

# 7

## O cômico e o trágico no romantismo alemão

Romero Freitas

### 1 Estética e filosofia da história

Uma das características da filosofia do romantismo alemão é o uso de conceitos poéticos para refletir sobre temas filosóficos tradicionais. Isso é bem compreensível, se pensarmos que o romantismo é um movimento intelectual que reúne críticos, filósofos, filólogos, poetas e dramaturgos, tendo como objetivo somar esforços para tentar um esclarecimento simultâneo em cada área do saber. Justamente esse objetivo, no entanto, torna a leitura dos textos românticos extremamente difícil — e eu acrescentaria, ainda mais difícil para os estudiosos de filosofia do que para os da teoria literária.

Na história da literatura, seria difícil minimizar a importância dos escritos românticos. Ao que parece, após o surgimento de edições críticas e de traduções confiáveis, a importância desses escritos cresceu consideravelmente nos últimos cinquenta anos. Hoje, é frequente lermos que a estética romântica inaugurou uma série de tópicos de grande importância para os estudos literários, como a teoria do romance, o hibridismo de gêneros e o próprio conceito moderno de “literatura” (BEHLER, 1992). Na história da filosofia, no entanto, o significado do romantismo é controverso. Esquemmatizando bastante, poderíamos dizer que há três posições sobre este assunto: 1- o romantismo não possui nenhum significado filosófico (é a posição das inúmeras histórias da filosofia que simplesmente o ignoram); 2- o romantismo é a vertente

estética ou artística do idealismo alemão (posição defendida, por exemplo, por Nicolai Hartmann em *A filosofia do idealismo alemão*); 3- o romantismo é uma filosofia original, distinta do idealismo de Fichte, Schelling e Hegel (posição defendida por vários autores contemporâneos como, por exemplo, Manfred Frank).

Sem poder dar conta, mesmo que superficialmente, de toda essa problemática, eu gostaria de voltar ao meu tema inicial — “utilização de conceitos poéticos para pensar problemas filosóficos”, filiando-me àquela terceira posição: a que procura investigar a especificidade do romantismo no interior da história da filosofia. Minha divisa será retirada de um ensaio de Peter Szondi: “O mundo intelectual do jovem Friedrich Schlegel é um todo devido a sua filosofia da história” (SZONDI, 1996, p. 11). Procurarei mostrar como a ironia, conceito central da filosofia e da teoria literária do jovem Schlegel, envolve uma particular relação com o tempo histórico. Dito de forma breve: seguindo Szondi, acredito que a estética da ironia pode ser interpretada como uma “filosofia da história das formas artísticas”, pois ela apresenta, mesmo que de modo fragmentário e crítico, uma teoria da modernidade, concebendo esta última como um tempo desarticulado e contraditório, mas que anseia pela unidade. Ainda na esteira de Szondi, farei uma breve incursão pelas comédias de Tieck, espécie de “realização prática” da estética da ironia (que Schlegel compartilha com Tieck e Novalis, embora cada autor tenha uma formulação própria dessa teoria). Entretanto, meu objetivo principal vai além da interpretação szondiana do romantismo: procurarei entender como a ironia se relaciona com a expressão cômica, uma vez que a sua transformação em princípio filosófico central a coloca na vizinhança do estilo “elevado” (sublime, sério ou trágico). O cômico romântico poderá ser compreendido, então, como uma espécie de “continuação do trágico por outros meios”.

## 2 Trágico, cômico, irônico

No romantismo alemão em sentido estrito — movimento poético e filosófico que girou em torno das revistas *Lyceum das belas artes* (1797) e *Athenäum* (1798-1800) — o conceito de “trágico” passou por uma mutação substancial. Seus últimos vínculos com a poética clássica, vínculos que ainda estão presentes em Lessing e no pré-romantismo, se desfizeram. O ponto de partida dessa transformação é a teoria da tragédia desenvolvida por Schiller a partir do início da década de 1780, concebendo os “objetos trágicos” como uma contradição entre a matéria e o espírito, o instinto e a lei, o real e o ideal. Em certo sentido, essa contradição trágica é a alma da própria filosofia crítica iniciada por Kant e continuada por Schiller. Mesmo antes da teoria schilleriana da tragédia, a crítica já é trágica em si mesma, uma vez que ela descobre uma profunda cisão no interior do homem, concebido como “cidadão de dois mundos”: a razão deve limitar-se à experiência, mas suas pretensões teóricas, devido ao seu próprio “destino” (CRP A VII), tendem ao que vai além dela (BARBOSA, 2007).

Na original teoria estética de Schiller, que poderia ser considerada a primeira teoria propriamente moderna do trágico (MOST, 2001; MACHADO, 2006), a tragédia é o gênero poético que melhor exprime esse conflito fundamental. Na estética do romantismo, porém, o trágico se exprime por outros meios. A tragédia não será o objeto central da análise filosófica do conflito trágico. O foco principal dessa análise será transferido para a interpretação do romance, da comédia reflexiva e da ironia. Em função dessa transformação, que envolve uma profunda reformulação da teoria dos gêneros poéticos (SZONDI, 1996), a relação entre o trágico e o cômico deixa de ter o aspecto de uma oposição excludente, como era regra geral na tradição poética derivada de Aristóteles. Como mediador entre os dois, espécie de unidade dos contrários reunindo o trágico e o cômico, surgirá uma categoria que desempenhava

um papel apenas secundário na poética clássica: a ironia.

A ironia será a “alma” do romance e da comédia reflexiva, tal como o trágico tinha sido a “alma” da tragédia. Mas ela também estará presente no diálogo filosófico, na coletânea de fragmentos, na resenha crítica e na arte da conversação. É devido a essa onipresença que a ironia foi considerada, pelo menos desde a estética de Hegel, o princípio central do pensamento romântico. Poderíamos até mesmo chamar o pensamento romântico de “panironismo”. Mas devemos sempre ter em mente que se trata de um conceito inteiramente singular de “ironia”. Uma formulação que deve muito mais a Platão, Kant e Schiller do que às retóricas e poéticas aristotélicas.

Além de reformular a noção de ironia e de criar uma teoria filosófica do romance, o romantismo criou também um gênero poético original: a comédia reflexiva ou metateatral. Essa singular mistura de comédia, crítica teatral, filosofia transcendental e conto popular (*Märchen*) é uma invenção própria do romantismo. É ela, na verdade, uma das “extravagâncias” do movimento, que lhe renderão a fama de hermético ou subjetivista. A reunião de vários gêneros em um só não nos deve parecer extravagante, no entanto, se tivermos em mente o fato de que o hibridismo de gêneros é uma característica central da teorização e da produção literária do romantismo. O próprio movimento romântico se definirá, no seu principal texto programático, como forma poética capaz de articular todas as formas, poéticas e não-poéticas:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor (SCHLEGEL, 1967a, p. 182; 1997, p. 64).

Antes de examinar de que modo a comédia irônica e reflexiva, como uma espécie de “drama socrático”, criará uma junção entre o trágico e cômico, retomaremos alguns fatos bem conhecidos da conceituação clássica do cômico e da ironia. A caracterização aristotélica do cômico gira essencialmente em torno da oposição entre o “alto” e o “baixo”, concebida nos termos do vício e da virtude<sup>1</sup>. Na passagem mais célebre (provavelmente, devido a seu poder de síntese), Aristóteles parte de uma comparação entre a poesia do século V e a poesia dos séculos anteriores:

Homero imitou homens superiores; Cleofão, semelhantes; Hegêmon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da Delíada, imitaram homens inferiores. [...] Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são (ARISTÓTELES, 1987, p. 242).

A filosofia platônica, em sua forma “literária”, é a fonte principal das considerações clássicas sobre a ironia. O fato de que Sócrates, o herói tragicômico do “teatro” de Platão, é caracterizado às vezes por seus interlocutores como ironista, dá origem a uma ampla controvérsia sobre o que seria “a habitual ironia de Sócrates”<sup>2</sup>. Sem poder tratar diretamente do assunto aqui, observarei apenas que a questão já parece conter a principal característica da reflexão moderna que ela inspira: o paradoxo. A ironia de Sócrates é séria, pois está a serviço da verdade (Sócrates é aquele que procurava viver em função da *parrhesia*, a expressão franca e desimpedida); mas ela é ao mesmo tempo uma forma de fingimento ou dissimulação, pois sem ocultação do sentido nenhuma ironia é possível (MUNIZ, 2002). Seria correto dizer que Sócrates dissimula em função da transparência, que ele mente para dar lugar à verdade? (VLASTOS, 1991).

Voltando a Aristóteles, é importante notar que a conceituação do cômico como “modo de representação das coisas baixas” é fei-

ta no âmbito da poética. Nenhuma das referências de Aristóteles sobre a comédia é feita a partir do âmbito da “filosofia primeira”, isto é, da metafísica. Comparativamente falando, uma importante inovação do romantismo será a transformação do estatuto teórico do cômico e da comédia (desde que irônica, reflexiva, metateatral), transferindo-o da esfera da *techné* (retórica e poética) ou da *práxis* (ética) para o domínio da metafísica (a *theoria* por excelência). Nesse processo inaugural, essencialmente moderno, mas “antecipado” por Platão, o riso espontâneo e desenfreado da comédia clássica sairá perdendo: dará lugar a um riso reflexivo e contido. O riso moderno torna-se assim sério, filosófico, sublime, em evidente contradição com a doutrina de Aristóteles, que via no cômico a representação de ações “inferiores” — e, mesmo no caso dessas, somente daquelas sem verdadeira significação moral, isto é, as “torpezas anódinas”<sup>3</sup>.

É nesse sentido que é possível dizer, parafraseando Clauzewitz, que o cômico é uma “continuação do trágico por outros meios”. No romantismo, a comédia se torna reflexiva, e a filosofia, ao seu modo, cômica. “Ironia”, “humor” e “chiste” são os nomes que a filosofia, sem deixar de ser séria (isto é, “elevada”, científica, metafísica), dará a seus próprios aspectos cômicos, criando uma síntese inédita entre a reflexão e o riso: uma forma de expressão cômico-filosófica só comparável à do cinismo antigo.

### 3 Poesia e filosofia

Nos fragmentos publicados nas revistas *Athenäum* e *Lyceum*, Friedrich Schlegel entende a ironia literária e filosófica essencialmente como “ironia socrática”. Dessa forma, ele distinguirá a ironia retórica da ironia filosófica e poética. Observe-se que essa distinção entre apenas duas ironias (retórica e socrática), em vez de três (retórica, socrática e poética), sugere uma aproximação entre filosofia e poesia. Há, de fato, um elemento comum entre

poesia e filosofia, segundo o pensamento romântico: a autor-reflexão. Como se lê no fragmento *Athenäum* 238, dedicado à definição da idéia de “poesia transcendental”:

Assim como se daria pouco valor a uma filosofia transcendental que não fosse crítica, não expusesse também o produtor com o produto e contivesse ao mesmo tempo, no sistema dos pensamentos transcendentais, uma caracterização do pensamento transcendental: assim também aquela poesia deveria unir [...] a reflexão artística e o belo auto-espelhamento que se encontram em Píndaro, nos fragmentos líricos dos gregos e na elegia antiga, mas, entre os modernos, em Goethe, e expor também a si mesma em cada uma de suas exposições e em toda parte ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia (SCHLEGEL, 1967a, p. 204; 1997, p. 89).

Embora Schlegel proponha essa analogia entre duas autorreflexões, a poética e a filosófica, não é correto dizer que, no romantismo, poesia e filosofia sejam idênticas, como às vezes se lê em interpretações apressadas. O romantismo vê como sua tarefa a unificação de poesia e filosofia, mas concebe as duas em permanente contraposição. Na terceira coleção de fragmentos publicada por Schlegel, intitulada *Idéias*, veremos que para este autor só há uma unidade efetiva entre poesia e filosofia: no âmbito suprafilosófico e suprapoético da religião.

Outro elemento importante no fragmento citado acima é a referência à poesia grega. Não é paradoxal o fato de que a poesia clássica é louvada por uma estética que é praticamente a criadora da imagem moderna da poesia? Na verdade, um equívoco frequente em relação à estética romântica é supor a existência de uma oposição simples entre “romântico” e “clássico”. Embora os românticos tenham contribuído sobremaneira para elaborar e divulgar a distinção entre o clássico e o romântico, teorizações mais complexas como a de Friedrich Schlegel tendem a pensar a arte romântica como uma unidade paradoxal: uma síntese atualmente

impossível, mas utopicamente pensável, entre o romântico e o clássico. Tal é o significado de uma fórmula enigmática da definição de “poesia romântica” no célebre fragmento 116, que caracteriza esta última como “classicismo crescendo sem limites” [*grenzenlos wachsende Klassizität*] (SCHLEGEL, 1967a, p. 183; 1997, p. 65).

Na tradição das poéticas e retóricas de inspiração aristotélica, seria muito difícil encontrarmos algo semelhante a uma unificação, mesmo que utópica, entre poesia e filosofia. O significado metafísico da noção aristotélica de mimesis se perde rapidamente nas poéticas posteriores à obra de Aristóteles: elas criam uma tradição própria, cultivada por poetas e retores, na qual a *Poética* é lida sem referência à *Física* e à *Metafísica*, gerando um paradigma que estabelece pouco ou nenhum vínculo substancial entre a poesia e a filosofia, entre a linguagem e o ser. A unificação entre poesia e filosofia pareceria nesse contexto uma espécie de quadratura do círculo, pois, para as poéticas e retóricas clássicas, a obra de arte é essencialmente um artifício, um instrumento da linguagem visando a produção de certo efeito (catarse, comoção, prazer etc.).

A situação é inteiramente diferente na estética moderna. O que os românticos sustentam, antes de mais nada, é o caráter intransitivo da arte e da linguagem. Isto gera uma relação distinta com a natureza. Se as poéticas clássicas consideravam que a arte imita ou representa a natureza, a estética romântica dirá essencialmente que a arte é natureza. A conversibilidade entre arte e natureza já havia sido defendida no § 45 da terceira *Crítica* kantiana: “A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza” (KANT, 1993, p. 152). Entretanto, apesar da sua evidente herança kantiana, o romantismo vislumbra uma identidade entre arte e natureza que vai além do conceito de “forma” como “aparência subjetiva” (“finalidade sem fim”). Essa identidade real entre arte e natureza, que ultrapassa o domínio da analogia, exprime-se,



por exemplo, numa conferência de Schelling intitulada *Sobre a relação das artes figurativas com a natureza* (1807):

o que deve dar à obra de arte, à totalidade, sua beleza, não pode ser mais a forma, mas algo que está acima da forma, a saber: a essência, o elemento geral, o olhar, a expressão do espírito da natureza que deve nela residir (Apud TODOROV, 1996, p. 218).

É nesse novo contexto intelectual que a ironia torna-se, pela primeira vez, um conceito central do pensamento filosófico. Mas, como já foi dito, a palavra “ironia” sofre uma considerável mutação de sentido. Trata-se agora mais do personagem platônico “Sócrates” e da atitude dita “socrática” do que da definição de ironia que foi transmitida pelos tratados de retórica e poética (resumindo, algo como: “figura de linguagem mediante a qual se diz uma coisa, querendo dizer o seu contrário”). A ironia socrática de que nos fala Schlegel significa, portanto, uma atitude radicalmente crítica e investigativa, uma desconfiança quanto a tudo o que foi instituído e, no limite, a impossibilidade do conhecimento perfeito e acabado. Tanto na atitude crítica quanto na idéia de um devir constante do pensamento, a inspiração principal de Schlegel serão as noções platônicas de diálogo e dialética. Mas há aqui um acréscimo propriamente moderno: o devir das idéias é orientado por um *telos* histórico.

#### 4 A negatividade do presente

No fragmento *Athenäum 116*, a “poesia romântica” (entendida em sentido amplo, como sinônimo da arte e do pensamento românticos) será definida através de duas fórmulas: “poesia universal progressiva” e “classicismo crescendo sem limites”. As duas fórmulas dizem respeito à temática da perfectibilidade infinita, resumida por Schlegel na seguinte afirmação: “o gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é a de que só pode vir a ser,

jamais ser de maneira perfeita e acabada” (SCHLEGEL, 1967a, p. 183; 1997, p. 65). A primeira fórmula estende ao domínio das artes uma ideia que a *Aufklärung* havia elaborado obsessivamente, mas tendo em vista principalmente a ciência, a técnica, a economia e o direito: a tendência do gênero humano a um progresso ilimitado. A segunda fórmula também faz referência a um aperfeiçoamento infinito, mas recorrendo à ideia de perfeição acabada que os românticos associam às obras clássicas.

Embora o clássico seja definido como a busca de uma perfeição claramente delimitada, o romantismo se apresenta como um classicismo que evolui e extrapola sempre os seus próprios limites. Há nesse belo paradoxo a ideia de algo como um “classicismo do futuro”. Como observou Peter Szondi:

A concepção filosófico-histórica [*geschichtsphilosophische*] de Schlegel tem três raízes: a experiência da antiguidade, o sofrimento refletido na modernidade, a esperança no vindouro reino de Deus. O elemento clássico, o elemento de crítica do tempo [*Zeitkritisches*] e o elemento escatológico reúnem-se aqui num todo de três partes (SZONDI, 1996, p. 11).

Essa tripartição, que reproduz as três dimensões do tempo (passado, presente, futuro) e prepara o caminho para a dialética de Hegel, nasce da forma como Herder historicizou a Grécia ainda não plenamente histórica de Winckelmann, criando uma genuína “filosofia da história das formas artísticas”, ou seja: uma concepção que concebe cada época na sua singularidade, que não considera nenhuma delas como modelo eterno, mas que, ao mesmo tempo, insere-as em uma totalidade histórica universal.

Essa concepção do tempo histórico é essencial para se entender porque “clássico” e “romântico” não se opõem de modo simples: a antiguidade, embora já não seja a norma para a criação no presente, torna-se objeto de uma especulação utópico-escatológica. O futuro teria a função de unir a perfeição acabada

(mas não crítico-reflexiva) dos clássicos e criação crítico-reflexiva (mas não perfeita e acabada) dos modernos:

A antiguidade t[...] não é mais voluntariamente reproduzível 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 [como Herder e Schlegel concebiam a Grécia, RF], mas sim uma totalidade espiritual, que se desenvolve a partir do próprio centro da modernidade (SZONDI, 1996, p. 11).

O romantismo, portanto, é duas coisas. Como forma presente, ele é transição e negatividade. Como forma futura, ele é síntese e acabamento. Em sua realidade atual, ele só vê fragmentação. Em sua realidade futura, ele vê uma perfeição reflexiva (“totalidade espiritual”).

É justamente essa negatividade do presente que caracteriza o trágico romântico.

Em outras palavras, o trágico é a contradição da forma, a impossibilidade da unidade poética. Se compararmos essas contradições com aquelas apresentadas por Szondi no seu estudo clássico sobre a filosofia do trágico (SZONDI, 2004), veremos que aqui se trata de contradições formais, que impedem a unidade da ação no palco, e que ali se tratava de contradições apenas no conteúdo (entre a liberdade e o destino, por exemplo), uma vez que a própria forma da tragédia exige a unidade de ação. À primeira vista, isso é algo bem compreensível: em primeiro lugar, como o romantismo havia abandonado a tragédia como forma artística principal, o trágico romântico encontraria na comédia o seu modo de expressão mais próprio, mesmo que dissimulado pela ironia; em segundo lugar, se a comédia, desde Aristófanes, é um gênero que abriga a interrupção da ação (a parábase), a comédia romântica caracteriza-se pela construção da forma a partir de fragmentos de ações e de interrupções, podendo por

isso ser caracterizada por uma expressão que Schlegel utiliza para definir a ironia: “parábase permanente” (SCHLEGEL, 1967b, p. 85). Mas há algo menos óbvio nesse processo: a tendência ao formalismo, a transformação da “mensagem” em concretude simbólica que se exprime por si mesma. Não seria essa tendência uma característica essencial do romantismo, que ele legou à arte moderna em geral?

De qualquer modo, o essencial é observar como essa tendência generalizada à fragmentação da forma, que Schlegel atribui à modernidade em geral, é uma das principais marcas do meta-teatro de Tieck. O inacabamento das peças é resultante do estado inacabado da reflexão que se desenrola nelas. Elas não são propriamente peças, mas peças sobre o que deveria ser uma peça. A questão, no entanto, se desdobra ao infinito, pois o conceito de “peça de teatro” (ou de “obra de arte”) é tão inacessível à razão finita quanto qualquer outro conceito metafísico: ele só pode ser apreendido como formulação provisória no processo infinito de reflexão, que só tem fim no âmbito escatológico do “Reino de Deus”.

Tomemos apenas um exemplo. Na peça *Um Prólogo* (1796), que pode ser considerada um exercício prévio para as duas principais obras meta-teatrais de Tieck — *O gato de botas* (1797) e *O mundo invertido* (1797) — os atores representam espectadores que chegaram antes da peça começar. Como eles não sabem de que tipo de peça se trata, passam a discutir sobre qual será o assunto da peça e, a partir de um certo ponto, começam a se perguntar se haverá peça. Ao fim, após discussões e brigas entre cétricos e otimistas quanto à existência ou não de uma futura ação cênica, a peça se encerra com a conclusão: não haverá peça, pois o prólogo é a própria peça. Como Szondi (1996) observou, trata-se de mostrar o caráter provisório de toda existência no presente (consequência da filosofia da história do romantismo) através da apresentação de uma forma provisória (o prólogo) que tem o valor de algo definitivo (pois o prólogo é a peça). Perspectiva

filosófica e criação formal se irmanam: o prólogo é um esboço de obra porque a peça como tal, a obra perfeita e acabada, só pode ser feita no futuro, quando a reflexão filosófica for plenamente compatível com a criação poética, isto é, quando romantismo, classicismo, antiguidade e modernidade forem uma coisa só.

Para concluir, eu gostaria de partir de uma pergunta: não é curioso que os estudiosos do trágico tenham dado tão pouca importância ao romantismo? Szondi, por exemplo, no seu original e influente *Ensaio sobre o trágico*, ignora o trágico romântico — a não ser que se considere Hölderlin um representante do romantismo. Se os românticos mantiveram estreita relação com as filosofias de Fichte e Schelling, se eles conheciam muito bem as criações poéticas e as reflexões estéticas de Goethe e Schiller, como teriam negligenciado essa ampla investigação que hoje denominamos “estética do trágico”? Uma hipótese que me parece interessante é aquela que enunciei no início do texto: o cômico torna-se o meio de expressão do trágico, a comédia torna-se um modo de expressão da tragédia da arte moderna, dilacerada entre a fragmentação do presente e os seus sonhos de unidade (prospectivos e retrospectivos). Dito de outra forma: devido à desarticulação da teoria clássica dos gêneros, que o romantismo experimenta com uma radicalidade inexistente no pré-romantismo e no classicismo weimariano, é a comédia reflexiva (ao lado do romance e da ironia filosófica) que exprime, em sua forma híbrida (cômica e trágica), o que seria o “objeto trágico” para a estética romântica.

## Notas

<sup>1</sup> Poética, 1448a, 1448a16, 1448b33, 1449a32.

<sup>2</sup> República, 337a.

<sup>3</sup> Poética, 1449a32.

<sup>4</sup> “O romantismo alemão [...] não produziu uma dramaturgia de grande relevo. Os românticos são excessivamente subjetivos e procuram demasiadamente a auto-expressão individual para que pudessem criar personagens autônomas, objetivas, de vida própria. Suas maiores obras pertencem ao domínio da poesia lírica e da

- narração" (ROSENFELD, 1993, p. 237).
- <sup>5</sup> Veja-se, sobretudo, os fragmentos 46, 48 e 96.
- <sup>6</sup> É nesse sentido que Manfred Frank distingue "romantismo" e "idealismo alemão": enquanto o idealismo procura elaborar um conhecimento sistemático, partindo da descoberta dos "primeiros princípios", o romantismo tende a propor uma filosofia a-sistemática e cética, uma espécie de "ceticismo originário" (FRANK, 2007).
- <sup>7</sup> Veja-se, por exemplo, o fragmento *Lyceum* 93: "Nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda a poesia; nos modernos se presente o espírito em devir" (SCHLEGEL, 1967, p. 158; 1997, p. 34).
- <sup>8</sup> A questão é controversa. A historiografia tradicional costuma excluí-lo do romantismo, pelo fato de que ele teve pouco contato com o grupo de Jena. Hölderlin seria um autor inclassificável, à margem dos dois principais movimentos literários da época: o classicismo de Weimar e romantismo de Jena. Manfred Frank, no entanto, prefere incluí-lo no romantismo, devido às suas afinidades temáticas e a sua posição cronológica em relação ao grupo de Jena (FRANK, 2007).

## Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: **Aristóteles II**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1987. (Os Pensadores).

BARBOSA, Ricardo. Kant trágico. In: ALVES JR, Douglas (Org.). **Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica/Fumec, 2007.

BEHLER, Ernst. **Frühromantik**. Berlin: Walter de Gruyter, 1992.

FRANK, Manfred. Philosophy as 'Infinite Approximation'. Thoughts arising out of the 'Constellation' of Early German Romanticism. In: HAMMER, Espen. **German idealism – Contemporary perspectives**. London: Routledge, 2007.

GEBHARDT, Armin. **Leben und gesamtwerk des "königs der romantik"**. Marburg: Tectum Verlag, 1997.

HARTMANN, Nicolai. **Filosofia do idealismo alemão**. Tradução de José Gonçalves Belo. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1976.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

MAAS, Wilma. Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, jan. 2008.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Denis. **Filosofia e literatura**: o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. (Filosofia Política III/1).

MUNIZ, Fernando. Dialética socrática entre a *ironia* e a *parrhesia*. **Boletim do CPA**, Campinas, SP, v. 3, n. 13/14, p. 97-108, out./nov. 2002: dez./jan. 2002/2003.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SCHILLER, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe**. Müncher: Ferdinand Schöningh, 1967a. v. II.

SCHLEGEL, Friedrich. **Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe**. Müncher: Ferdinand Schöningh, 1967b. v. XVIII.

\_\_\_\_\_. Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. In: \_\_\_\_\_. **Schillers Werke in Zwei Bände**. Salzburgo: Verlag Das Bergland-Buch, 1952.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico** – Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. **Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. v. II.

TIECK, Ludwig. **Schriften**. Berlin: [s.n.], 1828-1846. v. XIII.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

VLASTOS, Gregory. **Socrate**: ironist and moral philosopher. New York: Cornell, 1991.

Recebido em: 14 de agosto de 2007.

Aprovado em: 27 de agosto de 2007.