Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

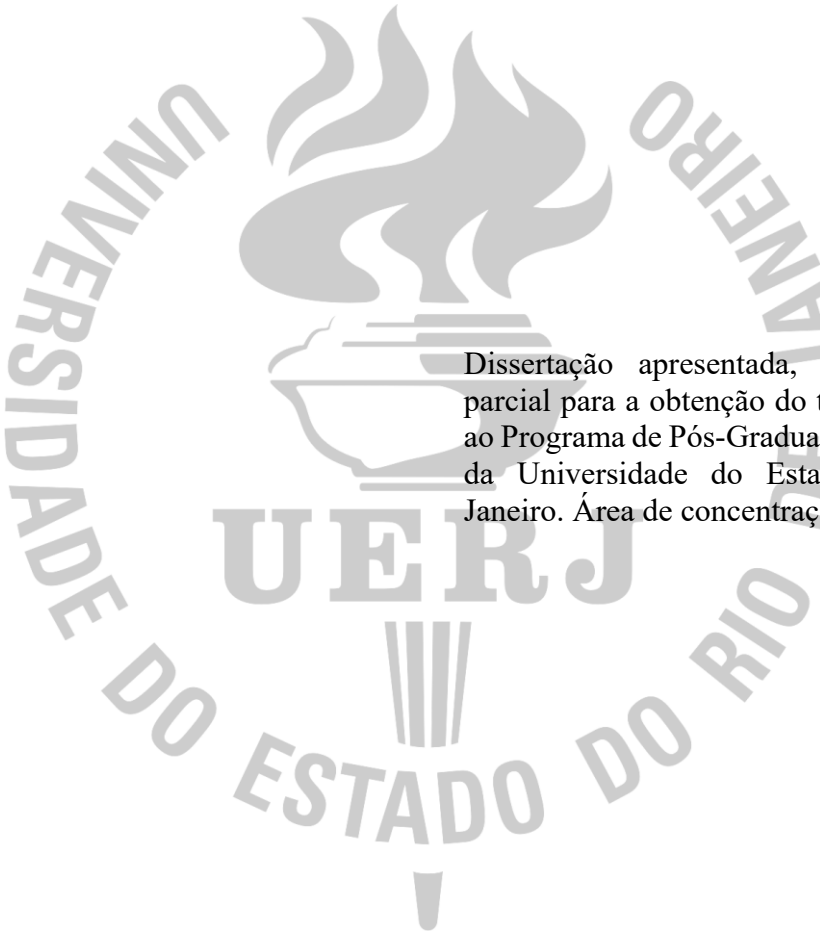
Igor Damasio da Silva

Entre o Classicismo e o Romantismo: Uma análise do desenvolvimento filosófico de Friedrich Schlegel

Rio de Janeiro
2022

Igor Damasio da Silva

Entre o Classicismo e o Romantismo: Uma análise do desenvolvimento filosófico de Friedrich Schlegel



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia.

Orientador: Fabiano de Lemos Britto

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

S339 Silva, Igor Damasio da.
Entre o Classicismo e o Romantismo: uma análise do desenvolvimento filosófico de Friedrich Schlegel / Igor Damasio da Silva. – 2022.
76 f.

Orientador: Fabiano de Lemos Britto.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Institu to de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Schlegel, Friedrich von, 1772-1829 - Teses. 2. Romantismo - Alemanha - Teses. 3. Arte - Filosofia - Teses. 4. Filosofia - Teses. I. Britto, Fabiano de Lemos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1:830

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Igor Damasio da Silva

Entre o Classicismo e o Romantismo: Uma análise do desenvolvimento filosófico de Friedrich Schlegel

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia.

Aprovada em: 10 de fevereiro de 2022.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Fabiano de Lemos Britto (Orientador)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

_____

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros

Universidade Federal de Minas Gerais

_____

Prof. Dr. Ricardo Jose Correa Barbosa

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Rio de Janeiro

2022

Para os meus pais,
para o meu amor,
para mim.

AGRADECIMENTOS

Ao corpo docente e funcionários da pós-graduação em filosofia da UERJ.

Ao meu orientador, Fabiano de Lemos Britto, pela paciência, pelos diálogos, principalmente pelo amor à filosofia romântica.

À CAPES, visto que sem o financiamento esta dissertação jamais poderia ter sido, mesmo que aos trancos e barrancos, concluída.

Aos meus pais, por tudo.

Ao meu namorado, Edu.

Aos meus amigos, particularmente Arthur, Larissa, Natália, Robson e Vinicius, que durante os piores momentos da maior tragédia do século XXI estiveram, mesmo que distante, ao meu lado.

E que filosofia resta ao poeta? A producente que parte da liberdade e da crença nela, e então mostra como o espírito humano em tudo imprime sua lei e como o mundo é sua obra de arte.

Friedrich Schlegel
Athenäum, fr. 168

RESUMO

DAMASIO, Igor. **Entre o Classicismo e o Romantismo**: Uma análise do desenvolvimento filosófico de Friedrich Schlegel. 2022. 76 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A presente dissertação tem por objetivo investigar os limites do classicismo na filosofia de Friedrich Schlegel e sua virada romântica. Neste sentido, analiso o ensaio *Sobre o estudo da poesia grega* (1795) e seus primeiros fragmentos de 1797 (os publicados e os não-publicados), para ressaltar em que sentido seu classicismo e sua posterior virada romântica estão relacionados com o modo como Schlegel pretendeu investigar a relação entre arte e cultura, isto é, sobre o papel da arte nos processos de formação e desenvolvimento do gênero humano.

Palavras-chave: Romantismo alemão; Friedrich Schlegel; filosofia; literatura.

ABSTRACT

DAMASIO, Igor. **Between Classicism and Romanticism:** An Analysis of the Philosophical Development of Friedrich Schlegel. 2022. 76 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The present dissertation aims to analyze the limits of Friedrich Schlegel's classicism and his romantic turn. In this sense, I investigate his 1795's essay, *On the Study of Greek Poetry*, and his early fragments of 1797 (the published and unpublished ones), to highlight in what sense Schlegel's classicism and even his romantic turn are both related with the way he sought to investigate the connections between art and culture, that is, the participation that art has in the process of formation of the mankind.

Keywords: german Romanticism; Friedrich Schlegel; philosophy; literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1 **A CARACTERIZAÇÃO DA ANTIGUIDADE** 16

1.1 **Schlegel, Winckelmann e o valor dos antigos** 16

1.2 **Schlegel e o *médium* da arte** 24

2 **O PROBLEMA DOS MODERNOS** 30

2.1 **O domínio do interessante** 30

2.2 **Entre o natural e o artificial** 38

3 **O ROMÂNTICO** 45

3.1 **Sistema de fragmentos e ironia** 50

3.2 **O prefácio de 1797 e o clássico** 53

3.3 **Crítica, tendência e progressividade** 59

CONCLUSÃO 68

REFERÊNCIAS 73

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é apresentar o percurso filosófico de Friedrich Schlegel, tomando como ponto de partida uma investigação sobre a passagem de seu período neoclássico aos momentos que precedem a sua virada romântica. Portanto, a minha pesquisa irá contemplar o ensaio de 1795, *Sobre o estudo da poesia grega*, bem como os fragmentos escritos em 1797, tanto aqueles dedicados à literatura e poesia quanto o primeiro sistema de fragmentos publicados na revista *Lyceum der Schönen Künste*.

Há dois motivos que justificam essa empreitada para os estudos sobre Schlegel e, consequentemente, para os estudos sobre romantismo em geral. O primeiro é que uma consideração sobre o valor da arte nos processos de formação do gênero humano na filosofia de Schlegel deve ser encarado sob o viés de uma filosofia da história. Nós veremos, portanto, o quanto as considerações do autor possuem um pano de fundo essencialmente histórico, sendo a característica principal a relação com os pares *antiguidade* e *modernidade*, e a inserção de Schlegel na querela dos antigos e dos modernos. Para o autor, uma obra de arte é o reflexo direto de sua formação, uma miniatura de seu mundo[1], e ela representa o homem refletindo a si mesmo, contemplando a si mesmo como criação inerente aos processos da vida[2]. O homem, como acreditava Schlegel, "é um olhar retrospectivo criador da natureza para si mesma"[3], e adentrar no âmbito da história é, para ele, fundamental para que possamos compreender e avaliar a maneira como as diferentes culturas representaram a si mesmas. Consequentemente, uma verdadeira teoria da arte deve necessariamente contemplar sua história: "A arte repousa sobre o saber, e a ciência da arte é a sua história"[4]. Isso também fica bastante claro no modo como Schlegel lê a *antiguidade* e a *modernidade* como duas formações distintas. Em um primeiro momento, podemos ver o quanto o autor encara a antiguidade como um paradigma de perfeição, precisamente por conta do ideal de sua formação, haja vista que o artista deve conseguir representar o todo em uma unidade e harmonia que se constituiu entre sujeito e natureza. Ao contrário da antiguidade, a modernidade se configura como perda dessa unidade e deve ser encarada como uma *tarefa*, cuja correção de suas patologias são como urgências que

[1] "Toda obra de arte traz sua moldura do mundo, a qual deve chamar atenção para a arte". SCHLEGEL, 2016; p. 99.
[2] Sobre o conceito de Vida [Leben] na filosofia de Schlegel, ver "Schlegel's Incompreensibility and Life: From Literatura to Politics". VALPIONE, Giulia. *Romanticism, Philosophy, and Literature*. 2020; p. 193-214.
[3] SCHLEGEL, 1997; p. 148.
[4] SCHLEGEL, 2016; p. 486.

devem preparar o solo para uma *revolução estética*. Apesar de Schlegel abandonar, em algum ponto, essa noção de modelo de perfeição absolutamente válido, a concepção histórica tende a permanecer.

O segundo motivo é que a própria investigação sobre os limites do classicismo na filosofia de Friedrich Schlegel nos conduz a uma maior compreensão sobre como suas reflexões desde cedo se dedicaram a um estudo sobre a formação do conceito de *modernidade* e, consequentemente, prefiguram muitas de suas reflexões propriamente românticas. Sendo assim, o privilégio conferido ao ensaio *Sobre o estudo da poesia grega* deve ser encarado não como meramente arbitrário, mas estratégico, pois ele nos apresenta as claras tentativas, por parte de Schlegel, de *caracterizar* o seu tempo como um todo – o que, consequentemente, possuirá suma importância para sua posterior virada romântica[5]. Como se sabe, o movimento romântico será a máxima expressão da afirmação da modernidade sob a forma da *progressividade e universalidade*. Todavia, é importante ressaltar que romântico não é sinônimo de moderno, assim como nem tudo o que é moderno será essencialmente *romântico*. Em um de seus fragmentos de 1797, Schlegel afirma que "o romântico permanece eternamente novo – o moderno muda com a moda"[6], o que implica uma diferença de natureza: romântico será um elemento da modernidade, a saber, a expressão do *novo* sob a forma da *potenciação*[7] e da *criação*, cujo movimento é o *infinito*, o progressivo que abarca todas as possibilidades de manifestação do *infinito* (Absoluto)[8]; o moderno, ao contrário, muda de acordo com padrões previamente estabelecidos. O romântico, para Schlegel, como se aponta no fragmento 116 da *Athenäum*, será a *poesia universal progressiva*, aquilo que não é fundado em nenhum modelo, e que não conhece fim, haja vista que somente pode *vir a ser,* nunca ser por completo: "o gênero

[5] Arrisco-me a empregar aqui o elemento da *caracterização*, isto é, a marca de distinção ou o retrato particular, que será recorrente em suas recensões e um elemento da *crítica* schlegeliana, prefigurado em 1795. No prefácio inserido no texto de 1797 sobre a poesia grega, Schlegel mesmo admite que uma *caracterização* da modernidade é parte essencial para uma investigação sobre a possibilidade ou não de um classicismo: "[...] somente após realizar uma caracterização da poesia moderna que não seja inteiramente incompleta é que se pode determinar a relação entre a poesia antiga e moderna, assim como o objetivo da poesia clássica em geral, e de nossa época em particular." SCHLEGEL, 2018; p. 24.

[6] SCHLEGEL, 2016; p. 151.

[7] Novalis, em um de seus fragmentos, foi aquele que bem definiu esse caráter potenciador da reflexão romântica: "O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido originário. Romantizar nada é, senão uma potenciação qualitativa. O si-mesmo inferior é identificado como um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualitativa. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito – através dessa conexão este é logaritimizado – Adquire uma expressão corriqueira, filosofia romântica. Língua romana. Elevação e rebaixamento recíprocos". NOVALIS, 2020; p. 129.

[8] O *infinito* como categoria ontológica será abordado em sua *Teoria do Mundo*, nos cursos de Filosofia Transcendental, em 1801, mas é possível identificá-lo em fragmentos de 1796 e 1797.

poético romântico está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada"[9]. No entanto, a identificação do autor como um filósofo *romântico* não surgirá arbitrariamente, mas é o resultado de uma ampla investigação que envolve uma série de questionamentos, e mesmo de conexões entre várias correntes filosóficas, literárias, científicas (que, infelizmente, não poderão ser abordadas aqui em sua totalidade[10]). Além disso, ela é o resultado de tentativas de se traçar uma via de resolução para as questões que se apresentam na modernidade. Argumento que elas já podem ser identificadas em seu período comumente encarado como neoclássico, e reconhecê-lo é assumir que a nossa perspectiva sobre o desenvolvimento do autor deve ser a de uma descontinuidade apenas relativa, um abandono parcial do período neoclássico: o *romântico* será uma descoberta, uma das mais fecundas para as reflexões de Schlegel[11]. Assim, essa ruptura não será de todo abrupta, mas gradual e complexa, e de muitas maneiras vamos encontrá-la prefigurada em seus ensaios sobre a antiguidade clássica, o que confirma, uma vez mais, sua importância para os estudos schlegelianos. Frederick C. Beiser, por exemplo, um dos maiores defensores da ideia de uma descontinuidade no interior do desenvolvimento filosófico pré-romântico do autor, argumenta que "há profundas tensões nos primeiros escritos de Schlegel, quase todas elas sendo derivadas do conflito entre seu estreito e fanático neoclassicismo e sua ampla e liberal filosofia da história", de modo que "a conversão para o romantismo parece inteiramente implícita em seu período neoclássico"[12]. Se Beiser estiver correto, as incongruências que se apresentam em seu ensaio *Sobre o estudo da poesia grega* podem ser vistas como oportunidades de vislumbrar o momento em que Schlegel conseguiu sair do classicismo em direção ao romantismo.

Para atingir o meu objetivo, dividi a minha dissertação em três momentos, que constituem o paradigma historiográfico-conceitual do ensaio escrito em 1795, mas somente publicado em 1797: o primeiro, a caracterização da antiguidade como um todo orgânico; o segundo, um diagnóstico da modernidade; e, por último, uma apresentação de sua nova posição diante dos modernos e as consequências que surgem por meio desse novo olhar. Na medida em que possui

[9] SCHLEGEL, 1997; P. 65.
[10] Outras esferas a serem avaliadas consistem na relação que Schlegel terá com a filosofia de Kant, Reinhold, Jacobi, Fichte e mesmo Schelling. Para um estudo detalhado dos pressupostos filosóficos da filosofia de Friedrich Schlegel e do romantismo alemão em geral, ver *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, de Manfred Frank.
[11] Essa perspectiva é assumida pelos principais comentadores do movimento romântico, dentre eles cito Ernst Behler, Frederick Beiser, Manfred Frank, Dalia Nassar, Giulia Valpione, Asko Nivala, Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, Denis Thouard.
[12] Outros fatores subjetivos podem ser também considerados como decisivos para a "virada romântica" de Schlegel, tal como sua explícita admiração pela poesia moderna. Cf. BEISER, 2003; p. 112.

relação com algumas figuras proeminentes de seu tempo, mais especificamente Winckelmann, Lessing e Schiller, optei em propor um diálogo com as mesmas.

Como se sabe, o classicismo de Friedrich Schlegel é, em grande medida, tributário das lições de Winckelmann, principalmente de suas *Reflexões sobre a Arte Antiga* e *História da Arte da Antiguidade*. Durante os anos de 1794-1796, em Dresden – cidade que, ironicamente, Winckelmann pretendia transformar em uma nova Atenas – Schlegel se dedicou a estudar intensamente a poesia greco-romana e a se tornar um "Winckelmann da poesia"[13]. Essa reverência à Winckelmann, que fez com que ele se referisse ao autor como seu *grande mestre,* aquele que tornou possível aos modernos uma nova forma de enxergar os gregos [14], por um lado foi um dos fatores que possibilitou Schlegel a ter um certo distanciamento e desconfiança acerca da formação dos modernos, acreditando que a *beleza* dos antigos possuía um valor universal e que deveria ser *imitada* pelos modernos. Por outro lado, devemos entender, também, que essa mesma relação foi extremamente positiva nos termos de uma filosofia da história. Winckelmann contemplou a diferença entre os antigos e os modernos como uma distância crescente, notando que a antiguidade nunca seria como a modernidade: a antiguidade compreende o paradigma do *orgânico*[15], sendo um ciclo perfeito que jamais será repetido, e quem quiser compreendê-lo deve olhar para as ruínas da história. Para Schlegel, isso somente pode significar que o autor *da História da Arte da Antiguidade* foi o primeiro a perceber a antinomia entre o antigo e o moderno.

Ao adentrar nas considerações de Winckelmann, e compreendê-lo em seus próprios termos e em seu próprio tempo, busco, primeiramente, caracterizá-lo, e, depois, acentuar sua relevância para as considerações históricas de Schlegel. Se há uma veneração da imagem de Winckelmann, em se tratando da impossibilidade de se conhecer os gregos apenas através de suas obras, Schlegel tende a se afastar no que tange ao *médium* da arte valorizada, e é aqui podemos entrever a influência de Lessing sobre o autor: o *médium* da escultura não deve ser aquele mais indicado para representar o *ideal* que nos aproxima do *Absoluto*: esse lugar deve ser ocupado, agora, pela poesia. Como Lessing, Schlegel irá considerar a poesia um *meio* muito mais eficaz, pois não apenas será possível abarcar o máximo em extensão em uma unidade determinada, mas a liberdade de imaginação do artista não precisa reconhecer limites diante da materialidade.

[13] LUZ DE MEDEIROS, 2018; p. 25.
[14] SCHLEGEL, 2016; p. 9.
[15] "Winckelmann possuía a intuição história da história natural da arte." SCHLEGEL, 2016; p. 123.

No segundo momento, analisei os argumentos de *Sobre o estudo da poesia grega* acerca da modernidade. Na primeira parte, preconizei a caracterização aparentemente negativa que Schlegel realiza da poesia moderna como um todo. Se afirmo que ela é *aparentemente negativa*, é justamente porque ela não poderá ser vista como arbitrária, mas, para o autor, os modernos são negativos relativos *a alguma coisa*. A poesia moderna é o *não-antigo*, na medida em que o seu *ideal* não deve ser visto como o mesmo ideal que a poesia dos antigos. Schlegel, na verdade, afirma que a poesia moderna é *interessante*, fruto da disposição filosófica do artista, do retraimento e de sua artificialidade, enquanto a poesia grega é um todo perfeito e harmônico, é bela. Os modernos, para o autor, são fragmentários, de modo que suas representações artísticas não conseguem representar o todo da cultura, isto é, os modernos não conseguem alcançar o que poderia ser designado como o *objetivo,* como um dia foi alcançado pelos antigos.

Foi necessário, no entanto, notar o quanto a intensificação da crise do sujeito moderno identificada por Winckelmann irá surgir como um verdadeiro problema pós-revolução Francesa. Nesse sentido, proponho um diálogo com Schiller, pois ele é uma figura emblemática para refletirmos sobre a ideia de que a modernidade vive sob a perda da unidade que se manifestou perfeitamente na antiguidade clássica. Analisei brevemente alguns argumentos presentes em sua *Educação Estética do Homem,* que se debruçam sobre a questão da *crise*, e posteriormente, alguns argumentos de *Poesia Ingênua e Sentimental,* que refletem o âmbito da *criação*. O meu objetivo é investigar em que sentido eles se relacionam com algumas questões que irão surgir no ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*, de modo que podem ser colocados em um diálogo direto. O caso de *Poesia Ingênua e Sentimental* é um tanto mais interessante, pois, mesmo considerando o fato de ele não ter tido, enquanto livro, nenhuma influência direta sobre o ensaio de Schlegel, ao menos no que se refere a composição, o mesmo irá citá-lo no prefácio adicionado ao texto em 1797[16].

A diferença entre antigos e modernos, no entanto, deve ser encarada como uma diferença de formação, e que se assenta no modo como a cultura se relaciona como um todo. Em *Sobre o estudo da poesia grega*, o autor nos explica que o processo de formação se trata de uma correspondência mútua entre *liberdade* e *natureza*. Para ele, na história da civilização, podemos identificar dois tipos de formação: a *formação natural* e a *formação artificial*. Schlegel lê esse processo como um retorno da natureza sobre si, sendo a *autodeterminação* do homem um

[16] Sobre a discussão entre a influência de Schiller sobre Schlegel, cf. EICHNER, Hans. "The Supposed Influence of Schiller's *Über naive und sentimentalische Dichtung* on F. Schlegel's *Über das Studium der griechischen Poesie*," *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. Vol. 30, 1955. 1955.

processo de elevar-se sobre a natureza. O homem, desse modo, formou-se a partir da natureza, e ela é o primeiro passo no seu processo de autodeterminação, de *liberdade*. Ele buscou no mutável (nessa mesma natureza) aquilo que será necessário para dar forma a si. Nessa leitura, podemos perceber mais detalhadamente que as condições em que se formaram a *arte* dos gregos não foram as mesmas do que a dos modernos.

Já sob esse aspecto, é possível entrever que Schlegel parece ter uma noção de história e uma compreensão sobre arte bastante incompatível com o seu classicismo. Certo, a meta da arte para o autor deve ser a sensualização do *Absoluto* em um *médium* qualquer, e essa sensualização deve capturar esse todo que ele está representando. Mas ele também nos afirma que essa sensualização do *Absoluto* é *infinitamente perfectível*, de modo que um máximo absoluto não seria possível, mas apenas um máximo *relativo à sua época*. Os gregos, para ele, não poderiam ser um máximo absoluto universal para os modernos, porque a formação moderna se orienta a partir da descoberta da realização do aperfeiçoamento das capacidades humanas no âmbito do *infinito*, ou, como o estudioso irá argumentar no fragmento 222 da revista *Athenäum*, no Reino de Deus[17].. Argumento que, na medida em que Schlegel identifica a formação artificial com a necessidade de completude de um *ideal* que se encontra no *infinito*, seu classicismo se depara com um problema, e que o levará a concluir que se a formação natural e a formação artificial não possuem o mesmo *ideal*, deve-se encontrar, por meio da teoria, um modo de reorientar os modernos para que eles possam resgatar esse *puro sentimento grego* e enxertá-lo na modernidade. Neste momento, Schlegel acredita ter encontrado na filosofia de Fichte uma esperança para conseguir lidar com a sua ânsia de ver o retorno da *objetividade* e da *beleza* na modernidade.

No terceiro capítulo, apresento as reflexões de Schlegel que assinalam o ano de 1797 como marco de um novo percurso. Trata-se de um ano importante para o desenvolvimento filosófico do autor, pois os textos desse período demonstram o afastamento da esperança de uma objetividade na modernidade através de uma ciência objetiva do belo. Desse modo, analiso, primeiramente, os fragmentos publicados na revista *Lyceum der Schönen Künste*, onde Schlegel irá criticar abertamente o seu ensaio *Sobre o estudo da poesia grega.* Ao afirmar que a fúria de objetividade de seu ensaio é comparada à tentativa de fundamentação na filosofia que se alastrou a partir de Reinhold, Schlegel nos indica que seu classicismo estava calcado na pressuposição de que a partir de um *princípio incondicionado* ele seria capaz de deduzir a

[17] SCHLEGEL, 1997; p. 85.

beleza e uma filosofia objetiva da história, para que os modernos pudessem emular o puro sentimento grego. No entanto, ao abandonar o método dos filósofos que possuem essa *fúria* dos primeiros princípios, nota-se agora que, para Schlegel, a modernidade deve encontrar seus próprios meios de alcançar a objetividade. Apresento algumas consequências de sua nova posição, tais como o sistema de fragmentos, a ironia, e sua caracterização, que são modos de Schlegel lidar com o problema da fragmentação moderna sem colocar os antigos como autoridade máxima ou parâmetro de julgamento para os modernos.

1 A CARACTERIZAÇÃO DA ANTIGUIDADE

1.1 Schlegel, Winckelmann e o valor dos antigos

Um dos objetivos principais do ensaio *Sobre o estudo da poesia grega* será o de realizar uma caracterização dos antigos que possa justificar o seu valor para toda a formação dos modernos. Nas considerações de Friedrich Schlegel, os antigos representaram um ideal de *formação*, uma *Era de Ouro*, de modo que, caso os modernos queiram chegar ao grau de perfeição dos antigos, eles devem realizar um intenso estudo da cultura grega em geral:

> O poeta moderno que queira aspirar a autêntica arte bela deve se apropriar da plenitude moral, da livre regularidade, da humanidade liberal, da bela simetria, do delicado equilíbrio, da perfeita adequação, as quais devem estar mais ou menos distribuídas por toda a obra; além disso, deve-se conhecer o estilo perfeito da *Idade de Ouro*, da autenticidade e pureza dos gêneros gregos, em resumo: do espírito todo, o *puro sentimento grego*[18].

Desse modo, o escopo do ensaio de Schlegel pode ser aproximado das principais pretensões de Johann Joachim Winckelmann. Quando nós nos voltamos para os anos de formação do jovem Friedrich Schlegel, principalmente aqueles que comportam o momento que se compreende como seu período neoclássico, torna-se quase impossível não direcionarmos o nosso olhar para a figura de Winckelmann. A importância das reflexões realizadas pelo autor da *História da Arte da Antiguidade* para os debates que ocorreram em solo alemão no final do século XVIII, e principalmente para as reflexões de Schlegel, são amplamente reconhecidas pelos seus comentadores. Constantino Luz de Medeiros afirma, por exemplo, que Schlegel queria se tornar uma figura importante para a poesia tal qual Winckelmann foi para a arte da escultura[19]. Todavia, há um aspecto que gostaria de acentuar acerca da relação Schlegel-Winckelmann, que se trata justamente da relevância do autor da *História da Arte da Antiguidade* para as reflexões históricas de Schlegel. Essa relevância, portanto, deve ser colocada nos seguintes termos: ao estabelecer as condições de uma doutrina da antiguidade, Winckelmann teria sido o primeiro autor a postular uma diferença absoluta entre o mundo antigo e o mundo moderno em termos *históricos*. Em *Conversa sobre a poesia*, Schlegel irá

[18] SCHLEGEL, 2018; p. 142.
[19] LUZ DE MEDEIROS, 2018; p. 24.

mesmo afirmar que "Winckelmann aprendeu a observar a Antiguidade como um todo, dando o primeiro exemplo de como se deveria fundamentar uma arte pela história de sua formação"[20].

Ora, o autor da *História da Arte da Antiguidade*, como se sabe, pregou um retorno sobre os gregos como uma condição para o aperfeiçoamento dos modernos. Historicamente, podemos entendê-lo do seguinte modo: em 1755, no período em que viveu em Dresden, com seu amigo e pintor Adam Friedrich Oeser, Winckelmann publicou um pequeno ensaio panfletário intitulado *Reflexões sobre Imitação das Obras Gregas na Pintura e na Escultura*[21], em que ele expõe suas principais observações sobre a situação da arte de seu tempo, além de uma série de indicações para os artistas modernos. Orientando-se exclusivamente por um sentimento pagão[22] e uma revolta contra os excessos da arte e do gosto dominantes de seu tempo, as *Reflexões sobre a Arte da Antiguidade*, como também é conhecido o texto de Winckelmann de 1755 devem ser encaradas como uma proposta de caminho que o artista moderno deve percorrer caso pretenda alcançar a grandeza dos gregos no âmbito das artes. Portanto, parte-se de uma preocupação relacionada ao caráter da arte de seu próprio tempo. O principal alvo de suas *Reflexões* será o movimento *barroco*, reconhecido na época pelo método defendido por Bernini de se resumir a uma imitação direta da natureza para alcançar a beleza nas obras de arte. O autor argumenta contra Bernini:

> Sabe-se que o grande Bernini foi um daqueles que quiseram negar aos gregos tanto a superioridade de uma natureza mais bela, como a beleza ideal de suas figuras. Opinava, ainda, que a natureza sabia dar todas as partes da beleza necessária: a arte consistiria em encontrar essa beleza. Vangloriava, a princípio, o encanto da Vênus de

[20] SCHLEGEL, 2016; p. 505 Em um de seus fragmentos, também presentes, na revista *Athenäum*, em 1798: "O sistemático Winckelmann que, por assim dizer, via tudo e concentrava toda sua força nos gregos, estabeleceu, pela percepção da diferença absoluta entre o antigo e o moderno, o primeiro fundamento de uma doutrina material da antiguidade. Somente quando forem encontrados o ponto de vista e as condições da identidade absoluta que existiu, existe e existirá entre o antigo e o moderno, se poderá dizer que ao menos o contorno da ciência estará pronto, e agora poderá pensar na execução metódica." SCHLEGEL, 1977; p. 71.

[21] BUTLER, 1935; p. 11-18.

[22] O que compreendo como *sentimento pagão de Winckelmann* parte do que Walter Pater identificou como caráter comum pertencente às religiões e sua relação com o todo da natureza. Buscando trazer essas reflexões e, principalmente, o termo para o presente contexto de Winckelmann, muito ancorado pelos escritos de Pommier sobre a importância da cultura helênica desde os primeiros momentos da juventude de Winckelmann, pode-se compreendê-lo, também, como a paixão do autor pela cultura helênica. Também quero acentuar o *sentimento pagão* como uma alternativa ao comentário um tanto reducionista de Frederick C. Beiser, quando ele afirma em seu *Diotima's Childreen* que a homossexualidade foi o principal motivo da *Grecophilia* de Winckelmann. BEISER, 2009; p. 163 Enquanto a leitura de Beiser acerca de Winckelmann se torna importante para nos recordar de sua relação com os racionalistas, principalmente com a escola de Baumgarten, permitindo-nos reconstruir toda uma espécie de teoria da beleza em seus escritos, o sentimento pagão, como uma crítica às constrições do seu tempo, nos permite uma alternativa mais abrangente para reconstituir os propósitos de Winckelmann em relação a *doutrina* da antiguidade como um sistema, o que parece ter verdadeiramente influenciado Schlegel em sua filosofia da história.

> Médici e teria mais tarde, depois de um estudo penoso, descoberto o mesmo encanto na natureza, em diversas ocasiões.[23]

De acordo com Winckelmann, a audaciosa arbitrariedade de Bernini de se recusar a realizar um verdadeiro estudo das obras dos artistas gregos, e se voltar apenas à natureza como o único modelo para produção de suas obras, seria, no mínimo, um desvio em direção a um caminho mais extenso e incorreto para se alcançar a verdadeira beleza. Ora, questiona-se Winckelmann, se não foi através de uma Vênus de Médici que Bernini conseguiu vislumbrar a beleza, não faria mais sentido ele se voltar para as obras da antiguidade, ao invés de buscar contemplar a natureza, que parece nos oferecer apenas uma perspectiva um tanto opaca? A natureza é dispersa, excessiva e dilacerada; a majestosa Vênus petrificada é um todo em seu conjunto – é bela. Beleza é unidade (harmonia e simplicidade) na variedade[24]. A multiplicidade e os excessos da natureza por si só não devem servir de modelo para o artista, mas, muito pelo contrário, o trabalho do mesmo tem que se *elevar* sobre a natureza, pois o belo reside na relação entre múltiplo e uno (entre variedade e simplicidade), e todos os que desejam alcançá-lo devem almejar estabelecer essa relação, sendo aquilo que o autor irá definir como a "pedra filosofal"[25] de todo artista.

Portanto, estudar as obras dos artistas antigos, além de ser um caminho considerado mais curto, ao menos para Winckelmann, possibilitaria ao artista moderno seguir em direção a posição de grandeza e a perfeição técnica que os artistas gregos possuíram. O autor, no início de seu ensaio, aponta essa direção em uma frase que servirá como uma espécie de fórmula para toda uma posteridade de artistas e filósofos: "O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos"[26]. A frase, que aparentemente pode nos causar estranhamento por ser demasiado paradoxal (pois como nos tornaremos inimitáveis justamente imitando alguém?), deve ser encarada à luz da crítica que o estudioso esboça à imitação servil da natureza, ao contrário do ideal de beleza presente nas esculturas antigas. Winckelmann, em seu julgamento sobre Bernini, faz uma clara distinção entre o modo de fazer artístico realizado pelos modernos, que estaria mais próximo da cópia fiel da natureza, e o modo que os antigos realizavam suas obras:

---

[23] WINCKELMANN, 1975; p. 43.
[24] "A beleza deve ser como a água mais perfeita, obtida do mais fundo de uma fonte e que, quanto menos gosto tem, tanto mais saudável se considera, porque está purificada de todo corpo estranho." WINCKELMANN, 1958; p. 12.
[25] Ibidem, p. 6.
[26] WINCKELMANN, 1975; p. 39-40.

> A imitação do belo na natureza ou diz respeito a um objeto único, ou reúne as observações sugeridas por diversos objetos e realiza um todo único. O primeiro procedimento significa fazer uma cópia parecida, um retrato [...] O segundo é o caminho que leva ao belo universal e às imagens ideais desse belo; foi o que os gregos trilharam.[27]

Os antigos, ao observarem a natureza, não apenas a imitavam em seus pequenos detalhes, como um pintor holandês o faz, mas reuniam seus traços mais elementares e formavam um todo a partir de suas observações. Esse todo, para Winckelmann, se configurou em um ideal divino. A elevação do sensual ao ideal possibilitou que a arte grega possuísse um caráter mais universal do que meramente individual, marca registrada dos modernos; o objetivo dos artistas gregos, como explica Frederick C. Beiser, em sua leitura das *Reflexões*, "não era simplesmente o de copiar algo dado aos sentidos, mas incorporar em uma forma sensível um ideal de perfeição"[28]. O artista, ao realizar seu ofício de tal modo, se encontrava em liberdade criativa, utilizando o que Winckelmann irá denominar, mais de uma vez em seu ensaio, de *via da inteligência* para se elevar aos excessos de uma matéria corrompida, buscando algo de eterno e espiritual. Assim, o artista moderno que persegue o *ideal* deverá preferir, ao contrário de Bernini, olhar e estudar atentamente as obras gregas, e esse seu modo de pensar o conduzirá sempre em direção a uma liberdade artística maior do que a daquele que toma a natureza como modelo, visto que esse não faz nada além de usar uma fórmula-base para sua criação, enquanto aquele que se deixa conduzir pela *via da inteligência* busca o estável em meio às oscilações.

De um modo geral, pode-se argumentar que, para Winckelmann, o problema consistia em buscar a idealização a partir dos elementos propriamente ditos naturais (*como um grego fazia)*, e pouco se pretendia extrair o *ideal* por meio de um estudo de sua fonte: a *cultura grega*. Desse modo, o autor escreveu sua maior obra, a *História da Arte da Antiguidade,* em 1764, para nos apresentar o surgimento, em termos históricos, do ideal de beleza, e para recordar aos modernos que não fazia mais sentido tentar imitar paisagens, tal como Bernini se dedicou a fazer, pois a ordem se fragmentou, e o que os modernos anseiam, a *beleza* perfeita, harmônica, tal como se presentificou na Grécia, estava perdida[29]. Para Winckelmann, será a própria a consciência dessa

---

[27] Ibidem, p. 45.

[28] BEISER, 2009; p. 163-171.

[29] É claro que Winckelmann, em certa medida, parece prefigurar de muitos modos em textos anteriores os argumentos que estarão presentes em sua *História da Arte da Antiguidade*. Um dos exemplos são as comparações entre os antigos e os modernos que se referem ao corpo, e não apenas o modo como os gregos foram presenteados pela abundância da natureza, mas ao que surgiu a partir dessa relação entre homem e natureza no que concerne ao cuidado e a conservação da vida: "Aliás, tudo o que foi inspirado e ensinado pela natureza ou pela arte para favorecer a formação dos belos corpos, conservá-los, desenvolvê-los e embelezá-los desde o nascimento até o crescimento pleno, foi realizado e empregado vantajosamente para a beleza física dos gregos antigos, o que permite afirmar, com maior probabilidade, a superioridade dessa beleza sobre a nossa." WINCKLEMANN, 1975, p. 43.

separação, desse contraste entre o ideal (a antiguidade), e o momento de crise e perda (a modernidade), que deve conduzir o artista a *ansiar* em alcançar a norma de toda execução, que somente pode ser encontrada e justificada em uma *história da arte*[30]. Se o nascimento da arte e de toda norma se inscreve em um lugar, antes de nós nos voltarmos para ele, devemos compreender os minuciosos movimentos que condicionaram o seu surgimento e, posteriormente, esse momento da revelação da beleza instaurada na materialidade da escultura: ela se situa, portanto, no interior de processos que não se separam, mas que formam um todo que será a história da própria formação, e, consequentemente, a justificativa desse processo. O trabalho desempenhado por Winckelmann terá como fundamento descrever o que condicionou o surgimento de tal norma: sua *História da Arte da Antiguidade*, como bem observou Márcio Seligmann-Silva, cria o próprio ideal que ela quer tornar *exemplar*: "também aqui 'real' e 'ideal' se entrecruzam, uma vez que a História visa a reconstrução de um modelo que deveria ser copiado"[31]. Entretanto, se o autor também quer descortinar a verdade da arte, a justificativa para o estabelecimento de uma norma atemporal que deveria ser seguida por todos os artistas modernos, ele deve tornar essa leitura uma história que compreende o momento, a cultura e o modo de fazer artístico sob a forma de um ciclo orgânico:

> A história da arte deve nos informar sobre a origem, o crescimento, a mudança e o declínio da arte, assim como os muitos estilos de povos, períodos e artistas[32].

É exatamente nesse momento que encontramos os elementos que importarão para Friedrich Schlegel: uma verdadeira *imitação* dos gregos deve passar pelo conhecimento de seu

---

[30]O fim da *História da Arte da Antiguidade*, portanto, não é um recomeço, mas a consciência do que se deve buscar realizar a depois da perda: "Já me enveredei para além dos caminhos estabelecidos nesta história da arte, e embora contemplar o colapso da arte tenha quase me conduzido ao desespero, ainda assim, como alguém que escreve a história de sua própria terra natal deve, ele mesmo, tocar na destruição que testemunhou, eu não poderia deixar de observar o destino das obras de arte tanto quanto os meus olhos podem observar. Assim como o amado que, mantendo-se à beira-mar, acompanha, com lágrimas nos olhos, a partida de sua amante sem qualquer esperança de vê-la novamente, e crê também na possibilidade de ela poder vislumbrar, mesmo no veleiro distante, a imagem de seu amado – nós, como o amante, possuímos, por assim dizer, apenas contornos sombrios do nosso objeto de desejo. Mas eis que deve emergir uma ânsia [*Sehnsucht*] maior pelo que foi perdido, e devemos examinar as cópias que nós possuímos com a grande atenção que nós faríamos se tivéssemos em posse dos originais. Nós somos como indivíduos que desejam conversar com espíritos e que acreditam poder visualizar algo onde nada tem. O nome dos antigos se tornou uma espécie de prejulgamento, mas, de todo modo, tem os seus usos. Se imagina que há muito por aí a ser encontrado, procure logo, até avistar um sinal ao longe. Se os antigos tivessem sido pobres, eles teriam escrito mais sobre arte: comparados a eles, nós somos como herdeiros que não ficaram com muito; mas nós olhamos cada pedra, e, ao esboçarmos considerações dos muitos detalhes nelas encontrados, podemos ao menos chegar a provável afirmação de que há algo mais instrutivo que as considerações até hoje realizadas e que, exceto por alguns insights momentâneos, são apenas histórias. Não se deve hesitar em buscar a verdade, mesmo em detrimento de sua reputação, pois alguns devem errar para que outros possam encontrar uma via segura." WINCKELMANN, 2006; p. 351.

[31] SELIGMANN-SILVA, 2005; p. 297.

[32] WINCKELMANN, Johann Joachim, 2006; p. 71.

todo. Esse argumento será compartilhado pelo autor em seu *Sobre o estudo da poesia grega*. Como Winckelmann, Schlegel assevera que não se deve imitar a particularidade de nenhuma cultura, mas apenas aquilo que ele mesmo irá denominar de *puro sentimento grego*:

> Não se deve imitar este ou aquele poeta, nem o poeta favorito isolado, nem a forma local ou o órgão individual; pois um indivíduo enquanto tal jamais poderá ser norma universal. O poeta moderno que queira aspirar à autêntica bela arte [...] deve conhecer o estilo perfeito da Idade do Ouro, da autenticidade e pureza dos gêneros poéticos gregos, em resumo: o espírito do todo, o puro sentimento grego[33].

Se os gregos somente podem ser entendidos a partir de sua formação, será justamente porque cada detalhe desse momento histórico, para Winckelmann e Schlegel, foi um espelho da própria harmonia que se estabeleceu entre sujeito e natureza, e quem quiser imitar este ou aquele elemento do caráter dos antigos sem ao menos buscar conhecê-lo em suas fontes (suas obras de arte em geral, sua literatura, no todo de sua cultura), correrá o risco de modernizá-los, tornando-os *interessantes* ou profundamente afetados:

> Até agora, o individual das formas foi imitado demais. Os antigos foram modernizados quando se buscou transferir o princípio do interessante para sua poesia; quando se atribuiu à teoria da arte grega, ou a alguns poetas favoritos, uma autoridade que somente correspondia ao espírito do todo.[34]

Na caracterização da antiguidade de Schlegel, os gregos representaram a completude da natureza humana sem pompas ou peculiaridades, e suas obras eram orientadas somente pelo que se apresentava como realmente essencial para o homem: eram naturais, eram *natureza*. Os gregos, para Schlegel, apresentam uma *formação natural*. O entendimento, ao contrário do que ocorre com aquilo que ele irá compreender como *formação artificial* (própria dos modernos), era apenas um auxiliar e *intérprete da inclinação*, haja vista que foi o *instinto* que possibilitou a suas criações serem as mais *belas*. Nos primeiros estágios de sua cultura, os gregos foram guiados pela *natureza*, de modo que a beleza que surgiu naquele solo afortunado cresceu selvagem, sem interferência externa:

> Na Grécia, a beleza cresceu sem cuidados artificiais e, de certa forma, selvagem. Sob esse céu afortunado, a arte da representação não foi uma habilidade aprendida, mas a natureza original. Sua formação não foi nada mais do que o desenvolvimento mais livre da disposição mais propícia. A poesia grega principia na mais crua simplicidade, mas essa origem precária não a desonra. [...] Aqui, o arbítrio de conceitos equivocados não pode paralisar o livre crescimento da natureza, dilacerar e destruir sua harmonia, falsificar sua simplicidade ou distorcer a trajetória e a direção da formação[35].

[33] SCHLEGEL, 2018; p. 172.
[34] Ibidem, ibidem.
[35] Ibidem, p. 88.

A compreensão histórica de Schlegel do todo da cultura helênica está inserida no que podemos chamar de metáfora *orgânica*. Os gregos constituíram um ciclo de vida que pode ser comparado ao ciclo de um *vegetal*, cuja formação atravessa os processos da germinação de uma semente, passa pela floração, e, por fim, a degeneração e a morte[36]: "assim o gérmen orgânico completo seu ciclo graças à evolução constante do instinto de formação, e cresce afortunadamente, floresce com exuberância, amadurece rapidamente, murchando de forma repentina: o mesmo ocorre com todo tipo de poesia, toda época e toda escola de poesia (natural)"[37]. Schlegel também chamará a cultura helênica de "formação viva"[38], em que todo progresso se formou necessariamente a partir de suas causas internas, cada gérmen do desenvolvimento do que virá estaria contido no *núcleo* daquele que o precedeu:

> O ponto de onde partiu a formação grega era o de uma absoluta rudeza; no que concerne a disposição e motivação, sua situação cósmica caracterizou-se pela máxima proteção, a qual, ao menos na formação estética, nunca foi perturbada por influências externas prejudiciais. Essas causas que deram ensejo (à cultura grega) explicam a origem, a natureza peculiar e o aparente destino da poesia grega. Todavia, as relações gerais de suas partes, os contornos do todo, os limites determinados de seus graus e tipos, e as leis necessárias de seu desenvolvimento apenas se deixam explicar por motivos internos, a partir da naturalidade de sua formação. [39]

É possível encontrar vários traços da teoria de Winckelmann em suas argumentações, pois a disposição para a realização das obras foi dada como um favor exclusivo da natureza, evidenciando a simplicidade e, ao mesmo tempo, a grandeza, por serem frutos das condições afortunadas de seu tempo, como ele explica em sua *História da Arte da Antiguidade*: "a natureza, após ter atravessado períodos de frio e calor, assentou-se na Grécia, onde o clima se encontra equilibrado entre o frio e o calor, no ponto médio entre eles"[40]. Schlegel, influenciado por Winckelmann, chega mesmo a afirmar que os gregos foram os filhos prediletos da natureza[41], identificando que as influências externas também possibilitaram a formação da beleza: "O destino não apenas formou os gregos para o que de mais elevado pode ser um filho da natureza, como também não lhe privou de cuidado materno até que a cultura grega fosse independente e não precisasse mais de ajuda e orientação alheia"[42]. Assim como o autor da *História da Arte da Antiguidade*, Schlegel concebia a arte como filha de uma cultura afortunada,

---

[36] NIVALA, 2017; p. 82.
[37] SCHLEGEL, 2018; p. 114.
[38] Ibidem, ibidem.
[39] Ibidem, 2018; p. 115.
[40] WINCKELMANN, 2006; p. 187.
[41] "Através de uma confluência única em seu gênero, das condições mais afortunadas, a natureza favoreceu extremamente seus filhos prediletos." Ibidem, 89.
[42] Ibidem, p. 88.

que possibilitou uma confluência entre a liberdade dos costumes e a criação. Winckelmann mesmo diz:

> Graças a liberdade, o modo de pensar de todo o povo [grego] brotou como um fino galho em meio a um robusto tronco. Pois, assim como a mente do homem acostumado à reflexão tende a se elevar, cada vez mais, em ambientes mais amplos, mais em caminhos abertos ou no topo de uma construção do que em um pequeno aposento ou em algum lugar restrito, também o modo de pensar entre os gregos deve ter sido muito diferente dos conceitos dos povos subordinados. [43]

De uma forma geral, a *aurora da bela* arte foi o instante mesmo em que *gênio* e *cultura* se entrelaçam de tal modo que conseguem representar o todo:

> Nas épocas em que o gosto público alcançou o nível máximo de formação, e quando todos os órgãos perfeitos da arte poderiam se exteriorizar simultaneamente de modo mais completo e livre, as relações gerais dos elementos originários da beleza eram determinadas pelo espírito da época, e nem mesmo o gênio original, em seu nível máximo ou mínimo, ou mesmo a formação e disposição singulares do poeta poderiam possibilitar uma exceção a necessidade.[44]

Mesmo em sua mais tenra infância, na extrema rudeza de seu início, a poesia grega conseguiu representar o essencial e o necessário. Sua origem foi *mítica*. No mito, tradição e poesia se conjugaram com plenitude, de modo que em seus deuses é possível encontrar um claro reflexo de tudo aquilo que é essencial no espírito humano, "com todas as suas contradições mais maravilhosas e necessárias"[45]. O mito, na verdade, foi o próprio *centro* de vida dos gregos, aquilo que regulou a sua cultura desde o início até os seus últimos dias: "A formação natural é apenas o desenvolvimento de um e o mesmo *gérmen*; por isso, os traços fundamentais de sua infância se espalharão pelo todo e, fortificados, pelos usos tradicionais e instituições sagradas, serão conservados até as épocas mais tardias"[46]. Entretanto, apesar de Schlegel afirmar que os gregos foram os filhos prediletos da *natureza*, não foi somente o fato de a própria natureza tê-los conduzido durante os seus processos de formação que os tornaram perfeitos em si e dignos de serem contemplados, pois, para Schlegel, o grande ápice do momento grego foi o instante em que houve uma *mediação* entre natureza e a cultura. Schlegel explica que o crescimento que partiu da natureza se transformou em *autonomia*, adquirindo uma certa preponderância, mas que tal preponderância jamais implicou um afastamento completo das forças da natureza. Para o autor, essa foi a verdadeira *Idade de Ouro* da *formação natural.*

---

[43] WINCKELMANN, 2006; p. 187.
[44] SCHLEGEL, 2018; p. 113.
[45] SCHLEGEL, 2018; p. 89.
[46] Ibidem, 2018; p. 112.

> Já no primeiro estágio da formação, e ainda sob a tutela da natureza, a poesia grega abrangia o todo da natureza humana em completude uniforme, no mais feliz equilíbrio e sem direção parcial ou desvios exagerados. Seu crescimento vigoroso logo se transformou em autonomia, chegando ao ponto no qual o ânimo – em sua luta contra a natureza – adquiriu importante preponderância; sua Idade de Ouro alcançou o mais alto grau de idealidade e de beleza (a completa autodeterminação da arte) que se pode alcançar em qualquer formação natural. Sua singularidade é o decalque mais vigoroso, puro, determinado, simples e completo da natureza humana universal. A história da poesia grega é uma história universal da poesia. Uma legislação perfeita e legisladora[47].

Arrisco-me a afirmar que essa é também uma consideração que evidencia a influência de Winckelmann. Em *História da Arte da Antiguidade*, o autor irá explicar que a natureza é apenas uma das condições que tornaram a cultura grega um ápice, mas ela foi apenas um caminho, um ponto, pois foi a liberdade a verdadeira marca da superioridade dos gregos, e o equilíbrio entre liberdade e natureza servirá como uma marca que irá distinguir os antigos dos modernos. O período de liberdade ao qual Winckelmann se refere é o da democracia ateniense, e as características apontadas pelo autor são a não-coerção a leis que se fundamentam apenas no direito do mais forte e a relação mesma entre os cidadãos e a cidade. Portanto, para ambos, foi a relação que se estabeleceu entre o sujeito e natureza que os torna tão dignos de serem estudados e imitados.

1.2 Schlegel e o *médium* da arte

Apesar de Winckelmann ser uma das principais influências de Schlegel no que se refere à necessidade de um estudo da poesia *grega* que contemple sua cultura como um todo, o autor tende a se afastar consideravelmente do mesmo quando se trata do *médium* da arte. Ao contrário de Winckelmann, Schlegel não irá considerar a escultura superior a todas as outras formas de arte, mas irá privilegiar a poesia. Um dos motivos de sua relação com a poesia pode ser conduzido à discussão que Lessing realizou sobre as fronteiras entre as artes plásticas e a poesia.

Como se sabe, Lessing é igualmente importante para Schlegel, e sua influência, apesar de no ensaio não aparecer de maneira explícita, pode ser comprovada pelo extenso número de escritos que o autor escreverá sobre o crítico-dramaturgo-filósofo nos anos posteriores[48]. Em um deles, intitulado *Sobre Lessing*, publicado na revista *Lyceum der schönen Künste*, de Johann

---

[47] Ibidem, p. 87-88.

[48] Para um estudo aprofundado acerca da relação entre Lessing e Schlegel, cf. HIGONNET. R, Margaret. *Organic Unity and Interpretative Boundaries: Friedrich Schlegel's Theories and Their Application in His Critique of Lessing.* In: Studies in Romanticism. Ed. Boston University, Vol 19, n. 2, 1980 (163-192)

Friedrich Reinhardt, Schlegel defende abertamente a necessidade de se considerar Lessing como um filósofo[49]. Como Frederick C. Beiser explica, Schlegel venerava Lessing por seu espírito livre, criativo e independente, em suma: por seu poder de pensar por si mesmo[50]. Minha hipótese é a de que Schlegel viu na obra *Laocoonte* de Lessing a possibilidade de considerar a poesia em termos muito mais amplos, como uma verdadeira arte da liberdade da imaginação, cujo *médium* não se limita a uma influência externa que a comprime: ela seria, para o autor, ao contrário da escultura e das demais artes, uma *arte pura*. Em um primeiro momento, apresento a discussão em termos históricos e, depois, a opinião de Schlegel sobre o *médium* da arte.

Nas *Reflexões sobre a Arte Antiga*, nada parece ter chamado mais a atenção de seu autor em suas observações sobre a escultura do que a ideia de uma forma pura, ou forma ideal. É a ela que a escultura se conecta em sua representação. Ao contrário do poeta, o escultor deve transpor para a materialidade aquilo que subjaz às inconstâncias e as extremidades que podem causar espanto ao observador, e Gerd A. Bornheim afirma o quanto Winckelmann possuía um "horror à monumentalidade e à pompa do movimento barroco"[51]. A escultura remete à harmonia das partes quanto ao todo esculpido, e deve representar o que há de mais alto no caráter humano. Na materialidade da forma esculpida, o escultor deve se ater ao "verdadeiro caráter da alma"[52] daquele a que ele visa representar: sua verdadeira essência, *nobreza* e *harmonia*, se encontra no repouso. É aqui que Winckelmann identifica no grupo escultural *Laocoonte* o que o leva a assumi-lo como um modelo de excelência que representa um caráter geral das obras gregas: a nobre simplicidade e a calma grandeza.

Os dois traços característicos do grupo escultural, que são os traços gerais que distinguem as obras gregas das obras dos modernos, não são difíceis de definir: a nobre simplicidade, ao contrário das obras do período barroco, que contrastam com toda a leveza de uma cultura que não valoriza a vaidade, provém de um mundo natural, no qual a representação das ondulações das simples vestimentas e o corpo nu ou pouco coberto nos revela uma nobreza simples e ingênua da alma. A calma grandeza na postura e na expressão representam a posição do homem diante das agitações da alma ou dos momentos mais terríveis: mesmo diante dos piores acontecimentos, dos mais sombrios desafios, da morte, o homem grego é aquele que se mantém sereno, segue imponente elevando-se sobre a natureza, porque assim "assim como a profundeza

[49] SCHLEGEL, 2015; p. 47.
[50] BEISER, 2003; p. 51.
[51] WINCKELMANN, 1975; p. 15-20.
[52] Ibidem, ibidem.

do mar permanece tranquila, por mais tempestuosa que esteja a superfície, a expressão nas figuras dos gregos mostra, em meio a todas as paixões da alma, grandeza e comedimento"[53].

Na escultura do *Laocoonte*, temos um pai e seus dois filhos tentando ao máximo escapar de duas serpentes marinhas que os envolvem e os estrangulam. Mas, diante de uma dor excruciante e de um destino que parece ser trágico tanto para *Laocoonte* quanto para os seus filhos[54], de acordo com Winckelmann, o sofrimento vivenciado pelo herói é antes um "gemido angustiado e oprimido" do que um "grito horrível descrito" pelo poeta Virgílio. Para o autor, há um equilíbrio entre a dor do corpo e a grandeza da alma que não permite que a boca do herói se abra a ponto de desfigurar sua face. Laocoonte sofre, mas sofre com dignidade e comedimento diante do inevitável, e "desejaríamos poder suportar o sofrimento como essa grande alma"[55].

Lessing, em seu ensaio *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*, publicado originalmente em 1767, irá abordar a censura de Winckelmann em relação à Virgílio, com e contra o autor. Logo nos primeiros capítulos, ele afirma que o fato de a fúria no rosto de Laocoonte não se mostrar de modo muito claro pode ser tomado como verdadeiro. No entanto, no que toca o motivo que Winckelmann atribui a essa sabedoria na universalidade da regra daí derivada, Lessing tende a discordar. Para o autor de *Laocoonte*, a ideia de que o herói se manteve de tal modo impávido diante de seus últimos momentos de vida e, provavelmente, da vida dos seus filhos, deveria ser fortemente refutada. Em primeiro lugar, Lessing argumenta, a maneira como o homem grego expressava as suas paixões não era exatamente como Winckelmann havia descrito: "O grego não era assim! Ele sentia e temia; ele externava as suas dores e suas aflições humanas; mas nenhuma poderia detê-lo no seu caminho para a honra e para o cumprimento de sua obrigação"[56]. Mais do que isso, para autor, o fato de o homem externar as suas paixões não deveria nem ao menos ser um sinal de vergonha: "apenas o grego com a sua moral pode chorar e ser corajoso ao mesmo tempo; por outro lado, o troiano, sem

---

[53] Ibidem, ibidem.

[54] É interessante notar que, na *História da Arte da Antiguidade*, ao retomar a descrição do Laocoonte, Winckelmann observa que há equilíbrio na relação das partes com o todo da escultura especificamente no contraste entre o sofrimento dos filhos e do herói. Para o autor, "seu próprio sofrimento parece angustiá-lo menos que o tormento de seus filhos, que voltam seus rostos para o pai clamando por ajuda: porque o coração paterno se revela nos olhos tristes, e a compaixão parece flutuar entre eles, turvando sua expressão. Seu rosto expressa queixa, mas não grita, seus olhos estão dirigidos para um socorro que deveria vir do alto." WINCKELMANN, Johann Joachim. *History of Art of Antiquity (Translation by Harry Francis Mallgrave/Introduction by Alex Potts);* 2006, p. 313-314.

[55] WINCKELMANN, 1795; p. 53.

[56] LESSING, 2011; p. 87.

moral para sê-lo, antes deveria sufocar sua humanidade"[57]. Portanto, Lessing não conseguia compreender de que modo um grito (a manifestação natural de uma dor corporal ou sentimental) não poderia coexistir com a grandeza da alma, e pretendeu demonstrar, concordando com Winckelmann, que o artista teve os seus motivos para representá-lo de tal modo:

> E agora chego ao meu corolário. Se é verdade que, sobretudo, segundo o modo de pensar gregos antigos, o gritar na sensação de dor corporal pode coexistir muito bem com uma grande alma: portanto a expressão de uma tal alma não pode ser a causa pela qual, apesar disso, o artista não quer imitar esse grito no seu mármore; antes, deve haver um outro motivo por que ele se separa do seu rival, o poeta, que expressa esse grito com o melhor propósito[58].

Nos antigos, argumenta Lessing, a lei da beleza era um privilégio das artes plásticas ("eu queria apenas estabelecer que nos antigos a beleza havia sido a suprema lei das artes plásticas")[59], de modo que, por conta disso, a escultura teve de se adequar àquela mesma forma pura descrita por Winckelmann. Com o autor da *História da Arte da Antiguidade*, Lessing acreditava que o escultor grego precisava se elevar para além dos limites da natureza e não representar expressões monstruosas[60]; contra Winckelmann, o fato do poeta tê-lo feito não deve ser motivo de censura, visto que o *médium* da poesia não exigia necessariamente uma limitação externa para a realização de sua exposição: "ao poeta não cabe concentrar aquilo que ele quer apresentar em um momento único"[61] e congelado no tempo, mas sim uma *ação* que ele representa como um momento em que tudo abarca.

Schlegel também irá reservar alguns parágrafos do ensaio *Sobre o estudo da poesia grega* a uma discussão sobre o *médium* da arte, argumentando, mesmo que ainda não explicitamente, a favor de Lessing: o *médium* da poesia é diferente das demais artes, como a escultura, a pintura e mesmo a música. No entanto, como também estará presente nesse último, isso não implicará uma recusa ao preceito de Winckelmann de que os artistas gregos haviam realmente conseguido alcançar o máximo de perfeição no âmbito da escultura, mas um outro tipo de rejeição, relacionada especificamente ao privilégio que ele confere à escultura. É certo que, apesar de a escultura representar uma grande parte do *ideal* da cultura grega, Schlegel não deixará de notar

---

[57] Ibidem, ibidem.
[58] Ibidem, p. 88.
[59] Ibidem, p. 93.
[60] Lessing chega a esboçar uma comparação entre a antiguidade e a modernidade, afirmando que um moderno não só não via problemas em pintar figuras deformadas, mas que elas, em alguns momentos, se tornavam uma condição da própria pintura: "Alguns modernos diriam: 'Seja tão deformado quanto possível; eu ainda quero te pintar. Por mais que já ninguém queira te ver de bom grado: ver-se-á de bom grado a minha pintura; na medida em que ela te representa, mas, ainda antes, na medida em que ela é uma prova da minha arte, que sabe imitar de modo tão semelhante tal monstro'". Ibidem, 91.
[61] Ibidem, p. 107.

que a poesia também alcançou a perfeição na representação. Em um momento de seu ensaio, o autor elogia Homero devido à "completude da visão de toda a natureza humana, (que) distancia-se inteiramente da limitação parcial de uma disposição irregular e do equívoco da má-formação artificial"[62]. É evidente que isso não significa apenas que Homero o conseguiu realizar simplesmente porque foi um poeta *grego*, mas pela própria possibilidade de o *médium* da poesia abarcar um máximo das disposições humanas em uma infinitude de modos articulados como uma unidade determinada. Além do mais, Homero jamais conseguiria ter apresentado os costumes do povo grego, "a força e o encanto dos heróis"[63], suas paixões mais complexas, e tudo isso de uma só vez, se ele tivesse sido apenas *escultor*. Para Schlegel, deve-se pensar na poesia em termos bem mais amplos:

> Estamos acostumados, não sei por qual razão, a pensar os limites da poesia de um modo limitado. Se a representação não descreve, como a arte poética, mas imita realmente ou se expressa naturalmente, como as artes sensuais, então sua liberdade é mais restrita em razão dos limites do instrumento dado e da matéria específica.[64]

Discutindo sobre os modos de alcançar o objetivo em uma obra de arte (isto é, a representação do subjetivo e do histórico), o estudioso irá conferir absoluta importância ao reino da poesia, pois ela será uma forma específica de arte que consegue combinar multiplicidade em uma unidade determinada de modo mais perfeito e acabado, constituindo-se como um *todo completo,* uma *ação*: "Nenhuma arte pode abarcar em uma obra uma extensão tão grande quanto a poesia"[65]. As outras artes, para o autor, por combinar um material externo com a liberdade do artista, não conseguem fazê-lo pela limitação do *médium*:

> Ambas (pintura e música) fornecem de maneira imediata intuições e sensações à sensibilidade; mas falam com o espírito somente por rodeios, frequentemente em uma linguagem obscura. Já a poesia fala diretamente com o espírito e com o coração através da imaginação, em uma linguagem frequentemente débil, ambígua, indeterminada, mas universal. A vantagem daquelas artes sensíveis – especificidade infinita e vivacidade infinita, ou seja, individualidade – não é tanto um mérito da arte, mas uma propriedade emprestada da natureza. Elas são misturas que se encontram no meio entre a natureza e a arte pura. A única arte propriamente pura, sem vitalidade emprestada da ajuda externa, é a poesia.[66]

[62] Ibidem, p. 90.
[63] Ibidem, p. 91.
[64] Ibidem, p. 104.
[65] Ibidem, p. 105.
[66] Ibidem, ibidem.

Como nos explica J. M. Bernstein, o fato de a poesia estar relacionada estritamente à imaginação, ou a *fantasia*[67], a torna próxima da pura *liberdade*. Na poesia, não há limites externos que a comprimem, ela é capaz de manifestar a vitalidade da natureza em sua abundância, que é o próprio fundamento da universalidade antropológica da poesia, em comparação com as outras formas de arte, e o próprio motivo de sua perfectibilidade[68]. Na representação de ações, o poeta consegue capturar bem mais do que um mero escultor: "Uma ação se completa no tempo; por essa razão, o artista plástico não pode representar uma ação completa"[69]. Por isso, um escultor somente pode alcançar uma analogia da unidade, sendo a escultura um *fragmento* de um todo preso a um determinado período histórico, a "um mundo que lhe seja familiar"[70].

Todavia, Schlegel também não deixa de admitir que é precisamente pelo fato de a poesia ser uma obra humana que ela se torna passível de aperfeiçoamento e corrupção infinitos: "menos provável seria querer fixar um limite para a poesia, a qual não é limitada por nenhuma matéria especial, nem a extensão ou na força, cujo instrumento, a linguagem arbitrária de signos, é obra humana e, portanto, passível de aperfeiçoamento e de corrupção infinitos"[71]. É bem verdade que nós já podemos entrever aqui uma certa noção de *progressividade*, que será tão cara para Schlegel, e uma característica principal do componente *romântico* que se apresenta em suas reflexões posteriores, mas, por enquanto, elas não podem ser totalmente admitidas tendo em vista seu fascínio pelos gregos. Para isso, será necessário a realização de um diagnóstico da modernidade.

[67] "A poesia é uma arte universal: pois seu órgão, a fantasia encontra-se incomparavelmente muito mais próximo da liberdade, sendo mais independente de influências externas." SCHLEGEL, 2018; p. 77.
[68] BERNSTEIN, 2002; p. 28.
[69] SCHLEGEL, 2018; p. 106.
[70] Ibidem, p. 106.
[71] Ibidem, p. 104.

2 O PROBLEMA DOS MODERNOS

2.1 **O domínio do interessante**

"Salta aos olhos o fato de que a poesia moderna ou ainda não alcançou o objetivo a que aspira, ou essa aspiração não tem em geral um objetivo fixo; sua formação não tem nenhuma direção determinada, o conjunto de sua história não tem contexto regular, o todo não tem unidade"[72]. É com essa caracterização implacável sobre a atual situação da poesia dos modernos que Schlegel nos introduz ao seu ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*. A constatação de que o todo não tem unidade, não está aí inserida de modo meramente arbitrário, mas, antes, nos revela sua posição diante das patologias de seu tempo. No contexto de seu ensaio, podemos entender que a caracterização inicial da modernidade deve mostrá-la como *parcialmente* necessária, e não rejeitada de modo desdenhoso. Ela é parcialmente necessária porque, como veremos, permite a Schlegel definir a modernidade como um elemento negativo, que, contudo, ele irá identificar como parte de um ideal de perfeição para a realização de seus projetos. Schlegel, portanto, como bem argumenta Arlenice Almeida Silva, "começa pelo meio, pelo agora da indeterminidade, como relevante para lançar luz sobre o passado e propor um programa para o futuro da poesia"[73]. A modernidade, consequentemente, constitui um negativo relativo a alguma coisa: ela é o não-antigo[74]. Sendo assim, o que verdadeiramente salta aos olhos de Schlegel é o fato de que as obras dos modernos não possuem uma aspiração que tendem a um fim, que o contexto de sua formação *[Bildung]* não possui um centro fixo[75] (tal como o mito foi o centro da vida dos gregos) e que, em suas obras, há um aglomerado de narrativas que se entrelaçam, uma colcha de retalhos que não compõem um todo coeso, ou não possuem uma

[72] SCHLEGEL, 2018; p. 35
[73] SILVA ALMEIDA, 2011; p. 80
[74] Existe uma grande diferença entre descartar os modernos (pura e simplesmente) e defini-los em comparação com o antigo, e que se tratando da teoria alemã do final do século XVIII, ela se torna mais evidente. No primeiro caso, Schlegel estaria apenas afirmando que os antigos seriam melhores, e o seu estudo sobre os gregos revelaria a ingenuidade de um aficionado sem compromisso com seu horizonte histórico; no segundo caso, Schlegel está refletindo radicalmente o seu tempo em comparação com o que ele irá identificar como um ideal. Indo mais além: isso também pode se aplicar a Winckelmann, que, em suas *Reflexões sobre a História da Arte da Antiguidade*, afirmava o desejo de que Dresden se tornasse uma nova Atenas e, como veremos, também irá se aplicar a Schiller, que via não somente na infância da humanidade traços do que os modernos já não mais podem ser, mas pelo que devem ansiar. Em suma, como nos lembra Philippe Lacoue-Labarthe e Jean Luc-Nancy em *O Mito Nazista*, "a identificação entre os gregos e os alemães se fez pela construção de um mito, e não pelo simples retorno aos antigos; construção essa que será, em sua maior parte, teórica." LACOUE-LABARTHE; NANCY; 2000; p 42.
[75] A noção de centro será importante para Schlegel, principalmente em *Conversa sobre a Poesia*, quando o autor irá abordar a questão da nova mitologia.

mínima relação direta com o todo, mas *o todo mesmo* é o elemento que faz falta e pelo qual se *anseia*.

Como vimos, um dos argumentos mais recorrentes no ensaio de Schlegel é o de que a antiguidade compreendeu o círculo perfeito de uma cultura que não se separou inteiramente da natureza, mas se realizou *através* dela. Para Schlegel, o que se entende por modernidade é a perda de uma ordem: "A humanidade floresceu apenas uma vez e nunca mais. Esse florescimento foi a *bela arte*. Em meio ao duro inverno, nenhuma primavera artificial pode se impor arbitrariamente"[76]. *Prima facie*, Schlegel não está dizendo nada de novo, mas parece estar retomando o mesmo diagnóstico da modernidade realizado por Schiller, muito presente em *Educação Estética do Homem*, escrito entre 1794 e 1795. Na sexta carta de sua obra, por exemplo, Schiller busca contrastar o caráter da antiguidade com o da modernidade. Com Winckelmann, Schiller também via nos gregos uma sociedade natural, em que o máximo da glória de uma formação fora baseada na simplicidade e naturalidade dos costumes:

> Não é apenas por uma simplicidade, estranha a nosso tempo, que os gregos nos humilham; são também nossos rivais e os nossos modelos, naqueles mesmos privilégios com que habitualmente nos consolamos da inaturalidade de nossos costumes[77].

Na infância da humanidade, "nos dias do belo despertar das forças espirituais"[78], os domínios do entendimento e o da natureza ainda não haviam se separado, de modo que o homem "filosofava e formava"[79] ao mesmo tempo, "unindo força e fantasia à virilidade da razão em magnífica humanidade"[80]. Os gregos conseguiam imprimir a imagem de toda sua humanidade em suas obras, pois a reflexão ainda não havia mutilado por completo a matéria trabalhada. O entendimento, nesse sentido, era apenas parte de um processo de impressão da humanidade inteira em seus produtos. Ao contrário dos gregos, o indivíduo moderno se afastou da natureza. Apesar de os modernos procurarem imprimir uma imagem de seu todo, o todo moderno somente pode ser projetado como uma parte, um fragmento:

> Também entre nós se projetou a imagem da espécie, ampliada em suas partes, nos indivíduos – mas por fragmentos, não em combinações diferentes, de modo que, para reconstituir a totalidade da espécie, é preciso indagar, um a um, todos os indivíduos. Entre nós, é-se tentado a afirmar, as faculdades da mente manifestam-se também divididas na experiência tal como o psicólogo

[76] SCHLEGEL, 2018; p. 69.
[77] SCHILLER, 2017; p. 23.
[78] Ibidem, Ibidem.
[79] Ibidem, Ibidem.
[80] Ibidem, Ibidem.

> as distingue na representação, e não vemos apenas sujeitos isolados, mas também classes inteiras de pessoas que desenvolvem apenas parte de suas potencialidades, enquanto as outras, como órgãos atrofiados, mal insinuam seu fraco vestígio.[81]

A história da civilização mostra que as divisões do trabalho possibilitaram o surgimento das capacidades isoladas, impedindo o homem de se formar como um todo. Cada homem é valorizado pelo que desenvolveu como sua aptidão: enquanto um é reconhecido por sua boa memória, isto é, por suas capacidades intelectuais, o outro o é por suas capacidades mecânicas. O indivíduo, no entanto, nesse contexto, jamais pode se realizar como um todo:

> Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência. [...] Quando a comunidade torna apenas a profissão a medida do homem, quando honra num cidadão somente a memória, e em um terceiro a habilidade mecânica; quando aqui exige apenas um conhecimento, indiferente ao caráter e acolá considera a maior turvação apenas o conhecimento, indiferente ao caráter [...] pode admirar que as demais disposições da mente sejam preteridas para que os cuidados todos se voltem todos para uma única, que traz honra e recompensa?[82].

Na esteira das reflexões sobre o homem moderno que Schiller desenvolve em suas cartas, Schlegel irá entender que os problemas da modernidade estão intimamente relacionados à cultura, e se refletem em sua arte. O artista moderno que trabalha a sua obra, o faz sem reconhecer um poder sobre si mesmo, isto é, uma força interior que regule o encadeamento de sua execução: ele apenas *existe* para si, como um egoísta que se alimenta continuamente de sua misantropia, de seu esquecimento de todo o mundo que o circunda. Aqui, é nítido que o que parece incomodar Schlegel é o mau uso que sua cultura faz da poesia: "O nome da arte é profanado quando se chama isso de poesia: jogar com imagens excêntricas ou infantis para estimular desejos adormecidos, excitar sentidos embotados para lisonjear prazeres grosseiros"[83]. Por meio dos modernos, a poesia é utilizada apenas como um *meio* para a exposição de ações ou imagens saturadas que possibilitam em si uma série de emoções disruptivas, e não a plena satisfação ou a harmonia proporcionada pela *beleza*. No entanto, esse mau uso não se encontra meramente no *fazer* artístico, mas é fruto mesmo da incapacidade da própria *cultura moderna* de realizar obras que a representem como um todo:

---

[81] Ibidem, Ibidem.
[82] Ibidem, p. 37.
[83] SCHLEGEL, 2018; p. 36.

> Porém, onde quer que a verdadeira cultura *[echte Bildung]* não alcance o povo inteiro haverá uma arte vulgar, a qual não conhece outra forma de estímulo que a opulência rasteira e a intensidade repugnante[84].

Em 1795, Schlegel considera, de fato, que as melhores obras dos modernos valem mais pelo seu conteúdo *inesgotável* do que pela sua forma, e que elas tendem a impressionar mais o espírito especulativo do que satisfazer completamente. A *satisfação*, para o autor, se encontra somente na *beleza*, quando a expectativa que o poeta gera é, em última análise, inteiramente preenchida; quando a harmonia das múltiplas partes concorda com o conjunto da obra e se revela um todo orgânico, ou ainda: quando a obra do artista é *natureza*. Como argumenta Schlegel, os gregos conseguiram realizar tal feito porque suas obras não constituíram produtos influenciados apenas pela reflexão, mas foram formadas, do ponto de vista histórico, pela combinação relativamente arbitrária de uma série de circunstâncias externas e internas que tornou possível o ponto de equilíbrio entre o domínio da necessidade e o domínio do intelecto. Nos modernos, nenhuma expectativa é plenamente satisfeita, pois o espectador sempre anseia por algo que satisfaça cada vez mais sua reflexão. Com isso, os artistas trabalham mais para a exposição de *conceitos* do que para a satisfazer o jogo das representações. Além disso, os modernos são artificiais e excessivos, e não conseguem representar o seu tempo, como os gregos um dia conseguiram, de modo que o resultado disso se tornou a valorização da representação do particular ao invés do universal: o indivíduo é escolhido, dissecado, e exibido como parte de um todo: "se há neles (nos modernos) o mais leve indício de beleza perfeita, ela não se encontra no prazer tranquilo, mas na ânsia insatisfeita"[85]. Como consequência, para Schlegel, encontramos nos modernos uma completa desordem, uma série de misturas que não conhecem finalidade.

Muitas obras modernas se caracterizam, portanto, através dessas particularidades, por exemplo, mais pelo *feio* e pelo *característico* do que pelo *belo*. Há aqui, contudo, uma primeira inflexão digna de nota: isso porque, embora essa situação histórica corresponda a uma limitação, é necessário admitir que qualquer um que queira compreender o seu tempo como um todo deve se dedicar a entender essas novas categorias estéticas:

> Isso (o belo) é tão pouco dominante na poesia moderna que muitas de suas obras mais perfeitas são evidentemente representações do feio; e é necessário então finalmente admitir, mesmo contra a vontade, que há uma representação da confusão mais plena, do desespero em toda a sua abundância, que exige a

[84] Ibidem, ibidem.
[85] Ibidem, p. 38.

> mesma – ou ainda mais alta – força criadora e sabedoria artística, como (ocorre) na representação da abundância e da força em perfeita harmonia.[86]

Em suma, a criação dos modernos não apenas desconhece a unidade perfeita e acabada, mas deforma a aparente pureza dos antigos, sem se importar com os limites entre criação e conhecimento: eles desconhecem, por exemplo, os limites entre ciência e arte, fazendo com que suas criações sejam obras excessivamente filosóficas, ou exposições de conceitos:

> A filosofia poetiza, e a poesia filosofa: a história é tratada como poesia, e esta como história. Até mesmo os gêneros poéticos confundem reciprocamente sua destinação; uma atmosfera lírica torna-se assunto de um drama, e uma matéria dramática é compelida à forma lírica.[87]

Essa caracterização aparentemente negativa da modernidade se dá por conta do próprio ideal a que ela aspira, que o autor irá definir como *interessante*, ao contrário do caráter *objetivo* dos gregos. Schlegel compreende o interessante como "todo indivíduo original que contém uma quantidade maior de conteúdo intelectual e energia estética"[88]. No interessante, o domínio do entendimento prevalece como um déspota, separando e dividindo as partes do todo, e não é à toa que Schlegel irá definir a era moderna como essencialmente *química*, e não orgânica. Se os antigos conseguiram representar o todo da natureza humana, os modernos não podem fazê-lo, pois aí o todo se transforma invariavelmente em conteúdo intelectual, é desmembrado e trabalhado de acordo com os seus próprios interesses, que são expostos em suas obras. O domínio do entendimento parece não conhecer fim; ele se eleva ao infinito, e, como a qualidade da energia estética nunca conseguirá satisfazer a exigência de uma plenitude realizada (de um *Absoluto*), isso somente pode significar que o interessante tende sempre a deixar uma margem de insatisfação, de uma ânsia que não se esgota: "o interessante exige uma receptividade individual e uma disposição momentânea para a mesma. Como tudo o que é grande pode se multiplicar ao infinito, fica claro que desse modo jamais poderá alcançar satisfação plena, porque algo como um *supremo interessante* não existe"[89]. Na verdade, argumenta Schlegel, a única coisa que parece ser possível concluir sobre a modernidade é a total ausência *de uma lei universal que possa mantê-la em seus respectivos campos*. Com o que se pode concluir que, olhando para a modernidade como um todo, ela se revela anárquica, disruptiva e caótica.

---

[86] Ibidem, p. 37.
[87] Ibidem, p. 38.
[88] Ibidem, p. 52.
[89] SCHLEGEL, 2018; p. 65.

Essas considerações acerca do conceito de interessante em Schlegel podem aproximá-lo do conceito de *sentimental* de Schiller, haja vista que o próprio Schlegel irá fazê-lo em 1797, ano da publicação de seu ensaio, ao acrescentar-lhe um prefácio. É preciso, no entanto, acentuar uma diferença, pois isso pode nos ajudar a elucidar o próprio conceito de *Interessante*. Em *Poesia Ingênua e Sentimental*, Schiller busca fundamentar um modo de criação que possa se encaixar com o sujeito moderno, diferenciando-se dos artistas que possuem uma tendência à objetividade[90]. Ele, então, realiza uma caracterização dos próprios modos de sentir do poeta que se revelam nos seus *modos de proceder*, estabelecendo um par que os resume e pretende esgotar o fazer poético como um todo: dependendo de como o poeta se expressa, ele será ingênuo ou sentimental: "O poeta, digo, ou é natureza ou a buscará. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental"[91]. O primeiro tem uma afinidade com o modo de produzir natural, espontâneo, um agir livre; o segundo é marcado pela reflexão, transpondo a natureza para a esfera da reflexão. Schiller historiciza ambos os modos de agir, identificando o primeiro com o grego e o segundo com o moderno, mas essa identificação histórica em momento algum será o mais fundamental, haja vista que ele claramente assume a possibilidade de identificar poetas *sentimentais* na antiguidade e *ingênuos* na modernidade.

> Talvez não seja supérfluo lembrar que, se aqui os poetas modernos são opostos aos antigos, a diferença não deve ser entendida apenas como diferença de época, mas também como diferença de maneira. Também nos tempos modernos temos poesias ingênuas em todas as classes, embora não mais de espécie inteiramente pura, e não faltam sentimentais entre os antigos poetas latinos, e mesmo entre os poetas gregos.[92]

Ao contrário de Schiller, Friedrich Schlegel não consegue identificar nenhuma poesia reflexiva com o modo de proceder essencialmente antigo, mas única e exclusivamente moderno. Além do mais, para Schiller, a disposição sentimental, marcada pela consciência da perda da unidade, torna-se *moral*, mediada por uma ideia (a saber, a ideia de que "nós um dia fomos e devemos buscar sê-lo"[93]), não criada por observação. Schlegel, ao contrário de Schiller, ao postular o *interessante* como marca única dos modernos, afirma que nenhum moderno está interessado necessariamente em retornar ao domínio da natureza, mas em apresentar sua própria ideia de natureza e explorá-la o máximo possível. Toda obra do artista moderno é a impressão daquilo que ele considera a *sua* realidade ideal, é fruto da artificialidade constitutiva do seu

[90] SUSSEKIND, 2005; p. 249.
[91] SCHILLER, 1991; p. 60.
[92] SCHILLER, 1991; p. 61.
[93] Ibidem, 1991; p. 44.

horizonte histórico. Desse modo, quando a reflexão se torna marca específica do modo de proceder do artista, não estamos mais no registro do antigo, mas do interessante[94].

É realmente necessário compreender melhor as formulações *históricas* que implicam o conceito de interessante, pois elas tendem a ser deixadas de lado em benefício de interpretações estritamente literárias. *Interessante* não seria apenas uma disposição poética, mas um período histórico específico completamente caótico, um período de transição ou de *crise* que abarca o todo da modernidade:

> Observando atentamente tanto a ausência de objetivo e de leis no todo da poesia moderna, quanto a elevada perfeição das partes individuais, seu conjunto parece um mar de forças conflitantes, no qual pequenas partes da beleza perdida, os fragmentos da arte despedaçada, atiram-se uns contra os outros em uma mistura caótica. Pode-se denominá-la de um caos de tudo o que é sublime, belo e encantador, como o antigo Caos, a partir do qual, como reza a lenda, o mundo se organizou, e que espera apenas o amor e o ódio para separar as partes diferentes e reunir as idênticas.[95]

Como sugere Asko Nivala, a identificação entre caos e modernidade é importante para a posterior filosofia da história romântica[96], e Schlegel reabilita essa noção particularmente a partir de Hesíodo, quando esse afirma que o primeiro estágio do mundo emergiu de um *caos*. Se uma era de ouro foi realmente possível na história, ela se deu em meio a um instante em que inúmeras (ou infinitas) possibilidades eram plenamente possíveis e realizáveis[97]. É evidente que, para Schlegel, o problema da modernidade não é o de uma carência criativa, mas o da abundância sem direcionamento, da força produtiva que não aponta para uma direção determinada: ela é progressiva, saturada pela ânsia do infinito[98]. Nós podemos considerar essa identificação entre modernidade e caos como o instante propício para a possibilidade da criação de algo novo que mudaria o próprio curso da história. Posto isso, a noção de caos, na passagem citada acima, representaria um momento de fermentação, em que as forças criativas atuariam nas mais variadas direções. Apesar de Nivala não se ater explicitamente a essa passagem de

---

[94] No Prefácio, Schlegel irá afirmar que nem mesmo o lírico, uma disposição para o infinito, é sentimental, mas interessante, isto é, desejo do infinito tornado reflexão sobre contraste entre ideal e real. SCHLEGEL, 2018; p. 29-30.

[95] Ibidem, 42.

[96] NIVALA, 2017; p. 186-200.

[97] Ibidem, Ibidem. Constantino Luz de Medeiros, em uma nota de rodapé, também parece sugerir a conexão entre Schlegel e a noção de caos em Hesíodo.

[98] "O tonel das Danaides permanece eternamente vazio. Em cada prazer os desejos apenas se intensificam, com cada concessão às exigências tornam-se cada vez mais elevadas, e a esperança de satisfação final se distancia cada vez mais. O novo torna-se antigo, o raro, comum, e os estímulos do (que é) encantador tornam-se embotados." SCHLEGEL, 2018; p. 41.

Sobre o estudo da poesia grega, fica bastante claro que, para ela, Schlegel identifica a massa caótica da modernidade como algo que não possui um encadeamento lógico.[99]

Ainda em Nivala, há um outro modo de compreender o argumento histórico sobre o interessante e a modernidade em *Sobre o estudo da poesia grega*, e surge logo após esse momento em que Schlegel busca defini-la. É importante acentuar que Nivala tende a uma interpretação da filosofia da história (ou teoria da modernidade) de Schlegel como uma *kairologia*: ela é o momento propício para uma ação que deve ser realizada no tempo. Isso parece evidente quando Schlegel afirma "Talvez tenha chegado o momento decisivo *[Vielleicht ist der entscheidende Augenblick gekommen]* no qual ou o gosto é o prenúncio de melhoria completa, depois da qual ele não apenas jamais se perderá, mas necessariamente deverá progredir, ou a arte cairá para sempre, e nossa época deve renunciar à esperança de beleza e de restabelecimento da verdadeira arte."[100] Como argumenta Nivala, *Augenblick* pertence, de algum modo, ao campo semântico do que poderíamos chamar de uma "piscadela" *[blink of an eye]*, e é tomado de uma passagem de Paulo, quando, na primeira carta aos Coríntios, ele pede "para não dormimos, pois em um momento, em um abrir e fechar de olhos, a primeira trombeta soará"[101]. Essa passagem, que foi traduzida para a bíblia luterana como *in einem Augenblick*, representaria, para o século XVIII, um momento oportuno *qualitativo*, a chegada de algo novo que surgirá de forma inesperada. Nivala diz: "Em contraste com a ordem sequencial do tempo cronológico, a piscadela [*der Augenblick*] significa uma interrupção na continuidade: um momento que dura um tempo indeterminado entre o passado e o futuro no qual tudo acontece"[102]. Assim, no seio mesmo da modernidade se faz urgente o retorno aos antigos: a importância do estudo sobre a poesia grega somente pode se justificar a partir da necessidade de caracterização da modernidade como um momento propício para *a chegada de um classicismo*. Todavia, como vimos no primeiro capítulo, não se trata simplesmente de uma imitação dos antigos, ou ao menos de uma imitação particular de suas obras, pois, isso é

[99] Essa noção histórica do Interessante também é importante na interpretação de Arlenice Almeida da Silva, que o identifica como um tempo "intermediário do agora, do 'ainda mais e do ainda não', um tempo que oscila, no qual 'o todo não tem unidade' e a 'aspiração não tem uma meta fixa'; portanto, um tempo não preenchido por nenhuma determinação." ALMEIDA DA SILVA, 2011; p. 79 Sirvo-me de uma certa liberdade no desenvolvimento dessa concepção de Interessante, e argumento que, para Schlegel, esse conceito se assemelha ao *contemporâneo* esboçado por Agamben no ensaio "O que é contemporâneo?":um tempo muito cedo e que é também um muito tarde, um *já* que também é um *ainda não*; o sentimento de uma urgência e de algo que escorre e que escapa à concepção de tempo cronológico.
[100] SCHLEGEL, 2018; p. 43.
[101] NIVALA, 2017; p. 186-200.
[102] Ibidem, Ibidem.

inconcebível[103]. Trata-se, principalmente, de um estudo que visa a apreender o espírito grego, o caráter específico que tornou as obras dos gregos grandiosas para os modernos. Em outras palavras, é sobre a imitação do modelo de humanidade capaz de direcioná-los à ideia absoluta da arte e da cultura.

2.2 Entre o natural e o artificial

Depois da caracterização dos antigos, e da negativa caracterização dos modernos, da identificação do ideal que a modernidade aspira, e a conclusão de que esse ideal pressupõe a necessidade de retorno aos antigos, devemos buscar entender como Schlegel estabelece essa relação entre a antiguidade e a modernidade, e em que termos ela está fundamentada. Nesta seção, pretendo desdobrar mais exclusivamente a leitura do autor sobre a *formação natural* e a *formação artificial* da humanidade. Este é um momento importante para as argumentações de Friedrich Schlegel, pois implica não só o desenvolvimento teórico que desemboca na diferença absoluta entre o antigo e o moderno, mas também mostra como o autor irá discuti-lo nos termos da *perfectibilidade infinita* do gênero humano.

De acordo com as argumentações de Schlegel desenvolvidas em *Sobre o estudo da poesia grega,* as origens da relação entre antiguidade e modernidade devem ser encaradas à luz dos processos de formação [*Bildung*] do gênero humano. Schlegel compreende esses processos como correspondência mútua entre liberdade e natureza[104]; mais do que isso, liberdade e natureza são duas *forças* que agem no homem e se relacionam entre si, impelindo a ação e direcionando ativamente a formação, orientando o conjunto da trama do desenvolvimento humano no interior dos processos da vida[105]. O conceito de homem em geral, para Schlegel, é definido como um embate entre essas duas forças, sendo ele uma espécie híbrida, uma mistura de um Eu puro (interior, autodeterminação) e uma essência estranha (natureza).

---

[103] Schlegel condena de maneira veemente uma imitação cega dos particulares, que ele chama de *dogmatismo estético*, apesar de ter a confiança de que ela será superada por uma verdadeira compreensão dos gregos. "A autoridade dos antigos (por pior que possa ser compreendida, por mais equivocadamente que também possa ser imitada) é a primeira lei fundamental na constituição do mais antigo dogmatismo estético, o qual, por sua vez, é apenas um exercício preliminar para uma verdadeira teoria filosófica da poesia." SCHLEGEL, 2018; p. 54.

[104] KESTLER, 2008; p. 86.

[105] Para um estudo sobre o conceito de vida e Bildung na filosofia de Schlegel, cf. Giulia Valpione, *Bildung et vie dans la philosophie politique de Friedrich Schlegel*, em: *Mensch und Natur in der deutschen Romantik. L'homme et la nature dans le romantisme allemand. Politik, Kritik und Ästhetik*, Ed. Lit Verlag, 2021, p. 147-163.

Schlegel, ao longo do ensaio, pretende demonstrar que não está interessado em negar a influência da natureza sobre a formação humana, mas vê o homem se determinando a partir dela. A natureza, em si mesma, é uma força formadora: o homem, de um modo geral, formou-se a partir dela, sendo o primeiro passo nos seus processos de formação como um todo. Ele buscou no mutável (na natureza) aquilo que é necessário para dar forma a si. A liberdade, ou a autodeterminação, para o autor, é um retorno da natureza sobre si mesma, um efeito de voltar-se sobre ela (que ele reconhece como independência do homem sobre a força da necessidade), que, uma vez desenvolvida, pode agir livremente sobre a força formante:

> Sem liberdade, não haveria ação: sem nenhuma ajuda exterior não haveria ação humana. A força a ser formada tem que ser capaz de apropriar-se das habilidades da força formadora, tem que ser capaz de determinar a si mesma a partir dela[106].

Daí, fica mais do que claro que, em um primeiro estágio do desenvolvimento, teremos uma formação natural, que parte do *instinto*, e que, posteriormente, se desdobra como uma formação artificial, que é o resultado da ação da atividade reflexiva, como em um retorno da natureza sobre si mesma. Esse momento para Schlegel é necessário, pois, segundo ele:

> A experiência nos ensina que em todas as regiões, épocas e nações, e em qualquer âmbito da cultura humana a prática precede a teoria, e que sua formação se originou na natureza. E mesmo antes de qualquer experiência, o instinto da natureza deve preceder a autodeterminação do homem. A arte só pode vir da natureza, a formação artificial só pode vir após a formação original. Isso (a formação artificial) deve ser consequência de uma formação natural desafortunada, pois, se o homem pudesse progredir sempre, seguindo sem obstáculos o caminho da natureza em direção ao objetivo, o auxílio da arte seria completamente supérfluo; na verdade, não se pode vislumbrar o que o instigaria a se mover para buscar um novo caminho.[107]

O abismo infinito entre as duas formações é parte dos processos de desenvolvimento histórico, de modo que as mesmas leis que regem a formação natural não podem ser as mesmas que encontramos nas bases da formação artificial. A passagem da formação natural para a formação artificial se deu pelo *predomínio* do entendimento sobre a natureza, que agora legisla sobre o todo, desmembrando a pureza dos domínios específicos da arte e do todo da cultura: os modernos "dissecam os seus objetos como se utilizassem uma faca anatômica, remexendo na horripilante decomposição de cadáveres morais"[108], e suas obras representam o caráter

[106] SCHLEGEL, 2018; p. 48.
[107] Ibidem, p. 49.
[108] Ibidem, p. 64.

amaneirado de cada nação, não importando nem um pouco o todo da humanidade[109]. Como vimos, identifica-se na modernidade não mais o *cíclico*, ou o orgânico, mas o progressivo, isto é, o *filosófico*. Em um de seus fragmentos posteriores, Schlegel irá mesmo admitir que o progressivo é o primado da filosofia[110]. No entanto, é preciso notar que esse predomínio do filosófico é o surgimento da consciência da realização das capacidades humanas na esfera do infinito. Como argumenta Ernst Behler, para Friedrich Schlegel, a modernidade se movimenta em sentido *progressivo*, lançando-se para fora de si mesma, não se fixando em nenhum conceito ou não se deixando definir: o que ela quer é algo de *infinito*. Posteriormente, Schlegel irá identificar essa esfera de realização com o Reino de Deus: "O desejo revolucionário de realizar o reino de Deus é o ponto elástico da formação progressiva e o início da história moderna. O que não está em conexão com o Reino de Deus é nela apenas uma coisa secundária"[111]. Portanto, como os seus desejos são infinitos, eles só podem ser realizados fora do determinado, em um absoluto: tudo o que é produzido pelos modernos é uma tentativa de apreensão e compreensão desse absoluto, que lhes escapa continuamente[112].

No entanto, apesar de sua explícita preferência à formação natural, Schlegel recusa a possibilidade de um máximo absoluto total para a arte e para a cultura. Certamente os gregos foram os filhos prediletos da natureza, e eles realizaram um máximo da arte e da cultura, tal como o autor mesmo afirma: "A poesia grega realmente alcançou o último limite da formação natural da arte e do gosto, esse auge supremo da beleza livre. Chama-se perfeição ao estado de formação em que a força interior que aspira se desenvolveu por completo, quando o propósito foi inteiramente alcançado e nenhuma expectativa permaneceu frustrada na perfeição uniforme do todo. [...] Não conheço outro nome para essa grandeza (alcançada pelos gregos) que o sumo belo. Não é apenas um belo do qual não se pode pensar nada mais belo, mas o exemplo perfeito da ideia inalcançável, que, por assim dizer, se torna aqui visível: o arquétipo da arte e do

[109] O problema da nacionalidade está diretamente relacionado ao problema da imitação. Como argumentado anteriormente, Winckelmann notou que a disposição para a imitação dos antigos por parte dos modernos deveria ser condenada, pois as condições de surgimento de sua arte já não podem mais ser as mesmas na modernidade: a beleza natural se perdeu no mundo moderno. No *Sobre o estudo da poesia Grega*, Schlegel critica abertamente as nações europeias por terem tentado instituir uma era de ouro com base na imitação dos antigos. Entretanto, e eis a minha hipótese: ele está buscando meios de estabelecer uma diferença entre a França, a Inglaterra e a Itália que justifique seu projeto classicista de retomada da objetividade na Alemanha. Ora, como vimos em Winckelmann, uma objetividade nos gregos só foi possível por condições específicas: uma delas é sua posição geográfica e cultural. Em Schlegel, isso parece evidente quando ele afirma que os alemães não possuem maneira (como os franceses, ingleses e italianos), mas que "a ausência de caráter dos alemães é muito mais preferível ao caráter amaneirado de outras nações". SCHLEGEL, 2018; p. 82.
[110] SCHLEGEL, 1988, p. 11.
[111] SCHLEGEL, 1997; p. 85.
[112] BEHLER, 1993; p. 102.

gosto."[113] No entanto, argumento que não devemos nos enganar pela aparente apologia realizada aí, mas devemos enquadrá-la nas propostas de caracterização da modernidade como um primeiro passo para a realização de seu projeto classicista, pois, ao mesmo tempo em que ele afirma que os gregos alcançaram o sumo belo, Schlegel recua, apontando que a única medida com a qual podemos comparar o auge da poesia grega são *os limites de toda arte*. Ele afirma:

> A arte é absolutamente perfectível, e um *maximum* absoluto não é possível em sua evolução constante: mas é possível um *maximum* relativo condicionado, uma aproximação fixa insuperável. [...] Toda força realmente presente pode se intensificar, e toda perfeição real e finita é passível de crescimento infinito. [114]

Ora, tudo o que é meramente relativo deve ser capaz de aperfeiçoar-se infinitamente. Pode-se sempre pensar no emprego de uma energia estética maior, que possibilite a expressão sensível do universal, que, por sua vez, é considerado por ele como meta da arte no geral: a arte deve servir como via de manifestação do espiritual no sensível. Por meio da energia estética (energia empregada para a realização desse feito), o artista faz descer dos céus o ideal e encontra sua realização numa matéria individual, em um *médium* qualquer. Como mera manifestação, ela é passível de aperfeiçoamento, pois se realmente conseguisse alcançar o seu ideal, o *ideal* e o *individual* se confundiriam, o que seria impossível, visto que ambos estão separados por um abismo infinito[115].

Schlegel afirma que a realização do homem somente será possível na esfera do infinito, pois na terra só se pode alcançar o máximo *relativo*. Os gregos foram esse máximo relativo, uma posição exemplar (somente revelada pelos modernos) que se deve vislumbrar se quisermos um dia alcançar essa grandeza, ou o *objetivo*, que Schlegel irá definir como "relação regular entre o universal e o individual na representação livre"[116]. Eles foram um máximo absoluto *natural* da realização da formação natural, que jamais poderá ser revivida. Se olharmos mais atentamente para as considerações de Schlegel de que a formação natural precede necessariamente a formação artificial, tornar-se-á difícil crer que ele está afirmando que um dia poderemos ter a mesma relação com a natureza tal qual os gregos tiveram[117], uma relação não

---

[113] SCHLEGEL, 2018; p. 99.
[114] Ibidem, 2018, p. 99.
[115] Ibidem, p. 100.
[116] Ibidem, p. 102.
[117] Em *Friedrich Schlegel, Romanticism and the Re-enchantment of Nature*, Alison Stone argumenta que Schlegel acusa os modernos principalmente de um desencantamento da natureza. Para o autor, a relação entre o indivíduo e o todo já não se encontra mais na perspectiva de um mistério, permitindo que ele buscasse enxergar suas forças ocultas. A modernidade, pelo contrário, havia tomado a natureza como inteligível: "A forma da

mediada por nada a não ser o puro contato com a natureza. A formação natural se degenerou por completo, fruto de causas internas[118], e com isso uma nova era na humanidade começou, em que os desejos dos indivíduos não estão mais de acordo com as leis da natureza, mas são orientados, por conta do entendimento, para o *infinito*; com a morte da formação natural, a beleza e a harmonia das partes em relação ao todo também se fragmentaram[119].

Comprovando os ensinamentos de Winckelmann, a experiência histórica nos demonstra, segundo essa perspectiva, que estamos distantes do mundo antigo, e que esse afastamento cresce continuamente. Porém, irá argumentar Schlegel, a morte da formação natural não deve ser compreendida como uma nostalgia do passado. As debilidades da modernidade, pelo contrário, devem ser encaradas como mensagens de esperança: nós não devemos nos concentrar em imitar obras individuais, mas, sim, em tomar como o ideal o *espírito* grego, e, por meio da teoria, tentar enxertá-lo na modernidade.

Em suma, podemos compreender melhor o classicismo de Schlegel se o caracterizarmos como uma tentativa de produção de um *enxerto*, um dispositivo complexo que poderia vir a orientar os modernos a imitar os gregos na produção de suas obras, para que eles pudessem alcançar o mesmo grau de *objetividade* que eles conseguiram. É a esperança do *retorno do objetivo e da beleza* nas produções modernas, e não meramente o *retorno de uma natureza*

racionalidade, Schlegel pensa, encoraja uma crença de que a natureza é totalmente inteligível para a razão; a cultura moderna desencanta a natureza ao educar os seus membros para que pratiquem a racionalidade nessa forma analítica e reflexiva. Assumindo a perspectiva de Stone, é bem provável que o programa posterior romântico seja uma proposta de *reencantamento* da natureza como *aniquilação* da aparência de finitude do mundo e como necessidade de retomar uma consciência de que há uma grandeza infinita que não pode ser apreendida pelo entendimento, que não pode ser vista, mas apenas *manifestada* pelos produtos culturais. Como veremos, Schlegel irá refutar a crença de que toda comunicação parte de uma compreensão absoluta nos mesmos termos de uma crítica à modernidade como era esclarecida. STONE, Alison. "Friedrich Schlegel, Romanticism and the Re-enchantment of Nature" In:. *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*. 2012; p. 5.

[118] Schlegel chega a admitir que a degeneração da formação grega foi igualmente natural e necessária, "porque o instinto que movia a cultura grega é um poderoso motor, mas um guia cego", mas que, mesmo em seus momentos finais, a tendência para a objetividade se manteve. SCHLEGEL, 2018; p. 122-123.

[119] Daí fica claro que, para Schlegel, beleza é um conceito *histórico*, resultado de uma formação cujas condições são propícias ao seu desenvolvimento: "O belo mais elevado só é possível onde todos os elementos da arte e do gosto se desenvolvam, se formem e se completam de um modo uniforme: na formação natural. Na formação artificial, essa uniformidade perde-se irremediavelmente, em razão da separação da mistura arbitrária do entendimento condutor. Talvez, em casos individuais de perfeição e beleza, ela (a formação artificial) possa superar de longe o desenvolvimento livre da formação: mas, a beleza mais elevada é aquilo que se transformou em um todo orgânico formado, o qual seria despedaçado pela mais tênue separação de destruído pelo mínimo excesso. O mecanismo artificial do entendimento condutor pode até se apropriar da regularidade da Idade de Ouro da arte da natureza formadora, mas nunca restabelecer por completo sua uniformidade; pois, uma vez dissolvido, o todo elementar jamais se organiza novamente. Por essa razão, o auge da formação natural da bela arte permanece sendo, por todas as épocas, o mais elevado arquétipo do progresso artificial." ibidem, p. 103, 104

perdida ou a uma relação pré-entendimento, pois, como vimos, isso não é possível[120], posto que há um abismo que separa continuamente os antigos dos modernos. Como apontado no primeiro capítulo, o que Schlegel realmente quer propor é um *estudo* da poesia grega como um todo, não de artistas individuais, ou de pontos específicos da cultura grega, mas um estudo que possa fazer com que a *teoria* encontre um modo de dar um novo sentido aos modernos com base no *ideal* dos antigos, ainda que tal ideal seja encontrado na relação que foi construída entre arte e cultura na época clássica. A experiência histórica, para o autor, nos mostra que arte e cultura confluíram em perfeita harmonia, que cada detalhe de sua formação pode ser entendido por intermédio de suas obras, que cada época do todo se encontra nas partes isoladas, do mesmo modo que cada parte isolada representava o todo da formação natural: "na poesia grega, nada é acidental, ou apenas determinado violentamente pelo efeito exterior. Ao contrário, parece que mesmo o mais ínfimo, raro, e o que, segundo a primeira impressão, é acidental, desenvolveu-se necessariamente a partir de motivos internos"[121].

De todo modo, é exatamente aqui que os problemas maiores começam para Schlegel, e as incongruências de seu classicismo se revelam. É certo que o estudo dos gregos deve levar os modernos a imitar o *puro sentimento grego*. No entanto, se esse sentimento nasceu em condições favoráveis que não podem ser encontradas em lugar algum da época moderna, como exatamente a teoria poderá lançar as condições para a recriação da beleza que não seja de todo amaneirada? A Grécia-alemã ou a Alemanha-grega não seria ainda essencialmente moderna, minando as esperanças de um futuro que se constitua de outro modo? Infelizmente, Schlegel não parece fornecer indícios de como resolver os seus próprios problemas nesse ponto de seu desenvolvimento teórico. Ele mesmo assume ficar satisfeito apenas por *indicar* o caminho, que corresponderia, como dito, a se dedicar ao estudo dos gregos.

> Eu me contento com o mérito de ter rastreado a trajetória da cultura estética, de ter adivinhado com êxito o sentido da história da arte até agora, e de ter encontrado uma grande perspectiva para a história futura. Talvez tenha tido sucesso em esclarecer alguns pontos obscuros, e solucionar algumas contradições, procurando determinar para cada manifestação evidente o seu lugar correto no conjunto das leis eternas da formação da arte. Podem servir como recomendação e ratificação do compêndio escrito: (primeiro) que o conflito entre a formação estética antiga e moderna caia por terra, de acordo com essa minha perspectiva; (segundo) que o conjunto da história da arte

[120] Schlegel também condena a necessidade de retorno à natureza nos moldes do personagem Werther, de Goethe, pois o prazer encontrado na natureza não é, ele mesmo, necessariamente puro, mas fruto de uma reflexão. Ibidem, p. 142.
[121] Ibidem, p. 52.

> antiga e moderna surpreenda em virtude de sua profunda coesão interna, e satisfaça inteiramente em virtude de sua perfeita adequação.[122]

Nas páginas finais de seu ensaio, Schlegel afirma, com certa satisfação, que a descoberta de Fichte de um *princípio incondicionado* poderia ancorar sua teoria em bases mais sólidas para que os modernos pudessem abandonar de vez o domínio do interessante, e o sentido de suas obras seguissem padrões universalmente válidos, mas não necessariamente nos fornece detalhes precisos de como todo o curso da formação estética dos modernos poderia mudar:

> Mas, desde que Fichte descobriu o fundamento da filosofia crítica, há um princípio seguro para que se possa retificar, complementar e executar o compêndio kantiano da filosofia prática; agora não resta qualquer dúvida sobre a possibilidade de um sistema objetivo das ciências estéticas práticas e teóricas.[123]

Todavia, a impressão que permanece no final do ensaio é a de que Schlegel, apesar de querer resolver de vez a querela dos antigos e dos modernos, ao estabelecer a diferença entre o antigo e o moderno em termos de *formação*, não consegue abrir mão de pressupostos valiosos, complicando a possibilidade de visualizar que a tarefa imputada aos últimos não é imitar o sentimento grego, nem utilizar o recurso à racionalidade para a emulação, mas legitimar suas próprias criações, o que significa assumir radicalmente a fragmentação.[124]

---

[122] Ibidem, p. 149.
[123] Ibidem, p. 152
[124] Como nota Ernst Behler, há duas tendências explícitas no ensaio que fazem com que ora o vejamos tanto como uma declaração em defesa dos modernos, ora como um apelo à antiguidade. BEHLER, 1993; p. 102.

3 O ROMÂNTICO

Em 1797, Schlegel publica uma coletânea de fragmentos para a revista *Lyceum der schönen Künste*, onde ele parece apresentar ideias bastante diferentes daquelas defendidas em 1795. De fato, em um dos primeiros fragmentos dessa sua coleção, se esboçará algo como uma crítica ao seu ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*, afirmando que ele é "um hino amaneirado, em prosa, àquilo que é objetivo na poesia", mas que "a completa falta de *ironia* é o que há de pior nele, e o melhor, a confiante suposição de que a poesia é infinitamente valiosa, como se isso fosse uma coisa indiscutível"[125]. Como se sabe, essa crítica, ironicamente, veio a público no mesmo ano em que Schlegel finalmente conseguiu publicar o seu *Studium-Aufsatz*, anexando um prefácio que pretendo analisar brevemente nas próximas seções. Porém, isso não parece ser o mais problemático. No decorrer de seus fragmentos, Schlegel demonstra ter radicalmente mudado sua visão acerca do modo como ele entendia a pureza dos gêneros poéticos gregos: "Em sua rigorosa pureza, todos os gêneros poéticos clássicos são agora ridículos"[126]. Do mesmo modo, o texto afirma desconfiar da autoridade que Schlegel conferiu aos mesmos em 1795:

> Os antigos não são nem os judeus, nem os cristãos, nem os ingleses da poesia. Não são um povo escolhido por Deus, não têm uma verdadeira fé na beleza, nem possuem o monopólio da poesia[127].

Se olharmos para trás, para todo o percurso de seu projeto classicista, muito influenciado, em um primeiro momento, pela figura de Winckelmann, e para sua crítica à modernidade *interessante*, não será de todo surpreendente que nos façamos o seguinte questionamento: o que aconteceu? Para compreendê-lo, sugiro nos atermos a outro fragmento contido no *Lyceum*, no qual o autor irá argumentar que:

> 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[128].

Schlegel não está se referindo apenas à filosofia de Reinhold, pois ele identifica toda uma forma de pensar que se alastrou a partir do filósofo e sua *Elementarphilosophie*, o que também

---

[125] SCHLEGEL, 1997; p. 21.
[126] Ibidem, p. 60.
[127] Ibidem, p. 34 Em um outro fragmento, Schlegel diz explicitamente: "Jamais se deveria evocar o espírito da antiguidade como uma autoridade. Há algo de peculiar com espíritos: não podem ser agarrados com as mãos. Também aqui o mais rápido e concludente seria mostrar a possa da verdadeira fé através de boas obras." Ibidem, p. 27.
[128] Ibidem, 1997; p. 84.

inclui, como nos explica Manfred Frank, a filosofia de Fichte, haja vista que ambos acreditavam na possibilidade de encontrar um método capaz de fundar todo o sistema do saber humano por meio de um princípio incondicionado: "(eles tentaram) começar com uma certeza de uma proposição mais alta e imediatamente evidente da qual certezas seriam derivadas como implicações lógicas"[129]. Como vimos, no final de *Sobre o estudo da poesia grega*, Schlegel afirma que depois da descoberta de Fichte de um *fundamento* da filosofia crítica, ele poderia pensar na possibilidade de um sistema objetivo das ciências estéticas. Em um outro momento de seu ensaio, o autor também irá argumentar que um estudioso da arte grega (no caso, alguém como ele) deveria trazer consigo os princípios de uma *filosofia objetiva da história* e uma *filosofia objetiva da arte*. Tudo de que Schlegel parecia estar atrás era de um princípio *objetivo* para que os modernos pudessem encontrar uma via segura para apreender os elementos mais fundamentais que ele havia encontrado na poesia grega, isto é, um princípio vital que pudesse orientar suas obras na direção da beleza: uma norma que fosse tornada lei universal seguindo o protótipo do *puro sentimento grego*. Mas a condição para a perfeição dos modernos não viria, como também vimos, da natureza. Seria a própria teoria que deveria lançar as bases para essa mudança radical na modernidade:

> Uma legislação estética perfeita seria o primeiro órgão de uma revolução estética. Sua destinação seria orientar a força cega, equilibrar o que se encontra em conflito, organizar o anárquico em direção à harmonia, fornecendo à formação estética a base firme, a direção segura e a disposição regular. Todavia, não é preciso procurar muito pela força legisladora da formação estética dos modernos. Ela já existe. É a teoria: pois o entendimento foi desde o início o princípio condutor dessa formação. Conceitos equivocados dominaram a arte por muito tempo, extraviando-a; porém, conceitos corretos devem levá-la de volta à rota certa[130]..

De acordo com Hans Eichner, em seu período neoclássico, Schlegel não apenas endossou a possibilidade de uma ciência estética objetiva, como também buscou *deduzir* a beleza. Em *Sobre o estudo da poesia grega*, podemos entrever isso que Eichner pontua quando Schlegel argumenta que existem três elementos fundamentais da beleza, que são *multiplicidade*, *unidade* e *totalidade*. Os três componentes implicariam coerência, variedade e completude, sendo essa, na forma, aquela que possibilitaria à beleza possuir uma aparência de necessidade interna; e, no conteúdo, expressar o infinito contido em uma unidade determinada. No ensaio de 1795, Schlegel chega mesmo a argumentar que toda a multiplicidade deve ser submetida a um todo: "não é a multiplicidade, mas a totalidade que deve ser o primeiro fundamento determinado e

.[129] FRANK, 2004; p. 30.
[130] SCHLEGEL, 2018; p. 84.

meta última da beleza perfeita"[131]. Eichner ainda declara que Schlegel queria tornar o artista um *verdadeiro* mensageiro de Deus, ao exprimir em suas obras o próprio Absoluto[132]. Isso, no entanto, não ficará restrito apenas ao seu período neoclássico, mas é uma crença que estará presente em todo o seu período romântico: a arte deve reproduzir a abundância das criações da natureza e o artista, como tal, deve conseguir, por meio da liberdade da *imaginação*, criar condições para manifestar o Absoluto[133]. Tratando de um outro ensaio, publicado também em 1795, intitulado *Sobre o conceito de Republicanismo*, Frederick C. Beiser nos recorda que Schlegel se aventurou aí em uma tentativa de *dedução* do conceito de *republicanismo* [134]. Essas tentativas, no entanto, estão calcadas na confiança de que um método filosófico geométrico fundado na liberdade de ação da subjetividade poderia permitir que se deduzisse um conceito que fosse universal e absoluto, e que, consequentemente, corresponderia às formas puras da beleza grega, que, como Schlegel acreditava, surgiram da própria natureza:

> A própria possibilidade de uma autoconsciência depende de um postulado original para a abstração e para a reflexão. Assim como o geômetra começa com um postulado, com uma intuição indemonstrável, também o deve fazer o filósofo. Essa intuição fornece a evidência que sustentará a construção do sistema. Ou seja, por meio de uma intuição original, o filósofo, como o geômetra, se torna consciente de sua própria *atividade* de construção e de sua *necessidade*. O geômetra teve que *construir* de tal modo[135].

Entre 1796 e 1797, no entanto, Schlegel começa a desconfiar do sistema que quis assumir em seu período neoclássico. Essa desconfiança no que se refere a um primeiro princípio tem sua origem na relação que ele estabeleceu com a própria perspectiva histórica. Teoricamente, em um método linear, parte-se de uma declaração auto evidente, injustificada, que deve fundar o sistema de provas *ad infinitum*. Essa declaração auto evidente, ou *princípio incondicionado,* tende a se manter fora do próprio paradigma de normatividade do sistema que pretende fundar, de modo que não se pode prová-la. Isso, para Schlegel, além de estar em desacordo com a *ânsia pelo infinito*, que implica mudança e não estabilidade, impossibilitaria incorporar uma perspectiva histórica, isto é, uma perspectiva que compreendesse a realidade em seu processo, pois ele se colocaria para fora de qualquer acontecimento contingente e só lidaria com o *necessário* e, consequentemente, com o universal. Como Dalia Nassar explica, o que irá interessar a Schlegel será um método capaz de apreender o sentido dos *processos* em suas

---

[131] SCHLEGEL, 2018; p. 101-102.
[132] EICHNER, 1970; p. 17.
[133] Em um de seus fragmentos posteriores, Schlegel irá afirmar que "a poesia deve reproduzir a natureza, e a filosofia deve revelar universo. KFSA, 1975 (18); p. 301.
[134] BEISER, 2003; p. 121.
[135] NASSAR, 2013; p. 92.

múltiplas *relações*, discernindo como os diferentes elementos no interior desses mesmos processos se influenciam mutualmente. Deve-se, portanto, buscar compreender o todo de maneira cíclica, no interior das relações e de seus contextos. Schlegel irá intitular esse seu novo modo de compreensão como *cíclico*, pois não tem uma estrutura fixa e está sempre implicando novas possibilidades de interpretação nos contextos em que ele mesmo pretende investigar: "A ciclização é uma totalização de baixo para cima. <Já em Fichte vem de cima pra baixo.>". Em um outro fragmento de 1797, Schlegel irá rejeitar veementemente um sistema dedutivo: "Um sistema filosófico tem mais afinidade com um sistema poético ou histórico do que com um sistema matemático, que sempre se considera como o único sistemático"[136], e em outro fragmento ele será mais enfático: "A filosofia é um ἔπος, começa pelo meio"[137]. Os nossos conhecimentos, portanto, não podem estar ancorados em uma causa injustificada, mas devem começar sempre pelo meio, como um poema épico:

> O primeiro momento de uma cena ou de um poema épico não é – não pode ser um princípio auto evidente. Aquele que o escuta não tem ideia do que precede a primeira cena e não conhece os caracteres, mas imerge diretamente na história. O poema épico, além disso, não precede de maneira linear ou dedutiva, como se uma cena pudesse ser derivada ou deduzida de uma cena anterior. [...] Começar com um princípio incondicionado significa começar com uma pressuposição injustificada[138].

Para Schlegel, era realmente necessário haver um método que compreendesse as condições históricas de sua emergência, e que pudesse apresentar a ânsia do sujeito finito em direção ao infinito: "O dado pelo qual o filósofo começa é: Eu *anseio* pela totalidade do saber *[Allheit des Wissens];* quem não faz isso não é filósofo"[139]. Não há, portanto, incondicionado fora do saber e das condições de sua emergência; e, ao mesmo tempo, também não há como apreendê-lo inteiramente por meio de um único sistema, de modo que todo incondicionado, para o autor, é um pressuposto determinado por uma consciência finita em um momento histórico específico. Não podemos primeiro provar que conhecemos para, então, finalmente conhecer, mas só podemos conhecer no ato mesmo, *in media res*, ou como coloca Christian Berner: "se conhecer, é conhecer as condições, razões ou fundamentos, logo não se pode conceber o absoluto[140].

---

[136] KSF, 1988; p. 27.
[137] Ibidem, p. 26.
[138] NASSAR, 2013; p. 94.
[139] KSF, 1988; p. 2.
[140] BERNER, Christian "L'Idéalisme transcendentale" de Friedrich Schlegel. In: THOUARD, Denis. Symphilosophie. Schlegel à Jena. 2002, Vrin; p. 137.

Uma vez que, para Schlegel, desde esse momento, não é mais possível um sistema que seja absoluto, cai por terra a esperança de uma ciência estética que seja universal para todas as épocas e para todos os povos, e mesmo um fio condutor da história que possa orientar os modernos a atingir aquele modelo de *universalidade* e *objetividade* que o estudioso via como parte da experiência histórica dos gregos. De fato, o que resta aos modernos é apenas continuar *ansiando* pelo infinito, ou pela realização do Reino de Deus, de modo que eles devem buscar um modo de lidar com essa falta. Nas reflexões de Schlegel, isso configura um momento de virada, pois, agora, a universalidade irá se tornar uma exigência a ser realizada nos termos da própria modernidade: "A exigência da modernidade é a *universalidade* para todo mundo; este é o espírito da formação progressiva"[141]. Nos fragmentos do *Lyceum*, Schlegel escreverá:

> Existe um sentido negativo, que é muito melhor, mas muito mais raro, do que nada. Pode-se amar intimamente uma algo, justamente porque a gente não o possui: o que dá ao menos uma pregustação sem deixar ressaibo. Mesmo a indiscutível incapacidade, que se conhece claramente ou até com forte antipatia, é de todo impossível como pura deficiência e pressupõe ao menos capacidade parcial e simpatia. Como o Eros platônico, esse sentido negativo é, portanto, filho da abundância e da penúria. Surge sem o âmago, se tem meramente os materiais e formalidades, a casca seca e dura do gênio produtivo. No primeiro caso, há puras tendencias, projetos que são tão amplos quanto o azul do céu ou, no máximo, esboços de fantasias; no segundo caso, se mostra aquela trivialidade artística harmoniosamente cultivada, na qual os maiores críticos ingleses são tão clássicos. A marca característica do primeiro gênero, do sentido negativo do espírito, é quando alguém sempre tem de querer sem jamais poder; sempre gosta de ouvir, sem jamais escutar[142].

Schlegel reconhece que a incapacidade gerada pela condição do sujeito moderno (a fragmentação) não deve mais ser encarada sob um ângulo estritamente negativo, como pura deficiência. Como Peter Szondi sugere, ela pressupõe uma capacidade parcial e criativa, que se revela nos esboços de *fantasias*, nos projetos tão amplos como o azul do céu[143] etc. O homem moderno, como tal, não pode retornar ao estado de união com as coisas da natureza, haja vista que a reflexão o separou. Mas isso não significa que ele não possa querer e, por isso mesmo, não deva buscar fazê-lo[144]. Sendo assim, a modernidade deve continuar se projetando para um futuro em que as contradições possam ser superadas: lançar-se para um futuro *imaginando* formas de aniquilar a separação do sujeito com o mundo "através de boas obras"[145].

---

[141] KSF, 1988; p. 26.
[142] SCHLEGEL, 1997; p. 31.
[143] SZONDI, 1986; p. 62-64.
[144] SZONDI, 1986; p. 63.
[145] SCHLEGEL, 1991; p. 27.

3.1 Sistema de fragmentos e ironia

Um dos resultados mais imediatos do abandono da noção de sistema absoluto será, consequentemente, a forma de exposição fragmentária. Se o sujeito moderno não pode estabelecer um sistema absoluto para lidar com a sua própria condição ocasionada pela reflexão, toda pretensão sistemática tenderá a ser apenas uma *aproximação* de seu próprio ideal, isto é, não inteiramente *absoluta*, mas, ao contrário, *inteiramente* fragmentária: "Mesmo o maior sistema é apenas um fragmento"[146]. Em sua compreensão de fragmento, Schlegel coloca o acento no fato de que o inacabamento não deve constituir mais uma negatividade, mas deve ser valorizado, ao menos enquanto se considera como um projeto ("Minha filosofia é um sistema de fragmentos e uma progressão de projetos")[147], um esboço, *ânsia* por uma síntese que não pode se realizar. De fato, Schlegel não está dizendo que a síntese um dia irá se realizar, mas deve-se lançar a uma perspectiva futura de que um dia *possa* ser realizada. Em um fragmento escrito em 1797, ele irá se autointitular "sistemático fragmentário"[148], mas, aqui, sua noção de sistema já terá mudado radicalmente:

> Muitas obras apreciadas pelo belo encadeamento têm menos unidade do que uma diversificada porção de achados que, animados apenas pelo espírito de um espírito, apontam para uma meta única. Tais achados, no entanto, se vinculam por aquele convívio livre e igual em que, conforme asseveram os sábios, também se encontrarão os cidadãos do Estado perfeito [...] Em contrapartida, alguns produtos de cuja coesão ninguém duvida, não são, como bem sabe o próprio artista, uma obra, mas apenas um ou muitos trechos, massa, disposição. [149]

Para Schlegel, em um sistema de fragmentos, não há nada inerente à própria cadeia de fragmentos que, em primeiro lugar, regule o seu interior, ou que indique uma superioridade entre os demais, haja vista que eles estão assentados no *convívio livre e igual* que os mesmos estabelecem entre si enquanto participam de um todo. Ademais, ao contrário de um sistema dedutivo, cujo princípio incondicionado, ou a posição de uma peça institui e estabelece a coerência de todas as demais cadeias de provas, em um sistema de fragmentos cada um valerá por si:

> Cada fragmento vale por si mesmo e por aquilo no qual se destaca. A totalidade é fragmentária ela mesma em sua individualidade acabada. plural de fragmentos que não se compõem por um todo (sob um todo matemático), mas

[146] SCHLEGEL, 2016; p. 207.
[147] KSF, 1988; p. 34.
[148] Ibidem, p. 33.
[149] Ibidem, p. 135.

> que replica o todo, o fragmentário ele mesmo, em cada fragmento. Que a totalidade seja presente como tal em cada parte, e que o todo não seja nada mais do que a co-presença das partes...[150]

Para Schlegel, fragmentos são como sementes que nascem no seio da modernidade e marcam o sentido da *ânsia* de seu próprio tempo como exigência de universalidade. Ao se colocar diante de um sistema de fragmentos, não se deve esperar reconstruir uma totalidade que aparentemente estaria dada, e que esperaria ser desvelada, como em um quebra-cabeças. Fragmentos *jamais* poderão ser reconstruídos, e muito menos compreendidos totalmente: seu sentido não aponta para aquilo que está diante de quem os lê, mas aponta sempre para fora. É, assim, paradoxal: um fragmento tanto nos incita a compreendê-lo, quanto nos afasta de toda compreensão; tanto nos aponta uma direção, quanto nos faz perceber que há um infinito para além dessa mesma direção, e, além do mais, de que toda direção apontada por um fragmento é uma projeção daquilo que nós imputamos a ele. Portanto, um sistema de fragmentos, está mais atrelado aos processos orgânicos de desenvolvimento interno ("O objeto do fragmento é um indivíduo filosófico, um pensamento *vivo"*[151]), que deve ser compreendido sob a perspectiva de uma cadeia que implica participação, diferenciação e transformação constantes.

Acrescenta-se a isso a emergência de uma nova estratégia de composição textual, que terá impacto no conteúdo que expressa: Schlegel também desenvolve o seu conceito de *ironia* por volta do ano de 1797. Para o autor, a ironia é a consciência da necessidade e, ao mesmo tempo, da impossibilidade de um conhecimento absoluto, ou melhor: ela é aquilo que *excita,* e, ao mesmo tempo, *contém* um sentimento do conflito entre *incondicionado* e *condicionado*, que tanto impele o homem em direção ao incondicionado, quanto o contém em sua busca, dissolvendo todas as perspectivas que se pretendam absolutas[152]. Como "forma do paradoxo"[153], a ironia schlegeliana também possibilita que duas proposições completamente contraditórias sejam aproximadas, apontando que o percurso em direção ao infinito se faz na junção daquilo que é radicalmente oposto.

> O paradoxo é, para a ironia, a conditio *sine qua non,* a alma, a fonte e o princípio, aquilo que a liberdade é para o chiste[154].

---

[150] LACOUE LABARTHE & NANCY, 1798; p. 64.
[151] KSA, 1988; p. 45.
[152] Como nos explica Beiser, a verdade absoluta só se encontra no incondicionado (ou no Absoluto), pois ele completa a série de todas as condições, mas toda forma de apreendê-lo por parte de um ser finito o torna sempre condicionado, limitando-o a uma esfera inteiramente particular, fazendo com que nós só possamos dizê-lo por meio daquilo que ele não é. BEISER, 2003; p. 129.
[153] "Ironia é a forma do paradoxo. Paradoxo é tudo aquilo que é ao mesmo tempo bom e grande. SCHLEGEL, 1997; p. 28.
[154] SCHLEGEL, 2016; p. 224.

Em seu sentido mais original, a ironia era vista apenas como uma figura de linguagem, pela qual se pretendia dizer o oposto daquilo que se diz. Na comédia grega, ela foi muito utilizada por um personagem com o intuito de diminuir o outro: tal personagem, nesse sentido, claramente se diminuía para que o fanfarrão acreditasse que ele estava certo, enquanto a plateia ria de sua ignorância[155]. Mas essa não é, de fato, a determinação da ironia schlegeliana, haja vista que ela pressupõe uma verdade implícita que subjaz à própria relação entre as personagens: o *sujeito* é desqualificado em nome do que se toma como verdade. Schlegel irá reabilitar, de modo peculiar, a figura de Sócrates para construir o seu próprio conceito de ironia:

> A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não deve enganar a ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo, ou que se alegram com a grande pândega de se divertir com todo mundo, ou ficam fulos, quando pressentem que também estão sendo visados. Nem tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo dissimulado. Nasce da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro da perfeita e acabado filosofia-da-natureza e da perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre o incondicionado e o condicionado, da impossibilidade e necessidade de comunicação.[156]

Sócrates, para Schlegel, sendo um exemplo de urbanidade, fez com que a filosofia descesse dos céus e se colocasse em meio aos homens da cidade. Sua conversação com os outros era *inteiramente* séria e ao mesmo tempo *inteiramente* espontânea: séria, pois o sentido para a especulação exige uma seriedade, um certo *colocar-se diante do problema*, e, ao mesmo tempo, espontânea, pois ele tinha cuidado para não se tornar tão rigoroso, separando a filosofia da vida[157]. Ele sabia que não podia saber de nada, que não havia verdade absoluta, e era lúcido quanto a suas limitações. Todavia, isso em momento algum o impediu de continuar especulando e se dirigindo em direção à verdade: amor ao saber era só o que importava. Um dos grandes companheiros de Schlegel, Novalis, foi quem condensou melhor essa ideia, de modo que a troca intelectual entre os dois, que será convertida no conceito de *sinfilosofia*, permitirá traçar a reflexão schlegeliana do sentido do filosofar a um de seus fragmentos: "No sentido mais próprio filosofar é – um acariciar – um testemunho do mais íntimo amor ao refletir, do absoluto prazer pela sabedoria"[158].

---

[155] LUZ DE MEDEIROS, 2018; p. 94.
[156] SCHLEGEL, 1997; p. 37.
[157] SUZUKI, 1998; p. 168.
[158] NOVALIS, 2021; p. 99.

Essa concepção socrática deve ser considerada também política: o amor ao conhecimento precisa ser compartilhado, isto é, a filosofia tem de se fazer em conjunto. Desse modo, ao conectar a figura socrática à sua recusa de um sistema absoluto, Schlegel acentua a importância da ânsia pelo infinito, tendo a *verdade* apenas como um elemento que regula e impulsiona o sujeito a se desdobrar em suas infinitas *reflexões* em direção à perfeita união, mesmo sabendo que ela é uma impossibilidade, pois toda perspectiva diante do *infinito* será uma mera parcialidade.

Por fim, se retornarmos ao fragmento em que Schlegel realiza uma explícita crítica ao seu ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*, podemos finalmente concluir que a indispensável ironia que lhe faltava diz respeito à falta de autocrítica necessária que o possibilitaria perceber que o infinito não admite comparações, isto é, aquilo a que os modernos anseiam é algo que nenhuma teoria que se pretenda absoluta poderá alcançar. A ironia, portanto, longe de ser uma teoria pela síntese absoluta, trata da consciência de que toda tentativa de síntese deve ser colocada diante do infinito, portanto, impossível de ser realizada: deve-se preferir, ao invés disso, a criação de novas perspectivas e, ao mesmo tempo, a dissolução de todas elas quando as mesmas se pretenderem esgotar o todo.

3.2 O prefácio de 1797 e o clássico

Nesta seção, apresento algumas considerações acerca do prefácio anexado ao texto de 1797 e o conceito de clássico desenvolvido por Schlegel nesse mesmo ano. No *prefácio*, Schlegel reitera, de um lado, uma série de pressupostos defendidos no interior do ensaio de 1795. Ele defende, por exemplo, a mesma visão winckelmanniana, ao considerar a cultura grega como um todo orgânico, de modo que "a arte, os costumes e os Estados gregos estão tão intimamente entrelaçados, que seu conhecimento não se deixa separar"[159]. A reunião das partes da cultura grega constituem um todo perfeito e acabado, e, para conhecê-la, é preciso se debruçar sobre suas mais finas camadas, das imperfeições dos primeiros momentos até a sua degeneração, pois elas confirmam seu valor para a formação dos modernos, e especialmente para a Alemanha de sua época: "... uma história completa da poesia grega não beneficiaria apenas o erudito [...] Ela me parece, ao mesmo tempo, uma condição essencial para o

[159] SCHLEGEL, 2018; p. 23.

aperfeiçoamento do gosto e da arte alemães, os quais não ocupam um lugar insignificante em nossa participação na cultura europeia".[160]

No entanto, antes de investigar a necessidade dos gregos para o aperfeiçoamento dos modernos, será preciso caracterizar a modernidade em seu conjunto, e não necessariamente descartá-la, mas compreendê-la, e é por isso que seu ensaio de 1795 se volta muito mais para a questão do moderno do que propriamente para a do antigo, uma vez que a importância só será justificada no momento em que se compreender verdadeiramente do que trata a *modernidade*: "[...] somente após realizar uma caracterização da poesia moderna que não seja inteiramente incompleta é que se pode determinar a relação entre a poesia antiga e moderna, assim como o objetivo de estudo da poesia clássica em geral, e de nossa época em particular"[161]. A condição da união entre as duas formações passa por um *estudo* que permitirá encontrar um fio condutor que as conecta.

Por outro lado, Schlegel também afirma que ambas as formações estão separadas por uma distância infinita, e é exatamente por esse motivo que se deve reconhecer que as obras dos antigos não podem ser comparadas às obras dos modernos: "Se há leis puras da beleza e da arte, então elas devem vigorar sem exceção. Mas quando se tomam essas leis puras como critério de análise da poesia moderna, sem levar em consideração os pormenores e sem princípio de orientação de sua aplicação, o juízo não pode ser outro do que considerar que a poesia moderna – que contradiz quase inteiramente aquelas leis puras – não possui absolutamente nenhum valor"[162].

Comparada às leis de formação natural, que partem da natureza e do instinto, e que, de fato, conseguiram representar o máximo de sua cultura em *naturalidade* (alcançaram a objetividade da representação histórica), a formação que provém do entendimento não tem valor nenhum. Suas obras não são representações belas (enquanto uma conformação harmônica do indivíduo e natureza), mas *filosóficas*, fragmentárias, resultado do *retraimento* e das reflexões. Elas são, como bem compreende Georgia Cecchinato "baseadas na artificialidade e em uma natureza temporária, que não se pode ignorar ou negar facilmente"[163]. Todavia, como Schlegel nota, é preciso também recordar que, segundo os processos de formação do gênero humano, e com base na teoria da *perfectibilidade infinita*, mesmo a formação dos antigos não

[160] Ibidem, ibidem.
[161] Ibidem, ibidem.
[162] SCHLEGEL, 2018; p. 25.
[163] CECCHINATO, 2017; p. 5.

conseguiu realizar o *ideal* por completo, tendo se degenerado por perda da realidade *finita*, o que culminou na descoberta e na *ânsia* pelo infinito: "É possível, então, demonstrar que mesmo a mais feliz formação natural, a qual deve ser limitada de acordo com a capacidade de aperfeiçoamento e duração, não pode satisfazer o imperativo estético"[164]. A manifestação do absoluto só pode ser realizada *infinitamente*.

Desse modo, o caráter interessante pertencente à modernidade, no *Prefácio*, passa a ganhar legitimidade e um valor *provisório*: "[...] assim, fica demonstrado que o interessante é esteticamente permitido como preparação necessária para a perfectibilidade infinita da disposição estética. Pois o imperativo estético é absoluto, e como jamais pode ser concretizado completamente ele apenas precisa ser alcançado cada vez mais, através da aproximação infinita da formação artificial. [...] o *interessante* é o que tem valor provisório."[165]

Não devemos considerar o valor provisório do *interessante* como estritamente negativo, pelo menos não em 1797, pois, apesar de Schlegel não estar interessado em dirimir a modernidade, ele está claramente reconhecendo a importância do verdadeiro estado de coisas, isto é, está interessado em uma teoria que seja capaz de dar conta da modernidade como um todo. O valor provisório do *interessante* está assentado nas projeções para o futuro, que se revelarão, posteriormente, sob a forma de projetos, ruínas, esboços, fragmentos etc.[166]. O *interessante*, como marca da formação dos modernos, é o que caracteriza as perspectivas provisórias, precisamente porque os anseios da modernidade estão projetados em um ideal de realização que nunca poderá ser concretizado efetivamente, isto é, ele se encontra no *infinito*; porém, ao mesmo tempo, deve-se empenhar por realizá-lo. Em outras palavras, se o caráter fragmentário dos modernos não pode ser comparado com o nível de *representação* alcançada pelos antigos na formação natural, esse mesmo grau de objetividade pode ser tomado como *tarefa*, mas sem que isso permita que os modernos se tornem escravos do modelo dos antigos, pois ele pode agora ser realizado nos termos da formação *artificial*.

Pode-se considerar, como certamente o faz Ernst Behler, que essa nova forma de se relacionar com a antiguidade torna-se dinâmica e viva[167]. Não se deve negar a importância do

---

[164] SCHLEGEL, 2018; p. 31.
[165] Ibidem, ibidem.
[166] "Todos os poemas (obras) imperfeitos são tendências, esboços, estudos, fragmentos, ruínas" SCHLEGEL, 2016; p. 143.
[167] BEHLER, 1993; p. 105.

passado, mesmo considerando a marcha da história progressiva[168]. Apesar de os antigos terem se tornado apenas um fragmento do passado, ficando para trás como realidade *efetiva*, a direção dos modernos, ao contrário, deve se constituir no *progressivo,* que não deve ser entendido como progresso em direção a algum lugar específico, mas como uma *progressão* contínua, que não possui fundamento sólido (como a mitologia foi para os antigos) e não parece apontar para um fim determinado, porque é aquilo que só pode *ansiar* por sua completude. Certo, não se deve mais buscar o passado, mas sua exemplaridade vive no presente como possibilidade pulsante, como *ideal*, de tal modo que um moderno, pela própria consciência de sua condição, pode livremente *estudar* a antiguidade procurando se apropriar de seus elementos e reincorporá-lo na modernidade:

> Um homem verdadeiramente livre e culto teria o poder se afinar a seu bel-prazer ao tom filosófico ou filológico, crítico ou poético, histórico ou retórico, antigo ou moderno, de modo inteiramente arbitrário, como se afina um instrumento, em qualquer tempo e em qualquer escala. [169]

Se analisarmos o desenvolvimento filosófico de Schlegel, podemos mesmo chegar à conclusão de que ele não abandonará de vez a ideia de um *enxerto*, haja vista que ela irá ser a base de sua reflexão sobre a *nova mitologia*, o que, como sabemos, não é um resgate fiel do modelo da mitologia grega para a modernidade, mas uma versão moderna para aquilo que um dia foi o centro da vida dos gregos.

Antes de finalizarmos, gostaria de considerar algumas reflexões sobre o *valor do clássico* que Schlegel desenvolve em 1797, pois elas também revelam esse novo modo segundo o qual o autor irá conceber a relação entre antiguidade e modernidade. Em uma série de fragmentos escritos em 1797, Schlegel compreende que aquilo que os modernos devem identificar nos antigos não são mais *formas puras* que devem ser imitadas, mas mostra que o *valor* dos antigos para os modernos se baseia na pressuposição de que em autores antigos podemos identificar mais claramente o elemento *clássico*. Como argumenta Giulia Valpione, o clássico, para Schlegel, agora será entendido como uma disposição inteiramente subjetiva, não estando associado diretamente ao objeto, mas à capacidade do sujeito se elevar à consciência de que

---

[168] "Na concepção schlegeliana de desenvolvimento histórico, classicismo permanece sempre presente, ao menos no sentido de um ideal, de uma 'beleza eternamente presente'. [...] uma versão mais pobre da modernidade, pode-se dizer, é a de uma mera progressão, uma separação total do classicismo." Ibidem, ibidem.
[169] SCHLEGEL, 1997; p. 29.

deve haver uma grandeza infinitamente maior, cujo sentido lhe escapa por completo[170]. É sob esse aspecto que podemos entender o fragmento do *Lyceum* em que Schlegel diz:

> Quem ainda não chegou no conhecimento de que, inteiramente fora de sua própria esfera, ainda pode haver uma grandeza na qual lhe falta completamente o sentido; quem nem ao menos tem os pressentimentos obscuros da região cósmica do espírito humano onde essa grandeza pode aproximadamente ser localizada: este é ou sem gênio em sua esfera, ou ainda não chegou, em sua formação, até aquilo que é clássico[171].

O clássico passa a ser aqui um jogo de projeções que permite ao homem moderno se colocar perante suas próprias faltas: do *caos* de sua condição, o homem moderno reflete sobre a perda da unidade que ocorreu em algum momento na história e busca reconstruí-la, se debruçando infinitamente sobre ela, e não é à toa que uma das figuras que possuía sentido para o *clássico*, na opinião de Schlegel, era Winckelmann[172]:

> A aversão de Winckelmann em relação ao moderno só pode ser explicada por meio do entendimento para o que é clássico. <Isso ele entendia em alto grau em comparação com os outros.> Ele transformava tudo em clássico. Sua dicção era uniforme, não para tudo o que fosse clássico. Nenhuma universalidade. Nenhuma abstração. <Onde quer que se agarrasse, permanecia como chumbo>[173].

De acordo com Schlegel, Winckelmann compreendeu que os antigos deveriam ser revisitados continuamente, tornando-se um autor essencial para a reflexão das condições de uma mudança nas estruturas da modernidade, que deve partir primeiramente da diferença absoluta entre aquilo que é considerado moderno e o que é antigo: "Winckelmann foi o primeiro a sentir a antinomia entre o antigo e o moderno"[174]. Ele se apegou aos gregos de tal modo que esqueceu tudo o que era moderno, sendo essa sua *maneira*.

Em uma perspectiva mais ampla, *clássico* será um texto que deve ser lido continuamente, pois as possibilidades de compreensão sobre o mesmo nunca poderão ser esgotadas. Os clássicos, por esse motivo, são cíclicos, exigindo um retorno contínuo, *infinito:* "Clássico = cíclico"[175]. Todavia, vale notar que coube somente à modernidade, a *formação artificial*, perceber que a imagem que possuímos da antiguidade é a de um *texto* que nunca será inteiramente reconstruído, servindo para nós como um fragmento de um todo, que demanda a

---

[170] VALPIONE, 2019; p. 191-193.
[171] SCHLEGEL, 1997; p. 35.
[172] "Ler tudo ciclicamente; ler tudo levando em consideração o classicismo <ao caráter> é cíclico. <Foi assim que eu sempre li. – Winckelmann>. Apenas a leitura cíclica merece o nome de estudo. Ibidem, p. 60.
[173] Ibidem, ibidem.
[174] SCHLEGEL, 2016; p. 120.
[175] Ibidem, p. 206.

nós mesmos esse movimento de retorno constante: "Clássico é tudo que deve ser estudado de forma cíclica"[176]. Dito de outro modo, nós retornamos às ruínas da história para nos questionarmos sobre quem nós somos e sobre aquilo que queremos ser, mas o texto em si não é totalmente compreensível, sendo impossível de ser reconstruído em sua totalidade: "Todos os escritos clássicos jamais serão completamente compreendidos; devem, por isso, ser eternamente criticados e interpretados"[177].

Essa recusa, contudo, se transforma em uma possibilidade. Embora suas considerações sobre o clássico estejam relacionadas à importância histórica do estudo dos autores antigos, muitos modernos *também podem ser clássicos*. Aqui, na verdade, não se nega a possibilidade de se ver os modernos ultrapassarem os antigos no *classicismo*: "No futuro, os antigos podem ser superados até mesmo no clássico"[178]. Essa formulação, aparentemente paradoxal, está relacionada ao modo como Schlegel reavalia sua visão sobre a *formação artificial* e sua teoria do fragmento, isto é, sobre o quanto a fragmentação moderna implica, em grande medida, que muitos dos autores de sua época possam se tornar *clássicos* precisamente pelo excesso de *individualidade interessante*, conteúdo e disposição filosóficas, que os lançam para além de seu próprio tempo: "Nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda a poesia; nos modernos se pressente o espírito em devir"[179]. Do ponto de vista da constituição da história *progressiva*, isto é, *reflexiva*, muitos autores e obras modernas possuem uma quantidade *infinita* de ciclos[180] ("Todo homem culto e potenciado abarca uma quantidade infinita de ciclos, é alinhado em todas as direções, tudo é um ponto para ele")[181], e se debruçar sobre essas figuras *interessantes*, que, ao surgir, já são fragmentárias[182], é realizar a pura forma do *classicismo*: "A forma do fragmento é a forma pura do classicismo, progressismo, e da urbanidade"[183].

[176] Ibidem, p. 172.
[177] Ibidem, p. 176.
[178] Ibidem, p. 172.
[179] SCHLEGEL, 1997; p. 93.
[180] "Todo homem culto e potenciado abarca uma quantidade infinita de ciclos, é alinhado e, todas as direções, tudo é ponto para ele." Ibidem, p. 174.
[181] Ibidem, p. 174.
[182] Em um dos fragmentos da revista Athenäum, Schlegel irá afirmar: "Muitas obras dos antigos se tornam fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir." SCHLEGEL, 1997; p. 51.
[183] Ibidem, p. 194.

3.3 Crítica, tendência e progressividade

Uma vez que estabelecido o reconhecimento de que *modernidade* e a *antiguidade* não possuem os mesmos princípios de formação, querer julgar as obras dos modernos com base em critérios extraídos de sua *grecomania* será um grande erro. Dessa forma, é preciso encontrar um novo modo de avaliação para as obras dos modernos, um que faça jus às diferenças entre as épocas. Como Hans Eichner nos explica, Schlegel, pelo menos em 1795, não conseguia conceber uma crítica que não levasse em conta regras objetivas para avaliação de uma obra. Sua convicção anterior era a de que um *crítico* deveria julgar uma obra de acordo com critérios, e esses mesmos critérios deveriam ser absolutos e determinar o valor mesmo da obra[184]. Nesse sentido, basta recordarmos que um dos principais objetivos do ensaio *Sobre o estudo da poesia grega* era o de justificar a importância dos estudos dos antigos com base na concepção de seu valor universal para as obras dos modernos (principalmente para sua emulação), apesar de já estar presente em sua filosofia da história a diferença entre as formações *natural* e *artificial*. Todavia, como Eichner nos explica:

> Na medida em que Schlegel se interessava cada vez mais por obras de arte da literatura europeia, de Homero a Goethe, e adquiriu um profundo conhecimento de poetas das mais diferentes épocas, ele começou a perceber que era uma tolice estabelecer um sistema de regras a serem aplicadas que fizesse justiça a obras como a Ilíada, Hamlet e Wilheim Meister[185].

Schlegel, em 1797, chega, portanto, à conclusão de que uma obra não deveria ser avaliada com base em um critério externo a ela, mas de acordo com o seu próprio *ideal*, isto é, ela deveria ser *criticada* imanentemente de acordo com aquilo a que ela tende: "A crítica compara a obra com o seu próprio ideal"[186]. Isso significa, em um primeiro momento, colocá-la diante da absoluta *ideia* da arte e do objetivo da arte em geral. Para Schlegel, o artista deve manifestar em suas obras as formas do movimento *infinito* do mundo a partir de um *médium,* e ser capaz de criar um microcosmo (um todo) que revele o próprio aspecto da criação e abundância da

[184] EICHNER, 1970; p. 19.
[185] Ibidem, 1790; p. 36.
[186] SCHLEGEL, 2016; p. 232.

natureza[187]. O crítico, nesse sentido, irá procurar apreender esse aspecto em cada obra, visto que "toda obra de arte traz sua moldura do mundo, a qual deve chamar atenção para a arte"[188].

Na noção schlegeliana de *crítica*, cai por terra a relação antes considerada negativa entre poesia e filosofia, pois é exatamente o aspecto *interessante*, isto é, o conteúdo filosófico da obra, que agora deve ser valorizado e avaliado: "Quanto mais crítico, mais individual o indivíduo, tanto mais interessante. Um indivíduo que seja digno de uma obra deve ser infinitamente interessante"[189]. O crítico, portanto, longe de determinar aquilo que uma obra é, irá se tornar, para Schlegel, uma espécie de autor elevado à segunda potência[190], na medida mesmo em que deve pairar sobre o todo da obra, captando seu *espírito*, sua tendência, e observando como os diversos elementos contidos na mesma se desenvolvem diante de seus olhos.[191] Isso porque, como Schlegel irá argumentar em sua recensão do Wilheim Meister em 1798, "toda e qualquer obra excelente, seja ela de qual gênero for, sabe mais do que aquilo que diz, e quer mais do que aquilo que sabe", de modo que "julgar este livro absolutamente novo e único, que só pode aprender a partir de si mesmo, segundo um conceito de gênero composto e proveniente do hábito e da crença, de experiências casuais e exigências arbitrárias, é como se uma criança quisesse agarrar com as mãos a lua e as estrelas e arrumá-las na sua pequena sacola".[192] Não é à toa que Walter Benjamin, refletindo sobre a atividade do crítico em 1919, apontou que a "a crítica é diante da obra de arte o mesmo que a observação é diante do objeto natural, são as mesmas leis que se amoldam diversamente em objetos diferentes"[193].

---

[187] É importante ter em mente que essas reflexões estão também relacionadas à importância conferida aos produtos culturais no interior dos processos do *Infinito*. Enquanto os meus objetivos neste presente estudo estão longe de contemplar a metafísica de Friedrich Schlegel, é preciso considerar que sem sua reconstrução torna-se difícil precisar o papel da arte e mesmo o da filosofia (dos produtos culturais) como partes do movimento da autorreflexão (auto apresentação) do *Infinito*. Schlegel desenvolve mais explicitamente essa noção ontológica nos Cursos de Filosofia Transcendental (1800-1801), mas elas também podem ser encontradas em fragmentos de 1796 e 1797, especificamente nos fragmentos em que ele lida com a noção de *natureza* e *universo* "a poesia deve reproduzir a natureza, e a filosofia deve revelar universo" SCHLEGEL, KFSA, 1978; p. 301 Podemos dizer que os produtos culturais, para Schlegel, podem ser considerados alegorias dos processos vitais, isto é, uma representação alegórica do *incompreensível* movimento da vida. Na recensão de *Wilheim Meister* (1798), por exemplo, Schlegel identificará no modo de construção do texto movimentos semelhantes ao que nós compreendemos como orgânicos, de modo que "cada livro contém a semente do livro seguinte, e com uma força viva assimila no seu próprio ser o puro produto do que o antecede." SCHLEGEL, 2015; p. 25 Um outro exemplo importante que caracteriza essa alegoria da vida tornada visível no trabalho do poeta estará também presente na introdução de *Conversa sobre a Poesia*: "O mundo da poesia é imenso e inesgotável, como a riqueza da natureza vivificante o é em plantas, animais e formas de todo tipo, figura e cor." SCHLEGEL, 2016; p. 484.
[188] Ibidem, p. 102.
[189] Ibidem, p. 127.
[190] SCHEGEL, 1978; p. 35.
[191] "nós contemplamos seu objeto em repouso, [como] existência, um todo indivisível; [contempla] a história enquanto fluida, em transformação, de acordo com suas partes, sem relacionar o todo. Crítica é, ao mesmo tempo, história potenciada." SCHLEGEL, 2016; p. 158.
[192] SCHLEGEL, 2015; p. 33.
[193] BENJAMIN, 2018; p. 74.

O crítico, ao buscar observar a obra atentamente, pretende captar uma *impressão* não apenas relativa a seu tempo, mas absoluta para todas as épocas. Seu trabalho deve ser o de adentrar na *essência* da obra[194]:

> O verdadeiro procedimento crítico é o de uma reconstrução da obra, o que supõe a capacidade de captar a lei através da qual a obra foi construída, saber percorrer o caminho que ela já percorreu. Criticar uma obra quer dizer igualmente transformá-la, tratá-la, prepará-la como se prepara uma amostra para uma observação científica[195].

O que se altera, contudo, é o estatuto dessa evidência essencial. Quando Schlegel demanda por uma visão geral do todo, significa que ele também demanda que o crítico tenha uma visão geral de seu próprio procedimento crítico. A potenciação da obra deve ser "a análise e dedução do próprio procedimento"[196]. Isso significa, uma vez mais, que o crítico deve *criar* ele mesmo as condições para criticar uma obra, partindo dos próprios pressupostos e possibilidades que a obra lhe oferece, e que essas condições devem ser objetos de reflexão toda vez que ele avaliar tal obra: toda crítica de uma obra é, concomitantemente, uma *expansão da obra* e do significado de se fazer crítica, por isso ela deve incorporar o elemento *poético*, isto é, criativo:

> 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[197].

Ora, por esse mesmo motivo, é preciso ter sempre em mente, também, que, quanto mais versatilidade, quanto mais conhecimento o crítico possuir, quanto mais sentido para o *interessante* e para a *criação*, mais seu ponto de vista se afastará de um julgamento puramente subjetivo[198], ganhando um distanciamento necessário que permitirá uma avaliação com base no *ideal* intrínseco à obra:

---

[194] "Se a crítica não poderia oferecer nada mais do que a impressão que determinado objeto de arte nos dá em um determinado momento, então o crítico poderia ficar em casa confortavelmente: seus testemunhos não nos serviriam para nada. Schlegel havia retirado da crítica impressionista apenas o ponto de partida subjetivo, mas, a partir daí, ele se lança a uma nova objetividade. Uma *Característica*, como ele quer, não apresenta simplesmente a impressão do belo, e de forma alguma a *impressão do belo* em determinado momento, mas a *impressão absoluta*." EICHNER, 1790; p. 11.

[195] D'ANGELO, 1998; p. 168.

[196] SCHLEGEL, 2016; p. 35.

[197] SCHLEGEL, 1997; p. 38.

[198] Em um dos fragmentos do Lyceum, Schlegel irá criticar abertamente esse julgamento subjetivista: "Se muitos dos amantes místicos da arte, que consideram toda crítica como desmembramento e todo desmembramento como destruição da fruição, pensassem consequentemente, então "Oh!" seria o melhor juízo artístico sobre a obra de arte mais apreciável. Também há críticos que, não dizendo nada além, o dizem apenas mais demoradamente." SCHLEGEL, 1997; p. 29.

> O bom crítico e caracterizador deve ser fiel e observar de modo escrupuloso e diversificado como o físico, mensurar de modo preciso como o matemático, classificar detalhadamente como o botânico, desmembrar como o anatomista, dividir como o químico, sentir como o músico, imitar como o ator, abarcar de forma prática como um amante, ter uma visão panorâmica como um filósofo, estudar ciclicamente como um artista plástico[199], ser severo como um juiz, ser religioso como um antiquário e entender o momento como um político.[200]

As reflexões de Schlegel sobre o trabalho do crítico, além de permitirem um novo modo de se pensar a relação com as obras de arte em geral, acentuam seu papel perante a sociedade. Ao desonerar seu trabalho de um julgamento final das obras de arte, isto é, ao não querer dizer o que é, mas o que ela propõe durante a experiência da leitura, apreciação etc., seu papel torna-se importante na constituição mesma de um público apreciador da arte. Entretanto, ele não deve conduzir o leitor ou apreciador da obra a gostar de um objeto específico. Em um dos fragmentos publicados na revista *Lyceum*, Schlegel chega a desafiar a autoridade de uma crítica que quer determinar o que o leitor irá gostar: "O fim da crítica, se diz, é formar leitores! – Quem quer ser formado, que se forme a si mesmo. Isso é indelicado, mas não há como mudar"[201]. O crítico, ao contrário daquele que exige que o público concorde com suas máximas acerca do que ele mesmo entende sobre arte, deve ser aquele que desperta a sensibilidade do indivíduo, para que ele possa formar a si mesmo a partir do contato imediato com a obra. Isso porque, para Schlegel, o próprio processo de formação [*Bildung*] implica uma autodescoberta sempre infinita do sentido da própria existência em meio ao todo, isto é, de sua participação nos processos do *infinito*, e não é à toa que Schlegel, em seu *Ideias*, afirmará que: "*Formação* é o sumo bem e a única coisa útil"[202].

Um dos elementos mais fundamentais desse procedimento crítico será a *característica* schlegeliana. Ela será uma espécie de interpretação da obra que considera os traços singulares da obra e do autor, seus aspectos tanto internos quanto externos, tanto filológicos quanto

---

[199] Há inúmeros fragmentos em que Schlegel se debruça sobre o conceito de *Estudo*. De um modo geral, ele também deve ser reconhecido como um componente importante da crítica, pois é uma disposição subjetiva que permite um contemplar apreensível e não intencional do infinito, se desenvolvendo no interior da obra. É completamente diferente do trabalho do poeta, que, para Schlegel, cria a partir do *nada*: "Nenhum poeta teve *estudo*, conhecimento e entendimento suficientes para utilizar tudo o que estava já aí. Cada um cria a arte a partir do nada; por essa razão ela permanece eternamente em sua infância." SCHLEGEL, 2016; p. 1436 No entanto, Schlegel, em mais de um fragmento, compara o estudo à contemplação de uma escultura, de modo que se torna quase impossível não o associar diretamente ao modo como Winckelmann estabeleceu sua relação com as esculturas gregas: "Estudo é uma leitura potenciada ao infinito. Contemplar uma escultura de tal modo". SCHLEGEL, 2016; p. 172

[200] Ibidem, ibidem.

[201] SCHLEGEL, 1997; p. 33.

[202] Ibidem, p. 148.

filosóficos. Analisar o caráter da obra é acentuar aquilo que, nela, não se repete, que é completamente original e que a torna única:

> De acordo com a acepção original do termo 'caráter', a caracterização schlegeliana aproxima-se da determinação da 'marca característica' da obra literária, indicando os traços singulares da obra e do autor. Por outro lado, o nome pode ter sido uma influência advinda do âmbito das artes plásticas, onde a palavra *Charakter* mantém certa semelhança com a 'arte do retrato', *[Portätkunst]*, ou seja, a arte de delinear ou retratar as singularidades de alguém.[203]

Essa interpretação está baseada na tese de que uma obra expõe a totalidade de si mesma, daquilo que ela é, de seu contexto e daquele que a compôs[204], pois, em última análise, aquele que a compôs exprime a si mesmo, através de seus ditos espirituosos, e o todo de sua personalidade em suas obras[205]. Em suma, o indivíduo ele mesmo é reconhecido e considerado como uma verdadeira obra de arte: "Muitos daqueles que são artistas são propriamente obras de arte da natureza."[206] Um desses exemplos estará presente na caracterização de Lessing, publicada na *Lyceum der Schönen Künste* em 1797. No texto, Schlegel pretende *salvar a imagem* de Lessing daqueles que, durante muito tempo, enalteceram virtudes que o próprio autor sempre repudiou, julgando ser necessária uma tentativa de "caracterizar o espírito de Lessing no seu todo"[207], pois "uma natureza de tal modo rica e abrangente nunca poderá ser contemplada quando baste suas múltiplas facetas, e é perfeitamente inesgotável"[208].

No entanto, o retorno à imagem de Lessing, para Schlegel, se torna necessário não apenas para uma reavaliação do próprio valor do autor (no decorrer da caracterização, fica bastante claro que o objetivo de Schlegel é o de considerar o autor como um *filósofo* cujo modo de pensar deveria ser, para o crítico que aspira a ser um artista-filósofo o mesmo que o *torso* é para o artista plástico), mas para compreender o quanto, também, se quisermos entender melhor quem Lessing foi, devemos nos voltar para suas obras: "[...] é certamente no *Nathan* que luzem e rebentam todas as faíscas poéticas que Lessing possuía – não muitas, de acordo com que ele própria diz – em maior número e com maior brilho, ainda assim, a filosofia tem pelo menos igual direito a reclamar-se da obra, que, para uma característica do homem em seu todo, é, na verdade, a [obra] clássica, na medida em que apresenta a individualidade de Lessing da forma

---

[203] SCHLEGEL, 2015; p. 55.
[204] Ibidem, p. 57.
[205] No fragmento 116 da Athenäum, Schlegel irá afirmar que "muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos." SCHLEGEL, 1997; p. 66.
[206] SCHLEGEL, 1997; p. 21.
[207] SCHLEGEL, 2015; p. 47.
[208] Ibidem, ibidem.

mais profunda e completa, e apesar disso com um sentido popular consumado. Quem compreende realmente o *Nathan* conhece Lessing"[209].

Um verdadeiro reflexo de seu autor e de seu tempo, a própria obra de arte será encarada por Schlegel como um *indivíduo*, um gênero em si ("Os gêneros poéticos modernos são apenas um, ou infinitamente diversos. Todo poema é um gênero em si."[210]), um todo orgânico, cuja possibilidade de aperfeiçoamento, nas mãos do crítico, será infinita: "Tudo o que deve ser criticado precisa ser um indivíduo"[211], ou: "Na verdade, crítica nada mais é que a comparação entre o espírito e a letra de uma obra, a qual é tratada como infinito, como absoluto e como indivíduo. Criticar significa entender um autor melhor do que ele próprio se entendeu"[212]. Por fim, nós devemos notar que essas formulações de Schlegel sobre aperfeiçoamento da obra não estarão muito longe de sua nova noção de *clássico*. Na verdade, como irão notar dois importantes comentadores da filosofia romântica, Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, ela será a própria instituição do *clássico*: "a *crítica* romântica – e sem sombra de dúvidas a crítica ou a poética a partir do romantismo – pode ser concebida como a construção da obra clássica *por vir*"[213].

Na medida em que uma obra de arte é um espelho de seu tempo, o crítico será também aquele capaz de entrever a tendência subjacente à própria modernidade. Em um dos fragmentos do *Lyceum*, Schlegel irá afirmar sobre o *Meister* de Goethe: "Aquele que caracterizasse devidamente o Meister de Goethe diria, na verdade, sobre o que se trata a época *agora* na poesia. No que concerne à crítica poética, não precisaria fazer mais nada"[214]. Isso não significa, no entanto, que suas possibilidades terão esgotado, pois toda pretensão de um sentido absoluto recai na *ironia*. Para Schlegel, nós podemos apenas captar as *tendências* que se apresentam na modernidade. Em um outro fragmento de 1797, ele afirma: "A história da poesia progressiva se deixaria construir *a priori* quando estivesse acabada; até agora, apenas é possível exibir confirmações da ideia progressiva da história da poesia moderna e seguir as suposições"[215]. Uma história *a priori*, portanto, só será possível quando o curso da história progressiva estiver

[209] Nos fragmentos que compõem o *Lyceum*, a mesma fórmula será utilizada: "Muitos dos romances mais notáveis são um compêndio, uma enciclopédia de toda a vida espiritual de um indivíduo genial; obras que sejam mesmo numa forma totalmente outra, como o Nathan, ganham com isso um aspecto de romance. Todo homem que é culto e se cultiva também contém um romance em seu interior. Não é, porém, necessário que o exteriorize e escreva." SCHLEGEL, 1997; p. 32.
[210] SCHLEGEL, 2016; p. 227.
[211] Ibidem, p. 172.
[212] Ibidem, p. 217.
[213] LACOUE-LABARTHE & NANCY, 1978; p. 385.
[214] SCHLEGEL, 1997; p.39.
[215] Ibidem, p. 101.

acabado, mas o caráter da formação *progressiva,* como nós tivemos a oportunidade de observar, é aquilo que não tem fim, haja vista que sua aspiração vai justamente em direção ao *infinito*. Sendo infinito, ela é *infinitamente perfectível*, tornando-se impossível uma finalização da própria atividade crítica:

> Análise de uma infinitude absoluta, do progresso que nós devemos realizar. Não há matéria que seja de todo esgotável; a forma, cada conceito, cada demonstração, cada frase é infinitamente perfectível. Mesmo os matemáticos não podem estar excluídos desse processo. A perfectibilidade dos matemáticos é particularmente importante para a filosofia, para a teoria da ciência e para a lógica. [216]

Schlegel mesmo irá considerar que "a essência do moderno consiste no caráter absoluto, na universalidade e na abstração da *tendência"*[217]. Argumento que devemos considerar essas formulações a partir do próprio conceito de *tendência* [*Tendenz*]. Como sabemos, esse conceito será frequentemente utilizado por Schlegel para caracterizar sua época. Em 1801, por exemplo, em seu texto intitulado *Sobre a Incompreensibilidade*, o autor afirmará: "Deixo assim de parte a ironia e esclareço desde logo que a palavra significa, no dialeto dos fragmentos, que tudo nada mais é do que tendência, que a época é a época das tendências"[218].

Na concepção de Schlegel, tendências são propensões, inclinações que pululam em meio ao caos da condição moderna[219], mas que de modo algum são sólidas o bastante a ponto de nos indicarem um caminho absolutamente seguro. Certamente que elas são possibilidades, pequenas revoluções internas, mas, do mesmo modo em que elas surgem abruptamente, também se transformam, se modificam e se dissolvem. Alguns acontecimentos históricos são tendências, alguns autores certamente captam as *tendências*, outros são eles mesmos verdadeiras tendências, pois eles exprimem muito do caráter do tempo [220], e outros evaporam por completo[221]. Portanto, o que Schlegel parece querer dizer com o conceito de *tendência* será a própria impossibilidade de completude e resolução das tensões presentes na modernidade, de

---

[216] KFSA (XVIII), 1975, p. 506.
[217] SCHLEGEL, 2016; p. 156.
[218] SCHLEGEL, 2011; p. 334.
[219] "Toda a modernidade até então é somente o caos do ponto saliente *(punctun saliens)* do mundo moderno." SCHLEGEL, 1978; p. 369.
[220] Na revista *Athenäum*, Schlegel irá escrever o famoso fragmento 216: "A Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época. Alguém que se choca com essa combinação, alguém ao qual nenhuma revolução pode parecer importante, a não ser que seja ruidosa e material, alguém assim ainda não se alçou ao alto e amplo ponto de vista da humanidade." SCHLEGEL, 1997; p. 83.
[221] Basta recordarmos que a modernidade é química: "A classificação química da solução pelo ressecamento ou umedecimento também é aplicável, na literatura, à dissolução dos autores, que, depois de atingir sua altura máxima, têm de desaparecer. Uns evaporam, outros se liquefazem." SCHLEGEL, 1997; p. 24

uma lei absoluta, como se uma compreensão do caráter de seu tempo fosse passível de ser esgotada. De fato, trata-se do extremo oposto:

> *Tendenz* não implica a possibilidade de uma realização futura, disso que se declara ser tendência. Ela não indica um percurso em direção a uma perfeição futura que pode preencher as lacunas e o caráter fragmentário da época moderna. [...] ao falar de tendência, Schlegel não supõe uma dimensão futura. [...] Tudo é tensão, tensão em que não se pode teorizar a resolução. [...] A modernidade é uma era de mudanças, de transformações, de revolução, de aceleração, de decomposição e de recomposição, ela é como um passo deixado suspenso antes que o pé possa se colocar sobre o solo e determinar a direção a tomar.[222]

Tendências expõem a parcialidade de seu tempo, e, portanto, apesar de não apontarem a possibilidade de uma realização futura da *objetividade* que Schlegel um dia tornou exigência em seu *Sobre o estudo da poesia grega*, elas certamente representam a *necessidade* de tal realização que pulsa no seio da modernidade[223]: "toda tendência, todo querer é apenas a vontade de retornar a algum lugar"[224], isto é, para um *centro*. Por fim, *tendências* marcam o caos das infinitas possibilidades que caracterizam a cultura moderna, e, em certo sentido, elas são a confirmação de que a exigência de *universalidade* somente poderá ser realizada enquanto uma *infinita progressão de perspectivas*, isto é, enquanto atividade reflexiva e criativa em direção ao *Absoluto*: "Tudo o que é bom já existe; *progredir* em direção ao absoluto"[225]. Sendo assim, mais uma vez nós podemos notar que o classicismo de Schlegel – como esperança do retorno *das formas puras* que surgiram em um momento específico da história – tem o seu fim quando o inacabamento constitutivo de sua época é plenamente reconhecido e *valorizado*. A representação do *universal* que se encaixa em seu tempo é uma representação do produtivo (e criativo) caos dos modernos como ânsia pelo infinito.

Resta-nos perceber o quanto a exigência de *universalidade* está também contida em um dos conceitos centrais desenvolvidos a partir de 1797, a saber, o de *romântico*. O termo, como nos explica Constantino Luz de Medeiros, remete ao universo "das lendas narrativas nas quais o maravilhoso e o cotidiano se interpenetravam e os mistérios da vida e dos sonhos, da poesia e do mundo, se amalgamam em histórias de aventura e de amor".[226] Em seus fragmentos,

---

[222] VALPIONE, 2019; p. 195.
[223] Como afirma Beiser: "Schlegel acreditava que era a tarefa da modernidade recriar a completude e a unidade do mundo antigo, mas agora de um modo mais sofisticado e mais conscientemente mais elevado que poderia fornecer liberdade e igualdade a todos. O que antes foi dado pela natureza aos antigos – unidade consigo mesmo e com os outros, e com a natureza –, agora teria que ser recuperado através de uma livre atividade do homem moderno." BEISER, 2003; p. 12.
[224] SCHLEGEL, 2016; p. 191.
[225] Ibidem, p. 296.
[226] LUZ DE MEDEIROS, 2018; p. 144.

Schlegel irá tornar esse aspecto romântico uma verdadeira exigência para a sua *época química*: "O imperativo romântico exige a mistura de todos os gêneros poéticos. Toda natureza e toda ciência devem se tornar arte. Arte deve se tornar natureza e ciência." [227] Deve-se querer tornar o mundo uma obra de arte, de modo que o sentido para o mistério seja despertado: sentido para o mistério é, também, sentido para o *infinito*, que, uma vez despertado no homem, ele mesmo tenderá a buscar a unificação de tudo o que está separado. Desse modo, a nascente teoria de uma poesia romântica *universal progressiva* de Schlegel será principalmente uma teoria da estetização da vida como afirmação da exigência de universalidade que só poderá ser realizada no infinito *porvir*[228], como Schlegel afirmará em 1798: "Toda vida e toda poesia devem ser colocadas em contato. Toda poesia deve ser popularizada e toda vida poetizada" [229].

Em suma, se os antigos um dia conseguiram representar o todo de sua cultura através de suas obras, os modernos agora possuem legitimidade para poderem realizá-lo por meio de suas misturas, monstruosidades e de suas reflexões, de suas *individualidades interessantes*: *"*Em um *romance* perfeito deve ser observado a totalidade de todos os indivíduos", ou mesmo: "A poesia é um discurso republicano; um discurso que é a sua própria e lei seu próprio fim, onde todas as partes são cidadãos livres e tem direito ao voto"[230]. O todo, portanto, deve se manifestar enquanto *indivíduo* que o compõe como todo, enquanto fragmento. Se o *objetivo* falta aos modernos, se não é possível uma *exposição absoluta do absoluto*, deve-se lembrar que isso não o impossibilita de se *manifestar* através dos modernos, enquanto criação de novas perspectivas sobre o todo: "O estado das coisas da natureza deve ser *novamente* inserido no mundo dos escritos"[231]. Em outras palavras, o todo na modernidade se expressa através de *indivíduos interessantes* que devem buscar realizá-lo *infinitamente*. A poesia moderna, *interessante*, através de seu elemento *romântico*, será um espelho da riqueza de seu próprio *caos* criativo, que, tão logo, tanto para Schlegel quanto para os românticos em geral, irá se converter em um verdadeiro projeto de despertar no homem o *sentimento do infinito*.

---

[227] SCHLEGEL, 2016; p. 166.
[228]"O objetivo da poesia romântica é dar expressão à totalidade ou universalidade da natureza e particularmente da natureza humana. Se o universal se expressa progressivamente em obras que, tomadas isoladamente, são sempre apenas parciais, então a parcialidade ou o caráter fragmentário de cada obra é um momento constitutivo da poesia universal romântica. E é precisamente por expressar algo de universal, ainda que apenas fragmentariamente, que uma obra ou um autor se tornam interessantes." BECKENKAMP, 2004; p. 179.
[229] SCHLEGEL, 2016; p. 272.
[230] SCHLEGEL, 1997; p. 30.
[231] SCHLEGEL, 2016; p. 304.

CONCLUSÃO

Em 1798, Friedrich Schlegel, junto a um pequeno grupo integrado por, entre outros, seu irmão mais velho August, Novalis, Caroline Schlegel (que posteriormente será Caroline Schelling), o próprio Schelling, o dramaturgo Tieck, e sua esposa, Dorothea, publica a revista *Athenäum*, principal órgão de divulgação do movimento romântico. Composta por uma série de fragmentos, ensaios, recensões e poemas, o projeto é a realização da noção schlegeliana de que a busca pela *universalidade* se dá em uma cadeia infinita de perspectivas que se entrelaçam e se complementam, cada uma possuindo a mesma autonomia e individualidade diante do todo. O projeto parece ser o primeiro grande signo efetivado da mudança que se procurou indicar neste trabalho. As pretensões de Schlegel aí não foram de todo pequenas: sabe-se que, apesar de vários autores escreverem para a revista, os textos em si não continham, muitas vezes, assinatura, de modo que o anonimato colocava em evidência o traço de indiscernibilidade que marcaria a deriva romântica.

É bem verdade que o espírito romântico é fruto de uma espécie de espírito químico que se apossou de Schlegel durante os últimos anos do século XVIII e que o fez explodir toda e qualquer tendência de absolutização ou esperança da bela harmonia que estava presente em seu ensaio de 1795: deve-se buscar unir os opostos, apreciar as misturas, fazer convergir ideias, filosofar e poetizar cada vez mais em conjunto[232]. Em suma, sair de si, realizando aquilo que ele irá intitular de *sinfilosofia*, *simpoesia*:

> Se na comunicação de pensamentos se alterna entre entendimento e não entendimento absolutos, isso já pode ser chamado de uma amizade filosófica. Mas com nós mesmos não nos damos melhor. E a vida de um homem que pensa não é outra coisa que uma constante sinfilosofia interior? [233]

Que o homem somente pode vir a se reencontrar com o todo enquanto uma parte, enquanto *fragmento*, isso não deve ser encarado como o maior de seus problemas, ao menos não um problema que o torne passivo diante do próprio *infinito*, que é sua meta: uma vez *tomando posse* de tal ânsia, deve-se preferir buscá-lo, de modo que essa mesma consciência da fragmentação se torna um projeto de despertar a ideia de que será através de tais *misturas monstruosas* que ele poderá prosseguir em direção à aniquilação de toda e qualquer separação. Pois, se é possível

---

[232] "Uma vez que se tenha predileção pelo absoluto e não se possa deixar disso, então não nos resta outra saída senão contradizer sempre e vincular extremos opostos. O princípio de contradição está irremediavelmente perdido, e só se tem a escolha entre querer se comportar passivamente diante disso ou querer enobrecer a necessidade, elevando-a, pelo reconhecimento, a ação livre." SCHLEGEL, 1997; p. 45.

[233] Ibidem, ibidem.

identificar um objetivo claro no projeto romântico de Schlegel, talvez seja o de despertar no homem o *sentimento do infinito*, para que ele mesmo possa projetar no caos da modernidade a possibilidade de realização de um mundo. Na revista *Athenäum*, por exemplo, as monstruosidades derivadas do caos da condição moderna também se constituirão em preparativos para a universalidade, desde que elas tenham o elemento que aponta para o sentido da criação:

> Do ponto de vista romântico, também as formas bastardas da poesia, mesmo as excêntricas e monstruosas, têm seu valor, como materiais e exercícios prévios da universalidade, desde que haja nelas algo, desde que sejam simplesmente originais.[234]

Sendo assim, pode-se certamente falar de uma utopia romântica[235], mas não de uma que tende a projetar o mundo para fora do mundo. Se a esperança dos modernos se encontra na esfera do infinito, ela somente poderá ser realizada infinitamente, haja vista que só há um mundo[236]. Isso, entretanto, exige um novo modo de se posicionar perante a onipresença desse caos. Certo, a partir de agora é o homem que deve criar as condições para a sua própria abertura, mas ele deve fazê-lo apropriando-se do elemento *poético* que ele guarda em si: abrir caminho para a *imaginação* produzir as condições de aperfeiçoamento das capacidades humanas e desse mundo que ele projeta sempre no *porvir*. Como argumenta Ernst Behler, Schlegel irá resgatar uma certa capacidade cognitiva da *imaginação* de captar uma grande quantidade de fenômenos e uma miríade de outros elementos que o entendimento, por sua necessidade de sintetizar e transformar em conceitos, não consegue. Para Schlegel, uma vez que se compreende que o mais importante é a capacidade de imaginar, deve-se despertá-la, para que se possa criar, ou melhor, *poetizar*.

A bem da verdade, nos últimos anos do século XVIII, Schlegel parecia estar bastante interessado em explodir esse conceito de poesia, fazendo-o se tornar sinônimo de *criação*. É preciso admitir que ele estava muito consciente de suas experimentações, e endossou tal perspectiva. Em *Conversa sobre a Poesia*, temos um claro exemplo daquilo que o autor irá recusar como uma visão reducionista da poesia:

> Amália: Se continuar assim, cada coisa, uma após a outra, antes mesmo de nos darmos conta, transformar-se-á em poesia. Então tudo é poesia?

---

[234] SCHLEGEL, 1997; p. 69.
[235] SELIGMANN-SILVA, 2009; p. 314.
[236] KFSA, 1964 (18); p. 91.

> Lotário: Quando praticadas como arte em vistas de si mesmas, e quando atingem o ponto mais alto, toda arte e toda ciência que atuam por meio do discurso aparecem como poesia.
> Ludovico: E mesmo aquelas que não atuem com palavras da língua têm um espírito invisível, e este é poesia.[237]

A poesia, nesse sentido que o autor nos apresenta, não irá se restringir à esfera apenas da cultura, mas será poesia *universal*, poesia da *terra*, que se manifesta primeiramente na abundância das formas da natureza. Na introdução de *Conversa sobre a Poesia*, Schlegel não apenas irá comparar o inesgotável mundo da poesia com as próprias figuras da natureza e de seus seres, como irá afirmar que a poesia original é a *poesia da natureza*:

> E o que são elas em comparação com a poesia sem forma e inconsciente que se faz sentir nas plantas, brilha na luz, sorri na criança, cintila na flor da juventude e arde no seio amoroso das mulheres? Essa, entretanto, é a primeira, a original, sem a qual certamente não existiria nenhuma poesia das palavras. [...] Somos capazes de ouvir a música desse instrumento infinito, de entender a beleza desse poema, porque uma parte do poeta, uma fagulha do seu espírito criador também vive em nós e, com força secreta, jamais cessa de arder no fundo, sob as cinzas da insensatez que nós mesmos provocamos. [238]

Apesar do caráter místico de suas reflexões, essa necessidade de ouvir a música do instrumento da natureza (do mundo) se tornará o próprio chamamento para a *romantização* do mundo que irá animar o grupo romântico em Jena. Somente ao saturar o mundo de significado poético é que será possível fazer com que o homem compreenda as infinitas possibilidades de aperfeiçoamento de suas capacidades, formando-se verdadeiramente. Mas para isso, será preciso unir-se aos outros, pois somente em sociedade que ele poderá expandir sua própria esfera de conhecimento de si e do mundo. Como um si mesmo separado do mundo, como um misantropo, o indivíduo só pode se realizar individualmente, *fragmentariamente*. Porém, ao cultivar o espírito de sociabilidade, da comunicação, ele buscará aprender mais, haja vista que "o jogo da comunicação e da aproximação é a ocupação e força da vida, o acabamento absoluto só existe na morte"[239].

Entretanto, como pudemos ver até aqui, para Schlegel, isso somente pôde ocorrer quando ele abandonou a esperança em um *classicismo* em que a objetividade era o seu foco principal, pois agora as manifestações artísticas estão livres para apresentarem essa ânsia do sujeito moderno em suas mais variadas formas. Em outras palavras, elas estão livres para expressarem as *individualidades interessantes*, refletindo a própria onipresença do caos. Para o autor,

---

[237] SCHLEGEL, 2016; p. 492.
[238] Ibidem, p. 484.
[239] Ibidem, p. 485.

somente ao sujeito moderno, *interessante*, coube compreender que os seus desejos o lançam para uma realização que será muito maior do que a do *grego*, isto é, que o corte produzido pela reflexão tornou o *todo* impossível de ser apreendido, mas isso não deve impedir que ele mesmo possa procurar fazê-lo: ele pode criar, *romantizar*, um futuro em que toda separação seja aniquilada. De fato, Schlegel, por conta disso, conseguiu entrever que o *espírito* da modernidade realmente demandava algo de muito mais colossal do que a simplicidade e harmonia dos gregos: "Ridículo e desprezível é como se pode caracterizar a pequena beleza grega perante a qualidade colossal da arte informe dos modernos"[240].

Em suma, é possível notar que entre o ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*, de 1795, e os fragmentos e textos escritos em 1797, ocorre uma mudança significativa nas reflexões de Schlegel. Em um primeiro momento, nós temos uma completa idealização da cultura grega, que se transforma em um verdadeiro projeto para a modernidade de imitação do *puro sentimento grego*. Todavia, essa imitação não era apenas de obras individuais, mas, assim como em Winckelmann, passava pelo estudo de toda a cultura grega, para que os modernos pudessem reconhecer as fontes puras da arte, de toda norma de execução e julgamento. Se os modernos possuíram alguma espécie de reconhecimento e legitimidade, ela apenas se deixou entrever em momentos do ensaio em que Schlegel parecia querer discutir sobre o seu ideal, o interessante, que, como pudemos notar, é completamente diferente da beleza grega. Além disso, por mais que a sua filosofia da história colocasse a realização dos modernos na esperança de um Reino de Deus (isto é, em uma esfera utópica), Schlegel não estava disposto a negar a possibilidade de uma verdadeira dedução das *puras formas gregas*.

No entanto, o ano de 1797 para Schlegel torna-se crucial, pois será o abandono de sua esperança em um princípio incondicionado que o fizesse deduzir a beleza, e, consequentemente, reconduzir os modernos a viver às custas do *puro sentimento grego*, fazendo-o questionar a própria autoridade conferida aos antigos, e buscar novas ferramentas conceituais para lidar com a onipresença do caos da condição moderna. O aqui e o agora, que se apresenta como sempre fugidio, deve ser visto como um projeto, em que mesmo as misturas mais estranhas de sua época possuem um valor enquanto preparativos para a universalidade: se a esfera de realização dos modernos será o infinito, é preciso buscar realizá-lo infinitamente, despertando no homem o espírito criador para que toda aniquilação seja superada, e para que ele possa desenvolver suas capacidades, criando cada vez mais novos sentidos para sua existência. As consequências

[240] SCHLEGEL, 2016; p. 124.

dessa nova postura para a reflexão filosófica, não apenas a de Schlegel, mas de todo o grupo romântico, a partir daí, se exprimirão em experimentos composicionais cada vez mais radicais – e mais distantes do que se chamou, comumente, de *clássico*.

REFERÊNCIAS

Bibliografia primária:

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998.

SCHILLER, Friedrich. *Educação Estética do Homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente [1794-1818].* Herausgegeben von Ernst Behler und Hans Eichner. Ferdinand Schöningh, 1988.

SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2018.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803), seguido de Conversa sobre poesia*. Tradução e notas de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich. *Da Essência da Crítica e outros textos.* Apresentação, tradução e notas: Bruno C. Duarte. Fundação Calouste Gulbenkian, 2015

SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre a Incompreensibilidade*. Trad. Bruno C. Duarte. Revista Alea: Estudos Neolatinos, V. 13, 2011.

NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 2021

WINCKELMANN, J. J.,. *History of the art of Antiquity.* Los Angeles: Texts and Documents, 2006.

WINCKELMANN, *Reflexões sobre a arte antiga*. Estudo introdutório de Gerd A. Bonheim. Trad. De Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre, Movimento, 1975.

Bibliografia secundária:

BARNETT, Stuart. “Critical Introduction”. In: SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. Stuart Barnett. Albany, SUNY Press, 2001.

BEISER, Frederick. *The Romantic Imperative: the concept of early German Romanticism*. Harvard University Press, 2003.

_____. *Diotima’s Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to*

Lessing. Oxford University Press, 2011.

BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary* Theory. New York, Cambrigde University Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 2002.

BUTLER, E. M. *The tiranny of Greece over Germany* Cambridge: University Press, 1935.

BERNSTEIN, J.M. *Classic and Romantic German Aesthetics*. Cambridge Texts in History of Philosophy. Ed. New School University, NY. 2003

CECCHINATO, Georgia. “Ugly and Interested Art. Modernity, Freedom and democratization of taste in F. Schlegel” In:. *Revista de Estud(i)os sobre Fichte* [En línea], 2017.

D’ANGELO. Paolo. *A estética romântica* Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

EICHNER, Hans. “The Supposed Influence of Schiller’s *Über naive und sentimentalische Dichtung* on F. Schlegel’s *Über das Studium der griechischen Poesie*” In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. Vol. 30, 1955.

_____. *Friedrich Schlegel*. Ed. University of Toronto Press, 1970

FRANK, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German* Romanticism. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004.

IMMERWHAR, Raymond. “Classicist Values in the Critical Thought of Friedrich Schlegel.” In: *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 79, no. 3, 1980

KESTLER, Izabela Maria Furtado. “História e filosofia da história na obra do jovem Friedrich Schlegel” In: *Kriterion* [online]. 2008, vol.49, n.117, pp.79-93

LACOUE-LABARTHE, Philippe; Nancy, Jean-Luc. *L’Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

MEDEIROS, Constantino Luz de. Friedrich Schlegel: “Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio”: tradução e estudo preliminar. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2015.

_____. *A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão*. 1. ed. Iluminuras, 2018.

NASSAR, Dalia. *The relevance of Romanticism: essays on German romantic philosophy*. Ed. Oxford University Press, 2013

_____. *The romantic absolute: being and knowing in early German romantic philosophy, 1795–1804*. Ed. Chicago University Press, 2014.

PATER, Walter. *O Renascimento: estudos sobre arte e poesia*. Tradução de Jorge Henrique Bastos; revisão e notas Márcio Suzuki e Paulo Butti de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2014

POMMIER, Édouard. *Winckelmann inventeur de l’histoire de l’art*. 2003, Éditions Gallimard.

POTTS, Alex, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Haven e Londres: Yale University Press, 1994.

SAFRANSKI, R., *Romantismo: Uma questão alemã.* Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010

SILVA, Arlenice Almeida da. “O Interessante em Friedrich Schlegel” In: *Trans/Form/Ação* [online]., vol.34, 201.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Ler o Livro do mundo: Walter Benjamin romantismo crítica poética*. São Paulo, Iluminuras, 2020.

_____. *Do Utopismo iluminista ao (anti)utopismo romântico: a crítica da razão utópica*. Revista Morus: Utopia e Renascimento. V. 6, 2009.

STONE, Alison. *Friedrich Schlegel,* Romanticism and the Re-enchantment of Nature. In: Inquiry: *An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 2012

_____. “Friedrich Schlegel Entre Histoire De La Poésie Et Critique De La Philosophie.” Littérature, no. 120, 2000.

NIVALA, Asko. *The Romantic Idea of the Golden Age in Friedrich Schlegel's Philosophy of History*. New York, Routledge, 2017.

_____. "The Utopia of a Past Golden Age? Friedrich Schlegel's Early Romantic Conception of Greece". In: *The Epistemology of Utopia: Rethoric, Theory and Imagiation*. Ed. Cambridge Scholars Publishing, 2013.

SÜSSEKIND, Pedro. "A Grécia de Winckelmann". In: *Kriterion*, n. 117, 2008.

SUZUKI, Márcio. "Apresentação" In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.

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

SZONDI, Peter. *On Textual Understanding and Other Essays.* Trad. Harvey Mendelsohn. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

THOUARD, Dennis. *Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna avec la traduction de la Philosophie transcendantale (Introduction – Philosophie de la philosophie)*. Paris : Vrin, 2002.

VALPIONE, Giulia. *Fragment, modernité et vérité dans la philosophie de Friedrich Schlegel. In: Les logiques du discours philosophique en Allemagne de Kant à Nietzsche.* Ed. ÉPURE. 2019

_____. *Schlegel's Incomprehensibility and Life: From Literature to Politics*. In: *Romanticism, Philosophy, and Literature*. Ed. Palgrave Macmillain, 2020

_____. *Bildung et vie dans la philosophie politique de Friedrich Schlegel*, In: *Mensch und Natur in der deutschen Romantik. L'homme et la nature dans le romantisme allemand*. *Politik, Kritik und Ästhetik*. Editora: Lit Verlag, 2021.