subjetividade – é o que sugere o *Ideensfragment* 20: “artista é aquele para quem o meio e o fim da existência é plasmar seu próprio sentido”.

A amplitude conceitual torna-se perceptível pelo menos desde 1797, quando da publicação da primeira revista – *Lyceum der schönen Künste*. A partir daí a estética abandona os limites da arte, por assim dizer, formalizada: refere-se antes a uma espécie de impulso criador. Dito de outro modo, “Schlegel intencionalmente explode os tênues limites do significado de *Poesie* ao explicitamente identificar o poético com o *poder criativo* nos seres humanos, e de fato com o *princípio produtivo* na própria natureza”.²⁹ O impulso criador originário na natureza manifesta-se em sua forma mais sofisticada quando intermediado pela reflexão – ou seja, mediante intervenção da razão, que deve lhe dar *forma*. Não é outro o motivo pelo qual filosofia e poesia devem ser unificadas – ou, trocando em miúdos, devem se submeter ao *imperativo estético da poesia romântica*. “Daquilo que os modernos querem”, diz Schlegel no *Lyceumsfragment* 84, “é preciso aprender o que a poesia deve vir a ser; daquilo que os antigos fazem, o que ela tem que ser”. O impulso criador nos antigos é cego; é somente na modernidade, pelo *medium* da reflexão, que ele pode ser direcionado – direcionado por uma atividade reflexionante que, por si só, é vazia, pois que “sem poesia, não há nenhuma realidade”.³⁰ A crítica, como crítica divinatória, deve dar, portanto, a *direção* – e justamente por isso ela deve operar como apêndice do próprio objeto da arte:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte.³¹

Como apêndice, ela deve cuidar de um jogo de significação que transita entre o particular da obra e o universal da ideia. Na medida em que a obra só é obra para *alguém*, o processo crítico torna-se ele mesmo *uma obra*: o crítico, afinal, não constrói também um *sentido* para o objeto da crítica? O *Athenäumsfragment* 25 nos dá melhor testemunho do processo: “Não raro”, diz nele Schlegel, “interpretar é inserir aquilo que se deseja ou que é conforme a um fim, e muitas deduções são propriamente desvios. Prova de que erudição e especulação não são tão prejudiciais à inocência do espírito quanto se nos quer fazer crer. Pois não é mesmo uma infantilidade ficarmos alegremente espantados com o milagre que nós mesmos realizamos?”. Eis que, camuflado ao esforço de compreender um *objeto*, ou *interpretá-lo*, subjaz um processo de construção – ou, como tem sido meu propósito demonstrar, co-significação; neste processo, comumente não nos damos conta de que, ao pensarmos ter encontrado um *sentido* em determinado *objeto*, fomos nós mesmos a inseri-lo ali em primeiro lugar. A relação de co-significação que o crítico deve travar com a obra faz alusão, em certa medida, ao esforço de cada indivíduo em significar a própria existência – numa palavra, um ato de criação *estética* (lembremo-nos do *Ideensfragment* 20, citado logo acima). É o que se evidencia na seguinte passagem, da *Conversa sobre a poesia*:

O poeta pode seguir seu gosto particular, e no amador isso passa despercebido, por um certo tempo. O conhecedor, entretanto, e quem quiser obter conhecimento, deve sentir a ânsia de compreender o próprio poeta, isto é: perscrutar a história de seu espírito, o quanto for possível. Este esforço, todavia, tem de permanecer apenas uma tentativa,

porque na história da arte apenas uma totalidade explica e esclarece a outra. É impossível compreender uma parte por si mesma; ou seja, é insensato querer examiná-la apenas na particularidade. O todo, entretanto, ainda não está acabado; e portanto qualquer conhecimento deste tipo continua aproximado e incompleto. Mas não podemos, nem devemos, renunciar completamente à ânsia pelo todo, quando esta aproximação, este trabalho fragmentário é um componente essencial para a formação do artista.³²

O exercício da crítica também é um exercício de *formação*, uma vez que o crítico desvelou-se também – *artista*. A atividade sintética nunca efetivamente se realiza: e não se realiza justamente porque se trata de conjugar o particular com uma *ideia* de totalidade. O exercício da crítica trata-se, afinal, de uma espécie de jogo eterno entre uma obra particular e a significação que a ela confere o crítico, significação esta que faz referência a uma ideia de todo universal. Como o todo é tão somente uma ideia, e trata-se de uma ideia em movimento, o jogo nunca tem fim. Isto porque o jogo de co-significação que se realiza entre o *objeto* e seu intérprete reproduz o mesmo jogo que se realiza entre o indivíduo e o mundo que o cerca – na medida em que ‘artista é todo aquele para quem o meio e o fim da existência é plasmar o seu próprio sentido’.

* **Guilherme Fóscolo é doutorando em filosofia pela UERJ.**

¹ SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 30.

² Cf. TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979, cap. 6, “A crise romântica”, subtópico “Sintetismo”.

³ *Ibidem*, p. 190.

⁴ *Ibidem*, p. 194.

⁵ “Os clássicos estão no sincretismo, os românticos praticam o sintetismo” (*Ibidem*, p. 194). A frase aparece assim, descontextualizada, e Todorov tampouco parece se preocupar em explicar a relação que estabelece.

⁶ *Pólen*, §1. Fragmento retirado da tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho em: NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001. As citações de Schlegel referentes aos fragmentos da *Athenäum*, *Lyceum* ou *Ideen* foram retiradas da tradução de Márcio Suzuki: SCHLEGEL, F. *O diálogo dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

⁷ BONACCINI, J. “A aetas kantiana e o problema de Jacobi”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Dezembro de 2005, p.41.

⁸ SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. Op. cit., p. 29.

⁹ BEHLER, E. *German Romantic Literary Theory*. New York: Cambridge University, 2005, p. 79, tradução minha. Lacoue-Labarthe sugere uma interpretação muito semelhante em seu *The Literary Absolute*; cf. LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. *The Literary Absolute*. Albany: SUNY press, 1988, p. 30. É também neste sentido que devemos entender o fragmento 318 da *Athenäum*: “Heráclito dizia que a razão não se aprende por polimatia. Agora parece mais necessário lembrar que não se é instruído unicamente pela razão pura”.

¹⁰ Cf. *Athenäum*, §238; §239; §297.

¹¹ *Ideen*, §74.

¹² *Athenäum*, §451.

¹³ SCHLEGEL, F. *On the Study of Greek Poetry*. Tradução de Stuart Barnett. Albany: SUNY Press, 2001.

¹⁴ É neste horizonte que se torna compreensível o fragmento 66 da *Lyceum* – como crítica (ou, no caso, autocrítica) ao impulso fundacional: “A revolucionária fúria de objetividade de minhas primeiras composições musicais filosóficas tem um pouco da fúria de fundamentação que tão violentamente se alastrou pela filosofia sob o consulado de Reinhold”.

¹⁵ SCHLEGEL, F. *On the Study of Greek Poetry*. Op. cit., p. 66, tradução minha.

¹⁶ *Ibidem*, p.96, tradução minha. Parece-me que Schlegel antevê, de maneira precoce, dois problemas que acabariam por se tornar capitais para a filosofia da arte contemporânea: o primeiro, relativo à definição do que é ou não arte; o segundo, evidente na referida citação, relativo à qualidade – ou, para colocar de outro modo, à falta de critérios objetivos que possibilitem julgar se determinada obra é melhor ou pior do que outra. Para um balanço contemporâneo dos problemas acima, ver meu ensaio: FOSCOLO, G. “Greenberg, Danto e a crítica: os problemas de um triângulo.” In: *Revista Viso. Cadernos de estética aplicada*, n. 4. Disponível em: <<http://www.revistavisos.com.br/visArtigo.asp?sArti=28>>. Acesso em 10 de agosto de 2011.

¹⁷ Cf., por exemplo, o argumento de BEISER, F. *The Romantic Imperative: the concept of early German Romanticism*. Harvard: Harvard University, 2003, “Chapter 7: Friedrich Schlegel: The Mysterious Romantic”, subtópico 7, “The New Criticism”.

¹⁸ O fragmento 167 da *Athenäum* faz referência imediata ao problema da criticabilidade: “quase todos os juízos artísticos são universais demais ou específicos demais. É aqui, em seus próprios produtos, que os críticos deveriam buscar a bela proporção, e não nas obras dos poetas”.

¹⁹ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 75.

²⁰ *Athenäum*, §401.

²¹ SUZUKI, M. *O gênio romântico: Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 194.

²² Todas as citações até aí fazem referência ao *Athenäumsfragment 116*.

²³ Cf. TODOROV, T. Op. cit., p. 172. Vale lembrar que, diferentemente do que dá a entender a interpretação de Todorov (como é meu objetivo demonstrar mais adiante), o tal ‘sintetismo romântico’ nada mais é que inclinação infinita, nunca um movimento efetivo de síntese a caminho da completude; portanto, trata-se antes de um jogo em perpétuo movimento que procura – à moda de uma ‘filosofia química’ – combinar e separar elementos.

²⁴ Cf., por exemplo: *Lyceum*, §112; *Athenäum*, §20, §92, §112, §249, §264, §372, §418, §449.

²⁵ SCHLEGEL apud FRANK, M. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Tradução de Elizabeth Millán-Zaibert. Albany: SUNY Press, 2004, p. 179, tradução minha.

²⁶ FRANK, M. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Op. cit., p. 184, tradução minha.

²⁷ *Athenäum*, §20.

²⁸ É o que dá a entender o *Athenäumsfragment 344*: “Filosofar significa buscar a onisciência em conjunto”. Se confrontado com o *Athenäumsfragment 262* – “[...] tornar-se Deus, ser homem, formar-se, são expressões que significam a mesma coisa” – fica claro como o próprio *self* revela-se como espaço privilegiado para o choque dos contrários (na medida em que é apenas parte e, como parte, aspira tornar-se todo, completo); neste sentido, a onisciência a que o fragmento faz referência desvela-se como aquela espécie de absoluto intangível representado apenas de forma

ideal, a conformar finito e infinito, unidade e multiplicidade, e deve ser exercício da *Bildung* filtrar o fluxo das contradições sem contudo congelá-lo.

²⁹ BEISER, F. *The Romantic Imperative: the concept of early German Romanticism*. Op. cit., p. 15, tradução minha.

³⁰ *Athenäum*, §350. Ou ainda: “Toda filosofia é idealismo e não há verdadeiro realismo, exceto o da poesia”; *Ideenfragment* 96.

³¹ *Lyceum*, §117.

³² SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. Op. cit., p. 71.