

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 10, jan-dez/2011

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

Viso.

**Sócrates, a criança irônica
(Tieck, Schlegel, Novalis)**

Romero Freitas

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Ouro Preto, Brasil

RESUMO

Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis)

O artigo pretende mostrar como a chamada “ironia socrática” desempenha papel central nas obras literárias e filosóficas de Schlegel, Tieck e Novalis .

Palavras-chave: ironia – Sócrates – Schlegel – Tieck – Novalis

ABSTRACT

Socrates, the Ironic Child (Tieck, Schlegel, Novalis)

The article aims to show how the so-called “Socratic irony” plays a central role in the literary and philosophical works of Schlegel, Tieck and Novalis.

Keywords: Irony – Socrates – Schlegel – Tieck – Novalis

FREITAS, R. “Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis)”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. V, n. 10 (2011), pp. 56-69.

Aprovado: 08.03.2012. Publicado: 19.04.2012.

© 2012 Romero Freitas. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

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

Accepted: 08.03.2012. Published: 19.04.2012.

© 2012 Romero Freitas. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

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

A poesia, no meu entender, senhor fidalgo, é como uma
 donzela meiga, juvenil e formosíssima, que se desvela em
 enriquecer, polir e adornar outras muitas donzelas, que são
 todas as outras ciências, e todas com ela se hão-de
 autorizar; mas esta donzela não quer ser manuseada, nem
 arrastada pelas ruas, nem publicada nas esquinas das
 praças, nem pelos desvãos dos palácios.

Dom Quixote, II, XVI.

Fábulas para filósofos

Sob a proteção do Imperador Friedrich Wilhelm IV, estreou em Berlim em 1844 uma peça publicada quase 50 anos antes. A ação começa com um prólogo na plateia. Alguns atores, representando espectadores, protestam contra a temática da peça que eles estão por assistir. Fischer (“Pescador”), Müller (“Moleiro”) e Schlosser (“Serralheiro”), como bons burgueses da *Aufklärung*, não podem aceitar uma peça que a programação do teatro diz ser “um conto de fadas”. Essa temática é para eles algo totalmente impróprio a um drama sério, tal como as regras do bom gosto exigem. O Poeta surge então de trás do palco e expõe aos espectadores o sofrimento que a rejeição prévia da peça está lhe causando. Ele confessa sua ignorância das regras da arte, e se apresenta como um iniciante. Tomado de compaixão, o público resolve aplaudi-lo e encorajá-lo. Começa, então, a peça dentro da peça: trata-se da história de um camponês que herda de seu pai apenas um gato, enquanto seus dois irmãos herdaram, respectivamente, um boi e um cavalo. O que ele desconhece, de início, é o fato de que o animal é uma criatura extremamente astuta, uma espécie de pícaro felino, capaz de conduzi-lo a uma mudança drástica em sua condição social. Sua única exigência, antes de suas ações ardilosas, é um belo par de botas, para que sua aparência se torne mais nobre. Os personagens da platéia acompanham a ação com comentários em voz alta, discutindo sobre o comovente quadro familiar em que o pobre homem herda apenas um gato, tendo sido enganado pelos irmãos. Desde o princípio, eles protestam contra os elementos fantásticos e contra as inverossimilhanças da história: por que o jovem não recorreu a um tribunal? Desde quando existem gatos falantes? Ao longo de toda a peça, continuarão protestando e comentando a ação, e forçando o Poeta a inúmeras intervenções em sua própria defesa. No epílogo, o Poeta culpará os espectadores pelo fracasso da peça, dizendo que eles levaram a ação mais a sério do que era necessário: eles deveriam ter esquecido a sua formação literária e aproveitado o retorno às sensações perdidas da infância. Os espectadores declaram que sua formação lhes deu muito trabalho, que eles dão graças a Deus por não serem mais crianças, e, por fim, lançam sobre o Poeta frutas podres e bolinhas de papel.

A peça *O gato de botas*, publicada pela primeira vez em 1797, é uma das principais comédias literárias escritas por Ludwig Tieck. O conto popular, que ainda hoje frequenta

os livros infantis, foi reescrito para o palco a partir da versão em versos publicada por Charles Perrault no século XVII. Tieck transformou o conto de fadas em uma espécie de fantasia – no sentido musical do termo – em que o enredo original da fábula é a matéria a partir da qual se constroem uma série de variações paródicas e jogos de espelhos entre o palco e platéia. Se é verdade que a técnica do espelhamento tem uma longa história antes do romantismo alemão, o seu uso por Tieck envolve pelo menos duas importantes rupturas: 1) enquanto os autores barrocos ou maneiristas utilizaram essa estratégia como um elemento da ação, as comédias literárias de Tieck transformaram o teatro dentro do teatro e a paródia dos escritores contemporâneos na própria substância do evento teatral, reduzindo todo o enredo das peças a um mero álibi para as referências críticas e os experimentos formais (como observou um estudioso: “Shakespeare apenas tempera com alusões; Tieck serve o tempero puro”¹); 2) diversamente da parábase clássica, em que o coro dirige-se à platéia e passa a falar em nome do autor, na interrupção da ação praticada por Tieck os personagens dialogam com personagens na plateia, refletem consigo mesmo ou conversam com o “autor” (o personagem Poeta), sem jamais deixar de serem personagens; um personagem na platéia pode reclamar de uma fala de um personagem no palco; um personagem no palco pode exprimir sua angústia diante do desconhecimento do enredo ou suas dúvidas sobre a existência ou não de um autor; mas ambos agirão sem jamais fazer qualquer referência a si próprios como atores ou referir-se à plateia real. Como observou Peter Szondi:

Na literatura sobre Tieck observou-se repetidas vezes que esse “sair do personagem” é, desde Aristófanes, em qualquer época e em qualquer literatura, um meio propriamente “originário” da comédia; romântico seria, portanto, no máximo, o seu uso ilimitado. Mas aqui cabe uma distinção. O que se diz sobre “sair do personagem” concerne ao ator, significa a redução da forma dramática, o personagem, ao ator. Em Tieck acontece algo diferente: o personagem fala sobre si mesmo como personagem. Ele tem compreensão da determinação dramática da própria existência.²

O teatro romântico envereda, portanto, por uma via diversa daquela que conhecemos através da parábase clássica e de sua retomada no teatro contemporâneo, através do chamado “efeito de estranhamento”. Temos aqui duas formas diferentes de interrupção da ação na obra de arte: uma que rompe com a ilusão artística de realidade ao apontar para o mundo extra-artístico, mediante parábase ou estranhamento, e outra que rompe com a ilusão da obra de arte sem quebrá-la de fato, porque apenas interrompe a ação ilusória através de uma outra ação ilusória. Como a segunda interrupção não sai do âmbito da própria arte, o que ela opera é uma substituição da ilusão primária por uma ilusão de segundo grau. A representação ilusionista não é destruída: ela é substituída por uma espécie de representação da representação. Numa palavra: a arte deixa de ser um espelho da natureza para tornar-se um espelho de si mesma.

Classicismo versus romantismo

A época em que peça foi publicada pela primeira vez assistia a uma espécie bem particular de “querela dos antigos e dos modernos”. Goethe e Schiller, após se tornarem célebres com a difusão das ideias pré-românticas na década de 1770 (em obras como *Os bandoleiros* ou *Os sofrimentos do jovem Werther*), viviam então o momento de consolidação de sua estética neoclássica. Para eles, a inovação formal desejada pelos jovens românticos (por Friedrich e August Schlegel, por Novalis e Tieck) representava menos um ganho real do que um exemplo de fantasia desmedida e patológica, avessa ao equilíbrio e à seriedade necessários à verdadeira arte. Mas o que Goethe e Schiller entendem então por “verdadeira arte”? Um dos elementos centrais da nova estética clássica é a unidade entre transparência e autonomia na obra de arte. Karl Philipp Moritz, no ensaio *Sobre a imitação formadora do belo* (1788), vincula a autonomia expressiva da obra de arte à sua estrutura interna, feita de partes organicamente articuladas:

A natureza do belo consiste em que as partes e o todo se tornam falantes e significantes, uma parte somente mediante uma outra e o todo mediante a si mesmo; em que o belo explica a si mesmo — descreve a si mesmo — e, portanto, não tem necessidade de nenhuma explicação nem descrição fora do dedo que apenas indica o conteúdo. Assim que uma bela obra exigisse, fora desse dedo-índice, uma explicação particular, ela já se tornaria imperfeita exatamente por isso, uma vez que a primeira exigência do belo é essa clareza com a qual se manifesta aos olhos.³

Os critérios principais do valor artístico são aqui a clareza e a organicidade, e não mais o prazer e a utilidade (“*prodesse et delectare*”), como no classicismo esclarecido do século XVIII. Ou seja: a nova estética de Goethe e Schiller (conhecida como “classicismo de Weimar”) propõe uma espécie de solução de compromisso entre a autonomia da arte, que é própria das teorias modernas, e a ideia de clareza ou transparência, que está presente também nas poéticas clássicas.

É essa conciliação entre o clássico e o moderno que a peça de Tieck rejeita. Não por coincidência, a ideia de “transparência” é um dos temas principais de *O gato de botas*. Boa parte das intervenções da plateia ao protestar contra a peça dizem respeito à ausência de clareza ou de caráter didático na representação. Noções como “ilusão racional” [*vernünftige Illusion*], “falta de naturalidade” [*Unnatürlichkeit*], “confusão” e “absurdo” são invocadas com frequência, demonstrando uma nítida cisão entre o que o público deseja assistir e o que o Poeta quer lhe apresentar. O embate entre público e Poeta poderia ser descrito da seguinte forma: de um lado, o cânone clássico, essencialmente conservado pelas poéticas do Esclarecimento, apesar de todas as inovações estéticas e epistemológicas que o século XVIII viu surgir; do outro, a estética moderna, essencialmente inimiga da ideia de “regras da arte” e voltada, sobretudo, para a noção de espontaneidade criativa e para o seu possível significado metafísico e moral. Em síntese, se Tieck concordaria com Goethe e Schiller a propósito da autonomia da arte, ele certamente estaria em desacordo no que se refere à clareza. Entretanto, a

Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis) · Romero Freitas

polêmica na qual a peça se envolve diz respeito muito mais ao “gosto médio” do século XVIII, com sua exigência de clareza e utilidade, do que ao classicismo de Weimar, com sua ênfase na organicidade e na autonomia da arte (com as quais Tieck estaria de acordo).

Caberia perguntar, no entanto: a qual plateia nos referimos acima? Os personagens que representam o público rejeitam a ação na “peça dentro da peça” devido à presença do inverossímil e do maravilhoso. O público real, por sua vez, é provocado justamente por essas constantes interrupções da ação na peça propriamente dita. Se observarmos bem, veremos que é fácil estabelecer uma comparação entre os dois públicos. De um lado, temos o burguês recém-convertido ao Esclarecimento.⁴ Verdadeiro *nouveau riche* das ciências e das artes, ele identifica o maravilhoso tanto às classes incultas do presente quanto aos seus próprios antepassados iletrados (que ele pretende esconder). É por isso que no Epílogo da peça os personagens da platéia dirão ao poeta que adquiriram a sua *Ausbildung* (educação, formação) através de muito esforço, e que não estão dispostos a abrir mão dela apenas para gozar os prazeres de um temporário retorno à infância:

POETA. Só mais umas palavras, com vossa permissão. Minha peça fracassou.
 FISCHER. A quem o senhor diz isso?
 MÜLLER. Nós notamos.
 POETA. A culpa talvez não
 FISCHER. Mas nós damos graças a Deus que nós não somos mais crianças.
 LEUTNER. Nossa formação já nos custou bastante esforço, medo e suor.⁵

Do outro lado, na plateia real, é bem provável que poderia haver (se a peça tivesse estreado em 1797) uma criatura semelhante: um cidadão bem informado que, se compreende que o maravilhoso é um elemento legítimo no mundo da arte, acredita porém que o teatro deve contar uma história clara, aprazível e útil, que não deve tratar apenas de teatro, considerando-o a coisa mais importante que existe. Um público, portanto, é como que a imagem do outro. É como se a peça levasse o seu público real para o seu interior ficcional, abolindo assim a diferença entre realidade e ficção. Apesar disso, esse propósito nitidamente romântico tem também uma dimensão satírica, pois Tieck zomba visivelmente do público de teatro do seu tempo. Utilizando o vocabulário da teoria romântica, a peça mobiliza ao mesmo tempo a “ironia retórica”, que é apropriada para diatribes e polêmicas, e a “ironia socrática”, essa autorreflexão vertiginosa que apaga toda diferença entre palco e plateia, sujeito e objeto, real e ideal.

Tieck utiliza esse dois tipos de ironia porque o que ele pretende colocar em discussão é um dos problemas-chave da arte moderna: o caráter de exceção do gênio e as dificuldades na recepção das obras de arte. Diversamente do se costuma pensar, os românticos não se consideravam criaturas superiores que, por sua genialidade, cultuavam uma arte incomunicável e afastada do público. A questão da comunicação do gênio (ou da obra de arte) é bem mais complexa, e envolve uma série de paradoxos. Sem podermos tratar de todos esses paradoxos (como o fato de que todos os seres humanos são gênios, mas o artista deve ser uma espécie de “gênio do gênio”⁶),

Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis) · Romero Freitas

tomaremos apenas a categoria central da estética romântica: a ironia socrática. Pois ela não só é o elemento estruturador das comédias de Tieck (segundo uma conhecida hipótese de Peter Szondi⁷) como dá margem a interessantes discussões no que diz respeito à questão da opacidade e da transparência na comunicação na recepção das obras de arte.

O poeta da ironia

O procedimento característico das comédias de Tieck, a criação de situações teatrais como pretexto para reflexões sobre teatro, literatura e filosofia, gera frequentemente uma questão cética a respeito de sua eficácia artística: o investimento na reflexão não teria um preço muito elevado, não produziria uma arte cerebral na qual o verdadeiro prazer estético seria substituído pela investigação de um conceito? Essa pergunta nos leva diretamente ao problema da ironia romântica. Schlegel definiu a ironia romântica como “parábase permanente”⁸, uma definição que, como se percebe facilmente, se ajusta como uma luva às comédias de Tieck. A questão que se coloca é: essa constante interrupção da ilusão em função da reflexão não teria a sua origem numa hipertrofia do intelecto? Na perspectiva de Schlegel, o que ocorre é exatamente o contrário. Escrever de modo reflexivo ou irônico não é simplesmente uma opção programática ou consciente: o estilo autoparódico é o único meio capaz de fazer justiça ao elemento propriamente *poético* da ironia, que tem a ver com as exigências de uma pulsão criativa não controlada pelo intelecto ou pela vontade. É por essa razão que a arte não pode estar a serviço das Luzes, como parte do progresso das civilizações. A escrita irônico-reflexiva servirá antes para uma crítica desse progresso, na medida em que é regida por processos reflexivos que vão além da consciência empírica ou do intelecto natural.

A investigação filosófica desses processos tem início com a noção kantiana de “juízo estético de reflexão”, que abre caminho para o “ceticismo originário”⁹ da estética romântica. Uma interessante via de acesso a essa filosofia cética e reflexiva é a transformação que os românticos operam sobre a imagem de Sócrates. Sócrates será para eles não apenas o filósofo, mas também o *poeta* da ironia. Nele, o ironizar não nasce de nenhuma estratégia argumentativa deliberada, pois é a inspiração (o *daimon* ou a “musa socrática”) que o move. Tal como no *Banquete* de Platão, que o compara a sátiros e silenos, os românticos enfatizarão o seu caráter imprevisível e incontrolável, ou seja, a sua *atopia* (215 b-d). Entretanto, a ironia de Sócrates tem para o romantismo também a sua dimensão racional: ela é um produto do *logos*, desde que se considere a transformação do *logos* pré-socrático no diálogo socrático. Os diálogos socráticos trazem a filosofia do Céu para a Cidade (segundo uma conhecida observação de Cícero¹⁰), revelando assim a natureza intrinsecamente dialógica da genialidade e da reflexão. O mesmo vale para a conversação amena e sociável, que Schlegel considera uma das características da “urbanidade” de Sócrates. A verdadeira conversação e o verdadeiro diálogo não são uma disputa de pontos de vista particulares, mas sim o movimento

Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis) · Romero Freitas

coletivo do saber (“sinfilosofia” ou “simpoesia”) em direção às Ideias.

Eis o que poderíamos chamar de “paradoxo romântico da comunicação”: se a conversação irônica é uma das formas mais próprias da filosofia e da literatura (pois “os romances são os diálogos socráticos de nossa época”¹¹), isso não quer dizer, no entanto, que a ironia socrática seja algo que se possa apreender plenamente, seja na filosofia, na arte da conversação, no teatro ou no romance. O caráter opaco da ironia autorreferente – que Schlegel chama sempre de “socrática”, mas que a tradição convencionou chamar de “romântica” – não existiria se ela fosse, como às vezes se supõe, um artifício retórico. Nada mais contrário à posição de Schlegel, que estrutura toda a sua argumentação em torno da oposição entre “ironia retórica” e “ironia socrática”. A definição clássica da ironia, que se encontra em inúmeros tratados de retórica da Antiguidade, enfatiza o seu poder de iludir para desconcertar, visando assim alcançar o favor do público presente. A ironia é, nesse caso, um meio para atingir um fim, e não, como no romantismo, um fim em si mesmo, uma forma própria de arte e de pensamento. Como entender então o problema da dissimulação, já que o ato de ocultar-se faz parte do próprio significado histórico e etimológico da palavra “ironia”? Schlegel não nega que a ironia socrática seja uma dissimulação, mas ele introduz na discussão da sinceridade e do fingimento um elemento novo: um ponto de vista não dualista, espécie de “duplo vínculo” entre posições que se contradizem.

A distinção chave que está em jogo aqui é aquela entre o discurso “controlável” e o “incontrolável”: a ironia clássica pertence ao primeiro grupo, a ironia romântica, ao segundo. Na ironia socrática, que Schlegel chamará também de “selvagem”¹², nem mesmo o ironista tem pleno controle sobre a partilha entre a sinceridade e a dissimulação. Eis o que se lê no fragmento 108 da revista *Lyceum*:

A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. [...] Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado.¹³

Bastaria esse fragmento para percebermos a ingenuidade dos leitores que se perguntam quando um autor romântico está falando sério e quando ele está a zombar do leitor (ou de si próprio). O que está em jogo é algo mais complexo: é justamente a distinção excludente entre o lúdico e o sério, o risível e o sublime, o trágico e o cômico, o involuntário e o voluntário, a opacidade e a transparência. Nesse ponto, como em tantos outros, Schlegel é deliberadamente anti-aristotélico: para ele não existe uma separação nítida entre o trágico, que seria a representação das coisas “elevadas”, e o cômico, que deveria representar as coisas “baixas” (*Poética*, 1448a). Em outras palavras, o romantismo é uma estética da síntese paradoxal: ele afirma a necessidade da união, ainda que seja uma união conflitante, entre o cômico e o sério, o natural e o

transcendental, a fantasia e o cálculo, etc. Nas palavras de Schlegel, a ironia

nasce da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro de perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total.¹⁴

“Impossibilidade e necessidade de uma comunicação total”: eis uma fórmula que caracteriza muito bem o que chamamos de “paradoxo romântico da comunicação”.

A seqüência do mesmo fragmento (Lyceum 108) descreve o que se passa com a interpretação ingênua da ironia romântica:

É muito bom se os harmoniosamente triviais [*harmonisch Platten*] não sabem de modo algum como lidar com essa constante autoparódia, na qual sempre acreditam e da qual novamente sempre desconfiam.¹⁵

O termo “harmonioso” tem freqüentemente um significado pejorativo no vocabulário de Schlegel. Tome-se como exemplo o fragmento Lyceum 110: “O desenvolvimento [*Ausbildung*] harmonioso dos nobres e artistas não seria apenas uma harmoniosa ficção [*Einbildung*]?”¹⁶ Em termos gerais, poderíamos dizer que na sua linguagem “harmonia”, “sistema” e “identidade” contrapõem-se a “ironia”, “fragmento” e “contradição”. Concebida como autoparódia, a ironia é uma operação essencialmente contraditória: quem se parodia a si próprio está se separando de si mesmo, está se envolvendo num jogo de espelhos em que ele é ao mesmo tempo o contemplador e o contemplado. Em outras palavras, a autoparódia é uma forma de autorreflexão que envolve necessariamente uma cisão. Isso distingue a autorreflexão romântica da autorreflexão que existe nos sistemas do idealismo alemão, e explica porque a filosofia romântica, embora utilize frequentemente o vocabulário do idealismo (“reflexão”, “incondicionado”, “intuição intelectual”), se afasta do projeto de fundamentação última levado a cabo por Reinhold e Fichte.

“O público não existe”

A rejeição da filosofia fundacionista por parte da filosofia e da arte românticas não produz um retorno a formas de pensamento pré-kantianas. Na crítica kantiana do materialismo, o ponto de vista empírico-natural, externo à reflexão transcendental, é caracterizado como dogmático, pois Kant considera uma ilusão a ideia de que é o objeto que determina o sujeito na relação de conhecimento. É esse dogmatismo que Schlegel rejeita quando descreve os espíritos “harmoniosamente triviais”, pois, de um ponto de vista crítico-reflexivo (que aqui se inspira claramente em Kant), é impossível enunciar de modo puramente objetivo as regras da arte ou do juízo que se faz a seu respeito. Os “harmoniosamente triviais” são, portanto, aqueles que acreditam na existência de regras

objetivas para separar a seriedade e a ludicidade no discurso irônico, tal como, de fato, se acreditava ser possível no âmbito da retórica clássica.

Isso nos traz de volta a um dos temas principais das peças cômicas de Ludwig Tieck. “Harmoniosamente trivial” não é uma expressão que se aplica muito bem aos dois públicos que estão em jogo em *O gato de botas*? O público, diz Schlegel, tem de formar-se por si próprio (Lyceum 86). É uma ilusão querer educá-lo, se ele mesmo não tomar a si tarefa de sua formação. Nesse sentido, a atitude correta de todo autor é escrever sempre para um leitor ideal. Mas o erro da maioria dos autores consiste em fazer exatamente o inverso: eles desprezam o público ideal e escrevem para o que supõem ser o público real. Escrever para um determinado público que se imagina real é limitar *a priori* as possibilidades de leitura do texto, possibilidades que na verdade só poderão ser reveladas no futuro, quando leitores não triviais forem capazes de extrair do texto a reflexão que ele contém em germe. Os maus autores não percebem que o “público real” é somente uma representação ilusória, surgida da falta de uma imagem concreta do leitor ideal: “O público não existe; essa ideia pode no máximo ser apenas representada por aquilo que é empiricamente assim determinado”.¹⁷ O público ideal não se confunde com esse público que se representa como real. O público ideal é na verdade a ideia do público, ou seja, um conceito indeterminado, para o qual não há nenhum equivalente na experiência concreta. É o que nos diz o fragmento Lyceum 35:

Alguns falam do público como se fosse alguém com quem tivessem almoçado no Hotel de Saxe durante a feira de Leipzig. Quem é esse público? – Público não é uma coisa, mas um pensamento, um postulado, como a Igreja.¹⁸

Deixando de lado a referência à Igreja, que pode ser uma alusão ao conceito kantiano de “Igreja invisível”¹⁹, o uso dos termos “ideia” e “postulado” deixa claro que Schlegel tem uma concepção especulativa da recepção da obra de arte. Da mesma forma como, em Kant, o supracensível é apreendido por ideias regulativas, o público ideal de Schlegel pode ser pensado aqui como uma espécie de “tribunal da razão leitora”, algo próximo da ideia de “uso público da razão” no célebre ensaio kantiano sobre o Esclarecimento. Tal público ideal seria, em última instância, a própria humanidade, concebida idealmente como um conjunto de sábios. Nas palavras de Kant: “uma comunidade total, chegando até à sociedade constituída pelos cidadãos de todo o mundo”.²⁰ Identificado com a humanidade enquanto ideia, tal público não poderá ter um lugar fixo no tempo e no espaço, não poderá ter um repertório de leituras ou um gosto definidos. Onde a máxima enunciada no fragmento Lyceum 85: “Todo autor legítimo escreve para ninguém, ou para todos. Quem escreve para que estes ou aqueles o possam ler, merece não ser lido”.²¹

Da mesma forma que o público não pode ser educado, a não ser que ele eduque-se por si próprio, Schlegel dirá que a ironia não pode ser ensinada. Para produzi-la e compreendê-la, tal como no caso do chiste e do humor, será necessário uma experiência social específica, que cada um tem de fazer por sua própria conta. Não se trata, porém

de uma experiência social comum, pois ela tem sempre como seu horizonte uma espécie de utopia, a saber, aquela que se enuncia no célebre fragmento Athenäum 116: “tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade”.²² Uma leitura atenta dos fragmentos das revistas Lyceum e Athenäum mostra que essa utopia estético-social perpassa todo o universo das especulações e criações românticas. Ela não poderia estar ausente, portanto, das anotações filosóficas de Novalis e das comédias reflexivas de Tieck.

No caso específico d’*O gato de botas*, o elemento utópico se encontra na própria ideia de se escrever uma fábula para filósofos, ou seja, na proposição de um retorno *adulto* (portanto, *crítico*) às formas de pensamento e sensibilidade próprias da infância.

O que a peça procuraria, em última instância, seria produzir uma imagem da “criança irônica”, síntese impossível (mas necessária) do conto de fadas e da filosofia crítica. Retomemos a distinção antes esboçada entre o romantismo em sentido estrito e o neoclassicismo de Goethe e Schiller. Depois de apresentar uma série de pontos em comum entre os dois “movimentos” (e uma série de trocas efetivas entre os escritores envolvidos), Ernst Behler identifica o que seria o ponto principal de divergência entre os “clássicos” (que na verdade jamais se autodenominaram assim) e os “românticos” (que usaram o termo “romântico” apenas para designar um ideal de arte e de filosofia, sem aplicá-lo a si mesmos): a noção de poesia absoluta. Perto desse elevado ideal metafísico, mesmo as obras mais sublimes de Goethe pareceriam “prosaicas”, “finitas” ou “limitadas”.²³ Aplicando essa ideia ao procedimento de “jogo de espelhos” em *O gato de botas*, pode-se dizer que Tieck traz o público para dentro da peça não apenas com o intuito de dar-lhe lições zombeteiras, mas sobretudo para ultrapassá-lo como público empírico, isto é, para elevá-lo a um nível transcendental ou divinatório. É isso que está em jogo quando o Poeta enuncia as nada inocentes expressões “Eu tentei levá-los de volta às distantes sensações de seus anos de infância” e “você deveriam ter se tornado crianças de novo”. Pois, embora seja bastante evidente, não é desnecessário lembrar que voltar a ser criança é algo muito diferente de apenas ser criança. De um ponto de vista romântico, há algo de messiânico ou profético nesse retorno. Há toda uma filosofia da história implícita na ideia de que o fim dos tempos leva de volta ao princípio dos tempos (mas de um modo novo, criativo), e é justamente essa filosofia que Novalis articula na forma de uma filosofia do conto de fadas:

No mundo *futuro* tudo é como no mundo *anterior* – e *no entanto tudo é totalmente diferente*. O mundo *futuro* é o caos *racional* – o caos que permeia a si próprio – está em si e fora de si – *caos* ao quadrado ou infinito.

O *conto de fadas* autêntico deve ser ao mesmo tempo *apresentação profética* – apresentação ideal – e apresentação absolutamente necessária. O verdadeiro poeta de conto de fadas é um vidente do futuro.

Confissões de uma *criança* verdadeira, sintética – uma criança ideal. (Uma criança é muito mais inteligente e sábia que um adulto – a criança precisa ser inteiramente criança *irônica*). – Os jogos da criança – *imitação* dos adultos. (Aos poucos a história precisa tornar-se conto de fadas – ela se tornará novamente o que ela era no início).²⁴

É bem provável que Novalis refira-se aqui não à imitação dos adultos pelas crianças, mas à imitação das crianças pelos adultos. As obras de arte seriam então esses jogos de criança jogados por adultos, esses contos de fadas artísticos ou artificiais [*Kunstmärchen*] que são sérios justamente porque aparentam não sê-lo.

A imagem da “criança irônica” remete-nos novamente à figura de Sócrates, o poeta da ironia, mas com o acréscimo de que ele deveria ser não apenas poeta, mas também profeta. Se as outras caracterizações de Sócrates podiam ainda ter certa pertinência numa perspectiva filológica, esta agora se afasta totalmente de qualquer referência clássica, na medida em que diz respeito a um elemento essencialmente judaico-cristão do pensamento romântico: a questão da profecia. Que o poeta é também um profeta é algo essencial na estética romântica, pois esta jamais se separa de uma filosofia escatológica da história²⁵, que concebe o fim dos tempos como um Incondicionado, um Absoluto ou uma Unidade que não se pode jamais atingir. Em suma, *O gato de botas* é como qualquer conto de fadas, ou como qualquer poema, clássico ou moderno. Ele é parte do “classicismo crescendo sem limites”²⁶ (*Athenäum* 116) que se confunde com a própria literatura, considerada de um ponto de vista absoluto:

Todos os poemas clássicos dos antigos estão indissoluvelmente ligados, formam um todo orgânico, são, corretamente considerados, apenas um poema, o único no qual a própria poesia aparece completa. De uma maneira semelhante, na literatura completa, todos os livros devem ser apenas um livro, e num tal livro em eterno devir se revelará o evangelho da humanidade e da formação.²⁷

* **Romero Freitas é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UFOP.**

¹ DIEDERICHSEN, D. *Shakespeare und das deutschen Märchendrama*. Hamburg: 1951, p. 47. (Univ. Dissertation)

² SZONDI, P. *Schriften II*. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1996, p. 29.

³ In: TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Campinas: Papyrus, 1996, p. 207.

⁴ O fato de que Tieck, um entusiasta de Cervantes, identificava o editor Nicolai, espécie de homem símbolo da *Aufklärung*, com Sancho Pança, diz algo sobre a sua atitude frente ao Esclarecimento. Cf. LUSSKY, A. “Cervantes and Tieck’s Idealism”. In: *PMLA*, v. 43, n. 4 (1928), p. 1086.

⁵ TIECK, L. *Der gestiefelte Kater*. Leipzig: Reclam, 2005, pp. 61-62.

- ⁶ NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 49.
- ⁷ SZONDI, P. Op. cit., p. 25.
- ⁸ SCHLEGEL, F. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. XVIII. Padeborn: Ferdinand Schöningh, 1967, p. 85.
- ⁹ Cf. FRANK, M. *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997; FOSCOLO, G. *Filosofia e Poesia: da unidade entre estética e gnosiologia em F. Schlegel*. Belo Horizonte: UFMG, 2010. (Dissertação de Mestrado).
- ¹⁰ Cf. SUZUKI, M. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 168.
- ¹¹ SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 23. (Lyceum 26)
- ¹² SCHLEGEL, F. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. II. Padeborn: Ferdinand Schöningh, 1967, p. 369.
- ¹³ SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Op. cit., pp. 36-37.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 37.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 37.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 174.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 25.
- ¹⁹ Cf. SUZUKI, M. Op. cit., p. 176. O conceito se encontra em *A religião nos limites da simples razão* (A 134)
- ²⁰ KANT, I. “Resposta à pergunta: Que é ‘Esclarecimento’” in *Textos Seletos*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 106.
- ²¹ SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 33.
- ²² *Ibidem*, p. 64.
- ²³ BEHLER, E. *Frühromantik*. Berlin/New York: De Gruyter, 1992, pp. 43-51
- ²⁴ NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. II. Darmstadt: WBG, 1999, p. 514. (Allgemeine Brouillon, 234)
- ²⁵ Peter Szondi caracterizou da seguinte forma a escatologia operante no pensamento de Schlegel: “A Antiguidade [...] não é mais voluntariamente reprodutível no presente; este, concebido como segundo período, é deixado em sua antitética negatividade. Mas a Antiguidade torna-se significativa para o futuro. O que está por vir não deve ser a sua repetição, logo, nenhuma totalidade natural, mas sim uma totalidade espiritual, que se desenvolve a partir do próprio centro da Modernidade” (Op. cit., p. 11). Se substituirmos “Antiguidade” por “criança” e “Modernidade” por “ironia”, talvez possamos compreender melhor o fragmento de Novalis citado acima.
- ²⁶ SCHLEGEL, F. Op. cit., p. 65.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 156.