



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



**Michael Korfmann**

**A DIFERENCIAÇÃO DA LITERATURA MODERNA ALEMÃ NO PROCESSO  
CONSTITUTIVO DA SOCIEDADE FUNCIONAL: UMA ABORDAGEM  
SISTÊMICA BASEADA EM NIKLAS LUHMANN**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de Literatura Comparada: Literatura e Interdisciplinaridade.

Orientadora: Professora Dra. Gilda Bittencourt (PPGLET - UFRGS)

Co-Orientadora: Professora Dra. Eva Machado Barbosa Samios (PPGS - UFRGS)

Porto Alegre

2002

Para Cris.

## **AGRADECIMENTOS**

Há algumas pessoas a quem devo agradecer, pela importância que tiveram no processo de elaboração deste estudo.

A Gilda Bittencourt e Eva Barbosa Machado Samios, que aceitaram orientar o trabalho e acompanharam as etapas com estímulo.

A Márcia Ivana de Lima e Silva e Clarissa Eckert Baeta Neves, pelas observações atentas no exame de qualificação.

A Elke Dierks e Göz Kaufmann pela força e animo.

*A arte não reproduz o que vemos. Ela nos faz ver.*

Paul Klee

*There is more to the picture than meets the eye.*

Neil Young

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 A LITERATURA E TEORIAS SISTÊMICAS.....</b>	<b>21</b>
2.1 UM RESUMO HISTÓRICO .....	21
<b>3 FONTES E RECEPÇÃO DA TEORIA DOS SISTEMAS DE LUHMANN .....</b>	<b>23</b>
3.1 FONTES DA TEORIA DOS SISTEMAS DE LUHMANN.....	23
3.2 A RECEPÇÃO ATUAL DA TEORIA DOS SISTEMAS DE LUHMANN.....	24
<b>4 A LITERATURA NA SOCIEDADE PRÉ-MODERNA .....</b>	<b>32</b>
<b>5 DA SOCIEDADE ESTRATIFICADA À DIFERENCIAÇÃO DE SISTEMAS FUNCIONAIS....</b>	<b>49</b>
5.1 AS MUDANÇAS SOCIAIS ESTRUTURAIS .....	50
5.2 OS CONCEITOS BÁSICOS DE LUHMANN EM RELAÇÃO À ESTRUTURAÇÃO SISTÊMICA DA SOCIEDADE MODERNA .....	58
5.2.1 <i>Sistema e ambiente</i> .....	59
5.2.2 <i>Redução de complexidade e formação de uma complexidade própria</i> .....	65
5.2.3 <i>Sentido</i> .....	67
5.2.4 <i>Comunicação como unidade básica de sistemas sociais</i> .....	70
5.3 A DIFERENCIAÇÃO SOCIAL E A LITERATURA .....	76
<b>6 O ROMANTISMO COMO FASE CONSTITUTIVA DA DIFERENCIAÇÃO E AUTONOMIA DA LITERATURA MODERNA ALEMÃ .....</b>	<b>89</b>
6.1 A AUTONOMIA ATRAVÉS DO BELO SEM FINALIDADE.....	93
6.2 A AUTONOMIA DA LITERATURA ATRAVÉS DA OPOSIÇÃO COM A TÉCNICA ÚTIL.	109
6.3 A AUTONOMIA DO BELO COMO CONDIÇÃO PARA UMA EDUCAÇÃO ESTÉTICA.....	117
6.4 DO GÊNIO À TAUTOLOGIA: A PASSAGEM PARA UMA AUTONOMIA SEM FONTES EXTERNAS.....	125
6.5 O INTERESSANTE E A IRONIA COMO QUALIDADES DA COMUNICAÇÃO LITERÁRIA .....	135
6.6 A LITERATURA COMO COMUNICAÇÃO DE <i>MEDIUM</i> E FORMA .....	142
<b>7 DA AUTONOMIA À DESDIFERENCIAÇÃO: A LITERATURA ROMÂNTICA ENTRE FRAGMENTO E MITO .....</b>	<b>148</b>
<b>8 OS SOFRIMENTOS DO JOVEM WERTHER COMO MARCA INICIAL DA LITERATURA MODERNA ALEMÃ .....</b>	<b>161</b>
<b>9 A SEMÂNTICA LITERÁRIA E AS ESTRUTURAS SOCIAIS: O EXEMPLO DO AMOR ROMÂNTICO.....</b>	<b>178</b>

<b>10 AS OBSERVAÇÕES DO AMBIENTE A RESPEITO DA LITERATURA AUTÔNOMA EMERGENTE .....</b>	<b>194</b>
10.1 A HISTÓRIA LITERÁRIA ALEMÃ: ROMANTISMO <i>VERSUS</i> CLASSICISMO.....	194
10.2 MERCADO LIVREIRO E PÚBLICO LEITOR.....	212
10.3 A COMERCIALIZAÇÃO DO LIVRO .....	221
10.4 O AUTOR COMO INSTÂNCIA JURÍDICA, ORIGINADOR ARTÍSTICO E REFERÊNCIA DA TEORIA LITERÁRIA .....	224
<b>11 CONCLUSÕES.....</b>	<b>240</b>
<b>12 PERSPECTIVAS.....</b>	<b>243</b>
<b>13 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>259</b>

## RESUMO

Este estudo interdisciplinar se baseia na teoria dos sistemas desenvolvida pelo sociólogo alemão Niklas Luhmann (1927-1998). Analisa-se a literatura alemã por volta de 1800 dentro de uma concepção histórica que vê neste período o ponto culminante da transformação de uma sociedade estratificada em direção a uma ordem social moderna, estruturada por sistemas diferenciados como educação, economia, direito e literatura que realizam uma determinada função e se caracterizam por suas comunicações específicas. A poética da literatura romântica como fase constitutiva da literatura alemã moderna reflete este processo. Ela descreve sua autonomia, a diferenciação de um campo próprio, inicialmente através da negação de uma finalidade. Em seguida recorre ao gênio, o indivíduo excepcional, como garantia de uma arte livre de normas estéticas e coações sociais. Posteriormente abstrai destas justificativas externas ou individuais e formula tautologicamente seu campo para, no final, marcá-lo pela definição da qualidade de seus textos. Na semântica da época, formula-se esta qualidade no conceito da “ironia”, enquanto a teoria dos sistemas usa conceitos como observação de segunda ordem ou oscilação entre o atual e potencial. Paralelamente, o sistema da literatura diferenciado e autônomo torna-se um campo a ser observado por seu ambiente. A história literária do século XIX o instrumentaliza por fins políticos, enquanto direitos autorais e o livro como mercadoria de possível lucro lhe atribui uma dinâmica acelerada. Encontra-se na figura do autor uma instância onde se cruzam as diversas observações de sistemas como direito, economia e ciências humanas.

**Palavras-chave:** literatura alemã, teoria dos sistemas, literatura moderna

## ABSTRACT

This study is based on the system theory developed by the German sociologist Niklas Luhmann (1927 – 1998). It analyses German literature around 1800 from a historical point of view which understands this period as the climax of the transformation from a stratified society into a modern society of a social order structured by differentiated systems such as education, economy, law or literature, each with its specific function and characterized by its typical form of communication. The poeology of the romantic writers reflects this process. These writers define the autonomy of the arts - the differentiation of an independent field - initially by means of negation: literature has, different from other systems, no purpose. Then they rely on the genius, the outstanding individual, as a guarantee for an art free from esthetic norms and social pressures. Later, these external and individual justifications are abandoned. Literature is described in a tautological way and then defined by the quality of its texts. The historical semantics expressed this quality with the concept of “irony” while Luhmann’s system theory uses terms as second order observation or oscillation between the actual and the potential. At the same time, the autonomous and differentiated system of literature becomes a field that is being observed by its environment. The history of literature in the 19th century instrumentalized it for political goals, while the new copyright laws and the idea of the book as a profitable merchandise imbued the system of literature with an accelerated dynamic. The figure of the author turns into a crossing point of different observations by systems such as law, economy and humanities.

**Keywords:** german literature, sistem theory, modern literature

# 1 INTRODUÇÃO

Este estudo baseia-se na teoria dos sistemas, desenvolvida pelo sociólogo alemão Niklas Luhmann (1927-1998) e visa mostrar a relevância da sua concepção para o campo literário. O motivo inicial para nossa investigação foi o descontentamento com as descrições existentes a respeito da literatura alemã moderna que se consolida, no decorrer do século XIX, como objeto de descrições externas variadas, muitas de cunho acadêmico institucionalizado. Destacam-se, neste contexto, a estética como campo filosófico específico, a teoria da literatura - ou, na Alemanha, a ciência da literatura (*Literaturwissenschaft*) como parte das ciências humanas (*Geisteswissenschaften*) diferenciada, desde Dilthey, das ciências naturais - , a crítica literária em suas diversas manifestações e a história literária. Esta última, por exemplo, tem-se ocupado em organizar a produção literária em dois eixos: o diacrônico e o sincrônico. A linha diacronal garante a narração de sua historicidade, enquanto a sincronicidade regula sua pertinência a uma certa época.

As categorias descritivas são freqüentemente emprestadas de áreas não-literárias. Da política provêm denominações como *A literatura da República de Weimar* ou *A literatura do "Vormärz"*; da filosofia, o título *A literatura do Iluminismo*; do sucesso de uma empresa de móveis austríacos, *A literatura do Biedermeier*; da história, períodos como *A literatura alemã do pós-guerra*; ou ainda, de um simples corte temporal, *A literatura dos anos 70*.

Essa curta e incompleta lista de títulos para épocas literárias exemplifica a praxe comum de conceber a literatura como produto direto de períodos históricos. Já em 1957,

Helmut de Boor criticou essa seqüência baseada em fatores externos e reclamou uma “cronologia interna”<sup>1</sup> (BOOR, 1957, s. p.) da literatura. Sua programática encontra semelhanças com as concepções teóricas dos formalistas russos, que pretendiam compreender a história da literatura a partir de suas “leis imanentes” (ŽMEGAC, 1992, p. XX).

Tanto a visão da literatura e da arte, em geral, como manifestação passiva que apenas reage às circunstâncias históricas, como o seu isolamento num espaço além de processos sociais, em nome de uma autonomia absoluta – os dois pólos extremos de uma vasta discussão teórica - parecem-nos insatisfatórios para fazer jus à complexidade da literatura moderna. Publicações mais recentes, como *Os cinco paradoxos da modernidade* (COMPAGNON, 1998) ou *Modernidade e ambivalência* (BAUMANN, 1999), tentam repensar a arte moderna em termos de “história contraditória da tradição moderna” (COMPAGNON, 1998, p. 11), uma tradição de rupturas voltada para si mesma, ou através da concepção da modernidade como um “tempo em que se reflete a ordem do mundo” (BAUMANN, 1999, p. 12), sem que os autores apresentem uma concepção histórica convincente sobre processos constitutivos para tais afirmações.

Em 1970, Jauss formula uma proposta de superação: se, por um lado, podemos compreender a evolução literária no contexto da mudança histórica e, por outro, a história geral a partir do encadeamento dinâmico de situações sociais, não haverá de ser possível também estabelecer “entre a série literária e a série não literária uma ligação que abranja a relação entre literatura e história, sem com isso destituir a literatura do seu caráter artístico, confiando-lhe uma função meramente mimética ou ilustrativa?” (apud BOLLE, 1999, p. 48).

---

<sup>1</sup> Nota: Referências a publicações em alemão foram traduzidas pelo autor.

Vemos na teoria dos sistemas, desenvolvida pelo sociólogo alemão Niklas Luhmann um modelo teórico que supera este impasse e formula uma proposta que permite evitar tanto a desfiguração da literatura através de um determinismo externo que vê nela sobretudo uma expressão de circunstâncias, bem como um imanentismo abstrato que a situa num lugar privilegiado. Precisa-se, portanto, ressaltar que trabalhar, na área literária, com a teoria dos sistemas, reclamada por Luhmann como “teoria universal” (1988a; p. 292) e caracterizada por seu oponente, Habermas, como “metateórica” (1985; p. 443), implica elaborar uma visão que não se restringe apenas investigar o campo literário em separado, através do *instrumentarium* teórico extraído das publicações de Luhmann, mas se torna necessário abordar a literatura moderna dentro da concepção geral de Luhmann, desenvolvida pelo autor na sua vasta obra de 63 livros e 419 artigos<sup>2</sup> e que incorpora influências, sobretudo, de concepções que vêm das chamadas ciências exatas, especificamente da biologia, na adaptação de conceitos como *observador*, *autonomia* e *autopoiesis*, dos biólogos chilenos Maturana e Varela, e da matemática, sobretudo do livro *Law of forms*, de Spencer Brown (1969).

O ponto central histórico dessa concepção é a constatação de Luhmann de que, por volta de 1800, intensifica-se um processo de mudança de uma sociedade socialmente estratificada em direção a uma ordem social caracterizada por sistemas funcionais autônomos, ou seja, de uma ordem social hierárquica e estática para a sociedade moderna caracterizada por sistemas funcionais de tarefas específicas e estruturada por comunicações diferenciadas. A sociedade europeia pré-moderna, estratificada e formada por classes que determinaram, de forma limitadora, as possibilidades de participação social, cede, a partir do século XV/XVI, gradualmente a

---

<sup>2</sup> Ver o Site do *Círculo Berlinense de Luhmann*: [www.asa.de/blk/neu](http://www.asa.de/blk/neu).

uma reestruturação em direção a sistemas funcionais dos quais o indivíduo pode e deve participar.

Isso não quer dizer que camadas sociais mais ou menos favorecidas tenham sido eliminadas, mas a origem familiar e social como base de identidade é substituída pelo conceito de formação (*Bildung*): a integração social ocorre através da carreira individual, que, por sua vez, resulta da participação em organizações funcionais como escola, universidade ou empresa. A camada social de origem pode ser desfavorável ao indivíduo e até mesmo um obstáculo para ele, mas não serve mais como forma primária de estruturação da sociedade. Em lugar da diferenciação estratificatória em classes ou camadas sociais, como reis, nobres, cleros, cidadãos e agricultores, a sociedade diferenciada funcionalmente organiza-se em áreas como ciência, economia, política, religião, direito, educação, arte etc., onde cada um desses sistemas exerce uma função específica e exclusiva e exige a pessoa, o indivíduo, apenas como participante temporário e parcial. Assim, a sociedade moderna consiste de diversos sistemas funcionais diferenciados onde cada um se torna ambiente para os outros: a política não pode ser substituída pela ciência e nem a religião pela economia. Como resultado, não existe mais, na sociedade moderna, um lugar privilegiado a partir do qual ela possa ser descrita de forma privilegiada ou consensual.

Pretendemos analisar, sob essa perspectiva, a literatura alemã produzida por volta de 1800, numa tentativa de vê-la como campo próprio em formação, que reflete sobre sua autonomia, bem como sobre sua função específica em relação a outros sistemas. Se realmente uma “semântica bem engrenada é o correlato da diferenciação funcional da sociedade” (LUHMANN, 1990b, p. 42), pode esperar-se que, nos textos literários e teóricos de 1800, esteja contido tudo que justifica a concepção de uma teoria da diferenciação funcional também no campo literário.

Neste quadro, a literatura, concebida aqui como subsistema da arte que, na sua forma textual, compartilha a mesma função com as outras formas artísticas, não precisa e nem pode mais se apoiar em normas de ordem moral, religiosa, social ou poética, mas ganha autonomia e experimenta até a exigência de desenvolver reflexões e programáticas próprias que a diferenciem e consolidem como área demarcada, específica e única. Mostramos, no decorrer do nosso trabalho, como a poética romântica refletiu este processo da diferenciação em conceitos variados, dos quais se destaca o da *autonomia*, presente nas reflexões de Kant, Schiller, Moritz e Schlegel, que, desde então, continua sendo uma formulação presente na discussão literária moderna, apesar de que há concepções diversas a respeito do sentido de ser autônomo. Associa-se frequentemente a autonomia da arte com a sua parcial ou total independência da sociedade. Da distância resultaria um grau elevado de “resistência”, “capacidade crítica” ou “potencial utópico”.

A teoria dos sistemas compreende a autonomia como diferenciação de convenções comunicativas específicas, através de um código próprio constitutivo, para a formação de sistemas sociais. Luhmann argumenta contra Adorno e sua concepção de autonomia:

Não vemos o caráter social da arte numa negatividade, numa contraposição à sociedade como Adorno, mas no fato que a liberação para uma função específica é apenas possível como realização de sociedade. Assim, a autonomia da arte, alcançada na modernidade, não é algo contrário à dependência da sociedade e nada que leva a arte a um isolamento sem esperança. Pelo contrário: a arte compartilha o destino da sociedade moderna justamente pelo fato de que ela tenta se arranjar e orientar como sistema que se tornou autônomo (LUHMANN, 1986a, p. 623).

Esperamos encontrar, então, nessa investigação elementos constitutivos para uma melhor compreensão da dinâmica e do desenvolvimento da literatura moderna como *um* sistema autônomo entre *outros*. Vemos, assim, a história literária, bem como

as diversas teorias da literatura, como descrição externa do campo literário e com objetivos próprios a serem discutidos.

Dentro de um pensamento sistêmico, parece-nos indispensável olhar para a literatura de maneira policontextual, ou seja, considerando que, havendo sistemas variados com perspectivas específicas e concebendo-se a literatura como uma área diferenciada entre outras, torna-se conseqüente investigar também o olhar de sistemas coexistentes em relação a um campo de literatura diferenciado. Essa necessidade já foi apontada por Walter Benjamin, que observou em 1931:

É impossível definir o estado atual de uma disciplina qualquer sem mostrar que sua situação atual não é somente um elo no desenvolvimento histórico autônomo da ciência considerada, mas principalmente um elemento de toda cultura no instante correspondente (BENJAMIN, 1976, p. 7).

Tratamos, portanto, da diferenciação do sistema da literatura moderna alemã por volta de 1800 não apenas com referência à sua auto-reflexão, mas considerando relevantes também as observações paralelas de sistemas como economia ou direito a respeito do sistema da literatura, pois somente nesta múltipla perspectiva seria possível confirmar ou refutar uma autodeclaração da literatura como autônoma. Essas observações variadas se cruzam, de certa forma, no conceito de autor, visto, por exemplo, pelo sistema jurídico, como originador, proprietário e responsável da sua obra, enquanto a teoria literária o concebe como referência na aproximação hermenêutica (Dilthey) ou pretende eliminar sua autoridade em favor de uma leitura menos opressiva (Barthes).

Nossa aplicação da teoria dos sistemas ao campo literário, conseqüentemente, não visa a desenvolver um método de interpretação ou análise de textos literários singulares, mas, antes de tudo, abordar a literatura moderna alemã como sistema específico que se constituiu e se diferenciou no processo de mudanças sociais profundas

da Europa do final do século XVIII. Evidentemente, havia literatura e escritores anteriormente, mas, de forma geral, como fenômenos singulares e fortemente interligados a formas e conteúdos predeterminados, seja em relação a camadas sociais específicas e seus gêneros particulares, seja a regras poéticas estritas de produção.

Resume-se a linha básica dessa tese nos pontos a seguir:

1. O capítulo 1 serviu como introdução ao tema desta tese.
2. Apresentaremos, no capítulo 2, um breve resumo histórico referente a tentativas anteriores de conceber a literatura de forma sistêmica.
3. O capítulo 3 mostrará as fontes a partir das quais Luhmann desenvolve sua própria teoria e a recepção atual desta.
4. Para possibilitar uma compreensão melhor das mudanças ocorridas no final do século XVIII e as conseqüências para a literatura moderna, abordaremos no capítulo 4 a inserção da literatura pré-moderna na sociedade estratificada e suas restrições, tanto através dos conceitos variados da *mimesis*, como a delimitação do campo literário pelos regulamentos sociais externos.
5. A seguir, no capítulo 5, será tratada a transição da ordem social estratificada para uma sociedade baseada em sistemas funcionais que se diferenciam e mantêm suas áreas através de observações e comunicações específicas. É somente neste contexto de mudanças estruturais profundas que se iniciam na Renascença e atingem seu ponto culminante no final do século XVIII, que se

possa entender as reflexões dos românticos referente à autonomia da literatura e suas tentativas de definir este campo como espaço próprio. Por isso, torna-se oportuno, neste momento da investigação, apresentar os conceitos básicos de Luhmann referentes à organização da sociedade diferenciada funcionalmente. Estes permitirão traçar, de forma coerente, com a diferenciação da literatura moderna alemã como sistema, seu desvinculamento das exigências externas e as reflexões poéticas frente a um espaço próprio a ser preenchido e identificado.

6. Analisaremos, no capítulo 6, a literatura romântica sob a perspectiva dessa mudança, percorrendo suas obras e concepções poéticas em busca de índices das transformações sociais e auto-reflexões a respeito da constituição ou programação de uma literatura autônoma, ou seja, de uma literatura que se diferencia de outras áreas sociais através de elementos produzidos por ela mesma. Ressaltamos já aqui o fato de que incluímos no conceito de literatura romântica autores como Goethe e Schiller, vistos pela crítica internacional como românticos, mas tradicionalmente considerados como representantes do classicismo pelos teóricos alemães. De uma maneira geral, nota-se, na reflexão romântica, uma linha de pensamento que inicialmente justifica a autonomia da literatura através de uma concepção baseada no dom de certas pessoas, o gênio como indivíduo de sensibilidade potencializada, e se desenvolve para um reconhecimento da literatura como campo não mais determinado por pessoas singulares, mas que assegura sua especificidade através da qualidade de sua comunicação textual.

7. Nota-se, paradoxalmente, a inclinação dos românticos a objetivar, a partir do espaço autônomo obtido, uma desdiferenciação social, ou seja, desenvolver, no sistema da literatura, um programa poético, a “nova mitologia artística/artificial” (SCHLEGEL, F., 1979b, p. 312), capaz de se impor nos outros sistemas funcionais e realizar uma reintegração das áreas sociais diferenciadas e de seus múltiplos discursos. Abordamos estes dois lados do Romantismo sob o título de *Fragmento e Mito* no capítulo 7.
  
8. Para aprofundar a interligação entre a parte teórica desenvolvida até aqui e a produção literária da época, analisa-se, no capítulo , a obra talvez mais marcante do início da literatura moderna alemã, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de J. W. von Goethe, a primeira obra literária alemã de grande ressonância internacional, que até hoje faz parte dos currículos escolares e universitários internacionais. Aproximamo-nos do romance no que concerne à questão de como Goethe configura Werther, protótipo do gênio, referente ao problema da identidade como indivíduo e artista na sociedade diferenciada, uma das constelações-chave de grande parte da literatura moderna, e o significado do amor neste contexto.
  
9. Ampliaremos, no capítulo 9, nossa investigação da semântica do amor romântico, que continua sendo referência para as relações interpessoais, e observamos as interligações entre o discurso do amor romântico literário e a estruturação das relações particulares na modernidade funcional. Na relação amorosa, o indivíduo enfrenta a tarefa complicada, parcialmente prazerosa e parcialmente fonte de sofrimento, de se unir a um outro igualmente

individual na condição de ter desenvolvido sua individualidade e de mantê-la na união com o outro. Analisaremos as posições desenvolvidas pela literatura romântica a esse respeito como uma semântica do amor influente e marcante para comportamentos, concepções e comunicações relativas às relações íntimas até a atualidade.

10. Como partimos, na nossa concepção policontextual, da existência de sistemas sociais variados e paralelos, analisar-se-ão, no capítulo 10, as perspectivas de outros sistemas sociais a respeito da formação do sistema da literatura. Não observamos mais, portanto, a reflexão literária no processo da autonomização mas mudamos para uma perspectiva que focaliza exclusivamente o ambiente dessa literatura. Estudaremos as observações feitas *sobre* o sistema da literatura de três áreas relevantes. A primeira parte ocupa-se da história literária, disciplina acadêmica desde 1810 na Alemanha, e sua inclinação, através da periodização, categorização e classificação de obras e autores, a formar uma história literária nacional que poderia estimular a unificação política da Alemanha, bem como diferenciar a literatura alemã das influências estrangeiras, especialmente da França e Inglaterra. Ela ganha ressonância com a publicação da primeira *História da literatura poética nacional dos alemães*, de Gervinus, em 1834. Um segundo bloco investiga o mercado livreiro e suas estratégias de venda para um público letrado crescente. Com isso, a literatura insere-se num campo entre a qualidade estética e o interesse comercial, posição ambígua que fomenta, desde então, as discussões sobre o “verdadeiro” caráter da obra literária. A terceira parte aborda o conceito do autor como ponto de cruzamento: o

sistema jurídico consolidada, no início do século XIX, a autonomia da literatura através do reconhecimento dos direitos autorais do escritor. Este reconhecimento jurídico está condicionado à forma única da obra literária e, com isso, define o desvio, a originalidade, inovação e diferença como princípios constitutivos da produção literária, fato que, sem dúvida, acelerou o dinamismo interno do sistema da literatura a partir de 1800. Enquanto se nota, nos últimos duzentos anos, uma concepção relativamente estável do autor na forma de lei, tentando integrar as novas *media* como fotografia, filme ou, recentemente, a Internet nas definições anteriores das leis autorais, a teoria literária concebe o autor de formas diversas e quase opostas, oscilando entre a posição de Dilthey, que o concebe como referência na aproximação hermenêutica, e a de Roland Barthes, que pretende eliminar sua autoridade em favor de uma leitura menos opressiva.

11. O capítulo 11 mostrará as conclusões da nossa investigação.

12. O último capítulo apontará áreas para estudos em momentos posteriores através de uma breve incursão nas tendências básicas da literatura alemã e européia, após sua consolidação como sistema diferenciado e autônomo.

## 2 A LITERATURA E TEORIAS SISTÊMICAS

Conceber a literatura moderna de maneira sistêmica não é inédito. Mostraremos, em seguida, um breve resumo histórico de outras abordagens que, de uma forma ou outra, desenvolvem sua concepção teórica através do conceito de sistema, mas que, do nosso ponto de vista, não são capazes de oferecer um modelo amplo e integrativo dos múltiplos aspectos das relações entre a literatura e a sociedade.

### 2.1 UM RESUMO HISTÓRICO

Na teoria literária, há reflexões de cunho sistêmico pelo menos desde as teses de Tynjanov e Jakobson, de 1928<sup>3</sup>. Essas reflexões ganham importância no fim dos anos sessenta do século XX, no contexto de uma teoria literária estrutural, que recebe estímulos importantes dos formalistas russos e dos estruturalistas de Praga, influenciados pelas concepções do estruturalismo lingüístico clássico. Base comum dos diversos estruturalismos lingüísticos e literários, bem como da semiótica, que se estabelece no mesmo período como teoria geral dos sistemas de signos, é a suposição de que se deveria diferenciar, na análise de processos semióticos, o nível das manifestações singulares concretas, sejam elas na forma falada ou não, do nível abstrato do sistema de regras, que, antes de tudo, permite a produção e compreensão de realizações singulares. Abstraindo a questão do *status* real do sistema de regras pressuposto e a da dinamização do conceito de sistema e estrutura através da introdução do elemento *transformações*, a lingüística sistêmica, bem como o estruturalismo clássico e a gramática transformativa,

---

<sup>3</sup> Ver: TYNJANOV, Jurij; JACOBSON, Roman. Probleme der Literatur- und Sprachforschung. In: STRIEDTER, Jurij (org). *Texte der russischen Formalisten*. München: Fink, 1972.

logo foi acusada de desconsiderar fatores como o uso concreto da língua de tal forma que o sistema (re)construído não corresponde às manifestações observáveis da língua.

Na teoria literária houve uma problemática análoga. As teorias estruturais foram acusadas de possuir um imanentismo alienado a ser superado por uma sociologia ou história social da literatura. Em vez de relacionar sistemas ou seqüências entre si, como foi proposto nas teses de Tynjanov e Jakobson<sup>4</sup>, a história social reconduziu as manifestações singulares do sistema da literatura às suas condições externas, utilizando-se, preferencialmente, da decadência da nobreza e do surgimento da burguesia como instâncias explicativas para fenômenos literários heterogêneos, cobrindo um período que vai desde a Idade Média até o romance realista, no século XIX. Abordagens sistêmicas mais recentes, com as de Antônio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* (1975), ou de Even-Zohar (1990), referem-se apenas a elementos literários constitutivos das obras, procurando “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase” (CANDIDO, 1981, p. 23) ou, então, à questão da formação de sistemas literários canonizados e não-canonizados e de seus inter-relacionamentos, sem “entrar no terreno complexo da existência de mais de um sistema atuando ao lado” (OLIVEIRA, 1996; p. 68), ou seja, sem integrar o aspecto parcial numa concepção sistêmica abrangente, como se encontra na concepção da teoria dos sistemas de Luhmann.

---

<sup>4</sup> Os autores formularam-no explicitamente: "A história da literatura ou da arte, relacionada com outras seqüências históricas, é caracterizada, como todas as outras seqüências, por um complexo diferenciado de leis estruturais específicas. Sem um esclarecimento dessas leis, torna-se impossível a definição científica da correlação entre a seqüência literária e as outras seqüências históricas" (1972, p. 387).

## 3 FONTES E RECEPÇÃO DA TEORIA DOS SISTEMAS DE LUHMANN

### 3.1 FONTES DA TEORIA DOS SISTEMAS DE LUHMANN

Contrário a estas abordagens que descrevem, de forma sistêmica, aspectos parciais sem, portanto elaborar um modelo amplo e integrativo, a teoria de Luhmann, como concepção universal, proclama ter validade para todas as áreas e deve ser vista como reflexão a respeito das possibilidades de chegar a um conhecimento do mundo em geral.

Pode-se considerar como ponto de partida das reflexões sistêmicas de Luhmann a mudança de paradigmas científicos, iniciada pela biologia, numa crítica aos procedimentos analíticos tradicionais. Com isso, acontece, nos anos 30 do século XX, a oposição a uma linha de pesquisa que se concentrava na definição dedutiva e no isolamento analítico de fenômenos singulares. Contrariamente a essa posição, o novo paradigma da biologia defende a convicção de que a vida orgânica somente pode ser descrita como conjunto de efeitos sistêmicos interligados, pois mesmo que seus processos constitutivos possam ser isolados analiticamente, nunca ocorrem, de fato, isoladamente.

Um dos representantes mais conhecidos dessa corrente é o austríaco Ludwig von Bertalanffy, que fundou, em 1954, a *Society for the Advancement of General Systems Theory*, cujo nome foi, três anos mais tarde, modificado para *Society for General Systems Research*. Desde o início, Bertalanffy concebeu o pensamento sistêmico em

nível interdisciplinar para poder abranger “os desenvolvimentos paralelos em ciências múltiplas” (BERTALANFFY; 1951; p. 114).

Essa linha da teoria dos sistemas sofreu profundas mudanças conceituais quando foi retomada pela sociologia e operacionalizada como fundamento teórico básico da disciplina que a desenvolveu, desde os anos 30 do século passado, como teoria crítica à sociologia “compreensiva”, conforme uma definição de Max Weber, e não investigando, como essa, ações sociais individuais, mas descrevendo as interligações e contextos da ação individual sob a perspectiva de sua função social constitutiva. Considera-se geralmente Talcott Parsons como fundador da teoria sociológica dos sistemas. Partindo da existência de sistemas sociais, Parsons foca sua atenção nas condições de manutenção e estabilização dos sistemas.

A partir do paradigma estrutural-funcional de Parsons, Niklas Luhmann desenvolve, desde meados dos anos 60, sua própria teoria dos sistemas, inicialmente como revisão ou releitura dos textos de Parsons, destacando comunicações, e não pessoas, com suas psiques inacessíveis, como unidades últimas dos sistemas sociais. Esses se formam, por sua vez, como respostas a problemas específicos da sociedade e dessa forma obtêm sua função social, como, por exemplo, o sistema jurídico, que tem a função de regulador de conflitos e se constitui e se reproduz através de comunicações específicas e únicas.

### **3.2 A RECEPÇÃO ATUAL DA TEORIA DOS SISTEMAS DE LUHMANN**

O trabalho de Luhmann não encontrou uma ressonância maior no Brasil, seja por falta de traduções disponíveis ou rejeição de conteúdo. Precisa-se também levar em conta que a teoria funcional e sistêmica do sociólogo alemão resulta de uma vivência

social e biográfica bastante diferente daquela do contexto brasileiro, como mostram os comentários do próprio Luhmann a respeito de sua estada neste país. Num trecho do quarto volume de suas reflexões sobre *Gesellschaftsstruktur und Semantik (Estrutura social e semântica)* de 1995, aborda a inclusão e exclusão social. A primeira, como direito e exigência legítima, garantida teoricamente pela convenção da ONU sobre os direitos humanos em 1948, corresponde à tendência da sociedade europeia a uma inclusão total da população na qual deveres, como escolaridade, seguros ou documentação, e direitos, como votação, propriedade ou informação, tentam oferecer um instrumentário para tal.

Uma eventual exclusão precisa de uma legitimação específica, por exemplo, através da infração de normas, doença ou guerra e, mesmo assim, é interligado a uma inclusão posterior na forma de um tratamento especial: doentes, fracos, pobres, desempregados ou perturbados não são banidos ou expulsos mas terapeutizados, tratados, subvencionados ou atualizados profissionalmente. Na ocasião de sua visita ao Brasil, Luhmann descreve como uma exclusão em escala maior muda a percepção do indivíduo referente ao ambiente. Ele não é mais concebido pelo aspecto funcional, mas a funcionalidade esperável é substituída pela observação corporal:

Quando, por exemplo, se visita grandes cidades brasileiras e se movimentar em ruas, praças ou praias, um observar constante da posição, distância e acumulação de corpos faz parte da competência social obrigatória. [...] Existe uma certa percepção guiada pelo instinto que contribui para que se reconheça e se evite perigos. Tudo que nós [europeus] compreenderíamos como pessoa, retrocede e com isso também as tentativas de obter efeitos sociais através do influenciar de posições e atitude, pois estes precisariam de um contexto de controle e convicções sociais que não existem (LUHMANN, 1995b, p. 262).

As publicações nacionais existentes abrangem, sobretudo, a área da sociologia, destacando-se a excelente introdução editada por Clarissa Baeta Neves e Eva Machado Barbosa Samios, ou a do direito.<sup>5</sup> A respeito da arte, existe apenas um artigo do próprio Luhmann, “A obra de arte e a auto-reprodução da arte”, traduzido por Heidrun Krieger Olinto na sua coletânea *Histórias da Literatura*, de 1996, e outro, de cunho crítico, do germanista alemão da Universidade de Stanford, Hans Ulrich Gumbrecht, conferencista freqüente no Brasil, intitulado “Patologias no Sistema da Literatura” (1998).

De uma maneira geral, a recepção da teoria de Luhmann na área literária restringe-se, até agora, basicamente aos países de língua alemã. Existem publicações anglo-americanas a respeito desta teoria, mas tanto os autores como os editores são quase sempre de origem alemã. Destacam-se os seguintes artigos: “The study of Literature and Culture: Systems and Fields” em *Canadian Review of Comparative Literature*, 24/1 de 1997, “Observation, Difference, Form: Literary Studies and Second-Order Cybernetics” em *Modern Language Notes*, 111/3 de 1996, ou “Psychoanalysis and Systems Theory” em *The Germanic Review*, 74/1 de 1999.

A falta de uma recepção internacional maior pode ter razões variadas, como, por exemplo, uma avaliação negativa do conceito de sistema que talvez evoque associações ao estruturalismo francês. O germanista americano Robert C. Holub, para citar um crítico destacado, compara a teoria dos sistemas ao anti-humanismo das teorias

---

5 NEVES, Clarissa B; SAMIOS, Eva M. Barbosa (org). *Niklas Luhmann. A nova teoria dos sistemas*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, Goethe-Institut/ICBA, 1997. NEVES, Marcelo. Luhmann, Habermas e o estado de direito. In: *Lua Nova* 37. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 93-106. LUHMANN, Niklas. *A improbabilidade da comunicação*. Lisboa: Vega, 1992. LUHMANN; Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias da Literatura*. São Paulo: Ática, 1996. GUMBRECHT, Ulrich. Patologias no Sistema da Literatura. In: GUMBRECHT, Ulrich. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. HERRERA, Sonia E. Reyes. Análise do sistema educacional na perspectiva teórica de Niklas Luhmann. In: BAUMGARTEN, Maria (org). *Teoria social: Desafios de uma nova era*. Caderno de Sociologia, Porto Alegre, v. 10, p. 87-105, 1998.

estruturais e a designa “resignation and anti-activism [...], a science without ethics, and meaning without politics” (1994, p. 159).

O interesse da teoria literária alemã pela concepção de Luhmann, a partir da metade dos anos oitenta, deve-se ao fato de que Luhmann enfatiza cada vez mais a comunicação como enfoque da análise sistêmica, uma mudança favorável para uma disciplina que se ocupa, sobretudo, dos problemas de comunicação e significado. Também a virada autopoietica, a concepção de sistemas sociais constituídos de maneira auto-referencial e operacionalmente fechados, contribui para uma aproximação maior entre teoria literária e teoria dos sistemas, pois possibilita, do nosso ponto de vista, uma compreensão da literatura que conserva o caráter próprio do campo literário sem retirá-la dos processos sociais e históricos. Compreender a autonomia da literatura dentro do processo histórico da mudança de uma sociedade estratificada para uma ordem social baseada em sistemas funcionais diferenciados no final do século XVIII oferece uma visão que permite pensar a literatura como comunicação que oscila entre auto-referência, sua literariedade e referência externa, sua relação com os demais sistemas sociais.

Outro aspecto a ser considerado é um certo descontentamento com a dominação, nos anos oitenta, dos debates teóricos da literatura pelo desconstrutivismo, considerado frequentemente exaustivo e de pouca nitidez. Barthes, por exemplo, parte de um sentido ideológico repressivo inerente à língua:

A linguagem é uma legislação, a língua, o seu código. Não percebemos o poder que há na língua porque nos esquecemos de que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva. [...] Falar, e com muito mais razão, discorrer, não é comunicar, como se afirma tão frequentemente, é sujeitar (1980, p. 12).

Como consequência, a teoria literária desconstrutivista pretende evitar ou suspender a suposição de presença como opressiva em favor de uma concepção instável

que está sujeita à “différance” constante de qualquer diferenciação feita e que se contenta com a indicação do “trace de l’effacement de la trace”, conforme Derrida.

A teoria dos sistemas faz, de certa forma, um caminho oposto. Partindo do conceito de Maturana, de que tudo que é dito é dito por um observador, chega-se à consequência de que “everything we say [...] is and cannot but be [...] deconstructible” (MARGOLIS, 1985, p. 146). Em vez de se debruçar sobre o suposto caráter inerente da língua, a teoria dos sistemas parte da comunicação como operação realizada de fato e observável empiricamente.

Num dos primeiros trabalhos sistêmicos na área literária, *A auto-organização do sistema social da literatura no século XVIII* (1989), Siegfried J. Schmidt tenta analisar o surgimento de uma literatura autônoma através de um vasto material histórico referente às condições externas da produção literária, tais como as mudanças no mercado livreiro, nas editoras, bibliotecas e revistas, entre outros, sem, portanto, ocupar-se da investigação da respectiva semântica literária e seus programas e poéticas variáveis neste processo. Diferente deste macro-estudo, Matthias Prangel (1995) desenvolve uma teoria do texto literário, partindo da idéia de que a comunicação se destaca somente em relação ao fundo do qual se diferencia. Uma análise textual deve, portanto, investigar a folha negativa, o fundo a partir do qual o texto constitui seu significado. Por isso, o texto não forma uma unidade orgânica acessível, por exemplo, por um “close reading”, pois os textos ganham sua identidade através de sua diferença com as possibilidades realizáveis porém excluídas. Como incorporação de seleções fixadas temporalmente, textos permanecem “inevitavelmente acoplados àquilo que foi excluído pelo processo da negação, sua folha negativa” (PRANGEL, 1995, p. 166). Conforme Prangel, o significado textual não se constitui somente na confrontação dos textos e dos contextos de seus leitores, mas através de uma “consolidação diferencial de textos numa

constelação anterior de sua recepção” (PRANGEL, 1995, p. 167). Mas o autor não especifica como se poderia reconstruir este campo diferencial sem recorrer novamente a uma contextualização e a seus problemas inerentes. O estudo de Ekkehard Mann a respeito da literatura da RDA *Untergrund, autonome Literatur und das Ende der DDR. Eine systemtheoretische Analyse* de 1996 nos parece apresentar uma adaptação sistêmica mais adequada e fértil.

Numa análise histórica, Mann descreve a consolidação da RDA como processo de reestratificação que desdiferencia áreas funcionais através da desapropriação, no campo econômico, da unificação partidária na política e, paralelamente, da ideologização de áreas como direito, educação, arte e outros. A literatura, inicialmente atingida pelas medidas drásticas da desdiferenciação do estado como a imposição do realismo socialista como programa único ou a censura direta ou indireta, por exemplo, pela negação de distribuição de papel, consolidou-se numa auto-reflexividade delimitada enquanto a literatura da RFA justamente assegura sua continuidade através da negação permanente de expectativas, ou dito de outra forma, apresenta, paradoxalmente, rupturas como elemento estável de sua existência.

O surgimento do grupo literário “Brenzlauer Berg” em Berlim Oriental na segunda metade dos anos setenta do século XX muda este cenário e autores como Gert Neumann distanciam-se dos padrões estabelecidos: em relação ao tempo, há um trato arbitrário e imprevisível das tradições literárias; a exigência de um realismo construtivo é ignorada e renuncia-se à função educativa da literatura. Evolução e autonomia crescem com o desligamento dos canais oficiais de publicação, substituídos por meios alternativos de distribuição. Para Mann, estes autores “provavelmente intensificaram, mesmo sem querer, a dinâmica própria da literatura em processo de autonomização e

com isso a erosão da ditadura bem mais do que os livros dos escritores de cunho crítico social” (MANN, 1993, p. 180).

Diferente dos trabalhos aqui citados, esta investigação pretende focalizar o período histórico da transição da sociedade hierárquica a uma sociedade de sistemas funcionais, ou seja, o período no final do século XVIII e início do século XIX, conhecido na área literária como Romantismo. Objetiva-se desenvolver duas linhas de observação: a primeira percorre as obras e reflexões teóricas literárias a respeito de uma semântica correspondente à diferenciação social e a formação de um sistema de literatura autônomo e auto-regulador, enquanto a segunda analisará o ambiente desta literatura, os sistemas coexistentes como ciência, direito e economia, para verificar, de uma maneira policontextual, como a autonomia proclamada pela literatura é vista por outras instâncias externas.

Com Luhmann, partimos da transformação social de uma sociedade estratificada para uma ordem social funcional de sistemas diferenciados, que se iniciou na Renascença e teve sua dinâmica acelerada no final do século XVIII. Seguimos também a divisão de Luhmann entre pré-modernidade, até o século XVIII, e modernidade<sup>6</sup>, como fase histórica posterior à consolidação de uma sociedade estruturada funcionalmente, ruptura também identificável na área literária pela intensa discussão teórica entre os *antiqui* e *moderni* no final do século referido. Como foi dito, esta investigação ocupa-se, antes de tudo, do período histórico por 1800 como fase de transição para uma sociedade organizada em sistemas funcionais diferenciados na qual

---

<sup>6</sup> Evidentemente, há uma grande diversidade em relação à definição de modernidade. Rolf Grimminger (1995), por exemplo, baseando-se em estilos literários, a data do final do século XIX, enquanto Zygmunt Baumann, em *Modernidade e Ambivalência* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999), relaciona-a ao surgimento de uma série de transformações sócio-estruturais e intelectuais a partir do século XVII.

se exige da literatura que se desfaça de apoios, regulamentos e coações externas e desenvolva uma identidade própria. Para possibilitar uma visão mais clara das mudanças contidas nesta virada, mostra-se, em seguida, a inserção da literatura na sociedade pré-moderna e as conseqüências para sua estética.

## 4 A LITERATURA NA SOCIEDADE PRÉ-MODERNA

Até a modernidade, compreendeu-se o mundo cosmologicamente, como totalidade do visível e invisível - um inventário destinado a ser achado ou descoberto (*inventio*). Neste quadro, concebe-se a literatura, bem como a arte em geral, sob os conceitos de *mimesis*, *imitatio* e *representação*. Era sua tarefa de, sob certas regras, fazer um inventário da natureza ou complementar os princípios inerentes à natureza. Cabe lembrar aqui a proximidade etimológica entre *repraesentare* e *praesens* em latim ou *representar* e *presente* em português: a obra literária representa aquilo presente ou implícito, porém não realizado, da natureza ou da ordem divina.

Se partirmos da *mimesis* como fundamento da poética pré-moderna, nota-se, de uma forma geral, no decorrer da história, um distanciamento gradual daquele princípio que diz respeito à sua compreensão como reprodução ou imitação, provavelmente originada a partir do conceito de *imitatio* de Cícero. Vale a pena lembrar que o conceito de *mimesis*, além de *imitatio*, inclui os significados de representação do provável e possível. O núcleo central do programa da *mimesis* consiste na convicção de que a obra estética deve ser legitimada a partir de sua relação com a verdade da realidade. Blumenberg constata que ainda Nietzsche “se encontra sob influência dessa concepção, mas invertendo-a. Ao reclamar a dignidade metafísica da arte, diz que a verdade da arte coloca-se em contraposição à natureza mentirosa” (1969, p. 9). O fundamento dessa concepção na Antigüidade é, conforme o autor, um conceito da verdadeira realidade como realidade da evidência momentânea. Isso implica que “o essencial, a essência, se

apresenta a partir de si mesmo e no momento da presença está inevitavelmente presente na sua força de convicção” (BLUMENBERG, 1969, p.10).

A arte, criticada por Platão por ser apenas imitação de imagens de aparência, experimenta uma valorização com Aristóteles. A base disso é uma nova concepção da natureza: a essência verdadeira das coisas não se encontraria mais nas idéias, mas ela mesma seria imanente como forma da matéria. Conforme a *entelechia*, toda matéria ambiciona alcançar a existência verdadeira, a forma nela esboçada. O mundo fenomenal ou a natureza não é mais relegado a um mundo apenas aparente, mas se torna o mundo da existência e do fundamento. A arte, no sentido de *techné*, consistiria, então, “em completar de uma maneira imitadora o estado ainda não completamente desenvolvido das coisas” (ARISTOTELES, 1987, p. 61). Retomar, através da *mimesis*, aquilo que foi deixado pela natureza, seria obedecer aos presságios da natureza, partindo da *entelechia* do existente e completando-a. A *mimesis* artística não poderia mais ser identificada como cópia, mas como doação à matéria de sua forma imanente. Não seria tarefa da arte mostrar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer conforme as regras da probabilidade e necessidade. Ocupar-se do passado seria objetivo específico da história, enquanto a arte aspiraria ao geral, para além daquilo ocorrido ou realizado. Como objeto, a arte teria o possível como correspondente à probabilidade e necessidade e, assim, era avaliada como mais “filosófica e séria que a história” (ARISTOTELES, 1987, p. 59).

Relativamente ao surgimento do mito no âmbito do possível, deve-se salientar que o artista não criava algo inexistente até então ou algo sem molde já presente, diferenciando-se, assim, da natureza e fundando um campo estético independente, autônomo. Conforme Aristóteles, o cosmos não seria uma criação em desenvolvimento, mas algo fechado e se auto-repetindo eternamente:

A natureza é a essência do possível. O espírito não pode ser definido de outra forma a não ser como uma capacidade relativa ao tudo já existente [...] o cosmos é o tudo do real e do possível ao mesmo tempo. Assim é a lei imanente de todo movimento [...] Essa auto-suficiência do absoluto não é criativa para o lado externo, nem produtiva para o de dentro [...]. O âmago da teoria aristotélica de “*techne*” diz que não se pode atribuir ao realizador uma função essencial. Basicamente não existe o que nós chamamos o “mundo dos homens”. O homem age e realiza como consequência da teleologia física: ele completa o que a natureza completaria, seu dever imanente (BLUMENBERG, 1957, p. 272).

A metafísica de Aristóteles não permite a autonomização de uma área estética nem a concepção de um sujeito criador absoluto. Ela implica, também, que a natureza, reconhecida e imitada pelo artista conforme a probabilidade e a necessidade, não seja idêntica ao conceito de *natura naturata*, mas ao conceito formador da *natura naturans*, que interliga tudo, o singular, particular, a uma concatenação mais ampla.

O belo, analisado por Aristóteles fora do contexto da arte, não proviria da estética, mas teria sua origem na racionalidade, na base matemática. Por isso, enganar-se-iam aqueles que afirmam que “as ciências matemáticas não tratam do belo e do bom. [...] apesar de não mencioná-los, comprovam suas influências e relações; [...] as formas mais dominantes do belo são ordem, simetria, e exatidão” (ARISTOTELES, 1980, p. 287). O belo da tragédia constitui-se e pode-se manifestar somente nesse contexto, como composição de partes que supera a singularidade de seus elementos e alcança uma certa grandeza e ordem. “O belo origina-se da grandeza e do arranjo” (ARISTOTELES, 1982, p. 55). Com isso, definem-se os limites da categoria do possível, que pode ser considerada como um primeiro impulso em direção a uma reflexão que se afasta de uma concepção da arte como *mimesis* e representação referencial.

Na Idade Média cristã, a *mimesis* artística orienta-se pela produtividade divina, a *ordo dei*, sem que isso implique a duplicação do mundo das aparências. Na procura da essência da natureza, sua tarefa é fazer aparecer mais do que a superfície apresenta: evidenciar o conteúdo alegórico do “livro da natureza”, escrito por Deus, e sua

mensagem. Para tal, o homem artista, como ser que apenas é capaz de adquirir conhecimento através de seus sentidos, precisaria orientar-se no mundo externo para alcançar a ordem divina interna da qual resultam o belo, a verdade e o bom. De maneira geral, pode-se afirmar que não existia uma estética explícita na Idade Média e os pensamentos a respeito do belo e da arte eram formulados pela teologia<sup>7</sup>.

Um bom exemplo disso é encontrado no teatro, uma atividade religiosa e litúrgica. A forma, as partes dialogadas, era extraída diretamente dos textos das liturgias; o conteúdo se baseava na vida de Cristo e na vida e morte dos santos. A obra de arte era compreendida como metáfora para a anagogia, que fazia com que, através do pensamento e sentimento, ressuscitados por imagens e símbolos, “os homens se elevassem frente ao absoluto” (ASSUNTO, 1963, p. 34). Assim, a arte exercia uma função de reconhecimento, pois, através da *mimesis* artística do singular e perceptível, tornava-se reconhecível o universal. Por isso, as formas da metáfora e da analogia eram necessárias para a arte: “Deus permanece invisível, intocável e indizível (inefável) na sua transcendência. Por isso, tudo dito sobre ele é metafórico, simbólico e figurado” (BRUMMACK, 1981, p. 9).

Na Renascença, não há mudanças radicais em relação à idéia do “livro da natureza“, mas algo novo acontece no ato da leitura. Esse período não se orienta mais na direção das verdades de crença, mas para as verdades da natureza e do homem. Essa virada aconteceu por causa do reconhecimento dos limites do saber humano frente à transcendência. “A transcendência mais rígida do trato divino com os objetos obriga à imanência do novo conceito do conhecimento do domínio humano das coisas”

---

<sup>7</sup> Ver: BRUMMACK, Jürgen. *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Tübingen: Niemeyer, 1981.

(BLUMENBERG, 1969, p. 20). Exigia-se da razão que não se ocupasse dos problemas que iam além da sua possibilidade de compreensão.

Esse abandono da teologia da transcendência, do trato escolástico das coisas, e a volta para a natureza e o homem foi introduzido pelos humanistas e por aqueles dedicados à matemática e à pesquisa empírica. Ambos concordavam que “a realidade precisa ser compreendida racionalmente e que os princípios para sua explicação lhe são inerentes” (GADOL, 1972, p. 396). Isso levava a uma concepção quantitativa da natureza, baseada numa ordem matemático-geométrica. O belo passou a consistir, então, na proporção geométrica de um objeto. Via-se, por exemplo, a esfera como a forma mais bela e mais perfeita geometricamente. Isso significa que existia uma hierarquia das formas geométricas que guiava as realizações e avaliações estéticas.

A natureza ou a realidade era vista como construída de maneira geométrico-matemática. Ela era considerada como uma unidade com harmonia racional entre as partes, de forma que uma falha num único elemento poderia causar a queda do todo. O belo representava essa ordem racional, orgânica e hierárquica do cosmos, originada pela habilidade do melhor e mais sistemático dos construtores. Aqui a *mimesis* artística toma dois caminhos: primeiro, ela é a *mimesis* da natureza racional, abrangível e acessível pela ciência. Isso leva a uma idealização da natureza: procura-se ver o universal nas coisas parciais e purificá-las de erros e irregularidade específicos. Essa nova natureza, ou seja, a diferença entre o estado de fato e o estado como deveria ser o mundo, tornou-se, conforme Blumenberg (1969), um espaço daquilo não realizado por Deus e pela natureza, onde a arte deveria instalar-se. O artista, criando uma nova realidade em cima da imperfeita existente, assemelha-se, como criador, a Deus. O criativo artístico é definido da seguinte maneira: “O poeta cria tanto uma outra natureza como destinos variados e faz de si, dessa maneira, um outro deus” (BUCK, 1972, p.42).

A segunda concepção da *mimesis* refere-se à Antigüidade Grega e Romana, que foi considerada - contrariamente à visão da Idade Média – a perfeição da imitação da natureza. Essa *imitatio*, que se refere à comunicação artística interna, e portanto, difere da *mimesis* como imitação da natureza, inclui duas direções. A primeira orienta-se para o homem, que, depois de se tornar consciente de si mesmo e desenvolver uma nova postura espiritual, achava nos autores antigos normas exemplares para seu comportamento, o que tornava a Antigüidade produtiva para o domínio de seu próprio tempo. A segunda é a *imitatio* literária, que objetivava uma renovação da poesia existente através dos exemplos antigos.

A *imitatio*, iniciando uma grande disputa quanto ao seu valor para a arte e resultando mais tarde na divisão entre os defensores do *antigo* e do *moderno*, referia-se ao estilo *certo*. Por isso, o princípio da *imitatio* permaneceu no campo do discurso artístico, o que resultou numa identificação mais forte entre a retórica e a poética, colocando-se o poeta na proximidade do orador e baseando-se a poética nas regras retóricas. De um lado, o artista precisava, para a execução da sua arte, dispor do conhecimento das regras; de outro, esperava-se a transmissão delas através da arte.

A Renascença destacava pela primeira vez o criativo, a originalidade do artista, mas paralelamente considerava a imitação da Antigüidade, o conhecimento das regras, como decisivo para as atividades artísticas. Esse paradoxo era resolvido através da submissão de um princípio ao outro: “a perfeição da arte era somente possível através do reconhecimento da necessidade das regras” (BUCK, 1968, p. 212). Porém não se deve entender o princípio da *imitatio* como puramente de regras de cópia e reprodução. Já a retórica antiga exigia uma independência operativa da reprodução em relação ao exemplo, como mostram as três fases da formação retórica: primeiro, a teoria das regras e a arte (*ars, praecepta, doctrina*), depois, uma coletânea de escritos exemplares

(*exempla*) e, no final da formação, a *imitatio*, que se origina dos padrões apreendidos, mas ganha sua diferença somente através da sua autonomia em relação a esses *exempla*. Escrever, nesse sentido, significa sempre um escrever transformador. O pensamento europeu antigo ilustrou isso desde a Antigüidade (Sêneca) com a “alegoria das abelhas”: como as abelhas, o poeta coleta seu material, que se torna o mel do texto, somente através da transformação orgânica e produtiva. O todo, a soma dos frutos colhidos na leitura, transforma-se de forma produtiva somente através da digestão poética, através do *ingenium*. A *imitatio* coloca, então, cada texto num contexto que permite a sua continuação e variação de maneira transformativa por outros textos, que o seguem.

Sob a influência da retórica, a comunicação estética se orienta para o saber e para o moralmente bom. Isso se explica pelas três funções da retórica: *docere* (provar), *delectare* (divertir) e *movere* (influenciar)<sup>8</sup>. As três, juntamente com o conceito de *prodesse* (utilidade combinada com deleite), provindo da influência de Horácio, formam a base da produção e recepção literária dessa época.

Enquanto na Renascença a *mimesis* apoiava a ordem e o saber universal, no barroco alemão do século XVII, ela “se coloca à disposição das instituições de poder político” (GEBAUER e WULF, 1992, p. 169). Diferente de outras regiões da Europa central, não existia no território alemão um estado nacional organizado centralmente. O império alemão encontrava-se fragmentado em estados menores e maiores onde os príncipes tentavam impor suas próprias formas de governar e administrar. Um item para a consolidação de seu poder era a política cultural da corte. A corte tornou-se a instância cultural dominadora e exemplar. A poética mais importante do barroco alemão, *O livro*

---

<sup>8</sup> Ver: DYCK, Johann Gottfried. *Ticht-Kunst: Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*. Bad Homburg: Gehlen, 1966.

*da poesia alemã* (1624), de Martin Opitz, mostra a interligação da literatura com regras de produção, bem como sua função política. Opitz vê o poeta como especialista indispensável para o regente político no sentido que o literato pode representar, através do domínio da língua e competência na estruturação de ordem lingüística, dos versos normatizados, da legitimidade e dos benefícios do reino exercido.

A *mimesis* no barroco contribui para a representação do poder da camada dominante e da corte ao apresentar, na ação poética, o rei ou príncipe de forma tão idealizada, que “o público acaba de ver no retrato do rei a encarnação do poder absoluto” (GEBAUER e WULF, 1992, p. 172). Para que o público tivesse a imagem ideal do rei, a apresentação da ação não se referia a acontecimentos, desenvolvimentos ou tempos da realidade, mas salientava apenas o que era atemporal, isto é, o autocontrole heróico, o sobre-humano, a moral semidivina do rei.

Nas artes dramáticas, essa idealização resultou “na delimitação de personagens e ações trágicas” (AUERBACH, 1964, p. 360), expressa na seguinte caracterização do teatro barroco: “O teatro histórico é definido pelo extraordinário. Apenas o rei é capaz de o produzir; todas ações do rei são milagres. O acontecimento excepcional tem a qualidade de um exemplo e, como ato exemplar, se inscreve na história do rei” (GEBAUER e WULF, 1992, p 170). Nesse sentido, pode-se considerar a literatura barroca como uma retórica política avançada da *persuasio*, através da qual a corte absolutista se consolida e legitima como exemplar.

A poética barroca é idêntica à retórica na medida em que se considera como instrução para a produção literária. Apesar do reconhecimento do talento natural do poeta, reconduz-se a perfeição literária ao conhecimento das regras. Essa se baseia ainda na convicção de que todas as possibilidades de expressão humana na linguagem são reconhecíveis e produzíveis através de regras, mesmo que a poética tente se diferenciar

da retórica ao compreender-se competente “para a ‘fala em versos’, a ‘eloquentia ligata’ (discurso métrico-rimado) enquanto define a retórica como adequada para a ‘eloquentia soluta’ (prosa)” (FISCHER, 1968, p. 24). August Buchner, na sua publicação *Weg-Weiser (Itinerário)* de 1663, prescreve:

Também as poesias devem ser diferenciadas conforme seus temas [...]. O primeiro tipo é a poesia heróica, na qual são contados e louvados as vidas e fazeres de grandes senhores. Segue-se a tragédia, que apresenta conflitos terríveis e cruéis de pessoas de classe alta, enquanto a comédia apenas trata de assuntos que o homem comum enfrenta no seu dia-a-dia (1977, p. 63).

No iluminismo se desarticulou a ordem rígida, estruturada hierarquicamente. As discussões sobre o velho e o novo, emergidas das dúvidas sobre as estruturas tradicionais, a autoridade e a razão, a norma e o juízo livre, ainda não eram capazes de substituir a semântica da ordem feudal, mas situaram o pensamento crítico no campo da moral. O “anseio por uma ordem nova levava a um florescimento dos discursos morais” (LUHMANN, 1993, p. 379).

A cultura da corte, com sua ênfase na representação, atende à aparência. O comportamento oficial, conforme as regras do costume, a teatralidade e a hipocrisia da cultura cortesã, são condenados pelos iluministas como artificiais. Contra essa artificialidade da corte e diante do aumento de poder da burguesia, a comunicação estética começa a se estender a um público mais amplo. A *mimesis* artística se concentra agora no esclarecimento moral. Seu objeto é a natureza, que se pode descrever como racional e moralista. Gottsched entende que a probabilidade poética não é nada mais que a similaridade da criação poética, os mundos a serem realizados poeticamente com essa natureza, e enfatiza, em 1730, a “concordância da fábula com a natureza” (GOTTSCHED, 1982, p. 129). Assim, a literatura dos mundos inventados deve possuir as mesmas referências, coerência interna e consistência do mundo real, sendo potencialmente racional e moralista. Nas duas dimensões, reinam as mesmas leis

eternas, nas quais se encontra a beleza do cosmos. “Todos esses mundos possíveis, mesmo sendo não-reais e não-visíveis, possuem uma verdade própria, que é fundada na sua potencialidade, livre de toda arbitrariedade, e no poder total do criador da natureza” (BREITINGER, 1980, p. 86).

As condições de produção e recepção da arte na Europa antiga não são reguladas por uma estética específica como parte da auto-reflexão artística, mas constituídas por grêmios externos, que supervisionam e avaliam permanentemente o valor da obra literária. No caso de Gottsched, similar ao de outros iluministas, é a moral que exerce a função de presidir o julgamento poético.

Conforme o autor, o iluminismo precisa da poesia para melhorar, através de exemplos de caráter moral, as mentes, facilmente influenciadas pelos sentidos, pois essas dificilmente poderiam ser alcançadas por um argumento, que “consiste apenas de conclusões racionais” (GOTTSCHED, 1982, p. 6). Por isso, ele defende uma estratégia efetiva que “veste uma tese de ensino moral poeticamente para que ensine e deleite igualmente pessoas com ou sem instrução” (GOTTSCHED, 1982, p. 102). O resultado precisa, então, passar ainda pelos exames da razão. Gottsched recorre à imitação da natureza e, com isso, à garantia transcendental, para garantir a beleza:

Deus criou tudo conforme números, medidas e peso. As coisas naturais são belas; se a arte também pretende criar algo belo, ela precisa imitar a estrutura da natureza. A imitação da natureza pode, então, atribuir perfeição à obra artística, que se torna assim agradável e amável para a razão (GOTTSCHED, 1982, p. 70).

A hegemonia moral sobre a literatura, sob o controle racional do iluminismo, se estende para um período maior. O autor Charles Batteux, muito traduzido e lido na Alemanha dessa época, enfatiza na sua obra *Lês Beaux-Arts réduits à un même principe*, de 1746, explicitamente a identidade semântica do bom e do belo: “Os objetos das artes são o bom e o belo, duas palavras que quase têm o mesmo significado olhando de perto”

(apud HAUSMANN, 1975, p. 211). A combinação de uma dogmática de imitação com um ímpeto esclarecedor cria uma semântica na qual o belo, o verdadeiro e o bem se misturam. Gottsched pressupõe que um poeta imita as ações do homem, que são ou boas ou ruins. Ele precisaria, então, reproduzir as boas como o bom, quer dizer, de forma bela, louvável e atraente, e as ruins como o ruim, ou seja, de forma feia, vergonhosa e repugnante. O contrário não seria aceitável, pois o poeta não estaria fazendo jus à lei da *mimesis*: “se ele não fizer isso e se arriscar em apresentar a virtude como desprezável, danosa e ridícula e o vício como agradável, vantajoso e louvável, ele perderá a semelhança de vista e expressará a natureza da mesma muito mal” (GOTTSCHED, 1982, p. 51).

Também nos escritos de Klopstock, de cunho mais religioso, o mal e o belo são *contradictio in adiecto*. A poesia mais elevada é totalmente incapaz de nos seduzir, através de imagens deslumbrantes, na direção do mal. No momento em que ela tentasse fazer isto, “deixaria de ser o que ela é” (KLOPSTOCK, 1989, p. 191).

A essa semântica poética corresponde, no nível da estrutura social, a diferenciação estratificadora “com sua unidade difusa de direito, moral, artes, gosto, poder e religião” (LUHMANN, 1980a, p. 25). Cada uma dessas esferas está sendo regulada conforme as diferenças de camadas sociais. Essa estratificação obrigatória da poesia explica a ênfase da estética da época em favor da prevalência dos conteúdos antes das formas. Não é a arte que torna seus *media* belos, mas o contrário. A seleção central das temáticas é feita conforme os diversos gêneros. Para Breitinger, a escolha da matéria fica mais definida e limitada pelos diversos tipos e gêneros poéticos. Isso estratifica a poética, pois em relação ao conteúdo, o gênero poético mais elevado, a tragédia, era exclusiva das classes mais altas, enquanto a comédia, localizada mais abaixo, tematizava os burgueses.

A tragédia procurava, através da apresentação de um destino duro e imprevisível que pessoas nobres sofreram por causa de seus atos errôneos, provocar tristeza, susto e compaixão nos espectadores e prepará-los para suas próprias desgraças. A comédia “mostra pessoas da classe burguesa para tornar ridículos, através da imitação, seus erros” (BODMER e BREITINGER, 1980, p. 107).

As tragédias, purificando os sentimentos através do temor e da compaixão, eram destinadas aos poderosos, para que fossem impedidos de cometer crueldades e “atos violentos”. Enquanto esses purificar-se-iam pela catarse, as classes mais baixas precisariam contentar-se com lições para o cotidiano: “A comédia nos mostra as falhas de pessoas comuns e é um espelho da vida burguesa, para que os chefes de família apreendam como liderar a sua família, corrigir seus erros e se satisfazer com sua classe social” (BODMER e BREITINGER, 1980, p. 119).

Conforme a classe, idade e dignidade da pessoa, as obras precisavam ser, na sua realização, “magníficas” ou “naturais e humildes”. A hierarquia do gênero poético se inspirava diretamente na hierarquia da própria sociedade, e essa se baseava na natureza das coisas e, em última instância, em Deus. Reinhart Meyer destacou que, na concepção de Bodmer e Breitinger, a poeticidade de uma obra depende do *ranking* do tema tratado. Esse *ranking* resultaria do lugar ocupado por um ser na “corrente da existência, da sua proximidade ou sua distância de Deus” (MEYER, 1980, p.68).

A poesia precisava ser, de acordo com a razão e a natureza humana, baseada no verdadeiro e no bom. Conforme Breitinger, o poeta seria um “mestre moral, que, dessa maneira, pode imitar o criador” (apud BODMER e BREITINGER, 1980, p. 224). Ele trabalharia como o artista mais elevado, o autor da natureza. Se a natureza divina seria, por si, bonita, ordenada, boa, justa e verdadeira, a arte que a imita também seria. Disso resulta um acoplamento fixo entre qualidade poética e moral. “Por isso, não preciso

considerar a poesia como arte imitadora, mas como presente do céu e uma ferramenta preciosa, que introduz verdade e virtude e expulsa o vício” (BODMER e BREITINGER, 1980, p. 120).

Diferentemente de Gottsched, que defende uma posição iluminista-racional, e Bodmer/Breitinger, que se encontram entre o racional e o sensível, Lessing segue uma linha de argumentação que combina tanto o aspecto sensível quanto o iluminista e o moralista. Ele enfatiza, no seu texto programático *Dramaturgia de Hamburgo* (1768), referindo-se a Aristóteles, Corneille e Voltaire, o efeito teatral da compaixão. Seu discurso não trata de uma verdade moral nem de uma moral racional, mas do sentimento natural, o estímulo de afetos, na prática, o que retira da poesia a função de intermediador para (re)conhecimentos: “No teatro, não devíamos aprender o que esta ou aquela pessoa fez, mas o que cada pessoa de um certo caráter faria sob certas condições” (LESSING, 1954, p. 101).

Conforme Klaus Dockhorn, isso ajuda o irracional a se descobrir e se articular, pois o *delectare* e o *movere*, como união do emocional, encontram-se num nível superior ao *docere*, colocando assim “o emocional e o irracional acima da razão” (1968, p. 89). Entretanto, o teatro da compaixão exercia paralelamente a função, como instância da moral burguesa, de uma representação pública de caráter ético-político. Tomando posição contra as intrigas políticas da corte, esse teatro “passa da zona particular para a arena pública, exigindo a subordinação da política aos valores dessa moral” (DURZAK, 1984, p. 135).

A preocupação central de Lessing é o efeito moral sobre o público, a questão da eficiência em relação à evocação da compaixão. Nesse aspecto, parece-lhe sem sentido seguir regras poéticas, como, por exemplo, a das três unidades ou a da probabilidade baseada na realidade racional. Para Lessing, essa dramaturgia mecânica não faz jus à

característica da arte. “Seus redatores de regras gerais, como vocês entendem pouco de arte, como vocês possuem pouco do gênio, que fez surgir os padrões nos quais vocês se baseiam e que ele pode ultrapassar sempre que quiser!” (LESSING, 1954, p. 248).

Alcançar-se-ia o maior efeito sobre o público através de uma ação emocionalmente cativante. Em relação à matéria da fábula, Lessing considera a história como um arsenal a ser explorado: “ao poeta, ela é a pedreira da qual ele constrói seu mundo” (KNODT, 1988, p. 130). Dessa história deve-se separar algo universal, que combina com a probabilidade interna da fábula. A *mimesis* não se dirige a uma imagem naturalista parcial, pois

na natureza tudo é interligado, tudo se cruza, tudo muda de um para outro[...]. O destino da arte é facilitar a fixação da nossa atenção. Tudo que nós separamos, na natureza, de um objeto em nossos pensamentos, ou desejamos separar, a arte separa de fato e nos concede esse objeto ou essa combinação de objetos diferentes (LESSING, 1954, p. 358).

O ponto central da produção artística, resultando na evocação de compaixão, não se encontraria na invenção da fábula, mas na apresentação das personagens. A probabilidade interna, que deveria transmitir credibilidade ao público para, então, obter uma compaixão mais intensa, se referia à probabilidade psicológica das personagens e à motivação exata da ação. “Ao poeta, as personagens precisam ser mais preciosas que os fatos. Quando se observa os primeiros com exatidão, os segundos, como consequência dos primeiros, não poderiam ter acontecido de forma diferente” (LESSING, 1954, p. 172). Para convencer e interessar o público, as personagens não deveriam ser nem melhores nem piores que costumamos ser, pois sendo excepcionais e incomuns, as personagens não seriam capazes de estimular o processo de simpatia indispensável à evocação da compaixão.

Resumindo, pode-se constatar que os antigos autores e pensadores, apesar de obras artísticas maravilhosas surgindo ao seu redor,

não eram capazes nem pretendiam separar a qualidade estética dessas obras dos seus contextos morais, religiosos, práticos ou de seus conteúdos. Nem usavam essa qualidade estética como medida para analisar as belas-artes como uma unidade própria ou torná-las objeto de uma interpretação filosófica extensa (CHRISTELLER, 1976, p. 172).

O surgimento de um novo tipo de diferenciação social põe fim não somente à antiga ordem social da Europa, mas também transforma os conceitos referentes ao gosto, arte e poesia contidos nela. No decorrer da diferenciação funcional, os sistemas sociais se especializam em solucionar problemas específicos e estabelecem limites um em relação ao outro. Política, direito, economia, ciência, arte e religião são diferenciados claramente um do outro, o que resulta em novas leis também no reino do belo. Entendemos a reestruturação da sociedade como uma mudança que cria condições para um sistema de arte e literatura que pode observar e codificar seu ambiente exclusivamente através de critérios estabelecidos por ele próprio. Nesse processo, a literatura se desfaz das suas restrições e vem a ter a possibilidade de tratar também o mal, o injusto, o terrível ou o repugnante<sup>9</sup>, sem precisar justificar essas temáticas moral, filosófica ou didaticamente.

Resumindo, constata-se que, no pensamento Europeu pré-moderno, o conceito da imitação foi ligado a dois caminhos para a arte: tanto a *mimesis* fiel à natureza como também a imitação dos autores antigos garantiram um valor artístico suficiente. Por isso, pode-se compreender a imitação dos antigos também como volta à natureza. No início do século XVIII, entendem-se ambos sob o título de *mimesis*: tanto o reflexo fiel

---

<sup>9</sup> A respeito do repugnante na literatura, ver: MENNINGHAUS, Winfried. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1999. DUARTE, Rodrigo. Sobre o feio e o repulsivo, de Kant a Schopenhauer. In: DUARTE, Rodrigo. *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

da natureza, nos seus vários sentidos, quanto a imitação dos modelos antigos sob o controle de regras poéticas. A visão de Platão de que o poeta não fazia outra coisa nas suas poesias senão copiar a cópia de uma cópia e, assim, algo incompleto, pois essa seria infinitamente distante e diferente da verdade, encontra cada vez menos repercussão, até que o conceito do possível de Aristóteles se estabiliza como referência dominante.

Entende-se agora a *mimesis* como produção do provável, tentando alcançar uma “presentificação” de algo existente, mas ausente sob as condições de sua probabilidade. Entretanto, não se deve desconsiderar que também a criação de realidades prováveis, de mundos possíveis, mantém-se comprometida com uma estrutura de mundo compreendida ontologicamente. Essa participação da arte na existência do mundo fundamenta sua beleza, pois a imitação de um mundo repleto de leis divinas e, por isso, em princípio, bonito leva também à arte a beleza. Isso vale, paralelamente, para as duplicatas prováveis do mundo, cujas leis de construção correspondem ao mundo experimentado.

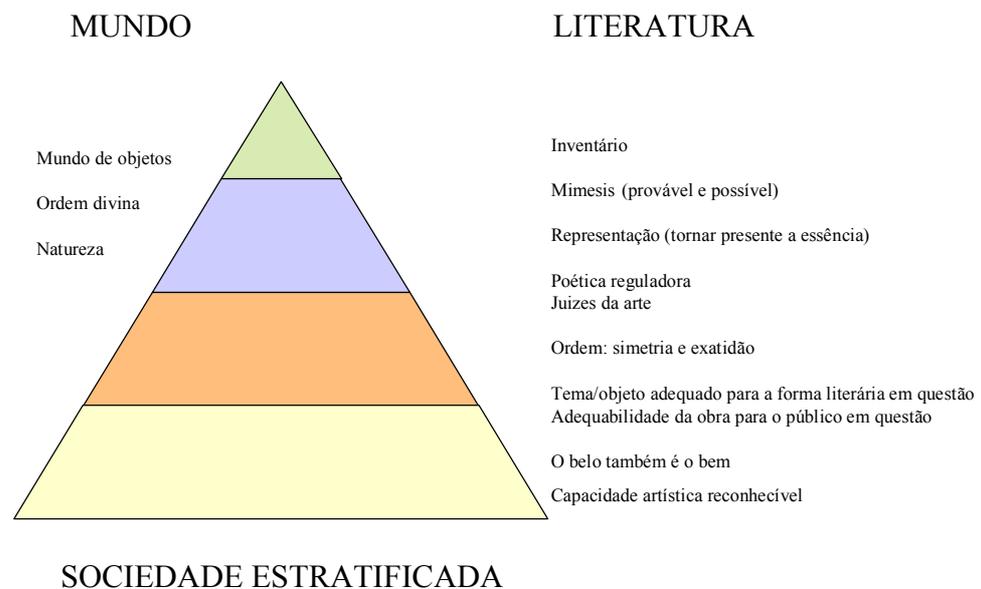
No nível lingüístico, essas concepções fazem com que, até o século XVIII, o uso artístico dos múltiplos discursos seja excluído dos gêneros centrais da literatura. Conforme Bakhtin, esse carrega o potencial da consciência lingüística galileana, quer dizer, a consciência da descentralização semântica que descobre a “relatividade de todas as línguas da verdade” (apud GRÜBEL, 1979, p. 252). A imposição do romance no decorrer do século XVIII registra a dissolução da linguagem literária, até então estratificada, e sua substituição pela palavra indireta, irônica e constitutiva para o perspectivismo e a ambivalência da linguagem moderna, que é consciente do seu caráter seletivo e, com isso, contingente. Nesse processo, Bakhtin vê a paródia, exemplificada em *Don Quixote*, como a interligação entre o antigo e o moderno, pois ela inclui tanto

um olhar para trás sobre a cultura da virtude em declínio, como também antecipa a autoconsciência irônica do romance posterior. “No berço do romance europeu reuniram-se o pícaro, o bobo e o tolo” (GRÜBEL, 1979, p. 285). A paródia, como crítica ao programa mimético, pode ser descrita como imitação irônica da imitação de um certo estilo. Diferentemente da ironia romântica, a duplicação infinita, trata-se na paródia de uma duplicação finita, que torna estranho e ao mesmo tempo destaca a linguagem e a forma do respectivo gênero, no nosso exemplo o romance cavalheiresco. Voltaremos a nos ocupar mais detalhadamente do conceito de ironia no contexto dos princípios poéticos do romantismo.

Depois desse resumo das concepções da literatura pré-moderna, gostaríamos, em seguida, de abordar o processo social transformador que resultou, no ponto de vista de Luhmann, na diferenciação de sistemas sociais. Com isso, a literatura não é mais caracterizável como representação, mas, antes de tudo, caracterizável como oferta de comunicação única. Ela paralelamente observa seu ambiente e se auto-observa no processo de ganho de formas, ou seja, uma literatura que emerge da oscilação entre auto-referência e referência externa, consciente de sua encenação artística, e que exige do leitor um acompanhamento reflexivo permanente sem dar garantias para uma compreensão definitiva.

## 5 DA SOCIEDADE ESTRATIFICADA À DIFERENCIAÇÃO DE SISTEMAS FUNCIONAIS

As duas figuras apresentadas aqui mostram, de forma resumida, as mudanças estruturais entre a sociedade pré-moderna e a diferenciação desta em sistemas funcionais, bem como o posicionamento da literatura dentro dos respectivos modelos.

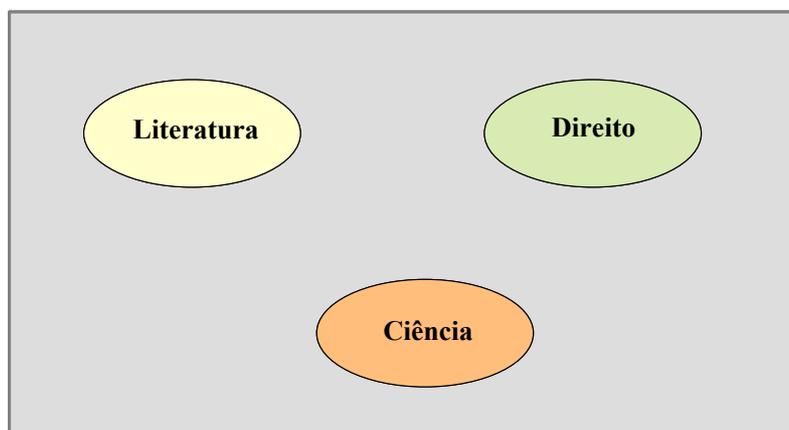


Nesta ordem hierárquica, a literatura e a arte em geral são comprometidas com o princípio da *mimesis*, a representação adequada da ordem divina ou da natureza, e paralelamente com a escolha temática e do gênero conforme o *ranking* social do público alvo.

Na modernidade, muda-se de uma concepção do mundo baseada no *inventario* e na representação para observações e comunicações específicas e funcionalmente

diferenciadas sem referência absoluta a um mundo pré-determinado a ser descoberto.

No exemplo abaixo, três sistemas funcionais.



O mundo como horizonte opaco.

Formação de sistemas funcionais caracterizados por observações/comunicações específicas.

Literatura como observação de segunda ordem: reflexão sobre a constituição de ordem.

O *interessante* como qualidade da obra literária: a essência via interação entre texto e leitor num processo de reflexão sem compreensão definitiva.

A literatura, igual aos outros sistemas coexistentes, se diferencia como observação específica. Suas comunicações não se apóiam mais em moral, religião ou camadas sociais, mas se caracterizam por possuir uma qualidade única e diferenciada. Na linguagem da teoria dos sistemas, a chamamos de observações de segunda ordem, um conceito a ser explicado mais detalhadamente no decorrer deste estudo.

Primeiro, apresentamos alguns aspectos essenciais da transição da sociedade estratificada para a diferenciação funcional, base para nossa análise da formação da literatura moderna alemã como sistema autônomo.

## 5.1 AS MUDANÇAS SOCIAIS ESTRUTURAIS

Na sociedade estratificada, o domínio da nobreza baseava-se na sua própria economia, sua força militar e pactos ou alianças variáveis com outros nobres. Através

do sistema de suserania, nobilitação e doações de feudos, asseguram-se seu poder e área de influência. A formação de impérios e, com isso, a ênfase nas fronteiras territoriais, exigem da nobreza renunciar ou pelo menos reduzir sua política de alianças variáveis e temporárias e se integrar a um Estado, se quiser conservar sua influência política. Assim, ela começa a se legitimar como representante do bem geral da nação, forma semântica usada também pelo próprio Estado para justificar sua presença.

A área econômica começa, a partir da Idade Média, a constituir sua própria dinâmica, para além da esfera política, atravessando as fronteiras nacionais. A economia monetária substitui a economia de doações e feudos e se torna cada vez mais indiferente aos interesses da nobreza. O conceito de mercado experimenta transformações significativas. Os antigos mercados regionais e locais, espaços físicos liberados para o comércio, tornam-se mercados de bens específicos como seda, trigo e, mais tarde, para a arte, para depois designar uma área de lógica própria: o mercado e suas leis. Esse se orienta para o consumo, desligando-se das necessidades de recursos da camada dominante e promete uma participação geral da população, em princípio independentemente da camada social e apenas baseado no poder de compra. Ele se regenera através de meios próprios, os preços para bens, trabalho e dinheiro (juros). Decisões são tomadas na base do lucro e prejuízo.

Paralelamente, a economia começa a organizar seu campo através da formação e regulamentação profissionais. Por causa da concorrência, os processos tecnológicos de produção tornam-se mais exigentes e precisa-se de capitais de investimento, além do lucro obtido. A percentagem desse investimento, baseado em crédito, começa a crescer e, com isso, a dependência das flutuações nos mercados financeiros internacionais. A simbiose tradicional do controle dos recursos político-econômicos na camada dominante enfraquece e leva, entre outras conseqüências, à definição e ao

reconhecimento do *status* de nobre pela regulamentação estatal e não mais pelo poder ou riquezas acumuladas.

Vida profissional e vida familiar se separam em termos de espaço e tempo e, no decorrer do século XVIII, instala-se a convicção de que apenas o amor tem a competência decisiva em relação ao casamento. Discutiremos mais detalhadamente a influência da literatura na formação dessa convicção no capítulo 8 deste estudo.

Um item de interesse maior do nosso trabalho é o novo mercado para produtos impressos que exige, para se tornar lucrativo, alfabetização. Esta abre a possibilidade de ler também publicações críticas a respeito de áreas como política e religião, que, por sua vez, tentam delimitar o controle da comunicação pela economia através da censura e das penalidades legais, que precisam ser desenvolvidas e justificadas no sistema da religião, da política e do direito e experimentam transformações no processo histórico. Reflexões sobre arte e moral incorporam essa perda indiscutível de autoridade e competência. Tenta-se, através de critérios como (bom) gosto, reconduzir os novos problemas para a ordem social antiga, mas, paralelamente, precisa-se admitir que um critério como bom gosto pressupõe uma aprendizagem e não é adquirido por nascimento.

Os sistemas funcionais emergentes se desligam das premissas hierárquicas e objetivam cada vez mais neutralizar influências de ordem estratificatória. Instala-se a capacidade jurídica geral, as escolas públicas e, no século XIX, um sistema de controle dos conhecimentos e capacidades adquiridas nas escolas, universidades e instituições de formação profissional. Com isso, a carreira avança como mecanismo central da integração entre indivíduo e sociedade, tanto em relação à possibilidade de ascensão, como de oportunidade oferecida, mas não aproveitada em caso de fracasso social.

Em termos gerais, pode-se constatar que o desenvolvimento da ciência e a imposição de uma racionalidade esclarecedora resultaram em um questionamento

fundamental, culminando na fase conhecida como “iluminismo” ou “esclarecimento” e, passo a passo, a uma nova orientação em todas as áreas sociais, da filosofia, teologia, direito, economia e política, como da arte e literatura.

No lugar de orientações institucionais mais antigas, relativamente fechadas e abrangentes, surgem esferas comunicativas delimitadas, que se orientam em funções específicas e que possibilitam ser observadas como conjunto funcional, pois não fazem sentido isoladamente (LUHMANN, 1985, p. 15).

As relações de poder e as formas de vida marcadas pelo corporativismo de classes são substituídas gradualmente por um direito igualitário institucionalizado. Ao mesmo tempo em que se destaca a posição privilegiada do indivíduo, não se exige mais dele, nos sistemas funcionais, que seja sujeito "indivisível". Nos papéis sociais, espera-se uma atuação não muito pessoal, avaliada pelo critério do desempenho realizado em cada área. A nova interdependência social, cada vez mais alcançada através do dinheiro, era, ao contrário das “interdependências „face-to-face“ nas unidades tradicionais locais, despersonalizada” (HOMES, 1985, p. 17). Notam-se duas tendências opostas, mas simultâneas: no nível da semântica da época, a imposição do indivíduo como centro das reflexões e no nível estrutural, por exemplo na economia, justamente a indiferença em relação às particularidades individuais.

Quanto mais se defende um individualismo enfático na filosofia e nas artes, que exige uma auto-realização através da formação harmoniosa da natureza humana como um todo, mais exige, de fato, o mercado, em direção à sua autonomia, uma cooperação social na base de uma indiferença mútua (LUHMANN, 1985, p. 17).

Pessoa e função se separam e a sociedade funcional assegura sua continuidade não mais através de camadas sociais ou dependências pessoais, mas através das comunicações específicas nos seus sistemas diferenciados.

A sociedade deixa em aberto, em que seqüências cada um se comunica politicamente, cientificamente, religiosamente ou mesmo fora de todos os sistemas funcionais, enquanto fica assegurado que não haverá equívocos quanto aos contextos comunicativos. Para o indivíduo, isso pode resultar num problema de identidade (LUHMANN, 1988b, p. 122).

Os sistemas se caracterizam por uma interdependência mútua. Cada desenvolvimento numa área da sociedade não muda apenas a complexidade e, com isso, as possibilidades de seleção dentro desse sistema, mas potencialmente também as dos outros sistemas sociais, para os quais esse é ambiente. “Cada diferenciação dentro de um sistema é para outros sistemas uma diferenciação de seu ambiente e pode reforçar sua própria diferenciação” (LUHMANN, 1980a, p. 187). Por exemplo, a divisão e especialização do trabalho na industrialização emergente resultaram, de um lado, numa redução das possibilidades de atuação dos trabalhadores industriais. Paralelamente, ela fez com que teóricos e políticos liberais afirmassem que o indivíduo não deveria se realizar unicamente no trabalho, o que resultou em novas diferenciações como redução da jornada de trabalho, acesso a outros papéis sociais, direito à cultura e lazer etc.

O mesmo acontece na área da educação: a implantação da idéia de igualdade, expressa na área educativa pela imagem, corrente no século XVIII, da criança como livro em branco a ser formada, e institucionalizada no sistema escolar público e geral, aumentou as chances de formação do indivíduo e, com isso, suas possibilidades de ascensão social. Educação e formação se tornaram pré-requisitos para executar funções públicas ou privadas, tendo como consequência tanto uma expectativa consideravelmente maior relativamente à educação e formação como quanto à possibilidade crescente de fracassar na carreira. A pessoa ganha, através da formação, uma variedade até então desconhecida de opções para carreiras profissionais e, paralelamente, sofre da escassez de tempo frente a todas as oportunidades oferecidas e potencialmente realizáveis.

Um terceiro exemplo: o colapso de um cosmos homogêneo, baseado em convicções de aceitação geral, tem, entre outras consequências, a de que convicções singulares não podem mais tornar-se diretamente exigências políticas. Isso resulta num

dever de tolerância, que, juntamente com a diferenciação do Estado e da sociedade e a positivização do direito, faz com que

o Estado, para se especializar, passe à sociedade certas necessidades para que ela as satisfaça de forma autônoma e não-política, apesar de essa autonomia poder tornar-se relevante politicamente. Ele paga a descarga momentânea com um risco potencial – um risco geral de sistemas diferenciados. Isto vale especificamente para as necessidades de compreensão do mundo e da vida, bem como as de explicação de desapontamentos (LUHMANN, 1980a, p. 196).

A diferenciação, reorientação e produção inédita de funções da sociedade no século XVIII resultam em novas áreas problemáticas, cujas soluções se organizam em novos sistemas parciais, processando a diferenciação nas diversas áreas sociais de forma diferente. Isso significa

que a primazia funcional nos diversos sistemas funcionais referente à economia, à política, à religião e, mais tarde, à ciência e educação, se transforma em axiomas, norma dominante, e que, ao mesmo tempo, os outros sistemas parciais comecem a aceitar isso como fato de seu ambiente e como condições de suas próprias especificações (LUHMANN, 1980a, p. 162).

O tamanho e o grau de dificuldade dos problemas internos, bem como das exigências do ambiente, aumentam. A independência crescente das várias áreas institucionais não apenas intensifica a extensão e a importância dos problemas humanos e sociais, mas também abre, por causa de sua dinâmica aumentada, “novas possibilidades de desenvolvimento e chances de criatividade para o progresso tecnológico, a abrangência dos direitos políticos ou do poder político para inovações culturais, religiosas, filosóficas e pessoais” (EISENSTADT, 1970, p. 79).

É preciso ainda apontar duas características da diferenciação funcional dos sistemas sociais: o interesse pelos autoprocessos e por questões relativas ao tempo. Sabe-se que no século XVIII cresce, de uma maneira notável, o fascínio por processos direcionados a si mesmos: o pensamento do pensamento, o autoconhecimento, o sentir do sentimento, o auto-engano e outros. Na segunda metade do século, esse interesse se condensa para trabalhar problemas reflexivos próprios dos sistemas, como por exemplo,

a justificativa do direito positivo ou da literariedade, a auto-organização da economia, aprender a aprender no sistema educativo e outros. Com isso, a autonomia auto-referencial tomou “definitivamente o lugar ocupado anteriormente pela interpretação religiosa do mundo” (LUHMANN, 1985, p. 610). O controle externo é substituído pela auto-regulação do saber, sentir e experimentar e falhas consideradas solucionáveis por autocorrekções.

O desaparecimento de padrões de ordem para a sociedade como um todo tem relação com a experiência crescente de autoprocesso. Luhmann formula essa relação da seguinte maneira:

Cada vez mais, a sociedade moderna se encontra numa disputa contínua com uma realidade autoproduzida: com pessoas que são como são por causa da socialização e educação e com uma natureza psíquico-químico-orgânica que é dirigida a processos técnicos. Participa então sempre da produção dos problemas, sobre os quais se debruça (LUHMANN, 1985, p. 144).

Luhmann coloca a reflexividade, no sentido de tornar reflexivos os processos funcionais, dentro do contexto da diferenciação maior dos sistemas funcionais na segunda metade do século XVIII: “Reflexividade é um princípio bem geral da diferenciação e da intensificação. Ela permite resultados na direção e controle do processo através de si mesma, mas ela presume a especificação funcional dos processos” (LUHMANN, 1985, p. 616).

Em vez de justificativas e legitimações absolutas, estabelece-se a tendência a uma auto-regulação nos diversos sistemas funcionais. Separa-se estritamente a vida pública e a vida privada, o que resulta, por exemplo, na separação espacial de casa e trabalho e a diferenciação entre assuntos morais e econômicos. O trabalho é especializado, profissionalizado e regulado através do tempo em forma de carreiras, em princípio acessíveis e possíveis a todos. Para a sociedade moderna, caracterizada por uma forma de diferenciação orientada a uma primazia de funções, limites geográficos

não fazem sentido, pois ganham sua identidade através da realização de tarefas funcionais específicas e não, por exemplo, através de um caráter nacional qualquer que possa limitar os sistemas a uma determinada região. A orientação em funções implica o ultrapassar constante de fronteiras territoriais, seja por motivos de captação de recursos financeiros, ações políticas ou intercâmbio acadêmico.

Com isso, a chamada globalização pode ser vista como expansão dos sistemas funcionais em nível mundial. Neste contexto, ao realizar comparações regionais, destaca-se normalmente as diferenças na realização da eficiência e grau de desenvolvimento dos sistemas funcionais, sobretudo da economia, na formação escolar (um exemplo atual: a grande repercussão do teste escolar *Pisa* em 2001) ou os princípios do estado de direito. Estas diferenças não são específicas da modernidade, sempre existiram, mas a sociedade mundial moderna, termo usado por Luhmann, lhes atribui uma atenção destacada, pois se confronta com elas dentro de um sistema social abrangente cuja semântica julga estas diferenças de realização como inaceitáveis.

Mas paralelamente, os sistemas funcionais da sociedade mundial aumentam estas desigualdades, pois para estes faz sentido de se aproveitar de diferenças regionais. Assim os problemas atuais de fome e miséria não são relíquias de uma ordem passada a ser modernizada, mas correlatos diretos da modernidade. Partiu-se antes da convicção de que, na modernidade, as áreas funcionais parciais realizariam "apoios" uma às outras, que uma produção técnica-industrial avançada, economia de mercado, educação geral etc. se integrasse no projeto da modernidade, e o desenvolvimento geral pudesse ser realizado por uma mescla favorável de evolução e política. Frente à situação atual, vê-se claramente as conseqüências negativas que a especialização e a automatização dos sistemas funcionais resultaram em agravantes recíprocas sem que aparentemente existam soluções generalizáveis.

Dizemos que a sociedade moderna se caracteriza por sistemas funcionais com comunicações diferenciadas. O próximo capítulo apresenta os conceitos básicos desenvolvidos por Luhmann para uma tal concepção e descrição.

## **5.2 OS CONCEITOS BÁSICOS DE LUHMANN EM RELAÇÃO À ESTRUTURAÇÃO SISTÊMICA DA SOCIEDADE MODERNA**

Diante de uma obra tão vasta, tanto em relação ao volume como à complexidade, não se pode ter a pretensão de simplesmente reproduzi-la, mesmo porque há uma certa não-linearidade na sua construção teórica, justificada por Luhmann como a auto-organização de inúmeros processos não-lineares, recursivos e de circuitos funcionais paralelos, que constituem a estrutura social. Presença simultânea e coevolução nos processos sociais não poderiam ser observadas adequadamente via teorias lineares. Em vez disso, Luhmann propõe “antecipações e retomadas recursivas” (1990a, p. 10) e normalmente não introduz e explica seus conceitos passo a passo. O conceito em questão surge dentro de um certo contexto em que parte do seu significado se realiza sem que seu pressuposto seja explicado. Sua função se forma na medida do seu uso repetitivo em contextos variados<sup>10</sup>.

A divisão de conceitos-chave, abaixo, segue, de certa forma, a idéia de recursividade de Luhmann. Por isso, não apresentamos, em cada capítulo, uma

---

<sup>10</sup> Sobre a linearidade e outros aspectos da teoria de Luhmann, ver: KRAWITZ, Werner; WELKER, Michael. *Kritik der Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1992. OBERMEIER, Otto-Peter. *Zweck-Funktion-System: Kritisch konstruktive Untersuchungen zu Niklas Luhmanns Theoriekonzeptionen*. Freiburg;München: Alber, 1988. HAFERKAMP, Hans; SCHMID, Michael. *Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1987.

definição extensa e final do conceito em questão, mas uma primeira aproximação a ser complementada nos parágrafos seguintes, mesmo que isso signifique certas repetições.

Assim, evitamos retirar e descaracterizar os elementos dos seus contextos e esperamos consolidar melhor o esboço teórico traçado nesta introdução. Ao mesmo tempo, esta apresentação também serve como uma revisão crítica que apontará certas contradições na teoria de Luhmann e questionará algumas de suas considerações.

### 5.2.1 SISTEMA E AMBIENTE

A teoria dos sistemas parte da inacessibilidade do mundo na sua totalidade. Informações sobre ele se originam de observações feitas por um observador. Uma observação significa uma “diferenciação de uma forma de dois lados (algo é isso e não aquilo) e a designação de um lado” (LUHMANN, 1990b, p. 8). A ênfase de Luhmann na diferença como item constitutivo para o conhecimento encontra semelhanças em Saussure, que substitui ‘natureza’ por ‘signo’ e se desfaz de uma condição especificamente da retórica na pré-modernidade que, apesar de ter diferenciada entre *verba* e *res*, supôs sempre um contínuo neutro dessas duas formas. Somente Saussure define a diferença entre signo e designado como puramente semiótica, abstrai da referência externa ‘natural’ e introduz a diferença como elemento constitutivo.

Quando se define, por exemplo, um pássaro como *azul*, foi feita uma observação, pois *azul* é resultado de uma diferenciação entre *azul* e *não-azul* e dessa maneira se tornou uma informação. Quando se define o pássaro como *azul*, exclui-se definitivamente que ele seja definido como *vermelho* ou *branco*, mas não se exclui que ele seja observado *voando* ou *dormindo*. Para isso, precisam-se seguir outras diferenciações, conectáveis à primeira, através das quais se ganhariam tais informações,

como 'voar/não voar' ou 'dormir/não dormir'. Diferenciações reduzem a complexidade inacessível e tornam possível o ganho de informações através da constituição de uma complexidade própria. Um sistema pode, então, ser definido como um lado de uma diferença, o outro lado sendo designado como ambiente.

Somente porque sistema e ambiente surgem paralelamente à diferenciação - não há sistema sem ambiente nem ambiente sem sistema - tornam-se possíveis diferenciações estáveis e informações capazes de se transformar em tradições. Dizemos que cada observação pode ser considerada como uma diferenciação, dependendo, portanto, da posição do observador. Essas posições de observadores se diferenciam na sociedade, sob certas condições, em sistemas operacionais bem-sucedidos, que reproduzem o critério de suas técnicas de observação de forma estável, como, por exemplo, no sistema da ciência, que observa seu ambiente com a ajuda da diferença comprovado/não-comprovado. A seletividade de um sistema não é quantitativa, quer dizer, o sistema não observa uma dada parcela do ambiente. Ele pode potencialmente observar e descrever tudo, mas conforme e dentro de uma forma comunicativa própria, como, no nosso exemplo da ciência, na forma comprovado/não-comprovado mencionada acima. Contribuições com base na diferenciação belo/feio mostrariam uma mudança de posição do observador e seriam consideradas comunicações de um outro sistema, nesse caso do estético.

A diferença entre sistema e ambiente forma o ponto central da teoria de Luhmann. A complexidade do ambiente é sempre maior que qualquer complexidade sistêmica, e cada sistema vê a complexidade do ambiente conforme o grau de sua própria complexidade. Existe, então, a necessidade de reduzir seletivamente a complexidade do mundo, como na forma de um termostato para o qual o ambiente é relevante apenas em relação a diferenças de temperatura ou de comportamento de

animais, regulados pelos instintos que reduzem a complexidade do mundo a certos padrões esperáveis. No caso dos sistemas sociais, há um outro mecanismo de seleção. Sistemas sociais realizam seleções de sentido ou seleções reflexivas, que sabem de seu procedimento seletivo e, conseqüentemente, precisam desconsiderar certas opções potencialmente possíveis. A redução da complexidade de sentido se reflete na seleção de um horizonte de possibilidades latentes que permitiria outras seleções além daquelas realizadas. Isso resulta na consciência de que cada seleção realizada é contingente, possível de outra forma. O latente ou não-realizado pode, conforme circunstâncias e necessidades, ser atualizado no *medium* do tempo, ou seja, sucessivamente. O sentido, então, é o mecanismo seletivo específico de sistemas sociais e psíquicos. Ele é reflexivo, observa a si mesmo e usa a diferença entre seleção e horizonte, o pano de fundo a partir do qual foi feita a seleção.

Sistemas sociais, assim como sistemas orgânicos ou psíquicos, se constituem na diferenciação do seu ambiente através de processos auto-referenciais que garantem a identidade de cada sistema. Sem uma linha fronteira, um sistema não se poderia constituir nem se manter. A formação de sistemas auto-referenciais se baseia na diferenciação do ambiente. Cada sistema faz-se contrastar com o ambiente através da sua diferença em relação a ele. Por isso, os sistemas têm seu próprio ambiente, ou seja, sua própria diferença do ambiente e, para continuar a existir, eles precisam permanentemente (re)produzir essa diferença.

Os sistemas se orientam estruturalmente em relação ao seu ambiente e não poderiam existir sem ele. Eles se constituem e se mantêm através da produção e preservação de uma diferença desse e usam suas fronteiras para regular essa diferença. Sem diferença do ambiente nem existiria auto-referencialidade, pois a “diferença é

condição ou premissa funcional para operações auto-referenciais” (LUHMANN, 1984, p.35).

A diferença sistema/ambiente é então uma diferença guia (*Leitdifferenz*) através da qual o sistema se constrói. Sem ambiente, sem fronteiras e sem diferença do ambiente não haveria sistemas. Por outro lado, cada sistema precisa, para sua formação, de uma identidade, pois ele precisa se diferenciar de outros para se auto-reproduzir. “A auto-referência somente pode ser realizada nas operações atuais do sistema se um próprio (seja como elemento, processo ou sistema) pode ser identificado por si mesmo e posto como diferente frente aos outros” (LUHMANN, 1984, p. 26). Com isso, o sistema não apenas ganha identidade frente a outros, mas também a unidade para si mesmo.

A auto-reprodução não é uma simples repetição contínua que conserva a identidade, mas uma permanente reformulação do sistema. Dentro do sistema pode haver, portanto, uma outra formação de sistema, o que levaria a uma diferenciação do sistema em direção a subsistemas que têm diferenças próprias em relação ao sistema-ambiente. Dentro do sistema sociedade constituem-se subsistemas como política, economia, educação, religião, arte e outros, cada um com seu próprio ambiente. Conforme Luhmann, há uma grande interdependência entre os vários sistemas, já que cada um exerce uma certa função apenas realizável por ele próprio e já que não pode assumir funções de um outro sistema, depende conseqüentemente do funcionamento dos outros sistemas coexistentes.

Coloca-se aqui a questão da isonomia entres estes sistemas sociais. O próprio Luhmann não define explicitamente relações de poder ou prevalências entre os mesmos. Quase *en passant*, Luhmann concede uma importância maior ao sistema jurídico e econômico, mas, em geral, limita-se a analisar os mecanismos que permitem a cada sistema conservar e manter sua função. Assim, ele observa conceitos como *utopia*,

*moral, justiça* ou *razão* não como valores básicos indiscutíveis, mas apenas na medida em que conseguem uma ressonância maior na sociedade, por exemplo, no sistema jurídico, e se institucionalizam em forma de lei.

Para Habermas, a tendência dos sistemas de garantir sua existência, pressuposta em sistemas orgânicos, torna-se problemática em sistemas sociais: “Quem decide quando, num conflito, se impõem os interesses de uma classe dominante e quando os interesses da sociedade como um todo?” (apud ZUDEICK, 2000, p. 3). Mas mesmo considerando o fato de que Luhmann não parte da idéia de uma explicação monocausal para os processos sociais, por exemplo, no modelo de uma classe dominante no topo da pirâmide, a qual, através de seu poder, objetiva impor seus interesses, já que interpreta a sociedade em forma de interesses e visões múltiplas, pode-se considerar a teoria dos sistemas como teoria crítica e esclarecedora (iluminista). O iluminismo de Luhmann não parte mais da premissa de uma razão comum com base construtiva nem inclui no seu programa um otimismo referente à construção de condições ou idéias justas, mas objetiva dismantelar a discrepância entre a estrutura social e uma semântica que, em parte, experimenta inovações e, em parte, “continua com idéias, conceitos, palavras, há muito tempo obsoletas e disfarça, assim, a radicalidade da mudança estrutural que possibilita uma superestimação da continuidade e uma subestimação da transformação” (LUHMANN, 1993, p. 7). Entende-se aqui a semântica como formas de comunicação consolidadas. Assim, Luhmann vê a tarefa da sociologia “não mais como dar lições e advertir, não mais como difusão de virtude e razão, mas como desmascaramento e descrédito de fachadas oficiais, morais dominantes e autoconvicções apresentadas” (apud LUTZ, 1995 p. 524).

Vemos aspectos semelhantes em teorias que tratam a língua sob o ângulo do poder, como, por exemplo, a de Bourdieu. Em *Economia das Trocas Simbólicas* (1982),

a comunicação é descrita como mercado lingüístico no qual suas estruturas se impõem como sanções e processos específicos de censura e no qual não circula a língua em si, mas formas discursivas. Possuir uma competência lingüística legítima funciona como capital lingüístico que pode render lucros de distinção quando há condições sociais para que “a magia da palavra possa ter efeito” (BOURDIEU, 1982, p. 52). Enquanto a reflexão de Luhmann se dirige mais à formação e diferenciação de sistemas a partir de um ângulo abrangente e mais distante, podem-se conceber as observações de Bourdieu como referentes a problemas da diferenciação interna a cada sistema, que exigiria uma competência comunicativa específica, conforme seu grau de complexidade funcional, e, assim, contribuiria para um desnivelamento social.

Outra interpretação crítica da teoria dos sistemas é apresentada por Schramm (1997), para quem a autopoiesis dos sistemas os leva a uma lógica própria incontrollada e a uma “dinâmica cega” (SCHRAMM, 1998, p. 20), referente à sociedade como um todo e que precisaria de um “regulamento delimitador de sujeitos autônomos não mais induzidos pela semântica falsa e redutora do programa dos sistemas” (SCHRAMM, 1998, p. 21).

A individualização da pessoa exige que ela adquira sua identidade via carreira e participa, de forma flexível, dos sistemas funcionais. Assim a formação de sujeitos livres estabelece-se semanticamente como diretriz (*Leitbild*) mais alta. A autopoiesis dos sistemas parciais e a dos sujeitos se aproxima cada vez mais. A autoreferência dos sujeitos acaba numa prevalência da referência do sistema parcial em questão, a custo do sistema como todo. Paralelamente, os sistemas parciais favorecem, na sua autoreferência, a referência aos sujeitos individuais necessária para que os sistemas os conquistem como consumidores de seus produtos e serviços para garantir sua continuidade. Como consequência, tanto nos sistemas parciais como nos sujeitos, a

referência ao sistema geral é marginalizada e tende a zero. Conforme Schramm, é preciso que “os sujeitos engajem-se em instituições ou movimentos políticos que delimitam suas exigências sem entender estas restrições como limitação de sua liberdade” (1998, p. 21).

### *5.2.2 REDUÇÃO DE COMPLEXIDADE E FORMAÇÃO DE UMA COMPLEXIDADE PRÓPRIA*

Sistemas consistem de elementos e relações que eles próprios produzem auto-referencialmente. Os elementos somente podem ser relacionados um com o outro dentro de um certo limite. Isso significa que o sistema constrói uma complexidade, quer dizer, uma certa quantidade de elementos interligados, que decidem sobre sua qualidade. No caso de um aumento de elementos no sistema, essa complexidade o obriga a selecionar, pois seria impossível relacionar cada elemento com todos os outros. A complexidade significa, então, uma limitação interna, obrigação de selecionar e com isso excluir elementos que potencialmente poderiam ter sido incluídos. Essas opções, latentes mas não realizadas, formam um horizonte do possível, que atribui à seleção realizada um caráter contingente. “Complexidade significa obrigação de selecionar, obrigação de selecionar significa contingência” (LUHMANN, 1984, p. 47).

Observamos a relação entre sistema e ambiente na complexidade. Ela é assimétrica. Cada sistema é complexo, quer dizer, consiste de uma quantidade reduzida de elementos interligados. Para ele, todos os outros sistemas são ambiente. Esse desnivelamento de complexidade entre sistema e ambiente é problemático para o sistema, pois ele precisaria levar em conta cada elemento do ambiente para manter sua

diferenciação a este. Frente ao desnível de complexidade, isso se torna uma tarefa impossível. O sistema resolve esse problema ao compensar sua complexidade inferior com a formação de uma complexidade própria. Ele reduz a complexidade maior do ambiente ao relacionar seus elementos de uma forma menos complexa. Dessa forma, o sistema pode atribuir uma unidade ao ambiente e este se torna um ambiente tratável e acessível para o sistema.

A diferenciação do ambiente, no qual o sistema se orienta nas suas operações auto-referenciais, é então uma construção do próprio sistema. Esta complexidade do ambiente funciona como horizonte de seleção sob o qual o sistema regula o relacionar dos elementos e que pode ser compreendida como produção própria do sistema, que, ao se constituir na diferença, oscila entre a confirmação dessa identidade própria e uma concepção vaga de seu suposto ambiente, a ser estabilizada no decorrer da formação: “O sistema produz e reage a uma imagem nebulosa de si mesma” (LUHMANN, 1984, p. 51).

O desnivelamento de complexidade entre sistema e ambiente também é problemático em relação ao tempo, pois, além de não poder alcançar uma concordância total com o ambiente, o sistema precisa renunciar a uma sincronização completa. Por isso, o sistema tem que assumir os riscos de uma não-correspondência temporal. Ele pode cometer erros, mas a correção ou o complemento não precisa acontecer imediatamente. Os sistemas podem preparar reações para eventualidades, podem reagir com processos demorados ou ainda adiar reações frente a possibilidades momentâneas ou defeitos, sem se desfazer nesse período.

Para lidar com esse problema de tempo, o sistema dispõe de dois mecanismos: estrutura e processo. Através da estrutura, o sistema é capaz de manter o tempo reversível, pois ela compacta a complexidade aberta - a possibilidade de ligar cada

elemento com todos os outros - dentro de um padrão de relações comuns, válidas, esperáveis ou repetíveis. Através do processo, o sistema marca a irreversibilidade do tempo, pois ele somente acontece quando “acontecimentos concretos e seletivos se baseiam um no outro e se conectam aos anteriores, ou seja, incluem seleções anteriores ou seleções esperadas como condições de seleção na sua seleção atual” (LUHMANN, 1984, p. 74).

Enquanto a estrutura mantém aberto um certo repertório limitado de opções, o processo, a formação permanente do sistema, pode levar a novas estruturações.

### 5.2.3 SENTIDO

Os sistemas produzem e mantêm a diferença entre sistema e ambiente ao se autoproduzir na base dessa diferença. Sem diferenciação do ambiente, não existiriam sistemas. Por isso, essa diferença entre sistema e ambiente precisa ser estabilizada. Essa função é preenchida pela fronteira do sistema, através da qual cada sistema se diferencia dos outros. Para sistemas sociais, essas fronteiras são fronteiras de sentido. É através do sentido que todos os sistemas sociais se diferenciam.

A fronteira do sentido marca a seletividade própria do sistema. Como a passagem da complexidade total entre um e outro sistema é impossível, a fronteira representa então, ao lado da constituição de elementos próprios, “o requerimento mais importante da diferenciação de sistemas” (LUHMANN, 1984, p. 54). A fronteira exerce a função de separar e interligar ou conectar. Através desse limite, elementos são divididos entre aquilo que pertence ao sistema e aquilo que pertence ao ambiente. Por isso, pode-se dizer que sistemas “são fechados auto-referencialmente. Eles definem seus

limites e fronteiras através do seu modo de operar e intermediam todos os seus contatos com o ambiente em níveis de realidade diferentes dos seus” (LUHMANN, 1984, p. 55). O sentido, que funciona como fronteira de sistemas sociais, não é a definição de um certo objetivo ou alvo nem um significado de algo.

Luhmann se aproxima, na sua concepção de sentido, de E. Husserl, para quem o sentido é o instrumental que permite diferenciar, na correnteza da consciência (*Bewusstseinstrom*), entre *energeia* e *dynamis* ou *actus* e *potentia*, processo no qual as possibilidades vão bem além daquilo que poderia ser alcançado via ação e atualizado via experiência. O sentido aparece na forma de um excesso de indicações a outras possibilidades de vivenciar e agir. No momento da vivência ou do agir, há algo atual no campo do sentido e, com isso, outros são indicados para a margem, como horizonte de outras possibilidades de viver e agir. Assim, cada sistema social é um sistema que produz seu próprio sentido ao produzir os elementos e suas relações na forma de seleção de sentido, remetendo ao ambiente todas as possibilidades latentes mas excluídas. “O sentido possibilita em todas as operações internas um acompanhamento permanente de indicações para o próprio sistema e para um ambiente mais ou menos elaborado” (LUHMANN, 1984, p. 64).

Sistemas sociais como política, economia, educação, arte e outros, possuem um campo ou uma área própria de sentido e, com isso, uma fronteira de sentido através da qual eles se diferenciam um do outro e que produz paralelamente um ambiente próprio de sentido. Este, como diferença entre atualidade e possibilidade, se apresenta como forma do mundo que transgride a diferença entre sistema e ambiente, pois o último também somente existe na forma de sentido. Sentido e fronteiras de sentido definem, então, a ligação indissolúvel de sistema e ambiente. A diferenciação de sistemas sociais somente pode ser descrita com e através da forma das fronteiras do sentido, da seleção

baseada em sentido, através da produção auto-referencial de sentido do sistema. Seu limite depende do próprio sistema e por isso pode, na sua auto-observação, refletir e tematizar sua diferenciação do ambiente. Enquanto o sentido é constituidor tanto para o sistema e o ambiente como também para a fronteira entre os dois, a informação pertence exclusivamente ao sistema, pois a informação – uma forma específica de sentido – tem a função de escolher estados do sistema.

Quando um sistema realiza uma seleção de sentido, isso significa processamento e aumento de informação, o que muda o estado do sistema. Uma informação pode ser definida como seleção de sentido de algo frente ao horizonte de todas as outras possibilidades, o que por si já é regulado através da estrutura do sistema. Mas, interligada a outras seleções de sentido, ela forma paralelamente novas estruturas, de maneira que os sistemas operam auto-referencialmente, reproduzem a si mesmos e possuem sua própria causalidade. Com isso, os sistemas sociais se retiram da pressão causal do ambiente.

Conforme Luhmann, acontecimentos externos não podem ter uma causalidade interna direta. Eles existem somente como acontecimentos singulares ou são informações com as quais o sistema realiza suas operações auto-referenciais e assim desenvolve estratégias, medidas etc. Em relação ao sistema da arte ou da literatura, podemos constatar que eles, como qualquer sistema social, não existem dentro de uma relação causal direta com o ambiente. Em relação à literatura, podemos constatar uma primeira diferença entre a teoria dos sistemas e outras concepções teóricas:

Analisa-se a literatura de maneira marxista, psicanalítica, lingüística, analítica ou crítica (...). Esses procedimentos tratavam a literatura não como literatura, mas como algo diferente: como superestrutura [Überbau] de uma base econômica [Unterbau], como produto do inconsciente ou do sistema lingüístico, como discurso determinado por poderes hegemônicos ou como expressão de uma opção política (WERBER, 1992, p. 13).

Para a literatura, áreas como política, psicologia ou economia são apenas ambiente. Elas estão à sua disposição, mas como informações que têm sentido somente no seu próprio sistema como comunicação específica desse, pois a literatura, como qualquer outro sistema diferenciado, não pode reproduzir ou repetir diretamente um outro sistema e menos ainda assumir ou dividir suas funções específicas.

#### *5.2.4 COMUNICAÇÃO COMO UNIDADE BÁSICA DE SISTEMAS SOCIAIS*

Diferentemente de Parsons, que tentava comparar as diferentes áreas funcionais, como economia, direito, ciência, arte ou política, através do conceito de ação, que permite, no sistema, a sociabilidade de um sujeito, Luhmann, de certa forma, inverte essa relação. Para ele, os sistemas sociais se formam nas comunicações e através delas, enquanto as ações fixam a comunicação como acontecimento no tempo. Assim, a ação funciona como uma redução de complexidade.

Luhmann considera ação e comunicação inseparáveis, mas mesmo assim diferenciáveis. O processo elementar que constitui o social como realidade específica é um processo comunicativo que precisa ser reduzido e decomposto em ações para ser conduzido e ganhar relevância social. Através dessas reduções ganha-se uma base para futuros processos comunicativos, pois, sem tematização, um fato ou uma ação não se tornaria socialmente tratável ou de efeito. “Deve-se pensar essa relação como circular: Não se pode pensar a sociedade sem comunicação ou a comunicação sem sociedade” (LUHMANN, 1997, p. 13). Enquanto a comunicação mantém a reversibilidade no processo temporal, “as ações marcam a irreversibilidade do tempo e se agrupam, assim, na relação de um com outro de maneira cronológica” (LUHMANN, 1984, p. 233).

É preciso entender comunicação aqui como conceito abrangente de diferenciação ou processo histórico de seleção que designa, através de interligações ou conexões (*Anschlüsse*), um lado da diferença, garantindo assim a auto-reflexão e reprodução do sistema. O outro lado, as seleções potenciais, mas não realizadas, permanecem disponíveis como horizonte para futuras operações, como mostramos no capítulo anterior. Luhmann se desvincula das concepções de comunicação como transmissão, “pois isso implica um grau exagerado de ontologia” (LUHMANN, 1984, p. 193) e sobrevaloriza a identidade daquilo que é transmitido. A metáfora da identidade do transmitido induz a pensar que a informação transmitida seja a mesma para o emissor e o receptor. Para Luhmann, essa igualdade “não é simplesmente garantida pela qualidade do conteúdo da informação, mas se constitui apenas no processo comunicativo” (1984, p. 194), além de poder apresentar importância e significado diferente para os envolvidos.

Em vez disso, Luhmann concebe a comunicação como um processo seletivo de três componentes: informação, mensagem (o comunicado ou notificado) e compreensão. Nesse modelo, a informação é uma seleção referente a um repertório de possibilidades, a mensagem (comunicado) é a escolha do comportamento ou forma que comunica essa informação e a compreensão observa a diferença entre os dois primeiros e se baseia nela para a sua atuação posterior, a aceitação, rejeição ou tematização do próprio processo para um esclarecimento melhor.

A comunicação é resultado da contingência dupla, um conceito de Parsons retomado por Luhmann. Conforme este último, os sistemas de consciência ou os sistemas psíquicos não são capazes de comunicação entre si. Eles são inacessíveis um ao outro, uma *black box*. Por isso, eles não podem saber o conhecimento do outro nem prognosticá-lo. Isso causaria o problema da contingência dupla: *alter* pode rejeitar o que

*ego* quer e vice-versa. Para solucionar a dupla contingência, *alter* precisa fazer algo, o que dá a *ego* uma possibilidade de resposta. Essa aceitação de *alter* acontece na incerteza em relação à reação de *ego*. Para dar um primeiro passo, *alter* precisa ter estruturado uma expectativa na qual o comportamento de *ego* pudesse ser esperável e, na base dessa expectativa, ele precisa fazer sua primeira tentativa de contato. Assim, a comunicação acontece dentro de um horizonte de expectativas duplas nos dois lados, que consiste “de uma perspectiva própria e uma perspectiva alheia, autoconstruída” (LUHMANN, 1990a, p. 18). Vemos um exemplo:

Se alguém não reage quando é abordado, pode-se interpretar isso como sintoma de uma dificuldade auditiva e isso seria uma informação, mas não uma mensagem/um comunicado. Mas se o outro atribui ao surdo que ele usa sua “surdez” para não precisar responder, falamos de comunicação, pois agora foi diferenciado entre informação e comunicado (SCHWANITZ, 1990, p. 76).

A declaração de uma primeira pessoa é, na resposta, descrita por uma segunda, o que inicia uma seqüência que não é totalmente controlável e possui várias seleções de continuações possíveis. Portanto, não é a primeira pessoa que define efetivamente como é compreendido seu comunicado, mas somente as seqüências posteriores indicam como a declaração foi recebida e integrada nos passos seguintes.

O caráter posterior da compreensão e, com isso, a realização comunicativa, fica evidente quando se pensa, por exemplo, em comunicação escrita ou comunicação monetária via dinheiro. Assim, uma comunicação não se realiza como um acontecimento, mas através de acontecimentos seqüenciais e processuais que se baseiam na suposição de *ego* referente ao comportamento de *alter*, portanto a partir de uma perspectiva autoconstituída a ser confirmada, variada ou negada através de comunicações posteriores. Compreender significa “organizar redundâncias e presumir (*hineinvermuten*) para dentro do sistema a ser compreendido” (LUHMANN, 1990a, p.

25). Sistemas sociais emergem como resposta à dupla contingência e se constituem na organização de suposições e redundâncias de comunicações singulares.

Sem comunicação não se podem formar sistemas sociais. Por conseguinte, as improbabilidades do processo de comunicação e forma em que as mesmas se superam e se transformam em probabilidades regulam a formação dos sistemas sociais. Assim, deve-se entender o processo de evolução sociocultural como a transformação e ampliação das possibilidades de estabelecer uma comunicação com probabilidades de êxito, graças à qual a sociedade cria suas estruturas sociais (LUHMANN, 1992, p. 43).

O sistema oferece, então, linhas gerais para o trato de fatos e expectativas. Em vez das incertezas da dupla contingência e da arbitrariedade, ganha-se sensibilidade para o provável. O que garante esse direcionamento de comunicações são, além dos códigos binários de cada sistema, os “*media* de comunicação simbolicamente generalizados” (LUHMANN, 1997, p. 316). Luhmann retoma aqui um conceito de Parsons, “os *media* de intercâmbio simbolicamente generalizados” (PARSONS, 1975, p. 95), mas lhes atribui um caráter comunicativo e acrescenta aos *media* introduzidos por Parsons, que são dinheiro, poder, influência e compromissos sociais, ainda outros como a verdade e o amor. Conforme Luhmann, esses “*media* abarcam os principais setores civilizadores do sistema social e as suas subestruturas primárias na sociedade atual” (LUHMANN, 1992, p. 47). Esses *media* de comunicação transformam seleções contingentes em seleções plausíveis, que motivam sua aceitação e continuação ao canalizar a seletividade, nas mais improváveis situações de comunicação, a uma direção esperável. De um lado, eles concentram as possibilidades de aceitação ou rejeição e, de outro, abrem a possibilidade de uma corrente potencialmente infinita de comunicações específicas.

Precisamos ainda diferenciar o código do sistema, de caráter estável, de seu programa, de caráter variável. O primeiro, como, por exemplo, legal/ilegal para o direito, é tão geral e abstrato que precisa de teorias ou tendências específicas da área para realizá-lo historicamente, o que a teoria dos sistemas chama de programas.

Evidentemente, não encontramos um consenso no nível do programa, mas essa disputa não põe em risco a continuidade daquelas seleções que podem ser imputadas ao *medium* binário. Discussões de caráter jurídico sobre reformas de leis se apóiam no código legal/ilegal quando querem ser aceitas como contribuições válidas na área.

Luhmann concebe a comunicação como elemento estruturador e identificável de sistemas sociais e, paralelamente, define a consciência de cada pessoa como operacionalmente fechada<sup>11</sup> e inacessível. Conseqüentemente, ele situa o indivíduo, de complexidade maior e com menos limitações, no ambiente da sociedade, concedendo a ele, dessa maneira, potenciais além das ofertas e exigências dos sistemas sociais. A relação entre indivíduo e sistema é caracterizada através do conceito de *interpenetração*, em que cada lado possibilita a emergência do outro através da disponibilização de sua complexidade própria.

Assim, os sistemas psíquicos fornecem aos sistemas sociais irritações ou estímulos em forma de desordem e vice-versa. Essa concepção se repete na relação entre consciência e comunicação. Não pode haver uma comunicação direta, não socialmente intermediada, entre pessoas. Em vez de entender a comunicação como transmissão, Luhmann a vê como realidade emergente *sui generis*. Tanto a consciência quanto a comunicação se condicionam mutuamente. Sem a comunicação, não haveria consciência e, “sem consciência, não há comunicação. A comunicação depende totalmente, em cada operação, da consciência” (LUHMANN, 1997, p. 103).

---

<sup>11</sup> Para aprofundar esse aspecto, ver: KONOPKA, Melitta. *Das psychische System in der Systemtheorie Niklas Luhmanns*. Frankfurt/M. : Lang, 1996. BAECKER, Dirk. Die Unterscheidung zwischen Kommunikation und Bewußtsein. In: KÜPPERS, Günter. *Emergenz. Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*. Frankfurt/M. Suhrkamp, 1992. SCHMIDT, Siegfried J. Die Kopplung von Kommunikation und Kognition. In: KRÄMER, Sybille. *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1998.

Podemos dizer que cada sistema fornece ao outro, num acoplamento estrutural, impulsos sem os quais a auto-reprodução do outro, respectivamente, pararia. A metáfora do tique-taque de dois relógios posicionados um ao lado do outro talvez ilustre melhor essa concepção. Cada um somente é capaz de funcionar quando ouve o mecanismo do outro.

A intransparência de uma consciência para uma outra é o problema catalítico no qual a comunicação ganha sua forma: como reconstrução da diferenciação entre consciência e comunicação na comunicação através da tríade de seleções: informação, comunicado (mensagem) e compreensão (FUCHS, 1993, p. 135).

A interrupção da comunicação social e as conseqüências de uma auto-referência mais acentuada foram descritas pelo escritor Arthur Koestler, quando sofreu, durante a guerra civil espanhola, a prisão em isolamento.

O cérebro é uma máquina particular. Ela somente trabalha regularmente quando tem certeza de que sua produção é aproveitada diretamente, seja por pronunciamento ou via escritura. Quando não há demanda ou possibilidade de aproveitamento, ela entra em greve. É possível enganá-la por um tempo ao falar alto e se fingir de ouvinte; mas logo ela nota a mentira. O ego próprio não é um parceiro divertido. Depois de seis semanas de isolamento, me achava tão antipático que comecei a falar comigo mesmo apenas nas formas “vós” e “o senhor” (KOESTLER, 1986, p. 312).

Gostaríamos aqui de levantar algumas questões referentes ao conceito de comunicação na teoria de Luhmann. Como mostramos, Luhmann não concebe a comunicação a partir de pessoas; em vez disso, atribui a ela o caráter de um sistema autônomo e auto-referencial. “Não é a pessoa que é capaz de comunicar; apenas a comunicação pode comunicar” (LUHMANN, 1990c, p. 31). Se ela consiste de uma seleção tripla de informação, mensagem (comunicado) e compreensão, precisa pelo menos de um agente, um comunicador, para realizar tais seleções. Usamos o conceito de agente e não pessoa ou indivíduo, pois faz sentido para nós situá-lo, na sua completude, para além dos sistemas funcionais. Mas achamos pouco plausível abstrair de comunicadores que rejeitam, aceitam, refletem e processam ofertas de comunicação,

para depois transformá-las em novas ofertas ou outras ações resultantes. O que se torna socialmente relevante nessas comunicações decide-se nos processos sociais mais amplos que vão além do agente e dependem, entre outros fatores, do *status* social e da ressonância alcançada pelo comunicador. Seria difícil explicar a dinâmica das mudanças sociais através de processos comunicativos autoprodutivos sem relacioná-los a agentes, “pois, no início, sempre há agentes que desenvolvem ações significantes (*sinnhaft*) que são retomadas por outros. Quando o sentido não convence mais, os agentes – e não o sistema – abandonam o agir até então considerado significativo” (HAFERKAMP, 1987, p. 67).

Retomamos, no contexto de nossa análise do *Werther*, a relação conflituosa entre comunicação social e individualidade frente à questão do protagonista - *como se pode expressar sua auto-observação como “eu” na sociedade?* - , um problema que se tornou um dos pólos centrais para boa parte da reflexão literária posterior.

### **5.3 A DIFERENCIAÇÃO SOCIAL E A LITERATURA**

De uma forma geral, pode-se caracterizar o processo constitutivo da sociedade moderna pela decomposição do sistema social totalizante em diferentes sistemas sociais, que organizam eles mesmos sua própria capacidade de ressonância. Em vez de se basear em camadas sociais, se orientam em funções específicas como política, economia, ciência, religião, direito, educação ou arte. Toda comunicação significativa é ordenada para tais sistemas funcionais. Isso não quer dizer que apenas uma comunicação funcional específica seja possível e que cada comunicação pertença exclusivamente a um único sistema funcional. Mas para garantir e assegurar conseqüências de maior

alcance, controlabilidade racional e capacidade de gerar conectabilidade, uma comunicação precisa-se subordinar às condições estruturais dos sistemas funcionais.

Essa estruturação funcional diferencia a sociedade moderna de suas precursoras históricas. Ao organizar-se por funções, ela reduz a redundância do sistema. Instituições multifuncionais, especificamente a família e a moral, tornam-se secundárias, e a segurança por elas fornecidas, menos eficaz. Nenhum desses sistemas parciais pode assumir as funções do outro: a ciência não é capaz de solucionar os problemas da religião, e essa não pode assumir os da educação.

Entretanto, esses sistemas funcionais dependem fortemente um do outro, sem que essa dependência mútua possibilite assumir ou descarregar funções alheias. Com isso, aumentam evidentemente os riscos estruturais e as possibilidades de avarias para esse sistema social. A renúncia à redundância e à segurança múltipla é compensada pelo aumento da capacidade de produção, de aprendizagem e de adaptação dos sistemas funcionais.

A razão da eficiência maior e o tempo acelerado das mudanças estruturais encontra-se na especificação funcional. Em consequência, a sociedade é forçada a renunciar a qualquer centralização de suas relações com o ambiente. Não existe uma representação da unidade do sistema dentro do sistema, eliminando-se assim o conceito histórico da *representatio identitatis*. Nenhum sistema parcial pode reclamar por si de representar a sociedade como um todo ou de ser de uma importância decisiva em relação aos outros. Os respectivos sistemas funcionais reagem e estruturam sua capacidade de ressonância de maneiras diferentes, mas têm como base comum o processamento de suas comunicações através de um código binário específico e único. No sistema da ciência, por exemplo, discute-se se resultados são “comprovados” ou “não-comprovados”; no sistema do direito, a respeito do “legal ou “ilegal”. Sistemas

funcionais podem processar informações apenas se elas oferecem uma relação com tais dualidades, e, através do código binário utilizado, decide-se sobre a pertinência da respectiva comunicação. Esses códigos precisam, para não ser paradoxais ou tautológicos, ser complementados por programas, o preenchimento histórico desses códigos via teorias científicas ou leis, no caso do sistema jurídico.

Definimos a literatura como subsistema da arte que se comunica de forma textual. Como tal, observa seu ambiente, como qualquer outro sistema, através de um código específico e programas variados. Paralelamente, é observada por outros sistemas do seu ambiente. A literatura, ao observar outros sistemas como a economia, a política ou o direito, pode integrar na comunicação literária todos os elementos que lhe interessam. Conhece-se bem o processamento literário de construções econômicas, políticas ou jurídicas da literatura realista. Portanto, a literatura observa seu ambiente em busca de estímulos a serem integrados nas suas produções. Paralelamente, ela mesma é observada por sistemas sociais coexistentes que a percebem não como tal, mas conforme suas respectivas diferenciações, como bem valioso, assunto jurídico, meio de educação ou objeto de pesquisas científicas. Essas observações nem sempre correspondem às da literatura: um texto politicamente desejável pode ser literariamente desinteressante ou uma obra profana literariamente interessante.

Na mudança da sociedade pré-moderna para a sociedade funcionalmente diferenciada, constatamos a substituição de uma arte de objetos por uma arte que constrói uma visão própria baseada em diferenciações e estruturas exclusivas. O que se observa é uma transgressão da representação para uma marcação, da imitação de um mundo de objetos existentes ou de uma natureza dada, inclusive de suas formas potenciais, para a construção de formas, que produzem e refletem constituições de mundos.

Assim não vemos mais a comunicação literária sob o ângulo da representação, tradicionalmente ligada a uma função mimética da literatura, que parte de uma oposição entre “life and literature”, atribuindo à última de representar certas verdades da primeira e nem pela perspectiva contrária que reclama que “reality is a text and there is nothing outside the text” (MITCHELL, 1990, p. 16).

Se vemos a evolução e sua diversificação não como “dinâmica objetiva ou resultado de um ímpeto natural progressivo” (GOULD, 2001, p. 1), ela mesma permanece imprevisível. A memória como elemento estruturador ergue uma diferença temporal autoconstruída para dentro dos acontecimentos sem, portanto poder representar ou controlar a evolução em si. Mas a capacidade da memória consiste no fato de que ela pode apresentar o futuro como campo de oscilações possíveis dentro das diferenciações utilizadas para descrever o lado realizado. Assim, a memória ou a tradição revela as fronteiras constituídas a serem cruzadas ou reconfiguradas.

Vemos a função da literatura, antes de tudo, nesta reflexividade inerente aos sistemas sociais da modernidade. Arnold Gehlen a definiu como a constante necessidade interpretativa que atravessa a história humana. Dentro da “própria escala biológica, o homem é de algum modo incompleto, não bem estabelecido” (1966, p. 10). Ele é uma criatura que se depara com a tarefa de se “fazer compreender e elucidar, por sua auto-interpretação” (GEHLEN, 1966 p. 10). Neste contexto, a obra literária não representa um mundo dado, mas observa o observar e as observações do mundo, quer dizer, a comunicação literária confronta o leitor com uma observação de segunda ordem referente a operações de diferenciar, descrever e estabelecer sentido.

A obra literária não apenas observa seu ambiente através de uma descrição de primeira ordem. Ela observa, no mesmo tempo e de forma refletida, seus próprios processos de estabelecer sentido através da redução de complexidade e a constituição de uma complexidade própria. Além do mais, leva em consideração que diferenciações são usadas para observar e descrever. Assim, a literatura observa e presta atenção a diferenças das quais depende o que pode ser visto e o que não. Ela mostra, na narratividade como arte textual, que e como se pode ganhar forma e reflete, na oscilação entre a observação de primeira e segunda ordem, a posição do observador entre a *cegueira*, a diferenciação utilizada e a “visibilidade” (LUHMANN e FUCHS, 1989, p. 178), o descrito.

Como todo processo de “tornar observável” retira algo da observação, então toda diferenciação e designação no mundo também encobre o mundo. Apontar para esse inobservável enriquece o olhar para formas que são possíveis no mundo. Para emergir, o mundo necessita de formações que, a partir do ponto cego do observador e suas diferenciações, produzem paralelamente visibilidade e invisibilidades. Através de uma indiferenciabilidade textual, experimenta-se na literatura moderna uma noção desse espaço cego indescritível e apenas aproximável na consciência, pois cada descrição implicaria uma fixação de dois lados, o observado e o excluído.

Mais que outros sistemas funcionais, como a religião, a política, a ciência ou o direito, o sistema da arte e, na sua forma particular, a literatura tematiza a pluralidade de descrições de complexidade e suas contingências. A literatura, na sua autonomia, e protegida por seu fechamento operacional, pode concentrar-se nas suas funções próprias e observar os limites do possível em relação a combinações de formas, mas sempre aponta, paralelamente, para sua ordem interna e fictícia, em direção a sua referência externa. A diferenciação da literatura lhe proporcionou um espaço próprio em que

referências externas podem e devem ser processadas para aumentar e intensificar a percepção para formas possíveis no mundo. Com isso, a lógica, a ordem da realidade, também se manifesta na realidade fictícia.

Talvez seja exatamente porque nosso cérebro funcione de um modo sistemático, isto é, obedecendo a determinados padrões e regularidade, que ele seja capaz de detectar padrões e regularidade, isto é, estruturas e sistemas, no mundo de seus objetos. O funcionamento binário, base da digitalização, é uma das características do processamento de informações às quais nosso cérebro obedece e das quais se origina a rede de dicotomias seletivas que presidem não só a observação e a abstração, como também nossas decisões, tanto no mundo da ciência como no mundo prático [...]. (BARBOSA, 1998, p. 27).

Podemos, assim, definir a obra literária como observação do possível em relação ao atual, o estandardizado. No trato cotidiano com a realidade, surgem certos hábitos de percepção e comportamento, que podem se estabelecer como padrões e conservadas na linguagem comum. A literatura seria, então, uma reflexão referente às “expectativas rotineiras e às certezas da vida cotidiana” (LUHMANN, 1981, p. 25), portanto, uma técnica de desnormalizar compreensões estandardizadas que rompem a aparência da normalidade.

Em nível geral, as obra literárias confrontam, através de recursos próprios, a realidade conhecida com outras versões da mesma realidade e mostram como versões cotidianas, solidificadas, de realidade são solúveis, desagregáveis, "desfactíveis". Arthur C. Danto (1984) definiu esse processo como “transfiguração do comum”. Esse comum é resultado da assimetria da diferença entre o atual estandardizado e o potencial: somente uma possibilidade pode ser atual, enquanto, no lado da potencialidade, encontra-se sempre uma pluralidade. O sentido é, então, uma forma específica da redução de complexidade e cada atualização significa uma negação das outras possibilidades não realizadas. O não-escolhido permanece como pano de fundo indefinido, mas conservado

para eventuais atualizações futuras. Assim, cada sentido fica aberto para a reversibilidade, a “volta para si mesmo” (MARQUARD, 1998 p. 315).

Nesse contexto, a literatura moderna não representa algo existente ou adiciona objetos extras ao mundo, mas, formulando de uma maneira geral, reflete a constituição e formatação de campos de sentido como processo contingente e apresenta o fundo potencial sobre o qual emergem, através de diferenciações e seleções, estruturas de sentido. Entendemos assim a literatura não como unidade de caráter completo, que informa algo sobre o mundo, mas, antes de tudo, como oferta de comunicação, um “*medium* de reflexão” (BENJAMIN, 1973, p. 57) a ser continuado na leitura crítica, essa compreendida não como observação avaliadora, mas como processo reflexivo complementar e inerente à obra. Chamamos essa reflexividade a respeito da própria manifestação uma observação de segunda ordem, em princípio inerente a todas observações daqueles sistemas que se baseiam em sentido, mas tematizada e explorada sobretudo no sistema da arte.

Paralelamente, essa oferta de comunicação nega ou pelo menos resiste a uma compreensão direta e remete sempre para além das diferenciações e seleções apresentadas, possibilitando releituras e a multiplicidade de reflexões críticas. Na sua indeterminabilidade entre posição e negação, a forma do texto literário dá uma noção do estado sem forma, da complexidade ainda não cortada e limitada pela seleção lingüística. Como essa noção apenas pode ser experimentada, mas não formulada, o paradoxo consiste no fato de que a literatura comunica a respeito do não-comunicável, apenas aproximável na reflexão crítica complementar. A comunicação literária paradoxal elimina, então, momentaneamente, as estruturas sistêmicas na sua complexidade reduzida e ordenada, restabelecendo temporariamente uma complexidade indeterminada. Evidentemente, referimo-nos aqui a uma literatura moderna específica,

de nomes como Kafka, Joyce ou Cortázar e não à chamada “literatura de entretenimento” (*Unterhaltungsliteratur*), que se estrutura basicamente via simulação de observações de primeiro grau, e tem sua função no fascínio pela seqüência de acontecimentos em si e não pela relação entre o atual e o potencial.

Conforme Walter Benjamin, é sobretudo o romance que representa essa tendência em direção à contingência de todas as construções e à policontextualidade como característica da modernidade.

Os primeiros índices para um processo, cujo final é caracterizado pelo declínio da narração [Erzählung], é o surgimento do romance no início da modernidade. O que separa o romance da narração (e do épico no sentido restrito) é sua dependência essencial do livro. A difusão do romance somente se torna possível com a invenção da imprensa. Aquilo que é transmissível [tradierbar] oralmente, o bem do épico, é de uma outra consistência e qualidade do que a consistência do romance. [...] O narrador toma aquilo que conta da experiência, da própria ou da relatada. E ele o torna novamente experiência daqueles que ouvem sua história. [...] A arte de narrar chega ao seu fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, se extingue (BENJAMIN 1976, p. 442).

Luhmann considera essa sabedoria como soma da experiência exemplar para uma observação de primeira ordem. “Sabedoria é exatamente aquilo que surge quando o saber do saber, quer dizer o saber auto-referencial, é desenvolvido num grau de observação de primeira ordem e não ultrapassa esse grau” (1995a, p. 104).

Benjamin baseou-se nessa auto-reflexão da forma para reconstruir a teoria literária do Romantismo. Ele resume a diferença entre a literatura pré-moderna e a moderna no conceito de que a prosa é a idéia da poesia. “Isto é a definição conclusiva da idéia da arte e a essência verdadeira da teoria do romance” (BENJAMIN, 1973, p. 16). A prosa deve ser compreendida como potencialização da poesia, pois ela une poesia e crítica, essa última compreendida como complementação refletida da e na obra.

Na linguagem da teoria dos sistemas, o romance se constitui como oferta de comunicação na alternância entre observações de primeira e segunda ordem e, assim, a literatura moderna apresenta a diferença entre configurações manifestas e latentes do

mundo. O romance, como forma destacada da literatura moderna, constrói sentido de maneira própria, tematizando esse processo e, assim, refletindo a contingência de todas as formas de sentido, já que “o sentido existe apenas como sentido das operações que o utilizam. [...]. Portanto, o sentido é um produto das operações que o utilizam e não uma qualidade universal originada por uma fonte absoluta” (LUHMANN, 1997, p. 44).

Conseqüentemente, não há uma idealidade independente das vivências e comunicações fictícias, mas um fundo de complexidade elevado ainda não cortado e reduzido pela observação, seleção e descrição. A observação de segunda ordem não faz, portanto, mais nada que se utilizar das formas construtivas de sentido para se auto-observar, oscilando entre o atual e o potencial, e surpreender através da sua observação original. Podemos entender esta função de duas maneiras. Uma, de cunho mais social, foi formulado já em 1981 por Iser e retomada por Gumbrecht no seu artigo de 1987, intitulado "Patologias no sistema da literatura":

Todas as formas de ordem do nosso mundo são determinadas soluções que deixam restos, resíduos do problema, mesmo quando são bem-sucedidas. A literatura se refere a tais heranças, espólios, que podem ser lacunas, défices, perdas ou eliminações, bem como possibilidades não realizadas. Assim a literatura se dirige antes de tudo àquilo rejeitado no nosso mundo estabilizado por instituições (ISER, 1981, p. 20).

A segunda se refere a um nível mais individual: a diferença entre *percepção*, grau elevado de informações com pouca nitidez analítica e *comunicação*, redução e seleção do socialmente relevante.

Assim a literatura, na forma textual, se dirige à percepção e com isso à relação problemática entre ela e a comunicação, aspecto excluído da comunicação social em geral, que desenvolve mecanismos variados, chamados por Luhmann de “mecanismos simbióticos” (1984, p. 337), para garantir e estabilizar um acesso normalizado e normatizado aos sistemas psíquicos. A literatura encena, então, a reentrada da diferença

entre percepção e comunicação como comunicação própria. Assim o texto literário desenvolve formas de comunicação que incluem a exclusão de operações da consciência que acompanha todas as comunicações sociais. Já Kant viu, no § 49 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, a função da arte no fato de que ela faz pensar mais do que pode ser concebido na língua e com isso no conceito.

Diferentemente da comunicação usual, que se movimenta diretamente em direção a uma bifurcação sim/não, a comunicação literária desarticula o acoplamento estrutural de consciência e comunicação e reconstitui a liberdade de movimento existente na percepção, contra as tendências reducionistas da linguagem comunicativa. Se a língua é um dos mecanismos centrais do acoplamento estrutural entre comunicação e consciência, e se essa recorre à língua para se estruturar, a literatura funciona como irritação na medida em que remete ao desvio entre as operações da consciência e as estruturas da comunicação.

Assim, o texto literário comunica sobre a percepção da comunicação via consciência e formula nesse campo tanto experiências de integração como de distanciamento. Podemos utilizar essa definição para caracterizar níveis literários: Enquanto a obra literária “elevada” encena experiências de diferença, a literatura de entretenimento (*Unterhaltung*) apresenta experiências de identificação que não se dirigem à consciência como irritação ou perturbação, mas como algo a ser absorvido. Evidentemente, trata-se de uma realização paradoxal, já que o reentrosamento da percepção no texto literário não pode ser a própria percepção, que permanece incomunicável, mas uma percepção reconstruída comunicativamente, uma especulação da comunicação a respeito da percepção.

Uma tal concepção da literatura já neutraliza acusações como a de que se concebe a ficção como algo que dá as costas ao mundo e, por isso, é classificada como

atividade compensatória. As ficções, então, refletem, antes de tudo, a condição que habilita a produção de mundos cuja realidade, em troca, não se põe em dúvida. A ficção literária desvenda sua ficcionalidade ou a desnuda, convertendo este seu gesto em um de seus máximos campos de exploração: a ficcionalidade literária se desmistifica a si mesma e, em contradição aos textos ilusionistas, se revela a si própria como observação encenada.

Nesse sentido, conceitos como representação e *mimesis* impedem que se compreenda a reflexividade da observação de segunda ordem, pois a heterogeneidade do texto literário é transformada em algo homogêneo, e o juízo sobre uma obra ficcional visaria a descobrir seu correspondente pré-textual. Em vez da representação mimética, “vemos nos textos ficcionais um repertório de formas, que são simetricamente partilhadas pelo artista e pelo receptor da arte; [...] formas que constituem uma série aberta. Desta maneira trata-se menos de imitar objetos do que de condições de percepção [...]” (ISER, 1991, p. 488). A conceituação da representação como algo constativo e fixo leva Deleuze e Guattari, ao aproximar representação à *mimesis*, a suposição que “ambas estão comprometidas com um mundo hierárquico [...], sempre a um passo, seja das ressurgências edípicas, seja das concreções fascistas” (apud LIMA, 2000, p. 336). E Barthes compreende a representação como *mimesis* imitadora e por isso condenável: “A função da literatura não é a de ‘representar’, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética. [...] ‘O que se passa’, na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, nada; ‘o que acontece’, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada” (apud COMPAGNON, 1999, p. 101).

Não podemos aqui desenvolver uma abordagem mais detalhada desse assunto, mas não achamos o conceito da representação adequado para caracterizar a oscilação literária entre referência externa e autor-referência e seu dinamismo sistêmico interno. Preferimos definir a literatura moderna como observação, não apenas do mundo ou ambiente, mas das condições gerais do observar e descrever e vemos o texto literário como oferta de comunicação a ser refletida em relação a sua própria forma de observação.

A formação e a autonomia da literatura como sistema de observação específica se realizou, como mencionamos, antes de tudo no final século XVIII, dentro da mudança de uma sociedade estratificada para uma sociedade funcional, onde a literatura não precisa e nem pode mais se apoiar em referências religiosas, políticas ou em uma cosmologia obrigatória, que permitiria imitações. Em vez disso, forma um sistema próprio que, como qualquer outro sistema, produz e reproduz sua comunicação específica de maneira autopoietica.

Definimos a comunicação literária como observação reflexiva entre autor-referência e referência externa. Apresenta-se no capítulo seguinte o Romantismo como fase constitutiva para uma tal conceituação na qual os pensadores românticos tentam

1. primeiramente liberar a arte dos compromissos externos através da negação, aquilo que a arte não é, resumido na concepção de Kant do “belo sem finalidade” ou do belo como “não útil e funcional” de Moritz, situando a fonte para uma tal literatura no gênio como indivíduo dotado de uma sensibilidade excepcional.
2. Num próximo passo, tenta-se ultrapassar esta conceituação via negação e definir a arte de uma maneira positiva. Schiller, por exemplo, vê no belo estético um campo da arte autônomo, que de

um lado resulta da diferenciação funcional, mas paralelamente poderia possibilitar uma educação estética a fins de superar os efeitos negativos desta nova ordem social.

3. No final deste processo, abstrai-se de todas instâncias justificativas externas. Concebe-se a literatura, numa primeira tentativa de renunciar a instrumentos alheios, de forma tautológica para depois chegar à convicção de que, referente à literatura, trata-se de uma comunicação textual que se diferencia de outras comunicações por qualidades inerentes como “ironia” ou o “interessante” e garante sua continuidade como sistema pela oscilação de suas obras entre referência externa e auto-referência, ou seja, *medium* e forma.

## 6 O ROMANTISMO COMO FASE CONSTITUTIVA DA DIFERENCIAÇÃO E AUTONOMIA DA LITERATURA MODERNA ALEMÃ

Historicamente, a auto-reflexão da literatura sobre sua autonomia ganha forma no final do século XVIII, documentada nas discussões entre os *moderni* e os *antiqui*. Não é raro encontrar no final do século XVIII posições como a de Johann Gottfried Herder, que, em um panfleto literário ainda marcado pela disputa da época entre o velho e o novo, avaliou, em 1778, a poesia da Europa antiga. Para Herder, defensor destacado de uma literatura que, na virada do século, se autodefinia como moderna, não havia dúvida: a literatura do tempo passado era uma matéria didática e sem vida, escrita por pedantes senis e mestres dispostos a passar as regras poéticas a todo custo. O que contava para eles era imitar os grandes escritores gregos e romanos, mas, conforme Herder, não possuíam talento nem efeito verdadeiro sobre o público ou um sentimento vivo próprio.

Eruditos escreviam para eruditos, pedantes para pedantes, a maioria (...) incapazes de transmitir a força poética. Escrevendo para esses, não era preciso talento poético, força e a intenção de impressionar o leitor. Os padrões dos velhos estavam lá e somente era preciso escrever como eles, em frases bonitas e reguladas, conforme as pobres regras formais (...) E assim a poesia se tornou aquela coisa morna, que ninguém consegue apreciar (HERDER, 1982b, p. 221).

Também os irmãos Schlegel viam na literatura do século XVIII e início do século XIX pouco mais que regras colocadas em prática e, ainda em 1810, Eichendorff falava de uma literatura feita de “enciclopédias que se tornaram malucas”. O que se

sabia e se aprendia, até aproximadamente 1750, sobre literatura, dentro da tradição da Europa antiga, devia-se a uma poética cujas regras e indicações seguiam detalhadamente as leis da retórica e sua sistemática escolástica. A poética da Europa antiga é uma *ars* que recebe todos os campos de sua atuação como questões de disposição formal, de realização lingüística ou de recepção do sistema retórico e, assim, não se apresenta como arte no sentido moderno – uma criação original - , mas como uma união entre a praxe e seu conhecimento teórico.

Observaremos em seguida a poética romântica sob o ponto de vista da diferenciação funcional. Estamos conscientes da problemática que a utilização do conceito de época *Romantismo* implica, já que esse inclui profundas diferenças discursivas e poetológicas, tradicionalmente superadas pela divisão temporal entre “Früh-“, “Hoch-“ e “Spätromantik” (traduzido por Karin Volobuef como “Romantismo Inicial, Alto Romantismo e Romantismo Tardio”, 1998, pp. 37-39). A dificuldade de uma definição geral, que possa abranger as diversas e, de certa forma, contraditórias manifestações literárias, também foi apontada pela autora no mesmo estudo comparativo *Frestas e Arestas - A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil* (1998).

Problemática também é a oposição tradicional da história literária alemã entre Romantismo e a literatura do Classicismo. Observaremos mais detalhadamente essa oposição, enfatizada especialmente pela história literária alemã, na tentativa de delimitar um campo destacado do “espírito alemão” dentro da literatura da Europa ocidental no capítulo 10.1.

Constatamos duas perspectivas básicas de recepção, à primeira vista contrárias e opostas, em relação ao Romantismo: a que julga a poética romântica como politicamente reacionária, anti-racional, voltada para trás, para a Idade Média e o

misticismo, e a que destaca seu espírito rebelde e crítico como sinal e programa da modernidade. Resolve-se esse impasse tradicionalmente pela divisão temporal mencionada acima: os *Frühromantiker* eram modernos e os *Spätromantiker*, reacionários.

Contrariamente a essa oposição, vemos uma interligação entre a modernidade do “Romantismo Inicial” e a antimodernidade do “Romantismo Tardio”. Partimos da hipótese de que a poética romântica realizou uma reflexão a respeito da diferenciação social em sistemas e discursos específicos e que, de um lado, observa os resultados dessa de maneira bastante lúcida, tirando dela conseqüências estéticas inovadoras e, de outro, desenvolve um projeto ou uma missão que objetiva suspender ou superar a diferenciação social substituindo-a por concepções integrativas e totalizantes. O primeiro aspecto encontra-se na estética do *fragmento*, por exemplo, em Schlegel, e o segundo pode ser resumido sob o título de *mito*. Consideramos fragmento e mito como concepções-chave do pensamento romântico. De um lado, seus autores concebem, como resultado da diferenciação social e conseqüentemente do desligamento da arte das coações externas, a literatura como fragmento apenas concebível num processo reflexivo eterno entre obra e a perspectiva individual de cada leitor, renunciando assim à representação mimética e a um sentido objetivo. O anseio pelo mítico, articulado simultaneamente pelo Romantismo, pode ser visto como projeto de superar ou suspender justamente esta mesma diferenciação social e discursiva que possibilitou uma reflexão autônoma.

Analisamos a ambivalência da posição romântica como comunicação estética moderna que se reflete explicitamente como sistema diferenciado do ambiente e que lucra poeticamente com esse fato e paralelamente é motivada pelo desejo de expandir o sistema parcial da literatura e arte de tal forma que coincide idealmente com seu

ambiente, a sociedade e até a natureza. Na sua auto-percepção, essa comunicação romântica não quer mais se diferenciar de seu ambiente; e mesmo assim, tornar-se observável como discurso diferenciado. Sabemos, portanto, que na sociedade moderna policontextual, o mítico não se mostrou capaz de funcionar como integração discursiva e social, mas possui, antes de tudo, a qualidade de um fascínio estético, que se imagina como suspensão das fronteiras entre arte e não-arte, mas necessariamente mantém a desdiferenciação objetivada dentro dos limites do sistema da arte. Talvez possamos caracterizar a modernidade como primeira formação histórica que permite sua própria negação de forma radical na antimodernidade, e permite isso porque esse “não-estético” não implica necessariamente, como na sociedade pré-moderna, um “não político” ou “não religioso” que tem conseqüências de maior risco para a continuação social.

Para entrar na semântica da nova época, apresentaremos, dentro do possível, uma perspectiva seletiva das observações feitas por autores destacados deste período. Analisando os textos auto-reflexivos do final do século XVIII a respeito da diferenciação, destaca-se uma preocupação maior com o conceito de *autonomia*, presente explicitamente em Kant, Schiller, Moritz e Friedrich Schlegel, e a pergunta de como a literatura pode ou deve preencher esse novo espaço autônomo emergente. Estrutturamos nossa investigação a partir da progressão esboçada anteriormente.

O que diz respeito aos autores analisados, iniciamos essa parte com as reflexões de Kant, como observação filosófica, e Moritz, como primeiro escritor alemão a se ocupar desta temática, a respeito de uma estética do belo baseada em "autonomia" (KANT, 1968a, p. 350). Segue a concepção da educação estética como resultado da autonomia de Schiller, desenvolvida sob a influência de Kant e as reflexões de autores como os irmãos Schlegel a respeito da qualidade da literatura autônoma. Não é, portanto, nosso objetivo constituir uma hierarquia rígida ou elaborar uma linha de

pensamento que pudesse esclarecer definitivamente origem e variação ou início e recepção da reflexão a respeito da autonomia da literatura, mas, antes de tudo, trata-se de analisar seu surgimento maciço em formas e lugares diversos no pensamento em torno de 1800.

## **6.1 A AUTONOMIA ATRAVÉS DO BELO SEM FINALIDADE**

Kant, ao “entender o belo como prazer desinteressado e como uma “adequabilidade a fins sem finalidade” (Zweckmässigkeit ohne Zweck: geralmente mal traduzida por finalidade sem fim)” (KOTHE, 1999, p. 79), distanciou a arte de critérios alheios e atribuiu a ela uma competência própria. Há um interesse constante de buscar na sua concepção estética paralelos a concepções mais recentes, como, por exemplo, em *Belo, Sublime e Kant* (DUARTE, 1998), em que são destacados pontos de aproximação de Kant com Benjamin ou Bachelard, entre outros. Antes de nos ocuparmos de alguns aspectos da teoria kantiana como parte da reflexão filosófica relativa à autonomia da arte, gostaríamos de traçar rapidamente o caminho histórico que leva ao surgimento da estética como disciplina no século XVIII.

Jean Paul constata, por volta de 1800, o surgimento maciço de representantes dessa nova disciplina da filosofia, fundada em 1750 por Alexander Gottlieb Baumgarten. A essa diferenciação na filosofia corresponde uma redefinição das artes no mesmo período. A antiga diferença entre artes liberais (inclusive a ciência e o conhecimento em geral) e artes mecânicas (artesãos) começa a ser modificada. A pintura e a escultura, por exemplo, até a Renascença consideradas artes mecânicas, são incluídas nas artes liberais, não por razões estéticas, mas por causa de sua qualidade

quase científica e matemática, razão pela qual “Leonardo da Vinci tentava definir a pintura como ciência e enfatizava sua relação próxima à matemática” (THOMSON, 1969, p. 252).

No final do século XVII realizou-se, no contexto da ascensão social e econômica da burguesia, uma transformação significativa das categorias das artes. A burguesia se revoltou contra a discriminação social dos trabalhos artesanais e manuais frente às atividades livres. O choque da técnica proto-industrial com a velha divisão e hierarquização é documentado no artigo sobre arte da enciclopédia de Diderot:

Ao examinar os produtos das artes chegou-se à conclusão de que uns eram mais resultado da obra da mente que da mão e outros mais o resultado da mão que da mente. Em parte, isso explica a preferência que se deu a certas artes frente a outras e a divisão das artes em artes livres e artes mecânicas. Essa diferenciação causou um efeito negativo, pois diminuiu o prestígio de pessoas muito respeitáveis e úteis [...] (DIDEROT, 1969, p. 184).

Nota-se aqui a substituição do princípio estratificatório pelo princípio funcional, pois as artes mecânicas realizam agora uma função social relevante e sua relação com outras artes não pode mais ser definida através de um *ranking*. Após diversos ajustes, incluindo a renomeação de artes liberais como belas-artes no século XVIII, estabeleceu-se, por volta de 1800, a categoria arte, no singular, abrangendo as áreas de música, literatura e artes plásticas.

Nesses processos de diferenciação, estabeleceu-se a estética como discurso filosófico a respeito da arte, um discurso que, de um lado, reconhece a autonomia da arte e, de outro, logo começa a hierarquizar o campo artístico: para Kant, Schelling ou Hegel, destaca-se a poesia e a literatura como expressão preferencial, enquanto Nietzsche ou Schopenhauer favorecem a música. Justificam-se freqüentemente essas avaliações pela correspondente capacidade da arte de conter potenciais de verdade e de

ser profética em relação a uma realidade deficiente. O belo como elemento estruturador é programado de formas variadas, como mostra Flávio Kothe:

Tanto Hegel quanto Heidegger, ao retomarem a concepção cristã do belo como resplendor da verdade (sem confundi-la, contudo, com Cristo), viram o belo em função da verdade e, portanto, em papel secundário. Para Hölderlin, o belo não existe como negação da verdade, e sim como uma forma peculiar e única de buscar o verdadeiro e o correto, dentro de um conceito de verdade que não a reduz a silogismos formais [...] (1999 p. 79).

Partimos, então, da suposição de que a estética observa a literatura diferenciada a partir de uma perspectiva filosófica. Notam-se tendências similares, tanto na área literária como na estética, de se distanciar de outros campos como ciência e técnica, enfatizando sua atividade como autônoma, quer dizer, como uma atividade que se autolegitima. Julgamentos estéticos não podem ser confundidos com a comunicação científica (código: comprovado/não comprovado) ou moral (código: bem/mal). Kant torna mais nítida essa decisiva diferença comunicativa: “nenhum conceito do bem pode determinar o juízo do gosto” (KANT, 1974, p. 136). Discursos científicos ou morais ferem por princípio a esfera específica do belo e do feio. Somente o sentimento de prazer ou desprazer do sujeito fundamenta julgamentos de gosto adequados à arte. Esse sentimento é evocado pela “forma” de um objeto. “Apenas aquilo que agrada através da sua forma, que possui uma forma bela, causa aquele prazer da harmonia da capacidade de conhecimento no estado de um jogo livre” (KANT, 1974, p. 132), que legitima o julgamento de uma obra de arte. O sentimento do belo é um julgamento reflexivo, singular, que, mesmo assim, reivindica o universal.

Com Kant termina a ontologização do belo. Conforme o filósofo, “a beleza por si, sem relação com o sentimento do sujeito, é nada” (KANT, 1974, p. 133). Não é o objeto que é belo, mas somos nós que chamamos um objeto de belo. Karl Philip Moritz já antecipou Kant quando enfatizou, em 1786, a dependência do belo em relação ao

observador do substrato material: “nós podemos muito bem existir sem contemplar belas obras de arte, mas essas, como tais, não existem sem a nossa contemplação” (1962 p. 4). Há belas obras, como artefatos, mesmo sem observadores, mas obras artísticas, como tais, se tornam arte somente através da sua recepção. É na comunicação que eles alcançam sua verdadeira existência. Em *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant também parte da comunicabilidade de um sentimento subjetivo em vez da ontologia. Disso resulta que “nós procuramos no julgamento do belo, a priori, dentro de nós mesmos, a medida desse, e a própria faculdade do juízo estético é lei no julgamento” (1974, p. 29).

Com isso, o que é ou não é belo, quem não possui gosto ou o possui, não é mais resultado da “interação nas camadas dominantes” (LUHMANN, 1980b, p. 72), mas é analisado em uma investigação sobre julgamentos compartilháveis e comunicáveis. Kant realiza semanticamente a mudança de estratificação para função: de um gosto marcado pela convenção cortês nas capitais e residências para a consolidação do juízo (*Urteilkraft*) como capacidade geral que substitui a disputa dos juizes da arte sobre a classificação indefinida entre sentimento (*je ne sais quoi*) e razão (regras poética), em favor de uma comunicação estética autônoma que, em vez de restringir as participações, defende uma inclusão geral.

Essa comunicação, apesar de partir do indivíduo, assegura sua generalidade através do *sensus aestheticus communis*, originando-se da identidade da faculdade humana. A pretensão universal do julgamento está abstratamente fundamentada, segundo Kant, em seu caráter desinteressado e não pervertido por nenhum interesse pessoal. Compagnon critica essa concepção como precária.

Kant, após estabelecer a subjetividade do julgamento estético, tenta escapar da consequência inelutável da relatividade desse julgamento; esforça-se desesperadamente por preservar um *sensus communis* dos valores, uma hierarquia estética legítima. (COMPAGNON, 1999, p. 233).

Nós não vemos aqui tanto um nivelamento objetivado que possa abolir diferenças de sensibilidade no julgamento estético, mas entendemos esse senso como garantia transcendental de consenso, um potencial existente mesmo quando de fato há julgamentos divergentes. Pode-se ver sua insistência na validade geral do julgamento do belo e, com isso, a negação do dissenso como tentativa de assegurar às comunicações estéticas uma complexidade própria que se diferencia do conhecimento científico sem ser um campo de opiniões particulares. Bubner destaca a importância de Kant quanto à elaboração de uma primeira comunicação estética autônoma capaz de fazer jus à literatura moderna.

Especificamente a arte moderna revelou que a estética filosófica precisa recorrer à própria experiência estética caso ela não queira se desligar das manifestações nas quais a arte se apresenta. Se faz parte do caráter da arte moderna o novo de seus avanços, a conquista de terrenos desconhecidos, a negação radical de formas estabelecidas, a autodestruição, a tendência para efeitos de choque, a experiência estética torna-se a única fonte confiável de informação. A atualidade da estética kantiana consiste no fato de que ela apresentou uma análise insuperada, na sua sutilidade e intensidade, dessa experiência, sem se submeter a nenhuma heteronímia (BUBNER, 1973, p. 72).

Observamos a mesma tentativa de interligar individualidade e comunicabilidade na concepção kantiana do gênio. Nela, é preciso distinguir entre os falsos gênios, chamados por Kant de “macacos gênios” (KANT, 1968b, p. 226), que prejudicariam o progresso da ciência e da moral com seus discursos pretensiosos e pobres, e aqueles aos quais a natureza concedeu um talento único. Assim, a obra do artista genial não é o resultado de uma arbitrariedade pura nem o resultado previsível de regras produtivas. “É a natureza que precisa dar, no sujeito, a regra à arte, quer dizer, a bela arte é apenas possível como produto do gênio” (KANT, 1968a, p. 307). Kant define o talento natural da genialidade nos seguintes itens: primeiro, a característica da originalidade, seu desvio da norma e sua orientação inovadora; segundo, a característica do exemplar, pois existe também “bobagem original” (KANT, 1968a, p. 308); terceiro,

a inconsciência do gênio quanto ao seu fazer. O exemplar consiste no fato de que a obra possui uma obrigatoriedade em relação à sua compreensão e interpretação. Há nela uma regra singular que normatiza sua avaliação e que somente é válida para essa obra. O gênio não sabe “como as idéias se formam nele e não tem poder de planejar ou compartilhar com outros sua produtividade” (KANT, 1968a, p. 308).). Por isso, a quarta característica: há apenas necessidade de gênio na arte, não na ciência, pois essa última se constitui num processo racional e recapitulável. “Nas ciências, há apenas uma diferença de grau entre o inventor mais destacado e um aprendiz enquanto existe uma diferença específica entre ele e aquele dotado pela natureza para a bela arte” (KANT, 1968a, p. 309). Ao introduzir a natureza como legitimação do gênio para destecnicizar a arte, Kant concede à ciência uma dinâmica própria inexistente na arte, à “qual é imposto um limite não superável e que provavelmente foi alcançado há muito tempo, impossível de ser estendido” (KANT, 1968a, p. 309). A virada para uma reflexão sobre a temporalidade da arte moderna na busca de rupturas e sua inclinação para inovações acontecerá apenas na poética romântica.

A faculdade específica do gênio consiste em apresentar idéias estéticas. “Entendo uma idéia estética como aquela forma de imaginação que faz pensar muito sem que um certo pensamento ou conceito possa lhe ser adequado e que, conseqüentemente, nenhuma língua pode alcançar por completo para torná-la compreensível” (KANT, 1968a, p. 316). O artista gênio produz então um excesso sensual da imaginação que resiste ao disciplinamento conceitual e que exige um direito próprio. Os conceitos abstratos da razão estão sendo suspensos e perdem seu caráter inequívoco, enquanto o singular e específico experimenta uma valorização. A idéia estética “permite associar a um conceito muitos elementos inomináveis cujo sentimento vivifica a faculdade de conhecimento e interliga a língua, como mera letra, ao espírito”

(KANT, 1968a, p. 316). A imaginação do gênio, libertada das coações discursivas da razão é, então, o princípio constitutivo da obra de arte, irreduzível ao conhecimento científico e garantia da autonomia artística. Apesar de a fantasia do artista se retirar da reconstrução conceitual, ela não é sem limites, pois precisa de um disciplinamento pelo gosto para que seu “vão livre” respeite as condições gerais do conhecimento humano e corresponda, de forma informal, às leis da razão. “O gosto é a disciplina do gênio e lhe corta as asas [...] ao mesmo tempo lhe oferece uma orientação [...]” (KANT, 1968a, p. 319). Vêem-se as similaridades entre artista e observador do belo. O gênio é capaz de iniciar o “jogo lúdico” e colocar, de forma produtiva, sua imaginação na obra, a qual depois estimula uma reação correspondente no receptor. Mas a visão da idéia estética por si precisa, para ser comunicável, de habilidades técnicas. “O gênio pode apenas oferecer uma matéria rica à bela arte; o processamento dessa e a forma exige um talento formado pela escola para fazer um uso que consegue ultrapassar a faculdade do juízo” (KANT, 1968a, p. 310). Essa concepção permite entender melhor um tema freqüente do romantismo, o artista sem obra, como no caso de *Werther*, incapaz de transformar suas visões em formas materiais. Com referência às diferentes formas artísticas, Kant atribui à poesia um lugar destacado. Na comunicação com o texto poético, experimentamos, desprendidos dos sentidos e do intelecto discursivo, uma plenitude do mundo impossível de alcançar na vida empírica.

Após ter determinado o campo específico da estética, Kant questiona o significado desse para a ética. Com referência a este item, há avaliações contrárias a serem discutidas. Enquanto Jean-François Lyotard comenta, em relação a Kant, que “a separação entre estética e ética aparece aqui como irrevogável” (1989, p. 95), Flavio Kothe afirma que “Kant insistiu em uma estrutura de conexão entre o ético e o artístico,

na qual ambos se afirmam como algo que se dispõe em um horizonte além de qualquer interesse pessoal ou grupal” (1999, p. 80).

O desinteresse da posição estética se diferencia, por exemplo, do interesse moral pela distância em relação a seu objeto que a motivou. Enquanto a complacência moral objetiva a existência de uma ação e o agradável apenas estimula os sentidos, a experiência estética neutraliza, conforme Kant, os dois pólos, os sentidos e a razão, e consegue transformá-los num estado de “jogo lúdico livre” em que a razão retira dos sentidos seu rigoroso caráter imediato (*Unmittelbarkeit*), enquanto os sentidos retiram da razão sua obrigatoriedade de atuar em conceitos (*Begriffszwang*). Acontece na experiência estética então um balanceamento (*Ausgleich*) de sentido e razão. O julgamento do belo inicia o mecanismo geral do conhecimento de conceber algo singular sob um conceito geral sem que se fixe o específico num conceito final. Assim, o julgar estético pode ser considerado como parte das faculdades de conhecimento geral na forma de um *sensus aestheticus communis*, que tem como conseqüência a sua “comunicabilidade geral” (KANT, 1974, p. 158). Kant parte da faculdade de cada pessoa de julgar a arte e o belo. Somente a disposição existente em cada pessoa das capacidades de conhecimento é decisiva para proferir “julgamentos aceitáveis sobre objetos que então são considerados belos ou feios” (KANT, 1974, p. 124). Julgamentos de gosto não são mais legitimados através de convenções diferenciadas hierarquicamente, mas se baseiam num fenômeno humano geral, o conjunto das faculdades de conhecimento.

Não concordamos com Kothe quando afirma que, em Kant, “o belo, o correto e o verdadeiro estão conectados entre si, de um modo tal que nenhum pode ser pensado sem a unidade que ele constitui com os demais” (KOTHE, 1999, p. 80). Na nossa visão, Kant diferencia claramente entre os diversos campos.

Primeiro, ele reflete sobre a comunicação estética como sistema próprio para depois observá-la como ambiente de outros sistemas, como o ético. A tematização moral do belo já pressupõe sua autonomia. “Mostramos detalhadamente acima que o julgamento do gosto, através do qual se declara algo como belo, não precisa ter um interesse como justificativa. Mas disso não resulta a consequência de que, depois de ser realizado como julgamento estético puro, não possa ser ligado a um interesse” (KANT, 1968a, p. 296). A autonomia do belo e da arte não exige a renúncia a qualquer comunicação não-estética, mas Kant admite aqui observações referentes ao belo a partir de outros campos que trabalham com outras diferenças. Para a moral, o belo pode ser considerado bom ou mal, assim como para a estética, o mal pode ter qualidades belas.

Mas o belo como instrumento do bem é impuro. O que serve para fins alheios como “tratado moral e sermão” não pertence à arte. Mesmo “vestidos em forma de bela arte, não os chamamos obras artísticas” (KANT, 1968a, p. 249). Fins externos, comuns à época do Iluminismo, e arte se excluem. A arte precisa primeiramente exercer sua própria função. Kant insiste nas condições específicas de uma comunicação estética adequada sem excluir a possibilidade de se poderem cristalizar outros interesses ao redor do objeto da comunicação. O que é belo também pode ser útil. Assim, pode-se “colocar o motivo para uma finalidade naquilo que já agradou em si, sem consideração para qualquer finalidade” (KANT, 1968a, p. 229). Finalidade significa, neste sentido, fins externos, para além do sistema da arte. A comunicação estética não se pode deixar influenciar, no processo do seu juízo autônomo, por esses fins externos à arte, se ela não quiser recair na posição antiga de uma condução externa.

Mas Kant também constata que a arte ganha em importância na referência de sistemas coexistentes, fato chamado de realizações secundárias (*Leistungen*) na teoria dos sistemas. Fala-se de realizações secundárias (*Leistungen*) quando um sistema social

provoca seleções num sistema social coexistente. A arte, por exemplo, é utilizada economicamente pela moda; ou produz comunicações, que contribuem para convicções religiosas, políticas ou para o campo da educação. O critério da realização secundária (*Leistung*) é “sua utilidade: o fato da sua inclusão e seu processamento em outros sistemas parciais” (LUHMANN, 1981, p. 261).

A arte pode, então, se tornar instrutiva no âmbito da educação. Mas a educação não é sua primeira função. A arte não se torna arte pelo fato de produzir rendimentos para sistemas parciais. Voltando para Kant, a arte promove para a sociedade “humanidade” e “sociabilidade”, sem que isso possa ser confundido com a função da arte. Da mesma maneira, ela produz rendimentos para a ciência e a moral. Esses não são o objetivo principal da arte, mas apenas efeitos “colaterais”, que somente na perspectiva dos respectivos sistemas são estilizados como objetivos.

Com referência ao último ponto de nossas observações sobre a ética de Kant, quanto à relação entre o belo e o ético, Kothe afirma que o filósofo entende o sublime como símbolo do eticamente correto, resultando numa relação em que “o ético e o artístico se afirmam” (1999, p. 80). Mas é preciso ressaltar que Kant não entende esse simbólico no sentido de que uma boa ação no âmbito da arte poderia representar um símbolo do bem absoluto da razão. Antes de tudo, compreende o símbolo de maneira metafórica, ou seja, o belo é uma metáfora do bem, como mostra no seguinte exemplo:

Um estado monárquico é representado por um corpo animado quando é governado por leis internas do povo, mas por uma mera máquina quando é dominado por uma única vontade; nos dois casos essa representação é simbólica. Pois, apesar de não haver similaridades entre um Estado despótico e uma máquina, essas existem entre as regras através das quais se reflete sobre ambos e sua causalidade (KANT, 1968a, p. 352).

Igualmente à máquina e ao governo despótico, não há nada em comum entre o belo e o bem. Eles não formam uma unidade, mas apenas são comparáveis sob um

ângulo específico. Conforme Kant, esse consiste no fato de que as características estruturais da posição estética também valem para a posição moral relativa ao bem. Como símbolo, o belo não fornece ou simboliza um conteúdo direto do bem ético, mas apenas remete a suas condições e especificidades constitutivas. Assim, confirma-se a separação entre ética e estética sem abandonar o princípio básico estruturador em comum, uma concepção parecida com a da teoria dos sistemas, segundo a qual cada sistema, da mesma maneira, se forma e se reproduz na base dos mesmos processos estruturais.

Com isso, Kant coloca a auto-referência contra a heteronomia. Medidas externas de julgar, tanto como aclamações funcionais alheias, são rejeitadas como inadequadas. A “bela arte” significa uma “arte livre”, soberana no seu território, sem que isso signifique arbitrariedade. “Cada arte pressupõe regras e é o gênio através do qual a natureza as fornece” (KANT, 1974, p. 242).

A característica do gênio é sua “originalidade” que faz surgir inovações. Mas ao mesmo tempo, o gênio precisa ser exemplar. A medida para o juízo da arte seria, então, a própria arte. Para evitar formas tautológicas de auto-referência, Kant usa o conceito do gosto, que disciplina o gênio. A originalidade genial produz um “material rico”, mas a arbitrariedade na formação é limitada pelo “gosto que possa perdurar frente ao juízo” (KANT, 1974, p. 245).

O gosto é, como o juízo em geral, a disciplina do gênio. Ele lhe restringe e o torna civilizado e polido. Podemos comparar a concepção kantiana, que trabalha com as diferenças entre gosto e gênio, forma e matéria, com a da teoria dos sistemas, que fala em operações básicas de auto-referência e referência externa: “A forma representa a auto-referência e o conteúdo, referência externa” (LUHMANN, 1990c, p. 10). Em Kant, a natureza, como referência externa, contribui com a matéria mediada pelo gênio e o

gosto, enquanto a teoria dos sistemas utiliza conceitos como ambiente mediado por processos auto-referenciais para garantir uma forma diferenciada.

Precisa-se ainda responder à pergunta do porquê de Kant também definir a fonte das formas artísticas no exterior do sistema da arte. Por que “a própria bela arte não pode pensar a regra conforme a qual ela fabrica seu produto?” (KANT, 1974, p. 242).

A teoria dos sistemas concebe a arte sob a diretriz da autopoíesis. Na arte como sistema comunicativo, as unidades, das quais se compõe o sistema, são produzidas pelo próprio sistema num processo permanente de comunicações específicas. Este processo de auto-reprodução está sujeito a condições internas de condução, por exemplo, programações historicamente variáveis do código. O sistema é fechado operacionalmente, mas, ao mesmo tempo, aberto a irritações e estímulos do ambiente. Ao situar o gênio como motor quase natural da arte no exterior do sistema da arte, Kant externaliza uma parte bastante importante da arte e a entrega à natureza. “Genialidade é um ingenium de nascimento” (1974, p. 242) e não uma propriedade produzida e controlada pelo sistema da arte.

Essa visão tem sua origem na concepção, dominante na virada do século XVIII, de que a sociedade é uma totalidade que consiste de partes, os indivíduos (LUHMANN, 1984, pp. 21-23). Esferas sociais não podem ser pensadas sem representantes individuais. Kant segue esse dispositivo e transforma a totalidade da arte no plural de gênios originais, garantindo um campo destacado com seqüências comunicativas conectáveis através do elemento “gosto”. Esse não é um produto da natureza, mas possui no juízo um fundamento transcendental. É verdade que “a bela arte somente é possível como produto do gênio, que, como natureza, dá as regras” (KANT, 1974, p. 242). Mas ao colocar o gênio no exterior dos sistemas sociais, Kant precisa

delimitar a projeção de sua função. O gênio apenas gera “a matéria para produtos da bela arte” (KANT, 1974, p. 245), enquanto as decisões referentes à forma são restritas ao juízo via estudo, aprendizagem e reflexão consciente dentro do âmbito da sociedade.

Partimos da definição de Kant do belo “como prazer desinteressado e como uma adequabilidade a fins sem finalidade” (KOTHE, 1999, p. 79). Concebemos o belo como fenômeno cuja organização formal apresenta uma adequabilidade em relação a nosso juízo de conhecimento que possibilita uma contemplação prazerosa. No lado oposto desse, Kant coloca o sublime, o “prazer negativo” (KANT, 1968a, p. 245), uma experiência explicitamente delimitada para o campo de fenômenos naturais. Esses são chamados de sublime quando superam nossa imaginação e com isso causam uma sensação ambivalente de desprazer.

O oceano imenso, revoltado por tempestades, não pode ser chamado de sublime. Seu aspecto é terrível e é preciso ter uma mente cheia de idéias variadas para poder, nessas circunstâncias, gerar um sentimento que seja, ele próprio, sublime ao estimular a mente a abandonar a sensualidade e se ocupar com idéias que contemham uma adequabilidade mais elevada (KANT, 1968a, p. 245).

O mar tempestuoso ameaçador alarma nossos sentidos e os sobrecarrega, delimitando nossa faculdade de percepção. Mas esse colapso de nossa natureza sensual contém uma adequabilidade que estimula o prazer, pois possibilita conceber nossos potenciais sobre-sensuais: a competência para a razão que vai além do terrível dos elementos. Enquanto no belo experimentamos a harmonia dos sentidos com nossa faculdade de razão, no sublime elevamo-nos (A palavra alemã para o sublime, *das Erhabene*, origina-se do verbo *erheben* ou *elevantar* em português) além dos limites da natureza sensual e nos experimentamos como seres da razão.

O belo precisa da sensualidade, de forma positiva, como contrapeso à discursividade do intelecto e sua obrigatoriedade de atuar com conceitos. O sublime precisa da sensualidade de forma negativa para encenar o fracasso dessa como vitória da

razão sobre todas as limitações sensuais do sujeito. Podemos conceber o oceano como espaço de tal grandeza, em ambos os sentidos, que se torna inexperimentável na sua totalidade. Conforme Kant, o sujeito vivencia esse momento de falha da faculdade imaginativa paralelamente como apelo à sua razão e à faculdade dessa de *pensar* a totalidade, como momento sublime. O fracasso dos sentidos torna-se o prazer da razão, mas sob a condição de que a força da natureza não nos ameace de forma direta e de que possamos experimentá-la a partir de uma distância segura. “Sua contemplação torna-se tão mais atrativa quão mais terrível ela se apresenta conquanto estejamos em lugar seguro” (KANT, 1968a, p. 261). Kant relaciona, então, sua concepção do sublime a fenômenos da natureza que sobrecarregam nossos sentidos, mas transformam essa dissonância de sentidos e síntese conceitual em uma presença não representável, apenas emergente nas rupturas, da razão e suas “idéias de totalidade, liberdade e imortalidade da alma” (KANT, 1968a, p. 264).

Aproximando o sublime à arte, podemos afirmar que a arte obtém sua significação não da presença do apresentado, mas da ausência, do não-dito que remete infinitamente a algo além de qualquer conceituação fixa.

Talvez não exista trecho mais sublime no livro sagrado judaico que o mandamento: não farás uma imagem e nem uma alegoria daquilo que é no céu e na terra. Esse mandamento sozinho é capaz de explicar o entusiasmo que o povo judeu sentiu [...] por sua religião [...] (KANT, 1968a, p. 274).

O absoluto é apenas apresentável como falta e sua ausência é fonte inesgotável para a reflexão. Para Kant, as falhas de uma arte sublime que encena nas lacunas dos signos o traço daquilo indizível a ela remetem a um espaço onde essas desapareciam à luz da razão. Essa necessita dos sentidos para, no momento sublime, ultrapassar seus limites de maneira prazerosa. A teoria pós-moderna, pelo menos na avaliação de Lyotard, retoma enfaticamente a idéia do inapresentável como elemento constitutivo.

O pós-moderno é aquilo que remete, na sua apresentação, a um não-apresentável. [...] que inicia uma procura de novas apresentações [...] para afiar a sensibilidade para o fato de que existe o inapresentável. [...] Dever-se-ia finalmente chegar à conclusão de que não cabe a nós entregar a realidade, mas achar alusões a um pensável que não possa ser apresentado (1985, p. 47).

Enfatizamos em Kant o fato de que ele formulou explicitamente a auto-referência da arte. A fórmula para essa nova auto-referencialidade de uma arte, que rejeita programaticamente todas as exigências externas como utilidade ou elevação moral, chama-se, na estética dos últimos cento e cinquenta anos, *l'art pour l'art*, atribuída normalmente ao estetismo francês da metade do século XIX. Anke Wiegand, por exemplo, escreve:

Essa concepção foi divulgada por Cousin. Seu tratado *Le Vrai, le Beau et le Bien* baseou-se na estética alemã. Também foi Cousin que cunhou a fórmula “l’art pour l’art”: Il faut comprendre et aimer la morale pour la morale, la religion pour la religion, l’art pour l’art (apud WIEGAND, 1967, p. 100).

Portanto, há indícios de que essa expressão famosa para a autonomia da arte se deva diretamente a Immanuel Kant. Um jovem estudante, Henry Crabb Robinson, freqüentava em Jena, logo depois da morte de Kant, as aulas de Schelling sobre a filosofia kantiana. No seu *Letters on German Literature*, escrito periodicamente, encontra-se um ensaio sobre *Kant's analysis of beauty*, com as seguintes anotações: “the beautiful has no object or end beyond itself, it pleases because it is, in itself alone” (apud WEBERN, 1992, p. 47). O belo não possui fins externos, o juízo estético olha, portanto, sem interesse moral ou materialista para seu objeto. O ensaio de Robinson tem conseqüências. No dia 11 de fevereiro de 1804, o francês Benjamin Constant, viajando, o lê e anota no seu diário:

Almocei com Robinson, um aluno de Schelling. Seu trabalho sobre a estética de Kant. Idéias muito inteligentes. Arte pela arte, sem interesse, qualquer interesse é contra a natureza da arte. Mesmo assim a arte chega a um tal apesar de não o ter possuído antes (1970, p. 71).

No original, em francês, está escrito *L'art pour l'art, et sans but*, dando origem a essa expressão que surge, assim, diretamente da recepção da filosofia de Kant. Para Constant, essa teoria da autonomia da arte parece ser uma realização especificamente alemã, totalmente em contraposição à literatura francesa:

A literatura francesa possui, ao lado da beleza poética, sempre um interesse, seja ele a moral, a utilidade, experiência de vida ou *persiflage*.[...] Por isso, ela serve sempre como pretexto ou meio. Em nenhum lugar encontra-se tudo aquilo que é essencial à poética alemã e me parece ser a essência verdadeira da poesia.[...] Disso resulta que pessoas acostumadas a procurar na literatura alguma outra coisa que a poesia não a acharão na literatura alemã. É como um matemático que fala da *Iphigeneia*: O que isso comprova? Os estrangeiros comentam a literatura alemã: Aonde isso quer chegar? (CONSTANT, 1970, p. 108).

Ao francês Constant, a literatura alemã se apresenta como novidade da época, uma literatura sem interesses/fins externos e auto-suficientes. Portanto, Constant reflete sobre o fato de que a arte pudesse realizar interesses sem que isso fosse seu atributo explícito. Ela produz realizações secundárias (*Leistungen*). As expectativas dos sistemas sociais coexistentes não são levadas em conta primeiramente, mas podem ser preenchidas, como efeito colateral, ocasionalmente ou propositadamente. Germaine de Stael, uma amiga próxima de Constant, retoma esse pensamento em 1814 e o transmite para um público maior:

Ao separar o belo do útil, Kant comprova que não está na natureza das belas-artes fornecer regulamentos. Sem dúvida, tudo que é belo precisa evocar sentimentos generosos e esses sentimentos têm que estimular virtudes, mas no momento que se pretende apresentar um regulamento moral, a impressão livre das obras primas da arte é destruída, pois o interesse, seja o que for, não pode ser pensado sem limitar e coagir a imaginação (1985, p. 578).

Objetivos morais são apenas interesses secundários com os quais a literatura satisfaz certas exigências. Goethe formulou, quase na mesma época, nas suas memórias, o mesmo pensamento: “uma boa obra de arte pode e vai ter conseqüências morais, mas exigir fins morais do artista significa destruir seu ofício” (GOETHE, 1975b, p. 600).

Mostramos as reflexões da estética, a área filosófica que se ocupa com o campo artístico, referente à formação de um espaço autônomo da literatura e da arte em geral. Observam-se em seguida pensamentos semelhantes na área literária, neste caso em Karl Philipp Moritz (1756-1793) que, apesar de não ter alcançado uma referencialidade igual a de Kant, pode ser considerado o primeiro teórico explícito de uma concepção de autonomia da literatura.

## **6.2 A AUTONOMIA DA LITERATURA ATRAVÉS DA OPOSIÇÃO COM A TÉCNICA ÚTIL.**

Moritz viveu de 1756 a 1793 e é conhecido hoje, antes de tudo, como companheiro temporário de Goethe. Pertencia ao grupo dos protetores de Jean Paul e, como professor da “teoria das belas-artes”, adquiriu influência sobre a geração dos jovens românticos, juntamente com Tieck e Wackenroder. Moritz deixou um número grande de tratados poetológicos e estéticos, dos quais sua *Teoria dos deuses* (1790), escrita contra a desvalorização dos mitos pelos iluministas, teve grande repercussão. É considerado o fundador da psicologia empírica e era editor da *Revista para uma psicologia da experiência*. Foi muito estimado por seus contemporâneos. Goethe, por exemplo, lhe atribui as articulações mais importantes das conseqüências teóricas da literatura romântica, e August Wilhelm Schlegel concordou explicitamente com essa avaliação ao afirmar, em 1801, que os escritos de “Moritz expressaram de uma maneira extremamente bem sucedida a relação situada no belo com o infinito como aspiração da arte em direção de uma perfeição interna” (SCHLEGEL, A. W., 1884, p. 103). Para Schelling, Moritz era o primeiro “entre os alemães com uma compreensão da dimensão poética da mitologia e a não compreendê-la erroneamente, de maneira iluminista, como

superstição, irrelevante ou, na melhor das hipóteses, como conhecimento abstrato” (SCHELLING, 1980, p. 56).

Quanto à história literária, a importância de Moritz consiste, antes de tudo, na sua ênfase na autonomia da arte. Para se ter uma idéia melhor do que significa, para um autor do final do século XVIII, refletir sobre a autonomia específica da literatura, analisaremos mais detalhadamente seu modo de pensar esse assunto, pois uma coisa é dizer, abstratamente, que a autonomia não é senão a reflexão da diferenciação dos sistemas, uma outra é recapitular a maneira concreta na qual essa se realizou na semântica do século XVIII.

A primeira publicação de Moritz relevante nesse campo foi redigida em 1785 sob o título bombástico *Tentativa de unificar todas as belas-artes e ciências sob o conceito do completo em si*. Já o título nos mostra que Moritz encontra-se na virada de uma época: em parte, o título é bastante antiquado e retoma conceitos da tradição antiga da Europa, pois “belas-artes e ciências” era uma expressão do antigo sistema de formação (*Bildungssystem*) e designava originalmente as “artes liberais ou livres”, compreendendo basicamente as disciplinas consideradas hoje como científicas, como aritmética ou astronomia, por exemplo. Essa formulação é antiquada sobretudo por interligar arte e ciência. O termo *belas-ciências* desaparece alguns anos mais tarde, pois as afirmações da ciência não são “belas”, mas “comprovadas ou não comprovadas”, como mostramos em Kant. Assim, de um lado, o título de Moritz induz ao passado e, de outro, coloca uma perspectiva inovadora, marcando uma ruptura.

O novo conceito define o belo da arte como “completo em si mesmo”. Esse critério possibilita a Moritz diferenciar a arte, especificamente, entre todas as formas de produção (*Herstellens*) e pensá-la como autônoma. Ele argumenta da seguinte maneira: toda produção técnica comum fabrica um objeto que é meio para um fim. Esse fim

externo prescreve ao objeto a ser produzido como deve ser sua essência. O objeto técnico não é nada por si mesmo, ele serve a uma função, e, nessa realização da função, realiza-se sua existência; ele é “servil”. A faca serve para cortar o pão e, a partir desse fim, define-se a essência desse tipo de faca e se pode julgar sua qualidade. O objeto produzido tecnicamente é útil porque e quando ele serve a um fim externo a ele. “Por ter o útil seu fim não dentro de si, mas fora de si, em algo outro e visando a aumentar a perfeição desse, aquele que procura produzir algo útil tem que considerar sempre esse finalidade externo no seu ofício” (MORITZ, 1962, p. 4). O objeto técnico somente é algo “completo” ao realizar aquilo prescrito a ele pela finalidade, por si ele não é nada. Essa dominação da finalidade sobre o meio pode ser definida como *heteronomia*: o *nomos*-a lei-do meio está situado no lugar da finalidade, a finalidade prescreve ao meio a sua lei. Na obra de arte prevalecem outras configurações. Para Moritz, a arte não preenche nenhuma finalidade externa a ela, mas encontra sua finalidade em si mesma, quer dizer, ela se dá a sua própria lei como unidade de finalidade e meio, e nisso é autônoma.

Ao observar o belo, reponho a finalidade no próprio objeto; observo-o como algo completo em si mesmo. O belo não tem sua finalidade fora de si e não existe para a perfeição de uma outra coisa, mas por causa da sua própria perfeição interna. Não se contempla o belo julgando sua utilidade mas é somente útil na condição de poder ser contemplado (MORITZ, 1962, p. 3).

Moritz pensa a autonomia da arte através do conceito do “completo em si”. Uma literatura que encontra sua “finalidade em si” renuncia a qualquer exigência externa em relação a um objetivo inerente. Não é permitido a ela *querer* agradar nem instruir ou agir conforme fins políticos ou religiosos. Nesse caso, perderia a autonomia e serviria a finalidades externas a ela. Pode-se concluir que Moritz rejeita qualquer concepção instrumentalizada ou operativa da literatura.

Essa reflexão sobre a autonomia é de uma conseqüência impressionante e precisa ser apreciada na sua importância histórica. Moritz é o primeiro teórico significativo da autonomia da arte. O problema da sua concepção está no fato de essa ter surgido da confrontação sugestiva entre arte e técnica. O produto técnico fornece quase *ex negativo* a definição da autonomia da arte. Sua argumentação, que vê a arte como o oposto da técnica, apresenta duas conseqüências questionáveis. Primeiro, não oferece uma resposta sobre a razão da existência da literatura. Por que manter a literatura, já que aparentemente ela não possui uma função social? Julgar a arte como o contrário da técnica útil atribui à autonomia um caráter “a-social” ou anti-social. Mas a arte não se distingue da técnica por não exercer nenhuma função, mas por exercer uma função diferente. A outra conseqüência duvidosa encontra-se na concepção da obra artística. Moritz julga-a como cosmo harmônico, fechado em si, que não induz a nada além de si mesmo, interpretando a autonomia, assim, a favor de um ideal classista já anacrônico. Mas, como ninguém antes, levou em conta o processo da diferenciação funcional e tentou, através da semântica do seu tempo, que lhe ofereceu o paradigma da produção instrumental ou técnica, descrever o que acontece quando se desvinculam as funções múltiplas que submeteram a literatura a obrigações religiosas, moralistas, políticas e epistemológicas.

A mesma ambivalência caracteriza a sua mais importante contribuição para a poética romântica, testemunhando sua posição histórica na virada do século, dentro do conflito entre o velho e o novo. Publicado em 1778, e por muitos considerados sua obra mais significativa, o ensaio intitulado *Sobre a reprodução formativa [bildende] do belo* impressionou Goethe de tal forma que esse incluiu trechos do ensaio no seu livro *Viagem à Itália*. De novo, há uma certa ambivalência no título. Constatamos que a diferenciação da literatura significa desacoplamento da literatura de qualquer programa

universal a ser copiado. De uma literatura autônoma não se pode mais exigir que siga a um programa pertinente a seu ambiente como religião ou filosofia. Moritz mantém, de certa forma, esse princípio mimético ao utilizar o conceito de *reproduzir*.

Sua argumentação baseia-se na seguinte linha de pensamento: chamamos “belo” uma totalidade autônoma, de estrutura complexa, concebida como unidade de suas partes singulares, repetindo assim a idéia básica de sua publicação de 1785. Mas ele adiciona mais uma condição para poder chamar algo de belo: esse precisa ser sensorial (*sinnfällig*), reproduzível pelos sentidos como unidade, ou seja, precisa caber nas proporções dos sentidos humanos e corresponder a suas capacidades. Para ele, a totalidade do mundo, o cosmo, é uma totalidade autônoma de estruturas complexas e, por isso, o mais belo em si. O cosmo é belo porque é organizado de maneira adequada em relação a totalidade das suas partes. É essa “beleza do mundo” que deveria ser reproduzida pela literatura ou pela arte em geral. Moritz admite que a totalidade do mundo supera, em circunstâncias normais, a capacidade receptiva dos sentidos humanos e, assim, sua beleza permanece inacessível. Mas supõe que a natureza dota certas pessoas – os gênios – de tal forma que eles são capacitados a “ver”, ou melhor, “pressentir vagamente” o belo do mundo e incluir essa sensação, de forma reduzida, na obra de arte. Dessa maneira, a literatura reproduz *en miniature* a beleza do mundo e a torna acessível, como modelo, à capacidade receptiva do público geral. “Cada totalidade bela vindo da mão do artista formador é, de forma menor, uma reimpressão do belo maior na totalidade da natureza, que cria posterior e indiretamente, através da formação artística, aquilo que não pertencia diretamente ao seu grande plano” (MORITZ, 1962, p. 73).

Moritz parodia o postulado antigo da mimesis, pois continua a atribuir à literatura uma tarefa mimética, mas o que ela deve reproduzir pode ser chamado de um

programa de mundo autodirigido, pois o mundo a ser reproduzido é constituído a partir da experiência artística. O mundo ou a natureza, que se serve do gênio do artista, é um ciclo artístico fechado no qual o belo do mundo se transforma no belo da obra, não necessitando de mais nada além da arte.

Do belo real e completo, a natureza criou indiretamente o reflexo através de seres nos quais sua imagem se imprimiu tão viva que ela se reprojeteu na sua própria criação. Assim, produziu, refletindo a si mesma através desse reflexo duplo, uma ilusão ainda mais encantadora, para o olho mortal, do que ela própria (MORITZ, 1962, p. 74).

A reprodução é, então, um processo artístico auto-referencial que copia um programa do mundo estetizado, no qual a beleza do mundo e a da obra se refletem mutuamente. O elemento “antigo” nessa concepção é o argumento ontológico de Moritz de que o mundo é, na verdade, uma única obra de arte gigante. Quase ingenuamente, ele define o mundo como belo, sem refletir sobre esse apoio ontológico. Mas decisivo para nossa investigação é a conclusão de Moritz que a estetização do mundo assegura a autonomia da arte.

Para a auto-reflexão romântica que segue o caráter autônomo das operações da arte e da literatura é fato consumado, natural e evidente, apesar de programar essa autonomia de maneiras variadas. Em 1797, Friedrich Schlegel retoma, nos seus *Fragments Lyceums*, o conceito básico de Moritz, mas o insere em uma metáfora política. “A poesia é um discurso republicano; um discurso que é sua própria lei e sua própria finalidade, onde todas as partes são cidadãos livres autorizados a participar” (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 155). Em outra ocasião (*Studiumaufsatz*), Schlegel fala da *isonomia* das comunicações, ou seja, da sua igualdade, que proíbe de hierarquizá-las e posicionar, por exemplo, a política ou a religião acima da literatura. Os diversos sistemas de comunicação não podem mais ser estratificados e, além de serem

autônomos, também são isônomos. Schiller formula as conseqüências sociais desse postulado da autonomia.

A arte é desvinculada de tudo que é positivo e introduzido por convenções humanas. Ela possui uma imunidade absoluta da ambigüidade humana. O legislador político pode fechar ou impedir sua área, mas não reinar dentro dela. Ele pode humilhar o artista, mas não adulterar e nem falsificar a arte (SCHILLER, 1962, p. 333).

A política pode restringir as condições do ambiente de tal forma que, num caso extremo, a comunicação artística tem que cessar, mas, enquanto ela se manifesta, continua como comunicação artística e não, por exemplo, política. A literatura é autônoma na medida em que possa manter seu fechamento operativo, observando e descrevendo o “mundo” através de uma diferenciação autodirigida e autoproduzida. A política é incapaz de dar continuidade a uma comunicação literária, apenas pode eliminá-la.

A diferenciação da literatura para fora da sua unidade funcional junto a tarefas moralistas, políticas ou religiosas, é refletida pela poética romântica na categoria da autonomia. A literatura moderna é autônoma, ou seja, ela se dá suas próprias “leis” e se libera de expectativas heterônomas do seu ambiente, considerando-as ou ignorando-as, conforme lhe convém.

Como exemplo marcante, podemos citar *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe. Ele encena o moralmente, politicamente e religiosamente desejável, incorporado, sobretudo na pessoa de Albert, como desinteressante, enquanto o moralmente condenável é apresentado como interessante. O excêntrico suicídio por amor de Werther é tão “a-social” como fascinante. O perfil de uma existência socialmente impossível convenceu, na sua forma literária, apesar de, pelo menos em parte, exigir demais do público, com seus hábitos convencionais de recepção, que se sentiu provocado pela quebra do tabu do suicídio para obter efeitos literários.

Apontamos para algumas dificuldades iniciais da reflexão autônoma. Ela se realizou na semântica historicamente disponível e constitui a obra autônoma, no caso de Karl Philipp Moritz, primeiro, a partir da confrontação com a técnica útil e, segundo, como repetição da beleza do mundo, de cunho religioso. Uma ferramenta é heterônoma porque serve a uma finalidade que não é ela própria, mas a finalidade da obra de arte encontra-se nela mesma, na organização aparentemente oportuna de suas partes para uma totalidade bela. A obra artística reproduz, nesse cosmo estruturado harmoniosamente, a beleza do mundo como um todo, sendo ele, de uma maneira incompreensível ao mortal comum, a totalidade bela de seus elementos. O problema é que essa justificativa tecno-teológica da autonomia dificulta a definição da função da arte e da literatura. Tampouco pode-se esperar uma resposta para a questão da finalidade do mundo como um todo e a da literatura autônoma, que se define como tendo finalidade própria (*Selbstzweck*). É justamente aqui que começa uma programação paradoxal de autonomia, cujo argumento central pode resumir-se da seguinte forma: frente a uma sociedade que se esgota em processos funcionais e instrumentais e que, por isso, deve ser rejeitada, a obra livre de finalidades, de uma unidade bela e sem coação das suas partes, coloca-se em oposição crítico-utópica a ela. Sua potencialidade seria capaz, na melhor das hipóteses, de mudar a sociedade e reestruturá-la conforme seu programa. Ela é paradoxal porque transforma, no fim das contas, o suposto conceito de não-funcional na função específica de oposição à sociedade moderna e a sua racionalidade instrumental e reclama ser, assim, a “grande alternativa”.

Encontramos esta posição na concepção da autonomia da arte como campo estético onde o indivíduo, livre das coações sociais, experimentaria a reintegração das diferenciações funcionais para posteriormente realizá-la socialmente, um projeto ligado

historicamente ao nome de Friedrich Schiller (1759-1805) e marcado pela influência do pensamento kantiano.

### **6.3 A AUTONOMIA DO BELO COMO CONDIÇÃO PARA UMA EDUCAÇÃO ESTÉTICA.**

Referente à influência de Kant sobre seu projeto estético, o próprio Schiller afirma: “não quero ocultar a origem kantiana da maior parte dos princípios em que repousam as minhas afirmações que se seguirão” (apud SIQUEIRA, 1998, p. 185) Mas, diferentemente de Kant e seu projeto transcendental, Schiller enfatiza, ao justificar a transição da poética antiga para a autonomia, da mimesis para a literatura moderna, o ponto de vista histórico.

Em 1796, Schiller exige critérios contemporâneos e mais adequados para a análise literária

Não se deveriam ter comparado poetas antigos e modernos – ingênuos e sentimentais – ou, pelo menos, isso deveria ter sido feito sob um conceito comum mais elevado. Pois quando se retira primeiro o conceito do gênero poético unilateralmente dos poetas antigos, não há nada mais fácil, mas também nada mais trivial, do que desacreditar os modernos em comparação a eles (1962, p. 439).

Um entendimento adequado da modernidade literária precisa-se desvincular da poetologia da Europa antiga. Schiller limita a validade do dogma da mimesis *rerum naturae* historicamente para a época da florescência da arte grega. Também a *imitatio* dos autores antigos lhe parece ultrapassada, pois sua perfeição quase natural não é mais reproduzível sob as condições de uma sociedade moderna. O mundo dos gregos era belo. Eles apenas precisavam imitar para produzir uma bela arte. Da “bela natureza”, uma “cópia fiel” faz “obras poéticas” (SCHILLER, 1962, p. 429). Na medida que a

natureza bela desaparece do mundo, escapam ao poeta ingênuo e à sua posição mimética os objetos com qualidades poéticas inerentes. Schiller apresenta uma justificativa sociológica para essa mudança histórica que desfez a união natural e harmônica entre homem e gênero, indivíduo e sociedade, natureza e costumes da *polis* grega. Schiller já encontra em 1795 palavras empáticas para caracterizar a sociedade moderna funcional emergente.

A imagem da espécie encontra-se nos indivíduos de tal forma fragmentada que é preciso perguntar de indivíduo a indivíduo para reunir a totalidade da espécie. É quase possível afirmar que, em nossa época, as faculdades afetivas se manifestam na experiência tão dividida como o psicólogo as separa na imaginação e nós vemos não apenas sujeitos singulares mas classes inteiras de pessoas desenvolverem apenas parte de suas faculdades, enquanto as restantes quase nem são perceptíveis (SCHILLER, 1986, p. 19).

A fragmentação do homem como um todo (*homo universale, individuum*) em papéis para funções específicas corresponde à mudança na organização social de uma sociedade estratificatória para uma sociedade funcional. Em geral, Schiller avaliou as conseqüências disso de maneira positiva como progresso, mas enfatizou também os custos para as partes singulares. “Estado e igreja foram afastados um do outro, bem como leis e costumes; o prazer foi separado do trabalho, o meio do fim e o esforço da recompensa” (SCHILLER, 1986, p. 20), reconhecendo, portanto, que se “ganhou muito com essa formação dividida das forças (*Kräfte*) humanas. Mesmo os gregos, se quisessem seguir para uma formação mais avançada, precisariam, como nós, desistir da totalidade do ser e procurar a verdade por caminhos diferenciados” (SCHILLER, 1986, p. 24). Como Schiller pensa a relação entre homem e sociedade através do modo de inclusão do indivíduo como unidade na ordem social, sente a diferenciação dos sistemas sociais entre si como perda. “Sempre encadeado a um fragmento do todo, o homem se desenvolve apenas como fragmento [...], se torna mera cópia da sua tarefa, da sua ciência e acaba sendo um mero formulário” (SCHILLER, 1986, p. 20). A “experiência

expandida, a divisão mais rigorosa das ciências, classes e tarefas” (SCHILLER, 1986, p. 19), é o motivo social da perda irre recuperável da harmonia antiga entre homem, sociedade e ambiente. Frente a esse quadro social, Schiller vê a função da arte não na ilustração de concepções políticas para uma sociedade ideal, mas na tarefa de, numa independência absoluta de influências externas, mobilizar os afetos dos indivíduos em harmonia com os postulados da razão e assim produzir uma subjetividade marcada pela “vontade de alcançar a verdade” (SCHILLER, 1962, p. 332). Seu projeto de educação estética através da autonomia da arte é resultado do seu fracasso no plano político, especificamente seu desapontamento, com os rumos da revolução francesa.

Se tivesse realmente acontecido o caso extraordinário de [...] instalar a verdadeira liberdade como base do Estado, eu ia me despedir para sempre das musas e dedicar todo o meu trabalho à obra artística mais magnífica, a monarquia da razão. Mas duvido desse fato. Estou tão longe de acreditar no início de uma regeneração no campo político que os acontecimentos atuais me tiram toda esperança por séculos (1983, p. 332).

Por ser autônoma, quer dizer, livre dos defeitos e limitações da realidade social, a arte é capaz de desenvolver uma força que une a sensualidade, sensibilidade e a razão.

Todo aperfeiçoamento na área política deve partir do enobrecimento do caráter. [...] A ferramenta para isso é a bela arte. [...] A arte, bem como a ciência, estão desprendidos de tudo que é introduzido pelas convenções humanas e ambos se caracterizam por uma imunidade absoluta. A legislação política pode bloquear sua área, mas não reinar nela. Ela pode proscriver o amigo da verdade, mas a verdade continuará; ela pode humilhar o artista, mas não falsificar a arte (1983, p. 332).

A autonomia da arte é, então, condição básica para que, no *medium* do belo, se possa instalar uma praxe estética que habilita os indivíduos a uma união de sujeitos livres não dominados unilateralmente por sua sensibilidade ou pela razão. Gostaríamos aqui de apontar uma certa contradição em Schiller. De um lado, ele pensa a arte como autônoma, diferenciada da união antiga com a religião, política ou ciência. Isso lhe

possibilita ocupar uma função de contrapeso não atingido pelas dissonâncias e fragmentações da condição social em geral. A arte como dimensão autônoma exerce, assim, quase uma função terapêutica.

É nesse sentido que a dimensão estética tem função decisiva no projeto de reconstruir a civilização de Schiller na utopia político-pedagógica de um Estado “estético-ético-educador” que faria da arte a plena experiência educacional da sociedade, idéia também partilhada, no século XX, por pensadores como T. W. Adorno e H. Marcuse (SIQUEIRA, 1998, p. 185).

De outro lado, encontra-se o objetivo dessa reconstrução justamente na diferenciação social que primeiro possibilitou o caráter autônomo da arte. Schiller vê o enfraquecimento das faculdades humanas, a fragmentação, como resultado da funcionalização social que dividiu e distanciou a antiga integração das capacidades do homem em atividades singulares, alienando-os uns dos outros. Para ele, a libertação e (re)formação de um caráter de completude deve acontecer através de uma comunicação estética autônoma, resultado da diferenciação social e com o objetivo de suspender justamente essa diferenciação.

Schiller desenvolve seu programa estético a partir dessas reflexões teóricas sobre o processo histórico de diferenciação social. Nele, constatamos uma oscilação entre duas tendências básicas: a primeira é a de expandir a comunicação estética para todas as outras comunicações, o que levaria a uma coincidência entre arte e sociedade a partir da experiência estética; a segunda afirma a parcialidade da existência humana nos sistemas sociais e reserva ao campo da arte, o “jogo lúdico livre” (KANT, 1968c, p. 359), o privilégio de uma experiência de totalidade e completude, compensando os danos da realidade alienada. Ele mesmo formula esta dúvida: “seria racional [...] esperar da beleza um tão grande resultado como a formação da humanidade?” (SIQUEIRA, 1998, p. 185).

Um ambiente deficitário e uma individualidade mutilada tornam a concepção da poetologia sob os conceitos de cópia e mimesis inviável. As reproduções sairiam “feias”, pois quando a natureza se torna vulgar, retira-se também o espírito dela. Somente na época em que sentidos e razão como um todo harmônico ainda não eram separados, na Antigüidade, a “imitação mais completa possível do real podia prevalecer” (SCHILLER, 1962, p. 436). Esse estado paradigmático, antes de fato presente, existe agora apenas como ideal. O belo não pode mais ser simplesmente imitado, mas precisa ser imaginado, pois “nesse estado da cultura, onde todo cooperar harmônico é apenas idéia, a elevação do real para o ideal, ou a representação do ideal, faz o poeta” (SCHILLER, 1962, p. 437). A arte então é forçada a abandonar seus procedimentos imitadores em favor de uma seleção estética específica do ambiente.

Copiar a natureza, na modernidade, produz uma arte de má qualidade. Mas a arte não pode evitar de se relacionar seletivamente com o mundo se ela não quer ficar paralisada em tautologias de uma comunicação auto-referencial e assim correr o risco de perder de todo sua função para a sociedade. “Auto-referência absoluta no sentido de se referir apenas e exclusivamente a si mesmo é impossível” (LUHMANN, 1985, p. 604). No caso da arte, a auto-referência absoluta seria um caso de forma sem *medium* ou um sistema sem qualquer contato com o ambiente. Dessa maneira, a arte poderia continuamente reformar suas próprias formas e assim torná-las *media*, mas acabaria como mônada, parecendo, para seu ambiente, um bloco errático de um estetismo puro. Apesar de a forma ser de grande importância como modo da auto-referência do sistema da arte, mesmo uma literatura de cunho esteticista e auto-referencial não sobrevive sem um mínimo de referência ambiental, senão poderia comunicar exclusivamente seu estado sistemático, o qual seria uma base demasiadamente reduzida. Schiller resolve o paradoxo de não poder reproduzir e, ao mesmo tempo, precisar importar matéria para o

ganho de formas ao introduzir uma diferença. O mundo vivenciado é dividido em *natureza real* e *natureza verdadeira*, conceitos que “precisam ser diferenciados com o maior cuidado” (SCHILLER, 1962, p.476). A natureza real pode ser “qualquer infâmia moral”, mas a “verdadeira natureza humana não” (SCHILLER, 1962, p. 477). Schiller lamenta as “trivialidades permitidas e até louvadas na poesia porque são, infelizmente!, de natureza real” (SCHILLER, 1962, p. 477). A arte não obtém sua legitimação ao incluir também o feio, o mal ou o imoral pelo fato de que esses se encontram inegavelmente no mundo, mas através do procedimento transformador a que a arte submete seus *media*. É pela formação que esses se tornam arte, mesmo os delicados como o lado negro da moral. “É permitido ao poeta reproduzir a natureza má [...]; mas, nesse caso, sua própria natureza bela tem que superar o objeto e a matéria vulgar não deve arrastar o imitador a um nível inferior” (SCHILLER, 1962, p. 477). Importante notar aqui que somente o imitador é arrastado pela matéria má, não o poeta. Sem transformação estética, a relação da arte com o mundo se torna não-arte. Esse é o caso quando “pessoas, sem ter o espírito poético, apenas possuem o talento dos macacos de reproduzir vulgarmente e o praticam às custas do nosso gosto de uma maneira assustadora e terrível” (SCHILLER, 1962, p. 477). Sem forma, sem auto-referência, a literatura não seria mais identificável, pois uma reprodução vulgar não implicaria uma diferença com o ambiente reproduzido.

Para a comunicação estética em si, a particularidade da matéria é insignificante, apesar de ser indispensável. A formação das *media* é tudo. “Nos julgamentos de gosto, a matéria nunca é levada em conta” (SCHILLER, 1962, p. 445). Schiller resume: “A matéria externa é sempre sem importância, pois a poesia nunca pode usá-la como a achou, mas somente através daquilo que ela faz para lhe dar a dignidade poética” (1962, p. 477). Assim, a dignidade poética pode também incluir o

moralmente indigno. Schiller enfatiza a interdependência entre forma e referência externa seletiva da arte, pois “um objeto sem espírito e um jogo mental sem objeto são ambos um nada no juízo estético” (SCHILLER, 1962, p. 482).

O reconhecimento da diferenciação da sociedade em sistemas funcionais e, com isso, o parcelamento do sujeito em múltiplos papéis leva Schiller a uma outra conclusão, com conseqüências para a teoria estética. Os sistemas comunicativos coexistentes, como moral ou religião, não impõem mais os critérios de seleção, mas servem agora para o sistema diferenciado da arte, como *medium* para formas poéticas. Citamos um parágrafo mais extenso de uma carta de Schiller para Körner no qual ele reúne, numa linha de argumentação, a diferenciação de sistemas, a autonomia da arte e suas novas leis de seleção:

O artista, e sobretudo o poeta, nunca tratam do real, mas sempre do ideal ou do que foi selecionado de um objeto real conforme a exigência da arte. Por exemplo, ele nunca trata da moral, nunca da religião mas apenas daquelas propriedades que ele quer combinar – ele não viola nenhuma das duas, pois somente pode violar o arranjo estético ou o gosto. Se eu extraio das deficiências da religião ou da moral um novo todo harmonizado, minha obra de arte é boa e não é imoral ou contra a religião justamente porque não tomei os objetos como são, mas como se tornaram depois de uma operação violenta, que dividiu e depois reestruturou as partes diferentemente.[...] Estou convencido de que cada obra de arte somente deve prestar contas a si mesma, quer dizer a suas próprias regras de beleza, e não é submetida a nenhuma outra exigência. Mas o poeta pode satisfazer todas as outras exigências indiretamente, sem que ele saiba ou queira, quase como suplemento (SCHILLER, 1983, p. 134).

Partimos da diferença entre modernidade e Antigüidade em Schiller. Repetir a mimesis antiga no contexto moderno levaria a resultados rejeitáveis, pois a modernidade “feia” ou prosaica não oferece condições representativas para uma bela arte. Ela obriga o artista a uma reflexão-a poesia sentimentalista-em direção a um ideal possível que contrasta com o real e se apresenta no *medium* estético como antecipação de uma beleza futura. Pode-se entender essa antecipação como processo infinito na procura do ideal inalcançável, que repete a natureza bela dos antigos apenas

potencialmente e aproximativamente. O artista ingênuo, sem necessidade de uma auto-reflexão, *era* natureza, enquanto o sentimentalista, marcado pela sensação de déficit e por isso atuando no campo do possível, *procura* a natureza perdida.

Quando alcança sua completude, a poesia sentimentalista será bem mais elevada que a ingênuo. Mas quando alcançar essa completude já não será mais sentimentalista, mas idealista. [...] A poesia sentimentalista apenas ambiciona o ideal, [...] por isso a considero menos poética que a ingênuo. Ela está no caminho para um conceito poético mais elevado, mas a ingênuo realmente alcançou um conceito menos elevado e, assim, é, de fato, mais poética. Precisamos, então, diferenciar cuidadosamente entre a realidade e o conceito absoluto. Em relação ao conceito, a poesia sentimentalista é o ponto culminante e a ingênuo não pode ser comparada a ela. Mas ela nunca pode realizar seu conceito e se o realizasse não seria mais uma forma poética. Também é certo que, na realidade, a poesia sentimentalista nunca alcançará, via poesia, a poesia ingênuo (SCHILLER, 1962, pp. 366-367).

Como arte, a poesia ingênuo é superior à sentimentalista, pois consegue harmonizar matéria e forma numa apresentação absoluta e natural. Em relação ao seu grau reflexivo, a oscilação entre a realidade como limite e o ideal como o infinito, encontra-se numa posição inferior. Mas a poesia sentimentalista reflexiva não encontra forma definitiva ou fixa na aproximação permanente ao ideal. A esperança de Schiller na recuperação de uma arte ingênuo, a mimesis da realidade bela através de mudanças políticas e sociais baseadas no ideal da educação estética, parece ceder a uma concepção que projeta esse objetivo para o inalcançável, apenas emergente na reflexão poética. Friedrich Schlegel observa, a respeito dessa pretensão: “Não há engano mais perigoso a respeito da arte do que procurá-la na política e universalidade como Schiller fez” (1978, p. 37).

A concepção da literatura como seleção refletida do ambiente, que serve de *medium* para o ganho de formas poéticas, presente de forma quase marginal em Schiller, torna-se mais central nas exposições apresentadas no próximo parágrafo. Nota-se a tendência de pensar a literatura sem recorrer a negações ou instâncias externas como

gênio, mas paralelamente confronta-se agora com o problema de descrever o campo literário sem utilizar conceitos emprestados de outras áreas, assunto a ser abordado no parágrafo a seguir.

#### **6.4 DO GÊNIO À TAUTOLOGIA: A PASSAGEM PARA UMA AUTONOMIA SEM FONTES EXTERNAS**

Mostramos, no início deste estudo, que a tradição da Europa antiga concebeu a obra literária a partir do modelo de um círculo fechado: o mundo se transforma em texto e este representa mimeticamente o mundo. O romantismo, como oposição a este pensamento, tenta inicialmente justificar a autonomia da literatura através da subjetividade elevada e excepcional do artista. Mencionamos a convicção de Moritz de que a natureza dota certas pessoas - os gênios - para que eles sejam capazes de pressentir vagamente a totalidade da beleza do mundo, reproduzi-la, em escala menor, na obra artística e, dessa maneira, torná-la acessível aos demais. O artista genial cria a obra autônoma como Deus o mundo. Por isso, o artista é um segundo criador, produzindo, a partir da sua subjetividade, e de nenhuma outra instância, obras magníficas.

Entendemos essa justificativa para a autonomia da arte a partir da subjetividade do gênio historicamente como realização da autodescrição do sistema da literatura em fase de diferenciação. Somente assim os paradoxos específicos da semântica da subjetividade podem ser destacados no seu significado histórico. O conceito de *gênio* experimentou nos anos setenta do século XVIII uma conjuntura extraordinária. Arte e literatura pareciam ser possíveis somente como obras de gênio. A autodefinição como

tal se tornou tão inflacionária que observadores como Kant falavam em “epidemia de gênios”.

Para entender melhor a função do conceito de *gênio* para a autodescrição do sistema da literatura, partimos de uma definição etimológica. *Gênio* provém da palavra latina *ingenium*, significando um talento nato e se contrapõe ao *studium*, a capacidade adquirida por esforço e aprendizagem. O *ingenium* apenas aponta para a “individualidade” pelo fato de que os talentos são distribuídos desigualmente entre as pessoas. Ele mostra o grau da perfeição alcançada, apontando para o exercício em si e não para a individualidade do executor. Por causa dessa ênfase na tarefa e não na pessoa, a arte da Europa antiga dispôs de um “juiz da arte”, que julgava se um artista alcançara ou não a sua tarefa pretendida.

No final do século XVIII, há um distanciamento veemente dessa teoria normativa da arte, como mostra um trecho do *Ensaio sobre o estilo*, de Moritz, escrito em 1791:

Se há algo que prejudicou o livre desenvolvimento das capacidades do espírito, limitou a visão para o grandioso e belo e deslocou o sentimento para esses, foram as inúmeras tentativas de ensinar aquilo que não pode ser apreendido. Como se se pudesse comparar uma obra do espírito, uma vez realizada, com alguma invenção mecânica, que, uma vez produzida, é multiplicável inúmeras vezes e se torna uma nova linha industrial. Cada produto do espírito é, por si, uma invenção própria e individual. É justamente na sua individualidade que consiste seu verdadeiro valor. [...] No sentido mais estrito, não existem regras de estilo, pois pensa-se o estilo como o particular, indicando a maneira de escrever de cada um. [...] Não há regras referentes ao particular (MORITZ, 1962, p. 268).

Em Moritz, é a particularidade do sujeito que possibilita a arte de suas obras e não uma norma externa de perfeição. A fórmula do gênio quer dizer exatamente isso: a arte é arte como expressão de uma subjetividade incalculável e não mensurável por normas. Conseqüentemente, o juiz da arte precisa renunciar, como já em 1766 constataria Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. “A classificação dos poemas não é obra dos poetas, mas dos juizes da arte, cuja função consistiu unicamente no fato de

esclarecerem fenômenos já existentes. Eles, então, podiam errar e nada nos obriga a aceitar suas declarações cegamente” (1972, p. 55). Também foi Gerstenberg quem usou intensivamente, nos anos sessenta do século XVIII, a nova fórmula justificativa do *gênio*, definindo-o pela sua capacidade de “invenção inesperada”, de novidade e de originalidade. O gênio se caracteriza pela sua “maneira de pensar, que faz com que cada objeto com todas suas proporções, relações e fenômenos, direta ou indiretamente, passe para a individualidade do poeta” (GERSTENBERG, 1972, p. 51).

O gênio não é mais *ingenium*, mas, motivado pelo *genius*, o espírito criativo, que proporciona certas pessoas com uma individualidade destacada ou elevada como contraponto a tudo que é calculável e esperável. Não é mais a diferenciação da Europa antiga entre *ingenium* e *studium* que parafraseia as condições da arte, mas a diferença entre *individual* e *convencional*, que se torna dominante na primeira fase da poética romântica.

O gênio poético escolhe novos meios para si [...] ele precisa se apresentar para nós, já por natureza, de forma inovadora e original, pois conceitos vindo de uma tal alma divergem das outras [...]: onde existe gênio, encontra-se invenção, novidade e originalidade (GERSTENBERG, 1972, p. 54).

Qual é, então, a função comunicativa do discurso do *gênio* como individualidade potencializada? Partimos da tese de que a “individualidade” foi aplicada como semântica da diferenciação. Se a literatura é autônoma, deveria ser possível deduzi-la de fontes não disponíveis em outros lugares da sociedade. Para isso, oferece-se a instância da subjetividade, pois a diferenciação funcional torna a pessoa “sem lugar fixo” socialmente. Assim, a pessoa é impelida pela nova estrutura da diferenciação social a transferir sua individualidade para fora da sociedade. A sociedade com seus múltiplos papéis sociais torna-se o ponto oposto da individualidade do sujeito. O sistema da arte pode, então, recorrer a essa subjetividade externa à sociedade, na sua tentativa de fundar

sua própria autonomia. Em todas as áreas, a comunicação social parece ser convencional, regulada e realizada conforme as expectativas, enquanto a arte e literatura se constituem na forma autônoma como expressão de uma individualidade externa às coações sociais.

Havíamos considerado problemática a reflexão da autonomia na figura tecnológica da obra artística com finalidade própria por causa da criação de um tabu em torno da questão funcional. Esses problemas aumentam ainda mais com a equiparação de uma literatura autônoma pelo individual e excepcional, pois surge aqui o paradoxo comunicativo típico da época: no ambiente da sociedade encontram-se sistemas psíquicos que se percebem como pessoas e pretendem ganhar sua identidade através da distância em relação à sociedade. Mas quando essa identidade quer ser comunicada, precisa do meio da comunicação, apenas realizável dentro da sociedade.

A entrada na sociedade e nas estruturas comunicativas é percebida como ameaçadora à sua identidade, que apenas permaneceria ela mesma e autêntica no exterior incomunicável da sociedade. O paradoxo de falar e conseqüentemente se desencontrar na fala é significativo para o final do século XVIII. As fórmulas confirmam esse sentimento: *individuum est ineffabile*, o indivíduo é inefável. Schiller lamenta: “Quando a alma fala, oh, já não fala mais a alma”. Hamann radicaliza uma frase da poética de Horácio ao escrever: *impossibilissimum est, communia proprie dicere*, impossível expressar algo convencional de forma pessoal. A pessoa que é apenas ela mesma no exterior da sociedade, necessariamente desencontra a si mesma sempre que pretende expressar-se comunicativamente, pois para isso necessita de instrumentos sociais.

Quando a auto-reflexão da literatura, na sua tentativa de pensar a autonomia, recorre a esse paradoxo da comunicação, surgem automaticamente certas

conseqüências: primeiro, a prioridade absoluta da individualidade artística sobre sua obra. Se o fundamento da arte se encontra na subjetividade externa do sistema social, a obra, como sua expressão, parece ser de importância secundária e, antes de tudo, ambígua. A importância secundária explica-se pelo fato de que, na referente concepção, tudo que é artístico depende da visão subjetiva, a afinação genial e a percepção individual, apenas fixadas pela obra e, nesse sentido, repetidas por ela.

Chamamos a obra de ambígua porque essa repetição da subjetividade autêntica precisa dos *media* da comunicação com sua ameaça de errar sempre. Se a alma não fala mais quando ela fala, ou, formulado de outra maneira, quando a referência do sistema muda de *consciência* para *comunicação*, poderia parecer adequado para a intuição genial permanecer na área da consciência, ficar em silêncio e conseqüentemente estar ausente da área social. O artista genial cala-se porque se desencontra no social. A partir dessa situação, explica-se que o tema *artista sem obra* pertença aos grandes motivos da época.

Vê-se aqui claramente a mudança nas concepções literárias e da arte em geral: a concepção pré-moderna se baseia na *mimesis* e *techné* como técnica e normas que podem e devem ser ensinadas e aprendidas e que possibilitam uma representação adequada do mundo ou da natureza. Conseqüentemente, a obra artística não resulta da qualidade de um indivíduo, mas da aprendizagem e da aplicação dessa, em princípio executável por todos. A capacidade de execução, visível e controlável na obra, forma o núcleo da produção artística.

Em contrapartida, o gênio como artista por natureza continua sendo artista mesmo quando não produz obras materiais como resultado de sua criatividade extraordinária. Na peça *Emilia Galotti* de Lessing, publicada em 1772, o pintor Conti comenta com o príncipe Gonzaga a respeito de um dos seus quadros:

Fiquei bastante insatisfeito com ele, mas estou bem satisfeito com a minha insatisfação. Porque não podemos pintar diretamente com os olhos! No longo caminho do olho, passando pelo braço até o pincel, perde-se tanto. Mas sei o que foi perdido nesse caminho, como isso aconteceu e porque: disso sou orgulhoso e até mais orgulhoso do que de tudo que não foi perdido, pois nisso reconheço que sou realmente um grande pintor apesar de minha mão não sempre é. – Ou acha que o Rafael não seria ainda o maior gênio da pintura, caso tivesse nascido sem mãos? (LESSING, 1954, p. 23).

O artista confia na sua subjetividade, mas desconfia do seu *medium*. Da observação da diferença entre obra e visão resulta sua convicção de ser um grande pintor. Independente da forma material na tela, o que importa é a visão da obra na imaginação e não sua materialização via pincel e tintas. Por isso Conti pode afirmar que Rafael seria o maior gênio da pintura mesmo sem mãos.

Os *media* aos quais o gênio precisa recorrer são marcados pelo não-individual, o comum social e, por isso, colocam a genialidade em risco. Em relação à língua como meio social de comunicação, Schiller formula esta problemática assim: “A língua despoja o objeto confiado a ela de sua sensualidade e individualidade, imprimindo-o uma generalidade alheia a ele” (1984, p. 432).

Julgamos a tentativa de fundar a diferenciação da literatura moderna através de uma instância externa, a genialidade, e com isso através da diferença principal (*Leitdifferenz*) entre indivíduo e sociedade, como esforço inicial e passageiro de se distanciar das regras poéticas e julgamentos da poética antiga. Em última análise, tal processo resultaria na impossibilidade da literatura como forma da comunicação social já que se origina em recursos extra-sociais impossíveis de serem transmitidos autenticamente.

Esta programática não apenas renuncia à utilização dos *media* de comunicação para a produção literária, mas articula também a impossibilidade de comunicar a recepção de obras existentes via palavras. “Obras artísticas são infáveis” constata

Goethe, “uma verdadeira obra de arte permanece infinita para nossa razão; ela é contemplada e sentida; ela causa efeitos, mas não pode ser realmente conhecida e menos ainda pode se expressar sua essência com palavras” (1975b, p. 129). Uma forma menos radical que evita o fim definitivo de uma comunicação sobre a arte encontra-se na idéia de que o crítico precisa ser ele mesmo artista também. Jean Paul escreve: “Toda crítica positiva é apenas uma nova poesia”<sup>12</sup> (1974, p. 362) e Friedrich Schlegel complementa: “Um julgamento da arte que não é uma obra artística não possui o direito de existência no reino da arte” (1979b, p. 162).

Para escapar totalmente do despojo da individualidade pelas media de comunicação, restaria apenas o silêncio, o fim da comunicação literária do gênio. Mas em vez disso, a desconfiança da língua torna o gênio freqüentemente um falador compulsivo, que penetra na literatura e preenche páginas e páginas com seu lamento de que não é capaz de dizer o que sente, bem resumido no seguinte trecho escrito por Herder em 1767:

O poeta deve expressar sentimentos: sentimentos através de uma linguagem retratadora em livros é difícil, se não impossível. No olho, na face, através do tom e da linguagem do corpo - assim fala, na verdade, o sentimento - , e deixa aos pensamentos mortos a área da língua morta. E agora, pobre poeta, tu deves pintar teus sentimentos numa folha, passá-los por um canal de líquido preto, tu deves escrever para o que se sente e deves renunciar à expressão verdadeira dos sentimentos: não deves molhar o papel com lágrimas para que a tinta não se desmanche, deves desenhar toda tua alma viva para dentro em letras mortas e falar agradavelmente/levemente/superficialmente [parlieren] em vez de expressar (HERDER, 1982a, p. 394).

O mesmo pensamento encontra-se no *Werther*, de Goethe, um verdadeiro artista sem obra. Sempre quando está em “ânimos”, faltam-lhe as palavras ou outros *media* de comunicação. “Estou tão feliz [...] de tal modo imerso no sentimento de uma existência

---

<sup>12</sup> Usa-se, nesta época, *poesia* como terminologia para a literatura em geral e não apenas para a forma lírica.

tranqüila, que minha até está sendo prejudicada. Neste momento, não poderia desenhar uma linha sequer, e, no entanto, nunca fui um pintor mais abençoado do que agora” (GOETHE, 1998, p. 9). Esse paradoxo de um falador sem fala adequada possibilita um efeito literário interessante, intensificado ainda mais com o fato de que se começa a procurar o não-falado dentro do falado para aproximar-se o mais possível da individualidade incompreensível. Mas para a auto-reflexão de uma literatura diferenciada isso significa uma rua sem saída, pois se nega a possibilidade de uma comunicação especificamente literária, somente pensável dentro da sociedade e em nenhum outro lugar.

Se o “individual” e o “genial” são o indizível, restaria a uma literatura de gênio, logicamente, apenas a atitude vazia e monótona da recusa de sentido, esgotando-se em si mesma. Lessing, já em 1768, se opunha ao discurso do gênio com os seguintes argumentos:

Temos agora uma geração de críticos cuja melhor crítica consiste em tornar toda crítica suspeita. “Gênio! Gênio!” gritam eles. “O gênio não se importa com regras. O que o gênio faz é regra!” Assim eles lisonjeiam o gênio: acho eu para que nós também os tomemos como gênios. Mas eles revelam demasiadamente a falta disso quando acrescentam: as regras reprimem o gênio! Como se um gênio se deixasse reprimir por algo desse mundo! E ainda por algo deduzido a partir dele, como eles próprios confessam. Nem todo juiz de arte é gênio: mas todo gênio é um juiz de arte nato. Ele tem todas as regras dentro de si. Ele compreende, mantém e segue apenas aquelas que lhe expressam seus sentimentos em palavras. E esse seu sentimento expresso em palavras poderia supostamente desacreditar sua atividade? (LESSING, 1954, p. 190).

Com essa pergunta retórica, Lessing lembra o fato bastante trivial de que a literatura é comunicação, necessitando da língua como *medium*, e encena mesmo o gesto paradoxo de se calar de tal maneira que se possa diferenciar nele o comunicado (mensagem) e a informação, não o compreendendo como silêncio eloqüente que objetiva informar que não consegue dizer o que quer dizer. Como consequência, uma auto-descrição adequada da literatura moderna não tem a possibilidade de se justificar

através de recursos exteriores à sociedade. Ela precisa entender a literatura como situada na sociedade e como convenção de comunicação específica.

Um ceticismo profundo em relação à estética do gênio e, conseqüentemente, uma mudança em direção a uma concepção da literatura como sistema autopoiético encontram-se já nos próprios românticos. Novalis, por exemplo, vê no texto, e não mais no criador deste, o fundamento da literariedade: “O artista pertence à obra e não a obra ao artista” (1962, p. 416). Se a literatura não é cópia da beleza do mundo na obra orgânica e de auto-finalidade, nem expressão de uma subjetividade genialmente concebida ou sua intermediação “dialética”, chega-se agora à conclusão de que a literatura é o que é. As tentativas da poesia romântica para uma auto-reflexão adequada da literatura autônoma terminam freqüentemente numa tautologia, como a que encontramos em Novalis: “Existe um sentido especial para a poesia – uma disposição poética dentro de nós. [...] Quem não sabe sentir diretamente e imediatamente o que é poesia nunca vai apreendê-lo. Poesia é poesia” (1962, p. 502).

Essa anotação ainda apresenta todas as características de um compromisso semântico entre a concepção da individualidade e o reconhecimento conseqüente da auto-referência literária que desemboca na tautologia. Notável é o fato de que Novalis não coloca mais o artista como sujeito no centro de suas considerações, mas a poesia “pessoal”, algo tão especial que se torna impossível uma aproximação dela, por exemplo, através de conceitos filosóficos, a pessoas não tocadas por ela. Pelo fato de que a “poesia é poesia”, ela pode apenas ser apresentada por ela mesma, sendo todas as outras explicações formulando descrições externas, alheias e inadequadas a ela.

Foi, antes de tudo, Friedrich Schlegel, que registrou a diferenciação bem sucedida da literatura, rejeitando instâncias justificativas externas como *mundo* ou *eu*, e a quem Novalis pôde recorrer. “Uma filosofia da poesia iria começar com a autonomia

do belo, com a frase de que o belo é, e deve ser, separado do verdadeiro e da moral. O belo possui os mesmos direitos que esses [...]” (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 207).

A literatura não é autônoma por ser uma cópia do mundo belo ou expressão do sujeito, mas por não ser nem ciência nem moral, por ser apenas e exclusivamente aquilo que é: literatura. A poesia romântica, ao se autodefinir tautologicamente, não visa restringir a literatura moderna a uma percepção somente de si mesma. Pelo contrário, a auto-referência basal, o reconhecimento de que tudo que se escreve é literatura, possibilita à literatura moderna o acesso ilimitado a seu ambiente mas, como literatura, deve, “em cada apresentação, também apresentar-se como tal e em todo lugar ser poesia e ao mesmo tempo poesia da poesia” (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 204).

Paralelamente, esse mundo se reduz a ser *ambiente*. Não é mais o mundo “como ele é”, mas um ambiente imprescindível referencial ao sistema. Com isso, a literatura moderna é consciente de nunca poder possuir/ter o mundo. O mundo como um todo – acreditava-se que a antiga arte grega, sob as condições de uma diferenciação funcional mínima, podia representá-lo simbolicamente como um todo e por isso como belo – é o não-apresentável *per se*. Frente à exigência de representá-lo adequadamente, a literatura e a arte da modernidade têm de fracassar. Nesse aspecto, ela é condenada a ser apenas fragmento. A seletividade constitutiva de cada acesso ao mundo torna a literatura moderna, comparada ao horizonte do mundo, fragmentada. Schiller chamava a literatura moderna a “arte do infinito”, para ela, o mundo se tornou “irrepresentável e inexpressível” (SCHILLER, 1962, p. 440). Na tentativa de simular a totalidade do mundo como totalidade artística, a literatura moderna necessariamente falha. A poesia romântica tenta tornar esse fracasso algo produtivo, abandonando o conceito do “belo” e suas implicações referentes a uma totalidade representada adequadamente no símbolo.

Em vez disso, a literatura moderna adota, na descrição de Friedrich Schlegel, o conceito de *interessante* como referência.

## 6.5 O INTERESSANTE E A IRONIA COMO QUALIDADES DA COMUNICAÇÃO LITERÁRIA

Em 1755, Schlegel destaca com clareza, apesar do tom cético, a tendência básica da literatura moderna:

Dessa falta de uma validade geral, da dominância do maneirismo, característico e individual, explica-se a direção da poesia para o interessante, pois interessante é cada indivíduo original que contém uma quantidade maior de energia estética. É com propósito que digo: maior. Maior do que aquilo que o indivíduo receptor já possui, pois o interessante exige uma receptividade individual e não raramente uma disposição momentânea da mesma. Como todos os volumes podem aumentar *ad infinitum*, fica claro porque, dessa maneira, nunca se alcançará uma satisfação completa e porque não haverá o interessante absoluto (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 252).

Schlegel, nessa época ainda representante dos *antiqui*, que logo depois se tornaria o defensor mais importante dos *moderni*, profetiza para essa literatura moderna um esgotamento rápido sob a coação de ser cada vez mais interessante, terminando conseqüentemente num colapso. O gosto

acostumado com os estímulos velhos, desejava sempre mais impulsos, mais veementes e picantes. Logo passará para o picante e surpreendente. O picante estimula um sentimento apagado forçadamente; o surpreendente é um ferrão similar para a imaginação. Esses anunciam a aproximação da morte. O insípido é o alimento pobre dos fracos e o chocante, seja ele aventureiro, repugnante ou terrível, a última convulsão do gosto em agonia. O chocante tem três subdivisões: o que revolta a imaginação – o aventureiro; o que indigna os sentidos – o repugnante; e o que tortura o sentimento – o terrível. Essa tendência do interessante explica satisfatoriamente o andamento diferente da arte melhor e o da vulgar (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 254).

Quando se abstrai esse cenário dos tons pessimistas, originados pela esperança anacrônica e temporária de Schlegel para um retorno do ideal clássico da arte, essas frases parecem como um primeiro manifesto programático da literatura moderna que

torna produtivo sua falta de cobertura ontológica, e se compreende, a partir de então, como construção interessante auto-regulada. A relevância estética da literatura moderna não se pode mais originar no belo da arte grega; pelo contrário, ela se caracteriza pelo não-belo.

A primeira variante deste não-belo foi apresentado no conceito do *sublime* de Kant, e Schlegel de certa forma dá continuidade a esta reflexão. Em vez de entender o não-belo como negação do mesmo, concebe-o como o interessante. A arte moderna não é mais compreensível através do conceito do belo, mas assume o caráter de interessante. Vale a pena lembrar que na etimologia, a palavra interessante provém das partes *inter* e *essência*, e designa, assim, “ser ou estar no meio ou participar de algo importante” (DUDEN, 1963, p. 290). Neste sentido, Schlegel pode diferenciar o belo de Kant que possibilita um prazer sem interesse e sem exigências posteriores do interessante como provocador de uma continuidade reflexiva inerente da literatura moderna.

As características da poesia sentimental são o interesse na realidade do ideal, as reflexões sobre a relação entre o ideal e o real e a relação a um objeto individual da força imaginária do sujeito-poeta. Apenas através do característico, quer dizer da apresentação do individual, a disposição (*Stimmung*) sentimental torna-se poesia [...]. Mesmo segundo a opinião da maioria dos filósofos, uma característica do belo consiste no fato que o prazer neste é desinteressado [...]. O belo é então não o ideal da poesia moderna e essencialmente diferente do interessante (SCHLEGEL, F. 1979a, pp. 212-213).

Para Schlegel, a poesia moderna encena construções de idéias em cujas realizações há um interesse dos receptores. Com sua dimensão utópica, a arte moderna provoca desejos de realizações e assim se contrapõe ao conceito do belo que quer ser percebido, numa posição contemplativa, por si mesmo. Desta forma, a literatura moderna abre uma lacuna entre o real e o possível e dramatiza o tempo histórico como *medium* em direção a uma esperada realização futura.

Conseqüentemente, cada obra literária assume a qualidade de um fragmento que ganha sua totalidade apenas posteriormente. Ao contrário da obra antiga atemporal, fechada em si mesma, a poesia moderna é submetida a uma temporalidade rigorosa: seus textos impelem além de si mesmos em direção a uma realização na vivência ideal que sempre se retira e é apenas alcançável, ou melhor, aproximável num processo infinito, e por isso, a literatura moderna permanece sempre fragmentada e passível de complementaridade. Este é um lado significativo do conceito de “interessante”.

O outro não se refere à recepção mas à intenção de sentido da própria obra. A poesia moderna é interessante porque abre uma perspectiva nitidamente seletiva ou individual em relação a um sentido fugaz e inacessível na sua totalidade, o que faz com que a literatura moderna, conforme Schlegel, torne-se “filosófica”, quer dizer, exija para sua compreensão um esforço reflexivo específico. Este se dirige a uma intermediação entre a perspectiva de sentido individual e o horizonte de sentido absoluto sem poder jamais concluí-la definitivamente.

É nessa tradição que Walter Benjamin concebe a literatura e a arte em geral como “*medium* de reflexão” sob o título de forma e resume: “A forma é então a expressão objetiva da reflexão própria e inerente da obra constituindo sua essência” (BENJAMIN, 1973, p. 67). A obra singular funciona, dentro do sistema da comunicação específica da arte, como centro que possibilita, através das fronteiras delimitadoras de sua forma, o reconhecimento e o acesso relativo a ela. Cada forma deve ser vista, então, como “modificação particular da autolimitação da reflexão” (BENJAMIN, 1973, p. 71) que exige uma continuação ou crítica, compreendida como complementação, conforme a estrutura imanente da obra em questão. No *medium* da literatura, cristalizam-se formas específicas, os textos, que se inserem novamente no fluxo da comunicação literária através da crítica complementar.

Vemos, neste pensamento, o núcleo poetológico que aponta para uma compreensão da literatura no sentido sistêmico, gerando e garantindo sua continuidade por operações próprias bem como a base para a concepção de uma intertextualidade nas suas diversas tentativas de conceber a obra não como unidade diferenciada, mas como transição para outros textos, sem que isso retire a peculiaridade das formas literárias em questão.

Mas voltemos ao conceito do interessante e, na sua conseqüência, a ironia, como característica da literatura moderna. O discurso romântico viu o mito como incorporação de um sentido sobre-individual e natural do mundo, impossível na modernidade, pois esta se caracteriza pela necessidade de uma formação de sentido seletivo e conseqüentemente problemático, pois lhe falta uma base comum que poderia garantir sua validade universal. Schlegel chama a intenção de sentido da poesia moderna de “interessante”, pois ela parece indicar um sentido sobreposto e não apenas subjetivo sem, portanto, alcançar a qualidade do mito antigo. A perspectiva individual sobre o mundo é sempre superável ou substituível, e nem a potencialização e nem a adição de formações de sentidos subjetivos são capazes de reinstalar o mito como sentido geral. Mas é justamente esta impossibilidade de universalizar a perspectiva de sentido da obra individual que concede à poesia moderna sua dinâmica específica e sua orientação em/para a inovação permanente. Em 1797, ao se referir a sua fase neoclássica anterior, Schlegel escreve: “Meu ensaio sobre o estudo da poesia grega é um hino amaneirado do objetivo na poesia. O pior nele me parece ser a falta completa de ironia; e o melhor o pressuposto otimista que a poesia tem um valor inestimável; como isto fosse um fato consumado” (SCHLEGEL, F. 1979b, pp. 147-148).

Com isso ele reconhece que, na modernidade, qualquer tentativa de tornar obrigatória ou vinculativa uma interpretação substancial de caráter religioso, filosófico,

político ou poético, fracassará na poliperspectividade e no grande potencial de negação das estruturas sociais. Referente a convicções, sempre existe a possibilidade de observá-las de fora e rejeitar suas ofertas semânticas. O reconhecimento desta condição moderna leva, conforme Schlegel, a uma posição de ironia. Esta não é apenas o saber da contingência, da relatividade e perspectiva de toda estruturação de sentido, mas consequência da auto-observação da literatura a respeito de sua transformação de elementos do ambiente em elementos de uma comunicação estética.

A literatura moderna é reflexiva na medida em que ela se auto-observa na sua tentativa de ganhar forma. Mesmo quando fala de deus e do mundo, de amor, da morte ou do diabo, a ressonância, o *basso continuo*, da auto-referência a acompanha. Esse conhecimento sobre a condição de sempre observar em perspectivas e constituir sentido através de redução e construção leva-a, conforme F. Schlegel, à ironia ou à autoconsciência da sua ação. A literatura moderna é irônica, pois não considera como fato aquilo que ela simula como mensagem existencial, expressão do sujeito, voz divina, apelação para uma revolução ou revelação do estado atual de um sistema psíquico. Schlegel considera “ingênuo” aquele que vê na literatura uma revelação de verdades indisponíveis em outros lugares e se desaponta quando não há ressonância dessa verdade, por exemplo, no sistema da ciência.

A auto-referência acompanhadora da literatura moderna marca cada colocação de sentido com ironia, pois, ao mesmo tempo que ela observa, se auto-observa na própria observação. Schlegel inventou a expressão “bufonaria transcendental”, uma bufonaria que sabe da condição das suas possibilidades e se posiciona “acima de tudo, mesmo acima de sua própria arte ou genialidade” (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 152).

A qualidade da literatura não resulta de uma verdade objetiva, mas da sua perspectiva interessante, resultado da sua seleção única. Para a praxe da literatura, isso

resulta numa tendência para a auto-encenação, seja na forma do teatro se apresentar como teatro, o narrar como narração e não como “realidade” ou o poema que se fecha contra a suspeita de que é uma fonte fácil de sentimentos e se apresenta como si mesmo na sua complexidade verbal. Ingrid Strohschneider-Kohrs descreveu essa típica auto-reflexão romântica na análise da comédia de Tieck, *O gato de botas*, da seguinte maneira:

Tieck não apenas se utilizou dos meios conhecidos de uma tradição antiga do teatro como, entre outros, as formas variadas de romper a ilusão, a encenação na encenação, o discurso sobre o papel e apetrechos. Ele tirou desses meios uma nova forma de composição ao não usá-los esporadicamente, mas como conjunto. Eles se potencializam para um jogo de reflexão e apresentam o teatro como teatro. Essa auto-apresentação da encenação não mostra o teatro como “instituição moralista”, mas reflete-o como atividade de um jogo/realização fictícia (1970, p. 89).

A ironia corresponde, então, a uma reflexão inerente da comunicação literária a respeito da condição da mesma e assim aponta para o excluído incluído no texto. Lembramos que todo observar e descrever como diferenciação e designação também encobre o mundo. Produz-se paralelamente visibilidades e invisibilidades. Através da ironia como oscilação textual entre o diferenciável e a indiferenciabilidade, experimenta-se na literatura moderna uma noção desse ponto cego da observação e, com isso, de formas potenciais de estruturação.

Na ironia como princípio artístico, a obra ganha a consciência dos limites e fronteiras de seu condicionamento e exige elevar-se além destes. A ironia coloca a poesia “sob o signo da consciência insatisfazível, intencional e auto-refletida; ela é expressão e característica [...] do espírito moderno na arte romântica” (STROHSCHNEIDER-KOHR, 1970, p. 86). Generalizando, pode-se afirmar que a ironia surge quando um sistema reflete a si mesmo e consta que a condição de suas possibilidades encontra-se exclusivamente nele mesmo. O sistema observa suas operações como observações que lhe tornam acessível o ambiente apenas como poesia e

nunca como ele é. O sistema é consciente de que pode apenas produzir informações de referência sistêmica, mas não um saber absoluto ou direto. “A ironia contém e provoca um sentimento da disputa irresolúvel entre o incondicional e o condicional, a impossibilidade e a necessidade de uma comunicação de completude. Ela é a mais livre de todas as licenças, pois através dela supera-se a si mesmo; mas também é a mais legítima pois é indispensável” (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 160).

O fato de que a literatura como sistema nunca pode representar adequadamente o infinito de seu ambiente e de que a obra singular nunca é simulação do real, a impede de realizar uma “comunicação completa ou de completude”. Ao invés desta, Schlegel propõe a poética do fragmento. Este fragmento não pode ser compreendido como obra inacabada por acaso ou de propósito e que possa ser complementada, mas antes de tudo como fragmento constitutivo impossível de alcançar sua totalidade, mesmo empregando esforços extraordinários. “Muitas obras dos antigos tornaram-se fragmentos, escreve Schlegel, muitas obras dos novos os são logo na sua gênese” (1979b, p. 169). A fragmentação como característica básica da poesia moderna resulta, então, da reflexão referente ao desnivelamento da complexidade entre mundo e arte. O ambiente é o “infinito” impossível de conceber por qualquer operação estética. A impossibilidade de um ideal da unidade de arte e mundo obriga a arte a autolimitar-se ao fragmento. Mesmo assim, o fragmento irônico mantém presente este horizonte sem, portanto, poder corresponder ao mesmo: o fragmento, se percebendo como tal, indica para o mundo em eterna esquivação e, por causa do movimento permanente da temporalidade, nunca leva a “existência infinita” a uma presença que poderia ser representável artisticamente. Novalis resume que “uma poesia do infinito” é apenas pensável “como aproximação” (1962, p. 640) e assim sempre como fragmento.

Traçamos o caminho da reflexão romântica referente ao *status* de sistema da literatura diferenciada e mostramos quanto a forma semântica dessa auto-reflexão foi marcada por ambivalências e compromissos históricos. Falamos da justificativa inicial de sua autonomia através da figura do gênio, passamos pela tautologia de que poesia é poesia, de acesso impossível ou altamente restrito, para chegar a tentativas de conceber a literatura como comunicação específica, que se destaca pela observação de segunda ordem e por oferecer uma comunicação fragmentada a se desenvolver, num processo infinito, na interação com o leitor.

Abordamos no próximo e último parágrafo deste capítulo a questão de como a literatura moderna diferenciada garante sua continuidade no tempo histórico. Uma vez consolidada como sistema, a literatura como observação peculiar precisa manter, ou melhor, constantemente redefinir suas fronteiras com o ambiente para garantir sua existência e identidade.

## 6.6 A LITERATURA COMO COMUNICAÇÃO DE *MEDIUM* E FORMA

A esta pergunta, como a literatura garante sua continuidade, responde, em 1802, August Wilhelm Schlegel, retomando uma expressão do seu irmão Friedrich:

Pode se dizer, sem exagerar e ser paradoxal, que, na verdade, toda poesia é poesia da poesia, pois ela já pressupõe a língua, cuja invenção pertence à tendência poética que é um poema sempre em crescimento e nunca completado de toda humanidade. Mais ainda: nas épocas anteriores, nasce dentro e a partir da língua, mas tão necessária e não-intencional como ela, uma visão poética do mundo, quer dizer uma visão onde reina a fantasia. Isso é a mitologia. Essa é quase a potência mais alta da primeira apresentação da natureza feita pela linguagem. E a poesia livre e consciente de si mesma, que se constrói a partir disso e para a qual o mito se torna matéria tratada por ela poeticamente, encontra-se conseqüentemente num degrau mais alto. E dessa forma continuará, pois a poesia não abandona o homem em nenhuma época de sua formação (SCHLEGEL, A. W., 1989, p. 388).

A literatura realiza, então, sua reprodução autopoieticamente (*poesia é poesia da poesia*), através de recursos próprios, ao se conceber como diferença entre *medium* e forma (*a visão poética como matéria tratada*) utilizando a forma realizada como *medium* para a produção de novas formas.

Com isso, o Romantismo chega a final de um processo em cujo percurso tentou primeiro justificar a diferenciação da literatura de maneira tecno-teológica e posteriormente a partir da autonomia pessoal de uma individualidade exterior à sociedade, mas fracassou ao supor recursos externos como “mundo” ou “subjetividade”. No final desse processo, são abandonadas todas as instâncias externas justificativas da autonomia da literatura. Elas se tornaram ambiente da literatura do qual ela pode dispor conforme sua própria vontade e capacidade, enquanto garante a qualidade poética de suas construções.

Friedrich Schlegel caracterizou essa situação de modo preciso num fragmento famoso do *Athenäum*: A poesia romântica pode, de um lado, se “perder completamente no apresentado”, ser um “espelho do mundo ao seu redor”, quer dizer, simular seu ambiente sem restrições. De outro lado, a poesia pode expressar por completo o “espírito do autor”, ser auto-encenação perfeita da pessoa. “Espelho do mundo” e “expressão do sujeito” são duas opções elementares da literatura moderna que, portanto, sabe que não é resultado direto do “mundo” ou da “subjetividade”, mas de uma encenação poética que se mostra consciente de sua maneira específica de observar e descrever.

Schlegel formula esta mudança na comunicação literária, entre observação de primeira e segunda ordem, entre referencia externa e auto-referência na semântica de sua época: “O que a poesia mais pode é flutuar nas asas da reflexão poética, no meio entre o apresentado (=mundo) e o apresentador (=sujeito), potencializar essa reflexão

sempre de novo, e multiplicá-la como numa fileira infinita de espelhos” (SCHLEGEL, F., 1979b, p. 182).

Aqui Schlegel apresenta as duas opções básicas da literatura moderna para sua observação específica e caracterizada pela ironia como oscilação poética: ela pode aproximar-se do seu ambiente no qual Schlegel diferencia o “eu” e o “mundo” e ela pode tematizar a si mesma, “numa fileira infinita de espelhos”, ao utilizar, como mostrou August Wilhelm Schlegel, formas literárias como *medium* para o ganho de formas novas. Vemos, nestas reflexões sobre o status da autonomia da literatura, o fundamento de que a programática literária da modernidade que se seguiu apenas parafraseou, complementou e explicitou esses pensamentos, sem poder chegar a conclusões radicalmente adversas.

Se a literatura como sistema se diferencia por sua seleção ou comunicação específica que relaciona *medium* e forma, referência externa e auto-referência, de uma maneira única, e se a poesia, nas palavras de F. Schlegel, potencializa e multiplica essa reflexão sempre de novo, num desdobramento infinito, precisa-se agora colocar a pergunta relativa à relação entre o sistema diferenciado da literatura e a obra singular.

Retomemos a concepção de Walter Benjamin de conceber a literatura e a arte em geral como campo de reflexão e a forma como “expressão objetiva da reflexão própria e inerente da obra” (BENJAMIN, 1973, p. 67) neste campo. A obra singular deve ser vista então como “modificação particular da autolimitação da reflexão” (BENJAMIN, 1973, p. 71). No sistema da literatura, cristalizam-se formas específicas, os textos, que se inserem novamente no fluxo da comunicação literária, gerando e garantindo assim a continuidade do sistema por operações próprias.

A obra resulta, como foi dito no início deste parágrafo, da diferença entre *medium* e forma. Entendemos o *medium* como campo possível de uma forma, o

horizonte de seleção do texto em questão que pode provir do ambiente, como no caso do romance realista, ou do próprio sistema, por exemplo, no estetismo. O *medium* se caracteriza então pelo acoplamento solto de elementos enquanto a forma os densifica, uma relação comparável a àquela entre acontecimento e história. Cada obra literária pode ser vista então como restrição das possibilidades do *medium*, seja este provindo do ambiente ou do próprio sistema da literatura como forma específica. O resultado precisa convencer como forma selecionada onde cada operação não apenas remete à anterior ou, na projeção, à seguinte, mas também mostra sua seletividade refletida como escolha adequada e convincente.

Isto implica, no decorrer das seqüências, uma ponderação permanente entre seleções cabíveis e não cabíveis em direção a uma forma final que faz jus às partes constitutivas e vice-versa. Friedrich Schlegel formulou esta concepção assim: o mais essencial para a obra é uma primeira diferenciação que proporciona à obra um contorno “no qual ela mesma se completa” (1968, p. 341). Com isso, o texto literário como oferta de comunicação deve ser compreendido na base de sua própria configuração, fato que de um lado a desliga de exigências externas, mas que, do outro, também delimita o espaço receptivo desta comunicação. Este não provém da relação conferível entre texto e ambiente ou texto e normas, mas cada obra deve ser vista como realização de uma forma única apenas guiada através de seu próprio esboço, ou seja, de sua própria proposta.

Dizemos que compreender uma comunicação implica diferenciar entre o comunicado e a informação. Compreender um artigo científico, por exemplo, significa encadear, sob o código comprovado/não comprovado, a informação dada com uma outra oferta comunicativa. Nesse caso, o aspecto *comunicado*, a forma escolhida, fica no segundo plano, pois não é decisivo para o sucesso de uma comunicação científica em

que língua ela foi desenvolvida ou através de qual *medium* de publicação ela se tornou acessível para o público. Além disso, há uma linguagem modulada específica para os vários tipos de tais comunicações, como, entre outros, “Os resultados indicam...”, no caso dos resultados de uma experiência científica.

Parece-nos que justamente nesta diferença entre informação e comunicado encontra-se o ponto central da comunicação literária que, como arte textual, pressupõe uma elevada atenção a este aspecto. De uma maneira geral, podemos dizer que o comunicado torna-se referência da informação, ou seja, a obra informa, de certo modo, sobre si mesma, como modo de informar, e apenas nessa focagem de si mesma, nessa auto-referência, a obra, como comunicação, informa sobre o ambiente. Se já vale para qualquer comunicação que a referência externa é somente possível na base do acompanhamento da auto-referência – cada hipótese científica informa conforme a sua referência científica e não sobre o mundo em si – o aspecto auto-referencial do texto literário deve ser considerado tão inseparável do caráter “informativo”, que se poderia falar de uma indiferenciabilidade impondo certos limites à compreensão, pois

a comunicação da arte não objetiva uma automatização da compreensão, mas é projetada inerentemente de forma ambígua, [...] e isso independentemente do fato de a divergência das possibilidades de observação ter sido planejada, no sentido de uma obra artística aberta ou não. A impossibilidade de observadores chegarem a uma interpretação única pode justamente testemunhar a qualidade de uma obra artística (LUHMANN, 1995a, p. 72).

A obra literária moderna exige ser lida sob a diferença entre informação e comunicado, encenada auto-referencialmente através da forma. Desta maneira, o texto obriga a perceber como ele percebe e obriga a refletir a exatidão, a adequabilidade e o potencial de sua observação em relação a observações de outros sistemas e a perspectiva individual.

Mostramos neste capítulo as reflexões dos românticos referentes à formação de um sistema da literatura autônomo e a definição de sua comunicação específica. Mas nota-se paralelamente a este esforço de justificar seu espaço próprio também a tendência de perceber a autonomia da arte no sentido de um campo privilegiado. Avalia-se em certos momentos a literatura e a arte em geral não como um sistema funcional entre outros, mas como uma área a partir da qual se poderia potencialmente rearmonizar e reintegrar os campos sociais diferenciados funcionalmente. A concepção da literatura como missão quase religiosa faz com que o sistema da arte seja frequentemente considerado o mais importante de todos sistemas sociais, reclamando, num movimento contraditório, autonomia, mas rejeitando isonomia. Vimos já em Schiller o desejo de estender o momento integrativo experimentado no belo para uma reestruturação da sociedade como toda. Aprofundamos esse aspecto da reflexão romântica no próximo capítulo e pretendemos interligar as duas tendências, a autonomia como sistema e a missão de superar o carácter sistêmico da sociedade, sob os conceitos de “fragmento” e “mito”.

## **7 DA AUTONOMIA À DESDIFERENCIAÇÃO: A LITERATURA ROMÂNTICA ENTRE FRAGMENTO E MITO**

Encontra-se a tematização desta problemática nos próprios textos românticos. Vemos o exemplo do conto *A estranha vida musical do músico Joseph Berlinger*, o último da coletânea *Desabaços efusivos de um monge amante da arte*, escrito em 1796 por Wilhelm Heinrich Wackenroder. O texto encena a esfera da arte e a da realidade cotidiana da sociedade como opostos absolutos e irreconciliáveis, dramatizados no contraste entre “céu” (=arte) e “terra” (=sociedade) e dessa maneira ilustrados através da diferença básica da religião. A sociedade é retratada como ignorante frente à arte e apenas preocupada em aumentar seus lucros materiais, um mundo do qual o entusiasta musical Berlinger quer fugir a qualquer custo.

Quando ele almoçava na casa dos seus aparentados e apreciava a comida na sua companhia comum e jovial, se sentia logo descontente de ter sido integrado novamente na vida prosaica e seu êxtase desaparecia como uma nuvem brilhante. Essa desarmonia amarga entre seu entusiasmo etéreo nato e a parte mundana da vida de qualquer pessoa, que dia a dia puxa violentamente cada um para baixo e fora das suas exaltações, lhe torturou ao longo de toda sua vida (WACKENRODER, 1963, p. 115).

Enquanto Berlinger anseia por uma vida dedicada à música religiosamente transfigurada, ou seja, quer realizar exclusivamente comunicações de arte, a estrutura da sociedade diferenciada lhe obriga sempre a participar das comunicações alheias à arte, primeiro na casa dos seus pais, desinteressados pela música, depois como músico empregado e compositor. Esse conflito causa, no final do conto, sua morte precoce. “Uma fraqueza de nervos atingiu, quase como um orvalho doente, todas as suas fibras; -

adoeceu e morreu não muito tempo depois na flor da sua idade” (WACKENRODER, 1963, p. 130).

O artista se deixa levar pela fascinação inserida na presunção de que, entre as possibilidades sociais, a arte seria uma forma especial, de nível mais elevado e exclusivo. Essa fascinação seduz em função da idéia de viver somente dedicado a arte e de tornar-se indiferente à existência e o sentido dos outros sistemas funcionais sociais. Berlinger promete a si mesmo: “precisas permanecer por toda tua vida, sem parar, nesse belo delírio poético e toda tua vida tem que ser uma só música” (WACKENRODER, 1963, p. 115). Mas, na sociedade moderna, a pessoa não pode viver apenas e exclusivamente em um único sistema funcional e se constituir através do entusiasmo artístico, sendo exigida em várias funções, experiência também vivida por Berlinger. Seu anseio para uma arte superior e totalizante acima das diversas áreas sociais confronta-se com a ordem social onde a arte não “exerce outro papel que um jogo de cartas ou qualquer outro passatempo” (WACKENRODER, 1963, p. 176). Mais tarde, escritores como Gottfried Benn falam da necessidade de uma “vida dupla”. Berlinger também sofre essa coação:

Na minha juventude pensei em fugir da miséria aqui na terra e agora estou mais que nunca na lama. Infelizmente não há duvida: nem com todos os esforços das nossas asas mentais podemos fugir da terra; com força, ela nos puxa para trás e nós caímos de volta para dentro da multidão mais vulgar dos homens (WACKENRODER, 1963, p. 126).

Berlinger se recusa a manter-se colado na “lama da terra” em vez de subir ao “céu da arte”, e Wackenroder o deixa morrer na “flor da sua idade”. Poder-se-ia ver nisso um momento de auto-correção, revogando a sobrevalorização da arte como o auge da existência. Interessante é o fato de que a literatura romântica projeta na música um ideal estético superior à linguagem diferenciadora e cuja pureza deve ser alcançada pelo

próprio texto literário, justamente num período onde a música instrumental é vista e se estabelece como soma da música em geral.

Paralelamente, esta música pura é novamente descrita como linguagem: “Trechos da música lhe eram tão claros e intensivos que os sons lhe pareceram palavras” (WACKENRODER, 1963, p. 165). Mas tentativas de dar forma à experiência artística fracassam na insuficiência da linguagem de abranger a totalidade sentida. Depois de ter apreciado uma obra de arte, Berlinger enfrenta o dilema de expressar seu sentimento a seu respeito, pois não lhe é possível elogiar a arte “com palavras artificiais” (WACKENRODER, 1963, p. 174). No momento em que linguagem e palavras prosaicas são sentidas como meios de diferenciação e tendencialmente incapazes de expressar a totalidade objetivada, a musicalização da literatura, ou pelo menos a tematização da música como arte mais próxima do absoluto, a festeja como linguagem mais direta, mais sensual ou quase uma comunicação pré-babilônica de uma compreensão ilimitada. Somente quando a literatura dissolve a rigidez de sua comunicação diferenciada e constativa em construções textuais mais fluidas e impregnadas de harmonias esféricas, torna-se ela capaz de revelar as “estruturas secretas da existência numa mistura milagrosa de alegria e tristeza [...] mais estimuladora quanto mais oculta e misteriosa é sua linguagem” (WACKENRODER, 1963, pp. 165-166). No espelho dos tons, o coração humano aprende a se conhecer; é através deles que aprendemos a sentir o sentimento.<sup>13</sup> Estiliza-se a música na sua qualidade desdiferenciadora que supera e suspende a redução prosaica da fala como redenção ou

---

<sup>13</sup> A proximidade de música e língua confirma-se na pesquisa neurológica que situa o campo de ressonância à palavras e sons na mesma região cerebral e utiliza esta descoberta no tratamento de pacientes com dificuldades de articulação devido a acidentes ou apoplexia (Ver: [www.spiegel.de/wissenschaft](http://www.spiegel.de/wissenschaft), acesso: 23 de abril de 2001).

salvação das limitações experimentadas, uma concepção retomada mais tarde, por exemplo, por Valéry em *Poésie pure*, de 1928. Conforme o autor, a auto-referencialidade da música e sua recusa de representação atribuem, no belo som dos significantes, à literatura sobretudo qualidades que dizem respeito à própria linguagem e não a uma finalidade a ser por ela intermediada.

A crítica da sobrevalorização da arte como campo único de uma possível realização do indivíduo torna-se bem mais severa em E.T.A. Hoffmann. Seus contos caracterizam-se pela apresentação da arte como uma forma entre outras e com os mesmos direitos de comunicação e advertem em relação à sua totalização como “todo” ou “essencial” da vida social. No conto *Homem da areia*, escrito em 1815, o poeta Natanael fracassa porque não consegue se livrar da perspectiva poética, os binóculos mágicos de Coppola, que tornam quase viva o autômato Olímpia. Ele percebe o mundo exclusivamente de maneira poética e a desconhece, na sua forma, de maneira grotesca. A percepção fascinada pela poética, a mecânica Olímpia aparece como beleza animada (*beseelt*), enquanto, na mesma perspectiva, Clara, a noiva gentil e pragmática, se torna aquilo que é Olímpia: uma obra mecânica da qual Natanael se afasta.

Ele continuou o seu poema sem interrupções, seu rosto avermelhara-se com o fogo interior, lágrimas rolaram de seus olhos. Finalmente, ao terminar, gemeu de profundo cansaço, pegou a mão de Clara e suspirou, como se sucumbido a uma dor inconsolável: “Ah, Clara! Clara!” Clara apertou o documento contra o seio e disse-lhe em voz baixa, mas lenta e seriamente: “Natanael, meu amado Natanael! Jogue ao fogo essa história louca, absurda, delirante”. Indignado, Natanael levantou-se abruptamente e gritou, repelindo Clara: “Maldito autômato sem vida!” (1993, p. 132).

A poetização total do mundo é apresentada como perigo, as pessoas são ameaçadas de se tornarem loucas quando perderem a diferença das perspectivas, e com isso todo auto-distanciamento, julgando o poético mais relevante que a vida restante. Para Natanael, enfeitiçado pelos óculos mágicos, Olímpia, a figura da imaginação

poética, é mais real que sua Clara. Ele espera da arte mais do que ela possa oferecer e paga o colapso das perspectivas com sua morte terrível. Nesse e noutros textos, Hoffmann critica todo exagero poético que desconhece, entende mal a autonomia como exclusividade e pleiteia uma percepção do mundo diferenciada que torna rotineira a coexistência das perspectivas e na qual o mundo é paralelamente maravilhoso e profano, irritante e esperável, milagroso e banal. A poética imanente da literatura de E.T.A. Hoffmann, uma concepção considerada desiludida por muitos, adverte: quem pretende monopolizar a perspectiva poética não apenas empobrece o mundo, mas destina-se ao fracasso com essa percepção ilusória.

Em geral, as concepções românticas que programam, por volta de 1800, a autonomia da literatura e são ligadas a nomes como Schiller, Schlegel ou Novalis, estão longe da posição desiludida de Hoffmann. Como foi dito, entendemos a autonomia como o título sob o qual se realizou a auto-reflexão da literatura diferenciada. A autonomia é um resultado da diferenciação. Pode-se falar em autonomia da literatura no final do século XVIII apenas porque a mesclagem difusa de comunicações integrais se diferenciou, na transição para a sociedade moderna, em sistemas funcionais. A comunicação literária não precisava mais co-representar interesses políticos, científicos, morais ou religiosos, mas pôde se concentrar na sua função de ser uma observação interessante de segunda ordem.

É de um certo paradoxo que, pelo menos em parte, a programação da autonomia objetiva reverter esta divisão funcional, quer dizer “des-diferenciar” a sociedade novamente. Explica-se isso, como vimos em Schiller, pelo fato de que o processo de diferenciação foi sentido pela maioria dos românticos como perda resultante da falta de possibilidades, que poderiam simbolizar convincentemente a nova unidade social desejada. Isso poderia explicar a fascinação dos intelectuais românticos pelos mitos, não

apenas em relação à Grécia antiga mas também ao Oriente e à Índia, objeto de estudos sérios no final do século XVIII, além de uma apologia ao Cristianismo, por exemplo, em Novalis. Uma leitura do tratado desse autor sobre *A cristandade e a Europa*, de 1799, possibilita um entendimento melhor da particularidade desse desejo de totalidade dos românticos, pois ao lado do mito e do conto de fadas, a idéia do catolicismo da Idade Média ganha a função modelo. Esse texto se inicia com a seguinte frase hínica:

Eram tempos bonitos e brilhantes, quando a Europa era um país cristão, quando uma cristandade habitava essa parte humanamente concebida do mundo; um interesse maior comum unia as províncias mais distantes desse vasto império espiritual (NOVALIS, 1962, p. 389).

A idéia de uma “nova mitologia” foi, depois de ter sido mencionada ocasionalmente por Herder, discutida no círculo dos amigos Hegel, Hölderlin e Schelling e desenvolvida no famoso *Programa de sistemas mais antigo do idealismo alemão* (1796). Nota-se que o projeto de uma nova mitologia parte primeiramente de interesses filosóficos e não de interesses comunicativos do sistema da literatura. O “mais antigo programa de sistemas” vê explicitamente na poesia a condição para instituir novamente um sentido universal, que merece ser chamado de mito. “Assim, a poesia alcança uma dignidade mais elevada, ela retorna a ser aquilo que era no início – mestre da humanidade. Pois não há mais filosofia ou história, a arte poética sobreviverá a todas as outras ciências e artes” (HÖLDERLIN, s. a. , p. 17). Essa poesia integral institui um mito que suspende a diferença entre o povo e os intelectuais, cultos e incultos, reintegrando a sociedade tanto de forma horizontal, referente aos discursos, como vertical, com respeito a classes sociais. Esse novo mito deve transformar as idéias abstratas do ilusionismo em uma plasticidade bela e assim realizar a promessa iluminista de felicidade e liberdade.

Antes de nós transformarmos as idéias em forma estética, quer dizer mitológica, elas não têm nenhum interesse para o povo e vice-versa: antes da

mitologia se tornar esclarecedora, a filosofia deve ter vergonha em relação a ela. Finalmente, iluminados e não-iluminados tem que apertar a mão do outro, a mitologia precisa virar filosófica para tornar o povo razoável e a filosofia mitológica para tornar os filósofos sensuais. Então reina uma união eterna entre nós. [...] Nenhuma capacidade será suprimida e haverá liberdade geral e igualdade dos espíritos (HÖLDERLIN, s. a., p. 17).

Apesar das diferenças entre essa mitologia da razão, do estado estético de Schiller e da esperança de Novalis referente a uma renovação do catolicismo, todas essas concepções partem do mesmo fascínio pela totalidade bela como contraponto da sociedade moderna, impossibilitada de representar com credibilidade essa união por não conhecer mais um sentido comum, mas apenas opiniões divergentes.

Quem mais decididamente reclamou esse desejo filosófico de totalidade para seu programa literário foram os irmãos Schlegel recorrendo especificamente aos mitos gregos. Esses são compreendidos como paradigmas de uma totalidade plástica de sentido, capaz de integrar um povo discursiva e socialmente. Referente à posição destacada da mitologia grega, A. W. Schlegel escreve:

Conhecemos um número grande de mitologias realistas, de épocas e nações, de qualidade crua e desenvolvida, pobre e rico. Mas a mais universal e interessante e a que mais se transformou e se eternizou em poesia e arte é a mitologia grega. Nela pode se demonstrar tudo que em outras se encontra apenas insinuado (apud ANTON, 1967, p. 281).

Conhecimento e arte, moral e religião parecem ainda ser unidos nos mitos antigos. A mitologia é o elo entre a filosofia e a poesia, conforme August Wilhelm Schlegel, considerada pelos gregos como “raiz comum de ambos” (SCHLEGEL, A. W., 1989, p. 451). O desejo de uma totalidade bela do social, impossível de obter a partir das estruturas da sociedade moderna, motivou a idéia de uma nova mitologia originando-se da poesia autônoma. À literatura autônoma cabia então a tarefa de desenvolver uma mitologia “artificial” capaz de integrar seu público à maneira do mito antigo e representar simbolicamente a totalidade da existência.

Objetiva-se realizar um estado natural da completude da vida, perdido, mas contemplado na mitologia grega, numa nova mitologia *como arte* à qual cabe a tarefa de produzir este estado mitológico de maneira artificial e artística (*künstlich*). A “nova mitologia precisa ser [...] a mais artificial e artística de todas as obras de arte” (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 312). Este novo mito desejado tem como função reintegrar não apenas todos os gêneros da poesia, mas também todas as diferenciações dos discursos, da filosofia até das ciências naturais, para apresentá-las como totalidade e completude intacta:

Mitologia e poesia, ambas são inseparáveis. Todas os poemas da Antigüidade se interligam um ao outro até se formar, a partir das massas e membros crescentes, o todo; tudo está interligado e em todo lugar existe um único espírito apenas expressado de formas diferentes. E, assim, não é uma imagem vazia dizer que a poesia antiga é um único poema, completo e indivisível. Por que então não poderia existir de novo aquilo que já existiu? (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 313).

Esta desdiferenciação integrativa não diz apenas respeito à realidade dos discursos ou do pensamento, mas inclui igualmente a diferença entre o espiritual e o natural, ou seja, a diferença entre sociedade e ambiente natural. Não é apenas o social que deve ser retotalizado de maneira poético-mitológico. A reivindicação da nova mitologia vai além das fronteiras do sistema social e pretende superar a lacuna entre sociedade e ambiente natural. Schlegel concebe a unidade de espírito e natureza no conceito do “realismo poético”:

Há tempo que carrego dentro de mim o ideal de um tal realismo e se ele até agora não se manifestou é porque ainda procuro o órgão certo. Mas sei que posso achá-lo apenas na poesia, pois o realismo nunca surgirá na forma da filosofia ou de um sistema. E mesmo conforme a tradição geral deve-se esperar que este novo realismo, por ser de origem idealista e precisar pairar sobre terra idealista, surgirá como poesia já que esta se baseia na harmonia do ideal e do real (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 318).

Lembramos que a comunicação literária autônoma pode recorrer a qualquer programa filosófico como *medium*, sem se preocupar com argumentos e motivos relevantes na discussão filosófica. Poderia ser literariamente produtivo construir um mundo poético no qual reina uma união bela, mesmo quando a realidade social jamais possa corresponder a essa simulação. O desejo da totalidade como programa filosófico capitula frente à modernidade e sobrecarrega a poesia; mesmo assim, pode ser empregado para oferecer uma simulação literária interessante, dependendo da *rafinesse* de sua forma textual.

A posição dos irmãos Schlegel em relação à poeticidade do novo mito é ambígua. Especialmente Friedrich Schlegel viu na totalidade aparentemente mais do que apenas uma construção interessante da literatura, levando em conta também sua conversão para o catolicismo em 1808.

Mas não há dúvida de que o conceito de totalidade faz parte da programação romântica da literatura, como mostra a concepção da famosa *Poesia universal progressiva*, de Friedrich Schlegel. Conforme o autor, a poesia romântica deveria ser universal e progressiva: universal aqui significa a integração dos gêneros poéticos realizada pelo romance, o gênero preferido da modernidade, como integração das disciplinas e por fim da arte e da vida em geral.

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Seu destino não é apenas reunificar todos os gêneros divididos da poesia e colocá-la em contato com a filosofia e a retórica. Ela pretende e deve misturar lírica e prosa, genialidade e crítica, poesia da arte e da natureza bem como fundi-los, tornar a poesia viva e sociável e a vida e a sociedade poética (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 182).

Essa universalidade potencial da poesia romântica, na qual emerge o absoluto grandioso, contrabalança o segundo princípio, a progressividade. Essa não se refere a uma progressividade política ou artística, mas remete à temporalidade constitutiva do mundo, que impede toda literatura moderna de alcançar por definitivo a universalidade.

A temporalidade insere na totalidade uma lacuna, uma falta. Por isso, a poesia moderna é eternamente incompleta e fragmentária. “A poesia romântica ainda está no processo de se formar e constituir; essa é sua essência verdadeira, que ela, para sempre, somente possa formar-se e constituir-se, mas jamais completar-se” (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 183). Mesmo assim, pode-se considerar a idéia da poesia universal progressiva como estudo preliminar para a contribuição de Friedrich Schlegel para a constituição de uma “nova mitologia”, expressa na sua publicação de 1800. Aqui, Schlegel formula sua concepção de uma nova totalidade mítica, lamentavelmente ausente no mundo moderno. Mas ele o faz centrado na poesia, sem tentar realizar outros interesses filosóficos, como Schiller, Novalis ou Hegel. Seu objetivo não é a redenção do mundo, mas a redefinição dos fundamentos da literatura.

Vocês que já fizeram poesia devem ter sentido nesse processo a falta de um apoio sólido para essa atividade [...]. Falta à nossa poesia um ponto central, como a mitologia era para os antigos, e a diferença essencial entre a poesia moderna e a antiga pode ser resumida nas seguintes palavras: nós não temos uma mitologia. Mas, acrescento, estamos perto de obter uma [...]. A nova mitologia tem que ser a mais artística e artificial de todas as obras de arte. (SCHLEGEL, F. 1979b, p. 312).

A nova mitologia deve ganhar contornos como simulação fascinante de unidade, interdependência ou totalidade. Schlegel pensou em realizar esse programa como encenação poética da indiferença da diferença entre natureza e espírito (*Geist*), realismo e idealismo, portanto, entre as oposições centrais da modernidade. O espírito deve ser naturalizado, a natureza espiritualizada e assim se tornaria possível experimentar suas interligações numa rede de correspondências múltiplas.

Conforme Schlegel, a poesia romântica deve encenar um novo mito como “harmonia do ideal e real” e, dessa forma, superar a divisão da modernidade entre ciências naturais e filosofia especulativa. A poesia imaginaria uma concepção do mundo, que poderia anular as restrições de sentido impostas pela diferenciação

funcional. A literatura pode apresentar o mundo como se fosse na sua totalidade, estruturado por sentido e interligado através de uma concepção maior. Mas diferente dos iluministas que, talvez na tentativa de consolidar a literatura através de uma orientação na confiabilidade das ciências exatas, excluía o caótico de suas considerações ou no máximo o consideravam como caso excepcional dentro de uma realidade ordenada, o pensamento romântico concebe a totalidade interligando o mítico e o caótico.

Schlegel formula essa constelação através dos princípios do caos como massa original não estruturada e o Eros. Na mitologia, esta massa é descrita da seguinte maneira: “Antes de serem criados o mar, a terra e o céu, todas as coisas apresentavam um aspecto a que se dava o nome de Caos – uma informe e confusa massa, mero peso morto, no qual, contudo, jaziam latentes as sementes das coisas. A terra, o mar e o ar estavam todos misturados; assim a terra não era sólida, o mar não era líquido e o ar não era transparente” (BULFINCH, 2001, p. 19). A esse estado não diferenciado, Eros forneceu o ponto inicial, o impulso para a formação, diferenciação, relação e ordem na matéria amorfa.

A literatura como mito é, então, caótica só para a consciência atual, não para a potencial. O estranho, o escuro, desorientado, deformado e místico mostra - através da livre fantasia poética - alegoricamente a vida nas suas manifestações potenciais ilimitadas, “agilidade eterna, caos completo e infinito, metamorfose constante, dissonância e harmonia, possibilidade ilimitada, simultaneidade de criação e destruição” (PREISENDANZ, 1967, p. 70).

August Wilhelm Schlegel apresenta uma idéia mais concreta de como se deve imaginar esse mito poético da totalidade do mundo. Ele polemiza contra a redução progressiva de sentido como seqüência das ciências naturais e racionais, defendendo,

por razões literárias, o retorno da astrologia e da magia, pois essas seriam mais interessantes do que as secas explicações do mundo oferecidas pela razão.

A astrologia é uma idéia indispensável para a poesia. [...] como também a magia. A natureza deve se tornar novamente mágica para nós, quer dizer, nós devemos ver todos os objetos físicos apenas como signos e representações de intenções espirituais (SCHLEGEL, A. W., 1962, p. 59).

Na sua escolha de temáticas, a literatura diferenciada não precisa seguir padrões de racionalidade das ciências naturais, pois, como já foi dito, cada obra de arte traz consigo suas próprias condições. Assim a astrologia, a magia e outras curiosidades não mais aceitas no processo evolutivo da ciência, podiam ser conservadas como meio para uma forma literária específica e apresentadas a um público interessado. A literatura romântica também permanece autônoma quando ela própria pretende se dissolver na totalidade ou até ser essa totalidade.

Como vimos, ofereciam-se para tais estratégias totalizantes especificamente os modelos mitológicos e religiosos como sucedâneos para uma comunicação estética que procura expressar o desejo de uma totalidade poética. A combinação de mitologia e poesia visa a desenvolver uma linguagem do caos, pois, conforme F. Schlegel, o início de toda poesia é a “suspensão do percurso e das leis da razão [...] o que nos recoloca na bela confusão da fantasia, no caos inicial da natureza humana para o qual não conheço símbolo melhor que o bulício colorido dos deuses antigos” (apud ANTON, 1967, p. 279).

Tentamos traçar, nos capítulos 6 e 7, primeiramente o esforço dos poetas românticos em distanciar seu campo das demais áreas sociais, expresso no conceito da autonomia, suas reflexões a respeito de uma poetologia adequada que garante o fluxo contínuo de suas obras, bem como certas tendências de, a partir da autonomia da arte,

desenvolver programas literárias que visam a superar esta autonomia sistêmica em favor de uma reintegração social através do mito.

No próximo capítulo, analisa-se mais detalhadamente *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) ou, na versão de Portugal, *As paixões do jovem Werther*, certamente um dos primeiros textos da literatura alemã moderna, no sentido de nossa definição de modernidade, e o maior sucesso da carreira literária de Goethe, tornando-o um autor de reputação internacional. Madame de Staël, por exemplo, via nesta obra o “livro por excelência da literatura alemã” (apud ANGELLOZ, 1998, p. XXXI).

Esperamos consolidar no decorrer desta análise vários aspectos teóricos formulados até aqui sem, portanto, forçar esta leitura de uma tal maneira que se poderia apontar para uma exemplificação de cada item da reflexão romântica neste texto. Antes de tudo, trata-se de reler esta obra sob a perspectiva desenvolvida neste trabalho e comprovar a produtividade de nossa concepção teórica num caso singular.

## **8 OS SOFRIMENTOS DO JOVEM WERTHER**

### **COMO MARCA INICIAL DA LITERATURA MODERNA ALEMÃ**

A caracterização dessa obra como marca inicial de uma nova fase na concepção literária justifica-se primeiramente pelas reflexões do próprio texto referente às concepções estéticas divergentes na Europa antiga e moderna. Já as páginas iniciais destacam a incompatibilidade entre arte e normas reguladoras.

Há muita coisa que se pode dizer a favor das regras de arte, bem como a favor das leis que regem a sociedade. Quem se forma de acordo com essas regras nunca produzirá nada que seja de mau gosto ou ruim: do mesmo modo, quem se deixa moldar pelas leis e pelo decoro jamais será um vizinho insuportável, ou um mal-feitor consumado. Em contrapartida, diga-se o que se quiser, toda regra destrói o verdadeiro sentimento e a verdadeira expressão da natureza! (GOETHE, 1998, pp. 17-18).

Uma segunda justificativa encontra-se na recepção. Referente ao impacto de seu romance, o próprio Goethe constata, nas suas memórias, que “o efeito deste pequeno livro foi enorme” (1975b, p. 589). Os detalhes bem documentados do efeito desse romance sobre o público contemporâneo permitem analisar mais precisamente a diferenciação da literatura como sistema auto-referencial que não necessariamente se desenvolve em sintonia com outros sistemas coexistentes. A modernidade do romance encontrou uma posição receptiva em grande parte pré-moderna, que se sentiu provocada pela utilização de um tabu, o suicídio, para efeitos literários.

Vemos essa morte não como final lamentável de uma existência fracassada, como costuma ser concebida por grande parte da crítica literária alemã (por exemplo: SCHMIED, 1979), que descreve Werther como paciente a ser "terapeutizado", mas

como ato voluntário num momento de prazer mais intenso. Não era a intenção de Goethe moralizar sobre fraquezas do “eu”, desvios existenciais ou desenvolver um estudo didático de um indivíduo perturbado. Com relação à reação do público, que oscilava entre fascínio, indignação e tentativas de proibição, Goethe reclamava do “velho preconceito de que um livro impresso [...] deveria ter um objetivo didático” (1975b, p. 590).

Seu texto, moralmente indiferente e apenas interessado na apresentação literária do desejo da morte no contexto de um amor extasiado, tratando, portanto, de uma individualidade excêntrica e não integrada às normas vigentes, enfrentou um comportamento de leitura ainda não acostumado com a diferenciação das comunicações. Para muitos contemporâneos de Goethe, especificamente para a crítica literária institucionalizada, era impossível combinar, paralelamente, uma provocação moral, religiosa ou política com uma fascinação literária ou, na terminologia da teoria dos sistemas, codificar a comunicação literária dentro de sua devida área e renunciar a outros códigos como inadequados.

A encenação de uma morte por causa de um amor de realização momentânea, moral ou religiosamente indiferente, mas de efeito literário convincente, ou seja, a exclusão ou neutralização de valores vigentes sobrecarrega parte do público, acostumado a comunicar-se sob outras condições, pois no sistema pré-moderno não havia uma diferenciação clara entre as áreas do bem, verdadeiro, útil e belo e seus oponentes, o mal, falso, prejudicial e feio. Nessa fase, a avaliação de um poema como belo implicava também a sua avaliação como verdadeiro, útil e bom e vice-versa.

Os acessos não-literários, via posições diversas, convergem em um ponto crucial, a questão sobre a razão do suicídio de Werther. Já no ano da publicação do romance, Lessing ironiza a desproporção entre o motivo banal de um amor não

correspondido e a conseqüência exagerada. Para ele, nenhum grego teria cometido suicídio por causa de Carlota. Somente a espiritualização do amor na religião cristã, a transformação de “uma necessidade física em uma perfeição espiritual” (1958, p. 497) poderia ter causado tal efeito. Hegel via a morte de Werther como resultado de sua incapacidade de superar a “teimosia de seu amor infeliz” (1970a, p. 313). Freud analisava a obra sob o aspecto biográfico: “Goethe estava brincando com a idéia de se matar [...] Por meio dessa fantasia (o romance), protegeu-se das conseqüências de sua experiência” (1976, p. 353) e Friedrich Nicolai propõe na sua paródia, *As alegrias do jovem Werther*, de 1775, a solução do “problema”, através da união entre Carlota e Werther com a aprovação de Albert.

O desejo da morte e com isso a recusa de Werther em aceitar a ordem estabelecida também foi vista como perigo para a estabilidade social, o que levou, por exemplo, Johann Melchior Goeze a exigir a proibição da obra: “Publicações do tipo *Os sofrimentos do jovem Werther* podem tornar-se mães de Clement, Ravailac e d’Amien” (apud JÄGER, 1984, p. 133).

A recepção do Werther pode ser lida como tentativa de compreender a frase *Quero morrer* e codificá-la através de uma hermenêutica de sintoma, atribuindo ao desejo da morte a forma simbólica de uma doença, tornando Werther um paciente e a crítica literária um terapeuta esforçado para compreender seus motivos. Não pretendemos dar continuidade a essa linha, mas, a partir da concepção da teoria dos sistemas, analisar o romance de Goethe como forma literária, ou seja, lê-lo seguindo o traço de sua diferenciação constitutiva para o sentido. Do nosso ponto de vista, o romance diferencia, de uma maneira marcante para sua época, consciência de comunicação, mas, devido a seu compromisso com a subjetividade excepcional, o gênio, transporta-o para o conflito entre individualidade e sociedade.

É incontestável a obsessão de Werther com a idéia de que apenas a morte pode liberá-lo da infelicidade de um amor sem perspectiva, de uma existência que impõe ao seu desejo a tortura da renúncia. “Somente o túmulo poderá libertar-me desses tormentos” (GOETHE, 1998, p.70 ), ele escreve já em 30 de agosto de 1771 a Wilhelm, o destinatário de suas cartas monológicas, num lamento a se repetir futuramente com freqüência. Werther experimenta o *não* de Carlota como força do social, pois ela, autodesignando-se como propriedade de Albert, necessariamente precisa desligar-se, por causa da sua identidade social, como noiva ou esposa. O fato de que Carlota afirma essa codificação social causa o sofrimento de Werther. Uma amizade de almas afinadas (*Seelenfreundschaft*) poderia lhes possibilitar e oferecer um espaço social aceitável de sensibilidade elevada, mas Werther, ao desejar o proibido, o corpo de Carlota, insurge-se contra a lei, aqui representada por Albert.

Essa noite! Estremeço ao dizer que a tive nos braços, apertada contra o peito, e cobrindo de beijos incontentáveis a sua boca que sussurrava palavras de amor; meus olhos estavam imersos no inebriamento dos seus! Deus! Deverei ser incriminado por, ainda agora, sentir uma profunda felicidade ao recordar aquele prazer ardente em toda a sua intensidade? (GOETHE, 1998, p. 116).

Já no início de sua relação, quando Werther encontra Carlota num baile, o texto mostra claramente que a lei, o nome Albert, põe fim ao desejo do protagonista. Os dois dançam uma valsa turbilhante, experimentada por Werther com êxtase, como transgressão da ordem do social e vivência de uma intimidade erótica, abruptamente interrompida pelo mencionar do nome do noivo:

Ao dançarmos por entre as fileiras, enquanto eu, só Deus sabe com que encantamento, abandonava-me ao braço da Carlota e aos seus olhos, radiantes no mais puro e franco prazer, passamos por uma senhora que havia chamado a minha atenção por sua expressão gentil, estampada num rosto já não tão jovem. Ela sorriu para Carlota, ameaçou-a com o dedo e, ao passarmos turbilhonando por ela, pronunciou duas vezes, enfaticamente, o nome Alberto. [...]..perturbei-me, distraí-me, e vim parar no meio do par errado, criando uma grande confusão; (GOETHE, 1998, pp.30-31).

O nome Alberto submete Werther às regras da lei, sua harmonia se apaga e o torna deslocado. “Albert chegou e eu partirei”, ele escreve no dia 30 de julho. Com sua partida, para a morte, retira-se da vida estruturada pela força da lei social e recusa-se a vivê-la, pois para ele não vale a pena ser vivida. Carlota se submete a ela, o que a torna, por momentos, desprezível para o Werther:

“Reflita por um momento apenas, Werther!”, disse ela. “O senhor não sente que está enganando a si mesmo, que está se destruindo deliberadamente? Por que eu, Werther? Justamente eu, que pertence a outro? Por que isso? Temo, temo que seja apenas a impossibilidade de me possuir que torna este desejo tão ardente.” Ele retirou a mão, encarando-a com um olhar fixo e agastado. “Palavras sábias!”, exclamou, “muito sábias! Será que não foi Alberto quem fez essa observação? Diplomática! Muito diplomática!”(GOETHE, 1998, p. 137).

É o social que fala no discurso de Carlota e do qual Werther se retira. O desejo da morte como negação do social não se restringe a ser apenas uma fuga, mas abre simultaneamente a visão de uma identificação com o outro do social, a natureza elementar. Numa cena muito citada, Werther experimenta a dissolução do “eu” nas forças elementares como momentos de prazer. Olhando, do topo de um rochedo alto, o vale sendo invadido pelo rio transbordado, comenta: “Neste momento percorreu-me um tremor e, ao mesmo tempo, um desejo intenso. Ah, com os braços abertos diante do abismo, todo meu ser anelava as suas profundezas, e perdi-me na volúpia da idéia de precipitar naquele torvelinho meus tormentos e meus sofrimentos, de ser arrastado como uma onda!” (GOETHE, 1998, p. 132).

Aqui, a natureza faz frente a Werther numa maneira de existência chamada pela estética do século XVIII de sublime. Para Kant, o sujeito experimenta, frente às forças naturais ameaçadoras, a superioridade de sua autonomia moral resistindo a toda a natureza, mas sob a condição de que o sujeito não corra perigo real, podendo ver a força da natureza como espetáculo e assim viver o momento da auto-afirmação sublime. Werther subverte essa posição estética, pois a visão de uma dissolução nas forças

elementares da natureza impossibilita qualquer autonomia moralmente qualificável do sujeito. “Destruir a moralidade dentro de si mesmo na sua pessoa significa eliminar a própria moralidade [...] no mundo que é, entretanto, finalidade em si mesmo” (KANT, 1968a, p. 555).

A identificação de Werther com o jovem agricultor que se torna assassino por motivos passionais e com aquele escrivão que, por causa do amor, desloca a ordem do discurso e se torna insano, revela-o como negador da lei da vida e da norma do discurso, cuja racionalidade social não lhe atinge. Os argumentos da ordem e de seus agentes permanecem-lhe incompreensíveis:

Ao entrar na sala, encontrou Alberto, o que o contrariou por alguns instantes. Logo, porém, tornou a recompor-se, e expôs calorosamente ao bailio o seu modo de pensar. Esse sacudiu várias vezes cabeça, e, embora Werther apresentasse com a maior vivacidade, com toda paixão e sinceridade, tudo quanto um homem pode dizer em defesa de outro, o bailio, como facilmente se pode imaginar, não se deixou comover. Ao contrário, interrompeu o nosso amigo, contestou suas palavras com fervor e censurou-o por tentar proteger um assassino; acrescentou que nada podia fazer neste caso, sem assumir uma enorme responsabilidade, e que tudo devia processar-se de acordo com a ordem e a legislação. (GOETHE, 1998, p. 129).

Com a frase “Bem vejo que ninguém de nós pode se salvar”, Werther resume a lição da lei. Se seu suicídio fosse unicamente a libertação da lei e o “não” de Carlota representasse exemplarmente o discurso dessa lei, poder-se-ia concordar com as opiniões convencionais a respeito do motivo do suicídio. Mas, ao preparar friamente sua morte, “sem exaltação sentimental” (GOETHE, 1998, p. 138), surgem outros motivos. No dia 20 de dezembro, Carlota visita-o pela penúltima vez e lhe exige um comportamento mais prudente e sensato.

“Peço-lhe”, continuou ela, tomando-lhe a mão, “contenha-se! O seu espírito, seus conhecimentos, seus talentos não lhe oferecem as mais diversas satisfações? Seja um homen, e ponha de lado essa triste afeição por uma criatura que nada pode fazer senão compadecer-se do senhor.”[...] Procure, encontre alguém digno do seu amor, depois retorne, e deixe-nos usufruir juntos da felicidade proporcionada por uma verdadeira amizade.”(GOETHE, 1998, p. 137).

Werther, ao reconhecer aqui a voz de Albert, despreza Carlota por causa de seu discurso emprestado e parte cheio de “azedume e despeito” (GOETHE, 1998, p. 138). Na manhã seguinte, começa a escrever sua carta de despedida, porém utilizando-se de um discurso mascarado. “Quando leres esta carta, minha cara, a terra fria já estará cobrindo os restos rígidos deste infeliz, deste homen desassosegado, que nos seus últimos momentos da vida não conhece doçura maior do que falar contigo” (GOETHE, 1998, pp. 138-139). Aqui, Werther não fala de libertação mas, ao contrário, mascara sua decisão frente a Carlota, a voz de Albert, com sentido social. Declara-se renunciador e decora sua morte com as insígnias de um sacrifício heróico para que Carlota e Alberto pudessem viver. “Não é o desespero, é a certeza de que atingi o limite do sofrimento, e de que me sacrificarei por ti. [...] Um de nós tres precisa desaparecer, e sou eu quem deve deixar de existir” (GOETHE, 1998, p. 139).

Werther encena sua morte na máscara do herói trágico, reconhecendo e afirmando a ordem. Ele simula o discurso que situa sua renúncia radical no social, no lugar de Carlota, oferecendo-lhe, assim, uma construção de sentido de caráter sentimental, que ela possa entender e aceitar: um gesto de reconciliação que confirma a legitimidade da lei social e garante uma lembrança positiva na memória de Carlota. Mas esse discurso é nada mais do que um acontecimento retórico. Seu objetivo, formulado de maneira explícita anteriormente, continua o mesmo: “Ah, esse vazio! Esse vazio terrível que sinto em meu peito! Quantas vezes penso: “Se pudesse uma vez, uma única vez apenas, apertá-la contra esse coração, o vazio todo seria preenchido” (GOETHE, 1998, p. 111).

Esse momento de uma felicidade e de um prazer extático se realiza, finalmente, na noite do 22 de dezembro. Carlota se desfaz, por um instante, das suas obrigações e permite a Werther o êxtase ilimitado de uma intimidade momentânea, direta e sem

interferência do discurso social anterior. Werther cita-lhe trechos da sua tradução do *Ossian* e essa poesia de anseios cheios de morte sob um céu vazio, sem Deus. A poesia desloca ambos para fora de qualquer controle social, dando lugar a um erotismo de morte no qual os dois corpos se acham por um curto momento. “O mundo inteiro apagou-se ao seu redor” (GOETHE, 1998, p. 153). Carlota, “presa de uma perturbação angustiada, fremente, oscilando entre amor e cólera” (GOETHE, 1998, p. 153) logo se retira desse campo, mas, para Werther, tudo muda com esse acontecimento. Desaparecem a retórica do sacrifício, a simulação do declínio trágico, a linguagem sentimental e até o motivo da libertação. Em vez disso, um tom eufórico e jubilado caracteriza as últimas frases de sua carta de despedida do dia 23 de dezembro.

Tudo é transitório, mas nenhuma eternidade será capaz de apagar a vida candente que ontem sorvi dos teus lábios, e que sinto pulsar em mim! Ela me ama! Estes braços a enlaçaram, estes lábios fremiram sobre os seus, esta boca balbuciou junto à sua boca. Ela é minha! És minha, Carlota, sim, para sempre (GOETHE, 1998, p. 156).

Werther experimenta esse momento de intimidade física sob a influência da leitura de *Ossian*, como preenchimento da lacuna sentida anteriormente. No futuro, nada mais seria possível senão a repetição, que se tornaria banal, pois seria incapaz de alcançar a intensidade vivida. O prazer extático apenas pode ser eternizado na morte. “Ontem! Quisera que tivesse sido o último dia da minha vida” (GOETHE, 1998, p. 155). O motivo de seu suicídio agora provém da impossibilidade de atribuir ao momento de amor realizado uma durabilidade e a inaceitável trivialização futura desse instante. Não parece ser possível viver num permanente estado de emergência passional.

Werther ativa aqui um motivo religioso para designar a morte como eternização de um amor excepcional que acompanha os apaixonados para uma união infinita. “Partirei antes de ti! Irei para meu Pai, para o teu Pai. A Ele direi dos meus sofrimentos, e Ele me consolará até que venhas também. Então, voarei ao teu encontro,

te enlaçarei e ficarei eternamente abraçado a ti perante a face do Deus infinito” (GOETHE, 1996, p. 156). Werther declara todos os seus desejos e esperanças de sua vida como realizadas e o narrador nos conta que sua última noite foi de sono tranquilo e longo, apesar de certa incerteza nas frases finais de sua carta: pode ser que a morte seja diferente.

Falamos antes em duas diferenciações constitutivas do romance: a entre individualidade e sociedade e, como contraponto, a entre consciência e comunicação. O texto encena o lugar da individualidade não como lugar dentro da sociedade, mas como o outro, situado fora dela e contrário a ela. A perspectiva do romance mostra o social não como composto por pessoas, mas constituído por papéis sociais e comunicações, por coações de discursos e instituições que impõem suas regras ao indivíduo. A participação na comunicação social codificada aparece como desapropriação da individualidade. Em relação ao Werther, isso vale tanto para sua experiência no serviço diplomático, onde se sente uma marionete, como também para qualquer outra conversa. “Neste mundo raramente nos compreendemos uns aos outros” (GOETHE, 1998, p. 63). Essa impossibilidade de dar ao eu uma linguagem própria, leva Werther a um ceticismo profundo com relação ao sentido de toda comunicação que precisa excluir o indivíduo para ser bem-sucedida socialmente. As cartas e anotações de Werther não se enquadram em um contexto comunicativo, como era de praxe no gênero do romance epistolar do século XVIII<sup>14</sup>. Elas se apresentam como expressões radicalmente monológicas, sem expectativa de ressonância.

---

<sup>14</sup> Ver: MATTENKLOTT, Gerd. Briefroman. In: GLASER, Horst Albert (org). *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Reinbek: Rowohlt, 1980. v. 4.

Mesmo assim, os pensamentos de Werther refletem o projeto impossível de uma comunicação autêntica e não codificada socialmente. À sua pergunta - como se pode comunicar além da sociedade e de seus discursos generalizados e onde o indivíduo encontra autenticidade sem ser atendido e deslocado pelo discurso - existe uma primeira resposta no próprio texto: na arte, como lugar privilegiado. Os dois momentos de maior proximidade entre Carlota e Werther, no início do baile e no encontro final, são momentos de intensa comunicação íntima, que se realiza de forma não-verbal, pois é a poesia que fala. A compreensão mútua, porém muda, no *medium* da arte que retira o par de seu ambiente social, os "ex-territorializa".

Desde então, o nome do poeta da *Festa de primavera* (Homero), que possibilitou, pelo menos na percepção de Werther, essa união de almas, torna-se um tabu e seria um sacrilégio inadmissível mencioná-lo numa conversa qualquer. Da mesma maneira, o *Ossian* cria a atmosfera mágica que evoca o momento de êxtase. E Werther também retira esse nome da comunicação. "Agrada! Outro dia perguntaram-me se Ossian me agradava!" (GOETHE, 1998, p. 45). Julgamentos de gosto nivelam a intensidade da percepção. Homero e Ossian dão a Werther aquela ressonância na qual soa seu eu próprio de maneira autêntica. Ter a noção de uma voz única parece ser possível apenas no *medium* da mística poesia antiga e, por isso, o próprio Werther é um artista sem obra. Sua dúvida em relação a toda comunicação lhe retira o *medium* de seu desejo artístico. Apenas ele mesmo, na imanência da sua consciência, julga todo comunicado do desejo artístico como precário ou impossível. A transformação técnica da visão da consciência, a materialização do sentir em cores, linguagem e sons, torna-se problemática, pois no decorrer de tais *media*, a espontaneidade direta (*Unmittelbarkeit*) parece volatilizar-se ou, na linguagem da teoria dos sistemas, a visão parece entrar no espaço do discurso codificado da comunicação social e se desfazer como linguagem ou

expressão do próprio *eu*. Apenas no texto místico, provindo de tal distância que escapa da coação social, a pessoa encontra uma ressonância confiável.

Como a arte, também a natureza não oferece a Werther uma forma de auto-expressão. Apesar de aparecer na semântica do romance como espaço contra-social, permitindo aos indivíduos sensíveis qualquer identificação, é justamente essa duplicação sem resistência da pessoa no eco da natureza que a impede de ser uma compensação da falta experimentada. Quando Werther sente-se despreocupado, ele é rodeado por uma paisagem primaveril, e seu desespero se repete em imagens sombrias da natureza. Essa redução da natureza a uma ressonância disponível a qualquer estado sentimental repele o sujeito de si mesmo. A lacuna de que Werther sofre não pode ser preenchida através da natureza. Por isso, ele se recusa à sugestão de encenar sua morte como identificação com a natureza sublime do vale inundado catastróficamente, pois não seria nada mais do que a identificação com o eu próprio imitado pela natureza.

Com relação ao projeto de uma comunicação para além do social, a arte é imprópria, pois, em última instância, sua linguagem não escapa da lei da codificação. Igualmente deficitária mostra-se a natureza, sem voz própria, como apenas um espelho, no qual a pessoa vê somente a si mesma, monologando.

Definimos a linha básica do romance como diferença dramatizada entre individualidade e sociedade. O indivíduo se percebe como ambiente da sociedade e recusa ou nega qualquer comunicação generalizada. A arte existe apenas quando se cala, no silêncio, como recusa do social. A natureza funciona somente como mimesis do estado atual da própria pessoa, e a comunicação de Werther com Deus permanece um monólogo. Vimos também que as interpretações, em geral, atribuem essa situação desolada à personalidade patológica de Werther, que se mostra incapaz de reconhecer, ainda que de forma crítica, a ordem e se entender com as representações sociais.

Diferentemente dessa avaliação, vemos a semântica do romance como encenação poética radicalizada da diferença entre individualidade e sociedade, marcante para a mentalidade do século XVIII. Conforme a nova experiência, a sociedade consiste em comunicações institucionalizadas e em discursos diferenciados que continuamente permitem apenas manifestações setoriais e específicas da pessoa, com isso, colocando-as frente ao problema de sua identidade. Enquanto a tradição antiga destinou o lugar da biografia, a sociedade funcional e diferenciada torna-a facetada e levanta a questão de saber se ela é mais que a soma dos envolvimento sociais realizados e se é diferente deles. Caso a autopercepção defina a identidade como algo mais que a adição das facetas oferecidas pela sociedade, é de supor-se possível diferenciar entre indivíduo e todos os potenciais comunicativos sociais e descrever a individualidade não mais através de categorias sociais.

A sociedade moderna, percebida e refletida no século XVIII, coloca à disposição, como resultado de sua estruturação de diferenciação funcional, a diferença entre individual e geral, autêntico e estereotipado, íntimo e público. Essas diferenciações marcam e influenciam a forma de auto-observação das pessoas. Radicalizadas, produzem o efeito que permite ver a sociedade *per se* como oposto que pode ser equipado com insígnias de ameaça e, se a individualidade deve encontrar sua identidade para além das convenções comunicativas da sociedade moderna, freqüentemente se experimenta sua existência social como alienada ou forçada. Isso leva à busca de possibilidades de uma existência autêntica para fora das intermediações sociais, num lugar onde o indivíduo permanece individual ou indivisível.

Semanticamente, a negação do social torna-se possível, pois o indivíduo se vê em diferença com a sociedade, acreditando operar no seu exterior. Isso se torna paradoxal quando o indivíduo, como Werther, pretende comunicar-se nesse exterior e

conseqüentemente sobrecarrega *media* potenciais como arte, natureza e religião. Perde-se de vista o fato de que também a comunicação íntima e até a própria diferenciação entre indivíduo e sociedade são decisões sociais que, de certa forma, pretendem dissimular a diferença entre consciência e comunicação.

O romance de Goethe articula, de forma concisa, o potencial semântico dessa nova mentalidade e oferece à literatura romântica um dicionário bastante completo da semântica poética da individualidade: arte e loucura, formas de excentricidade, amor e paixão, morte e sua encenação estética, êxtase frente à natureza, mitos e tempos remotos, discurso delirante, o gesto de se calar e a premiação do não-dito. Usou-se dessa fonte continuamente para poder encenar a utopia da comunicação de uma subjetividade excêntrica, para além da ordem social estabelecida.

A comunicação íntima certamente encontra na semântica do amor o veículo e a inspiração mais sedutora para se realizar. Entra em cena uma outra pessoa, não apenas um eco de si mesmo, mas um outro ou uma outra com a qual uma compreensão absoluta, comunicação intensa, parece ser possível. Mas também há a suspeita de que, nesse contexto, *alter* seja apenas o espelho de *ego* e de que se trate meramente de uma projeção narcísica, como constata Roland Barthes em relação ao Werther:

Carlota não é atraente; ela é a figura central pobre de uma encenação forte, emocionante e brilhante realizada pelo sujeito Werther; por causa de uma decisão misericordiosa desse sujeito, um objeto insignificante é colocado no centro da cena [...] é de acreditar que se trata de uma pomba gorda, parada, estufada em sua manta de pena e que um homenzinho um pouco insano acasala ao seu redor (1984, p. 85).

Na visão de Barthes, Werther apenas ama seu amor, portanto, de maneira narcísica, a si mesmo, e Carlota representaria exclusivamente um objeto para esse amor. Frases de Werther, como, por exemplo, “[...]... quanto adoro a mim mesmo, desde que ela me ama” (GOETHE, 1998, p. 47) parecem confirmar essa suspeita e a avaliação de

que Werther não aprendeu a respeitar o outro no outro e que, por isso, seria incapaz de compromissos.

Não achamos que isto seja a problemática central do texto. Na nossa visão, Werther procura na pessoa amada uma confirmação, impossível de obter em outra parte, de seu eu exclusivo, no sentido daquela identidade que deveria ser mais do que a soma do possível na sociedade. Com a não-realização dessa tarefa pela arte, natureza e religião, o amor, na forma mais exigente, absoluta, e, por isso, arriscada, parece significar a última possibilidade de comunicar, com êxito, a autopercepção da consciência, ou seja, de ser confirmado na reação de *alter*. Mas o amor precisa calar-se quando não quer se perder em convenções e, com isso, perder sua exclusividade, podendo mostrar-se apenas em incertos olhares, toques ou gestos. Resta a dúvida de se aquilo é realmente amor, e como se pode prová-lo quando se desconfia dos discursos sociais. “Ah, eu sabia que me amavas, sabia-o desde os primeiros olhares ternos, desde o primeiro aperto de mão; não obstante, quando estava longe de ti, quando via Alberto ao teu lado, o desalento tomava conta de mim e me atormentavam dúvidas terríveis” (GOETHE, 1998, p. 155). O amor pode-se comprovar somente quando se desliga da ordem social. De certa forma, a lógica semântica do romance precisa de uma constelação na qual Carlota surja codificada socialmente como noiva para poder encenar o abandono dessa codificação como prova de amor. No texto, é o corpo de Carlota, infringindo a lei por um instante, que comprova de forma convincente a Werther o fato de ser amado.

Pela primeira vez, sim, pela primeira vez o meu íntimo mais recôndito foi abrasado pela certeza desse sentimento arrebatador: ela me ama! Ainda arde em meus lábios o fogo sagrado que brotou dos teus lábios, uma felicidade nova, cálida, acalenta o meu coração (GOETHE, 1998, p. 155).

Esse momento confirma a Werther a possibilidade de uma comunicação íntima, na qual a autopercepção de *ego* é assumida por *alter*.

Com sua morte, Werther pretende evitar que essa sensação excepcional mas fugaz torne-se rotina e se banalize na forma de um casamento “ordinário”, um destino profetizado por Hegel a todos os apaixonados românticos com o argumento de que logo a mulher venerada perderia sua “unicidade e faria parte do exército das donas-de-casa” (HEGEL, 1970c, p. 219). O momento extático, como momento da subjetividade, se opõe à repetição eterna do tempo social e pode ser eternizado, na ordem romântica, apenas na morte. A idéia romântica da morte é ponto de fuga de uma convicção que se orienta unicamente na diferença entre individualidade e sociedade, uma idéia somente apresentável enquanto se vive. O discurso através do qual o indivíduo pretende abandonar a sociedade é um acontecimento social, pois não há comunicação além dela. É o tiro de Werther, no texto reproduzido como linha em branco<sup>15</sup>, uma lacuna que interrompe o discurso, retomado depois com uma objetividade fria e no estilo de um parecer médico:

Seu pulso ainda batia, mas todos os seus membros estavam paralisados. Ele havia disparado o tiro na cabeça, acima do olho direito, os miolos estavam estourados. Como se não bastasse, deram-lhe uma sangria no braço, o sangue corria, e ele continuava a respirar (GOETHE, 1999, pp. 164-165).

A comunicação romântica sobre a morte como possível eternização do auge do prazer termina nos detalhes assustadores da morte física mantendo assim o texto suspenso entre a semântica extática, exaltada e sedutora do amor eterno e o fim atemorizador da existência biológica.

---

<sup>15</sup> Refere-se aqui às edições em alemão enquanto as traduções brasileiras a omitem.

Pretendemos, no próximo capítulo, analisar mais detalhadamente esta semântica do amor, considerada por Luhmann como uma das “*media* de comunicação simbolicamente generalizada” que “tornam a aceitação de uma comunicação mais provável” (LUHMANN, 1997, p. 316) e assim estruturam a complexidade imensa das comunicações possíveis ou potenciais para formas mais sinópticas e esperáveis. Luhmann descreve historicamente esta codificação de intimidade no seu livro *Amor como Paixão* (1982).

Consideramos a literatura romântica de grande relevância para o desenvolver deste código, seja como ponto de referência para um ideal a ser alcançado ou como folha negativa na tentativa de consolidar formas menos excessivas ou exclusivas de amor. O teórico da literatura inglesa Dietrich Schwanitz aponta, talvez de forma um pouco exagerada, na mesma direção ao atribuir à literatura o mérito de ter inventado, como conceito de amor, “uma forma excêntrica de comunicação” (SCHWANITZ, 2000, p. 184).

Partimos, neste estudo, da mudança de uma sociedade estratificada para a diferenciação funcional que, na sua mobilidade social maior, enfatiza semanticamente o indivíduo ou o individual como qualidade mais destacada. No contexto de sistemas funcionais que se diferenciam através e nas auto-reflexões e que exigem apenas parcialmente as pessoas, a individualidade não significa mais uma indivisibilidade mas a auto-observação da peculiaridade própria. Procura-se, através da semântica do amor romântico, um espaço de uma comunicação íntima e altamente pessoal entre dois indivíduos. Assim tratamos aqui do amor não como sentimento, mas “como código de comunicação cujas regras permitem expressar, formar, simular e negar sentimentos e preparar-se para as conseqüências de uma comunicação de amor realizada” (LUHMANN, 1982, p. 23).

Ao contrário de conceitos anteriores, tais como paixão, *galanterie* ou *ars erotica*, o amor romântico está ligado à burguesia emergente e pretende ser uma síntese dos pólos até então tratados como opostos: sensualidade e sentimentos. Partindo da leitura de dois romances exemplares da época, tentaremos em seguir analisar o amor da literatura romântica como campo semântico que reflete, gera e se coloca à disposição para as comunicações e relações íntimas.

## 9 A SEMÂNTICA LITERÁRIA E AS ESTRUTURAS SOCIAIS: O EXEMPLO DO AMOR ROMÂNTICO

Como o mito, o amor na literatura romântica exerce a função de superar ou compensar a diferenciação social. Igualmente, apresenta um certo paradoxo: as estruturas sociais que permitem insistir e propagandear a individualidade exigem, ao mesmo tempo, uma participação constante nos diversos sistemas comunicativos com códigos e discursos diferenciados, forçando, assim, o sujeito a se auto-definir em algum lugar além dessas comunicações específicas. Além do mais, o indivíduo enfrenta a tarefa complicada de se unir a um outro igualmente individual sob a condição de ter desenvolvido sua individualidade e de mantê-la na união com o outro. As posições e a semântica desenvolvidas pela literatura romântica a esse respeito certamente influenciam até hoje comportamentos, concepções e comunicações relativas ao amor.

Com Luhmann, concebemos a semântica do amor como um *medium* de comunicação generalizado simbolicamente. Em geral, esses *media*, como amor, poder, verdade ou dinheiro, assumem a função de superar a improbabilidade da comunicação<sup>16</sup> e torná-la “esperável” (LUHMANN, 1997, p. 316), sem entretanto formar um sistema com código específico.

---

<sup>16</sup> Ver detalhadamente: LUHMANN, Niklas. *A improbabilidade da comunicação*. Lisboa: Vega, 1992.

Eles coordenam seleções não interligadas por si, elementos com um acoplamento solto, frouxo, entre eles próprios. O amor se situa distante da verdade e mais distante ainda do dinheiro.

Os amantes não podem dizer nenhuma novidade um ao outro; para eles, também não há (re)conhecimento, pois aquele que ama não conhece daquele que é amado nada mais do que o fato que ele está sendo, de uma maneira indescritível e através de uma atividade interior, recolocado pelo outro.[...] Por isso, não existe a verdade para os amantes; ela seria uma rua sem saída, um fim, a morte do pensamento (MUSIL, 1952, p. 558).

Abordamos a semântica do amor romântico mais detalhadamente nos romances *Hyperion*, de Hölderlin, e *Lucinda* (1799), de F. Schlegel. No seu único romance, datado de 1797, Friedrich Hölderlin narra a história de Hyperion e Diotima. Ele, sofrendo do “estado prosaico do mundo” (Hegel) e da alienação da humanidade nos tempos modernos, encontra no seu amor por Diotima uma solução quase perfeita para superar a fragmentação. Enquanto suas descrições do presente são caracterizadas por uma semântica de dissecação, o discurso amoroso enfatiza a completude e a união. Nesse contexto de alternativas extremas, o amor torna-se a questão existencial do tudo ou nada. “Aquilo que não é tudo e eternamente tudo para mim não significa nada”, ele escreve para seu amigo Ballarmin, e continua: “onde podemos encontrar aquele Único? [...] Se somente Um par se tornasse Um coração, Uma vida inseparável” (HÖLDERLIN, 1963a, p. 170), escrevendo o “Um/Único” sempre em letras maiúsculas.

Hyperion acredita constituir uma união com Diotima, sendo convencido de que a humanidade não é feita para experimentar separações e particularidades. “Não somos criados para o singular, o limitado” (HÖLDERLIN, 1963a, p. 177). Para Hyperion, Diotima significa o contrário, a completude. “Oh, mas tu és tudo para mim, gritei!” (HÖLDERLIN, 1963b, p. 71). Hyperion serve-se de metáforas da natureza para expressar sua suposta união com Diotima. “Éramos uma Única flor e nossas almas

viviam uma dentro da outra, como a flor, que, quando ama, esconde suas alegrias ternas dentro do seu cálice fechado” (HÖLDERLIN, 1963b, p. 64). Ao comparar a união do seu amor com a flor que oculta sua intimidade atrás de suas sépalas, o protagonista oferece uma imagem nítida da exclusão romântica em relação ao ambiente social da época. Ele somente é mencionado dentro do contexto futuro e utópico de uma nova era emergindo da força do amor romântico. Nesse âmbito, a relação entre Hyperion e Diotima serve como modelo para uma nova sociedade, uma nova época de harmonia. “Nossas almas agora viviam juntas, cada vez mais livres e belas, e tudo dentro e ao redor de nós uniu-se para uma paz dourada” (HÖLDERLIN, 1963b, p. 77).

Através da inclusão de todos os aspectos pessoais de dois indivíduos, o amor romântico proclama a conciliação harmoniosa e universal entre natureza, sociedade e humanidade. “Iguais aos conflitos dos amantes são as dissonâncias do mundo. A reconciliação está bem no meio da discussão e tudo que é separado se reencontra” (HÖLDERLIN, 1963a, p. 166). As divisões do indivíduo em múltiplos papéis, resultado da estruturação funcional da sociedade, bem como a fragmentação das experiências, vão ser superadas e reintegradas pelo amor. O homem moderno, exercendo funções como produtor ou consumidor, eleitor ou político, pesquisador ou estudante, defensor ou juiz, sem jamais ser uma única instância deixará tudo isso para trás e se tornará apenas “ele mesmo”.

Evidentemente, existe nessa concepção uma tendência para restaurar, através do amor e de sua inclusão completa de cada aspecto individual na relação, a real ou suposta união pré-moderna entre a pessoa e seu papel social. Hyperion, contemplando o futuro, nascido do espírito do amor romântico, prognostica: “Haverá apenas Uma beleza e a humanidade e a natureza se unirão em Uma divindade universal” (HÖLDERLIN, 1963b, p. 94).

O desejo de união e completude encontra-se também no romance *Lucinda*, de F. Schlegel. A seguinte citação contém quase todos os aspectos da concepção romântica do amor:

Sim! Seria nesses tempos para mim um conto de fadas tudo quanto dissesse respeito a um amor e a uma alegria tais como os que estou agora sentindo; consideraria uma fada a mulher capaz de ser ao mesmo tempo a amada eterna, a companheira fiel, a perfeita amiga (1979c, p. 19)

Julius, o protagonista, abandona sua carreira como amante galante, sedutor de jovens e inexperientes mulheres e freqüentador de bordéis em favor da união com sua amada. Essa relação realiza, pela primeira vez, todas as anseios vividos ou desejados. Lucinda é “uma para tudo”: dona de casa, mãe, amante carinhosa e terna, a perfeita amiga, anfitriã atenciosa de seu círculo de amigos e companheira. Julius descreve sua procura anterior e o sentimento de totalidade experimentado graças a Lucinda.

Era efetivamente na amizade que eu procurava aquilo de que sentia falta e que não esperava encontrar em pessoa de sexo feminino. Em ti encontrei tudo quanto procurava, e mais ainda do que podia esperar: mas tu não és como as outras. O que o hábito ou o capricho qualificam de feminino são coisas que não conheces. Excluídas certas particularidades, a feminilidade da tua alma consiste apenas em que, para ela, viver e amar significam o mesmo; sente todas as coisas na totalidade e na infinidade, ignoras o que é estabelecer separações, o teu ser é uno e indivisível. Por isso és tu tão séria, por isso és tu tão alegre; por isso encaras tudo com grandiosidade e magnanimidade, por isso não permites que eu ceda parcela alguma do meu ser ao Estado, à posteridade e aos meus amigos. Tudo em mim te pertence, em toda a parte somos nós os nossos próprios vizinhos, e assim nos compreendemos perfeitamente. Ao longo de todos os graus da humanidade, vamos subindo juntos, desde a sensualidade mais desenfreada até à espiritualidade mais pura (SCHLEGEL, F., 1979c, pp. 19-20).

Na perspectiva de Julius, Lucinda não é dividida em múltiplos papéis sociais, ela é “uma e indivisível”, um verdadeiro indivíduo que também ama Julius como indivíduo real e na sua totalidade sem permitir sua fração para, por exemplo, satisfazer as obrigações da sociedade moderna.

A integração de todos os prazeres do amor, da sensualidade mais animada até a espiritualidade pura, pode ser compreendida, numa perspectiva histórica, como

integração de várias concepções epocais de amor e intimidade, incluindo o amor platônico, amor como paixão e *galanterie*, em que a sensualidade e o erotismo são separados do matrimônio e o conceito britânico de companheirismo. “Há de tudo no amor: amizade, comércio de almas, sensualidade e até paixão, e tudo isso deve existir para que cada elemento fortaleça e suavize o outro, anime e exalte o outro” (SCHLEGEL, F., 1979c, p. 79).

O romance de Schlegel é uma composição híbrida de elementos diferentes como diálogos, narrativas na primeira e terceira pessoa, contos, ensaios e reflexões. Schlegel se utiliza desse potencial do romance moderno para mostrar as atividades amorosas de Julius de vários ângulos. Com referência a esse aspeto, poder-se-ia reconstruir um processo de desenvolvimento pessoal paralelo ao histórico desde a Antigüidade grega, passando pela modernidade até a utopia futura. Hannelore Schlaffer (1977) elaborou a correlação da especulação filosófica romântica referente à história e o conceito romântico de amor.

Conforme a autora, essa reflexão filosófica estrutura a narrativa, especialmente a parte chamada “Anos de aprendizagem da masculinidade”, geralmente considerada o núcleo do romance. À primeira vista, essa avaliação convence. Em Lucinda, há três mulheres de importância maior para a socialização de Julius: Luise, Lisette e a própria Lucinda. Já os nomes indicam ou remetem para uma concepção histórica, reforçada pelo tipo de relacionamento diferente de Julius com cada uma. Em relação às primeiras duas, para Schlaffer, o nome Luise conota uma certa inocência antiga, enquanto Lisette soa moderno e coquete, formando assim um contraste entre a antigüidade e a modernidade. Luise é de fato muito jovem, ingênua e inocente quando Julius tenta seduzi-la e sua simplicidade e charme natural podem ser vistos como de tempos antigos. Sua idade, na margem da infância, simplifica a associação a uma época quando a humanidade ainda

era jovem. Em contrapartida, Lisette, de uma família respeitada e bem educada, foi seduzida e corrompida ainda jovem e trabalha como prostituta de luxo para ingleses ricos quando encontra com Julius.

Ela é caracterizada como de típico caráter moderno, do ponto de vista romântico, um ser desintegrado, desarmonioso e dissipado. Possui aptidões ou capacidades eróticas e exerce sua profissão às vezes friamente, e em outras, numa fúria bacanal, oscilando entre momentos sentimentais, lamentando sua virtude perdida e o desejo de enriquecer mais. A divisão entre corpo e mente não inclui esperanças de reunir harmoniosamente esses fragmentos. Depois de ser abandonada por Julius, comete suicídio. Ele, deixando para trás o corpo morto e, com isso simbolicamente a modernidade, se direciona para uma relação que promete integrar os melhores elementos das duas mulheres e épocas.

Na visão de Schlaffer, Lucinda representa uma utopia que suspende a divisão do indivíduo e restabelece uma totalidade unificadora. Conseqüentemente, Julius experimenta seu amor por Lucinda como transição em direção a um estado de completude em que nenhuma qualidade ou especialização é alcançada através do sacrifício de outras qualidades potenciais. Julius acredita possuir em Lucinda tudo aquilo unido “que até então havia amado isoladamente: magnífica novidade de espírito, paixão arrebatadora, atividade e plasticidade modestas, grandeza de caráter” (SCHLEGEL, F., 1979c, p. 127). Os atributos singulares de suas relações anteriores são incorporados no seu amor por Lucinda, tornando, assim, amor e vida uma união inseparável. Como observa Schleiermacher nas suas *Cartas confidenciais sobre Lucinda*, “o amor como um todo e a vida como um todo coincidem” (SCHLEIERMACHR, 1907, p. 285).

Essa união de paixão, amizade, erotismo, sensualidade e matrimônio apresenta-se, na sua dimensão social, como auto-suficiente. O casal se desliga do seu ambiente

social e forma, com a inclusão de alguns amigos escolhidos, um círculo fechado. Esse modelo de amor elitista e atemporal parece ser mais uma resposta dos românticos às exigências impostas pela modernidade, semelhante à educação estética de Schiller ou o projeto de Novalis de uma Europa unificada via catolicismo. O amor romântico simula um espaço onde as conseqüências da sociedade diferenciada como decomposição do individual e comunicação codificada são suspensas e se contrapõem ao crescimento de um funcionalismo impessoal crescente. “Lucinda era o laço conservador do conjunto e assim nasceu uma sociedade livre, ou antes, uma grande família” (SCHLEGEL, F., 1979c, p. 129).

A transformação do sistema social estratificado para o funcional produziu mudanças profundas na semântica através da qual a sociedade possibilita a continuidade da sua existência/reprodução. Começou-se a conceber, tematizar e problematizar o homem como sujeito. A inclusão de grandes partes da população nos sistemas funcionais exigia pessoas libertadas das limitações da ordem estratificada e caracterizadas com uma capacidade de ação refletida, estabelecida e justificada por elas mesmas. Essa inovação foi refletida na filosofia de Kant e Fichte. O sujeito se estabelece através da sua relação subjetiva com o mundo e com isso torna-se caracterizado por um alto grau de auto-referencialidade.

Hyperion, voltando para Alemanha, observa essa transição social da seguinte maneira. “Não posso imaginar um povo mais despedaçado que os alemães. Artesãos tu vês, mas não humanos, pensadores sim, mas não humanos, sacerdotes, mas não humanos, patrões e servos, jovens e pessoas de idade, mas não humanos” (HÖLDERLIN, 1963a, p. 160). Para ele, o estado do país lembra cenas de guerra.

    Não é como um campo de batalha, onde mãos e braços encontram-se despedaçados enquanto o sangue da vida derramado se derrete na areia? Tu dirias que cada um faz o seu ofício, mas na verdade cada um é comprimido para dentro

de uma área onde ao espírito não é mais permitido viver (HÖLDERLIN, 1963a, p. 160).

O paradoxo do amor romântico consiste no fato de que ele presume e propaga uma individualidade altamente desenvolvida e uma subjetividade diferenciada, mas compartilhada ao máximo na comunicação íntima. A individualização força o comprometimento, a união psíquica e erótica dos dois parceiros. Visto desse ângulo, o conceito de amor romântico, ou melhor, os conceitos de amor romântico vindos da semântica literária tanto refletiam como proporcionavam um certo código simbólico para a intimidade, oferecendo possibilidades para uma comunicação sucessiva e encorajando a formação dos respectivos sentimentos. Contrariamente à paixão do século XVII, um episódio extraconjugal baseado em propriedades e status familiar, os conceitos do amor romântico começam, no século XVIII, a oferecer os argumentos mais difundidos para justificar a escolha do parceiro/da parceira.

Diferentemente de Denis de Rougemont em *L'amour en Occident* (1939) e, seguindo sua tradição, Kathrin Holzermayr Rosenfield (1992), não entendemos a busca do amor como, na verdade, a busca da morte, mas vemos a semântica do amor romântico, especificamente na sua forma literária, como contribuição para o processo da individualização, no âmbito de uma diferença crescente entre a esfera particular ou íntima e a impessoal ou pública, e, paradoxalmente, para a tentativa de sua superação.

A semântica do amor romântico nega a relevância de origem e posição na sociedade para a interação social. Na Europa moderna, a força do amor é, pelo menos parcialmente, medida pela sua capacidade de ultrapassar diferenças de classes. A pessoa amada é amada como indivíduo e não por possuir características gerais compartilhadas com outras pessoas. É preciso fazer jus a sua singularidade. No mito de Tristão do século XII, a proibição de ter vários parceiros/parceiras serve originalmente para

intensificar a vida amorosa. As características particulares de Isolda eram mais ou menos irrelevantes. Na semântica romântica do século XVIII, o amor tornou-se um amor da individualidade da pessoa amada, não referente a suas qualidades objetivas, mas à sua visão única do mundo. Ver o mundo com os olhos da pessoa amada significa vê-la de uma perspectiva única e individual, inconfundível com opiniões alheias. A indiferença do amor romântico em relação à origem familiar colidiu com as normas da sociedade hierárquica da Europa antiga, que tolerava a sexualidade entre diversas classes sociais, mas não uniões estáveis. A união entre sexualidade e amor e o fato de que o amor tornou-se a única base aceita socialmente para o casamento contribuíram decisivamente para o declínio da ordem antiga.

Desde o Romantismo, essa relevância máxima do amor não apenas possui o caráter do legítimo, mas tornou-se quase um dever, uma norma: os amantes podem e devem esperar um do outro que não haja nada mais importante do que seu amor. Essa exigência tem traços monopolistas, pois o amor não pode tolerar outras relações como igualmente importantes ao seu lado. Depois da ênfase da amizade no século XVIII, o amor romântico começa a reinar de maneira absoluta e única. Na percepção do romance romântico, o amor é o elemento mais central da vida, ele é a “parte mais elevada no homem” (KLUCKHOHN, 1966, p. 445).

Na Europa antiga, essa sempre foi a reivindicação natural e indisputada da religião. Aqui se mostra a relação particular do amor romântico, a sua relevância máxima, com a religião, definida por Max Weber como “de equivalência funcional” (WEBER, 1920, p. 556). Na perspectiva da teoria dos sistemas, a religião tradicionalmente assumiu a tarefa de transformar complexidade indefinível em complexidade definível. A partir de um dado momento da diferenciação funcional emergente e conseqüentemente de complexidade aumentada, a forma religiosa de

enfrentar a contingência se torna insuficiente. Sua funcionalidade começa a ser observada e dificulta tendencialmente a fé. O ato de simplesmente afirmar uma ordem se torna duvidoso, já que, em princípio, cada ordem começa a ser vista como construção elaborada da contingência e com isso superável.

Frente a essa tendência, a semântica da individualização e sua expressão no amor romântico desenvolvem uma relação desvalorizadora com seu ambiente, parecida com a das religiões de salvação. Frente às exigências do amor, o resto do mundo, a “realidade banal” se reduz a uma relevância menor e freqüentemente passa a ser elemento perturbador. A concepção do amor romântico incorpora a promessa das mais elevadas felicidades e, como a salvação religiosa, é desejável exclusivamente por si mesma e não por outras finalidades. Diferentemente da concepção do início do século XVIII, são eliminados todos os motivos e razões para *não* amar . O código romântico ordena a preferência absoluta a favor do amor e se estabelece como a única relação íntima válida. No decorrer de uma inclusão social crescente, ele é apontado para todos como forma normal da comunicação íntima. Mas paralelamente é apenas realizável pelo preço da indiferença, pela exclusão, contrariando, de certa forma, a *caritas christa*, de princípio universal, impessoal e não individual. Nela, cada um é, sem exceção, o próximo e igualmente amável.

Portanto, não é de se surpreender que a exclusividade do amor romântico tenha sofrido duras críticas. Destaca-se a suposta aproximação entre amor e propriedade, já que essa também se caracteriza por uma exclusão social: o que pertence a alguém não pode pertencer a todos os outros. Essa “afinidade” induz a desacreditar o amor

romântico como caso específico de um individualismo de propriedade burguês.<sup>17</sup> Visto pela óptica da teoria dos sistemas, chega-se a uma outra conclusão. Na diferenciação funcional, o indivíduo não pode mais ser situado num único subsistema da sociedade, mas “deve ser considerado socialmente sem posição fixa e definida” (LUHMAN, 1982, p. 16). Isso significa não apenas que as pessoas se definem por diferenças maiores de suas características, mas também que há, em relação à sua referência de sistemas, relações sistema-ambiente bem mais diferenciadas. O indivíduo precisa confirmar-se na diferença com seu ambiente e na maneira como ele a maneja diferentemente dos outros. Quanto mais expressiva e variada a diferenciação do indivíduo, mais improvável se torna a possibilidade de achar alguém que combine e seja capaz de uma comunicação íntima de mais alto nível. A individualidade limita, assim, as possibilidades da escolha, mas pressupõe, ao mesmo tempo, a existência de muitas outras pessoas não adequadas. A concepção dessa individualidade desenvolve-se no decorrer do século XVIII, incorporando o reconhecimento das influências marcantes de ambiente, meio, educação, viagens e amizades e, somente no final do século, foram definidas as fórmulas radicais que postulam a subjetividade dos esboços do mundo, expressado, por exemplo, na teoria da educação de Wilhelm von Humboldt<sup>18</sup>.

A filosofia e a literatura romântica declaram a concretude e a singularidade do indivíduo como princípio universal. O amor romântico precisa desse horizonte de contraste para exaltar a improbabilidade de encontrar o outro e conseqüentemente a felicidade ou infelicidade máxima de união bem-sucedida ou fracassada. O amor

---

<sup>17</sup> Ver, por exemplo, LAUSTER, Peter. *Die Liebe. Psychologie eines Phänomens*. Reinbeck: Rowohlt, 1980.

<sup>18</sup> Ver: HUMBOLDT, Wilhelm von. *Theorie der Bildung*. In: \_\_\_\_\_. *Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960. v. 1.

romântico, centrado na individualidade, concebe o amor como contemplação da individualidade do outro, de suas particularidades exclusivas impossíveis de serem substituídas por outra alternativa. As singularidades de duas individualidades e suas relações mútuas formam a essência, o centro da vivência do amor e se baseiam numa diferença entre esses dois e todos os outros. O amor individualista pode renunciar a uma posição de diferença em relação ao resto da humanidade.

Por isso, não vemos a exclusão do código romântico como traço possessivo do individualismo burguês, mas como resposta cultural conseqüente frente ao nível de individualização da sociedade moderna emergente, onde a semântica do amor romântico serve como orientação contra as fragmentações inerentes da sociedade funcional.

A amor romântico exige que duas pessoas se amem paralela e mutuamente. O amor correspondente não pode ser forçado, planejado ou implantado via esforço, ele acontece ou não. Com isso, encontra-se constantemente na margem da infelicidade, dispondo assim da oportunidade de celebrar, no clímax do romance romântico, o amor mútuo como milagre e salvação da incerteza absoluta. A espera, o não saber na proximidade da infelicidade, força uma reflexividade elevada e uma vivência intensificada, muitas vezes reforçada pela experiência da distância, que permite uma combinação de auto-reflexão e *engagement* impossível de ser alcançada no prazer imediato.

Vemos esse processo dentro de uma mudança mais ampla, referente à concepção do homem no decorrer do século XVIII. Sua capacidade maior não consiste mais em reconhecer fenômenos ou regras universais, mas em poder constituir uma relação com o mundo de maneira auto-referencial. Essa capacidade o individualiza como sujeito na diferença com o mundo. A reflexividade social torna-se condição para a formação de individualidade. Conforme Madame de Staël, "o amor aumenta *todas* as relevâncias na

referência a essa *única* pessoa amada" (apud LUHMANN, 1982, p. 167). Em contrapartida, o romantismo alemão parte de uma valorização do mundo *através* da outra pessoa.

Encontrei hoje, num livro francês e a propósito de dois amantes, a expressão seguinte: "Eram o Universo um para o outro." [...] Sem dúvida, a bem dizer, a frase também deve ser literalmente verídica para uma paixão francesa do seu gênero. Eles eram o Universo um para o outro porque perderam o sentido de tudo o mais. Não é assim conosco. Tudo quanto outrora amávamos é agora objeto de muito mais ardente amor. A significação que o mundo tem aparece-nos cada dia mais clara (SCHLEGEL, F., 1979c, p. 150).

Os amantes experimentam seu amor para o outro nos encantamentos dos objetos. Mas a reflexividade do amor, fundada tanto nas incertezas como na tentativa de explicar essa união realizada contém certas ambigüidades. Ela implica que o sentimento mais elevado possa "virar e acabar em repugnância" (LUHMANN, 1982, p. 176). A espontaneidade é interrompida, o sentimento declarado é sentido como inadequado, o que faz com que os protagonistas dos romances românticos freqüentemente oscilem entre juras prolixas e o reconhecimento do indizível.

Ao contrário da amizade, que multiplica cada um por dois, a promessa mais alta do amor romântico é de união absoluta de duas pessoas, a abolição das diferenças. Esse paradoxo, que exige primeiro a individualização para depois superá-la, exige uma simetria obrigatória entre os sexos. Por causa da sua relevância máxima, bem como de sua estrutura recíproca, o amor romântico pressupõe o valor e a individualização equivalente entre homem e mulher. "O padrão do amor romântico, que torna a relação do homem com a mulher amada o assunto mais importante na sua vida, não combinaria com a idéia de que essa seria um ser inferior servindo apenas para viver em dependência" (PARSONS, 1964, p. 105). Mesmo assim, constata-se uma certa tendência para a distribuição de papéis masculinos e femininos. Os romances românticos introduziram a mulher como sujeito autônomo em relação a seus

sentimentos, concedendo-lhe o “privilégio” de rejeitar ou aceitar o amor declarado, sem direito de revogação do lado masculino. O argumento do amor não correspondido torna-se suficiente para impedir futuros avanços. Com a liberação da autoridade dos pais e o recuo de considerações dinásticas ou a inclusão da parte da população que no máximo considera interesses familiares como importantes, o enlace de amor e casamento pôde ser deixado como decisão de aceitação ou rejeição aos envolvidos. No decorrer da expansão e universalização do *medium* amor, ordenações em características pré-dadas devem ser eliminadas e o amor começa a se basear na sua própria fatuidade. A renúncia a características justificativas para o amor, como riqueza, juventude, beleza e virtude é compensada pelo direito da individualidade e com isso o problema de permanecer idêntico a si mesmo na união com o outro.

Enquanto o amor cortês e da *galanterie* podia se dirigir somente a mulheres já conhecidas, baseando a escolha em pré-informações e com isso tornando-a restrita, o elemento *acaso*, e freqüentemente em combinação com o destino, do amor romântico não inclui nenhuma condição prévia para acontecer. Essa combinação de acaso e destino como ponto de partida da relação de amor significa que o início incondicional não prejudica a importância da relação amorosa, mas, pelo contrário, aumenta-a e intensifica-a como processo autônomo não influenciado pelo ambiente.

Mostramos no decorrer deste capítulo que a constituição de um mundo, no mesmo tempo particular e comum exige, um amor que baseia sua reprodução na busca constante de informações sobre aquilo que significa algo para o outro. Junto com a completude da união, os exageros e os perigos dessa construção são experimentados e até vistos como fonte prazerosa ou estimulante pelos protagonistas do amor romântico. A semântica da literatura da época tanto realiza esta constituição como a desmantela, atribuindo assim uma refletividade intensa e constante ao amor: ele é sua própria

justificativa, precisa ser justificado permanentemente e não é justificável por instâncias externas como moral ou razão.

Luhmann vê esta concepção do amor, a “união de idealização e paradoxização” (LUHMANN, 1982, p. 175) como forma demasiadamente exigente e exclusiva para se tornar modelo potencial para todos: “Amar com ‘ironia romântica’ não é projetado para trabalhadores ou empregadas” (LUHMANN, 1982, p. 175). Talvez seja por isso que em seguida o romance realista muda a perspectiva referente ao amor. Em vez de enfatizar o não-saber, a vivência intensificada e uma refletividade elevada como sinal da própria constituição diferenciada de interesses externos, a literatura realista concebe o amor sob as condições do casamento. Se o amor é pré-condição aceita e exigida dessa união formalizada, trata-se agora da questão da compatibilidade do amor romântico como exaltação ou êxtase com o cotidiano. O desapontamento, especificamente da mulher, em relação à falta de sentimentos “românticos” no casamento e às conseqüências são temas destacados dos romances do século XIX como, por exemplo, em *Effie Briest* de Theodor Fontane.

Após esta parte do trabalho que visou interligar a semântica literária do amor romântico e a diferenciação funcional, mudaremos nossa perspectiva e analisaremos observações formuladas a partir do ambiente do sistema da literatura. Interessa a nós como sistemas coexistentes, tais como economia e direito, se posicionam a respeito da formação da literatura autônoma alemã. Lembramos que a teoria dos sistemas vê a observação policontextual como procedimento mais adequado para fazer jus às observações e comunicações específicas dos diversos sistemas sociais diferenciados. Inicia-se esta parte com as observações da história literária alemã, disciplina acadêmica institucionalizada desde 1810 e que ganha ressonância com a publicação da primeira *História da literatura poética nacional dos alemães*, de Gervinus, em 1834.

Como já mencionamos na introdução, as comunicações da história literária alemã se caracterizam pelas tentativas de instrumentalizar, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, autores e obras para fins políticos. Destaca-se aqui a inclinação de, através da periodização, categorização e classificação, estimular a unificação política da Alemanha, bem como diferenciar a literatura alemã frente a influências estrangeiras, especialmente da França e Inglaterra, o que resulta na praxe tradicional da disciplina de dividir o período histórico em questão, internacionalmente conhecido como Romantismo, em *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), *Klassik* (Classicismo) e *Romantik* (Romantismo) e numa rivalidade sobretudo entre os últimos dois.

# 10 AS OBSERVAÇÕES DO AMBIENTE A RESPEITO DA LITERATURA AUTÔNOMA EMERGENTE

## 10.1 A HISTÓRIA LITERÁRIA ALEMÃ: ROMANTISMO *VERSUS* CLASSICISMO

Não há dúvida de que o conceito de época é uma categoria fundamental na descrição e discussão sobre a literatura. É notável que o conceito de época parta da comparatividade e semelhança de textos literários de uma certa fase histórica, enquanto a reflexão literária e estética parte da singularidade de cada obra. Essa antinomia é tradicionalmente desfeita ao marcar-se uma diferença na obra, em que um lado oferece uma possível comparação com outros textos, enquanto o segundo lado permanece singular ou único. A obra parece como unidade de identidade e diferença ou de *medium* e forma. O *medium* pode ser considerado aquilo que a respectiva obra tem em comum com outras, enquanto a forma estabelece a diferença. Uma época possui, portanto, “um estilo que, baseado em conceitos, sejam eles duvidosos ou não, postula uma possibilidade de diferenciação e ordena obras artísticas conforme características históricas e/ou objetivas” (LUHMANN, 1990c, p. 28).

Analisando detalhadamente os conceitos mais frequentes da história literária alemã, encontram-se definições de épocas com referências bastante variadas, às vezes contraditórias e frequentemente emprestadas de outras áreas como a economia ou a política. Há conceitos referentes a uma pura cronologia, como *Literatura do fim do*

*século* ou *Literatura contemporânea*, outros se referem à história social ou política como *Vormärz* ou *Literatura da República de Weimar*, ou a do *Fascismo* ou do *Pós-Guerra*. O *Realismo* do século XIX é freqüentemente subdividido em *Realismo burguês*, *Realismo poético* ou *Realismo pré-industrial*. Poder-se-ia chegar à conclusão de que a verdadeira história literária encontra-se no campo da economia ou das estruturas sociais, enquanto a literatura apenas se desenvolve como sombra do seu ambiente “sólido”. A tendência de relacionar o sistema da literatura a outros, especificamente da política, tanto como força resistente ou apoiadora, foi levada ao extremo na história literária oficial da antiga República Democrática Alemã, onde se encontram as seguintes definições epocais: “A literatura alemã na fase final do absolutismo feudal e na véspera da revolução burguesa na França” ou “A literatura na primeira etapa da transição do capitalismo ao socialismo” (GYSI, 1974, p. xix).

Há outros títulos que se referem à história de idéias como *Literatura do Iluminismo*, sugerindo a realização do programa filosófico iluminista no *medium* da poesia ou, no caso da *Literatura do impressionismo*, às artes plásticas. Com isso, perde-se de vista uma historicidade específica da literatura e ela é restrita a um reflexo ou repetição de outros processos no seu ambiente, não se levando em conta sua dinâmica própria como sistema autônomo. Apesar de que existem importações mútuas entre os diversos sistemas, a literatura moderna desenvolve uma estrutura particular, ou seja, sua comunicação específica, nos seus elementos constitutivos e através deles.

Mas não há outro caso onde a diferença entre autocompreensão e descrição alheia seja maior do que no que se refere ao conceito do clássico (*Klassik*), com que se designa tradicionalmente o período da colaboração literária entre Goethe e Schiller, de aproximadamente 1755 a 1805. Examinando os programas literários dessa época, nota-se que nenhum autor dessa fase chegava a se autoproclamar ou descrever um colega

como clássico. Essa expressão, originalmente um termo de classificação financeira da administração romana, era associada, no pensamento do século XVIII, antes de tudo, à poesia antiga de autores como Homero, Sófocles ou Virgílio. A poesia clássica era a poesia antiga, admirada e defendida por aqueles chamados de *antiqui*, que viam nela o modelo perfeito a ser copiado. Conseqüentemente, a posição poetológica desses *antiqui* somente permitia descrever a literatura contemporânea como *imitatio scriptorum classicorum*, a imitação desses autores antigos nomeados clássicos.

Se a Antigüidade é vista como o máximo insuperável, a norma bem-sucedida de toda literatura, essa norma obriga os autores posteriores a segui-la ou tentar alcançá-la. Começou-se a protestar contra esse absolutismo da poesia antiga no final do século XVII. Não se aceitava mais a posição dos “antigos” e os *moderni* insistiam no direito próprio da poesia contemporânea de se libertar do domínio da norma “clássica”. Charles Perrault formulou essa posição com veemência na sua obra *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1698). Ele argumenta que o ponto de vista dos *antiqui* se sustenta na suposição de um ideal de beleza atemporal e a-histórico, um belo absoluto realizado pela Antigüidade. Mas se o belo precisa corresponder à história e à diversidade das pessoas, cada época e cada cultura realiza sua própria idéia do belo, sendo esse, então, algo relativo<sup>19</sup>.

Para a literatura moderna do século XVIII, a posição do belo relativo teve um efeito libertador. Ela possibilitou refletir e programar a literatura da época de forma positiva e não apenas como imitação da norma dos antigos. Se cada época, nação ou cultura está livre de produzir obras conforme sua própria idéia do belo, não há mais

---

<sup>19</sup> Ver: JAUß, Hans Robert. Antiqui/moderni. In: RITTER, Joachim. *Historisches Wörterbuch de Philosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. a. v. 1.

normas universalistas que possam decidir de forma absoluta sobre uma literatura bem ou mal sucedida, e o processo temporal não exerce mais um papel qualitativo, nem como decadência de um classicismo passado nem como progresso em direção a um futuro belo ideal.

Na Alemanha, foi especificamente Herder quem mais enfatizou a diferença das culturas, sua alteridade, e, com isso, a impossibilidade de se estabelecerem ou propagandearem normas de validade universal. Ele acusou os *antiqui* de copiar a poesia antiga apenas na sua forma lingüística formal, sem, portanto, poder apropriar-se de sua posição na vida da cultura grega ou romana, pois existiria uma diferença insuperável entre o mundo vivenciado (*Lebenswelt*) pelos antigos e modernos. A recomendação de modelos clássicos significa, para a literatura moderna, uma impertinência contraprodutiva, uma intimação que bloqueia e paralisa as forças criativas, o gênio, da modernidade. Herder escreve, nos seus *Fragments sobre a nova literatura alemã*:

Oh, aquela palavra mal-assombrada: clássico! Foi ela que fez de Cícero um professor, [...] de César um pedante e de Lívio um mesquinho da palavra. [...] Essa palavra enterrou muitos gênios sob os escombros das palavras, tornou suas cabeças um caos de expressões alheias e colocou encima deles o peso de uma língua morta, como uma mó. Ela tirou da terra natal árvores florescidas e agora elas encontram-se em solos estrangeiros e estão de luto, como folhas murchas (HERDER, 1982b, p. 412).

O historicismo e relativismo cultural de Herder alcançariam sua ressonância plena apenas no século XIX, pois é barrado inicialmente pelo racionalismo esclarecedor. Este parte da idéia de uma razão (*Vernunft*) única humana que permitiria e até exigiria a defesa de normas universalistas, inclusive as do belo e da literatura, contra qualquer ceticismo ou relativismo diferenciador. O universalismo de uma única *ratio* desvia, de certo modo, da disputa entre *antiqui* e *moderni*, pois não importa em escrever de acordo com os autores antigos nem proclamar uma autoconsciência moderna, mas é

preciso realizar as exigências da cultura esclarecida única, indiferente às diversificações históricas.

Para o Iluminismo, o tempo significa a história como realização ou fracasso do processo esclarecedor, enquanto seu *telos*, a razão, é a-histórica. Esse pensamento não se baseia na dimensão temporal como *antigo* versus *moderno*, mas na diferença *esclarecido* versus *não-esclarecido*. Entretanto, uma forma literária que chega a uma perfeição exemplar, no sentido iluminista, pode, sim, ser considerada clássica. Por isso, Johann Georg Sulzer, professor de estética da escola de Bodmer e Breitinger, definiu autores clássicos como

aqueles que podem ser vistos como padrão do bom e fino estilo de escrever, pois clássico significa pertencer à classe mais alta ou avançada. Quem escreve pensamentos bem refletidos e expressados de uma tal maneira que pessoas de raciocínio maduro e de bom gosto não apenas acham de agrado cada pensamento, mas também cada expressão, esse pertence a essa classe. Apenas nações que desenvolveram um grau elevado de razão podem ter tais escritores. [...] Mas o melhor autor de uma nação, a qual ainda não alcançou aquele grau elevado de cultura, pode agradar a sua nação e obter uma fama geral junto aos seus contemporâneos sem, entretanto, fazer parte dos escritores clássicos. Não são os melhores escritores de cada nação autores clássicos, mas os melhores daquela nação que alcançou o nível mais alto da cultura da razão (1773, p. 276).

Ao contrário de Herder, que destaca a alteridade de culturas e nações, Sulzer defende uma única *ratio* humana, idêntica, sem levar em consideração diferenças regionais ou nacionais. Mas, mesmo na sua concepção, a literatura alemã de sua época estava longe de poder ser chamada de clássica, pois a cultura iluminista ainda não havia progredido o suficiente para produzir uma tal literatura. O próprio Goethe, em resposta ao lamento de Daniel Jenisch sobre a falta de escritores clássicos na Alemanha, mostrou, no seu famoso artigo *Literarischer Sansculottismus*, porque considerava a exigência de autores clássicos como leviana e irrefletida:

Quando e como surge um autor nacional clássico? Quando ele encontra, na história da sua nação, grandes acontecimentos e suas conseqüências em uma união feliz e significante; quando ele não sente falta de grandeza na mentalidade de seus

compatriotas, profundidade nos seus sentimentos e força e conseqüência nas suas ações; quando ele mesmo, inspirado pelo espírito nacional, se sente capaz, através de um gênio interior, de simpatizar com o passado bem como com o presente; quando ele encontra sua nação em um nível elevado de cultura que torna fácil sua própria educação e formação; quando ele coleciona múltiplos materiais, vê tentativas perfeitas e imperfeitas de seus antecessores e quando se encontram tantas circunstâncias externas e internas que ele não precisa pagar caro demais para, nos anos melhores de sua vida, ter uma visão abrangente, ordenar e executar, de forma homogênea e orgânica, uma grande obra (1975a, pp. 240-241).

Goethe via a Alemanha da sua época longe de oferecer tais condições. Nem o nível cultural geral, inclusive o nível literário, nem a situação política e social da nação correspondiam às premissas necessárias para tornar possível uma literatura clássica. O grande número de médios e pequenos Estados e a falta de um centro cultural como Atenas, Roma ou Paris pareciam, para ele, serem obstáculos consideráveis para o florescer de uma literatura e arte nacional. A cultura centrífuga e dispersa impediria a formação de um estilo impositivo (*bindend*), isolando os autores e deixando-os sob a inspiração de acasos e vontades momentâneas. Ao público faltaria a capacidade de adquirir um gosto para nuances, e a inexistência de um centro cultural forçaria uma grande parte dos autores a exercer atividades alheias à literatura como fonte de sobrevivência. Por fim, a divisão do país em pequenos Estados e reinados dificultaria a formação de uma identidade cultural nacional, o que resultaria numa invasão de ideais de gosto estrangeiros, sobretudo franceses:

Que escritor alemão não se reconheceria nessa imagem e quem não admitiria com lamento humilde que muitas vezes ansiou por oportunidades de submeter as particularidades de seu gênio original a uma cultura nacional geral, infelizmente inexistente? Pois a educação e formação das classes mais altas através de costumes e literatura estrangeira [...] impedem o alemão de se desenvolver, desde jovem, como alemão (GOETHE, 1975a, p. 242).

Para Goethe, parecia até surpreendente que, apesar dessas condições, a literatura alemã ganhasse um reconhecimento nacional e internacional maior na segunda parte do século XVIII. Mesmo assim, era longe de poder ser chamada de clássica. Além

disso, o próprio Goethe, sob a impressão dos acontecimentos posteriores da revolução francesa, não ansiava por uma situação política que permitisse uma tal literatura. “Não desejamos as mudanças que poderiam, na Alemanha, preparar o terreno para obras clássicas” (GOETHE, 1975a, p. 241).

Goethe, portanto, não se considerava um autor clássico e nem via sentido em se situar dentro de um quadro de época qualquer, contrariamente a contemporâneos como Schiller e os irmãos Schlegel, que se compreendiam expressamente como autores modernos e pretendiam descrever sua modernidade de maneira positiva, livre das coações normativas do paradigma da Antigüidade. Para eles, somente a inatualidade aceita do clássico, com referência à condição moderna, poderia libertar e dinamizar a literatura moderna.

Um documento interessante a respeito do desapossamento histórico do conceito de clássico como obra exemplar encontra-se no tratado da Madame de Staël *Sobre a Alemanha*. Sob a influência dos irmãos Schlegel, especificamente de August Wilhelm Schlegel, ela destaca o significado histórico do conceito clássico: literatura clássica é literatura do passado.

Usa-se a palavra clássico às vezes como sinônimo de perfeito. Eu a utilizo num outro sentido ao definir a poesia clássica como poesia dos antigos e a romântica como aquela que, de certa forma, surgiu das tradições da época feudal. Essa divisão vale da mesma maneira para o aspecto temporal, quer dizer para a fase histórica que precedeu o surgimento da religião cristã e para aquela que a seguiu (1985, p. 162).

Devido à grande ressonância dessa obra, franceses, mas também ingleses e americanos, vêem autores como Goethe e Schiller como românticos.

Se, por volta de 1800, os autores não consideravam a si mesmos, por motivos bem refletidos, e nem a sua época, como clássicos, coloca-se a questão dos motivos que levaram, contra a autodefinição dos envolvidos, à instalação do título de época *Deutsche*

*Klassik* no decorrer do século XIX e sua aceitação, que permanece válida até os dias de hoje. Que os motivos foram mais políticos que baseados em critérios literários, mostra, de forma clara, a primeira história literária propriamente dita, escrita nos anos trinta do século XIX por Georg Gottfried Gervinus, considerado o fundador dessa disciplina na Alemanha. Entretanto, sua *História da literatura poética nacional dos alemães* não foi concebida como pesquisa científica, mas como obra dirigida a um público maior, para além dos especialistas da área. “Não pretendo escrever para especialistas acadêmicos, mas para a nação” (1962, p. 159). Não se trata, portanto, de uma contribuição para a comunicação específica das Ciências Literárias, institucionalizadas, na Alemanha, como uma disciplina universitária em 1810, mas de pretensão política: a história literária deve realizar uma função política. Gervinus vê o auge dessa história, seu ponto máximo, na literatura “clássica” de Goethe e Schiller, “que nos levaram de volta a um ideal de arte que, desde os gregos, ninguém mais tinha pressentido” (GERVINUS, 1962, p. 155). A retomada da literatura clássica da Antigüidade assegura à poesia alemã, conforme o autor, uma posição privilegiada entre as literaturas européias. “Todo conhecimento sobre os antigos somente pode ser intermediado por nós, alemães. Que comece nossa literatura a dominar sobre a Europa, como no passado dominava a literatura italiana e francesa” (GERVINUS, 1962, p. 156). O clímax do classicismo alemão em Weimar, por volta de 1800, surgindo num movimento cíclico como repetição da perfeição antiga, representa para Gervinus o ponto máximo, a partir do qual todas as literaturas posteriores, e sobretudo a romântica, caíam na insignificância.

Com referência ao Romantismo, Gervinus usa definições como “degeneração e nulidade, bizarro e louco”, fala de “niilistas românticos e repugnância”, estabelecendo com isso aquela diferenciação brusca entre Classicismo e Romantismo, interpretando esse suposto corte de época paralelamente como desnível de qualidade. Com relação ao

futuro da literatura alemã, Gervinus se pergunta em que condições poderia surgir uma nova fase de neoclassicismo e retoma, nesse contexto, a confrontação de Goethe entre clássico e revolução. Contrariamente a esse, Gervinus está disposto a pagar o preço político. “Mas nós desejamos essas mudanças” (GERVINUS, 1962, p. 312). De acordo com o autor, a literatura deve apoiar ativamente esse processo, operando de maneira satírica e propagandista para que, depois da revolução social, possa alcançar novamente seu auge clássico.

Para Gervinus, a literatura nacional possui, antes de tudo, a função de indicar, através do exemplo do desenvolvimento da literatura até seu clímax em Weimar, a necessidade e a possibilidade de uma carreira comparável no campo político. “Não queremos acreditar que essa nação era capaz de conseguir o melhor na arte, religião e ciência, mas se mostra incapaz na política” (GERVINUS, 1962, p. 314). Assim, o poeta “clássico” se torna modelo para o político “clássico”, que realizaria na realidade histórica aquilo que já fora alcançado no reino do espírito e da fantasia.

Necessitamos de um homem que pretenda realizar esse objetivo de forma direta e sem vacilar [...] um homem como era Lutero, que retome agora essa obra que o grande reformador já começou. [...] A competição no campo da arte está concluída; agora deveríamos alcançar o outro objetivo ainda em aberto para que Apollon nos conceda também a mesma fama nesse campo que ele não nos negou no outro (GERVINUS, 1962, p. 313).

Fica claro que Gervinus usa o conceito *Klassik* para propagandar seu objetivo político que é declarar a esta literatura, de suposta grandeza nacional, como modelo, motivo e promessa para um movimento de mudanças sociais desejadas por ele, utilizando a história literária como exemplo de aprendizagem para os alemães em relação às capacidades inerentes de sua nação. Levando em conta as esperanças frustradas dos liberais, em consequência da revolução fracassada de 1848/49, justifica-

se a interpretação do conceito de época “clássico” como conceito compensador, que insistiria no nível cultural mais alto frente ao insucesso político.

A instrumentalização do *Klassik* continua na segunda metade do século XIX, quando se declara a política de Bismarck como continuidade e conclusão do projeto “clássico” de Goethe e Schiller. A literatura dos dois autores torna-se cada vez mais uma legitimação da grandeza do império alemão a ser constituído e cujos Estados começam a se aproximar na luta e vitória sobre a França. Em consequência, aumentam os tons nacionalistas nas definições do *Klassik* alemão. August Vilmar, que escreveu a história literária provavelmente mais lida no século XIX, parte até da idéia de dois períodos clássicos da literatura alemã, estando o primeiro no século XIII, retomado mais tarde por Goethe e Schiller.

Nossa literatura possui um fenômeno que nenhuma outra literatura de nenhum outro povo da terra partilha; ela cresceu **duas vezes** até a florescência de sua perfeição, ela raiou duas vezes no brilho de uma juventude alegre, nova e forte – com uma palavra: ela não teve, como a literatura das demais nações, apenas um, mas dois períodos clássicos. [...] Quem não ficaria magoado com a acusação, feita contra nós por pessoas desinformadas, de que somos apenas o que somos por causa de um Voltaire, Corneille e Racine, por causa de um Shakespeare, [...] Tasso e Ariosto? Que nós alcançamos nossa auto-estima literária apenas como atrasados indolentes? Mas quando se comprovar que o tempo de nossa primeira juventude mais bela e nova acontecia bem antes da época de florescência de nossos vizinhos de sul e oeste, [...] então não vamos nos vangloriar, pois isso não seria a maneira alemã, mas ocuparemos com uma alegria elevada e interior nossa posição privilegiada entre as nações da terra (VILMAR, 1866, p. 2).

Vilmar compreende a literatura “clássica” de 1800 como libertação da cultura alemã da influência dominante da Europa ocidental e como reconquista da identidade nacional na luta contra o “alheio”, não-alemão.

Era uma guerra de vida ou morte, na qual, no século XVI e mais ainda no século XVII, nossa própria consciência, nossa vida nacional, nossas particularidades e nossa autonomia como alemães foi, de todos os lados, atacada, combatida e temporariamente vencida, até aparentemente destruída e eliminada. Somente depois de uma longa luta conseguimos nos tornar novamente conscientes de nós mesmos, dominar os elementos hostis e apreciar o despojo rico de uma guerra longa, perigosa e destruidora dos espíritos. Por isso, nosso segundo período

clássico se destaca por seu caráter guerreiro e sua prontidão para o combate (VILMAR, 1866, p. 6).

Esse caráter supostamente lutador do “clássico” culminou, no decorrer da história literária alemã, na concepção de que na literatura alemã de 1800 havia-se revelado a essência existencial de ser alemão, que descobria a si próprio na confrontação dura com a mentalidade da Europa ocidental e somente podendo sustentar-se na disputa permanente.

Frente a tal funcionalização do *Klassik*, tentativas de definir a poesia “clássica” na base de conceitos literários permaneceram em segundo plano. Com relação a esse aspecto, Vilmar, como a maioria dos historiadores da literatura da época, defende a tese de que a literatura alemã triunfou porque alcançou, na colaboração fraterna (*Freundschaftsbund*) entre Goethe e Schiller, a síntese de posições outrora apenas existentes de forma isolada na cultura dos povos, referindo-se a posições que provêm ou da área sensorial-natural, na base do realismo, ou da do intelecto, do espiritual, constitutivo para o idealismo.

Conforme Vilmar, cada cultura seria marcada por uma falta: ao realista faltaria o entusiasmo criativo e, ao idealista, autoctonia e experiência plena. Somente os “clássicos” alemães teriam sido capazes, de maneira única, de fundir natureza e espírito, experiência e especulação, objetividade e subjetividade, necessidade e liberdade, céu e terra e, assim, realizar um máximo insuperável de humanitarismo e a totalidade do potencial humano. “A tarefa da humanidade era de reconciliar, na educação e formação humana, natureza e cultura. [...] Goethe e Schiller a cumpriam na vida e na literatura” (CARRIERE, 1886, p. 343). A funcionalização dos autores como modelo de uma contradição elementar superada, de uma totalidade bela, resultou na identificação quase

completa do *Klassik* com esses dois nomes, que incorporariam a reconciliação de caráter mítico da divergência entre o *real* e *ideal*<sup>20</sup>.

No final do século XIX, acrescentou-se uma outra função pragmática à concepção nacional do *Klassik*, que o utilizaria como contraponto conservador frente à literatura moderna. O *Klassik* tornou-se um *slogan* da posição antimodernista da burguesia de formação (*Bildungsbürger*), que reagiu contra o que era, na sua visão, a literatura decadente e doente do *fin-de-siècle*, destacando a atitude saudável, harmoniosa e otimista dos “clássicos”. Nietzsche, ao criticar veementemente esse culto ao classicismo, repete, de certa forma, o ataque de Herder, cem anos antes, à “maldita palavra clássico”. Os *antiqui*, agora os defensores do *Klassik*, negam à modernidade o direito de se expressar de sua maneira. O historiador literário Otto Harnack comenta, em 1899: “A tendência doentia dessa época, a nervosidade inegável da nossa geração, a subjetividade sem limite eliminam a compreensão do saudável clássico” (HARNACK, 1899, p. 16). Somente o retorno ao espírito da herança deixada por Goethe e Schiller poderia curar esse desvio decadente. Para Nietzsche,

atribuir o conceito “clássico” à Goethe e Schiller e “elevar-se” de vez em quando nas suas obras significa se entregar àquelas inclinações fracas e egoístas que nossas salas de concertos e teatros prometem a cada pagante; doar colunas e dar seu nome a festas e clubes - tudo isso são apenas pagamentos em prestações através dos quais o filisteu se relaciona com eles para não os conhecer e, antes de tudo, para não precisar os seguir adiante e os procurar. Pois é proibido procurar mais, isso é o slogan do filisteu (apud GROSSE e GRENZMANN, 1983, p.17).

No século XX, constata-se primeiramente uma continuação do conceito nacionalista do *Klassik* no sentido de enfatizar suas obras como expressão de uma mentalidade nacional que se diferencia da e contra a civilização da Europa ocidental.

---

<sup>20</sup> Ver: CERQUIGLINI, Bernhard (org). *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1983.

Mas diferentemente do século XIX, o Romantismo agora ganha conotação positiva e até privilegiada em relação ao Classicismo.

Essa mudança mostra-se, de forma exemplar, na publicação prestigiada e influente de Fritz Strich sobre o *Deutsche Klassik und Romantik*, escrito em 1922. Sua argumentação, antes uma elaboração antropológica da condição humana do que uma investigação na área literária, destaca o fato de que o homem, como ser mortal, é impulsionado para uma eternização, a experiência do duradouro e absoluto na tentativa de superar a sensação de efemeridade e da morte inevitável. Ele vê duas possibilidades de corresponder a esse anseio: primeiro, na perfeição realizada, no momento bem aventurado ao qual não falta mais nada; segundo, na realização interna do infinito do mundo como um todo, onde cada realização positiva se desfaz imediatamente e a estabilidade, a paz ou a tranqüilidade permanecem inatingíveis. “Trata-se da paz eterna da perfeição e do movimento eterno do infinito” (STRICH, 1962, p. 23).

No *medium* da literatura, essas duas posições básicas do homem frente a sua temporalidade fundam a polaridade entre *Klassik* e *Romantik*. A obra clássica é aquela concluída, completa, repousando em si mesma, integrada harmoniosamente, enquanto a romântica não se contenta consigo mesma, mas impulsiona-se eternamente para além da sua presença, mostrando assim o infinito no finito. Para Strich, a realização de importância universal do espírito alemão consiste no fato de que ele expõe, contrariamente a um classicismo e racionalismo francês rígido, a um empirismo inglês superficial e até banal, a profundidade da existência humana. Por causa de seu talento metafísico, seu impulso fãustico e sua profundidade misteriosa, a Alemanha, como nenhuma outra nação, estava predestinada a fornecer as armas espirituais para a sobrevivência da Europa.

Quando a cultura francesa tornou-se saturada, havia uma necessidade inerente de fazer-se sentir o outro lado, escuro e profundo, da humanidade e esse era o momento histórico, a hora certa para o espírito germânico. Agora coincidia, por completo, a exigência geral da história com a força e a direção do povo germânico, pois esse povo [...] nunca conseguiu se submeter aos limites da razão e a uma forma fechada em si mesma, mas sempre derrubava, com o poder de um impulso libertador, essas fronteiras, e sua idéia de uma des-limitação [Entgrenzung] infinita tinha que se rebelar contra o classicismo ocidental. [...] A dor de Werther, a indignação de Fausto e o idealismo de Fichte agora se uniram num mar único, que se chama o romantismo alemão e no qual se concentrou a essência alemã [Wesen] na sua expressão mais abrangente e desembaraçada e natural (STRICH, 1962, pp. 342-345).

Partindo desse núcleo romântico de transgressão de normas e expectativas de ordem, Strich viu, de certa forma, o “Klassik” de Goethe e Schiller como compromisso com a forma e a medida do belo da tradição romana. Para ele, os “clássicos” eram capazes de dar uma forma ao impulso romântico nacional que, por um curto momento, abriu a possibilidade de lançar um olhar à síntese impossível entre eternização e infinitude. Mas os países estrangeiros ocidentais sempre compreenderam essa redução “clássica” da insistência romântica no infinito como expressão própria do Romantismo alemão e a utilizaram como impulso ou inspiração para seus movimentos românticos nacionais.

Foi o classicismo alemão que, mais ainda que o romantismo alemão, levou a um desencadeamento do romantismo europeu. Pode entender-se isso talvez da seguinte maneira: o romantismo alemão era demasiado estranho e diferente, demasiadamente alemão e não-europeu para que outras nações pudessem compreendê-lo e torná-lo fecundo para si mesmas. O fantástico de um Novalis, a música lírica de um Eichendorff, a amorfiosidade de um Jean Paul e a selvageria de Kleist ultrapassaram os limites daquilo que poderia ser acolhido pelo espírito europeu. Em contrapartida, o classicismo de Goethe e Schiller oferecia a essência alemã numa forma que se aproximava, através de seus vínculos com a Antigüidade, da renascença e do classicismo francês, do espírito europeu (STRICH, 1962, p. 350).

Mas, seguindo a argumentação de Strich, a ocidentalização do espírito alemão, por volta de 1800, teria desviado seu “verdadeiro” caráter romântico, politizando-o ou estetizando-o e, assim, teria bloqueado a força libertadora do movimento cultural alemão em relação à Europa. Com relação à sua época, os anos 20 do século XX, o

autor via novamente um domínio do racionalismo e pragmatismo europeu ocidental na cultura, ciência e política. “Não é mais a hora certa para o espírito alemão” (STRICH, 1962, p. 362). No último capítulo de seu livro, entretanto, manifesta a esperança de uma nova fase da poesia alemã e de um retorno do espírito romântico que talvez pudesse superar a supremacia da Europa ocidental.

Essa concepção de uma confrontação, na Alemanha, entre a civilização ocidental-racional e o movimento cultural clássico-romântico caracteriza grande parte da história literária por volta de 1920, estendendo-se nas publicações de Korff, Vietor e Bartels, para citar apenas alguns dos nomes mais importantes. A germanística do Terceiro Reich apenas retomou essa estilização da literatura alemã de 1800 como suma da luta de ser alemão, mas agravando a retórica na forma de uma militarização da história literária. Típico desse movimento é o discurso de palavras-chaves como *disciplina, severidade, heroísmo, sacrifício voluntário e morte*. A *História da Literatura Alemã*, de Franz Koch, do ano de 1937, refere-se a Schiller da seguinte maneira:

Assim, Schiller se tornou um poeta da luta, [...] um cantor e formador de heróis. Uma herança antiga se impõe e busca a luz. Ela corre em veias escuras pela rocha da nossa poesia para, súbita e inesperadamente, brilhar de novo em forma cristalina. Pois a literatura de Schiller é um galho daquele tronco que também carrega a canção e a epopéia heróica da primeira fase germânica, em que os heróis, predestinados à morte, se deslocam para morrer longe e completar sua missão heróica no sacrifício de si mesmos (KOCH, 1941, p. 152).

Sem renunciar à funcionalização da literatura “clássica” como fonte para a política cultural nacional, houve no período nacional-socialista uma certa valorização do Romantismo. Esse fato, à primeira vista um tanto surpreendente, pode ser compreendido como resposta à recém-criada história literária marxista ou “antifascista”, na sua autodenominação. Surgindo nos anos 30 e 40 do século XX, entronou novamente o *Klassik*, às custas de um romantismo desclassificado por eles como “reacionário”, “decadente” ou “subjetivista”. Foi antes de tudo Georg Lukács quem interpretou o

*Klassik* a partir do iluminismo burguês progressivo e o diferenciou explicitamente do Romantismo. Para ele, o *Klassik* teve o mérito de manter a continuidade do “Realismo” entre os séculos XVIII e XIX, partindo de um conceito positivo de realismo que se manifesta na capacidade dessa linha literária de representar os princípios históricos essenciais da época, do ponto de vista marxista, em uma forma plástica e estética.

Lukács vê em Goethe e Schiller a combinação de um duplo interesse, o da própria classe e o interesse geral da humanidade, ambos indispensáveis para produzir uma literatura de caráter realista. Na lógica de Lukács, o posicionamento dos dois autores, optando por um certo distanciamento frente às mudanças revolucionárias do seu tempo, preservou-os de participar da virada conservadora da burguesia em direção a uma política reacionária contra os interesses da classe trabalhadora. Na distância apolítica, os dois escritores preservariam seus objetivos humanistas e progressistas gerais e por isso continuariam realistas, enquanto a burguesia, cada vez mais alienada, encontraria na subjetividade imaterial da imaginação romântica e de seus elementos fantásticos sua expressão literária adequada.

Dessa maneira, Lukács estabelece uma linha de desenvolvimento da literatura clássica que articula continuamente, no seu decorrer histórico, os respectivos interesses de classes progressistas (de cada fase) e nunca perde de vista o objetivo geral, uma sociedade socialista sem classes. Não é de surpreender então que a literatura “clássica” de 1800 tenha sido vista por Lukács como antecipação do “realismo socialista” e da “literatura nacional socialista” da antiga RDA, enquanto o romantismo “decadente” tenha sido deixado para a burguesia em declínio. A função pragmática da denominação *Klassik* agora não consiste mais em fundar a “essência alemã” mas o direito legítimo da sociedade socialista sobre Goethe e Schiller para ver neles os precursores de sua literatura e política cultural. O próprio Lukács avaliou a *Klassik* alemã “como uma

herança imperdível e atual para o realismo socialista” (1963, p. 402) e Hans-Jürgen Geerdts, um germanista de reputação da Alemanha Oriental, escreveu em 1974:

Com sua visão dialética sobre a relação entre sociedade e literatura, Goethe alcançou um nível histórico elevado de antecipação de futuros movimentos literários realistas e, em princípio, também uma antecipação do realismo socialista como poesia adequada à nossa época de virada universal. [...] Assim, sua herança torna se [...] um convite ou até uma exigência aos nascidos posteriormente de preservar e manter viva essa herança de forma abrangente (p. 175).

Por outro lado, há os germanistas alemães que justificam a contemporaneidade do programa estético de Weimar como antecipação de uma convivência democrática ou caminho para uma união “livre” de interesses múltiplos. Wilhelm Vosskamp, em 1985, vê no seu caráter humanista “uma oferta de identidade” (p. 514) ainda atual para a sociedade moderna. Três anos mais tarde, Hans-Georg Werner lista as seguintes razões para a conservação necessária do título epocal:

O enraizamento do classicismo em uma tradição, que, passando pelos esforços iluministas, objetivou a emancipação espiritual, política e social do indivíduo e tinha, como seu ponto de orientação principal, a idéia utópica de uma humanidade feliz e uma sociedade estruturada pelo princípio do juízo; a fidelidade do classicismo a um ethos, a uma ética individual de responsabilidade social [...]; por fim o conceito de obra [Werkkonzept] de Goethe e Schiller, estruturado pela idéia da formação, que se opõe fortemente a uma interpretação arbitrária de seus textos. Por causa dessas premissas, a obra de Goethe e Schiller é compreendida como um complexo literário de grande valor, tanto em relação a seu aspecto cultural histórico como também quanto a sua importância para a atualidade. Decisivo para isso é um interesse ideal na promoção de valores humanistas e de atividade individual, na disposição social e objetivação de fins significantes para o homem. Já que esse interesse move muitas pessoas de variadas posições políticas e ideológicas, a concepção clássica pode ter um significado geral (1988, p. 362).

Contrariamente aos diferentes tipos de funcionalização do conceito de *Klassik*, que tentamos mostrar de forma reduzida e conseqüentemente incompleta, chama a atenção o fato de que a teoria literária estrangeira, não alemã, geralmente preferindo uma perspectiva européia e, com isso, comparativa, não atribui uma importância destacada ao fenômeno *Klassik*.

Assim as obras alemãs de 1800 parecem, antes de tudo, pertencer a uma literatura que observa sua própria diferenciação, se percebe como autônoma e abre possibilidades temáticas e estilísticas até então desconhecidas que exigem, para sua compreensão, uma competência comunicativa específica. Romanistas e comparatistas tendem a chamar toda esta fase literária entre 1770 e 1820 de “romantismo” e renunciam a um período “clássico” independente e separado do romantismo por uma suposta ruptura profunda, vendo no uso de elementos estilísticos “clássicos” em algumas obras de Goethe ou Schiller apenas uma variação textual num campo literário em formação e com a tendência de experimentar a extensão de sua área. Do ponto de vista da teoria dos sistemas, concordamos com esta denominação, pois o conceito de romantismo - “o poético, aquilo encontrado em romances” (GROSSE e GRENZMANN, 1983, p. 87) - parece-nos mais adequado para designar o período histórico do desvinculamento da literatura de exigências externas, expressa na ênfase de sua auto-referência, e a formação de seu campo próprio.

O segundo bloco deste capítulo sobre as visões de outros sistemas referente a este campo próprio da literatura investiga o mercado livreiro e suas estratégias de venda para um público letrado crescente. Consolidam-se neste período histórico em torno de 1800 quase todos os campos relativos à literatura em vigor até hoje. Com isso, insere-se a literatura entre qualidade estética e interesse comercial, obra artística e mercadoria interessante e com potencial de lucro, uma posição que fomenta até hoje discussões sobre o “verdadeiro” caráter da obra literária.

## 10.2 MERCADO LIVREIRO E PÚBLICO LEITOR

Nos séculos XVIII e XIX, diferenciam-se duas áreas sociais constitutivas para a coevolução da literatura e da economia, o mercado e o público. Resume-se a interação das duas no conceito de mercado literário, orientando-se através de “princípios mercantis” (KIESEL e MÜNCH, 1977, p. 5). Com relação ao mercado, existem documentos detalhados comprovando táticas e reflexões de padrões bastante atuais a partir da produção literária de Goethe e Schiller. Evidentemente, havia já concorrência entre autores na Idade Média, sem, entretanto, ser intermediada por um mercado literário.

Um exemplo: Walther von der Vogelweide e seu mestre, Reinmar von Hagenau, viviam ambos na corte do duque Frederico, em Viena. Walter segue primeiro a linha poética do seu professor, que era considerado não apenas na corte de Viena, como o melhor, “para mais tarde parodiá-lo nos seus versos” (PÖRKSEN, 1987, p. 11). Frederico tolerou os dois concorrentes na sua corte, enquanto seu sucessor, Leopoldo VI, decidiu apenas financiar as atividades literárias de Reinmar. Em 1198, Walther perdeu a base da sua existência, que dependia exclusivamente da benevolência do seu mecenas nobre e começa a oferecer seus talentos a diversos senhores, dispostos a apoiá-lo economicamente. Em serviço a várias cortes, ele aperfeiçoa o gênero literário do máximo (*Spruch*), sem que isso lhe garanta um honorário fixo.

De outro lado, há o dever do empregador nobre para a generosidade, da *milte*, um conceito vago e interpretável de diversas maneiras. Otto IV era conhecido como avarento, já Frederico II presenteou Walther com o famoso feudo, que o autor festeja no seu texto *Ich saz uf eime steine* (apud RÖTZER, 1992, p. 25).

Ainda na época do barroco, não era costume pagar um autor por seu trabalho. A literatura era produzida ou nas cortes, que tinham condições de efetuar esses gastos, ou por escritores que possuíam um cargo público ou um patrimônio que permitiam que eles não precisassem publicar seus textos com intenções financeiras. Paralelamente, não havia um interesse maior de partilhar a poesia, escrita para o âmbito da corte, com um público maior e “vulgar”.

No caso de publicação, havia freqüentemente dedicatórias a mecenas potenciais, especulando-se com a nomeação para um cargo, uma pensão ou uma quantia de dinheiro, um *honorarium*. No dicionário universal de Zedler, de 1735, o *honorarium* era definido como “doação de livre vontade, que não inclui uma proporção ou equivalência em relação ao trabalho efetuado e, por isso, precisa ser diferenciado de um pagamento salarial” (apud KIESEL e MÜNCH, 1977, p. 144).

Em 1749, o editor Hemmerde publica as primeiras três canções do *Messias*, de Klopstock, sem pagar o autor, apesar de considerar a obra de “valor poético, prometedora em relação a futuras tiragens e com isso um provável sucesso comercial” (PAPE, 1987, p. 75). Klopstock publica sua obra na revista *Neue Beiträge* e recebe como pagamento quatro talares. O editor reimprime essa edição do *Messias* e, devido à grande demanda, outras edições, sem que o autor se beneficiasse dos altos lucros obtidos. Contudo, tratava-se, do ponto de vista jurídico, de um procedimento legal, já que não existia um direito autoral.

Conforme o direito vigente, apenas o manuscrito pertencia ao autor. Uma vez que o autor vendeu o manuscrito a um editor, perdeu qualquer direito sobre a obra, uma praxe parecida com a referente à propriedade material. No caso freqüente de uma reimpressão, o segundo editor tinha a vantagem de não pagar o autor de um livro e, por isso, poder publicar a obra por um preço “menor que o editor original, resultando numa

venda reduzida desse último” (HÖNN, 1761, p. 94). Assim, os debates jurídicos nesta fase foram dominados, antes de tudo, pelos interesses e perspectivas dos editores, enquanto o autor exerceu um papel secundário.

Neste quadro, os editores originais são forçados a baixar a remuneração de seus escritores para reduzir os custos e preços de suas edições. Certos autores tentam compensar essa situação através da venda simultânea do seu texto a vários editores. Apesar de Klopstock receber remunerações cada vez mais altas, não conseguia sustentar sua existência através dessa fonte. Os subsídios recebidos da corte representavam ainda quase 80% de sua fonte de renda.

Somente com Goethe e Schiller surgem escritores que conseguem uma renda maior com suas publicações literárias do que com os rendimentos de seus cargos. Enquanto Klopstock recebe para toda sua “produção literária vitalícia aproximadamente 10.000 talares” (PAPE, 1987, p. 83), a editora Cotta paga a Goethe 72.500 talares apenas para os “direitos de publicação de sua obra completa revisada” (ENGELSING, 1973, p. 133). Essa tendência deve-se principalmente ao fato de que Goethe podia proteger sua obra juridicamente. Garantias legais em todos os Estados da federação alemã haviam começado a proibir a praxe da reimpressão não controlada. Na oferta da editora Cotta “consta explicitamente a cláusula *protegido contra reimpressão*” (TIETZEL, 1992, p. 348). Adolph von Knigge constata, em 1793: “Julgo a reimpressão de livros um empreendimento desonesto e um roubo. Mas, enquanto não há leis positivas, essa atividade não pode ser objeto de uma punição legal” (apud TIETZEL, 1992, p. 301).

Já em 1813, era possível se referir ao artigo 397 do código penal da Baviera. “Aquele que torna conhecido ao público, via impressão ou outra técnica, uma obra da

ciência ou arte sem permissão do seu autor e sem ter transformado a mesma de forma própria, vai ser punido (apud PLUMPE, s.a., p. 182).

Apresentaremos a discussão referente ao conceito de propriedade intelectual detalhadamente no decorrer deste capítulo. Cabe aqui ressaltar o paralelismo entre o desenvolvimento de um conceito de propriedade intelectual e a consolidação do autor como “gênio original”, eliminando assim toda a tradição da poética regulada. Em uma análise marxista, Winckler resume essa tendência da seguinte forma: “A estética de gênio de Young, Gerad e Kant é originalmente nada mais do que a justificativa teórica das forças produtivas literárias contra a poética regulada feudal sob a pressão da concorrência entre os autores no mercado literário e o interesse de aproveitamento das editoras” (1973, p. 46).

Afirma-se, portanto, que a pressão da necessidade de se diferenciar como autor no mercado vem ao encontro da coação de ser original na estética do gênio. Gostaríamos de complementar esse quadro com uma breve análise a respeito dos leitores e compradores de uma tal literatura.

Constatamos o surgimento de um mercado de literatura alemã somente no século XVIII e a ausência, antes dessa época, de consumidores capacitados a lerem e comprarem tais textos. Com relação ao norte da Alemanha, a Reforma, de Lutero, e a invenção da imprensa, por Gutenberg, fomentaram a expansão da leitura. A tradução da Bíblia feita por Lutero e seu “Pequeno catecismo” alcançaram, num período de 50 anos, uma tiragem de mais de 100.000 exemplares, um número excepcional para seu tempo, alcançando um público “de aproximadamente um milhão de pessoas que o leram ou o ouviram de uma leitura em voz alta” (ENGELSING, 1973, p. 29).

Mas o círculo de leitores cunhado pela Reforma não significava, para o mercado livreiro, necessariamente uma camada interessante de consumidores, pois Lutero

“recomendava uma leitura intensiva e, com isso, uma restrição a poucos livros” (ENGELSING, 1973, p. 27), antes de tudo evidentemente à Bíblia. Além disso, o protestantismo considerava a atividade literária como ociosa e, assim, dificilmente justificável como trabalho íntegro frente à rigidez puritana e “era quase tratada como pecado” (RIEFSTAHL, 1934, p. 18).

Na Alemanha católica, havia pouco interesse em desenvolver a capacidade da população de ler textos no próprio idioma. A Contra-reforma e mais tarde o movimento anti-iluminista preferiu o latim. Nos círculos eruditos e religiosos elitistas do sul, escrever ou até falar em alemão era considerado como “caminho para a barbaridade” (ENGELSING, 1973, p. 40) e proibido sob penas jurídicas. Essa diferença entre norte e sul no mercado livreiro e no seu público é constatada freqüentemente por autores do século XVIII. A floresta de Thüringen e as montanhas da Boêmia no outro lado parecem ser “destinadas pela natureza como divisão entre luz e escuridão, estupidez e esclarecimento” (REBMANN, 1968, p. 118). Conforme o mesmo autor, existe no norte da Alemanha uma liberdade considerável com relação à impressão de textos, enquanto no sul, uma censura pedante realiza uma seleção severa.

Há muitos fatores que contribuíram para o surgimento de um público maior de leitores. A transição de uma leitura repetitiva para uma leitura extensiva de textos variados, a consolidação do alemão padrão (*Hochdeutsch*) como língua literária em todos os Estados da confederação, a mudança de uma leitura de voz alta para uma leitura isolada e silenciosa e a alfabetização da classe média e baixa já foram muito documentadas e discutidas. Desde o século XVIII, a capacidade de ler e escrever é cada vez mais premiada socialmente, na forma de carreiras, promoções e cargos melhores. Há também um número crescente de textos ligados às atividades da indústria, do comércio e da agricultura. Mesmo se isso explica a queda contínua do analfabetismo a

partir da segunda metade do século XVIII, faltam ainda fatores justificativos para a formação de um mercado de textos poéticos ou estéticos. O condicionamento mútuo entre a industrialização e a burocratização, de um lado, e a expansão da competência de ler e escrever, de outro, não explica o fato de que, além de textos úteis, sejam lidas publicações de “belas-letas”.

E há vozes contrárias a essa “nova moda da arte”, os romances e comédias do final do século XVIII, como a de Johann Georg Heinzmann, que, em 1795, se posiciona contra esses textos supostamente desnecessários e supérfluos. “Os únicos livros de que necessitamos são aqueles de auto-experiência – de conteúdo prático e de história” (HEINZMANN, 1977, p. 55). Os leitores dessas publicações são os “representantes do verdadeiro esclarecimento, cidadãos inteligentes e ativos e homens de negócios competentes” (HEINZMANN, 1977, p. 54). Erich Schön chama essa forma de ler de “leitura exemplar”, guiada por um interesse de conteúdo. “A ação do livro é transferível e seu ensinamento ou moral, aplicável na vida cotidiana do leitor” (1987, p. 41). A posição dos luteranos e calvinistas, que viam o uso do tempo para outros fins além da salvação da alma como “vanitas”, experimenta uma continuação sob o ângulo dos interesses econômicos. “A leitura de livros é somente válida se tem como fim a expansão do nosso conhecimento, se são escolhidas áreas diretamente ligadas à nossa esfera e não ultrapassam nossos horizontes. A leitura precisa ir ao encontro do bem comum e fazer-nos mais hábeis no trato, mais úteis como indivíduos e mais ativos nas nossas profissões” (MARTINO e STÜTZEL-PRÜSENER, 1980, p. 48).

É evidente que um mercado restrito a textos úteis para um público, diferenciado em múltiplas áreas profissionais, não podia ter obtido um crescimento tão notável como mostram os números na virada do século. Não são os livros de ajuda profissional que alcançam um público de massa, mas as publicações da moda, as revistas e o romance.

“As leituras da moda, que no momento reinam de maneira absoluta na Alemanha, são as de comédia e de romances” (1967, p. 187) relata Riesbeck, em 1783, e Heinzmann completa: “Desde que mundo existe, não se viu nada tão estranho como a revolução na França e a mania dos romances na Alemanha” (1977, p. 139).

Para Jean Paul, os “holandeses idolatravam suas tulipas como os egípcios suas cebolas. Nossa moda idolatra os romances” (1974, p. 414). Nesse período, o norte da Alemanha é responsável por 65% das publicações literárias. Dessas, “78% são dramas, poesias e romances, o restante são tratados teóricos e estéticos” (KIESEL e MÜNCH, 1977, pp. 192-193). Em 1740, essa área representa apenas “5,83% da produção livreira total, crescendo para 16,43% até 1770 e alcançando 21,45% em 1800” (KIESEL e MÜNCH, 1977, p. 201). Paralelamente, os romances ultrapassam, com tiragens perto de 300 exemplares, a venda de textos eruditos, que “permanece entre 100 e 150 cópias” (ENGELSING, 1973, p. 57). Especialmente o romance, como gênero ainda novo, vai ao encontro do “vício da leitura” e dos interesses do mercado. No romance *Peter Clausen* de Knigge encontramos um relato detalhado e crítico sobre as práticas editoriais.

Obras sinceras, úteis para o mundo, eram mal remuneradas, e pobres escritores, muitas vezes rejeitados, com o comentário de que seu artigo não vendia. Mas pequenos romances [...] eram os livros para os quais nós pagávamos bem. Escritos folha por folha e entregues à tipografia, freqüentemente esgotava-se a primeira parte antes que se inventasse o plano para a segunda. Sim, eram escritos sem plano nenhum e enquanto a primeira folha já se ia, ainda não havia a seguinte na cabeça do autor. [...] Tornamos rentáveis os melhores talentos e vivíamos dos ganhos obtidos com trabalho duro e competente de outros (KNIGGE, 1991, pp. 98-99).

Essa produção literária “just-in-time”, forçada pelo mercado próspero em ascensão e pela existência insegura do autor autônomo, torna-se tema de muitos relatos da época. Klischning, um amigo de Karl Phillip Moritz, viu na maneira “ad-hoc” de produzir textos uma explicação convincente para entender o estilo muitas vezes abrupto

do seu amigo, pois “não era incomum que os tipógrafos obrigassem-no a entregar meia folha mal acabada e, assim, Karl, às vezes, perdia a concatenação entre as partes” (WIECKENBERG, 1987, p. 122).

O “boom” da literatura na virada do século XVIII/XIX fez com que a concorrência entre as editoras se tornasse cada vez mais uma questão de racionalizar e especializar. O público, “curioso a respeito de todos lançamentos” (NICOLAI, 1988, p. 20), exige publicações novas e surpreendentes. Essa dinâmica implicaria maneiras de produção mais ágeis e com isso uma comercialização da arte, fato lamentado por Rebmann: “As pessoas aprenderam a utilizar tudo como especulação comercial e até mesmo os frutos do gênio são apenas um artigo de moda, um bem comercial em nosso país” (1968, p. 54).

Constata-se primeiro uma mudança quantitativa referente ao público consumidor desses produtos. Nas suas viagens, Riesbeck observa que a “leitura é uma atividade de quase todos” (1967, p. 177), e Rebmann encontra nas bibliotecas “um público muito variado, composto de cabeleireiros, empregadas, funcionários e comerciantes” (1968, p. 54). Mas há ainda um outro elemento a ser considerado, a tendência do leitor para as inovações e o novo, criando assim uma dinâmica interna no sistema da literatura capaz de produzir e satisfazer essa fome para o diferente.

Com cada consumo, crescem os desejos, com cada consentimento, as exigências aumentam, e a esperança de uma satisfação definitiva afasta-se cada vez mais. O novo torna-se velho, o raro, comum, e os estímulos, se perdem sua força. [...], a receptividade cai num desmaio revoltado, e o gosto enfraquecido não quer aceitar nenhum outro alimento além de cruas [Kruditäten] repugnantes, até ele morrer por completo e terminar como uma nulidade absoluta (SCHLEGEL, F., 1979a, p. 223).

Impulsionado pelo desejo de novas sensações, o gosto esgota todas as faces, do prazer mais sofisticado ao mais repugnante, consumido de maneira “crua” e direta.

Friedrich Schlegel constata a “preponderância absoluta do característico, individual e interessante na poesia moderna e a aspiração inquieta e insaciável ao novo, picante e surpreendente, sem poder assim satisfazer seu anseio” (1979a, p. 228). O gosto moderno nunca se contenta com o realizado. O público “despreza o velho com uma certa raiva e é extremamente ávido pela novidade” (HEINZMANN, 1977, p. 146). A literatura que quer atender esse gosto precisa ser variada, nova e surpreendente. Isso a torna, como mercadoria, bastante atrativa para o mercado livreiro.

Trinta anos mais tarde, Goethe confirma este diagnóstico. O belo como atemporal e clássico é substituído pelo surpreendente e os consumidores saúdam toda nova tendência na esperança de que ela possa oferecer prazeres insólitos, de forma sofisticada bem como de forma simples. “Uma vez que o público provou e se acostumou com esses alimentos muito apimentados, deseja sempre algo mais forte. Um talento jovem, que quer ser reconhecido e não é suficientemente grande para um caminho próprio, precisa se adequar ao gosto da moda e até tentar superar seus precursores com referência ao terrível e horripilante nos seus textos” (apud ECKERMANN, 1981, p. 23).

O princípio dinâmico da literatura moderna de surpreender o público e a distinção obrigatória de autores originais se acumulam, conforme Goethe, numa “verdadeira caça por meios superficiais de efeito” (apud ECKERMANN, 1981, p.27).

Evidentemente, Goethe ainda não podia prever as tendências contrárias, alterando o terrível para o sentimental ou o romântico para o realista. A superação da obra velha pela nova não deve ser vista apenas como desenvolvimento para uma literatura cada vez mais extrema. Quando essas extremidades tornam-se comuns, heróis nobres clássicos voltam a exercer seu fascínio supostamente ultrapassado.

A dinâmica da comunicação literária, com suas mudanças de estilo, inovações e desvios, desenvolve-se num ambiente social ao qual pertence, entre outros, a economia. Para convencer o consumidor curioso da compra de um determinado livro, são utilizados a propaganda e o “product-design”. Editores e autores reconheceram logo o fato de que seu produto precisava diferenciar-se de maneira acentuada de outros para ser comprado e lido. Abordamos estas táticas no próximo bloco.

### 10.3 A COMERCIALIZAÇÃO DO LIVRO

Iniciamos com um exemplo concreto. Cristoph Martin Wieland não era apenas considerado um dos autores mais promissores, mas se admirava igualmente seu talento em relação à comercialização de suas obras.

Nenhum outro escritor alemão conhece seu público tão bem. É uma fonte inesgotável de invenções e descobre sempre novas maneiras de manter a venda do seu *Deutsche Merkur*. Há vezes em que cola pequenas imagens na capa, em outras ocasiões promete fornecer as chaves para os objetos nas edições anteriores e acaba entregando ao público, em vez da chave, uma pequena flauta ou matraca, com as quais as crianças costumam brincar. Às vezes expande um tema para toda edição anual, noutras o usa para preencher um único volume. Utilizou-se de tudo para dar ao seu produto um ar de novidade e para divertir seu público (RIESBECK, 1967, pp. 190-191).

Vê-se aqui a interligação entre os interesses econômicos do autor, a situação no mercado livreiro, os interesses do público e a emergente categoria orientadora do novo. Os leitores exigem diversão em vez de instrução, ensino e elevação espiritual e os meios para isso são evocação de interesse e suspense, expectativas a serem realizadas ou desapontadas, a surpresa e, com ela, a novidade, freqüentemente indicada pela capa do livro. Não é apenas o romance ou a novela publicada em partes que cria expectativas nos compradores e leitores, mas também a embalagem fomenta o sucesso comercial.

A partir do século XVIII são, sobretudo, os frontispícios de cobre que fazem a propaganda para a aquisição de um livro. “O frontispício precisa oferecer uma orientação para o leitor e funcionar como propaganda para o editor. Não é apenas simbolicamente, mas literalmente, a tabuleta do livro. Quando chega a hora das feiras, os frontispícios são fixados nas janelas e portas. A importância do frontispício mostra as táticas enganosas dos editores e as inúmeras queixas a esse respeito” (EHRENZELLER, 1955, p. 112).

Gostaríamos de citar uma dessas queixas, redigida por Heinzmann, que contextualiza a recente profissão de escritor autônomo, os interesses comerciais dos editores, o novo público de leitores vorazes direcionados para a novidade, o título como meio de propaganda:

Os autores de hoje não escrevem pela honra, mas pela remuneração. Enquanto conseguem achar um editor que conduza suas fantasias ao público, eles continuam publicando. Por isso, criticar tais pessoas é inútil. A arte de inventar títulos e conquistar o público através de anúncios enganosos é seu maior orgulho. Uma vez achado um nome da moda para seu livrinho, qualquer editor arrisca imprimir mesmo as matérias mais estúpidas, pois o público lê e compra apenas aquilo que apresenta um nome chamativo prometendo *esprit* e novidade. E mais: precisa ser impresso de maneira comportada, ter uma vinheta e de preferência Leipzig como local da edição. Tudo isso é freqüentemente nada mais que um caixão pintado por fora e dentro cheio de mofo e fedor (1977, pp. 420-421).

Um público com sede de novidades é atraído por “títulos estimulantes” (HEINZMANN, 1977, p. 427) e não se desaponta quando descobre, atrás desses, “nenhuma verdade eterna ou o belo elevador (erbaulich), mas apenas o novo da moda” (HEINZMANN, 1977, p. 448). Esses livros, resultantes da literatura como meio de lucro, são comercializados de forma hábil, mas apenas contém elementos vazios, que “nenhum homem honrado poderia ler sem sentir vergonha” (HEINZMANN 1977, p. 449). Resignado e pessimista, Heinzmann constata: “Tudo serve para o mundo da leitura atual. Os escritores dizem: somos lidos apenas uma única vez e depois estamos, junto aos leitores, onde partimos. Nisso, eles têm razão. O público procura

desesperadamente tais frutos não maduros e prefere arriscar uma indigestão em vez de consumir a boa e nutritiva comida caseira, um livro sem palavrorio e cheio de verdades úteis” (1977, p. 419).

Através de títulos e frontispícios chamativos, o mercado livreiro vai ao encontro da inclinação dos leitores para tudo que aparenta novidade e promete ser interessante. Enquanto Heinzmann indigna-se com a organização do mundo literário através do mercado e reclama que o “leitor tornou-se um consumidor manipulado por títulos da moda e clamadores pagos” (1977, p. 435), Jean Paul ironiza essa situação ao dizer que é possível “prever da testa do livro seu valor interior” (1974, p. 417). Levando em consideração o objetivo de comercialização e, com isso, partindo do ambiente econômico da literatura, ele apresenta, ainda de forma irônica, a seguinte conclusão: “O frontispício é a folha mais importante do livro, pois se julgam as partes desconhecidas da pessoa pela face. Por isso, um escritor precisa ativar todo seu cérebro para inventar um título magnífico e deve decorar esse item aparentemente insignificante com todo cuidado” (1974, p. 423).

Outro segmento emergente do mercado literário são os críticos profissionais de revistas e jornais, aos quais Heinzmann se referiu como clamadores. Há um consenso entre seus contemporâneos sobre a sua venalidade geral. Jean Paul define essa profissão assim: “E se o crítico quer criticar de maneira inteligente, será permitido? ‘Quero incenso para um cruzado’ grita um editor para dentro da sala crítica. Outro quer algo mais diabólico. Nessas condições, o crítico deve servir à verdade e passar fome, deve sacrificar seu estômago em favor da língua?” (1974, p. 418). Certamente, Peter Claussen diria que não, pois se vive dessa atividade. “Então os editores me mandaram as obras das suas editoras, acompanhadas de um florim e um exemplar gratuito. Prescrevem-me como e o quê devo elogiar, criticar ou tornar suspeito. Às vezes precisei

tomar medidas para que um livro fosse proibido em uma certa região para que seu preço subisse” (KNIGGE, 1991, p. 98).

A definição da crítica literária, pelo menos a dos meios de comunicação, entre “clamador” e observação estética continua sendo matéria de discussões intermináveis e as questões levantadas por Walter Benjamin em 1928 a respeito do perfil de um crítico literário ideal continuam sem resposta definitiva: É “a crítica literária um próprio gênero? Ou precisa ela, na nossa sociedade informatizada, se oferecer ao público, ao mercado? Existe uma posição intermediária que satisfaz os dois lados? E como deve ser o crítico literário ideal?” (apud KAPITZA, 2001, p. 3).

No final deste capítulo, dedicado a observações provindas do ambiente da literatura, situamos a figura do autor, pois nele se cruzam observações de sistemas variados. Enquanto a economia concebe a obra literária claramente como bem de lucro potencial, falar do autor de uma obra reúne diversas expectativas, exigências, conceituações e avaliações. Tentaremos a seguir diferenciar entre 1º O autor no sentido jurídico, 2º As concepções autorais dos próprios escritores e 3º O autor como referência esclarecedora ou obstáculo na abordagem interpretativa da teoria literária. Achamos que, no contexto do nosso objetivo de analisar o emergir da literatura moderna alemã em torno de 1800 de maneira policontextual, a instância “autor” é um elemento central para uma tal visão.

#### **10.4 O AUTOR COMO INSTÂNCIA JURÍDICA, ORIGINADOR ARTÍSTICO E REFERÊNCIA DA TEORIA LITERÁRIA**

Para nossa abordagem, é preciso separar três referências comunicativas básicas. A primeira, de cunho jurídico, compreende o autor, de forma relativamente estável

durante os últimos dois séculos, como origem da propriedade intelectual, independentemente das inovações estéticas, e tentando incluir nos mesmos princípios básicos as novas *media* emergentes, como fotografia, filme e Internet.

A segunda diz respeito ao sistema da literatura moderna que, com seu dinamismo acelerado, experimenta conceituações variadas do autor como gênio, “médium da revelação existencial” (Rilke) ou “trabalhador da palavra” (Tretjakov). A terceira referência origina-se da teoria literária, culminando na famosa constatação de Barthes, na *Morte do autor* (1968) ou na visão de Foucault segundo a qual há nos textos antes formações discursivas do que produtos de um indivíduo, pois o surgimento maciço de obras literárias no decorrer do século XVIII – mais de “150 000 títulos entre 1750 e 1800, dos quais 50% de natureza filosófica e poética” (ENGELSING, 1973 p. 56) – faz com que os discursos literários somente possam alcançar uma ressonância quando são equipados com a função do autor: referente a qualquer texto ficcional pergunta-se “de onde ele vem, quem o escreveu, quando foi escrito, sob que circunstâncias ou conforme que esboço” (FOUCAULT, 1988, p. 19). O desconhecimento da fonte originadora de textos, por exemplo, das *Vigílias noturnas de Bonaventura*, publicado anonimamente em 1804 pelo editor Dienemann, resultou em “inúmeras e duradouras especulações referente à identificação de seu autor” (SÖHN, 1974, p. 9).

Por outro lado, nota-se uma atitude referente ao texto a partir da *vita* real ou imaginada de seu escritor. Na Alemanha, a poesia de George Forestier foi entusiasticamente recebida nos anos 50 do século XX sob o ângulo da unidade entre vivência pessoal, como aventureiro e membro desaparecido da legião estrangeira, e sua poesia. Sua reputação e a ressonância de sua obra caiu drasticamente quando se

descobriu que o verdadeiro autor se chamava Karl Emerich Krämer, vivendo confortavelmente na cidade alemã de Düsseldorf.

Historicamente, o conceito de autor (*Autor*), originando-se de *auctor*, em latim, surge, na Alemanha, pela primeira vez, no século XV, como designação do erudito ou mestre que fixa seu conhecimento na forma escrita, mas somente por volta de 1800 se estabelece o uso de “autor” como designação do indivíduo criador de um texto publicado. Cruzam-se, nesse conceito, a idéia de uma originalidade textual estética, bem como o sentido jurídico (*Urheber*) de uma propriedade intelectual a ser reconhecida e protegida. A designação escritor (em alemão: *Schriftsteller*: aquele que coloca um pensamento em letras, surgindo no século XVII a partir de uma expressão usada na Baviera) designava a pessoa que redigia textos oficiais administrativos, enfatizando o aspecto de serem escritos por incumbência de alguém ou uma repartição. Assim, via-se essa atividade dentro da tradição artesanal, como um ofício, fato que poderia explicar a desvalorização desse conceito a partir de 1800, quando se começou a enfatizar justamente o aspecto criativo e original de uma obra literária, o que resultou numa valorização do termo poeta (*Dichter*) para a atividade literária em si. O uso atual de *Dichter* refere-se, antes de tudo, ao poeta lírico ou serve para designar autores de épocas passadas, enquanto *Schriftsteller* destaca hoje o aspecto profissional.

Sabe-se que o conceito de autor como criador de um texto escrito que possa ser reclamado como propriedade individual não foi sempre inerente a esse conceito. A possibilidade de que autores se apresentem como originadores de suas obras e deduzam disso direitos financeiros sobre sua propriedade é um fato relativamente recente, e o novo conceito de autor, que emergiu no final do século XVIII, responde a necessidades especificamente jurídicas, não articulando diretamente um problema de nível estético ou artístico. É um problema de propriedade que surgiu a partir da praxe do século XVIII de

reproduzir livros e levou o sistema jurídico à questão de saber como autores e editores poderiam proteger sua propriedade contra a reimpressão não-controlada, como já mostramos no decorrer deste capítulo.

O pensamento pré-moderno europeu não concebia direitos autorais individuais ou de obras literárias. A literatura e sua produção são vistas até o século XVII e início do século XVIII como bens comuns produzidos através de regras, conforme as concepções antigas de *ars* ou *téchne*, cujo domínio poderia ser aperfeiçoado *qua studium*. Com base numa poética que compreende textos e regras como matéria pública, em princípio disponível para todos, o autor não é visto como inventor que articula uma intenção de forma subjetiva. O conceito de *imitatio* dos antigos funciona como instrução pragmática sobre como se deve escrever.

Se, de um lado, esses textos são matéria pública, de outro lado, devem ser apropriados individualmente, mas conforme regras objetivas. Essa transformação objetivada é comparada, por exemplo, na teoria poética (1647) de Georg Philipp Harsdörffer, a um furto esperto, que pega emprestado e rearranja o existente para uma forma nova. “Devemos fazer como as abelhas e notar aquilo que lemos em livros variados, mas mais tarde misturar tudo isso com aplicação inteligente para que se saiba logo de onde vinha mas que foi feito algo diferente disso” (1969, p. 47).

A esse conceito de literatura sem propriedade corresponde a prática, na Europa pré-moderna, de excluir exigências financeiras do autor quanto à sua obra. Até metade do século XVIII, o autor recebia apenas um *honorarium*, um reconhecimento simbólico e de livre vontade, sem ser necessariamente proporcional ao trabalho realizado.

Esses regulamentos foram substituídos quando a expansão do mercado livreiro trouxe consigo conflitos maiores, não mais resolvíveis com os princípios jurídicos existentes. Também Foucault aponta, na sua análise genealógica do autor, para seu lugar

discursivo no sistema jurídico da sociedade moderna. Conforme Foucault, surge primeiramente, no século XVIII, a relação estreita entre o autor e sua obra, pois o escritor, vivendo de seus *honoraria*, e prejudicado pelas reimpressões e impressões não autorizadas, “reclama para seus textos uma originalidade de valor financeiro à qual o discurso jurídico respondeu criando uma forma jurídica específica na concepção da propriedade intelectual” (1988, p. 18). A partir de então, assim Foucault, o autor ocupa o ponto central para a individualização na história literária e de idéias.

Nota-se essa individualização tanto no sistema jurídico, na figura do autor como criador de obras de formas particulares, bem como no próprio sistema da literatura, expressado inicialmente na figura do gênio. A diferenciação do sistema da literatura via individualização permitiu basear a específica comunicação literária na subjetividade, não mensurável por regras, de seus autores. Foi sobretudo a praxe jurídica inglesa que abriu caminho para essa discussão na Alemanha, onde, a partir de 1760 e sob a influência de *Conjectures on Original Composition* de Young (1759), traduzido e publicado na Alemanha um ano mais tarde, o discurso relativo ao gênio exerceu papel importante. Com relação a essa praxe, Edward Young diferencia obras originais de obras gerais.

Enquanto o escritor de obras gerais escreve dentro de regras e instruções convencionais e universalmente disponíveis, o gênio escreve sob a inspiração individual, um dom natural com que já nasceu e que não é acessível via normas. “Learning we thank, Genius we revere; That gives us pleasure, This gives us rapture; That informs us, This inspires; and is itself inspired: for Genius is from Heaven, Learning from man; This sets us above the low, and illiterate; That, above the learned, and polite. Learning is borrowed knowlege; Genius is knowledge innate, and quite our own” (YOUNG, 1966, p.17). Assim, cruzam-se na figura do gênio uma fórmula que

objetiva justificar a autonomia da comunicação literária emergente e a justificativa jurídica para o direito de autor.

O estabelecimento de um regulamento jurídico encontrou dificuldades maiores na Alemanha frente à fragmentação da nação em inúmeros Estados com legislações próprias. Embora existissem certos decretos regionais de proteção, necessitava-se de um regulamento jurídico geral que, por sua vez, seria confrontado com o problema de definir a propriedade literária. O núcleo desse regulamento, desenvolvido durante o século XVIII, forma o trabalho individual do autor em relação a sua obra, que deve tornar visível um substrato mental inconfundível e por isso justificativo para reclamar a propriedade intelectual. Simon Nicolas Linguet resume em 1778, de forma enfática, a posição dos autores sobre esse assunto: “Se há uma propriedade que é sagrada e incontestável é a do autor em relação a sua obra. Escrever um livro é uma verdadeira criação e o manuscrito, uma parte de sua substância que o escritor tira de dentro de si” (1778, p. 23).

A discussão que se seguiu sobre a questão da propriedade literária resultou, mais tarde, num regulamento que se baseava na diferenciação entre forma e conteúdo da obra literária, o que em parte explica a insistência da crítica literária alemã contemporânea em utilizar-se desses termos para analisar a literatura e que encontra uma rejeição por grande parte de escritores como, por exemplo, Günter Grass: “Nós temos a disputa alemã miserável entre forma e conteúdo. Não conheço outro país onde isso seja feito de uma maneira tão intensiva. [...] Fico aborrecido com conversas sobre tais oposições” (1999, p. 33).

Conforme a concepção jurídica por volta de 1800, o conteúdo, as idéias, se baseariam numa capacidade geral, disponível e acessível para todos, portanto não poderiam ser reclamados como propriedade, enquanto a forma representaria a inscrição

individual e indelével do autor, sendo, assim, o índice para reconhecer os direitos autorais. Johann Jacob Cella escreveu, em 1784:

Em que consiste o essencial de um livro? Quais são as partes essenciais, nas quais se baseia a propriedade individual do autor? No fato de que as verdades e acontecimentos do livro são apresentados dessa forma e ordem particular e nessa linguagem específica. Isso é o essencial do livro e através disso se diferencia o livro de um autor do livro de um outro (1784, p 14).

Os esforços jurídicos de achar soluções adequadas podem ter recebidos estímulos também do número crescente de publicações, autores e leitores. A disputa literária de 1740 entre Gottsched (na cidade de Leipzig) e Bodmer/Breitinger (em Zurique), que envolveu grande parte dos intelectuais de língua alemã, documenta a existência de um público literário de número relevante, que se distancia da literatura preferida pelas cortes, contribuindo assim para uma institucionalização e profissionalização da área literária e o surgimento de um mercado livreiro. Surgem cidades grandes como Leipzig, Hamburgo, Berlim, Viena e Göttingen como centros culturais que, através de publicações como jornais, revistas e livros literários, possibilitam a tentativa de fundar a existência como escritor.

Alguns dados estatísticos do vasto material empírico apresentado por Schmidt (1989, pp. 289-294) comprovam essa tendência: Göttingen, 8000 habitantes em 1790, contava com 79 escritores e Leipzig, 29000 habitantes, apresentava 170 autores. Estimase que, por volta de 1800, havia um número total de 2000 a 3000 escritores profissionais ou semiprofissionais. Com isso, aumentaram também as publicações literárias. Calculase um crescimento do mercado literário, em relação ao volume total de livros vendidos, de 6%, em 1740, a 22%, em 1800.

A maioria desses escritores era candidato aos escassos postos de trabalho na área de teologia, pedagogia e direito ou funcionários públicos mal pagos, tentando

complementar sua renda. O crescimento rápido de leitores por causa da alfabetização progressiva e o mercado livreiro emergente possibilitaram uma diferenciação interna acelerada e mais nítida da área literária, o que abria uma possibilidade maior de servir como referência para os outros sistemas sociais emergentes, como a educação, a filosofia, e aos meios de comunicação, por exemplo, na publicação de histórias em capítulos nos jornais ou a crítica literária na imprensa.

Podemos resumir que, a partir de 1800, a identidade da obra literária não resultará de uma repetição de arquivos de saber ou normas poéticas, mas do inesperado e único da individualidade do escritor, objetivado na obra. Esta materialização do espírito é em princípio invendível, apenas os direitos de utilização ou aproveitamento podem ser transferidos a outra instância. Sua forma específica legitima os direitos e responsabilidades autorais de seu produtor, mantendo seus princípios básicos até hoje. O §2 do direito autoral alemão (*Urheberrecht*) define obras artísticas como “criações intelectuais individuais que compreendem todos os produtos que se caracterizam pela individualidade e novidade do pensamento e/ou sua forma particular. A criação intelectual é apenas concebível juridicamente quando assume uma certa forma concreta” (KOEVE, 1997, p. 2).

Essa linha básica da lei autoral alemã integrou-se em legislações européias como o acordo sobre a proteção de obras da literatura e arte de Berna e Paris, de 1971, revisado no *copyright treaty*, de 1996, para incluir especificamente questões relativas aos bancos de dados eletrônicos.

Afirmamos que não se pensa a forma da obra artística como realização de normas objetivas, mas como desvio do esperável e do geral, que tem sua origem na incomensurabilidade individual e a obra é vista como formação concreta da personalidade do autor, merecendo proteção jurídica. Até que ponto essa formação

concreta pode servir como apoio para uma nova obra artística é objeto de vários processos. Enquanto na música define-se o plágio com base num certo número de compassos retomados, não há um regulamento geral para a literatura e, conseqüentemente, precisa-se avaliar caso a caso. Um exemplo talvez possa ilustrar as dificuldades. Na França, a editora Plon publicou uma continuação do romance *Les Misérables* de Victor Hugo, “investindo quase meio milhão de reais em propaganda” (SPIEGEL, 25/2001, p. 192). Para Pierre Hugo, tataraneto do escritor, o novo romance, de François Cérésa, representaria uma falsificação e intervenção inadmissível na obra original, pois descaracterizaria a intenção moral dessa última. O processo objetivava a proibição do livro e uma indenização de mais de um milhão de reais pelo prejuízo dos 60 000 exemplares já vendidos.

Numa perspectiva histórica, notam-se várias adaptações do direito autoral às novas *media*. À fotografia, inicialmente não considerada como obra de arte, foi concedido um estatuto de capacidade de expressão individual através da diferenciação jurídica entre fotografia geral (*Lichtbild*), sem característica particular, e obra fotográfica (*Lichtbildwerk*), de cunho artístico marcante. Em relação ao *medium* filme, o direito o concebe como obra complexa de autorias variadas, sob a coordenação do diretor, onde as intenções de um número determinado de sujeitos criativos se juntam na forma da obra final.

À concepção do autor como origem da produção literária corresponde a tentativa da hermenêutica moderna, na tradição de Schleiermacher, no início do século XIX, de reconstruir, de maneira intermediadora e reflexiva, o significado “escondido” do texto. Essa investigação realiza-se através de duas vias: compreender tanto o pensamento fundador da obra, como de partes singulares; entretanto, ambos se originam da particularidade individual do autor. Esse trabalho hermenêutico de restabelecer a

significação primeira de uma obra se faz necessário, uma vez que “a literatura, como arte em geral, está alienada de seu mundo de origem, a obra de arte deve uma parte de sua inteligibilidade à sua primeira destinação, donde se segue que a obra de arte, arrancada de seu contexto primário, perde sua significação, se esse contexto não for conservado pela história” (apud COMPAGNON, 1999, p. 60).

A compreensão hermenêutica implica duas tarefas: Uma é compreender o pensamento básico de uma obra, a outra é entender suas partes a partir da vida do autor. “Do primeiro se desenvolve tudo, o segundo é algo mais aleatório. Mas ambos são compreensíveis a partir das particularidades individuais do autor” (SCHLEIERMACHER, 1977, p. 185). Também Wilhelm Dilthey fixa o autor como origem de “monumentos escritos” dentro de uma estrutura circular que torna transparente o sentido colocado na obra pelo escritor.

O todo da obra deve ser compreendido a partir das palavras singulares e suas interligações. Mesmo assim, a compreensão completa do singular pressupõe a do todo. Esse círculo se repete na relação da obra singular com a mentalidade e o desenvolvimento de seu produtor e volta igualmente na relação dessa obra singular com seu gênero literário. [...] O objetivo último do processo hermenêutico é compreender o autor melhor do que ele mesmo se compreendeu (DILTHEY, 1957, p. 330).

Hans-Georg Gadamer, de certa forma, reformula essa concepção ao escrever, em 1959: “Da mesma maneira como cada palavra pertence ao contexto da frase, cada texto pertence ao contexto das obras de um escritor e essas à totalidade dos respectivos gêneros literários. Por outro lado, o mesmo texto, como manifestação de um momento criativo, pertence à totalidade da vida mimética do seu autor” (apud GRÜNDER e RITTER, p.1069). Mas, segundo Gadamer, a significação de um texto não esgota nunca as intenções do autor. Ao passar de um contexto histórico para outro, a obra adquire novas significações não previstas ou previsíveis pelo autor ou leitor contemporâneo.

O lado oposto das abordagens textuais que, de uma forma ou outra, interligaram texto, contexto e autor, ocupam teorias como as de Foucault, Derrida ou Barthes, tendo em comum o caráter anti-hermenêutico que proclama o poder constitutivo de sentido através da figura do autor como violência limitadora e repressiva. Barthes concebe o texto com experiência da profundidade da linguagem que, liberada de qualquer situação, se oferece à exploração do leitor como obra plural e irreduzível a uma intenção, excluindo assim uma autoridade originária. “O leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também com uma função: ele é esse alguém que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é constituída a escrita” (apud COMPAGNON, 1999, p. 51).

Para Foucault, o suposto conhecimento da vida do autor reduz as possibilidades daquilo que potencialmente possa ser dito a respeito do texto. Assim, a força e o poder subversivo original da literatura são domados pelo discurso repressivo. Apesar de se poderem gerar, na fertilidade de um autor, fontes “inesgotáveis” de discursos, é preciso vê-los na sua função restritiva e repressora. “O autor é aquilo que dá à linguagem perturbadora da ficção suas unidades, seu nexos, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1988, p. 20). Os discursos, em vez de serem efeitos do autor ou de uma individualidade criativa, produzem antes de tudo posições funcionais de subjetividade. Assim, Foucault reconstrói o autor como função inerente do discurso, estruturando a fala como unidade de estilo, sentido textual e preferências formais.

A rejeição de uma figura de autoridade que leve à totalização definitiva ou terminal do texto literário também se manifesta nos princípios teóricos da intertextualidade, que utilizam conceitos como transgressão, trânsito, entrelaçamento, desdobramento ou reconfiguração, entre outros, para traçar os contornos de sua área.

Fronteira, limites ou limiares devem ser ultrapassados em direção a um espaço entre o dentro e o fora, o eu e o outro, o presente e o ausente: o intertexto, lugar entre a singularidade e a infinidade textual como tecido no qual cada obra não apenas permite, mas sugere ou oferece a passagem para outras, formando assim um único livro universal sem autoria e conseqüentemente sem autor ou, na famosa imagem de Borges, a biblioteca do mundo. Para que se constitua esse livro dos livros, é preciso que “cada livro singular se transforme, entre em relação com os livros que li antes, se torne sua continuação, sua refutação ou seu complemento, seu comentário ou seu texto relativo” (CALVINO, 1985, p. 308).

Conforme Calvino, livros não terminam e nem iniciam com a primeira página, já que se aproxima a eles sempre de outros lados ou páginas. Se o livro não forma uma unidade diferenciada, mas transição para outros textos, a figura do seu autor perde significância ou, dito de outra maneira, sua autoridade, pois é apenas uma pessoa escrevendo entre outras, cujos textos se associam, se afastam ou se enriquecem com e através do seu. Na imagem do livro como casa com portas para o imprevisível, cruzam-se o infinito do espaço e do tempo: o desdobramento eterno do texto tanto para frente, como tempo, bem como para o lado, como o espaço. Assim, Botho Strauss não pensa o texto em forma de uma linha, mas com qualidades de uma mancha. Numa imagem análoga, Barthes fala da “pluralidade dos acessos e do caráter aberto do tecido textual” (1987, p. 9), onde nenhum dos acessos múltiplos “pode ou deve ser transformado em acesso principal” (BARTHES, 1987, p. 10).

Paralelamente, há teóricos, como o americano Silvio Gaggi ou o alemão Norbert Bolz, que vêem a comunicação na Internet como início de uma nova época que faz surgir uma mentalidade comunitária e não mais individualista, para a qual a idéia de uma autoria, vinculada ao livro, perde em importância a favor de uma produção

coletiva. Gaggi fala de “uma diminished valorization of the individual and a greater emphasis on the community” (1997, p. 111).

Na Internet, tornar-se-iam realidade os projetos de um cooperativo trabalho intelectual e artístico que ultrapassariam os limites impostos pelo livro ou a tradicional esperança vanguardista – já Tretjakov lutava contra a hipnose do nome – de uma suspensão da assimetria entre autores e leitores, bem como entre produtores e receptores. Para Gaggi, a concepção do autor como originador de uma obra que se deve exclusivamente a uma intenção individual parece anacrônica no contexto da hipercultura atual, opinião reforçada por Bolz, que polemiza: “Hiper mídias não precisam de um autor e o processamento de dados torna o gênio supérfluo” (BOLZ, 1994, p. 9). Segundo Bolz, nas novas condições comunicativas, autores, bem como leitores, perdem sua diferenciabilidade e acabam sendo ambos, num processo coletivo, *users* e escritores de um único *file* compartilhado.

À diagnose do fim definitivo da galáxia de Gutenberg falta uma certa plausibilidade frente ao fato de que, no campo literário, a figura do autor e a cultura do livro, apesar de novas mídias como o *e-book*, romances interativos na *web* e outros, continuam válidas. Como exemplo, lembremos apenas o interesse e o sucesso comercial absoluto das inúmeras biografias de Goethe em 1999, quando se completaram 250 anos do seu nascimento em 1749. Este interesse pela vida do autor continua em 2001, com um “bestseller” de Dagmar von Gersdorff sobre a vida de sua mãe.

Além disso, muitas concepções de uma literatura sem autor têm a tendência de generalizar a partir de um aspecto parcial: ou se pensa o futuro do autor a partir das novas mídias ou se limita a concebê-lo exclusivamente na base de uma programação estética, sem apontar relevâncias simultâneas. Em vez de insistir na definição do lugar do autor, parece-nos mais adequado falar dos lugares do autor nos diversos sistemas

sociais, pois, ao se descrever o autor, precisa-se reconhecer as diferenças entre o autor como concepção literária, como sujeito jurídico ou em termos econômicos, em vez de tentar identificá-lo como unidade substancial para além de referências sistêmicas.

Assim, pode-se diferenciar entre:

1. Uma programação estável do autor no sistema jurídico que a partir de aproximadamente 1800 concebe o autor como produtor de uma obra única, diferenciada que, na sua subjetividade ou seu desvio, não é mais, como na pré-modernidade, apreensível através de regras. Tenta-se, posteriormente, incluir as novas *media* artísticas como fotografia, filme e hipertexto no conceito desenvolvido por volta de 1800. De certa forma, esse conceito jurídico apoiou a dinâmica e a orientação na inovação da literatura moderna. O fato de que a literatura, bem como a arte, em geral, dos últimos 200 anos se caracterize por uma dinâmica acelerada e rupturas constantes leva Compagnon a afirmar: “Falar de tradição moderna seria, pois, um absurdo, porque essa tradição seria feita de rupturas” (1999, p. 9).
2. Uma programação variada no sistema da literatura. Mostramos como, nas tentativas iniciais de justificar a autonomia da literatura, surge o gênio como individualidade potencializada, sendo, mais tarde, substituído pelo caráter específico da comunicação literária. No sistema da literatura consolidado, a figura do gênio e a incomunicabilidade de seu autêntico no *medium* social, a linguagem, não é mais justificativa da autonomia, mas torna-se motivo literário corrente do artista entre a plenitude da existência e as limitações do dizível. Em 1912, Rainer Maria Rilke, por exemplo, encena sua autoria como poeta cujo canto inspirado é apenas um médium para a revelação substancial da existência. “A voz que se serve de mim, é mais que eu – eu

apenas cicio como um arbusto pelo qual o vento passou” (RILKE, 1951, p. 57). Contrário a esta mitologia de inspiração, as concepções do estetismo francês objetivam fazer desaparecer o autor no texto ou apenas permiti-lo como impulso inicial sem importância para o jogo reflexivo dos significados o que faz com que Stéphane Mallarmé peça “o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras” (apud COMPAGNION, 1999, p. 50). Podemos ainda apontar para o autor como montador ou técnico em Döblin *Berlin Alexanderplatz* ou para a imagem do autor como arquivista de outros autores em Borges.

3. Concepções variadas no campo da teoria literária. Enquanto a tradição hermenêutica objetiva recuperar o sentido original ou sua atualização via autor, o estruturalismo investiga as regras de produção anterior a um sentido e um significado. Ele não compreende mais os textos como criação de sentido de um autor, mas como manifestações de uma estrutura basal e ordenada e descreve suas regularidades e transformações, por exemplo, através de oposições semânticas. O pós-estruturalismo, vendo nos textos uma relação entre significantes e significados sempre em adiamento e assim potencialmente infinito em relação a um sentido, reduz o autor a um iniciador que coloca o “acte de pleine écriture” (Barthes) apenas em movimento sem ter importância maior para o sentido suspenso do texto. A teoria do discurso concebe o autor como resultado da sociedade moderna que a partir do século XVIII investiga todo o escrito a respeito de sua origem e assim individualiza a corrente da escritura enquanto na Europa antiga o texto poderia circular “anonymat au moins relatif” (Focault).



## 11 CONCLUSÕES

Analisou-se a literatura alemã por volta de 1800 através da teoria dos sistemas de Luhmann. Esta óptica permitiu entender as reflexões dos românticos como tentativa de diferenciar um campo próprio e autônomo da literatura e de formular sua comunicação específica. Enquanto na pré-modernidade a literatura encontra-se inserida na sociedade estratificada e restrita através de conceitos da *mimesis* e pelos regulamentos sociais externos, a constituição da sociedade moderna em sistemas funcionais que se diferenciam e mantêm suas áreas através de observações e comunicações específicas, possibilita e exige da literatura uma demarcação e definição de sua área própria.

As reflexões dos românticos referente à autonomia da literatura emergem destas mudanças estruturais profundas, que se iniciam na renascença e atingem seu ponto culminante no final do século XVIII. O romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) de Goethe pode ser considerado uma marca inicial destacada desta reflexão.

O pensamento da época justifica primeiramente a diferenciação da literatura e da arte em geral dos compromissos externos através da negação, aquilo que a arte não é, resumido na concepção de Kant do “belo sem finalidade” ou do belo como “não útil e funcional” de Moritz, situando a fonte para uma tal literatura no gênio como indivíduo dotado de uma sensibilidade excepcional. Num próximo passo tenta-se ultrapassar esta conceituação via negação e definir a arte de uma maneira positiva. Schiller vê no belo estético um campo da arte autônomo que de um lado resulta da diferenciação funcional, mas paralelamente poderia possibilitar uma educação estética a fins de superar os efeitos negativos desta nova ordem social. No final deste processo abstrai-se de todas instâncias justificativas externas. Concebe-se a literatura, numa primeira tentativa de

renunciar a instrumentos alheios, de forma tautológica para depois chegar à convicção que, referente à literatura, trata-se de uma comunicação textual que se diferencia de outras comunicações por qualidades inerentes como “ironia” ou o “interessante” e garante sua continuidade como sistema através de suas comunicações específicas, as obras, oscilando entre referência externa e auto-referência ou *medium* e forma na linguagem da teoria dos sistemas.

A função da literatura moderna a partir de então não consiste mais em representar, mas oferecer uma comunicação que não apenas observa seu ambiente através de uma descrição de primeira ordem, mas reflete as condições inerentes desta observação, os próprios processos de estabelecer sentido. A narratividade como arte textual mostra que e como se pode ganhar forma e reflete, na oscilação entre a observação de primeira e segunda ordem, a posição do observador entre a *cegueira*, a diferenciação utilizada e a *visibilidade*, o descrito.

Esta oferta de comunicação, um “medium de reflexão” (BENJAMIN, 1973, p. 57), exige a ser continuada na leitura crítica como processo reflexivo complementar e inerente à obra. Paralelamente, essa oferta de comunicação nega ou pelo menos resiste a uma compreensão direta e remete sempre para além das diferenciações e seleções apresentadas, possibilitando releituras e a multiplicidade de reflexões críticas. Na sua indeterminabilidade entre posição e negação, a forma do texto literário dá uma noção do estado sem forma, da complexidade ainda não cortada e limitada pela seleção lingüística. A comunicação literária elimina, então, momentaneamente, as estruturas sistêmicas na sua complexidade reduzida e ordenada, restabelecendo temporariamente uma complexidade indeterminada.

Paralelamente, o sistema da literatura torna-se um campo observado por seu ambiente. A história literária do século XIX o descreve sob o pretexto ou objetivo de

formar uma história literária nacional que poderia estimular a unificação política da Alemanha, bem como diferenciar a literatura alemã frente a influências estrangeiras, especialmente da França e Inglaterra. O mercado livreiro desenvolve estratégias de venda para um público letrado crescente e insere a literatura num campo entre qualidade estética e interesse comercial fundando assim sua posição atual. O sistema jurídico reconhece os direitos autorais do escritor. O pré-requisito jurídico é a forma única da obra. Com isso, define o desvio, a originalidade, inovação e diferença como princípios constitutivos da produção literária, fato que sem dúvida acelerou o dinamismo interno do sistema da literatura a partir de 1800. Enquanto se nota, nos últimos duzentos anos, uma concepção relativamente estável do autor na forma de lei, tentando integrar as novas *media* como fotografia, filme ou recentemente a Internet nas definições anteriores das leis autorais, a teoria literária concebe o autor de formas diversas e quase opostas, oscilando entre a posição de Dilthey que o concebe como referência na aproximação hermenêutica e a de Roland Barthes que pretende eliminar sua autoridade em favor de uma leitura menos opressiva.

## 12 PERSPECTIVAS

Analisamos o Romantismo como fase de transição para um sistema autônomo de literatura em que se refletiu seu caráter e suas possibilidades de forma constitutiva. Paralelamente, a literatura consolidou-se também na visão de outros sistemas. O jurídico observa a literatura sob a perspectiva da legitimidade, por exemplo, em relação aos direitos autorais e infrações de cunho pornográfico ou de estímulo à violência. O mercado a avalia como investimento, enquanto no sistema da educação objetiva-se, através da literatura, “sensibilizar a percepção e estimular a discussão sobre nosso mundo e os problemas-chave atuais” (KAMMLER, 2000, p. 4) conforme uma diretriz básica alemã. Somente o reconhecimento de um campo literário ou artístico próprio possibilita publicações como *A escalação do 1. FC. Nürnberg*, de Peter Handke, tendo como objetivo justamente a provocação desse conceito estabelecido de literariedade através de um “poema” que consiste apenas na lista dos jogadores de futebol desse clube alemão.

Se a literatura romântica, no contexto da transformação social em direção a sistemas funcionais, experimentou e delimitou esse novo espaço, desligado de imposições alheias como moral ou religião, afastando-se do ambiente para enfatizar sua autonomia, precisa-se, então, perguntar

1. como o sistema diferenciado da literatura assegurou desde então seu campo específico, como definiu as fronteiras que lhe proporcionam a identidade em relação ao ambiente garantindo assim sua continuidade como sistema diferenciado.

2. A segunda questão diz respeito a qualidade de suas obras como arte textual: Como o texto realiza a tarefa de observar e presta atenção nas diferenças das quais depende o que pode ser visto e o que não. Dizemos que a narratividade como arte textual mostra o emergir de formas e reflete, na oscilação entre a observação de primeira e segunda ordem, a posição do observador entre a *cegueira*, a diferenciação utilizada e a “visibilidade” (LUHMANN e FUCHS, 1989, p. 178), o descrito. Como resultado, experimenta-se na literatura moderna uma noção desse espaço cego indescritível e apenas aproximável, pois cada descrição implicaria uma fixação de dois lados, o observado e o excluído.

Já que o estudo apresentado se caracteriza por uma visão histórica da formação do sistema da literatura, não nos parece oportuno mudar agora para uma análise do texto ocupando-se de seus elementos constitutivos desse como o tempo, a interligação dos elementos narrativos via processo ou, conforme A. Whitehead, o “hereditariar” (1978, p. 89) de cada acontecimento para o seguinte e paralelamente a “dispensa ou a suspensão de seqüências” (LUHMANN, 1984, p. 118) que possibilita ultrapassar o texto na sua progressão e percebê-lo não mais em forma de uma linha, mas com “qualidades de uma mancha” (STRAUSS, 1992, p. 20).

Em vez disso, tenta-se, nas próximas páginas, traçar as linhas básicas para estudos complementares a partir da primeira pergunta. Constatamos que no início do século XIX existe um campo literário próprio e reconhecido por outros sistemas sociais. Do nosso ponto de vista sistêmico, pode-se constatar quatro tendências básicas do sistema da literatura em relação ao seu ambiente. Primeiro, a referência a si mesma, utilizando a própria literatura como *medium* para o ganho de formas, distanciando-se

explicitamente do ambiente e enfatizando seu caráter artístico e “artificial”, sob o título de *estetismo*. Segundo, a referência e aproximação a construções de realidade de outros sistemas sociais, usando, sobretudo o ambiente como meio para o ganho de formas próprias, o que poderia ser definido como *realismo*. Terceiro, a vanguarda, compreendida aqui não como movimento de ruptura radical com a tradição, mas como literatura que pretende suspender a si mesma como arte diferenciada, superando e eliminando a fronteira entre arte e vida, como consta, por exemplo, no programa dadaísta. Quanto à quarta, apresentamos um conceito do romanista H. R. Jauß e definimos aquela literatura de reprise que livre ou forçadamente, por falta de opções disponíveis, retoma certas tendências anteriores como “postismos” (1983, p. 96). Como exemplos pode-se indicar o neo-realismo, a neovanguarda ou o pós-moderno.

Assim, a literatura moderna destaca sua comunicação como exclusiva no estetismo, reduz sua diferença à um mínimo no realismo ou naturalismo, objetiva desdiferenciar a comunicação artística e a geral no movimento vanguardista ou recorre a variações, combinações e repetições de formas literárias anteriores nos postismos.

Atribuímos à literatura romântica uma grande fascinação quanto à diferença sistema-ambiente, presente nos seus textos na forma de motivos como espelho, sócias e na oscilação entre o real e a fantasia, o racional e a loucura. No centro da sua atenção encontra-se o conceito de subjetividade, sua excentricidade entre social e a-social. Também a fascina a simulação despragmatizada de ambientes, não mais limitada por normas extraliterárias, resultando no “jogo lúdico” (Schiller) com áreas antes vistas como tabus, como erotismo, blasfêmia, criminalidade e o mal. Teça-se o possível e explora-se o espaço novo de comunicação literária mais deliberada. Entretanto, é preciso lembrar que havia limites de aceitação frente à quebra de normas e tabus aos

quais a literatura tinha que se posicionar, evitando conflitos ou procurando-os para garantir sua característica de comunicação estimuladora ou interessante.

De qualquer modo, no decorrer do século XIX consolida-se a aceitação geral da autonomia da literatura e observam-se suas comunicações nessa base. Com isso, a insistência romântica na diferença entre literatura e ambiente é ameaçada de se tornar repetitiva. Ao contrário do Romantismo, o Realismo reduz a diferença entre *medium*, o ambiente, e forma. Isso não quer dizer que a literatura realista copie ingenuamente algo real, mas que se baseia, nas suas simulações de ambiente, em concepções de realidade vindas de outros sistemas comunicativos sociais. Essas referências diversas explicam em parte as subcategorias tradicionais utilizadas para caracterizar esta linha, como “Realismo socialista”, “Realismo burguês” ou “Realismo poético”.

Os conceitos centrais do realismo alemão na segunda metade do século XIX são *purificação* ou *sublimação* (*Läuterung*) e *transfiguração* ou *apoteose* (*Verklärung*), conceitos que justamente delimitam e diferenciam o texto literário do seu ambiente. Theodor Fontane escreve, em 1852: “Não compreendemos o realismo como reprodução pura da vida cotidiana, menos ainda da sua miséria e de seus lados sombrios. [...] Essa tendência se relaciona ao realismo verdadeiro como o mineiro ao metal: o que falta é a purificação” (1963, p. 12).

Extraí-se do *medium*, o ambiente, a substância essencial inerente a ele. Não é de surpreender que o discurso realista enfatize a verdade e o natural como objetivo poético. Entende-se por esses princípios uma literatura que respeita a multiciência da vida, mas paralelamente pretende tornar visível a unidade, a concatenação e a ordem atrás da superfície.

Se o realismo do século XIX, na sua referência externa, importou, sobretudo, elementos da vida burguesa, os naturalistas, na sua autodefinição realistas *per excellence*,

estenderam consideravelmente o repertório literário. A seleção ambiental realista, restrita a um material potencialmente belo, é substituída por uma concepção de realidade ampla e não discriminatória. Sabe-se do fascínio da literatura naturalista por alcoólatras, o subproletariado e suas condições habitacionais precárias, incesto e assassinatos, freqüentemente explicados por teorias científicas da época, especificamente em relação à influência genética sobre o comportamento humano.

Essa ênfase nas ciências naturais faz com que representantes do naturalismo alemão, como Arno Holz e Johannes Schlaf, rejeitem definições de literatura como uma fração da "natureza vista através de um temperamento" (Émile Zola) como totalmente convencionais e insuficientes, pois insistem na subjetividade poética tradicional. Ao compreender a tarefa literária como tarefa quase científica, atribui-se a ela o dever de reproduzir o real numa exatidão fotográfica e fonográfica. Objetivava-se, então, que a diferença entre *medium* e forma tendesse a desaparecer, embora se admitisse um sucesso apenas aproximativo da reprodução. Esse reconhecimento leva à famosa fórmula de Holz:  $\text{Arte} = \text{natureza} - x$  (a arte é igual a natureza menos x). O fator x designa aqui a margem de erro, um fator negativo em lugar do temperamento positivo em Zola. A arte tem a tendência de ser a natureza; ela "se tornará natureza na medida (conforme) de seus meios e do manejo desses" (HOLZ, 1962, p. 62).

Ao contrário do realismo e do naturalismo, que utilizam primorosamente o ambiente para o ganho de formas, o estetismo abstrai as referências externas e se opõe a essas com construções explicitamente diferenciadas, resistentes a um acesso direto e não reencontráveis em outro lugar, pelo menos na sua estrutura superficial. Borchmeyer o define como "conceito sob o qual se pretende agrupar os traços em comum das tendências que surgem paralelamente, mas em oposição ao naturalismo" (1994, p. 22). Baudelaire despreza o realismo como arte da fotografia ou exatidão, que mostra apenas

uma imagem trivial e formula o lema do homem imaginativo da seguinte forma: “Acho inútil e desnecessário repetir o existente, pois nada que existe me satisfaz. A natureza é feia e prefiro os monstros da minha fantasia às trivialidades positivas” (1990, pp. 205-206).

A antinaturalidade como programa e a condenação da literatura realista como cópia trivial resulta numa concepção da arte que apenas se torna tal quando encena explicitamente sua diferença da experiência consolidada. Oscar Wilde constata no programa realista uma repetição cansativa, exigindo da literatura encantamento, beleza e fantasia, levantando a estética acima da ética para alcançar uma existência bela. “A estética situa-se acima da ética. Ela pertence a uma esfera espiritual. [...] A ética, como a seleção natural, torna a existência possível. A estética, como a seleção artificial, torna a vida estimulante e maravilhosa; ela a enriquece com formas novas e lhe confere multiplicidade e mudança” (1970, p. 427).

O estetismo privilegia a auto-referência em relação à linguagem. Há conceitos variados para essa comunicação auto-referencial. Paul Valéry fala de *poesia pura* (1928), Hugo von Hofmannsthal de uma *palavra irmã onírica* (1975a, p. 263) e Mallarmé a justifica pela “intenção da linguagem de se tornar, ela mesma, bela e não de apresentar o belo” (apud KRAUS, 1961, p. 146). Uma linguagem que não descreve, não possui um objetivo comunicativo, nem funciona como *medium*, mesmo precário e insuficiente, do escritor, que designa nada além de si mesma, conseqüentemente precisa excluir a instância do autor produtivo ou, nas palavras de Mallarmé: “a obra pura exige o desaparecimento do autor” (apud KRAUS, 1961, p. 153).

De forma similar aos românticos, desenvolve-se uma analogia entre literatura e música, além de se destacar a pregnância óptica dos signos, por exemplo, na tipografia de Stefan George e mais tarde na poesia concreta. A inclinação para a música explica-se

pela aversão às formas concretas, conceitos diferenciadores e delimitadores assumidos facilmente pela linguagem, o que restringiria a complexidade infinita a um grau redutivo ou primitivo, conforme Valéry. “Uma obra de arte deveria ensinar-nos sempre que não havíamos visto o que vemos. A educação profunda consiste em desfazer a educação primitiva” (1976, p. 145). Encontram-se na sua concepção artística muitos elementos similares à nossa concepção da literatura como oscilação entre o atual e potencial, seus movimentos ao redor do ponto cego das descrições do mundo. O autor parte da idéia de que uma intervenção no mundo ou um pensamento que se fixa adquire características de uma hipnose e torna-se, na linguagem lógica, “um ídolo; no campo da construção poética e da arte, uma infrutífera monotonia” (1976, p. 143).

O que Valéry formula aqui, a teoria dos sistemas descreve como redução da complexidade através de uma diferenciação e da descrição de um lado. A fixação desse lado, o seu estado imóvel final, não levaria em conta o lado potencial, não realizado, mas mesmo assim presente como referência e responsável pelo caráter contingente da seleção feita. Conforme Valéry, o pensamento ordenado, o primitivo, por ser particular, fixo e restrito, cria uma ordem falsa. A arte deve “desfazê-la através de formas nascidas do movimento e movimentos em que se transformam as formas” (1976, p. 147), ou seja, deixar transparecer, na constituição da obra, as formas ganhas como resultado de um corte no fundo opaco da totalidade fluída sem que esse corte elimine a potencialidade paralela. Para Valéry, é antes de tudo a música que possui a capacidade elevada para uma compreensão da forma artística como contorno ou diferenciação do *medium*, seu surgimento do ruído em direção a linhas, alturas e ritmos sem que essa ordem faça esquecer o fundo potencial. A evolução nos possibilitou “deduzir, do mundo dos ruídos, o sistema ou o cosmo daqueles tons que são ruídos especialmente simples e fáceis de diferenciar e, antes de tudo, aptos a formar combinações e associações, - cujas

estruturas, encadeamento, diferenças e similaridades são, ao surgir, percebidas logo pelo ouvido” (1962, p. 85).

Apresentamos, dentro de nossa concepção de um sistema de literatura diferenciado e autônomo que explora e experimenta seu campo próprio e rejeita interferências alheias, os dois movimentos básicos de sua atuação. A literatura realista, como aproximação ao ambiente, ao reconhecível, enfatiza a referência externa, mas marca paralelamente sua fronteira através de conceitos como purificação ou sublimação e transfiguração ou apoteose, garantindo assim sua qualidade artística. Num movimento contrário, o estetismo parte da auto-referência como princípio essencial para uma verdadeira literatura que objetiva recuperar a plenitude da linguagem em si no distanciamento formal bem como temático de referências externas identificáveis. Entendemos a vanguarda, nosso terceiro pólo referencial da literatura moderna, como tentativa de uma desdiferenciação, ou seja, de eliminar o *status* da literatura como campo próprio dentro de uma reorganização social geral da qual a arte deve participar como meio propagandista. Não se trata, na vanguarda, de (mais) uma revolução da arte, já que, a partir de 1800, a ruptura constante da tradição é programática para a literatura e o inseparável e surpreendente tornam-se elementos constitutivos.

A vanguarda como arte social, próxima ao sentido militar de posto avançado e ligada ao programa socialista de Saint-Simon, objetiva uma retotalização dos sistemas funcionais sob uma determinada ideologia na qual a arte

serve como meio propagandista; [...] é seu potencial de estratégias persuasivas, sua garantia de sucesso através da influência emocional, que estabelece sua superioridade em relação ao discurso seco do cientista e a legítima como veículo destacado da doutrinação. [...] A colaboração entre ‘artistes, savants et industriels’ é delimitada a uma área relativamente reduzida: a ciência desenvolve a teoria geral da sociedade e, conforme essa, a arte forma a consciência da massa através da utilização de meios retóricos (MAAG, 1986, p. 49).

Nota-se, então, uma reabilitação da retórica, chamada por Kant de “máquina de convencer”, como princípio útil para a mobilização popular em favor da revolta socialista. O objetivo de desdiferenciar literatura e ambiente, o abandono da diferença entre *medium* e forma, referência externa e auto-referência, como princípio constitutivo da literatura.

Contrariamente a esses programas afirmativos e de cunho político, seja de ideologia fascista ou marxista, o Dadaísmo se caracteriza por uma anarquia semântica, quer dizer, por uma destruição de qualquer sentido relevante socialmente. Sem objetivar algo constitutivo, encena a negação de convenções e todas as formas comunicativas. Ser dadaísta é ser contra tudo que sugere formas e sentido, inclusive suas próprias manifestações. “Contra a posição estética-ética! Contra a abstração sem vida do expressionismo! Contra as teorias das cabeças ocas literárias querendo melhorar o mundo! A favor do dadaísmo, da palavra e da imagem, a favor do acontecimento dadaísta no mundo. Ser contra esse manifesto significa ser dadaísta” (HÜLSENBECK, 1977, p. 25).

Através do elemento ruído é possível comparar as concepções básicas do naturalismo, estetismo e dadaísmo. Lembremos que Holz e Schaf tentavam copiar com exatidão sons naturais como pingos de gotas de chuva via literatura, Valéry viu a música como contornos emergentes a partir do ruído elementar que, ao ganhar forma, deixavam ainda transparecer o fundo do qual foi feita a seleção como potencial referencial contingente. O dadaísmo se opôs estritamente a uma seleção e uma formação do material disponível. “A vida se apresenta como confusão simultânea de ruídos, cores e ritmos mentais, aceitos na ‘arte’ dadaísta sem hesitação, com todos seus gritos sensacionais, suas febres ousadas da psique cotidiana e com toda sua realidade brutal.

Esse é o ponto que separa e diferencia o dadaísmo de todas as outras tendências da arte e antes de tudo do futurismo” (PÖRTNER, 1961, p. 517).

Em vez do sentido como princípio seletivo, dada apresenta o acaso, a contingência máxima, como regra paradoxal para suas produções. O sentido como seleção social é subvertido através da impossibilidade de observar fronteiras constitutivas entre ambiente e arte dadaísta, encenado também nos “happenings”, com a inclusão dos presentes no desenvolver de um processo interativo e imprevisível junto aos animadores iniciais. Fica evidente que a negação da diferença entre forma artística e ambiente, bem como a negação de qualquer sentido social pode ser vista justamente como forma interessante que se diferencia do sentido social na rejeição desse. Sabemos hoje que todas as tentativas vanguardistas de superar, suspender ou eliminar as fronteiras sistêmicas da literatura ou arte em geral fracassaram e atualmente fazem parte da tradição moderna, tanto nas publicações especializadas, bem como nos programas convencionais dos museus. Se, conforme Karl Kraus, não é tarefa da arte trazer ordem ao caos, mas caos à ordem, os dadaístas cumpriram temporariamente essa tarefa.

De uma maneira bem geral, pode-se afirmar que as concepções do realismo, estetismo e da vanguarda realizaram as operações básicas possíveis dentro de um sistema da literatura moderna. O sociólogo Arnold Gehlen constata, com referência ao uso contínuo da designação “vanguarda artística”, na segunda metade do século XX, que se trata de um conceito superado, pois o movimento da arte não caminha para frente, mas trata-se de enriquecimentos e extensões de um lugar fixo e “quem fala hoje de vanguardismo apenas se refere à liberdade de movimento como programa, mas essa já foi concedida há muito tempo” (1966, p. 322).

Em relação ao sistema da literatura, isso não significa uma repetição cansativa ou o esgotamento de possibilidades novas, mas apenas o reconhecimento de que essas

são variações, surpreendentes ou não, da base fundamental que tentamos caracterizar anteriormente. Gehlen chama esse estado de cristalização. Ela acontece quando,

em um campo cultural qualquer, todas as possibilidades fundamentais nele inerente se desenvolveram [...] e mudanças em suas premissas, suas características básicas, tornam-se cada vez mais improváveis. Mesmo assim, o sistema cristalizado pode apresentar ainda um quadro de movimentação e agilidade.[...] Novidades, surpresas e uma produtividade verdadeira são possíveis, mas apenas num campo já determinado e na base dos princípios já incorporados, não mais abandonados (1966, p. 321).

Não vemos o fato da improbabilidade de inovações absolutas como algo delimitador ou negativo, pois o seu reconhecimento pode afinar consideravelmente a sensibilidade para nuances e detalhes, em vez de esperar alternativas radicalmente inovadoras. Jauss chama esses movimentos literários, o neo-realismo, o neo-estetismo e as neovanguardas, de “postismos” (1983, p. 96), posteriores à fundação da literatura como campo próprio, retomando e variando concepções anteriores sem que se pudessem constatar qualidades essencialmente novas ou impulsos transformadores destacáveis.

Isso resultaria num certa perda de importância da seqüência programática e, com isso, numa coexistência mais ampla de tendências simultâneas na literatura dos últimos cinquenta anos. A história literária reagiu a esse fenômeno com denominações mais abrangentes como, por exemplo, a *Literatura dos anos setenta* ou a *Literatura pós-guerra*, visando assim agrupar as diversas e contraditórias tendências ao redor de um eixo temporal, na falta de conceitos mais adequados. Se esse fato é consequência da proximidade com os acontecimentos, impedindo uma visão mais distanciada e clara, apenas possível no olhar histórico retroativo, ou se origina mesmo dessa aparente simultaneidade, será apenas confirmado futuramente. Sem pretensão de mostrar um quadro completo dos postismos, gostaríamos de apenas indicar algumas linhas literárias neles retomadas e terminar esse capítulo com certas observações quanto ao chamado pós-moderno, certamente ainda o conceito mais destacado atualmente.

A neovanguarda alemã dos anos sessenta se refere explicitamente à factografia, de Tretjakov, e vê, por exemplo, na literatura investigativa ou documentária de Wallraff, um “passo para a alfabetização política da população” (ENZENSBERGER, 1968, p. 196). Já que o sistema da literatura burguesa absorveria mesmo os textos literários mais subversivos como inovadores dentro do campo estético, Enzensberger declara, no mesmo artigo de 1968, que na situação atual não se poderia atestar nenhuma função social essencial para obras literárias além de compensar os déficits da sociedade capitalista de modo imaginário e conseqüentemente se declarar favorável a uma situação onde as “cabeças mais inteligentes entre vinte e trinta dariam mais valor a um modelo de agitação do que a um ‘texto experimental’; onde elas prefeririam as factografias aos romances picarescos e desistiriam de fazer e comprar belas obras literárias” (ENZENSBERGER, 1968, p. 189).

No lado oposto desse programa desdiferenciador da factografia como comunicação social política, que deveria substituir a artística e tornar-se fator produtivo da vida social, encontra-se o neo-estetismo, que coloca a auto-referência do signo literário no centro de sua programação. Retomando a tradição fundada por Mallarmé, define a literatura como esforço “de relacionar a língua a si mesma, retirá-la do desgaste do processo civilizatório e transferi-la para uma autonomia [...]. Poesia é linguagem que se refere a si mesma” (KOPFERMANN, 1974, pp. 29-30). A ênfase na intransitividade do signo, bem como na concepção de que a poesia concreta é um objeto, em vez de uma declaração sobre um objeto, torna a linguagem um *medium* exclusivo. Contra seu uso comunicativo e automático na linguagem cotidiana, mostra a materialidade das letras em arranjos diversos e a sua musicalidade através de agrupamentos de fonemas. Pode-se atribuir um caráter crítico-social a seus textos, como faz S. J. Schmidt, para quem essa literatura “revela a redundância elevada e o desgaste da linguagem nos gêneros poéticos

tradicionais, bem como na propaganda, política e nos media de comunicação ou classifica essa inter-relação entre poesia e ambiente como mal-entendido que acontece sempre quando o leitor espera um conteúdo, uma mensagem relativa a objetos fora da linguagem” (1998, p. 59).

A falta, ou melhor, o abandono de uma identidade referencial como normatização social também se encontra nos programas pós-modernos, pelo menos no que diz respeito à linha constituída por Lyotard, na sua publicação *La condition postmoderne*, de 1979. Conforme o autor, o impulso pós-moderno dirige-se contra uma modernidade compreendida como esclarecedora e que tem como base verdades generalizáveis, uma moral válida universalmente e uma política emancipatória.

Apesar de o pós-moderno ser um vasto campo e o conceito em si contraditório, seu ponto de partida comum consiste no fato de que “há uma modernidade iniciada com o iluminismo e que hoje já não existe mais” (1985, p. 65). Em vez de tentar nivelar diferenças a favor de uma identidade fantasmagórica nas meta-narrativas modernas, Lyotard recomenda enfrentar a multiplicidade sem a subsumir sob conceitos estéreis e reducionistas. Do ponto de vista da teoria dos sistemas, evidentemente, não poderíamos constatar nem o fim da modernidade nem seu carácter unificador na forma de uma estrutura que se define e se estende ordenadamente a partir de um centro de cunho iluminista. Definimos a modernidade desde 1800 justamente como diferenciação em sistemas parciais e auto-referenciais com códigos próprios, que, por natureza, se contrapõem a qualquer tentativa de desdiferenciação e centralização.

Assim, pode-se entender o pós-moderno não como um novo período, mas como a realização do potencial de uma autonegação imanente à estruturação moderna. Também chama atenção a retomada do conceito kantiano de sublime em Lyotard. Lembramos a definição do sublime como o inapresentável, aquilo que sobrecarrega

nossos sentidos, mas transforma essa dissonância em uma presença não-apresentável, apenas emergente nas rupturas. É justamente esse aspecto do não-apresentável que reaparece no programa pós-moderno: “dever-se-ia finalmente chegar à conclusão de que não cabe a nós entregar a realidade, mas achar alusões a um pensável que não possa ser apresentado” (ENGELMANN, 1990 p. 47). Contra identidades forçadas e totalizantes na modernidade, objetiva-se manter aberta a existência como horizonte de sentido inesgotável e inapresentável na sua potencialidade. Nesse aspecto, há semelhanças com a reflexão romântica, como mostramos, por exemplo, em F. Schlegel, sobre a irrepresentabilidade da existência como horizonte de todas as seleções constitutivas de sentido ou, em Schiller, que também atribuiu à literatura “a tarefa paradoxal de apresentar o inapresentável” (1962, p. 440).

O outro aspecto central do pós-moderno, de encenar a narração como jogo em que narrador e leitor são conscientes do seu caráter lúdico, vemos já tanto em Schiller, como na concepção da ironia romântica como auto-reflexão a respeito da artificialidade (no sentido de simulação) da sua produção artística. A diferença maior entre a simulação romântica e a pós-moderna consiste no fato de que a primeira é caracterizada por uma serenidade elevada, enquanto a segunda expõe de modo mais irreverente sua estruturação auto-reflexiva, na concepção de Barth que “romances são romances que imitam a forma do romance, escritos por um autor que imita o papel do autor” (apud BORCHMEYER, 1994, p. 348).

Vista desse ângulo, a literatura pós-moderna não faz mais nada senão encenar uma simulação da simulação, enfatizando, antes de tudo, seu caráter literário auto-referencial e, com isso, sua contraposição à dimensão subversiva e crítica de cunho iluminista; consideramos essa opção como inerente ao potencial da literatura moderna, não apenas suficientemente estabelecido como campo próprio e reconhecido

policontextualmente, mas, por princípio, aberto a reprogramações que garantam seu dinamismo, inclusive as de negação. Duas citações, uma de Novalis do ano 1795/96 e outra de Foucault, quase dois séculos mais tarde, talvez possam comprovar melhor a modernidade dos românticos ou o romantismo do pensamento pós-moderno:

Na verdade, falar e escrever é algo tolo; a conversa verdadeira é apenas um jogo de palavras. É de se admirar que as pessoas estão convencidas que falam apenas por causa das coisas. Ninguém se dá conta da peculiaridade da língua, do fato de que ela apenas cuida de si mesma. Por isso ela é um segredo tão maravilhoso e fértil [...]. Se apenas as pessoas entendessem que a língua é igual às formulas matemáticas – Ambos constituem um mundo próprio – ambos apenas jogam consigo mesmos (1962, p. 438-439)

Foucault retoma a idéia de que a “língua apenas cuida de si mesma” num conceito mais contemporâneo, a intransitividade. A literatura “encerra-se numa intransitividade radical e se torna pura e simples afirmação de uma linguagem que só tem como lei afirmar [...] sua árdua existência; não faz mais que se curvar, num eterno retorno, sobre si mesma, como se seu discurso não pudesse ter como conteúdo senão sua própria forma” (1971, p. 366).

Tentou-se apontar, neste último capítulo, para os movimentos básicos da literatura moderna como sistema diferenciado entre auto-referência e referência externa. Gostaríamos de finalizar nosso estudo com um curto trecho de um ensaio do autor alemão Wilhelm Genazino que complementa, de sua maneira, nossa citação inicial de Paul Klee: *A arte não reproduz o que vemos. Ela nos faz ver*, e resume alguns dos pontos centrais elaborados aqui, referente à literatura como comunicação que oscila entre o atual e potencial, o realizado e o possível excluído.

A criança, ao falar sua primeira frase correta, recebe o reconhecimento e o aplauso dos adultos.

A criança transportou seu interior para o exterior e tornou-se, por um instante, uma pessoa. A primeira frase falada é uma invenção estética significativa,

uma obra de arte da criança. Apesar de que cada um de nós passou por esta experiência maravilhosa, a maioria esquece rapidamente a alegria concedida por esta obra de arte. É misterioso porque tantas pessoas, ao se tornarem adultas, acham de repente que aprenderam palavras e frases suficientes – e interrompem o trabalho da *noesis* precocemente. Elas o fazem porque são vítimas de sua e nossa ordem: porque o entendimento com os outros lhe parece de primeira necessidade. E logo se comportam como membros computadorizados de uma organização de entendimento na qual a comunicação não deve ultrapassar a troca de fórmulas e *chips*. Eles tiveram sucesso e escaparam, por enquanto, do perigo de ser considerados alienados ou mesmo irracionais. Mas apenas cometeram um erro que nunca foi tão devastador como hoje. Através da interrupção precoce de sua auto-exploração que começava de maneira tão grandiosa na investida da criança, perdem, em regra geral para sempre, a conectabilidade com outras conquistas via língua, que nos abrem aquilo pelo qual vale a pena viver: nossas imagens interiores, nossas avaliações, nossas estratégias biográficas, a descoberta daquilo que corresponde a nós hoje e amanhã. Ganha-se individualidade apenas no desvio. Desvio significa distância. Individualização serve para a autocomunicação e a compreensão e não para a sua categorização pelos outros. Sob as tendências dominantes da dispersão total, esta oposição estética particular talvez seja a única possibilidade de reconquistar uma parte do nosso eu ocupado e danificado. Esta oposição não é particular porque objetiva fins inalcançáveis ou injustos, mas porque ela precisa se proteger do desprezo e da desvalorização daqueles que primeiro tornam esta oposição necessária.

A oposição particular consiste de jogos de esconder, do desvio, do afastamento e da fuga. São jogos cujas regras devemos inventar nós mesmos – como antigamente nossa primeira frase. Os jogos não representam perigo. Ninguém pretende se esconder completamente; queremos apenas ficar sozinhos temporariamente. Também não queremos fugir para sempre, mas retornar após um certo tempo. Mas nestas manobras de desaparecer e retornar, realizamos, por exemplo, a experiência significativa que sempre ambos precisam ser elegíveis: igualdade e diferença, aproximação e afastamento, proximidade e distância. A oposição particular é um jogo sério, pois devolve a nós momentaneamente a incontestabilidade interna, incluída na palavra liberdade (GENAZINO, 1998, pp. 166-167).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGELOZZ, Joseph-François. Prefácio: Um certo Goethe. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ANTON, Herbert. Romantische Deutung griechischer Mythologie. In: STEFFEN, Hans (org). *Die deutsche Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.
- ARISTOTELES. *Metaphysik*. Hamburg: Meiner, 1980.
- ARISTOTELES. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- ARISTOTELES. *Physik. Vorlesung über Natur*. Hamburg: Meiner, 1987.
- ASSUNTO, Rosário. *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Köln: DuMont, 1963.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Bern: Francke, 1964.
- BAECKER, Dirk. Die Unterscheidung zwischen Kommunikation und Bewußtsein. In: KÜPPERS, Günter (org). *Emergenz. Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1992.
- BARBOSA, Eva Machado. Conhecendo o conhecimento: Questões lógicas e teorias na crítica da ciência e da razão. In: BAUMGARTEN, Máira (org). *Teoria social: Desafios de uma nova era*. Porto Alegre: Caderno da Sociologia n. 10. , p. 9-35, 1998.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- BARTHES, Roland. *Leçon*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1980.
- BARTHES, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. *Der Künstler und das moderne Leben*. Leipzig: Reclam, 1990.
- BAUMANN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1973.
- BENJAMIN, Walter. Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft. In: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976. v. 3.

- BERTALANFFY, Ludwig von. Zu einer allgemeinen Systemlehre. In: *Biologia Generalis. Archiv für die allgemeinen Fragen der Lebensforschung*. Wien: Springer, 1951. v. 19.
- BLUMENBERG, Hans. Nachahmung der Natur. In: *Studium Generale*. Köln: Wiepenheuer, 1957. v. 10
- BLUMENBERG, Hans. Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: JAUSS, Hans-Robert. *Nachahmung und Illusion*. München: Fink, 1969.
- BODMER, Johann Jakob; BREITINGER, Johann Jakob. *Schriften zur Literatur*. Stuttgart: Reclam, 1980.
- BOLLE, Willi. A teoria da recepção. In: BRITO, Célia Maria Coêlho (org). *Moara*. Belém, n. 12, p. 43-63, jul./dez., 1999.
- BOLZ, Norbert (org). *Computer als Medium*. München: Fink, 1994.
- BOOR, Helmut de. *Geschichte der deutschen Literatur*. München: Beck, 1957. v. 1.
- BORCHMEYER, Dieter (org). *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *Was heisst sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien: Braumüller, 1982.
- BREITINGER, Johann Jakob. Critische Dichtkunst. In: BODMER, Johann Jakob; BREITINGER, Johann Jakob. *Schriften zur Literatur*. Stuttgart: Reclam, 1980.
- BROWN, Georg Spencer. *Law of forms*. New York: Dutton, 1979.
- BRUMMACK, Jürgen. *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Tübingen: Niemeyer, 1981.
- BUBNER, Rüdiger. Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik. In: *neue hefte für Philosophie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973. v. 5.
- BUCHNER, August. *Kurzer Weg-Weiser zur Deutschen Dichtkunst*. Leipzig: Zentralantiquariat d. Dt. Demokrat. Rep., 1977.
- BUCK, August. *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barocks*. Frankfurt/M. : Athenäum, 1972.
- BUCK, August. *Die humanistische Tradition in der Romania*. Bad Homburg: Gehlen, 1968.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. München: Hanser, 1985.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CARRIERE, Moritz. *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschlichkeit*. Leipzig: Brockhaus, 1886. v. 5.
- CELLA, Johann Jacob. *Freymütige Aufsätze*. Ansbach: s.ed., 1784.
- CERQUIGLINI, Bernhard (org). *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1983.
- CHRISTELLER, Paul Otto. *Humanismus und Renaissance*. München: Hanser, 1976.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CONSTANT DE REBEQUE, Benjamin. Tagebuch II. In: \_\_\_\_\_. *Werke in vier Bänden*. Berlin: Propyläen-Verlag, 1970. v. 1.
- CONSTANT DE REBEQUE, Benjamin. *Oevres*. Paris: Gallimard, 1957.
- DANTO, Arthur Coleman. *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Éd. de Minuit, 1969.
- DERRIDA, Jaques. *Positions*. Paris: Éd. de Minuit, 1979.
- DIDEROT, Denis. *Enzyklopädie*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1969.
- DILTHEY, Wilhelm. *Die Entstehung der Hermeneutik*. Stuttgart: Reclam, 1957.
- DOCKHORN, Klaus. *Macht und Wirkung der Rhetorik*. Bad Homburg: Gehlen, 1968.
- DUARTE, Rodrigo (org). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- DUDEN. *Etymologie*. Mannheim: Dudenverlag, 1963.
- DURZAK, Manfred. *Zu Gotthold Ephraim Lessing. Poesie im bürgerlichen Zeitalter*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- DYCK, Johann Gottfried. *Ticht-Kunst: Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*. Bad Homburg: Gehlen, 1966.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1981.
- EHRENZELLER, Hans. *Studien zur Romanvorrede*. Bern: Francke, 1955.
- EISELE, Ulf. *Realismus und Ideologie*. Stuttgart: Metzler, 1976.
- EISELE, Ulf. Realismus-Theorie. In: GLASER, Horst Albert (org). *Deutsche Literatur*. Reinbeck: Rowohlt , 1982. v. 7.

- EISENSTADT, Siegfried. Sozialer Wandel, Differenzierung und Evolution. In: ZAPF, Wolfgang. *Theorien des sozialen Wandels*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1970.
- ENGELMANN, Peter. *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- ENGELSING, Rolf. *Analphabetentum und Lektüre*. Stuttgart: Reclam, 1973.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: KRAUSE, Markus; SPEICHER, Stephan (orgs). *Absichten und Einsichten*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studys. In: \_\_\_\_ (org). *Poetics Today*, v. 11, n. 1, Durham: Duke University Press, 1990.
- FISCHER, Ludwig. *Gebundene Rede*. Tübingen: Niemeyer, 1968.
- FOERSTER, Heinz von. Das Gleichnis vom blinden Fleck: Über das Sehen im allgemeinen. In: LISCHKA, Gerhard Johann. *Der entfesselte Blick*. Bern: Bentelli, 1993.
- FONTANE, Theodor. *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1963.
- FOUCAULT, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1971.
- FOUCAULT, Michel. Was ist ein Autor?. In: \_\_\_\_\_. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1988.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 7.
- FUCHS, Peter. *Moderne Kommunikation*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg. Hermeneutik. In: GRÜNDER, Karlfried; RITTER, Joachim. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe, 1974. v. 3.
- GADOL, Joan. Die Einheit der Renaissance?. In: BUCK, August. *Zu Begriff und Problem der Renaissance*. Stuttgart: Steiner Verlag, 1972.
- GAGGI, Silvio. *From Text to Hypertext. Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts and Electronic Media*. Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 1997.
- GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. *Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft*. Hamburg: Rowohlt, 1992.
- GEERDTS, Hans-Jürgen. *Johann Wolfgang Goethe*. Leipzig: Reclam, 1974.
- GEHLEN, Arnold. *Studien zur Antrophologie und Soziologie*. Neuwied: Luchterhand, 1963.

- GEHLEN, Arnold. *Erörterungen des Avantgardismus in der bildenden Kunst*. München: Hanser, 1966.
- GENAZINO, Wilhelm. *Achtung Baustelle*. Frankfurt/M. : Schöffling & Co., 1998.
- GENETTE, Gérard. *Palimpseste*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1993.
- GERSTENBERG, Walter von. Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur. In: LOEWENTHAL, Erich. *Sturm und Drang*. Heidelberg: Schneider, 1972.
- GERVINUS, Georg Gottfried. *Schriften zur Literatur*. Berlin: Aufbau Verlag, 1962.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke. Hamburger Ausgabe*. München: Beck 1975a. v.9.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt/M : Insel Verlag, 1975b.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- GOTTSCHED, Johann Christoph. *Schriften zur Literatur*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- GOULD, Jay. Die Naturgeschichte kennt keinen Fortschritt. Disponível em: <[www.fr-aktuell.de/fr/1/0](http://www.fr-aktuell.de/fr/1/0)>. Acesso em: 24 de abril, 2002.
- GRASS, Günter; ZIMMERMANN, Harro. *Vom Abenteuer der Aufklärung*. Göttingen: Steidl, 1999.
- GRASSI, Ernesto. *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln: DuMont Schauberg, 1962.
- GRIMMINGER, Rolf (org). *Literarische Moderne*. Reinbeck: Rowohlt, 1995.
- GROSSE, Wilhelm; GRENZMANN, Ludger (orgs). *Klassik Romantik*. Stuttgart: Ernst Klett, 1983.
- GRÜBEL, Rainer. *Michail M. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1979.
- GRÜNDER, Karlfried; RITTER, Joachim. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe, 1974. v. 3.
- GUMBRECHT, Ulrich. Patologias no Sistema da Literatura. In: \_\_\_\_\_. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- GYSI, Klaus. *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin: Volk und Wissen, 1974.
- HABERMAS, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1985.

- HABERMAS, Jürgen; LUHMANN, Niklas. *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1990.
- HAFERKAMP, Hans; SCHMID, Michael. *Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1987.
- HARNACK, Otto. Über klassische Dichtung. In: \_\_\_\_\_. *Essais. Studien zur Literaturgeschichte*. Braunschweig: Vieweg, 1899.
- HARSDÖRFFER, Georg Philipp. *Poetischer Trichter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- HARTH, Dietrich. Literarische Kommunikation. In: \_\_\_\_ (org). *Erkenntnis der Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1982.
- HAUSMANN, Frank-Rutger (org). *Französische Poetiken*. Stuttgart: Reclam, 1975.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Theorie-Werk-Ausgabe*. Frankfurt/M. : Ullstein, 1970a. v.1.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Theorie-Werk-Ausgabe*. Frankfurt/M. : Ullstein, 1970b. v.2.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Theorie-Werk-Ausgabe*. Frankfurt/M. : Ullstein: 1970c. v.14.
- HELMSTETTER, Rudolf. *Die Geburt des Realismus*. München: Fink, 1997.
- HENRICH, Dieter. Kunstphilosophie der Gegenwart. IN: ISER, Wolfgang (org). *Immanente Ästhetik*. München: Fink, 1966.
- HEINZMANN, Johann Georg. *Apell an meine Nation. Über die Pest der deutschen Literatur*. Hildesheim: Gerstenberg, 1977.
- HERDER, Johann Gottfried. *Werke*. Berlin: Hempel, 1982 a. v.2.
- HERDER, Johann Gottfried. *Werke*. Berlin: Hempel, 1982b. v. 3.
- HERRERA, Sonia E. Reyes. Análise do sistema educacional na perspectiva teórica de Niklas Luhmann. In: BAUMGARTEN, Máira (org). *Teoria social: Desafios de uma nova era*. Porto Alegre: Caderno da Sociologia n. 10. , p. 87-106, 1998.
- HOFFMANN, E.T.A. O homem da arria. In: \_\_\_\_\_. *Contos fantasticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Sämtliche Werke*. Frankfurt/M. : Fischer, 1975a. v. 1.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Sämtliche Werke*. Frankfurt/M. : Fischer, 1975b.v. 3.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Frankfurt/M. : Roter Stern, s. a. v. 14.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Fragment von Hyperion*. Stuttgart: Cotta, 1963a.

- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Stuttgart: Cotta, 1963b.
- HOLUB, Robert C. Luhmann's Progency: System Theory and Literary Studies in the Post-Wall-Era. In: *New German Critique*, Ithaca, n. 61, p. 143-159, 1994.
- HOLZ, Arno. *Werke*. Neuwied: Luchterhand, 1962. v. 5.
- HOMES, Samuel. Differenzierung und Arbeitsteilung im Denken des Liberalismus. In: LUHMANN, Niklas (org). *Soziale Differenzierung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985.
- HÖNN, Georg Paul. *Betrugs-Lexicon Coburg*. s. ed., 1761.
- HÖRISCH, Jochen. Die Wirklichkeit der Medien und medialisierte Wirklichkeit. Optionen der Gegenwartsliteratur. In: GRIMMINGER, Rolf (org). *Literarische Moderne*. Reinbeck: Rowohlt, 1995.
- HÜLSENBECK, Richard. Erste Dadarede in Deutschland. In: RIHA, Karl (org). *Dada*. Stuttgart: Reclam, 1977.
- HÜLSENBECK, Richard. *Dada-Almanach*. Berlin: Reiss, 1920.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. Theorie der Bildung. In: \_\_\_\_\_. *Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960. v. 1.
- HUSSERL, Edmund. *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*. Hamburg: Meiner, 1986.
- ISER, Wolfgang. *Das Literaturverständnis zwischen Geschichte und Zukunft*. Sankt Gallen: Hochschule Sankt Gallen, 1981.
- ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. München: Fink, 1990.
- ISER, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1991.
- JÄGER, Georg. *Die Leiden des alten und neuen Werthers*. München: Hanser, 1984.
- JAUB, Hans Robert. *Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1983.
- JAUB, Hans Robert. Antiqui/moderni. In: RITTER, Joachim (org). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s.d. v. 1.
- JEBING, Benedikt. *Johann Wolfgang Goethe*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- KAMMLER, Clemens. *Neue Literaturtheorien und Unterrichtspraxis*. Baltmannsweiler:Schneider-Verlag, 2000.
- KANT, Immanuel. *Akademieausgabe*. Berlin: Brandenburgische Akademie der

- Wissenschaften, 1968a. v. 5.
- KANT, Immanuel. *Akademieausgabe*. Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 1968b. v. 7.
- KANT, Immanuel. *Akademieausgabe*. Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 1968c. v. 20.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1974.
- KANT, Immanuel. *Die Metaphysik der Sitten*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- KAPITZA, Peter (org). *Fachdienst Germanistik*, München, v. 19, n. 3, março de 2001.
- KIESEL, Helmut; MÜNCH, Paul. *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert*. München: Beck, 1977.
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb. *Gedanken über die Natur der Poesie*. Frankfurt/M. : Insel Verlag, 1989.
- KLUCKHOHN, Paul. *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*. Tübingen: Niemeyer, 1966.
- KNIGGE, Adolph Freiherr von. Geschichte Peter Clausens. In:\_\_\_\_. *Ausgewählte Werke*. Hannover: Fackelträger Verlag, 1991. v. 1.
- KNODT, Eva. *Negative Philosophie und dialogische Kritik*. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- KOCH, Franz. *Geschichte deutscher Dichtung*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1941.
- KOESTLER, Arthur. *Als Zeuge der Zeit*. Frankfurt/M. : Fischer, 1986.
- KOEVE, Dieter. Einleitung und Überblick zum Urheberrecht. Disponível em: <[www.raekoeve.de/Urheb.htm](http://www.raekoeve.de/Urheb.htm)>. Acesso em: 3 de junho, 1997.
- KOHL, Stephan. *Realismus*. München: Fink, 1977.
- KONOPKA, Melitta. *Das psychische System in der Systemtheorie Niklas Luhmanns*. Frankfurt/M. : Lang, 1996.
- KOPFERMANN, Thomas. *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*. Tübingen: Niemeyer, 1974.
- KOTHE, Flavio R. Da recepção como reação. In: BRITO, Célia Maria Coêlho (org). *Moara*. Belém, n. 11, p. 65-89, jul./dez., 1999.
- KRAUS, Wolfgang. *Symbole und Signale. Frühe Dokumente der literarischen Avantgarde*. Bremen: Schünemann, 1961.
- KRAWITZ, Werner; WELKER, Michael. *Kritik der Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1992.

- LAUSTER, Peter. *Die Liebe. Psychologie eines Phänomens*. Reinbeck: Rowohlt, 1980.
- LEHMANN, Hans-Thies. Mejerhol'd, Brecht, Artaud. In: GRIMMINGER, Rolf (org). *Literarische Moderne*. Reinbeck: Rowohlt, 1995.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Gesammelte Werke*. Berlin: Aufbau Verlag, 1954. v. 6.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Sämtliche Schriften*. Berlin: Aufbau Verlag, 1958. v. 12.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis*. Rio de Janero: Ensaio, 2000.
- LINGUET, Simon Nicolas. *Betrachtungen über die Rechte des Schriftstellers und seines Verlegers* Frankfurt/M. : s. ed., 1778.
- LUHMANN, Niklas. *Grundrechte als Institution*. Berlin: Duncker & Humblot, 1974.
- LUHMANN, Niklas. *Soziologische Aufklärung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1975. v.2.
- LUHMANN, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1980a. v. 1.
- LUHMANN, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1980b. v. 2.
- LUHMANN, Niklas. *Soziologische Aufklärung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1981. v. 3.
- LUHMANN, Niklas. *Liebe als Passion*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1982.
- LUHMANN, Niklas. *Soziale Systeme*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1984.
- LUHMANN, Niklas. *Soziale Differenzierung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985.
- LUHMANN, Niklas. Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Stil*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1986a.
- LUHMANN, Niklas. Die Lebenswelt nach Rücksprache mit Phänomenologen. In: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie 72*. Berlin: Rothschild, 1986b.
- LUHMANN, Niklas. "Neuere Entwicklungen in der Systemtheorie". In: BOHRER, Karl Heinz (org). *Merkur 42*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1988a.
- LUHMANN, Niklas. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1988b.
- LUHMANN, Niklas; FUCHS, Peter. *Reden und Schweigen*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1989.
- LUHMANN, Niklas. *Wissenschaften*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1990a.
- LUHMANN, Niklas. *Soziologische Aufklärung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990b. v. 5.

- LUHMANN, Niklas. Weltkunst. In: LUHMANN, Niklas; BUNSEN, Frederick; BAECKER, Dirk. *Unbeobachtbare Welt*. Bielefeld: Haux, 1990c.
- LUHMANN, Niklas. Die Form Person. In: *Soziale Welt*. Bielefeld: Haux, 1991.
- LUHMANN, Niklas. *A improbabilidade da comunicação*. Lisboa: Vega, 1992.
- LUHMANN, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1993. v. 3.
- LUHMANN, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1995a.
- LUHMANN, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1995b. v. 4.
- LUHMANN; Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias da Literatura*. São Paulo: Ática, 1996.
- LUHMANN, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *Essays über Realismus*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1948.
- LUKÁCS, Georg. *Schriften zur Literatursoziologie*. Neuwied: Luchterhand, 1963.
- LUTZ, Bernd (org). *Metzler Philosophen Lexikon*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin: Merve-Verlag, 1985.
- LYOTARD, Jean-François. Das Interesse am Erhabenen. In: PRIES, Christine (org). *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989.
- MAAG, Georg. *Kunst und Literatur im Zeitalter der ersten Weltausstellung*. München: Fink, 1986.
- MANN, Ekkehard. Dadaistische Gartenzwerge versus Staatsdichter. In: BERG, Henk de; PRANGEL, Matthias (orgs). *Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- MANN, Ekkehard. *Untergrund, autonome Literatur und das Ende der DDR. Eine systemtheoretische Analyse* Frankfurt/M. : Lang, 1996.
- MARGOLIS, Joseph. Deconstruction, or, The Mystery of the Mystery of the Text. In: SILVERMAN, HUGH; IHDE, Don. *Hermeneutics and Deconstruction*. Albany: State Univ. of New York Pr., 1985.
- MARQUARD, Odo (org). *Identität*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1998.

- MARTINO, Alberto; STÜTZEL-PRÜSENER, Marlies. Publikumsschichten, Lesegesellschaften und Leihbibliotheken. In: GLASER, Horst Albert (org). *Deutsche Literatur*. Reinbeck: Rowohlt, 1980. v. 5.
- MATTENKLOTT, Gerd. Briefroman. In: GLASER, Horst Albert (org). *Deutsche Literatur*. Reinbek: Rowohlt, 1980. v. 4.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1999.
- METKEN, Günter (org). *Als die Surrealisten noch recht hatten*. Stuttgart: Reclam, 1976.
- MEYER, Eva. Der Unterschied, der eine Umgebung schafft. In: BAECKER, Dirk. *Im Netz der Systeme*. Berlin: Merve. 1990.
- MEYER, Reinhart. Restaurative Innovation. In: BÜRGER, Christa (org). *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1980.
- MITCHELL, W. J. T. Representation. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (orgs). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: Univ. of Chicago Pr., 1990.
- MORITZ, Karl Philipp. *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Tübingen: Niemeyer, 1962.
- MUKAROVSKY, Jan. *Kunst, Poetik, Semiotik*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1989.
- MÜLLER, Günter. *Morphologische Poetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- MUSIL, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 1952.
- MUSIL, Robert. *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik*. Reinbeck: Rowohlt, 1978.
- NEVES, Clarissa B./SAMIOS, Eva Machado B. (orgs). *Niklas Luhmann A nova teoria dos sistemas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.
- NEVES, Marcelo. Luhmann, Habermas e o estado de direito. *Lua Nova*. São Paulo, n. 37, p. 93-106, 1996.
- NICOLAI, Friedrich. *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker*. Hildesheim: Olms, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1980. v. 1.
- NOVALIS. *Werke und Briefe*. München: Winkler, 1962.

- OBERMEIER, Otto-Peter. *Zweck-Funktion-System: Kritisch konstruktive Untersuchungen zu Niklas Luhmanns Theoriekonzeptionen*. Freiburg;München: Alber, 1988.
- OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias da Literatura*. São Paulo, Ática, 1996.
- OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. O polissistema literário identificado por Even-Zohar. In: *Organon*, Porto Alegre, v. 10, n. 24, p. 67-74, 1996.
- PAPE, Helmut. Friedrich Gottlieb Klopstock. In: CORINO, Karl. *Genie und Geld*. Nördlingen: Greno, 1987.
- PARSONS, Talcott. Social structure and the symbolic media of interchange. In: BLAU, Peter. *Approaches to the study of social structure*. New York: Free Press, 1975.
- PARSONS, Talcott. *Beiträge zur soziologischen Theorie*. Neuwied: Luchterhand, 1964.
- PAUL, Jean. *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1974. v. 1.
- PERPEET, Wilhelm. *Ästhetik im Mittelalter*. Freiburg: Alber, 1977.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática: 1993.
- PLUMPE, Gerhard. Eigentum – Eigentümlichkeit. In: ROTHACKER, Erich (org). *Archiv für Begriffsgeschichte*. Bonn: Bouvier, s.d. v. 23.
- PÖRKSEN, Uwe. Walther von der Vogelweide. In: CORINO, Karl (org). *Genie und Geld*. Nördlingen: Greno, 1987.
- PÖRTNER, Paul (org). *Literaturrevolution 1910-1925*. Darmstadt: Luchterhand, 1961. v. 2.
- PRANGEL, Matthias. Kontexte – aber welche? Mit Blick auf einen systemtheoretischen Begriff 'objektiven' Textverstehens. In: BERG, Henk de (org). *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Tübingen: Francke, 1995.
- PREISENDANZ, Wolfgang. Zur Poetik der deutschen Romantik. In: STEFFEN, Hans. *Die deutsche Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.
- REBMANN, Georg Friedrich. *Kosmopolitische Wanderungen durch einen Teil Deutschlands*. Frankfurt/M. : Insel Verlag, 1968.
- RICOEUR, Paul. *Zeit und Erzählung*. München: Fink, 1988.
- RIEFSTAHL, Herman. *Dichter und Publikum*. Limburg: s. ed., 1934.
- RIESBECK, Johann Kasper. *Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris*. Stuttgart: Steingrüben, 1967.

- RILKE, Rainer Maria. *Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel*. Zürich: Insel-Verlag, 1951. v. 1.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Figuras do amor medieval. In: *O amor na literatura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.
- RÖTZER, Hans Gerd. *Geschichte der deutschen Literatur*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 1992.
- ROUGEMONT, Denis de. *L'amor en Occident*. Paris: Plon, 1972.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Josef. *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. In: BUBNER, Rüdiger. *Das älteste Systemprogramm*. Bonn: Grundmann, 1973.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Josef. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- SCHERPE, Klaus. *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1968.
- SCHILLER, Friedrich. Über naive und sentimentalische Dichtung. In: \_\_\_\_\_. *Werke*. Weimar: Böhlau, 1962. v. 20.
- SCHILLER, Friedrich. *Briefwechsel mit Goethe*. Stuttgart: Cotta, 1967.
- SCHILLER, Friedrich. *Briefe*. Königsstein: Athenäum, 1983.
- SCHILLER, Friedrich. *Kallias oder über die Schönheit*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- SCHILLER, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam, 1986.
- SCHLAFFER, Hannelore. Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie. In: *Jahrbuch der Schillergesellschaft*. Stuttgart: Cotta, 1977. v. 21.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Kritische Schriften und Briefe*. Stuttgart: Artemis, 1962. v. 3.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Paderborn: Schöningh, 1989.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Heilbronn: Henninger, 1884.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Literary Notebooks 1797 – 1801*. London: Athlone Pr., 1957.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Gespräch über die Poesie*. Stuttgart : Metzler, 1968.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische und theoretische Schriften*. Stuttgart: Relam, 1978.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Wien: Klang, 1979a. v. 1.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Wien: Klang, 1979b. v. 2.

- SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinda*. Lisboa: Guimarães, 1979c.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Vertraute Briefe über Lucinda*. Jena: Diederichs, 1907.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1977.
- SCHMIDT, Siegfried J. *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1989.
- SCHMIDT, Siegfried J. *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1994.
- SCHMIDT, Siegfried J. Medien: Die Kopplung von Kommunikation und Kognition. In: KRÄMER, Sybille (org). *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt/M. Suhrkamp, 1998.
- SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbeck: Rowohlt, 1993.
- SCHMIED, Harald. Woran scheitert Werther?. In: BIESTERFELD, Wolfgang. *Poetica II*. Hamburg: Kovac Verlag, 1979.
- SCHÖN, Erich. *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlung des Lesers*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
- SCHRAMM, Ulf. Literaturwissenschaft in der Herausforderung durch die sozialen und ökologischen Zeitfragen. Berlin, 1998. Não publicado.
- SCHRIMPF, Hans J. Das Poetische sucht das Reale. In: KOLKENBROCK-NETZ, Jutta (org). *Wege der Literaturwissenschaft*. Bonn: Bouvier, 1985.
- SCHWANITZ, Dietrich. Shakespear für Chinesen. *Spiegel*, Hamburg, n. 46, p. 184-186, 2000.
- SCHWANITZ, Dietrich. *Systemtheorie und Literatur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.
- SENNET, Richard. *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. Fankfurt/M. : Fischer, 1986.
- SIQUEIRA, Antonio Carlos. Arte, educação em Kant e Schiller. In: DUARTE, Rodrigo (org). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- SÖHN, Gerhart. *Literaten hinter Masken*. Berlin: Haude & Spener, 1974.
- SOMMER, Manfred. *Lebenswelt und Zeitbewußtsein*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1990.

- STAËL, Anne Louise Germaine de. *Über Deutschland*. Frankfurt/M. : Insel Verlag, 1985.
- STRAUSS, Botho. *Beginnlosigkeit*. München: Hanser, 1992.
- STRICH, Fritz. *Deutsche Klassik und Romantik*. Bern; München: Francke, 1962.
- STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid. Zur Poetik der deutschen Romantik: Die Romantische Ironie. In: STEFFEN, Hans. *Die deutsche Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.
- SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: Weidemann und Reich, 1773.
- THOMSON, Samuel Harrison. *Das Zeitalter der Renaissance*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969.
- TIETZEL, Manfred. Goethe –ein Homo oeconomicus. In: HOLLER, Manfred (org). *Homo oeconomicus*. München: Leudemann, 1992. v. 12.
- TRETKAKOV, Sergej M. *Die Arbeit des Schriftstellers*. Reinbeck: Rowohlt, 1972.
- TRUNZ, Erich. Weltbild und Dichtung im deutschen Barock. In: ALEWYN, Richard (org). *Aus der Welt des Barocks*. Stuttgart: Metzler, 1957.
- TYNJANOV, Jurij; JACOBSON, Roman. Probleme der Literatur- und Sprachforschung. In: STRIEDTER, Jurij (org). *Texte der russischen Formalisten*. München: Fink, 1972.
- VALÉRY, Paul. *Zur Theorie der Dichtkunst*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1962.
- VALÉRY, Paul. *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1976.
- VILMAR, August Friedrich Christian. *Geschichte der deutschen National-Literatur*. Marburg: Elwert, 1866.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas. A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- VOSSKAMP, Wilhelm. Klassik als Epoche. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich (org). *Epochenschwellen und Epochenbewusstsein*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1985.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger in zwei Hauptstücken. In: MARTINI, Fritz (org). *Klassische Deutsche Dichtung*. Freiburg: Herder, 1963.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. *Werke und Briefe*. Heidelberg: Schneider, 1967.
- WEBER, Max. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen: Mohr, 1920.

- WERBER, Niels. *Literatur als System*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992.
- WERNER, Hans-Georg. Literarische Klassik in Deutschland? In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Stuttgart: Kröner, 1988. v. 32.
- WHITEHEAD, Alfred North. *Process and Reality*. New York: Free Press, 1978.
- WIECKENBERG, Ernst Peter. *Anton Reiser: ein psychologischer Roman*. München: Beck, 1987.
- WIEGAND, Anke. *Die Schönheit und das Böse*. München: Pustet, 1967.
- WILDE, Oscar. *The artist as critic*. London: Allen, 1970.
- WILBERT, Gerd. *Entstehung und Entwicklung des Programms der linken Kunst und der "Linken Front der Künste" (LEF)*. Giessen: Schmitz, 1976.
- WINCKLER, Lutz. *Kulturwarenproduktion*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- YOUNG, Edward. *Conjectures on original composition*. Leeds: Scolar Press, 1966.
- ZIMMERMANN, Bernhard. "Leseublikum, Markt und soziale Stellung des Schriftstellers in der Entwicklungsphase der bürgerlichen Gesellschaft". In: SCHÖNERT, JÖRG (org). *Poliperspektivik in der literarischen Moderne*. Frankfurt/M. : Lang, 1988.
- ŽMEGAC, Viktor. *Geschichte der deutschen Literatur*. Königsstein, Athenäum, 1992. v. 1.
- ZUDEICK, Peter. Ich sehe was, was du nicht siehst. Disponivel em <http://www.radiobremen.de/rb2/kultur/2000/20000116.shtml>>. Acesso em: 20 de novembro, 2000.