



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Natália Fernanda da Silva Trigo

Crítica e criação em Novalis: dos Fragmentos de *Pólen* aos poemas dos *Hinos à Noite*.

São José do Rio Preto

2017

Natália Fernanda da Silva Trigo

Crítica e criação em Novalis: dos fragmentos de *Pólen* aos poemas dos *Hinos à Noite*.

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto
2017

Trigo, Natália Fernanda da Silva.

Crítica e criação em Novalis : dos fragmentos de Pólen aos poemas dos Hinos à noite / Natália Fernanda da Silva Trigo. -- São José do Rio Preto, 2017

117 f.

Orientador: Márcio Scheel

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura alemã - Séc. XVIII - História e crítica. 2. Poesia alemã - Séc. XVIII - História e crítica. 3. Novalis, 1772-1801. Pólen - Crítica e interpretação. 4. Novalis, 1772-1801. Hinos à noite - Crítica e interpretação. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 830-1.09"17"

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Natália Fernanda da Silva Trigo

Crítica e criação em Novalis: dos fragmentos de *Pólen* aos poemas dos *Hinos à Noite*.

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas
UNESP – Araraquara

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
22 de fevereiro de 2017

Dedico este trabalho aos meus pais, Adriana Trigo e Zildo Trigo, meus maiores exemplos, que me apoiaram incondicionalmente e foram responsáveis por cultivar em mim o amor pela literatura.

À memória de minha avó Maria Trigo, que sempre se orgulhou imensamente de mim e que me presenteou com meu primeiro livro.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Márcio Scheel, por me ajudar a pensar e refletir sobre a obra de Novalis e o universo do primeiro romantismo alemão, pelo aprendizado, pelo convívio, pela paciência e pela contribuição para o desenvolvimento do meu senso crítico não apenas em relação à literatura, como à vida em geral. Alguém a quem admiro imensamente como professor, pesquisador e pessoa.

Aos meus pais que sempre me aconselharam e ajudaram em todos os momentos em que precisei, acreditando em mim mesmo quando eu não acreditava.

À André Regino por todo carinho, amor e compreensão. Aos meus amigos Anderson Ferris, Dibo Neto, Eloísa Valença, Giovana Alves, Ingrid Zanata, Jean Pimentel, Odair Júnior, Mariana de Fátima, Mariah Berto, Monelise Vilela e Roberta Fiel que tive o prazer de conhecer, conviver e que sempre estiveram ao meu lado me apoiando.

Ao Ibilce/UNESP e aos meus professores de graduação e de pós-graduação em Letras, que contribuíram tanto para minha formação profissional quanto pessoal.

Ao professor Orlando Amorim, pelas brilhantes aulas e valiosas discussões que foram essenciais para a realização desse trabalho, pelas contribuições no exame de qualificação, pela disponibilidade para retornar para a defesa, por toda atenção e ajuda que sempre me ofereceu.

À professora Wilma Patricia Maas, pelas discussões e contribuições no exame de qualificação, pela disponibilidade para retornar a defesa, por ter lido esse trabalho e se disponibilizar a compartilhar comigo questionamentos e sugestões.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela bolsa de mestrado concedida.

“<A poesia dissolve a existência alheia em
própria.>”

(Novalis, *Pólen*)

RESUMO

O presente trabalho analisa de que maneira as reflexões teóricas sobre a criação poética de Novalis, que se materializam nos fragmentos de *Pólen*, relacionam-se com os poemas que compõem os *Hinos à Noite*. Procuramos analisar a relação dialética que as duas obras estabelecem que consiste no fato dos fragmentos possuírem características da poesia e de suas ideias estarem presente nos poemas. Analisamos os fragmentos que refletem sobre as teorias românticas acerca da poesia e do poético, compreendendo como se constitui nessa obra o pensamento crítico de Novalis sobre poesia e linguagem, estabelecendo, depois, ligações com os poemas, associando a reflexão crítica presente em *Pólen* com alguns elementos poéticos marcantes nos *Hinos* como o misticismo, a ideia de conhecimento, o símbolo, a valorização da Noite, da Morte e do Amor. Compreendemos que as duas obras estabelecem uma conexão de ideias, pois, entendemos os *Hinos* como uma poesia transcendental, sobre a qual Novalis teorizou em seus fragmentos, além disso, analisamos que os símbolos do Amor e da Morte estão presentes em ambas as obras e são construídos a partir de características em comum. Refletimos ainda que as duas obras se aproximam também no aspecto formal, uma vez que em ambas Novalis faz experimentações formais: em *Pólen* temos o desenvolvimento do fragmento como gênero, enquanto nos *Hinos* temos o poema em prosa e em verso. Verificamos, então, que Novalis dissolve as fronteiras entre poesia, teoria e crítica, tanto em relação as reflexões propostas e a linguagem utilizada quanto a composição formal, criando, com isso, uma maneira original de se pensar e se produzir as obras literárias, suas teorias e suas críticas.

Palavras-chave: Novalis. *Pólen*. *Hinos à Noite*. Fragmento. Crítica. Poesia.

ABSTRACT

The present work studies the way the theoretical reflection about the poetic creation of Novalis, that are present in the fragments of Pollen, have a relation with the poems of the Hymns to the Night. We analyze the dialectics relation that the two works have, which is the fragment having characteristics of poetry and the ideas of the fragments being present in the poems. We analyze the fragments that reflect the romantic theories about poetry and poetic, understanding how the critical thoughts by Novalis about poetry and language are made, establishing, after that, connections with the poems, and linking the critical reflection that's in Pollen with some important poetic elements of the Hymns, as the mysticism, the idea of knowledge, the symbol, the valorization of Night, Death and Love. We recognize that the two works have a connection of ideas, because we understand the Hymns as the transcendental poetry, that Novalis theorized in his fragments. Furthermore, we analyze that the symbols of Love and Death are in both works and made with sharing characteristics. We also reflect that both works have similarities in the formal aspect, once that in both Novalis make formal experimentations: in Pollen we have the development of the fragment as a genre, and in the Hymns the poem in prose and verse. We also verified that Novalis dissolves the frontiers among poetry, theory and criticism, in relation to the proposed reflections and the language used as well as the formal composition, creating, with this, a new way of thinking and producing the literary compositions, their theory and their criticism.

Keywords: Novalis. Pollen. Hymns to the Night. Fragment. Criticism. Poetry.

Sumário

Introdução	9
CAPÍTULO 1 – O primeiro romantismo alemão (<i>Frühromantik</i>) e Novalis	14
1.1 Breves antecedentes do primeiro romantismo alemão	14
1.2 Primeiro romantismo alemão (<i>Frühromantik</i>)	19
1.3. Novalis.....	22
1.4. A construção de Novalis como mito romântico	24
CAPÍTULO 2 – A teoria romântica do poético e o fragmento literário	28
2.1 A teoria romântica do poético e da linguagem.....	28
2.2. O fragmento literário como forma de reflexão.....	53
2.3. O poema em prosa	62
CAPÍTULO 3 – Os fragmentos de <i>Pólen</i> e os poemas dos <i>Hinos à Noite</i>: aproximações e distanciamentos	64
Conclusão	105
Referências	108
Bibliografia Complementar	115

INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa os fragmentos literários de Novalis presentes em *Pólen*, principalmente os que pensam sobre a teoria da poesia e do poético, compreendendo com base nisso como o poeta alemão compreendia a criação poética. A partir dessa ideia do poético que Novalis constrói em seus fragmentos, estabelecemos relações com sua obra literária, os *Hinos à Noite*, entendendo como as ideias sobre a poesia e o poético desenvolvidas em *Pólen* estão nos poemas e como os fragmentos possuem características da poesia, os símbolos do Amor e da Morte são construídos de maneira semelhante nos fragmentos e nos poemas. Além disso, compreendemos como ambas as obras se aproximam em seu aspecto formal, uma vez que, Novalis realiza experimentações formais nas duas, em *Pólen* temos o fragmento e nos *Hinos à Noite* o poema em prosa, entendendo ainda, como a forma de cada obra contribui diretamente para a construção de seu significado.

O poeta, romancista, crítico literário e pensador Novalis, pseudônimo de Georg Friedrich Philipp von Hardenberg (1772-1801), foi um dos principais representantes, juntamente com os irmãos Schlegel, Tieck e Schleiermacher, do que ficou conhecido como Círculo de Jena. Essa reunião de pensadores em Jena, na Alemanha do final do século XVIII, deu origem ao primeiro romantismo alemão (*Frühromantik*). Ao ser admitido no grupo, Novalis propõe discussões muito mais filosóficas do que havia até então e suas produções são marcadas pelo rompimento com os cânones clássicos, com os valores de arte e crítica que eram postulados pelos tratados de arte, rompimento este associado ao ideal de libertação, a visão melancólica e noturna, a nostalgia e o misticismo, referenciais para o romantismo alemão. Para Novalis, a função do poeta é a de transportar a humanidade para uma nova reflexão, a poesia e a arte são vistas como atividades de pensamento, ou seja, realizam-se como reflexão. As principais obras do poeta alemão foram os fragmentos de *Blüthenstaub* (*Pólen*), os poemas dos *Hymnen an die Nacht* (*Hinos à Noite*), o romance inacabado *Heinrich von Ofterdingen* e a novela *Die Lehrlinge zu Saïs* (*Os Discípulos em Saïs*).

Na esfera da crítica e da teoria literárias, Novalis publica, em 1798, no primeiro número da revista *Athenaeum*, uma coletânea de fragmentos que será chamada de *Blüthenstaub* (*Pólen*), no qual temos as principais reflexões de Novalis sobre teoria, crítica e linguagem poética. Utilizaremos a edição dos fragmentos de *Pólen* feita por Rubens Rodrigues Torres Filho (2009) para a Coleção Biblioteca Pólen, dirigida por ele para a editora Iluminuras, na qual encontramos a seguinte divisão da obra: “Folha de fragmentos”; “Pólen” que são os fragmentos conforme foram publicados na *Athenaeum*, e “Observações

entremescladas” que são os manuscritos dessa publicação; “Fragmentos logológicos I e II”, “Poesia”; “Poeticismos”; “Fragmentos I e II”; “Fragmentos ou tarefas de pensamento”; “Anedotas”; “Diálogos” e “Monólogo”. É importante frisar que, a escolha da tradução se deu principalmente por Rubens Rodrigues Torres Filhos ter “uma formação filosófica, radicada na tradição do pensamento alemão, sendo o principal estudioso e comentador da obra de Fichte no país” (SCHEEL, 2010, p. 25) o que faz com que ele tenha autoridade em relação ao primeiro romantismo alemão, além do fato de sua tradução contar com notas fundamentais para a compreensão da obra, trazendo muitas vezes discussões sobre o porquê da escolha de certos termos, os originais em alemão e o contexto em que se inserem.

Os poemas dos *Hymnen an die Nacht (Hinos à Noite)* constituem seis hinos, sendo os três primeiros em prosa, o quarto e o quinto em prosa e em versos, e o sexto em versos, é importante ressaltar que essa formação é a que foi publicada na revista *Athenaeum* em 1800, sendo diferente de sua versão manuscrita, que segundo Brandão (1998) era composta somente por versos. Os *Hinos* são uma espécie de diário de um sujeito-lírico que busca alcançar sua transcendência espiritual e, com isso, entrar em contato com o absoluto. Usaremos a edição bilíngue dos *Hymnen an die Nacht (Hinos à Noite)* de Fiama Hasse Pais Brandão (1998), publicada pela Assírio e Alvim, principalmente pelo fato da tradutora ser poeta, o que confere a sua tradução recursos estilísticos que outras traduções não possuem, além dela possuir um profundo conhecimento da língua alemã que se deve a sua formação em filologia germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Trata-se de um trabalho de natureza bibliográfica, analítica e crítica, que tem como objetivo entender de que maneira o que Novalis compreende e fundamenta como criação e linguagem poética, ideias essas presentes nos fragmentos de *Pólen*, aparece em sua obra poética *Hinos à Noite*, analisando, principalmente, a relação dialética que se estabelece entre as duas obras, uma vez que os fragmentos possuem características da poesia e nos poemas encontramos muitas das ideias desenvolvidas pelos fragmentos, as obras estabelecem, então, uma conexão de ideias, e por esse motivo, se autoiluminam. A partir disso, pensamos como os *Hinos* podem ser entendidos como a poesia transcendental que é teorizada por Novalis em *Pólen*. Procuramos compreender, ainda, como os símbolos do Amor e da Morte são construídos tanto nos *Hinos* como nos fragmentos, o que confere aos fragmentos características da própria poesia. Discutimos também a relação entre o aspecto formal dos fragmentos e dos *Hinos*, e de que maneira isso contribui para a construção do significado das duas obras.

Para refletir sobre o primeiro romantismo alemão, seu contexto histórico, suas características fundamentais e sua oposição ao classicismo, utilizamos principalmente os ensaios do livro *O Romantismo*, organizado por Guinsburg (2008), alguns dos quais expõem os fundamentos históricos do romantismo, o contexto histórico da época em que ele eclodiu, seus aspectos fundamentais, a visão de mundo romântica, quando o movimento principia, quais as influências, suas características e sua filosofia, a relação entre os movimentos romântico e clássico, além das diferentes maneiras como o romantismo rompe com os cânones clássicos.

No capítulo “Aspectos do Romantismo alemão”, presente na obra *Texto e Contexto I*, de Rosenfeld (1996), também temos uma discussão sobre o romantismo alemão, apresentando suas características, suas influências, a distinção entre classicismo e romantismo, o que o movimento romântico exaltava e o que condenava, e sua influência nos movimentos posteriores.

Para mostrar de que maneira Novalis fez parte desse movimento, utilizaremos principalmente o livro *Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário*, de Scheel (2010), no qual temos um capítulo amplo sobre o autor e sua obra, além de uma breve discussão sobre a natureza da obra literária do poeta. Também utilizaremos as biografias críticas de O’Brien (1995) e Schefer (2011), nas quais os autores, além de ressaltarem a maneira como a figura de Novalis se torna um mito romântico, discutem e analisam as principais obras do poeta alemão.

Para a análise de *Polén* e da natureza dos fragmentos, utilizaremos principalmente como suporte teórico o capítulo “O Romantismo”, de Kohlschmidt, presente no livro *História da literatura alemã*, organizado por Boesch (1967), no qual o autor apresenta uma reflexão sobre a origem do primeiro romantismo alemão, as influências filosóficas presentes no movimento, como ele principia e suas características fundamentais. O capítulo também trata do Círculo de Jena, como se originou, o que foi e quais seus principais representantes, bem como do fragmento literário, como ele surgiu e suas principais características. Utilizaremos também o livro *Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna*, de Duarte (2011), no qual o autor faz uma reflexão sobre a influência da filosofia na arte do romantismo, a poesia transcendental, a criação do gênio romântico, em que pontos se opõem e em que pontos se relacionam classicismo e romantismo, quais as principais características e reflexões do primeiro romantismo alemão e como o fragmento literário incorpora isso.

Sobre o fragmento, utilizaremos também o livro *L'absolu littéraire - Théorie de la littérature du romantisme allemand*, de Lacoue-Labarthe e Nancy (1978), no qual

encontramos uma reflexão aprofundada sobre o fragmento literário e como ele foi concebido como gênero pelo primeiro romantismo alemão.

Para a análise dos *Hinos à Noite*, faremos uso principalmente das biografias críticas de O'Brien (1995) e de Schefer (2011), nas quais os autores apresentam inúmeras reflexões acerca do poeta Novalis, das singularidades que caracterizam sua vida e sua obra, bem como uma análise dos *Hinos à Noite* e de outras obras do poeta alemão. Para discutir a forma dos *Hinos*, utilizaremos principalmente o livro *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'a nos jours*, de Bernard (1994), que traz uma importante reflexão sobre a problemática do poema em prosa. Para abordar a importância do símbolo não apenas nos *Hinos*, como também em toda obra de Novalis, utilizaremos o livro *Teorias do símbolo*, de Todorov (1996), em que encontramos uma reflexão aprofundada sobre o que é o símbolo para os românticos, como ele se constitui e de que maneira os autores românticos, especificamente Novalis, vão utilizar esses símbolos em suas obras.

Desse modo, no capítulo 1, refletimos primeiramente sobre os antecedentes do primeiro romantismo alemão, entendendo como esse movimento se originou, para depois analisarmos o primeiro romantismo de fato, suas principais características e de que maneira esse movimento provocou profundas transformações não apenas na Alemanha, como também em toda a cultura e produção intelectual que se desenvolveu posteriormente. Discutimos, então, a importância do poeta Novalis para esse movimento, compreendendo como o círculo de Jena será fundamental para o desenvolvimento das ideias e das obras do poeta. Buscamos entender também a problemática relação que a biografia do autor tem com a crítica de sua obra, de que maneira a partir disso se desenvolveu tanto um mito em relação à figura do poeta alemão quanto em relação ao seu romance com sua noiva que falece jovem, que influenciaram uma boa parte das críticas sobre suas obras.

No capítulo 2, a partir das ideias do romantismo alemão e de Novalis apontadas no capítulo 1, e dos fragmentos de *Pólen*, refletimos sobre a maneira como Novalis entendia a teoria, a crítica, a poesia e a linguagem, além disso, analisamos como fragmento literário se constituiu como o gênero por excelência da teoria e da crítica primeiro romântica, e a forma do poema em prosa, que está presente no *Hinos*, de que maneira essas formas vão ao encontro dos pressupostos críticos e teóricos do primeiro romantismo ressaltados no capítulo 1.

No capítulo 3 analisamos primeiramente como as ideias acerca da poesia e da linguagem de *Pólen* se realizam na obra poética de Novalis, os *Hinos à Noite*, como os poemas podem ser entendidos como a poesia transcendental sobre a qual o poeta alemão teorizou, e de que maneira os próprios fragmentos possuem características da poesia, em

especial pelo fato dos símbolos do Amor e da Morte serem construídos de maneira semelhante tanto nos fragmentos quanto nos poemas. Refletimos, ainda, sobre a aproximação formal entre as duas obras, visto que em ambas Novalis faz experimentações formais: em *Pólen* temos o desenvolvimento do fragmento como gênero, enquanto nos *Hinos* temos o poema em prosa e em verso, buscando entender como essa escolha formal se relaciona diretamente com as ideias propostas pelas obras, bem como contribuem para a construção de seu significado.

CAPÍTULO 1 – O PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO (*FRÜHROMANTIK*) E NOVALIS

Não se trata aqui de fazer uma historiografia da literatura; procuramos, então, nos concentrar nos pontos mais importantes para compreender o que foi o primeiro romantismo alemão e como Novalis se insere nesse movimento literário. Utilizamos de textos em que encontramos esse panorama histórico mais aprofundado como “Os fundamentos históricos do Romantismo”, de Falbel (2008), em que o autor reflete sobre como os acontecimentos históricos foram de fundamental importância para o desenvolvimento do romantismo; na *História da Literatura Ocidental* (1961) e na *História concisa da Literatura Alemã* (2013) de Carpeaux e na *História da Literatura Alemã* de Boesch (1967), em que podemos ter uma ideia geral de como pré-romantismo, classicismo e romantismo se realizam na Alemanha, bem como seus principais autores e suas principais ideias; e no livro *Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário*, de Scheel (2010), em que encontramos um estudo aprofundado sobre como o primeiro romantismo se desenvolve e se concretiza como movimento literário, além de uma importante reflexão acerca das principais ideias românticas sobre a literatura e o poético.

1.1 Breves antecedentes do primeiro romantismo alemão

O classicismo se caracterizou principalmente pela afirmação da racionalidade e dos modelos clássicos como valores essenciais no processo de criação, promovendo assim a revalorização do pensamento clássico da cultura antiga. A beleza, para os artistas clássicos, afirma-se a partir da imitação dos modelos antigos, resgatando sua expressão racional, sua perfeição historicamente dada, sua pureza formal, privilegiando a ideia de que quanto mais próximo do rigor do modelo, mais original e, por isso mesmo, mais belo, sendo assim, a beleza está ligada à verdade pelo modo como a obra se aproxima da pureza das formas ideais, que eram estabelecidas por meio de tratados poéticos que evidenciavam o caráter prescritivo da arte clássica.

A poesia clássica se constitui, dessa forma, como uma poesia racional, ligada à busca de ideias concretas, do ajustamento das ideias à forma concreta de expressão, por essa razão, é preciso considerar que os postulados criadores do classicismo encontram seus fundamentos na Antiguidade Clássica, mas se desdobram também em função dos ideais e dos valores característicos de seu tempo. A arte grega é a fusão de forma e conteúdo, uma forma elevada

que traduz as ideias dos conteúdos elevados, uma arte objetiva, o conteúdo é tratado de forma clara e direta, pois, os antigos fundamentavam-se na ideia da compreensão de arte pela razão, a tradução e expressão dos conteúdos dados racionalmente.

O classicismo, enquanto movimento estético, difundiu-se em diferentes momentos, por diversos países europeus, mas ganhou destaque e relevo normativo principalmente na França. O classicismo francês era fortemente ligado ao ideal de criação modelar, seu rigor formal e sua linguagem culta, refinada, sua correção ortográfica, faziam com que essas obras pudessem ser apreciadas quase que simplesmente pela aristocracia culta, pois só ela conhecia em profundidade as referências históricas e culturais que as obras clássicas articulavam, essas obras eram profundamente rígidas, criadas a partir de um determinado conjunto de normas:

O Classicismo, apesar de sua estrutura até mesmo normativa, não significa apenas uma determinada configuração estilística. É uma escola resultante de um entrelaçamento de determinantes históricos, políticos e sociais que ganhou feição específica, dentre suas invariantes de ordem, em cada país em que se manifestou. O Classicismo francês (apogeu clássico dentro de um certo Classicismo amplo) foi o que codificou os procedimentos éticos e estéticos que lhe conferiram especificidade e determinação. Seus fundamentos constituíram-se sistema, o mesmo não ocorrendo com os demais países, nem mesmo com aqueles em que ingredientes do Classicismo interferiram na ordem da cultura, como foi o caso da Inglaterra e da Alemanha (GONÇALVES, 1999, p. 117).

Em contrapartida, temos o romantismo, que se opõe a esse rigor e racionalidade clássicos, em razão dos artistas românticos defenderem a liberdade criadora, que não deveria sofrer nenhum tipo de constrangimento estético por meio dos tratados e da imposição formal, com isso, o romantismo evidencia o individualismo e é marcado principalmente por um pessimismo profundo, exaltação de elementos noturnos, nostalgia do passado, misticismo, incompatibilidade entre indivíduo e sociedade. A expressão dos sentimentos individuais, com suas imperfeições, são recriados esteticamente, passando assim uma ideia de representação da confessionalidade como parte do jogo criador.

O romantismo, ademais, propôs consideráveis inovações da forma literária, além de uma profunda liberdade de expressão dos sentimentos, uma exploração das contradições subjetivas que afloram diretamente ao nível da expressão estética: “a arte romântica derruba, com sua paixão e exaltação, todos os cânones e padrões estilístico que cercavam o estro classicista, instaurando uma nova forma, descerrada, fundamento da moderna estética do informe” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2008, p. 273). É importante ressaltar que, apesar de

possuírem muitas ideias opostas, uma oposição absoluta entre classicismo e romantismo é problemática:

O maior problema de opor Romantismo e Classicismo é que, assim, não se consegue explicar como os gregos permaneceram centrais para o pensamento romântico, saudados como a fonte original para a qual a cultura deveria voltar os olhos. [...] Mesmo buscando o novo, os modernos são dominados pela reação, tornando-se, ainda, escravos da antiguidade que querem negar, pois no esforço para vencê-la acabam por mantê-la como o ponto de orientação contrastante para o presente (DUARTE, 2011, p. 100).

Os artistas modernos tomavam os antigos como fonte de inspiração para sua criação artística, não como um modelo criador a ser seguido, como faziam os clássicos, ou seja, eles admiram os antigos e pretendem construir obras tão grandiosas como as clássicas, porém sem seguir modelos pré-estabelecidos, sem se submeterem às regras de estilo propostas pelos tratados, sem aceitarem os princípios do bom gosto, sem reduzirem a obra aos postulados de qualquer espécie de normatividade estabelecida de fora da própria obra: “nos artistas modernos capazes de criar algo próprio, o entusiasmo pelos antigos, portanto, não os toma como modelo, mas como estímulo e alimento” (DUARTE, 2011, p. 105).

Na Europa, o romantismo nasce num momento histórico que evidencia esse caráter de ruptura e disjunção que marca o movimento, dado que o continente passava por profundas transformações, devido, principalmente à Revolução Francesa e à Revolução Industrial. O espírito revolucionário que marca essas transformações traz a necessidade do rompimento com o antigo, uma vez que essas revoluções marcam o fim do Absolutismo e a ascensão da burguesia ao poder; com isso, temos um crescimento do individualismo e do subjetivismo individual. A grosso modo, a burguesia precisa romper com o antigo, com os modelos tradicionais, precisa de uma nova cultura para se afirmar também ideologicamente, segundo Scheel (2010), o romantismo surge como crítica da visão burguesa do mundo, pois, a burguesia pensa as coisas por seu utilitarismo, o que se estende às artes, o romantismo critica essa visão de mundo, a arte vista como entretenimento para a nova classe dominante, isso provoca nos românticos o sentimento de fuga, o desejo de fugir disso por meio da busca por novas formas, do escapismo presente como tema nas obras, da incompatibilidade entre indivíduo e sociedade, o que é evidenciado, muitas vezes, “na rejeição ao utilitarismo artístico, à arte como entretenimento” (SCHEEL, 2010, p. 40), o que implica na mais forte característica romântica: “o culto à individualidade, que reconhecia na criação artística uma forma de autoafirmação” (SCHEEL, 2010, p. 40), e também de desafiar a padronização do gosto que a cultura burguesa começa a implementar.

Na Alemanha classicismo e romantismo se manifestam de uma maneira peculiar, principalmente pelo fato de que na Renascença começam a surgir, na Europa, os Estados Nacionais, os estados europeus começam a se unificar, enquanto a Alemanha ainda possuía estrutura feudal, ainda não se constituía como um estado unificado, resultando em diversas regiões com culturas diferentes, o que isolava a Alemanha do contexto cultural da Europa, o que leva esse país a chegar aos antigos por outros caminhos, fazendo com que classicismo seja auto-centrado, não chegando a ser uma escola, por ser muito localizado, sendo considerado mais um classicismo de Weimar¹ do que Alemão.

Com Lutero, no século XVI, a Alemanha ganha uma língua nacional, ele resgata alguns valores da cultura grega, porém apenas aqueles que, de algum modo, pudessem ser relacionados com os princípios religiosos que defendia. É Winckelmann, no século XVII, o responsável por promover um retorno aos textos gregos não religiosos, propondo uma retomada da cultura antiga em si, segundo Bornheim, a obra de Winckelmann teve como principal mérito o fato de “haver possibilitado a visão do mundo antigo sob uma nova luz, dentro de uma nova perspectiva” (1998, p. 146).

Por esse motivo, classicismo e romantismo convivem na Alemanha em uma relação muito estreita, Goethe e Schiller, por exemplo, foram autores importantes tanto do pré-romantismo alemão quanto do classicismo:

O ideal clássico na Alemanha permanece excessivamente um ideal. A busca da serenidade clássica, da ‘calma grandeza e nobre simplicidade’, revela, paradoxalmente, um elemento nostálgico que deixa perceber um temperamento romântico. Isso permite perceber ter sido o Classicismo, na Alemanha, um fenômeno isolado, vivido por um pequeno grupo, não tendo jamais chegado a expressar a totalidade da cultura alemã de sua época (GONÇALVES, 1999, p. 136).

No classicismo alemão temos uma exaltação das aspirações humanistas e classicistas de séculos anteriores; por isso, ele se encontra deslocado no tempo, fazendo com que algumas das grandes obras clássicas, na Alemanha, tenham uma dimensão romântica na sua constituição, como por exemplo, as obras de Goethe, em que encontramos uma busca pela perfeição formal, pelo apolíneo, pelo elevado, mas também temos aspectos melancólicos, nostálgicos, subjetivos. Dessa forma, apesar da valorização da cultura grega, as grandes obras que surgem no interior do classicismo alemão tendem a uma representação mais irracional e melancólica, já próxima da tendência romântica: “o Classicismo, que nunca conseguira

¹ Para um aprofundamento sobre as particularidades e principais ideias do classicismo alemão recomendamos a leitura de “Introdução à leitura de Winckelmann”, de Bornheim (1998), “O Classicismo na Literatura Europeia”, de Gonçalves (1999) e “O Classicismo”, de Kohlschmidt (1967).

realmente criar raízes nem transcender o âmbito privilegiado de uma rica mas reduzida elite, termina reconhecendo no Romantismo seu sentido mais profundo” (BORNHEIM, 1998, p. 157).

O classicismo na Alemanha concentrou-se na cidade de Weimar, ficando conhecido então como classicismo de Weimar, em contraponto com o primeiro romantismo, que se concentrou principalmente na cidade de Jena. Os dois coexistiram no mesmo período histórico-temporal; desse modo, as relações entre romantismo e classicismo na Alemanha fundam-se num diálogo tenso, ora de reconhecimento, ora de ruptura, sendo que o classicismo fará da transgressão o valor fundamental do novo. Vale ressaltar que:

As teorias estéticas desse classicismo buscam na Antiguidade Clássica a harmonia e a perfeição perdidas na modernidade, porém a elas são acrescidas as experiências de Kant, Lessing, o apogeu da Revolução Francesa e o pré-romantismo de Schiller e Goethe, dando ao Classicismo de Weimar características passíveis de serem aproximadas ao Romantismo (SILVA, 2015, p. 26).

O classicismo na Alemanha se encontra deslocado no tempo de uma tal maneira que o movimento que ficou conhecido como pré-romantismo ganha importância antes do classicismo de fato. Nas histórias da literatura alemã de Carpeaux (2013) e Boesch (1967), temos que esse movimento ganha força antes do classicismo, pois, ele surge por volta de 1770, na Alemanha, enquanto o classicismo, por volta de 1786, acontecendo na mesma época do primeiro romantismo. O movimento ficou conhecido como *Sturm und Drang*² que era o título de uma peça teatral de Klinger, um autor da época, esse nome é escolhido por significar Tempestade e Ímpeto, o que refletia a atmosfera do período, ele se caracterizou principalmente por acentuar o individualismo e buscar a liberdade poética, que significava no rompimento com os cânones tradicionais. Esse movimento foi profundamente marcado também por uma atração pelo irracional e por uma aversão ao racionalismo:

A natureza, o mistério, o mundo dos espíritos e da imaginação, a vitalidade da juventude [...], a ingenuidade em harmonia com o mundo e consigo mesma na queda [...], a canção popular [...], como expressão desta ingenuidade, a degeneração da burguesia [...], o tema da letra morta [...], a interpretação nada dogmática da crença em Deus, determinada misticamente pelos sentimentos [...] tudo isso é autêntico “Sturm und Drang”, consciente de sua originalidade (KOHLSCHMIDT, 1967, p. 246).

² Para um aprofundamento sobre as principais ideias e reflexões do *Sturm und Drang* recomendamos a leitura de *Sobre graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist* de Silva (2015) e “Sturm und Drang” de Kohlschmidt (1967).

Os principais representantes do movimento foram Goethe e Schiller, que depois se tornariam os principais representantes do classicismo alemão: “Goethe e Schiller são os autores mais importantes [...]; também são os únicos que o superaram, tornando-os protagonistas de uma nova fase da literatura alemã” (CARPEAUX, 2013, p. 62). O *Sturm und Drang* se rebela contra o classicismo francês e isso despertará na Alemanha uma busca de identidade nacional que será fundamental para o desenvolvimento do romantismo:

Para os *Stürmer und Dränger*, o racionalismo da Ilustração deformou o homem ao pendê-lo para só uma característica do ser: a razão. Ela fragmentou a unicidade entre corpo e alma, o que faz com que esta geração penda a corda para o sentimentalismo exacerbado, para a irracionalidade. Sentiam-se impossibilitados de vivenciar a liberdade, pois a limitação imposta pelo racionalismo os impedia de vivenciar a genialidade advinda do impulso, do ímpeto (SILVA, 2015, p. 21).

Influenciados tanto pelo pré-romantismo quanto pelo classicismo, temos a formação dos círculos de amizade entre escritores que trariam, segundo Kohlschmidt (1967), uma nova geração de poetas, críticos e filósofos. O primeiro romantismo alemão tem sua origem no círculo de Jena e teve como principais representantes os irmãos Schlegel, Novalis, Tieck e Schleiermacher. O pré-romantismo foi de fundamental importância para os primeiros românticos principalmente pelo fato de acentuar o individualismo e buscar a liberdade poética, o que seria desenvolvido pelo círculo de Jena. É importante entender, também, que por acontecerem no mesmo momento histórico, romantismo e classicismo, na Alemanha, possuem um diálogo, ora de reconhecimento, ora de ruptura.

1.2 Primeiro romantismo alemão (*Frühromantik*)

No final do século XVIII se realiza uma reunião de pensadores em Jena, influenciados principalmente pelo conceito de crítica desenvolvido por Kant em suas *Críticas* e pela filosofia do Eu de Fichte, desenvolvida em sua *Doutrina-da-Ciência*, dando origem ao Círculo de Jena, também conhecido como primeiro romantismo alemão (*Frühromantik*), tendo como principais representantes os irmãos Schlegel, Novalis, Tieck e Schleiermacher. Por meio de suas reflexões sobre a filosofia e as artes, esses pensadores criariam novos conceitos e ideias sobre estética, obra, criação e teoria:

Os primeiros românticos concebem o que podemos chamar de um “romantismo estudioso”, em que avulta a preocupação crítico-teórica de compreender as diferentes dimensões que constituem o fenômeno estético,

buscando aliar reflexão, crítica e criação no sentido de engendrar uma nova *poiésis*, ou seja, uma nova forma de concepção da linguagem criadora (SCHEEL, 2009, p. 34).

O primeiro romantismo tem ideias opostas ao rigor e à racionalidade do classicismo, visando o subjetivismo acentuado, o misticismo e a exaltação do elemento noturno. No entanto, é importante ressaltar que, apesar de terem ideias opostas ao classicismo, os irmãos Schlegel e Novalis, segundo Blankenagel (1940), não consideravam que estavam em oposição ao classicismo, mas sim tinham a intenção de suplementação e amplificação das ideias desse movimento. Esses pensadores se opuseram ao rigor e à regra, exaltando, com isso, a liberdade de criação reconhecendo que:

A qualidade das obras de arte não está na imitação dos clássicos antigos, mas na sua própria originalidade. [...] Na arte antiga, os românticos não procuravam modelos que pudessem ser seguidos, do mesmo modo que, nas lições poéticas aristotélicas, não queriam achar prescrições práticas. Buscavam, antes, exemplos que pudessem inspirar a criação propriamente moderna (DUARTE, 2008, p. 132-133).

Ao romper com a ideia clássica de imitação, os primeiros românticos enfatizam o caráter ficcional da obra literária; com isso, o autor coloca sua subjetividade na obra, mas também se distancia dela e a observa criticamente; esse distanciamento permite a reflexão sobre o próprio ato criador. A obra deixa de ser entendida, então, como uma construção fechada, o que acarretara numa criação poética e numa crítica diferente:

O *Frühromantik* [...] revolucionou profundamente não só as formas e manifestações do discurso literário como vinham sendo praticadas até então, mas os próprios conceitos de linguagem, de obra, de pensamento e reflexão, afirmando a precedência da teoria e da crítica no processo criador e abrindo caminho para que a obra se convertesse, ao mesmo tempo, em um veículo de representação do mundo, dos seres, das coisas, e num instrumento de reflexão crítico-teórica que se pensa a si mesma, que flagra seus próprios movimentos interiores, que revela a materialidade como produto do pensamento e da linguagem criadora (SCHEEL, 2010, p. 1).

A citação explora as mudanças fundamentais que os primeiros românticos realizaram tanto em relação a crítica quanto a obra poética, não apenas no seu aspecto formal, como também na temática abordada e na maneira como a linguagem poética constrói o significado da obra, o que acarreta na suspensão das fronteiras entre os gêneros literários, bem como na discussão sobre a relação entre a literatura e a filosofia, dessa forma, é no primeiro romantismo que ocorre "uma aproximação recíproca entre a criação literária, a filosofia, a reflexão crítico-literária e a hermenêutica" (MEDEIROS, 2015, p. 64), a filosofia no primeiro

romantismo alemão tem, então, um papel de destaque muito maior do que nos demais romantismos.

Outra singularidade do primeiro romantismo em relação aos demais movimentos românticos europeus, bem como do romantismo que se desenvolve depois dele na própria Alemanha, é que muitas de suas ideias e reflexões estão mais próximas de movimentos posteriores, desde Baudelaire até os simbolistas: “o romantismo alemão propriamente dito assemelha-se em certos traços bem mais aos desenvolvimentos posteriores da literatura européia, ligados a Baudelaire, ao simbolismo e à *decadência* literária do *fin du siècle*” (ROSENFELD, 1996, p. 150).

Friedrich Schlegel funda, em 1798, a revista *Athenaeum*, principal veículo para a exposição e divulgação das ideias e reflexões do primeiro romantismo alemão, na qual foram publicadas, em forma de ensaios e fragmentos, as teorias românticas sobre a poesia, a criação literária, sua teoria e sua crítica, as teorias filosóficas dos primeiros românticos, além de suas produções literárias, difundindo, assim, além de uma nova estética, novas formas de criação poética:

No *Athenaeum* encontra-se não somente os *Hymnem an die Nacht* (1800) de Novalis, mas também um conjunto de significativos fragmentos de Schleiermacher, dos irmãos Schlegel e de Hardenberg. Novalis e Friedrich Schlegel são nesta época, figuras de destaque no que diz respeito a ideias e provocações espirituais (KOHLSCHMIDT, 1967, p. 336).

A morte de Novalis, em 1801, e as tensões pessoais entre os outros membros do círculo de Jena acarretaram o desaparecimento da revista *Athenaeum*. No entanto, o legado filosófico, crítico e literário, bem como o pensamento e as novas propostas de reflexão que esses autores propuseram, influenciará não apenas o romantismo que segue, mas principalmente movimentos literários muito posteriores a ele, como o Simbolismo, o Expressionismo, o Surrealismo, entre outros movimentos, até os nossos dias.

Depois da dissolução do romantismo de Jena, na Alemanha, o romantismo continua a se desenvolver com o grupo de Heidelberg, movimento que tem uma interpretação do mundo e das artes fundamentada na experiência. Esses autores se opunham, segundo Carpeaux (2013), ao espírito burguês da época, sendo seus principais representantes Joseph Goerres e os irmãos Grimm. Temos ainda, nesse movimento, Clemens Brentano e Achim von Arnim, que tinham interesse por canções e livros populares, buscando encontrar o tom popular da verdadeira ingenuidade. E. T. A. Hoffmann se destaca por tornar o sobrenatural natural e comum, enquanto a realidade e a vida cotidiana sinistra e assombrosa. Essa mesma mescla de

realidade e fantasia, faz parte também da obra de Adalbert von Chamisso, e a partir dele, se inicia o desenvolvimento do romantismo que caracteriza as obras de Joseph Von Eichendorff, para quem, segundo Kohlschimidt: “o homem é libertado de seu desamparo através de uma ordem superior que [...] é representada pelo catolicismo incondicional” (1967, p. 348). Nesse mesmo período histórico, Kohlschimidt (1967) ressalta a importância de Jean Paul Richter e Friedrich Hölderlin que, devido às forças e peculiaridades de suas obras, não se enquadram nem no classicismo, nem no romantismo alemão. É importante notar que com o desdobramento do romantismo ocorre um esquecimento do grupo de Jena, em razão do romantismo que se seguiu não se relacionar diretamente com as ideias propostas pelo primeiro romantismo, que só seriam desenvolvidas por movimentos posteriores, a partir de Baudelaire e do simbolismo.

1.3. Novalis

Um dos principais representantes do círculo de Jena foi Novalis, pseudônimo de Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, que foi poeta, romancista, crítico literário e pensador: “nasceu em Oberwiedersted, um pequeno feudo [...]na Saxônia, em 2 de maio de 1772, [...] estudou nos grandes centros educacionais da antiga Alemanha – Jena e Leipzig –, vindo a se formar, em 1793, em Wittenberg” (SCHEEL, 2010, p. 27-28).

A escolha de Hardenberg em adotar um pseudônimo é bastante significativa, pois, procura distanciar o homem concreto do poeta, do pensador, no entanto, o nome Novalis remete à linhagem aristocrata de Hardenberg, "De Novali", segundo Donehower (2012), remete ao século XIII, quando um antepassado de Hardenberg tomou posse de um estado de Großenrode bei Nörten em Hannover e começou a referir-se a si mesmo como "von Rode", ou em latim "de Novali", nome que significa aquele que limpa uma nova área para cultivo, ou um pioneiro. Novalis tem ligação também com o latim *novus* (novo), a conotação do nome é aquele que cruza fronteiras para fazer novas descobertas e possibilidades desconhecidas, territórios desconhecidos, o que nos leva a considerar que esse pseudônimo, ao manter relação com o passado de Hardenberg, e, ao mesmo tempo se ligar a algo novo, a um espírito de descoberta, carrega em si também o fato de que a própria poesia mantém uma relação com o exterior, ela se insere em uma sociedade e em um período histórico concreto, mas ao mesmo tempo cria um universo novo, único, por meio da linguagem. Por mais que Novalis se aproprie de coisas relacionadas ao homem concreto Hardenberg, ele faz parte de um outro universo, o da criação, do pensamento.

Novalis se diferencia dos outros membros do *Frühromantik* pela sua produção literária: enquanto os demais românticos se concentraram na crítica literária e na filosofia, Novalis produz ainda obras literárias, como os poemas dos *Hymnem an die Nacht* (*Hinos à Noite*), o romance fragmentado *Heinrich von Ofterdingen* e a novela *Die Lehrlinge zu Saïs* (*Os Discípulos em Saïs*). Segundo Kohlschimidt:

Como poeta de canções religiosas e de *Hymnem an die Nacht*, através de suas obras líricas, foi o único deste círculo que, ao lado de Tieck, logrou sobreviver à sua época. Nas suas canções e hinos desenvolvem-se dois temas fundamentais do romantismo: um misticismo protestante anti-dogmático, determinado por Hernut, caracterizado por grande afinidade com o catolicismo, e uma aversão anti-racionalista e ao mesmo tempo anti-clássica ao dia e à luz, contrabalançada pela atração por tudo quanto é misterioso e inifinito. Na obra *Hymnem an die Nacht* nega decididamente o mundo da luz e a clareza das formas [...]. O grandioso fragmento: *Heinrich von Ofterdingen*, cuja primeira parte foi apenas rascunhada (encontrada em 1802), é a história de um artista [...] o tema central é a transformação em uma corrente contínua de figuras internas e externas, em busca de um ideal sonhado, o da 'Flor Azul' (1967, p. 332-333).

Novalis coloca em pauta discussões muito mais filosóficas, bem como o próprio fazer artístico, aproximando, em suas obras, filosofia, teoria, crítica e produção artística, fazendo com que suas obras consistissem numa investigação sobre o pensamento e o espírito do ser humano:

Novalis teve uma vida muito mais modesta e comedida, diferentemente de sua obra e de sua inteligência criadora. Em vez das grandes aventuras do corpo e da matéria, o poeta alemão arriscou-se e aventurou-se pelos descaminhos do espírito e do pensamento, na tentativa de aprender e compreender a poesia, o mundo, os deslimites do Ser e a essência mesma da arte, prefigurada pelo fenômeno literário e pela *poiesis* criadora (SCHEEL, 2010, p. 27).

A crítica criou sobre Novalis, segundo Scheel (2010), uma aura mística, uma imagem de jovem apaixonado que definha após a morte de sua amada e que se torna um sensível autor de poemas, novelas e romances que buscam a autorrevelação e os mistérios do amor, o que se contrapõem ao fato que Novalis foi, antes de tudo:

O estudioso atento, o crítico implacável, o filósofo em formação que dedicou sua vida às ideais, ao pensamento, à procura e ao encontro de uma linguagem que fosse ou significasse a libertação interior de um ser poético, de um Ser-para-a-poesia, ou seja, de uma linguagem em que o pensamento, no sentido de investigação filosófica, não pudesse se distinguir, imediatamente, da *poiesis* criadora (SCHEEL, 2010, p. 30).

O escritor alemão foi um estudioso de diversas áreas do conhecimento, principalmente da literatura e da filosofia, além de passar os últimos anos de sua vida profissional como engenheiro de minas. Falece jovem, antes de completar 30 anos, vítima de tuberculose, em 25 de março de 1801.

1.4. A construção de Novalis como mito romântico

Novalis falece jovem, antes de completar 30 anos, e esse foi um dos motivos fundamentais para a criação de um mito romântico em relação à figura do poeta, os responsáveis pela edição da obra de Novalis foram Tieck e Schlegel que publicaram, em 1802, o *Novalis Schriften*, que reuniam as obras póstumas do autor alemão. O'Brien (1995) ressalta que, a partir dessa publicação, a obra de Novalis ganha um alcance maior do público, e o preço disso foi uma distorção de seus escritos pelas cinco edições seguintes produzidas e que circularam entre 1802 e 1846, o que leva Torres Filho a afirmar que “coube a Hardenberg muito cedo, logo após sua morte, tornar-se objeto de um intrigante processo de canonização literária” (2009, p. 14). Tornando, então, fundamental uma leitura da obra de Novalis que não vá ao encontro desse mito, leituras que não se baseiam fundamentalmente nessa ideia do poeta alemão como um pensador extremamente sentimental, ingênuo, místico e visionário, cuja vida pessoal marcou profundamente sua obra. A vida e a obra de Novalis se tornaram símbolo do romantismo e foram construídas como um mito pela edição dos românticos: “o Novalis tradicional é uma personagem romântica – por ser uma personagem criada pelos românticos” (TORRES FILHO, 2009, p. 14).

Em 1815, Tieck publicou uma breve biografia de Novalis junto com a terceira edição dos *Schriften* e se constituiu como uma história curta que estabeleceu mais conteúdo para a construção de Novalis como mito: “a biografia de 1815 mais uma vez reduz o trabalho de Hardenberg sem dificuldade à representação de uma vida de conto de fadas que estranhamente pairou entre vida e morte” (O'BRIEN, 1995, p. 20 – tradução nossa)³. Segundo Schefer (2011), Tieck superpôs em sua biografia a ficção à realidade.

A biografia de Tieck pretendia criar um Novalis místico e visionário, em detrimento da figura de Novalis com uma carreira prática e com participação nos eventos intelectuais de sua época. Rubens Rodrigues Torres Filho coloca, como título da apresentação de sua

³ “The 1815 biography thus once again reduces Hardenberg’s work to unproblematic representations of a fairy-tale life that hovered weirdly between life and death” (O'BRIEN, 1995, p. 20).

tradução de *Pólen*, “Novalis: o romantismo estudioso”, em que ele defende a ideia de um Novalis muito diferente do mito romântico:

A tradição da leitura de Novalis veio a ser a história de um longo processo de desfiguramento, não só da sua obra, mas da própria pessoa histórica do autor: O jovem poeta da flor azul, melancólico, sonhador, desligado deste mundo, por onde apenas brilhou meteoricamente antes de alcançar a morte amada, era na verdade um homem prático, ativo e atento que, ao lado de seus estudos de filosofia, física, química, literatura, geologia, medicina, política, teve uma atividade profissional regular, desempenhada com interesse e competência (TORRES FILHO, 2009, p. 16).

Novalis, segundo Schefer (2011), se tornou um símbolo do romantismo, ao ponto de encarnar em si mesmo o próprio romantismo, levando até mesmo Georg Lukács, importante teórico e crítico da literatura, em sua análise sobre Novalis, publicada em 1907 com o título “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”, a ser profundamente influenciado por esse mito romântico que se criou em relação à vida e a obra de Novalis:

Novalis é o único poeta verdadeiro da escola romântica, somente nele a alma do romantismo – e exclusivamente ela – se converteu inteiramente numa canção. [...] A vida e a obra de Novalis – não há o que se fazer, esse lugar comum é a única fórmula adequada – constituem uma unidade indissociável, e tal unidade é o símbolo de todo o romantismo; é como se a poesia após ter sido lançada no mundo e nele se extraviado, se redimisse por meio da sua vida, voltando a ser elevada e autêntica. Não existe impulso romântico que não tenha permanecido puro impulso em Novalis (LUKÁCS, 2015, p. 97).

Schefer (2011) critica Lukács ao ressaltar que essa visão da obra de Novalis é limitada e contribui para a construção do mito de que a vida pode ser convertida em uma obra pura e verdadeira, o que resulta numa análise excessiva e tendenciosa e que se fundamenta no mito criado sobre Novalis.

Outro ponto fundamental para a criação desse mito em torno da figura do poeta alemão foi seu noivado com Sophie Von Kühn, que falece dois anos depois, essa experiência de amor e morte fez com que Novalis fosse investido daquela imagem de “pensador sentimental, fragmentário e etéreo que acompanhou fielmente sua triunfal celebridade” (TORRES FILHO, 2009, p. 13). A história de amor de Novalis e Sophie ofereceu à biografia de Tieck um conteúdo puramente emocional, em que a “experiência de Sophie” (*das Sophie-Erlebnis*) aparece como o evento que dominou tanto a vida como as obras de Novalis, fazendo com que o romance com Sophie se tornasse, então, fundamental para a construção de Novalis como um mito romântico:

O romance com Sophie se torna a chave para Hardenberg: a origem de sua poesia (*er Ward zum Dichter*), a revelação de sua “essência” pessoal (*sein Wesen*), e a explicação de todos seus pensamentos (*alle seine Vorstellungen*). O começo e o fim, Sophie se torna [...] uma virgem fatal que impregnou Hardenberg com “a semente da morte” (*den Keim des Todes*) (O’BRIEN, 1995, p. 24 – tradução nossa)⁴.

Uma boa parte das análises das obras de Novalis foram dominadas pelo romance do poeta com Sophie, entretanto, não se pode reduzir as obras do poeta alemão como o resultado de seu amor por Sophie, a importância dessa experiência com o amor e a morte estaria mais relacionada com a própria elaboração ficcional que o próprio Novalis faz desse amor, a experiência afetiva que o homem físico Hardenberg viveu é metamorfozada, por Novalis, o poeta, em pretexto literário, ficcionalizando o relacionamento dos dois, metamorfozando Sophie em uma figura mística e ideal. Schefer (2011) ressalta que Novalis converte a experiência do amor por Sophie, bem como de sua morte, como uma experiência muito mais filosófica do que sentimental, experiência que leva muito mais à reflexão do que ao sentimentalismo.

O mito romântico que foi construído a partir do relacionamento de Sophie e Novalis, concretizado pela biografia de Tieck, fez com que o poeta alemão fosse considerado durante muito tempo um jovem “chorando incansavelmente a noiva que morreu tuberculosa, e desejando com ardor a própria morte, [...] as suas obras foram desprezadas como fragmentos incoerentes de um místico nebuloso” (CARPEAUX, 1961, p. 1669) e algumas análises reduziram suas obras como extremamente sentimentais e confessionais. Scheel (2010) ressalta que a experiência de Novalis com o amor e a morte de Sophie é transformada nos *Hinos* em um ideal místico, em um símbolo do amor que se liga ao místico e ao religioso, dessa forma, por mais que a experiência com a morte e com o amor seja extremamente importante para a elaboração dos *Hinos*, e que acaba sendo, o motivo estético central da obra, não se pode reduzir os poemas apenas à forma que Hardenberg encontra para expressar seu amor por Sophie, como poemas que são apenas um reflexo da biografia do autor, uma vez que, quem escreve os poemas é Novalis, o poeta. Essa poesia confessional, a que muitas análises acabam reduzindo os *Hinos*⁵, não se relaciona nem mesmo com a ideia de poesia que o

⁴ “The affair with Sophie became the key to Hardenberg: the origin of his poetry (*er ward zum Dichter*), the revelation of his personal “essence” (*sein Wesen*), and the explanation of all his thoughts (*alle seine Vorstellungen*). The beginning and the end, Sophie became [...] a deathly virgin who had impregnated Hardenberg with “the seed of death” (*den Keim des Todes*)” (O’BRIEN, 1995, p. 24).

⁵ Como as análises propostas por Davis (1994) em *Menschwerdung der Menschen: Poetry and Truth in Hardenberg's Hymn an die Nacht and the 'Journal' of 1797*, Jiménez (1995) em *La noche de Novalis y en Rubén Darío: Los Himnos a la noche y Nocturno*, e Arteaga (2003) em *Friedrich von Hardenberg (Novalis): Los Himnos a la Noche y la poesía romántica*.

próprio poeta elabora em seus fragmentos teóricos, tanto a vida de Novalis como suas obras, segundo Scheel (2009), além de terem esse espírito melancólico e amoroso, também possuem um caráter científico, prático e estético.

A partir das principais características e ideias tanto do primeiro romantismo alemão como das obras de Novalis buscamos entender como a teoria da poesia presente nos fragmentos de *Pólen* se desenvolve. É importante ressaltar a problemática de Novalis como mito romântico devido ao fato do grande impacto que teve nas análises das obras do poeta alemão, procuramos, então, nos distanciar dessa questão biográfica e entender como a relação entre os *Hinos* e os fragmentos se dão a partir das próprias obras.

CAPÍTULO 2 – A TEORIA ROMÂNTICA DO POÉTICO E O FRAGMENTO LITERÁRIO

2.1 A teoria romântica do poético e da linguagem

A filosofia teve um importante papel para o desenvolvimento teórico e crítico do primeiro romantismo, em especial o conceito de crítica desenvolvido por Kant em suas *Críticas* e a filosofia do Eu de Fichte, desenvolvida em sua *Doutrina-da-Ciência*: “o Romantismo alemão é o único que se estrutura como movimento, conscientemente, a partir de uma posição filosófica, o que vai garantir à filosofia um destaque singular dentro do panorama romântico geral” (BORNHEIM, 2008, p. 77). Essa relação entre o primeiro romantismo e a filosofia é sistematizada primeiramente por Benjamin que reflete sobre de que modo a filosofia de Fichte foi fundamental para o desenvolvimento não apenas da teoria do conhecimento e da reflexão romântica, como também do conceito de crítica de arte e, com isso, do próprio conceito de arte romântica, ressaltando que é importante notar até onde os românticos seguem Fichte, para poder identificar onde eles se separam dele. Segundo Lacoue-Labarthe (1986), Benjamin, parte da filosofia de Fichte e de Kant para desenvolver a problemática romântica da obra de arte e de sua crítica.

A filosofia de Kant e seu conceito de crítica, profundamente pensada e sistematizada em seus trabalhos mais relevantes, como a *Crítica da Razão Pura* (1781), a *Crítica da Razão Prática* (1788) e a *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), influenciará os românticos no modo como percebem a separação entre mundo sensível (experiência) e inteligível (conceito), as contradições desses dois mundos e o pensamento que se realiza no eu transcendental, sendo esse eu a dimensão do pensamento, o espaço onde acontece a reflexão total, a forma, entendida como o modo de concepção do raciocínio abstrato, o modo de perceber o mundo pela consciência, que a reflexão e o pensamento assumem, vale ressaltar que transcendental para Kant é “uma forma de conhecimento, não dos próprios objetos mas do modo como somos capazes de conhecê-los, ou seja, as condições da experiência possível” (CAYGILL, 2000, p. 311), é referente ao modo de conhecimento, ao pensamento, se preocupa com sua origem e conteúdo, e se desdobra de uma faculdade da consciência.

Kant desenvolve o conceito de crítica e muda, com isso, radicalmente a maneira como a crítica, em especial a de arte, era concebida até então: “Kant partia do princípio, contrário ao pensamento clássico, de que o real não se superpõe e não é coextensivo ao racional” (COSTA-LIMA, 2005, p. 108). Na *Crítica da razão pura*, Kant propõe uma importante

reflexão sobre a relação entre os conceitos e seus conteúdos significativos, e como a partir disso ele desenvolve a ideia de razão pura:

Na *Crítica da razão pura*, Kant observa que os conceitos, desprovidos em si de todo conteúdo, são destinados a serem aplicados a intuições reais para os ordenarem em um saber universal e necessário. É apenas, por consequência, um uso constitutivo desses conceitos. [...] As ideias da razão (os conceitos advindos do campo da experiência) não podem em nenhum caso tornar-se objeto de uma aplicação constitutiva e determinante, seu único uso possível, diz Kant, é “regulador”. As ideias nada dão a conhecer, mas elas permitem uma extensão metafísica dos conceitos transcendentais do entendimento. [...] Novalis retoma essa temática kantiana do ideal regulador, da ilusão necessária, sob a forma da *ficção* poética, da construção imaginativa (SCHEFER, 2011, p. 135-136 – tradução nossa)⁶.

A ideia novalisiana de que o pensamento deve atender à necessidade de explicar o que não está dito, colocado ou pensado, isto é, refletir, significar, criar, por meio do gesto filosófico de voltar-se para a natureza das coisas com o objetivo não de explicá-las simplesmente, mas de lhes dar forma e existência por meio das ideias vai ao encontro do que Kant chamou de crítica, que é quando a razão do pensar efetua um trabalho sobre si mesma, sendo assim, na *Crítica do Juízo*, Kant “defendeu a impossibilidade de se demonstrar a validade do belo a partir de um princípio geral, ou seja, deixou o sujeito como a única instância *a priori* do belo” (SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 117). Scheel aponta que os postulados kantianos que dizem respeito à sensibilidade ou aos efeitos sensíveis da obra sobre a própria subjetividade do crítico são desdobrados pelos românticos em suas reflexões:

A *Crítica da faculdade de julgar* kantiana ofereceu aos românticos uma nova forma de perspectivar a obra de arte, voltando-se para as particularidades significativas da própria obra e criando a ideia do juízo crítico como uma descoberta incessante que só ganha validade na medida em que for verdadeiramente aplicável, em que se puder encontrar relações novas no interior da obra. A normatividade das formas deixa de ser o critério de análise crítica: o valor da obra só pode ser determinado por sua originalidade, por cada novo juízo que é capaz de despertar na e por meio da faculdade de julgar (2010, p. 122).

⁶ “Dans sa *Critique de la raison pure*, Kant remarque que les concepts, étant par eux-mêmes dépourvus de tout contenu, sont destinés à s’appliquer aux intuitions réelles pour les ordonner en un savoir universel et nécessaire. Il n’est par conséquent qu’un usage constitutif de ces concepts. [...] Les idées de la raison (les concepts sortis du champ de l’expérience) ne peuvent en aucun cas faire l’objet d’une application constitutive et déterminante, leur seul usage possible est dit par Kant « régulateur ». Les idées ne donnent rien à connaître, mais elles permettent une extension métaphysique des concepts transcendants de l’entendement. [...] Novalis reprend cette thématique kantienne de l’idéal régulateur, de l’illusion nécessaire, sous la forme de la *fiction* poétique, de la construction imaginative” (SCHEFER, 2011, p. 135-136).

Sendo assim, a partir de Kant, os românticos desenvolvem a ideia da crítica que deve se voltar para a obra, buscando compreender sua natureza constitutiva, sua estrutura interna, o caráter de suas ideias, imagens e sentidos, e não mais uma crítica forjada a partir da verificação das normas e procedimentos técnicos que se encontravam ajuizados nos tratados e postulados da arte clássica. A própria obra é uma fonte inesgotável de desdobramentos de sentido, de significados, provocando, então, uma reflexão crítica, que permite o desdobramento dos significados, o que caracteriza a obra como arte, e o juízo, a crítica, deve partir disso, e não mais dos ideais de beleza impostos pelos antigos tratados de arte clássica. Costa Lima (2005) discute que essa crítica que parte do juízo estético e não mais do juízo de gosto é universalizada, ou seja, a crítica da obra deve se realizar nela mesma e não mais justificada a partir de princípios, valores, regras ou normas postuladas externamente pelos juízes do gosto. Esse conceito de crítica desenvolvida por Kant influencia não apenas as ideias em relação à crítica de arte romântica, mas a própria ideia de arte em si, da poesia transcendental dos românticos, poesia essa que pensa sobre si mesma, que possui uma autoconsciência reflexiva.

Segundo Bornheim (2008), Kant construiu um outro mundo, o da realidade espiritual, da liberdade e dos valores morais, e Fichte tenta superar a oposição desse mundo espiritual em relação ao mundo da natureza. Benjamin discute a importância da filosofia de Kant para a filosofia posterior a ele:

Na história da filosofia, em Kant, senão pela primeira vez, ao menos de maneira explícita e enfática, afirmou-se a possibilidade de se pensar numa intuição intelectual e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade no campo da experiência, veio à tona um empenho múltiplo e quase febril de reconquistar este conceito para a filosofia como garantia de suas mais elevadas pretensões (2011, p. 30).

Fichte desenvolve em sua *Doutrina-da-Ciência*, um trabalho lógico, um pensamento que pretendia elevar a filosofia ao estatuto de ciência evidente: “Fichte acentua o dar-se na interpretação mútua do pensamento reflexivo e do conhecimento imediato” (BENJAMIN, 2011, p. 30). Sua filosofia aponta primeiramente para a relatividade dos pontos de referência, tanto infinitamente maior quanto infinitamente menor, e, a partir disso, temos que o pensamento é sempre uma atividade; Fichte reflete, então, sobre qual seria o princípio de todo pensamento humano. A originalidade da *Doutrina-da-Ciência* de Fichte está “no esforço para reconstruir a consciência como ‘totalidade orgânica’, viva e ativa, *ao mesmo tempo* que se reconhece como mera análise dela” (SUZUKI, 1999, p. 86). Fichte chega, então, ao princípio lógico de identidade, de que a identidade se institui, não é condicionada por nada, dessa

forma, temos que $Eu = Eu$, nem a forma nem o conteúdo é condicionado, sendo esse Eu atividade pura do pensamento, e não o eu empírico, como afirma Bornheim:

Não se trata do eu particular de uma pessoa determinada, de um eu empírico, mas de um princípio supra-individual, um Eu puro, aquilo que o homem traz em si de divino e absoluto, pois, de fato, o Eu de Fichte não deixa de apresentar analogias com o espírito absoluto (2008, p. 86).

Quando o Eu se identifica como Eu, temos a intuição reflexiva, existe o pensamento imediato; esse Eu descobre sua posição no primeiro princípio lógico da posição, que é a identidade. Esse Eu é, então, a consciência transcendental entendida como uma estrutura de pensamento, uma estrutura abstrata independente de consciências individuais, esse Eu é a própria ação do pensar, atividade pura do pensar humano, princípio de qualquer prática que requer o gesto reflexivo, a atividade do Eu, desde o princípio, é, portanto, uma atividade de intuição reflexiva sobre si mesmo: “através da atividade do pensar-se a si mesmo, atinge [...] a ação efetiva do Eu puro, pela coincidência com o pensamento puro, incondicionado, dinâmico” (BORNHEIM, 2008, p. 86). O Eu é ao mesmo tempo sujeito e objeto daquilo que pensa, pois o conhecimento só se faz quando essa identidade deixa de existir, conhecimento só é conhecimento quando o Eu puro é consciente de si, afinal, “nesse estar consciente de si, no qual intuição e pensar, sujeito e objeto coincidem, a reflexão, sem ser eliminada, é banida, aprisionada e despida de sua infinitude” (BENJAMIN, 2011, p. 35).

A partir do princípio lógico da contradição, Fichte coloca a ideia de que o Eu é diferente de Não-Eu, essa contradição é a distinção entre sujeito e objeto, bem como é condicionada no conteúdo. O Eu determina a existência de um Não-Eu, e a matéria do Eu é a mesma que no Não-Eu, esse Não-Eu é a atividade do pensamento que o Eu, que a reflexão, ainda não realiza, e a partir dele se realiza um exercício de reflexão não mais intuitivo, sendo assim, temos o segundo estágio da reflexão, que é o da delimitação: a atividade do Eu é limitada, enquanto o Não-Eu é infinito, ou seja, o Eu é limitado em função de um Não-Eu que é infinito, o papel da reflexão é, então, o de expandir a limitação do Eu. O conteúdo é sempre atividade do pensamento, é o que foi feito Eu, o que não foi feito Não-Eu e essa contraposição é feita para que o Eu possa conhecer, transformar em sua, uma atividade de pensamento que ainda não fez:

O Eu absoluto cria o Não-Eu segundo tais formas ou categorias, limitando-se assim pela contraposição de uma realidade aparente, a fim de poder atuar (oralmente) contra tais resistências auto-impostas. O Eu, eterna vontade atuante, opõe a si mesmo barreiras para poder superá-las, para poder atuar e lutar contra o mundo, impondo a sua liberdade moral em face das leis da

natureza. Decantar dentro de si o Eu infinito é a aspiração eterna do homem empírico, limitado pelas necessidades naturais impostas pela produção do Eu absoluto (ROSENFELD, 1996, p. 163).

Temos então o princípio lógico da razão, ou seja, a razão de referência é a atividade de tentar igualar Eu e Não-Eu, é, portanto, um exercício de reflexão, e a partir disso, o Eu incorpora o Não-Eu em si, tornando ele parte do Eu, voltando ao princípio do $Eu=Eu$, mas agora esse Eu já realizou um processo de autoconhecimento, tornou, por meio da razão, o que ele não conhecia em conhecido; teríamos, a partir do processo de reflexão, um Eu' (Eu + Não-Eu) diferente de Eu. O Eu é pura atividade de um processo infinito, do mesmo modo que o objeto é incorporado até se tornar parte do sujeito, e o sujeito do conhecimento é a própria consciência humana que é a pura atividade do pensar. A intuição é o pensamento imediato, o Eu só pode conhecer o Não-Eu quando o integra em si, pois o Eu só pode conhecer o Eu; todo conhecimento faz parte do Eu:

Pode-se dizer sobre a posição: ela se limita e se determina através da representação, através do Não-Eu, através da contraposição. Com base nas contraposições determinadas, a ação em si infinita do pôr é finalmente reconduzida ao Eu absoluto e, aí onde ela coincide com a reflexão, é fiada na representação do representante. Esta limitação da atividade-poente infinita é, então, a condição da possibilidade da reflexão (BENJAMIN, 2011, p. 34).

O Eu absoluto é a suprema unidade: “só a relação com o Absoluto permite dar ao Eu toda a sua dimensão” (BORNHEIM, 2008, p. 92). Ou seja, o Eu nunca é capaz de saber exatamente o que é em sua totalidade:

Para Fichte o eu é infinito na medida em que luta para ser finito, o limite apenas dá força ao eu enquanto se pretende ultrapassar esse limite. O autor diz que todos os fenômenos do eu dependem da interação entre dois impulsos - o natural e o espiritual. Ambos os impulsos, segundo Fichte, constituem um e o mesmo eu e, portanto, devem ser unidos na esfera da consciência. Por meio dessa união, chega-se a uma atividade objetiva: a liberdade absoluta. Vale citar que Fichte dizia que o "dever-ser" é a atuação infinita e jamais completada do eu; por isso, toda meta atingida não é definitiva, mas apenas uma etapa para se prosseguir na busca por etapas superiores. Isto é, a atividade do eu é um processo contínuo de libertação na procura incessante de um ideal infinito (DIVINO, 2007, p. 16-17).

A reflexão dá forma àquilo que era só conteúdo e toda reflexão é uma reflexão sobre si mesmo, a crítica é a potencialização da forma, pois é o trabalho da razão que se realiza sobre si mesma; temos, o Pensar (forma) que, a partir da intuição, resulta no Pensado (conteúdo), a potencialização desse Pensar (forma) resulta num outro Pensar (forma) que, a partir da reflexão, se torna Pensado (conteúdo). Para os românticos, o que interessa não é a

continuidade dessa construção de conhecimento e sim a conexão em si: “a infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude de conexão” (BENJAMIN, 2011, p. 36).

Quando a forma nasce de um conteúdo, temos o primeiro grau da reflexão, assim como o conteúdo de uma forma que já nasce da reflexão, e não da intuição, gera o segundo grau da reflexão: o pensar de um pensar. Segundo Gagnebin (1999), Benjamin distingue os graus da reflexão, sendo o primeiro grau o sentido, correlato do pensar, e o segundo, passando pela razão, a reflexão do pensamento sobre si mesmo de maneira a apreender um sentido, pois, como afirma o próprio Benjamin:

O simples pensar como algo pensado que lhe é correlato constitui a matéria da reflexão. Ele é, na verdade, diante do pensado, forma, é um pensar de algo, e por isso deve ser permitido, devido a motivos terminológicos, denomina-lo o primeiro grau da reflexão; em Schlegel ele se chama “o sentido”. A reflexão propriamente dita, no seu significado pleno, nasce, no entanto, apenas do segundo grau; no pensar aquele primeiro pensar. A relação destas duas formas de consciência, do primeiro e do segundo pensar, deve-se representar exatamente conforme as elaborações de Fichte. [...] No segundo pensar, ou, na palavra de Schlegel, na “razão”, o primeiro pensar regressa, de fato, transformado, para um grau mais elevado, [...] o segundo grau resulta, portanto, imediatamente do primeiro por uma reflexão autêntica (BENJAMIN, 2011, p. 37).

Para Fichte, o processo é sempre o mesmo, só que potencializado, enquanto para os românticos, passa a ser o conteúdo como forma, e essa forma, como a reflexão absoluta do conteúdo e da maneira como é apresentado:

Fichte tinha uma concepção prática da filosofia: não no sentido kantiano da filosofia moral, mas na medida em que transformou a filosofia em *ato filosófico*, em ação, *Tathandlung*, do eu que põe a si mesmo e que existe apenas em função desse pôr. [...] Novalis e Schlegel levam essa concepção mais adiante com a sua entronização da ação do Eu, com a sua concepção de poesia (romântica) universal e de poeta transcendental. Pensar, falar e agir são conectados nessa visão de mundo, e a linguagem oriunda dessa constelação é mágica, absolutamente criadora (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 98).

Os românticos, diferentemente de Fichte, colocam a arte e não o “Eu” no núcleo da reflexão humana: “o ponto central da reflexão é a arte e não o Eu” (BENJAMIN, 2011, p. 48). Para os românticos, então, a reflexão buscada no sujeito por Fichte, já estaria na arte, em especial na linguagem: “a *artificialidade* da construção filosófica deve ser “devolvida” à vida, transformando-se em obra de *arte*” (SUZUKI, 1999, p. 97). No fragmento 31 de “Poesia”

Novalis coloca a poesia como aquela que eleva cada indivíduo e que permite o contato do indivíduo com o todo restante, ela é o ponto central da reflexão, a chave da filosofia:

<A poesia eleva cada indivíduo através de uma ligação específica com o todo restante – e se é a filosofia que através de sua legislação prepara o mundo para a influência eficaz das ideias, então poesia é como que a chave da filosofia, seu fim e sua significação; pois a poesia forma a bela sociedade – a família mundial – a bela economia doméstica do universo. Assim como a filosofia, através de sistema e Estado, *reforça* as *forças* do indivíduo com as forças da humanidade e do todo cósmico, faz do todo o órgão do indivíduo e o órgão do todo – assim a poesia, a respeito da *vida*. O indivíduo vive no todo e o todo no indivíduo. Através da poesia nasce a suprema simpática e coatividade, a mais íntima *comunidade* de finito e infinito.> (NOVALIS, 2009, p. 121).

A poesia é chave da filosofia em razão de que para Novalis o poético era “uma abertura, uma passagem, um lugar em que se dá vazão aos impulsos do pensamento: do ser e do mundo, dos homens e das coisas, da arte e da criação estética” (SCHEEL, 2010, p. 129), é a poesia que dá vazão ao pensamento, que gera a reflexão, ela é, para Novalis, o centro da reflexão, é a poesia que dá forma à sociedade, porque faz uso de uma linguagem viva, enquanto a filosofia, por utilizar de uma linguagem mais sistemática reforça a ligação da humanidade com o todo; segundo Scheel, a filosofia revela ao indivíduo sua condição de parte do todo, no entanto, é a poesia que “resgata o indivíduo da dispersão, é ela que o eleva à ligação essencial com o todo” (2010, p. 129). A poesia gera reflexão, e por isso, faz com que o indivíduo se ligue com o todo, pense sobre ele; é na poesia que temos a comunhão entre o finito e o infinito.

A verdadeira obra de arte é a que já nasce de uma forma, da potencialização da forma que resulta em forma, e não a intuição que resulta em conteúdo: “a intuição intelectual é pensamento que engendra o seu objeto, mas a reflexão, no sentido dos românticos, é pensamento que engendra sua forma” (BENJAMIN, 2011, p. 39). Seligmann-Silva (1999) ressalta que, para Benjamin, os românticos levam mais longe a noção da reflexão de Fichte e aplicam a teoria da reflexão à arte, de maneira que a forma da obra passa a ser vista como uma expressão objetiva da reflexão que faz parte da obra.

A poesia romântica, então, debruça-se sobre o próprio pensar, que é o pensar do pensar: “a poesia manifesta no mundo sensível o que está fora dele. [...] Essa apresentação é uma livre atividade criadora, que não se situa nem no sujeito nem no objeto” (LINS, 2004, p. 114). Segundo Benjamin (2011), a reflexão é o centro do pensamento romântico, isto é, tudo que se pode dizer sobre um poema está contido nele mesmo, portanto, o poema é uma

reflexão orgânica, viva, autônoma, e a crítica uma reflexão decomposta (desdobrada) desse poema, ou, como afirma Bornheim:

Schlegel avança um passo. Concorda com Fichte, quando este afirma que a realização plena do ideal da liberdade não é possível. Mas, acrescenta ele, não é possível para a filosofia. [...] Na criação artística, o homem serve-se do sensível para dominá-lo e, através desse domínio, o Não-Eu, o mundo sensível, como que se espiritualiza, se idealiza. Através da idealização que é a obra de arte, estabelece-se a unidade entre o real e o ideal (2008, p. 93).

Entre 1795 e 1796 Novalis realiza os *Estudos sobre Fichte (Fichte-Studien)* que não são “uma adaptação das ideias do mestre pelo aluno, mas uma crítica persistente do pressuposto fundamental dos importantes trabalhos de Fichte” (KNELLER, 2010, p. 160-161). A partir de Fichte, Novalis desenvolve uma poesia que se liga profundamente à reflexão, do caráter ficcional da poesia, que une em si, segundo Vater (2010), sentir e refletir, intuição e conceito. Novalis desenvolve, então, a partir dessas influências filosóficas, uma reflexão sobre a poesia, sobre o fazer poético, a relação entre a filosofia e a poesia é fundamental para o poeta alemão, que desenvolve essa relação em diversos fragmentos, Novalis fundamenta suas ideias sobre a arte criadora a partir da filosofia de Fichte, a poesia deve exigir uma reflexão para a produção de seu significado, além de pensar sobre o próprio fazer poético, essa capacidade reflexiva da poesia vem de sua relação com a filosofia, como podemos perceber no fragmento 29 dos “Fragmentos logológicos II”:

O poema do entendimento é filosofia – É o supremo arrojo, que o entendimento se dá por sobre si mesmo – Unidade do *entendimento* e da *imaginação*. Sem filosofia permanece o homem desunido em suas forças essenciais – São dois homens – Um entendedor – e um poeta.
Sem filosofia imperfeito poeta – Sem filosofia imperfeito pensador – julgador (NOVALIS, 2009, p. 117).

Nesse fragmento de Novalis, a importância da relação entre filosofia e poesia é evidenciada: o entendimento gerado pela reflexão que a filosofia propõe deve estar presente na poesia, isto é, a filosofia como o entendimento, como pensamento, e a poesia como imaginação, devem fazer parte não só da arte, da criação, mas do próprio homem. O fragmento ressalta ainda que, sem a filosofia, o poeta é imperfeito, uma vez que é ela quem desenvolve no poeta sua capacidade reflexiva, bem como é a reflexão sobre o fazer poético que lhe confere a capacidade de produzir uma poesia que desenvolva a capacidade de reflexão no leitor, por exigir que ele a realize para poder desdobrar o significado dessa poesia. Isso se

estende também ao julgador, ao crítico de arte, a reflexão atravessa o trabalho da crítica, de maneira a distanciar a crítica do juízo de arte clássico.

Novalis desenvolve, influenciado pelo pensamento filosófico, uma concepção original sobre a poesia, como um lugar de reflexão, pois a poesia possibilita o eterno desdobramento de seu significado, que não é esgotável, e que é apreendido a partir do pensamento crítico. A poesia, para Novalis, tem seus próprios princípios e se reflete criticamente em si mesma, o que o poeta alemão desenvolve como a poesia transcendental, que surge a partir da ideia do absoluto da arte que provoca à reflexão crítica, gerando conhecimento:

É na obra de arte que o Eu alcança a intuição de si mesmo como Absoluto [...] e que a individualidade orgânica da Natureza, regressivamente esclarecida, se revela como operação artística, produto do entendimento, do *nous poietikos* que a penetra e anima. [...] A arte solveria as contradições entre o sujeito e o objeto, o consciente e o inconsciente, o real e o ideal, a liberdade e a necessidade. [...] Representando o finito no infinito, a arte, que tem a força de uma revelação eterna, também realiza a unidade congênita da filosofia com a poesia (NUNES, 2008, p. 61).

No fragmento 47 de “Poesia”, temos essa concepção original da poesia que é influenciada pela reflexão filosófica: <A poesia transcendental é mesclada de filosofia e poesia. Em fundamento envolve todas as funções transcendentais e contém, em ato, o transcendental em geral.> (NOVALIS, 2009, p. 124). Novalis, nesse fragmento, evidencia que a poesia transcendental é mesclada de filosofia e de poesia, ou seja, a poesia transcendental contém em si a consciência crítica sobre a linguagem, os processos de figuração e a natureza imagética, por exemplo, da própria poesia, o que significa que a reflexão é a manifestação autoconsciente do pensamento acerca da linguagem poética e da forma da poesia como produção crítica do espírito. Esse conceito de poesia que o fragmento desenvolve expõe todas as funções transcendentais e contém todo o transcendental em si, ou seja, essa poesia é transcendental por originar conhecimento, o que se realiza pelo fato de que seu conteúdo só pode ser desdobrado a partir de um pensamento crítico. A reflexão constante, a ideia do Eu absoluto de Fichte, não pode se realizar pela filosofia, apenas a poesia torna essa reflexão possível, esse pensar absoluto e inesgotável possível, em razão de ultrapassar o próprio eu empírico e até mesmo a própria poesia, que se liga diretamente ao transcendental, entendido como a maneira como o conhecimento se dá, por essa razão, o conceito de transcendental em Novalis conduz para o próprio conceito de reflexão, uma reflexão absoluta provocada pela poesia:

A “poesia da poesia” é a expressão condensada da natureza reflexiva do absoluto. Ela é a poesia consciente de si mesma e, uma vez que a consciência, segundo a doutrina romântica, é apenas uma forma espiritual intensificada daquilo do que ela é consciência, então a consciência da poesia é ela mesma poesia. É poesia da poesia (BENJAMIN, 2011, p. 102).

A obra deixa de ser representação e imitação do mundo e passa a se realizar em função de si mesma; segundo Scheel (2009), a originalidade da obra de arte, para os românticos, está na criação de uma outra realidade pela obra, que se dá a partir do gesto reflexivo do próprio eu e de sua autoconsciência, para Novalis e Schlegel, a reflexão não é apenas um processo de descoberta do eu, mas também é uma forma de avaliação, crítica e análise da obra literária, percebendo, desse modo, a poesia como um processo ativo do pensamento que faz dela objetivo dessa reflexão:

Deve-se entender a poesia como a manifestação de uma atitude poética, criadora, original, renovadora não só da arte mas também do próprio indivíduo, de sua maneira de pensar, refletir e compreender a arte e os diferentes modos como ela se envolve, representa e significa o mundo, a realidade e o indivíduo. A diferença é que essa poesia romântica, ao contrário da arte clássica que a precedeu, não se entrega ao ideal de completude ou de acabamento, que determina os gêneros clássicos de composição (SCHEEL, 2009, p. 77).

Os românticos se comportam, artisticamente, em função de suas próprias reflexões, sem seguir normas pré-estabelecidas para a composição da obra de arte, o que lhes concede uma liberdade criativa, a criação literária passa a ser não mais uma imitação da natureza, o mundo da obra é livre, ele possui suas próprias características, é autônomo; valorizando a imaginação por ser a principal representante dessa liberdade, sem as regras clássicas que aprisionavam o autor, ele adquire liberdade para utilizar a sua imaginação: “a arte de viver do romantismo é uma poesia convertida em ação: das leis mais íntimas e profundas da arte poética advêm os imperativos da vida” (LUKÁCS, 2015, p. 91). Novalis propõe que a criação poética se dê num crivo reflexivo, que a arte realize sua própria crítica, que a poesia pense a poesia, assim como a filosofia pensa a reflexão filosófica, as condições do conhecimento, a natureza das ideias.

Novalis desenvolve uma teoria sobre a criação poética, em que a poesia aparece como transcendental, sendo transcendental a forma de pensamento que não se volta para a forma material, e sim para o modo de concepção do raciocínio abstrato, de reflexão: a questão que se colocaria, então, é que tipo de reflexão nos leva ao conhecimento de determinado objeto? Os clássicos estudavam a obra a partir da observação de regras, eles se preocupavam com a

forma em si mesma, enquanto os românticos propunham uma poesia transcendental, estudar como se pode compreender aquela obra em si mesma, a maneira como ela própria origina novos conhecimentos, produz e mobiliza reflexões. Não se trata mais de uma preocupação com conceitos e regras estabelecidos por tratados poéticos, o que implica num novo conhecimento sobre a arte, a poesia e a maneira como a obra é criada, o modo como as reflexões se realizam. Por conseguinte, ocorrem profundas transformações formais, pois sem se preocupar com as regras era possível um novo modo de concepção do raciocínio abstrato, uma nova poesia, que passa a pressupor um trabalho de pensamento, uma reflexão sobre a própria natureza da linguagem e do poético, sobre como o raciocínio abstrato pode se converter em imagens, símbolos, figuras, metáforas e outras formas de representação da ideia, num sentido estético de cunho filosófico, uma reflexão sobre a poesia, sobre a maneira como ela é criada. Os poetas pretendem produzir uma poesia que parte da reflexão sobre eles mesmos e sobre o mundo, sobre sua relação com o mundo e com a linguagem, gerando desse modo uma poesia que comove, mas não de forma tranquila ou simples, uma vez que, não comove expondo a natureza e o mundo, e sim por meio do princípio da perfeição das criações:

A poesia transcendental [...] indica a consciência do autor no ato de criação artística, sendo ela também uma encenação dentro da encenação, um jogo autocrítico, reflexivo, que o artista inventa para resolver problemas estéticos, e problematizar a atividade de criação literária. (MEDEIROS, 2015, p. 142)

A poesia romântica é mais do que um subproduto da subjetividade, é uma poesia que atribui valor à reflexão, tanto dentro da obra como fora dela: “a poesia transcendental desses românticos [...] é uma poesia elevada à sua potência máxima, um *work in progress* a reunir os gêneros literários e as artes, genialidade e crítica, poesia e filosofia, arte e vida” (RÖHL, 1991, p. 22). Segundo Seligmann-Silva (2005), o artista e o receptor da arte são componentes ativos, e na teoria romântica a arte aparece como criação do artista, da própria obra e do seu receptor, por meio de uma relação multideterminada e recíproca. Enquanto, para Lins, a poesia romântica é:

Tanto uma questão de linguagem quanto de autonomia moral do poeta. [...] O trabalho poético é o caminho de um desenvolvimento pelo qual o eu ganha consciência de uma liberdade inerente. Quando essa consciência cresce, os antagonismos entre eu e mundo, e entre espírito e natureza, diminuem, e sua identidade fundamental começa a se tornar aparente, o que constitui a visão poética. A poesia de Novalis é caracterizada por essas visões de identidade eu/mundo (2004, p. 117).

Os objetos nada significam em si mesmo, refletir sobre eles e desenvolver um significado a partir da linguagem é o que faz com que ele signifique, dessa forma, o objeto só existe quando passa a significar para cada um, pois ele em si só não tem uma linguagem, isso lhe é acrescentado pela poesia, por essa razão, a poesia é a linguagem que cria o mundo.

O primeiro romantismo pode também ser chamado de romantismo teórico, segundo Lacoue-Labarthe e Nancy (1978), por inaugurar um projeto de teoria da literatura ao pensar sobre como a poesia se constitui como processo de reflexão e como obra de arte. Além disso, a partir dos românticos, temos que a análise literária não precisa mais do empréstimo dos saberes de outras ciências, ela pode se desenvolver dentro da própria literatura por intermédio de uma teoria literária que funciona fundamentada na própria obra:

O romantismo não é nem "da literatura" [...] nem mesmo, simplesmente, uma "teoria da literatura" (antiga e moderna), mas *a própria teoria como literatura*, ou [...] a literatura se produzindo ao produzir sua própria teoria. O absoluto literário, é também [...] essa absoluta *operação literária* (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 22 – tradução nossa)⁷.

Ao provocar a reflexão para que haja um desdobramento de seu significado, a poesia romântica aponta para uma realidade inesgotável que faz parte do absoluto, há uma conexão entre o absoluto e a obra de arte: “a poesia constitui-se como um discurso que não pode ser dominado e reduzido, como uma cadeia infinita de indicações alegóricas.[...] A poesia possui um modo infinito de significar” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 314). Por isso mesmo, Safranski afirma que a poesia romântica pode ser entendida como “a representação do infinito no que é limitado. [...] Para os românticos as suas fantasias poéticas, seus jogos de palavras, imagens e símbolos já valiam como *mediadores* (Novalis), como janelas para o infinito” (2010, p. 142).

O poder transcendental dessa poesia romântica está, segundo Scheel (2010), no fato de que a própria definição dessa poesia se faz como um jogo de sentidos em direção ao infinito, ao absoluto da própria transcendência em si. Jones (2013) aponta que o absoluto, para Novalis, passa por três noções: o absoluto como revelação; como perspectiva da autoconsciência consciente criada por autocriação do absoluto, o que inverte o pensamento criativo em pensamento representacional; e como ilusão. Para Novalis a poesia é a ligação

⁷ “Le romantisme n'est ni "de la littérature" [...] ni même, simplement, une "théorie de la littérature" (ancienne et moderne), mais la *théorie elle-même comme littérature* ou, [...] la littérature se produisant en produisant sa propre théorie. L'absolu littéraire, c'est aussi [...] cette absolue *opération littéraire*” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 22).

com o absoluto, ela expõe o caráter enigmático, irrevelável e insolúvel do absoluto, e a partir dessa ligação temos a propensão mística de sua poesia.

O absoluto, segundo Trop (2014), se manifestava nas formas textuais, se confinando em textos poéticos, a poesia romântica é um modo de escrita que produz uma maneira alternativa de acessar o impenetrável e irrepresentável absoluto, ou como ressalta O'Brien, para Novalis: "a poesia funciona como mediação do absoluto" (1995, p. 156 – tradução nossa)⁸, o que é possível pelo uso do símbolo, que tem como caráter absoluto a característica de impulsionar a mente para um mundo de múltiplos sentidos, reflexões e representações.

Para que a literatura fosse um absoluto, para pensar o espaço literário como autônomo, ao considerar a poesia como autoprodução, era preciso, segundo Wilhem (1980), levar a poesia em direção à *poiésis*. O absoluto da literatura, refletem Lacoue-Labarthe e Nancy (1978), não é mais a poesia, e sim a *poiésis*, a produção; por esse motivo, a poesia romântica busca penetrar a essência da *poiésis*, da criação literária, buscando compreender a maneira como a produção se dá a partir de si mesma, a auto-*poiésis*; a partir dessa autoprodução, forma-se o último instante e a finalização do absoluto especulativo: "é preciso reconhecer, no pensamento romântico, não apenas o absoluto da literatura, mas a literatura como absoluto. O romantismo é a inauguração do *absoluto literário*." (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 21 – tradução nossa)⁹.

A arte, como lugar da reflexão, rompe com o conhecimento sensível do mundo, uma vez que a poesia moderna não encontra mais uma ligação sensível com a natureza, ela encontra a reflexão, não mais a experiência, e por isso: "o artista, o poeta [...] é [...] quem melhor consegue comunicar o finito com o infinito" (BORNHEIM, 2008, p. 93). Ao considerar que a literatura deveria ser feita a partir de um trabalho de reflexão, Novalis dá à linguagem uma dimensão simbólica, ela deve ser extremamente explorada e trabalhada, realizada a partir de uma reflexão até mesmo sobre seu uso, a linguagem é o mais importante, que deve ter maior significância na obra, de maneira que a reflexão e as conexões que essa obra propõe sejam infinitas.

Os românticos levantam, segundo Diniz, uma questão própria da literatura, que é a da "*poiésis* enquanto analogia entre o ser da linguagem e do mundo" (2014, p. 77); ao privilegiarem a *poiésis* como prática de produção, os românticos construíram um universo

⁸ "Poetry functions as a mediation of the absolute" (O'BRIEN, 1995, p. 156).

⁹ "Il faut reconnaître dans la pensée romantique non seulement l'absolu de la littérature, mais la littérature en tant que l'absolu. Le romantisme, c'est l'inauguration de *l'absolu littéraire*" (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 21).

poético muito mais simbólico, o que leva Seligmann-Silva a afirmar que “a poesia reivindica, [...] nos românticos alemães, a retomada dos seus direitos de ‘poiesis’ (criação) do mundo” (1999, p. 171). A *poiésis* é para os românticos alemães:

Aquela dimensão do discurso que abrange não só o gesto criador, mas também sua percepção crítico-teórica, ou seja, ela é a própria natureza do discurso reflexionante, daí o fato de sua manifestação romper com as fronteiras estabelecidas entre os gêneros literários, as formas de composição, os julgamentos estéticos e, indo mais longe, as noções clássicas de que cada episteme deve se realizar de acordo com seu paradigma específico, determinado e singular, compartimentando os saberes científicos e diferenciando-os profundamente (SCHEEL, 2009, p. 69).

Sendo assim, "a poesia, para Novalis e Schlegel, era vista antes de qualquer coisa como *poiesis*, como criação e ação" (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 96); dessa forma, sendo ação, provoca a reflexão crítica, permite, portanto diferentes desdobramentos para a geração de um significado por si mesma e em si mesma, reflete em si o próprio fazer artístico. Por isso mesmo, Scheel afirma que:

Refletir sobre a natureza da obra de arte literária é empreender um mergulho vertiginoso em direção à *poiésis*, isto é, aquela dimensão da linguagem poética que funda sua própria realidade, que dá sentido ao mundo interior quando este se materializa por intermédio da palavra, que permite ao sujeito se assinalar no interior da obra (2010, p. 3).

No fragmento 36 de “Poesia”, temos essa ideia da poesia como criação e ação, que provoca a reflexão:

< Poetar é gerar. Todo poetado tem de ser um indivíduo vivente.> Que inesgotável quantidade de materiais para *novas* combinações individuais não existe ao redor! Quem uma vez adivinhou esse segredo – esse não necessita de mais nada, a não ser a decisão de renunciar à infinita multiplicidade e a seu mero gozo e de alguma parte *começar* – mas essa decisão custa o livre sentimento de um mundo infinito – e exige a limitação a um fenômeno individual do mesmo –
Deveríamos talvez atribuir a uma decisão semelhante nossa existência terrestre? (NOVALIS, 2009, p. 122).

Novalis pensa o ato de fazer poesia como um gerar, e a poesia como um “indivíduo vivente”; sendo que, a partir dessa vida, as combinações individuais que existem ao redor da poesia se tornam inesgotáveis; a poesia é viva porque permite infinitas conexões que constroem seu significado, tanto conexões entre os elementos interiores como exteriores a ela, sendo que, estes fazem parte da vivência de cada leitor, e aqueles são construídos dentro da obra, o uso do verbo gerar, remete a ideia do nascimento de algo vivo, de algo orgânico, a poesia é, portanto, viva e consciente de si mesma.

Vale ressaltar que Novalis desenvolve a ideia da poesia que permite em si mesma desdobramentos para a compreensão de seu significado, no entanto, o poeta alemão não entende que a poesia é desvinculada do período histórico e da sociedade à qual ela pertence, e sim que a partir da reflexão que a poesia provoca podemos desdobrar elementos sociais e históricos que fazem parte dela, como vemos no Fragmento 46 de “Poesia”: “<A poesia dissolve a existência alheia em própria.>” (NOVALIS, 2009, p. 124). Nesse fragmento, Novalis reflete que a poesia torna sua a existência do mundo, dissolvendo-o, ou seja, cada poema se torna um mundo único, uma realidade própria, que contém dissolvido em si o mundo e a existência exterior a ele, uma vez que contém características do mundo exterior, no entanto constrói um universo próprio, que funciona em função de si mesmo. Vemos nesse fragmento a poesia como algo que contém em si reflexos da sociedade, do mundo exterior em que está inserida, mas que ela também torna esse mundo próprio, ou seja, ela incorpora essa influência social e histórica e transforma em algo seu, em algo próprio de cada poema, e que faz com que cada poema possa ser entendido por si mesmo, que esses elementos sociais e históricos possam ser desdobrados a partir da obra, ou seja, a poesia tem um mundo próprio, e esse mundo é influenciado pela sociedade e pelo período histórico em que ela se desenvolve.

A partir da ideia de *poiesis*, os românticos propõem uma poesia cuja linguagem significa por si mesma, não é mais arbitrária, mas sim motivada: “a poesia é o local onde a linguagem se manifesta como *poiesis* (criação) absoluta” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 32). Para compreender as ideias e perspectivas teóricas e críticas de Novalis é importante entender que:

A ideia de *poiesis*, aquele discurso, aquela espécie de discurso crítico que compartilha da capacidade verbal-criadora do poeta, tornando-se, ele mesmo, uma forma de criação artística que se limita ao mesmo tempo em que define a obra de arte que investiga ou considera. A *poiesis* chega a ser uma exigência de estilo para os criadores-teóricos do romantismo alemão, principalmente para Novalis, que não distingue a investigação filosófica desse potencial metafórico, estilístico e artístico que só a *poiesis* é capaz de dar vazão (SCHEEL, 2010, p. 126).

A poesia, segundo Bermand (2002), reaproxima a linguagem humana e a linguagem universal, isso se dá a partir da exploração da ideia de discurso poético que é trabalhado, cuja linguagem não é mais arbitrária, mas metafórica e principalmente simbólica. O poeta tem, portanto, a missão de aproximar o mundo do verbo criador divino, para os românticos a linguagem constitui, a essência do homem e para se restituir a unidade do homem é necessário o reencontro com a linguagem originária, o que cabe ao poeta, uma vez que ele utiliza de uma

linguagem que não apenas significa como também cria. O que levou os primeiros românticos a revolucionarem profundamente:

Não só as formas e manifestações do discurso literário como vinham sendo praticadas até então, mas os próprios conceitos de linguagem, de obra, de pensamento e reflexão, afirmando a precedência da teoria e da crítica no processo criador e abrindo caminho para que a obra se convertesse, ao mesmo tempo, em veículo de representação do mundo, dos seres, das coisas, e num instrumento de reflexão crítico-teórica que se pensa em si mesma, que flagra seus próprios movimentos interiores, que revela sua materialidade como produto do pensamento e da linguagem criadora (SCHEEL, 2010, p. 1).

Novalis reflete sobre o papel do artista, do poeta, seu trabalho com a linguagem no fragmento 40 de “Poesia”: “<O artista é inteiramente transcendental.>” (NOVALIS, 2009, p. 123), para poder produzir essa poesia o poeta, o artista, também deve ser transcendental, também precisa sempre buscar o trabalho reflexivo, pensar como o conhecimento se dá, refletir sobre si mesmo e sobre o mundo para poder, a partir disso, produzir essa poesia. É importante apontar que, na nota desse fragmento, Torres Filho afirma que:

Hardenberg teve a oportunidade de ler na recém-publicada *Sittenlehre* de Fichte (*Sistema da ética segundo princípios da doutrina-da-ciência*;1798) o parágrafo 31, chamado “Sobre os deveres do artista estético”, onde se encontra esta bela página: “A bela arte não forma, como o douto, apenas o entendimento ou, como o educador popular moral, apenas o coração; forma o ser humano inteiro, unificado. Aquilo a que ela se dirige não é o entendimento, nem é o coração, é a mente toda, na unificação de suas faculdades; é um terceiro termo, composto de ambos. Não se pode talvez exprimir melhor o que ela faz, que ao dizer: *ela faz do ponto de vista transcendental o comum*. – O filósofo eleva-se e aos outros a esse ponto de vista com trabalho, e segunda uma regra. O belo espírito está nele, sem pensá-lo determinadamente; não conhece nenhum outro; e eleva aqueles que se abandonam a sua influência tão despercebidamente até ele, que eles não tomam consciência da passagem. /Vou ser mais claro. Do ponto de vista transcendental o mundo é feito, do comum ele é dado: do estético ele é dado, mas somente segunda a perspectiva como é feito. O mundo, o mundo efetivo dado, a *natureza*, pois só dele falo – tem dois lados, é produto de nossa limitação; é produto de nosso agir livre, entende-se *ideal* (não de nossa eficácia real). Na primeira perspectiva é ele mesmo por toda parte limitado: nesta última por toda parte livre. A primeira perspectiva é comum; a segunda é estética” (IV, 353-4) (2009, p. 232-233).

Para Fichte, a arte deve buscar formar a mente como um todo, a união do racional e do sentimental, ou seja, deve produzir conhecimento ao mesmo tempo em que provoca uma reflexão sensível sobre o mundo, e para conseguir realizar isso, deve tornar o transcendental parte do homem, pois, do ponto de vista transcendental, o mundo é produzido pela reflexão,

pelo pensamento. É a partir disso que Novalis conclui que o artista deve ser transcendental por inteiro, deve partir dessa visão de que a poesia deve produzir o mundo, produzindo conhecimento por intermédio da reflexão que provoca, o artista “inteiramente transcendental” é “um símbolo, uma espécie de personificação da própria ideia romântica da poesia como uma busca pelo absoluto” (SCHEEL, 2010, p. 139).

Cada tropo, imagem, símbolo e palavra usada no poema romântico concentra e compõe a totalidade do poema: “a obra de arte não é senão conexões; é essa também de certa forma a definição de poesia. [...] A poesia transforma o discurso ao tornar necessário cada um de seus elementos” (TODOROV, 1996, p. 231). Por conseguinte, a tentativa do poeta de que a poesia seja o meio para absoluto, que aponte para a linguagem original e criadora, passa a evidenciar o caráter simbólico da linguagem: “para Novalis, a linguagem consistiria em um organismo independente, de maneira que a linguagem criadora apresentaria uma supremacia do significante em detrimento de seu significado” (FADEL, 2009, p. 34). Essa concepção de linguagem é desenvolvida no fragmento 70 de “Pólen”:

Nossa linguagem é, seja mecânica, atomística, ou dinâmica. A linguagem genuinamente poética deve porém ser organicamente viva. Quão frequentemente sentimos a pobreza de palavras, para atingir várias ideias de um só golpe. (NOVALIS, 2009, p. 72-74).

Nesse fragmento, Novalis afirma que a linguagem “é” ou seja, ela é significativa mesmo quando usada em seu sentido cotidiano, mecânico, como meio de comunicação, por isso a linguagem poética tem que ser “organicamente viva”, ela deve conter traços da linguagem criadora original, ela tem que conter a reflexão em si mesma, tem que criar e não apenas significar. A poesia, então, passa a ser a maneira de se conectar com a palavra criadora, passa a ser o meio para alcançar o absoluto, o que remete ao próprio misticismo da poesia romântica, a linguagem poética como algo mágico. A linguagem cotidiana não provoca necessariamente uma reflexão para a compreensão de seu significado, pelo contrário, seu significado parte de uma convenção, ele já é pré-estabelecido, não contendo em si a capacidade criadora, apenas significando, o que faz com que a concepção de linguagem de Novalis contenha em si uma conflito interno:

Se a linguagem, por um lado, é vista – enquanto língua decaída – como simples signo funcional e meio de comunicação, por outro, ela também comporta um âmbito irredutível, não-conceitual – reflexos daquela linguagem original perdida que dão a ela um caráter mágico, mais nobre, não instrumental (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 28).

Para resolver esse conflito Novalis utiliza não apenas das figuras de linguagem, como também, e principalmente, do símbolo, buscando retomar a conexão entre a linguagem humana e a original. O símbolo se caracteriza principalmente por ser autosuficiente, seu devir está em si mesmo: “O símbolo significa apenas indiretamente, de maneira secundária: ele existe antes de mais nada por si mesmo e apenas num segundo momento descobrimos que ele também significa” (TODOROV, 1996, p. 254), ele já carrega consigo um sentido, em contrapartida com a alegoria, que aponta para uma distância, necessita do exterior à obra para construir seu sentido: “a significação do símbolo, por ser natural, é imediatamente compreensível a qualquer pessoa; a alegoria, por proceder de uma convenção “arbitrária” deve ser apreendida antes de ser compreendida” (TODOROV, 1996, p. 256).

A poesia transcendental para Novalis se desenvolve por meio do símbolo como vemos no fragmento 48 de “Poesia”: “Da elaboração da poesia transcendental pode-se esperar uma trópica – que compreende as leis da *construção simbólica* do mundo transcendental.” (NOVALIS, 2009, p. 124). De acordo com o fragmento, a elaboração da poesia transcendental tem que ser “trópica”, isto é, segundo Torres Filho (2009) na nota desse fragmento, tem que conter um sistema codificado das figuras de linguagem, dos tropos. Esse sistema tem que compreender a maneira como a construção simbólica deve se realizar, que remete ao mundo transcendental (onde o conhecimento se origina) em razão do símbolo conter em si a capacidade de gerar conhecimento pelo fato de que seu significado não se esgota.

A diferença entre a linguagem poética e a comum reside nesse uso de figuras de linguagem e do símbolo, que restauram a linguagem original criadora, dessa forma, para os românticos, segundo Seligmann-Silva (1999), o mundo e a natureza podem ser lidos como um universo simbólico, que funciona como uma mediação com o absoluto, sendo assim, para Novalis todo conhecimento é simbólico, é poético, por guardar elementos da criação originária. O poeta alemão No fragmento 161 dos “Fragmentos II” desenvolve a ideia de que “Símbolos são mistific[a]ções.” (NOVALIS, 2009, p. 155), ou seja, os símbolos se ligam ao místico, ao mágico, ao absoluto, contrariando, segundo Seligmann-Silva (1999) as doutrinas mais “científicas” da época, uma vez que os românticos defenderam a existência de uma motivação simbólica entre os significantes e os objetos que eles designavam.

Lacoue-Labarthe e Nancy (1978) apontam que o uso das figuras de linguagem e do símbolo na poesia aproxima a linguagem poética da linguagem original, esses elementos anunciam na poesia elementar a origem da linguagem. A necessidade de retomar a linguagem criadora e original, para poder levar a reflexão, provoca no romantismo o sentimento de

nostalgia, uma vez que, para os românticos, essa linguagem criadora remete ao passado da criação divina: “reflexos da linguagem original do mundo estão na poesia, mas não pela adequação unívoca entre palavras e coisas. É no original na linguagem não é exatidão. É criação. É dar origem” (DUARTE, 2011, p. 147).

O conceito de beleza passa a ser considerado em função do modo como a obra é construída, em como a linguagem da obra contribui e constitui o produto final, as reflexões que a obra produz: “o belo resulta da relação harmoniosa das partes que compõem o objeto” (TODOROV, 1996, p. 203). Para alcançar essa beleza a linguagem deve ser utilizada de maneira particular, explorando as múltiplas possibilidades inventivas da língua e distanciando-se da fala cotidiana, voltada para a comunicação direta, imediata, a linguagem poética deve, portanto, tornar um fato singular, elevando-o a uma dimensão sensível e, ao mesmo tempo, reflexiva, o que se realiza pelo fato de que na linguagem poética as palavras são escolhidas para desempenhar um determinado significado:

As palavras são signos na linguagem cotidiana, ao passo que elas se tornam, em poesia, símbolos [...] O símbolo poético exprime o indizível, [...] aquilo que os signos não-simbólicos não chegam a transmitir; é [...] intraduzível, e seu sentido é plural – inesgotável (TODOROV, 1980, p. 97).

Com o romantismo a maneira como o autor trabalha a língua, a escolha das imagens e símbolos usados por ele, o que o levou a se expressar daquela maneira, começam a ser exploradas: “as palavras não são imagens das coisas, mas daquele que fala; a função expressiva prevalece sobre a função representativa” (TODOROV, 1996, p. 221). Segundo Fadel (2009), o conceito de subjetividade, para Novalis, é mais elevado do que a objetividade, considerando, então, que o artista, na concepção da obra, deve ir do geral para o particular, colocando em conjunto pensamento, sentimento, observação e imaginação em suas composições artísticas.

A partir dessa preocupação com a criação, a linguagem poética se torna cada vez mais trabalhada, diferente da linguagem cotidiana, os signos da poesia não possuem apenas um significante, e sim múltiplos, uma vez que são símbolos, não significam apenas em seu sentido primário: “a linguagem poética (a arte na linguagem) opõe-se à linguagem não-poética por essa superabundância de sentido – ainda que nela não esteja clara a explicação dos atributos lógicos e dos conceitos” (TODOROV, 1996, p. 243). Na poesia, todos os signos e imagens se relacionam para poder resultar num todo completo e unificado, ou seja, cada um dos elementos tem uma importância, mas, ao mesmo tempo, que constituem um significado com o todo também constituem um significado quando estão isolados. A obra de arte passa a

ser uma rede de relações entre os elementos que a constituem, e a partir disso, traduz algo que não pode ser dito:

Não obstante a linguagem seja sua matéria-prima, a poesia é dotada de atributos estéticos e pode, portanto, exprimir as ideias estéticas inacessíveis a essa mesma linguagem; ela é, no interior da linguagem, o que permite transmitir o indizível (TODOROV, 1996, p. 242).

O'Brien (1995) ressalta que as obras de Novalis buscavam entender e usar a linguagem de maneira a produzir efeitos no mundo, sendo esse um mundo em que as possibilidades e as realidades estão ainda abertas, visíveis e ao mesmo tempo invisíveis. Os românticos entendiam a linguagem como uma realidade material, no entanto, além disso, buscavam na linguagem um recurso expressivo, a partir de sua possibilidade de construções alegóricas, simbólicas, que ressaltavam o fato de que a linguagem não se reduz apenas à reflexão lógica e a comunicação, podendo, por meio de seu uso na poesia, criar uma realidade própria, um universo que funciona em si mesmo:

Novalis e Schlegel [...] entendiam a linguagem como uma realidade material composta por signos cujos sentidos dependem de suas relações e combinações, mas se negavam permitir que ela se reduzisse a simples instrumento de reflexão lógica, da representação do pensamento ou da comunicação imediata. O interesse dos românticos pelas questões filosóficas concernentes à natureza e às possibilidades do conhecimento associado ao fato de que eram, antes de tudo, poetas ou artistas, faz com que pensem a linguagem como um veículo altamente expressivo, livre, tão rico e singular quanto os pensamentos suscitados do espírito e, por isso mesmo, sujeito às leis da abstração poética, com suas construções simbólicas, alegóricas, hieróglifas, capazes de dizer, a um só tempo, o impensável e o inimaginável, o que está além da lógica racional, do que pode ser apreendido e comunicado na representação do pensamento. Trata-se de restaurar à linguagem sua dimensão mágica, sua força expressiva, sua capacidade de fundar uma realidade – produto direto do pensamento – singular, porque resultado da atividade reflexionante do sujeito empenhado no gesto de conhecer a si mesmo, ao mundo e aos seus próprios pensamentos (SCHEEL, 2010, p. 5-6).

Para os românticos, a poesia “resgataria a essência criadora, originária, da linguagem, sua força de manifestação, de apresentação [...] de uma realidade diversa, que se perdeu na automatização a linguagem cotidiana” (SCHEEL, 2010, p. 108). Novalis busca na linguagem poética a composição de uma obra essencial e que sempre provoque a reflexão: “uma obra ilimitada, eterna, livre, que se põe o pensamento em um constante movimento, que eleva a arte e o próprio indivíduo a uma posição de pura transcendência” (SCHEEL, 2010, p. 138). Segundo Seligmann Silva (2005), com a entronização da ação do eu pelos românticos, a concepção de poesia passa a se ligar ao fato de que o pensar, falar e agir estão conectados, e a

linguagem aparece na poesia como algo mágico, absolutamente criadora, da mesma maneira que a linguagem de Deus na bíblia.

A linguagem busca, segundo Scheel (2010), fixar a essência do Eu e acena para origem não só da linguagem, como da própria existência, o que lhe confere um caráter transcendental, ela origina conhecimento por ser absolutamente criadora, e por essa razão, Suzuki afirma que é a partir dela que: “se dá a passagem da consciência infinita à finita, do eu universal ao eu fragmentário e individual” (1999, p. 208).

A poesia então, ao utilizar da linguagem criadora e simbólica, passa a ser fonte de reflexão inesgotável, o romantismo, segundo Berman (2002), desenvolve a capacidade de analisar um objeto artístico refletindo infinitamente sobre ele, tentando assim apreender sua totalidade, de maneira a alcançar esse infinito da obra. Com isso, os românticos desenvolvem uma crítica literária que só se realiza pela prática da reflexão, fazendo com que a crítica seja tão infinita quanto à obra, temos então em Scheel a ideia de que o romantismo alemão:

Põe em jogo um modelo de obra que se fundamenta na ideia de trabalho infinito da crítica, do pensamento e da teoria. Infinito não num sentido exclusivamente metafísico, mas, numa perspectiva menos essencialista, como uma tarefa interminável, já que o novo é aquilo que se apresenta à reflexão a cada dia, isto é, o novo também é interminável (2009, p. 92).

A partir dos românticos, a ideia de crítica passa a ser entendida como desdobramento de um conteúdo que está na obra. Szondi (1975) aponta que a problemática da reflexão foi fundamental para o primeiro romantismo, pois os românticos formulam que a arte é o meio em que a reflexão se realiza por provocar o pensamento crítico, e a partir dele poder haver um desdobramento dos significados de cada obra, que acontece nela própria e que se realiza a partir da linguagem, a natureza do poético muda, se renova e se transforma, a crítica passa a explorar essa natureza e refletir sobre ela.

Benjamin desenvolve em sua tese *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* a ideia da arte como médium de reflexão, que seria o absoluto romântico¹⁰. Nesse trabalho, Benjamin (2011) desenvolve uma das mais importantes e relevantes reflexões acerca da concepção de crítica e de arte para os românticos, uma vez que ele sistematiza as ideias que estão nos fragmentos dos românticos, em especial de Schlegel e Novalis. Foi a partir da tese de Benjamin, segundo Seligmann-Silva (2011), que se começou a compreender a teoria de conhecimento e o conceito de crítica romântico.

¹⁰ Benjamin explica em uma nota de rodapé o sentido duplo de médium de reflexão: “O sentido duplo da designação não acarreta neste caso nenhuma obscuridade. Pois, por um lado, a reflexão mesma é um médium – graças ao seu constante conectar; por outro lado, o médium em questão é tal que a reflexão move-se nele – pois essa, como o absoluto, movimenta-se em si mesma” (BENJAMIN, 2011, p. 45).

A crítica de arte é para os românticos, segundo Benjamin (2011), a potencialização da forma, sendo essa arte a poesia, a literatura, a arte como produção de texto, a arte da linguagem. O que interessa para os românticos é o exercício da crítica, o poema seria a reflexão orgânica, e a crítica à reflexão decomposta, desdobrada do poema, dessa forma, os românticos desenvolvem a ideia da crítica como desdobramento de um conteúdo que está na obra, segundo Seligmann-Silva (1999), a crítica romântica é a crítica como desdobramento da reflexão presente na obra, uma autorreflexão do próprio objeto artístico. A reflexão acontece no absoluto da arte, sendo a arte manifestação desse médium de reflexão: “a arte é uma determinação do médium-de-reflexão, provavelmente a mais fecunda que ele recebeu. A crítica de arte é o conhecimento do objeto neste médium-de-reflexão” (BENJAMIN, 2011, p. 71), é a determinação mais fecunda pelo fato de a arte, em especial a que utiliza da linguagem como forma de expressão, possibilitar infinitas conexões entre seus elementos internos e externos de modo a gerar o seu significado, a crítica deve, portanto, partir da própria obra, Seligmann-Silva ressalta que:

Essa imagem do nascimento da crítica a partir do espírito da própria (obra de) arte, além de autenticamente romântica, resume, de fato, o procedimento da sua crítica: a crítica como reconhecimento – num dado agora – de uma certa constelação representada por uma obra, que deve ser salva pelo crítico e que permite – ao mesmo tempo – o desdobramento das suas próprias reflexões, dele, crítico, e de sua época (1999, p. 198).

Com isso, os românticos pretendem afastar a crítica de arte da crítica judicativa dos clássicos e aproximar essa crítica da especulação filosófica, essa ideia se desenvolve a partir da ideia de crítica desenvolvida por Kant:

Através da obra filosófica de Kant o conceito de crítica havia recebido um significado quase mágico para a geração mais jovem; de qualquer modo, inegavelmente se associou a ele justamente não o sentido de uma atitude espiritual simplesmente judicativa e não produtiva, mas, para os românticos e para a filosofia especulativa, o termo “crítico” significava “objetivamente produtivo”, “criador a partir da clareza de consciência”. [...] O procedimento crítico adquire uma afinidade muito próxima com o procedimento reflexivo (BENJAMIN, 2011, p. 58-59).

A crítica deixa de ser julgadora da arte e passa a ser criadora de um conhecimento sobre a própria arte que passa a se dar dentro do campo da arte a partir do desdobramento de seu significado, a arte passa, então, a ser um processo de conhecimento, e a crítica um processo de reflexão, de pensamento, dessa forma, aproxima-se o conhecimento crítico e reflexivo. A criação literária cria a linguagem, faz da poesia um tipo de pensar, e a atividade poética se converte em uma forma de reflexão que produz algo que se torna disponível para

que a crítica produza conhecimento, o que leva Novalis, segundo Benjamin (2011), a compreender a arte como o médium de reflexão por excelência, ela é o que o homem pode produzir de mais humano, é um aspecto intrinsecamente constitutivo do espírito humano.

A crítica deve habitar o mesmo médium da arte para que possa desdobrá-la: “para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento. Neste sentido, eles fomentaram a crítica poética, superaram a diferença entre a crítica e a poesia” (BENJAMIN, 2011, p. 77). O ponto de chegada e de partida da crítica deve ser a obra, por já conter em si uma potencialidade reflexiva, cabe à crítica, então, despertar a reflexão, o conhecimento da obra por ela mesma, a obra que deve determinar sua fundamentação teórica e sua crítica:

A tarefa da crítica de arte é o conhecimento no médium-de-reflexão da arte. A crítica é, então, diante da obra de arte, o mesmo que a observação é diante do objeto natural, são as mesmas leis que se amoldam diversamente em objetos diferentes. [...] Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma (BENJAMIN, 2011, p. 74).

No fragmento 35 de “Poesia”, essa ideia de crítica é desenvolvida por Novalis: “<Quem não é capaz de fazer um poema, também só o julgará negativamente. A genuína crítica requer a aptidão de produzir por si mesmo o produto a ser criticado. O gosto por si só julga apenas negativamente.>” (NOVALIS, 2009, p. 122). A crítica deve ser realizada no mesmo meio que a arte se realiza e, portanto, deve ser desenvolvida a partir do mesmo trabalho reflexivo que a própria criação artística demanda, ou seja, “apenas aquele que é capaz de um produzir, de um gerar, de um criar algo absolutamente novo, distinto de toda a experiência estética existente, pode se aventurar pelos limites da crítica” (SCHEEL, 2010, p. 135). Esse fragmento defende a ideia de que a crítica de arte que julga pelo gosto, o juízo de arte clássico, não pode apreciar de fato uma obra, pois, a crítica deve refletir sobre a obra, produzir uma reflexão que deriva da própria obra e não do gosto, e a partir disso desenvolver um conhecimento novo sobre a obra, que não é fundamentado em uma experiência estética pré-existente.

A obra, por conter infinitos significados, é infinita como médium de reflexão: “toda obra é necessariamente incompleta diante do absoluto da arte” (BENJAMIN, 2011, p. 78), portanto, a obra é incompleta no sentido do médium de reflexão, ela contém em si significados que devem ser desdobrados, por meio da reflexão, pela crítica, de maneira a levar a verdade da obra à um âmbito superior. Benjamin, segundo Seligmann-Silva (1999), evidência que para os românticos a exposição da autorreflexão inerente à obra só é possível

pela crítica, ou seja, a revelação da totalidade da obra só é possível pelo processo de reflexão, não só da obra, mas também de sua crítica, isso torna a obra um eterno devir, como afirma o próprio Benjamin:

A crítica é, então, o médium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte, e finalmente, é transportada para ela, pois a arte é [...] infinita enquanto médium-de-reflexão. [...] A potencialização da reflexão na obra, também pode ser designada desta maneira em sua crítica, a qual é, certo, possui, por sua vez, infinitos graus (2011, p. 76-77).

Benjamin percebe, segundo Duarte (2011), a partir das ideias dos românticos, que o crítico apesar de desdobrar a obra não descobre seu sentido último, sendo possíveis infinitas críticas sobre a obra de arte. A elaboração do texto crítico deve ter o mesmo trabalho reflexivo da elaboração da obra, a crítica passa a ser um duplo da obra, o que leva Seligmann-Silva a afirmar que para os românticos: “a crítica é a elevação da obra à sua potência, a intensificação e a exposição da sua reflexão” (1999, p. 75). A crítica deve ser uma transposição das obras no mesmo espaço de reflexão que a obra foi criada, o que significa que esta, então, encontra uma nova forma com a crítica:

A forma é [...] a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é possibilidade da reflexão na obra, ela serve, então, a priori, de fundamento dela mesma como um princípio de existência; através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão. No médium-de-reflexão, na arte, formam-se sempre novos centros de reflexão. Segundo seu germe espiritual, eles abarcam na reflexão conexões maiores ou menores. A infinitude da arte atinge a reflexão primeiramente apenas em um tal centro como num valor-limite, isto é, atinge a autocompreensão e, deste modo, a compreensão em geral. Este valor-limite é a forma de exposição da obra singular. Nela assenta-se a possibilidade de uma relativa unidade e integridade da obra no médium da arte. Mas, porque neste médium toda reflexão particular só pode ser isolada e casual, também a unidade da obra com relação àquela da arte é apenas relativa; a obra permanece conectada a um momento de casualidade. [...] A crítica preenche sua tarefa, na medida em que, quanto mais cerrada for a reflexão, quanto mais rígida a forma da obra, tanto mais múltipla e intensamente as conduza para fora de si, dissolvendo a reflexão originária numa superior e assim por diante (BENJAMIN, 2011, p. 81).

O crítico deve, portanto, ter em mente a ideia do absoluto da arte, a poesia romântica é transcendental na sua própria imanência, ela é um desdobramento da reflexão que a obra provoca: “a crítica é [...] em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado acabamento, complemento, sistematização da obra, e por outro, sua dissolução no absoluto” (BENJAMIN, 2011, p. 85). Benjamin (2011) reflete sobre a criticidade que os românticos

evidenciavam na verdadeira obra de arte, que o papel da crítica é desdobrar o germe crítico da própria obra, que já está presente nela. A verdadeira obra de arte para os românticos "contém dentro de si mesma o germe do seu desenvolvimento infinito, que a crítica tem por tarefa descobrir e desdobrar" (GAGNEBIN, 1999, p. 72). Benjamin defende, então, a ideia de que o valor da obra:

Depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente. [...] Se uma obra é criticável, logo ela é uma obra de arte; de outro modo ela não o é um meio termo entre estes dois casos é impensável, mas também é inencontrável um critério de diferenciação de valores entre as verdadeiras obras de arte mesmas (2011, p. 86).

Essa criticidade imanente nas obras de arte não depende, segundo Benjamin (2011), do juízo do crítico sobre ela, e sim, da própria arte, na medida em que permite a crítica ou a recusa. Gagnebin (1999) aponta que a crítica de arte romântica é, conforme desenvolve Benjamin, regida pelas leis da autorreflexão, ela ultrapassa a observação pelo autojulgamento que é inerente ao objeto artístico. As obras, então, não só refletem sobre si mesmas, como também se julgam a si mesmas, a partir desse princípio da criticidade imanente da obra, os românticos desenvolvem uma teoria da arte:

O conjunto da teoria da arte romântica repousa sobre a determinação do medium-de-reflexão enquanto arte, ou, melhor dizendo, enquanto Ideia de arte. Dado que o órgão da reflexão artística é a forma, logo a Ideia de arte é definida como o médium-de-reflexão das formas. Neste relacionam-se constantemente todas as formas de exposição, transformando-se umas nas outras e unindo na forma-da-arte absoluta, que é idêntica à Ideia de arte. A Ideia romântica da unidade da arte assenta-se portanto na Ideia de um *continuum* das formas. [...] A poesia romântica é, portanto, a Ideia mesma da poesia; ela é o *continuum* das formas artísticas (BENJAMIN, 2011, p. 94).

Os românticos não desenvolvem uma definição da ideia de arte, eles percebem que a ideia de arte é algo que toda produção crítica e artística busca mesmo tendo em mente que nunca vai se chegar a ela: "o trabalho de potenciação que a crítica realiza consiste [...] no desdobramento da reflexão formal contida em cada obra, elevando esses elementos germinais à Idéia da obra e à Idéia da arte" (SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 122). Benjamin (2011) diz que a ligação com a ideia da arte é conferida pelos românticos as obras poéticas pela reflexão, conferindo, dessa forma, a poesia romântica seu caráter transcendental, do mesmo modo que em Gagnebin encontramos que:

Os românticos de Iena insistem, simultaneamente, na criticabilidade, na infinitude e no inacabamento das obras. [...] A dinâmica da auto-reflexão imanente à obra [...] inscreve nela um inacabamento consecutivo; por ser

obra de arte e obra do espírito, a obra quer ir além de si mesma, ela se abre às dimensões do infinito e do absoluto. Ora, a crítica é justamente, para os românticos de Iena, uma das respostas privilegiadas a esta exigência de auto-superação que caracteriza a verdadeira obra de arte, alojando na imanência da obra o movimento mesmo de sua transcendência (1999, p. 72).

Como podemos perceber na citação, essa criticabilidade presente na obra de arte lhe confere o seu caráter inacabado e infinito, em razão de possibilitar que a crítica, por meio da reflexão que a obra provoca, possa desdobrar seu significado, que não é esgotável, pois se relaciona com as conexões entre os elementos da própria obra e os elementos fora dela, que fazem parte da vivência de cada crítico.

2.2. O fragmento literário como forma de reflexão

As reflexões românticas tanto sobre a criação e a linguagem poética quanto sobre a teoria e a crítica literária se realizaram, principalmente, nos fragmentos publicados na revista *Athenaeum*. Os românticos precisavam para desenvolver essas ideias originais de uma forma textual que se distanciasse das formas fixas propostas pelos tratados de arte.

Para poder realizar uma teoria que fosse também literária, os românticos necessitavam de uma nova forma de expressão, que fosse capaz de, conforme evidencia Scheel (2009), articular a linguagem poética criadora e o rigor teórico científico, para com isso estabelecer uma comunicação direta entre a literatura e a crítica, uma forma cuja reflexão fosse aberta e incondicionada, sem ter que se prender a padrões de composição estética ou judicativa, que não fosse fechada e totalizante. Essa forma é o fragmento, Gomes ressalta que: "o fragmento literário é o ponto convergente entre uma concepção de *poiesis*, uma postura crítico-filosófica e uma teoria estética" (2013, p. 2). Para Lacoue-Labarthe e Nancy o fragmento é a marca mais distintiva da originalidade romântica e "o signo de sua radical modernidade. [...] O fragmento é o gênero romântico por excelência" (1978, p. 58 – tradução nossa)¹¹. Entendemos, então, que a forma do fragmento vai ao encontro da ideia romântica da criação em constante devir, como um constante ato de reflexão, como ressalta Scheel:

Ao afirmarem o valor da reflexão filosófica, do esforço crítico e da precedência da teoria no jogo criador; ao associarem a obra de arte à sua própria crítica; ao perceberem que a problemática da representação do mundo e do pensamento só poderia ser resolvida no desdobramento do sujeito no interior da obra, fazendo da arte um *médium-de-reflexão* sobre si mesma, o sujeito e o próprio gesto reflexionante; os românticos alemães

¹¹ "Le signe de sa radicale modernité. [...] Le fragment est bien le genre romantique par excellence" (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 58).

fizeram do rigor intelectual o caminho para a descoberta de novas formas de criação, entre elas o fragmento (2010, p. 12).

O gênero do fragmento literário, segundo Scheel, é o suporte no qual vai se manifestar a abertura da poesia para o pensamento, a crítica e a teoria, é a forma em que a criação (*poiesis*) se encontra com a investigação filosófica, e a crítica se encontra com a arte:

Os fragmentos literários dos primeiros românticos alemães, principalmente os de Novalis e de Schlegel, estão indissociavelmente ligados ao grande e ambicioso projeto intelectual concebido por esses mesmos autores, isto é, buscar uma nova forma de expressão que fosse capaz de incorporar, a um só tempo, crítica, teoria e criação a partir da idéia de *poiesis*, ou seja, de linguagem criadora. O fragmento, então, significa um modo de articulação do discurso em que o conceitual crítico, nascido agora de um esforço teórico legítimo, inovador, original, e não mais do poder judicativo dos tratados e das *ars poetica* clássicas, aproxima-se da própria linguagem que determina e funda a criação artística (2009, p. 10).

Lacoue-Labarthe e Nancy (1978) evidenciam que a partir da pluralidade de significados para os quais a forma do fragmento aponta, temos uma crítica que se faz a partir da forma fragmentária e que, com isso, aponta para o princípio da obra como infinita, cujo significado nunca é esgotado. Para ser esse lugar onde a crítica, a teoria e a própria obra de arte se encontram o fragmento deve se realizar no mesmo médium que a poesia, portanto, sua linguagem será tão desenvolvida e trabalhada quanto à linguagem poética: “o fragmento permite entrever a hipótese de que a melhor maneira de compreender o fenômeno estético é partilhando de suas características originais, incluindo aí a própria noção de ruptura formal, de inovação estrutural” (SCHEEL, 2009, p. 63).

O fragmento não é apenas o gênero do romantismo teórico por excelência, ele é o ponto mais distintivo de sua originalidade e de sua radical modernidade: "o romantismo seria então o que põe em jogo um outro 'modelo' de 'obra'. Ou ainda, e sendo mais preciso, o que põe em obra [*met l'oeuvre*] de um modo diferente” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 68).

O fragmento provoca a reflexão da mesma maneira que a poesia romântica sobre a qual ele teoriza e critica: "assim como a obra de arte, a crítica de arte romântica, enquanto crítica sob a forma de fragmento romântico, torna-se, não temporalização, mas *devenir*" (DINIZ, 2014, p. 86). O fragmento deve ter traços de obra de arte, de poesia: “a missão do fragmento [...] é realizar-se como pura *poiesis*, ou seja, como aquilo que partilha do espírito criador, como aquilo que se dá como meio de reflexão” (SCHEEL, 2009, p. 85-86). A mesma infinitude de conexões internas e externas que a poesia possibilita, o fragmento, por ser esse

eterno devir, também permite, por essa razão, o fragmento é a forma perfeita para a crítica românica, pois, se realiza no mesmo médium, no mesmo lugar que a poesia:

O fragmento passa a ser uma forma de reflexão que, por seu caráter aberto, inconcluso, inacabado, busca exprimir o absoluto por meio da disjunção, da ruptura, de uma construção atomizada cuja forma nega a plenitude que o pensamento busca fixar e, ironicamente, reconhece suas próprias limitações (SCHEEL, 2009, p. 66).

A necessidade de libertação dos românticos, da busca de novas formas de expressão poética, no domínio da própria poesia, ou seja, do poema, mas também do romance, da teoria e da crítica, não cabia mais nas formas de expressão e nos modelos de composição até então existente. Segundo Suzuki (1997), os românticos buscavam uma forma menos arbitrária que as existentes, que pudesse sistematizar o conteúdo e as ideias de maneira a não perder o caráter reflexivo, exprimindo a reflexão de maneira semelhante como ela aparece na consciência humana, a forma fragmentária, ao se libertar da técnica, passa a ser tão orgânica quanto a obra literária, do mesmo modo, Scheel afirma que:

Desse impasse entre o desejo de representar, de dar forma ao mundo esteticamente, com liberdade e furor, e as restrições das formas clássicas de expressão surge aquela que seria, ao menos na Alemanha, a grande forma de expressão, de realização artística, crítica ou literária do primeiro romantismo: o fragmento literário (2010, p. 55).

É importante ressaltar que existem três concepções de fragmento: a primeira é a do texto que não é completado pelo autor por se tratar de um esboço, de um rascunho; a segunda sugere que se trata de um pedaço de uma obra, uma ruína, a obra se perdeu por algum motivo; e a terceira, o fragmento como gênero textual, forma que se concretizará com o romantismo alemão: “o discurso dos pré-socráticos foi reduzido a fragmentos pela erosão do tempo e as conflagrações da História. A escritura dos primeiros românticos nasce já na forma de fragmento” (TORRES FILHO, 2009, p. 11). O fragmento romântico desestabiliza as noções de forma e de gênero que existiam até então:

O fragmento literário como gênero, forma, padrão de escritura surge, sob um determinado aspecto, como um tipo de paradoxo: a rejeição dos modelos clássicos de composição fundamenta-se, sobretudo, no olhar acuradamente crítico para a própria tradição clássica. Trata-se de um olhar para a tradição legada pela Antiguidade por outras vias que não aquelas trilhadas pelos representantes do classicismo (SCHEEL, 2010, p. 57).

Os românticos não se identificam mais com a forma de produção clássica, baseada em tratados e modelos pré-estabelecidos, o que os levou a buscar na história da literatura outras formas poéticas que não eram evidenciadas:

O fragmento literário permite entrever a dupla relação romântica com a obra: vincula-se à tradição, [...] mas de modo desarticulador, já que ao invés de se voltar para as formas clássicas e consagradas de composição, elege como modelo de criação uma forma historicamente arruinada, inconclusa, aberta (SCHEEL, 2010, p. 9-10).

Segundo Scheel (2010), as obras historicamente fragmentadas dos filósofos pré-socráticos como Tales de Mileto (652/4 – 558 a.C.), Demócrito de Abdera (460 – 370 a. C.), Pitágoras (580/78-497/6 a. C.), Heráclito de Éfeso (540 – 470 a. C.) e Zenão de Eleia (504/1 - ? a. C.) são as primeiras a expressar interesse pelas questões do pensamento:

É justamente na ruína textual legada pelos pré-socráticos, nos escombros escriturais a que o tempo reduziu o sistema de pensamento grego que os primeiros românticos alemães encontrarão a forma de expressão mais coerente com seus impulsos revolucionários de cisão e ruptura com a tradição (SCHEEL, 2010, p. 57).

Outra influência importante para os românticos foi Michel de Montaigne (1553-1572), pois, seus ensaios, de acordo com Scheel (2010), já enveredavam para os caminhos da investigação filosófica a partir de uma forma absolutamente livre, uma vez que, contam com uma liberdade temática que permite ao seu autor tratar dos mais variados assuntos, criando “uma espécie de escritura assistemática, profundamente marcada por um pensamento que recusa, a *priori*, o engessamento que o discurso científico solicita para si” (SCHEEL, 2010, p. 67). Além disso, o ensaio é uma forma de escrita que não tem um sistema, não tem um método pré-estabelecido, e, portanto, não constitui um tratado, Scheel (2010) ressalta que essa forma recusa o rigor científico e metodológico da filosofia que existia até então.

Os aforismos e máximas filosóficas também serão importantes para a formação do fragmento, por se tratar de saberes dados em um texto curto, fragmentado, são saberes potencializados. Podemos citar como influência as máximas e sentenças de François de La Rochefoucauld (1613-1680), cujas máximas se baseavam em um ceticismo que resultava na ironia; Blaise Pascal (1623-1662), com suas notas para desenvolver um livro e a proposição que o leitor se inquiete; e Nicolas Chamfort (1740-1794), cujos aforismos se valem de um olhar também para a linguagem, para seu modo de elaboração, Seligmann-Silva (1999) aponta que o fragmento romântico também será denominado como “forma chamfortiana” em homenagem a Chamfort. Com Chamfort, segundo Montandon (1992), os românticos

descobrem uma obra autônoma, que se caracterizava pela ausência de desenvolvimento discursivo, pelo caráter impulsivo da descontinuidade, a relativa incompletude, a variedade e mistura dos objetos tratados independente de uma forma, preservando, no entanto, uma unidade, que é assegurada pelo pensamento. Em Lacoue-Labarthe e Nancy encontramos a ideia de que:

Com o fragmento, os Românticos recolhem de fato uma herança, a herança de um gênero que se pode caracterizar, pelo menos do exterior, por três traços: o relativo inacabamento (“ensaio”) ou ausência de desenvolvimento discursivo (“pensamento”) de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, como constituída de certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá a ver aí ou no juízo fornecido por suas máximas. Sublinhar esta parte considerável da herança, não tem por finalidade reduzir a originalidade dos Românticos: trata-se, ao contrário, de aquilatar o que eles tiveram a originalidade de querer realizar até o fim – e que constitui justamente o próprio gênero da originalidade, o gênero, falando absolutamente, do sujeito, à medida em que este não possa ou não possa mais ser concebido sob a forma de um *Discurso do método* e cuja reflexão ele ainda não empreendeu verdadeiramente enquanto sujeito (2004, p. 69).

Esse gênero, ao mesmo tempo em que se constitui de uma extrema concisão, apresenta uma profunda intensidade, que concede uma abertura maior para a reflexão, além de uma ambiguidade e de uma polissemia que fazem parte do ideal poético-criador romântico e estimulam o leitor a levar adiante o ato da reflexão:

Os primeiros românticos queriam ser sintéticos. Escrevendo em fragmentos, exigiam que os lêssemos de modo distinto do habitual. Não se contentavam com os leitores já prontos do presente. Pretendiam criar seus próprios leitores futuros (DUARTE, 2011, p. 119).

Para Novalis, como afirma Barroso (2014), os fragmentos tinham por finalidade estimular o pensamento, dessa forma, o pensamento filosófico, teórico, crítico e criativo dos primeiros românticos alemães, se veiculam por meio dos fragmentos. Szondi (1975) evidencia que o mundo moderno é fragmentado, portanto, uma forma partida, aberta e inacabada é uma tentativa de reaproximar o sujeito desse mundo moderno, igualmente fragmentado, da obra, por isso mesmo Scheel afirma que:

Muito mais do que simples forma, o fragmento literário torna-se o gênero de veiculação e vindicação do pensamento filosófico, crítico, teórico e criativo dos primeiros românticos alemães. Gênero aberto, a oferecer uma eterna impressão de inacabamento que, no plano formal, representa a partição, o estilhaçamento de uma totalidade constantemente buscada, mas decisivamente perdida. O fragmento é uma tentativa de reaproximar o sujeito

igualmente estilhaçado do romantismo do Absoluto que lhe é sistematicamente negado (2010, p. 63-64).

O fragmentário vai ao encontro do próprio eu subjetivo individual evidenciado pelos românticos, por esse motivo, o fragmento é uma forma da própria subjetividade: “no fragmento moderno, coabitam duas subjetividades, uma a ser expressa, a outra a ser provocada” (COSTA-LIMA, 2005, p. 211). Para os românticos, a própria consciência humana tem uma inclinação para a fragmentação, o próprio indivíduo é um fragmento de si mesmo, que se destaca do todo: “é a própria atividade originária do eu que, pelo seu caráter reflexivo, implica fragmentação” (SUZUKI, 1997, p. 16-17). Em Scheel encontramos a ideia de que as reflexões teóricas dos românticos se formulam:

Sobre as bases de um duplo reconhecimento: de um lado, nenhuma obra e, por consequência, nenhuma crítica, está totalmente acabada, completa, ou seja, tem seus sentidos esgotados e encerrados em si mesma; de outro lado, a incompletude da obra e da análise refletem e apontam a própria incompletude do sujeito, que já não se reconhece à imagem e semelhança do indivíduo racionalizado pela Ilustração (2009, p. 45).

O fragmento, segundo Lacoue-Labarthe e Nancy (1978), como propósito determinado e deliberado, assume e se transfigura no acidental e no involuntário da fragmentação. O fragmento transformou, conforme ressalta Scheel (2010), a visão sobre a literatura e as artes, e aproxima não só poesia e crítica, como também o pensamento e a arte, o ser e a linguagem. A partir disso, em Seligmann-Silva encontramos a seguinte ideia:

O fragmento é a manifestação no âmbito da exposição teórica da impossibilidade de acesso ao ‘todo’, [...], o encontro do Ideal com o real, que não pode nunca se cristalizar totalmente. Pois o ‘todo’ é a soma, o *resultado* dos encontros entre os fragmentos ‘do mundo’ e da ‘linguagem’. O ‘todo’ é uma cadeia de Projetos. [...] O fragmento [...] como projeto e semente é marcado, portanto, pela sua abertura e, logo, crítica da noção clássica de sistema que estava vinculada a uma outra concepção da linguagem e da verdade (isto é, à concepção representacionista das mesmas) [...] pois, afinal de contas, ele quer salvar o caos como crítica do sistema e este como crítica daquele. Por outro lado, assim como o sistema da linguagem, os fragmentos, seguindo a doutrina das semelhanças e correspondência entre o macro e o microcosmos, também formam um conjunto de esferas monológicas fechadas, uma série de mundos particulares e sem janelas (1999, p. 40-41).

Esse gênero coloca em discussão o fato de que a noção de total completude de um texto, de um todo perfeito e acabado, é um fantasma, um texto não pode dizer tudo: “uma vez que o infinito não pode caber numa forma, a obra não pode fechar-se formalmente, isto é, ser completa. Daí o frequente caráter inacabado, fracionário, da arte romântica” (ROSENFELD;

GUINSBURG, 2008, p. 273). A própria linguagem não consegue expressar tudo, por isso O'Brien (1995) afirma que os próprios signos linguísticos, para Novalis, são fragmentos de uma totalidade que está sempre ausente, totalidade essa cuja irrepresentabilidade sempre é lembrada. Por se tratar de uma totalidade relativa esse gênero relativiza o próprio conceito de acabado e inacabado, dessa maneira, a própria ideia de totalidade, com o fragmento romântico, alcança outro patamar:

Com o romantismo teórico o fragmento é retirado do lugar contingencial, conforme aparecia na obra clássica dos antigos, para se postulado como algo necessário na modernidade. [...] O fragmento é entendido como algo capaz de mobilizar o *todo* justamente por poder imobilizá-lo, interrompendo seu decurso perpétuo e daí retirando o *absoluto* da criação. Portanto, não exclui a totalidade mas a ultrapassa, suspendendo-a (DINIZ, 2014, p. 85).

O fragmento jamais é suficiente em si mesmo, aponta para outro fragmento de maneira a buscar a totalidade, Montandon (1992) afirma que o fragmento é uma eterna promessa do devir, um signo de uma restauração utópica da unidade perdida, e isso lhe concede seu caráter universal. Enquanto Wilhem (1980) ressalta que cada fragmento vale por si mesmo e para aqueles que ele representa, isso faz com que a multiplicidade seja inerente ao fragmento, do mesmo modo, em Lacoue-Labarthe e Nancy encontramos a ideia de que:

A individualidade fragmentária é, antes de mais nada, a multiplicidade inerente ao gênero – os Românticos pelo menos não publicaram um *Fragmento* único –; escrever sob a forma de fragmento é escrever em fragmentos. Mas este plural é o modo específico pelo qual o fragmento visa, indica, e, de uma certa maneira, põe o singular da totalidade. [...] A totalidade fragmentária, [...] não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e na parte. Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada. Da mesma forma é a totalidade plural dos fragmentos que não compõem um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento. Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma mas a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo é também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento. [...] Os fragmentos são, para o fragmento, suas definições, e é o que instala a sua totalidade como pluralidade, e o acabamento como inacabamento da infinitude (2004, p. 74-75).

Como vemos na citação, o fragmento coloca em cheque a própria ideia de totalidade pelo fato de que cada fragmento pode ser entendido em si mesmo, da mesma maneira que, possui um outro significado em conjunto com os demais fragmentos, apesar de não construírem juntos um todo totalmente dependente. Dessa maneira, o fragmento relativiza a própria ideia de perfeição das obras em geral, de maneira que nenhuma obra, para os

primeiros românticos, pode encerrar a completude totalmente em si mesma: “o fragmento romântico [...] inscreve sua pluralidade como epígrafe da obra total, infinita” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 69 – tradução nossa)¹². Para compreender um fragmento é necessária uma reflexão muito maior e mais intensa sobre a crítica do que a que existia até então, pois, no fragmento não temos desenvolvidas situações de causa e efeito, e sim uma reflexão, que aparece como uma possibilidade: “o fragmento é quase sempre uma janela que se abre” (BARRENTO, 2010, p. 73), é, portanto, um pedaço que se constrói por meio do processo de leitura como um todo, o fragmento “tem uma lógica interna própria, conta com o leitor e as potencialidades comunicativas do silêncio” (BARRENTO, 2010, p. 70), desse modo, o leitor deve refletir sobre o texto crítico da mesma maneira que reflete sobre o poético, portanto, o trabalho com a linguagem da crítica deve ser o mesmo que o do texto literário: “para os primeiros românticos alemães, a expressão do absoluto poético tem que passar por uma forma como a do fragmento, ‘órgão do infinito’ em moldes aparentemente finitos e limitados, mas na verdade abertos e sem margens” (BARRENTO, 2010, p. 64).

Por meio do fragmento Novalis confere a sua produção uma dinamicidade, o fragmento, em sua relação com a obra de arte, segundo Wilhem (1980), é mais do que presente, ele produz sempre uma ação, uma reflexão, que busca o absoluto, o infinito, o eterno devir, o que se dá porque o fragmento não se relaciona apenas com o poético, e sim, com a própria ideia de *poiesis*, sendo assim, um gênero germinal e gerativo, que se dissemina e se cultiva, e que tem como papel disseminar a própria cultura. Sendo assim, o desenvolvimento do fragmento como gênero será de fundamental importância para a literatura posterior ao romantismo, pois, a reflexão acerca da forma fragmentária, bem como de sua origem e desenvolvimento, leva sempre a uma reflexão sobre o próprio humano, a sociedade e o momento histórico a qual ele pertence:

O fragmento é, por sua natureza, produtor de imagens mentais e abrigo da imagem sensível que, nas artes, não pode ser mais que fragmento, e sê-lo-á tanto mais quando mais o seu princípio for o da intensidade sensível, e não tanto o da vontade de ser conceito, ou um todo discursivo. O fragmento é, assim, o estigma e o estímulo do puramente *humano* – a começar pela linguagem, que, apesar de todas as gramáticas, não passa de um enorme e caótico amontoado de material signico.[...] Só entendemos e aceitamos o fragmento, só com ele convivemos tão bem, porque somos – no mito como na história – fragmento, coisa caída (BARRENTO, 2010, p. 136-137).

¹² “Le fragmente romantique [...] inscrit as pluralité comme exergue de l’oeuvre totale, infinie” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 69).

Como podemos perceber na citação, o fragmento romântico influencia a literatura posterior por evidenciar o caráter fragmentário da própria humanidade e da própria linguagem, além de colocar em jogo, com isso, a incompletude e inacabamento do mundo e da sociedade moderna. Além de colocar em cheque a questão da perfeição formal, dos gêneros textuais, e da relação entre poesia, teoria e crítica.

Novalis publica, em 1798, no primeiro número da revista *Athenaeum*, uma coletânea de fragmentos que será chamada de *Blüthenstaub (Pólen)*, o fragmento em Novalis: “amplifica o que enuncia a partir de uma imagem ou de um conceito: como a semente a germinar” (BARRENTO, 2010, p. 74). Os fragmentos de *Pólen* são iniciados por “Amigos, o chão está pobre, precisamos espalhar ricas sementes / Para que nos medrem colheitas apenas módicas.” (NOVALIS, 2009, p. 36), percebemos, então, que Novalis pretende espalhar os fragmentos que, como sementes, possibilitam uma colheita futura, uma reflexão que é desenvolvida futuramente, pois, as ideias propostas pelos fragmentos exigem um trabalho de pensamento por parte do leitor, faz com que floresçam novas reflexões a partir dele, por isso mesmo Scheel afirma que: “o fragmento literário tem de ser uma semente a germinar por si mesma, em si mesma” (2010, p. 64). O fragmento de Novalis emerge como uma semente intelectual que é destinada para uma crítica futura e uma reflexão independente, que se realiza nele mesmo, e por ele mesmo, e condensa em si uma nova maneira de teorizar:

O fragmento literário [...] é mais do que um modelo de representação ou de reflexão acerca do fenômeno estético, ele é, também, uma peça literária, um exercício estético; ele partilha, também, do ideal de metadiscursividade crítica, de forma que se reflete a si mesma, de gênero híbrido de composição, que funde o princípio poético criador à sua própria crítica. Abertura do pensamento, ruptura da forma – o fragmento literário concebe-se, ao mesmo tempo, como obra e teoria, como criação e crítica, como forma acabada e promessa futura de conclusão. Como mescla e fusão de poesia, filosofia e crítica, o fragmento se dispersa e dissemina (SCHEEL, 2009, p. 76).

Novalis busca dissolver as fronteiras entre teoria, crítica e poesia, e encontra no fragmento a forma ideal para que isso pudesse se realizar. Percebemos então, que a preocupação com a questão da forma dos primeiros românticos se difere da dos clássicos, pois, os românticos utilizam da forma para experimentação, para contribuição de significado e para aprofundar a reflexão que existe dentro da própria obra, o que leva suas obras tanto teóricas e críticas quanto poéticas a utilizarem de novas formas, e não mais somente de formas fixas e concretizadas por meio de tratados de artes, não são elementos exteriores a obra que determinam sua forma, e sim, a própria obra.

2.3. O poema em prosa

Novalis realiza experimentações formais não apenas em sua obra teórica, com o uso dos fragmentos, como também em suas obras poéticas, nos *Hinos à Noite*, o poeta alemão constrói seus poemas em prosa e em verso, fazendo com que tenhamos, nessa obra, o poema em prosa, gênero que só seria desenvolvido em 1842, com o *Gaspar de la Nuit*, de Bertrand, 42 anos depois da publicação dos poemas de Novalis, desse modo, podemos entender os *Hinos* como poemas em prosa *avant la lettre* por possuírem características em comum com o poema em prosa.

A principal teoria sobre esse gênero é a de Bernard (1994), na qual a autora reflete sobre as principais características do poema em prosa, partindo do desenvolvimento desse gênero a partir dos franceses, é importante ressaltar que os *Hinos* se diferenciam do gênero do poema em prosa desenvolvido pelos franceses, pois, o conteúdo dos poemas de Novalis ainda tem uma natureza elevada, espiritual, além disso, nos poemas em prosa franceses teremos um rompimento com o tradicional ritmo poético, de maneira a aproximar o poema em prosa do prosaico, entretanto, os poemas de Novalis possuem características semelhantes a esse gênero.

Bernard (1994) coloca o polimorfismo como característica essencial do poema em prosa, isso se deve, principalmente, ao fato dele nascer de “uma revolta contra toda a tirania formal que impedia o poeta de criar uma linguagem individual.” (BERNARD, 1994, p. 11, tradução nossa)¹³. Essa vontade anarquista, segundo Bernard (1994), explica a dificuldade de se ter uma definição do poema em prosa, existem várias teorias sobre esse gênero e nenhuma é capaz de defini-lo de uma maneira única, daí Vicente ressaltar que nenhuma teoria: “abarca a totalidade dos processos de criação literária que o poema em prosa mobiliza” (2010, p. 51). Isso se deve ao fato de que cada poema é construído a partir de suas próprias regras, cada poeta, ao lançar mão dessa forma, busca sua própria construção interna, uma maneira singular de trabalhar com a linguagem, uma vez que, o poeta que escolhe produzir um poema em prosa busca romper com os gêneros fixos.

Esse gênero se distingue da prosa narrativa por conter elementos essenciais da lírica, principalmente na maneira de se trabalhar com a linguagem, o uso das metáforas e outras figuras de linguagem, dos símbolos e da alegoria, além do forte apelo subjetivo, ao contrário de certa objetividade lógica característica da prosa narrativa. O poema em prosa, segundo Bernard (1994), possui uma contradição interna em sua própria existência, pois, quer ir além

¹³ “Une révolte contre toutes les tyrannies formelles qui empêchent le poète de se créer un langage individuel” (BERNARD, 1994, p. 11).

da linguagem, pretende criar novas formas, mas usa a linguagem e começa a se constituir como gênero, temos, então, uma luta entre a liberdade da prosa e o rigor organizado do poema, entre o anarquismo destrutivo da arte que instaura novas formas, entre o desejo de se evadir da linguagem e da necessidade de usar a linguagem. A própria denominação de poema em prosa já é uma associação de contrários, porque na linguagem corrente, o prosaico é o contrário do poético, logo, a essência dessa forma é fundamentada na união de contrários, como prosa e poesia, liberdade e rigor, anárquico destrutivo e arte organizada, sendo assim, é um gênero que evolui e se modifica incessantemente, conforme a época, a concepção e a estrutura, de maneira semelhante ao próprio fragmento como gênero.

CAPÍTULO 3 – OS FRAGMENTOS DE *PÓLEN* E OS POEMAS DOS *HINOS À NOITE*: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS.

No capítulo anterior tratamos de como se desenvolveu a teoria do poético de Novalis, a maneira como o poeta alemão compreende e pensa a ideia da poesia transcendental, de que modo essa poesia utiliza da linguagem para desenvolver uma poética, no sentido de uma verdadeira teoria da criação, que provoca a reflexão crítica. Analisaremos nesse capítulo, os fragmentos de *Pólen* em que essa ideia de poesia é desenvolvida e como os *Hinos à Noite* vão ao encontro dessa teoria poética, as características de poesia que os fragmentos possuem e a maneira como ambas as obras constroem os símbolos do Amor e da Morte. Além disso, analisaremos a maneira como Novalis faz experimentações formais em ambas as obras que vão ao encontro de sua ideia de poesia.

Novalis publica, em 1798, no primeiro número da revista *Athenaeum*, uma coletânea de fragmentos que será chamada de *Blüthenstaub* (Pólen) em que estão presentes suas principais ideias acerca da teoria, da crítica e da linguagem poética, reflexões sobre filosofia e religião, além da elaboração de uma teoria do conhecimento. Torres Filho (2009) ressalta, a partir de sua organização dos fragmentos novalisianos, que os primeiros fragmentos de *Polén* que compõem a “Folha de Fragmentos” propriamente dita marcam a transição entre os estudos filosóficos de Novalis e a fase dos fragmentos; as “Observações entremescladas” foram utilizadas para compor o manuscrito de *Polén*, que provavelmente contava com as anotações e modificações de Friedrich Schlegel, no entanto esse manuscrito foi perdido, nesse sentido, o maior desafio dessas observações é saber o que realmente foi escrito por Novalis e o que foi acrescentado por Friedrich Schlegel, ao lado desses fragmentos temos o texto de “Pólen”, como foi impresso na *Athenaeum*; os “Fragmentos logológicos” contam com as reflexões de Novalis principalmente sobre filosofia; em “Poesia” temos o projeto da poesia transcendental, são os fragmentos mais detidamente sobre a teoria, a crítica e a linguagem poética; os “Poeticismos” são os fragmentos de crítica literária; nos “Fragmentos I e II” temos uma pequena teoria do conhecimento, que completa a elaboração teórica de “Pólen”; “Fragmentos ou tarefas de pensamento” consiste no modelo do que seria o texto finalizado e definitivo de uma coletânea de fragmentos; “Anedotas” é sobre a maneira de se escrever uma anedota e se liga a ideia do chiste; os “Diálogos” e o “Monólogo” têm como objetivo colocar em prática o conceito de ironia romântico.

A obra *Hymnen an die Nacht (Hinos à Noite)* foi publicada em 1800 na revista *Athenaeum* e constitui-se de um conjunto de seis hinos, sendo os três primeiros totalmente em prosa, o quarto e o quinto em prosa e em verso e o sexto totalmente em verso. Nos *Hinos à Noite* temos um sujeito que reflete sobre sua espiritualidade e como transcender espiritualmente por meio da *Noite*, essa obra trata, então, da transcendência espiritual do sujeito-lírico, que busca, por meio do contato com a *Noite*, apresentada como uma realidade elevada e de forte caráter místico, o próprio renascimento espiritual, o que configura os *Hinos* como uma espécie de diário espiritual.

Novalis desenvolve a ideia da poesia que provoca a reflexão no fragmento 29 dos “Fragmentos logológicos II”:

O poema do entendimento é filosofia – É o supremo arrojo, que o entendimento se dá por sobre si mesmo – Unidade do *entendimento* e da *imaginação*. Sem filosofia permanece o homem desunido em suas forças essenciais – São dois homens – Um entendedor – e um poeta.
Sem filosofia imperfeito poeta – Sem filosofia imperfeito pensador – julgador (NOVALIS, 2009, p. 117)

Nesse fragmento Novalis aproxima o poema da filosofia ao coloca-lo como poema do entendimento que é “o supremo arrojo, que o entendimento se dá por sobre si mesmo”, trazendo a ideia de que essa poesia reflete sobre o próprio fazer poético, o poema pensa sobre si, a poesia é ligada a reflexão, o que é evidenciado pela repetição da palavra “entendimento” e pela palavra “entendedor” que se ligam diretamente ao pensar, ao refletir. O poema é caracterizado como a unidade do “*entendimento*” e da “*imaginação*”, sendo entendimento a filosofia e imaginação a poesia, ele contém em si uma potencialidade reflexiva que deve ser desdobrada a partir de sua leitura, a ficção do poema provoca um pensamento crítico que resultará em um saber que não é da ordem da ciência nem necessariamente da própria filosofia, mas sim do poético, entendido como percepção crítica, intervenção reflexiva e ação das ideias sobre o mundo. Sem essa capacidade do pensar da filosofia o poeta é incompleto, ele é “imperfeito”, pois falta a reflexão crítica que deve fazer parte da poesia, da mesma maneira, não só o poeta é imperfeito sem a capacidade reflexiva da filosofia como o crítico também.

Os românticos pretendem se afastar da crítica judicativa dos clássicos, e para isso, aproximam a crítica da especulação filosófica: “o procedimento crítico adquire uma afinidade muito próxima com o procedimento reflexivo” (BENJAMIN, 2011, p. 59). Como bem aponta Benjamin, tanto crítica quanto poesia romântica devem se fundamentar num processo de reflexão que gera o entendimento, o pensar criticamente, e nesse fragmento temos o

desenvolvimento dessa ideia do poema que se aproxima da especulação filosófica e que, por isso, deve produzir conhecimento, a partir da reflexão crítica que ele provoca ocorre o desdobramento de seu significado, o que faz com que o leitor adquira um saber novo. No fragmento 36 de “Poesia” temos a ideia de uma poesia que deve conter em si a reflexão e, que por isso é viva:

< Poetar é gerar. Todo poetado tem de ser um indivíduo vivente.> Que inesgotável quantidade de materiais para *novas* combinações individuais não existe ao redor! Quem uma vez adivinhou esse segredo – esse não necessita de mais nada, a não ser a decisão de renunciar à infinita multiplicidade e a seu mero gozo e de alguma parte *começar* – mas essa decisão custa o livre sentimento de um mundo infinito – e exige a limitação a um fenômeno individual do mesmo –
Deveríamos talvez atribuir a uma decisão semelhante nossa existência terrestre? (NOVALIS, 2009, p. 122)

Nesse fragmento Novalis coloca o ato de fazer poesia como um gerar, e o poema que é chamado de “poetado” como algo que deve ser “um indivíduo vivente”. Percebemos pelo uso da expressão “indivíduo vivente” que o poema deve ser único, deve se constituir como um indivíduo e deve ser, ao mesmo tempo, orgânico, conter em si um universo próprio e vivo. A partir desse universo ficcional próprio provocar a reflexão crítica para que se possa desdobrar e gerar um significado. Esse desdobramento é dependente da maneira como cada poema é construído. Assim como de seu universo interno, e também da subjetividade de cada leitor, cada crítico, que por meio de conexões com seu conhecimento de mundo e dos elementos poéticos presentes em cada obra depreende dela um significado. Transformando a obra em orgânica, pois esses significados, por ter relação com a subjetividade de cada leitor, nunca se esgotam. O uso do verbo gerar, remete a ideia do nascimento de algo orgânico. Por isso, essa ideia permite a Benjamin (2011) ressaltar que a poesia é a reflexão orgânica, enquanto a crítica é a reflexão decomposta, temos, dessa forma, uma poesia, viva, que cabe ao crítico desdobrar, decompor, produzir uma interpretação a partir da reflexão que ela mesma gerou. A crítica constrói, então, um desdobramento do sentido da obra, a partir da subjetividade de cada crítico, em cada momento histórico e social. Dessa maneira, essa atividade nunca se esgota por se relacionar não apenas aos elementos internos da poesia como também a subjetividade e a vivência de cada crítico:

A crítica, com seu instrumental analítico, reivindica para si a condição de intérprete, mediadora, entre dois universos particularizados, entre dois mundos distintos, entre duas visões de mundo muitas vezes radicalmente opostas, a saber, a da obra mesma (constituída a partir da visão de mundo do autor) e a do leitor (constituída a partir de sua subjetividade, que, ao mesmo

tempo, se constrói mediante as relações que ele estabelece com a realidade concreta, imediata, e com sua capacidade mais íntima de abstração) (SCHEEL, 2010, p. 158-159)

Temos, então, que quem “adivinhou esse segredo”, quem percebe essa possibilidade da poesia, precisa começar a produzir essa obra de arte, mesmo que isso signifique uma renúncia à sua própria multiplicidade e ao seu prazer; ou seja, ao decidir produzir essa poesia, o poeta perde o “livre sentimento de um mundo infinito – e exige a limitação a um fenômeno individual do mesmo”, esse mundo infinito passa a existir dentro dessa poesia. Vale ressaltar que a poesia para Novalis utiliza da linguagem para criar o mundo, criando com a linguagem um mundo individual, próprio. No fragmento percebemos que ao produzir essa poesia o poeta perde a visão de um “mundo infinito”, pois, ele precisa limitar esse mundo por meio da linguagem ao universo individual, de cada obra de arte, que é caracterizada como um “fenômeno individual do mesmo”, a obra é tal qual o mundo, ela é construída a partir das características que fazem parte dele, no entanto, ela constrói em si um universo próprio, que lhe é particular e que lhe permite um funcionamento próprio, vinculado ao mesmo tempo a si mesma e ao mundo exterior a ela. Temos, no final desse fragmento, a pergunta “deveríamos talvez atribuir a uma decisão semelhante nossa existência terrestre?”, será que nossa própria existência no mundo, não se relaciona com o nossa capacidade de produzir arte? De produzir poesia? Segundo Benjamin (2011), Novalis compreende a arte como o médium de reflexão por excelência, ela é o que o homem pode produzir de mais humano, é um aspecto intrinsecamente constitutivo do espírito humano.

Os *Hinos à Noite* vão ao encontro da concepção de poesia de Novalis, principalmente porque utilizam da linguagem para criar um universo próprio dentro da obra, por meio de símbolos poéticos que têm significados plurais: “o sentido do alegórico é finito, o do símbolo, inesgotável; ou melhor: na alegoria o sentido é acabado, terminado e, portanto, de alguma forma morto; é ativo e vivo no símbolo” (TODOROV, 1996, p. 260). O uso dos símbolos faz com que os *Hinos* sejam uma poesia viva, como a caracterizada no fragmento 36, em razão deles possibilitarem uma abertura maior para a interpretação tanto do leitor quanto do crítico, exigindo um trabalho ativo de reflexão para que se possa construir o significado da obra, ainda que se reconheça que seu significado nunca é esgotado por completo.

No primeiro hino temos a construção do símbolo da Noite, um dos principais símbolos presente nos poemas. A primeira característica atribuída a Noite é seu mistério, que se opõe a clareza da Luz: “para além me volto, para a sacra, a indizível, a misteriosa noite.” (NOVALIS, 1998, p. 17), expressões como “sacra” e “indizível” se ligam ao sagrado, ao

divino, e com isso, atribuem a característica de sagrada, de divindade, à Noite, ela é misteriosa, suas características são reveladas aos poucos e nunca totalmente, o que leva o sujeito-lírico a buscar conhecer essa Noite, entender as razões pelas quais ela o fascina e atrai. Bornheim (2008) evidencia que os românticos se afastam do que é finito e, com isso, buscam sempre o infinito, o absoluto, o que se revela nesse hino, pois temos a imagem do sujeito que se afasta da Luz e busca a Noite, se afasta da finitude da Luz e busca a infinitude da Noite. Segundo O'Brien (1995), a estrutura idealizada da Noite é elaborada nesse hino e, a partir dela o sujeito sente o absoluto, entra em contato com ele:

O que é que tu guardas debaixo do teu manto, que me toca a alma como uma força invisível? Um bálsamo precioso goteja da tua mão, de um molho de papoilas. Elevas as pesadas asas do nosso ânimo. Sentimo-nos obscuramente, inexprimivelmente comovidos (NOVALIS, 1998, p. 19).

Percebemos então que a Noite não é apenas o período depois do dia, Novalis rompe, segundo Safranski, com a ideia de Noite ligada ao vazio, ausência, escuridão, uma vez que, a Noite, como podemos perceber, "não indica de modo algum o nada, mas uma plenitude embriagadora" (2010, p. 113). A Noite em Novalis não é ligada a negatividade, e remete a ideia da tradição grega pré-olímpica na qual a Noite (Nix) não é a negatividade, não é a escuridão, sendo Érebo, seu irmão gêmeo, a escuridão, o vazio. A Noite nos *Hinos*, como podemos perceber por esse trecho, se caracteriza como divindade, ela possui o poder de superar o físico e alcançar o espiritual, ela "toca a alma como uma força invisível", a expressão força invisível se liga diretamente ao campo semântico do divino, do sobrenatural, essa força toca a alma desse sujeito, caracterizando a Noite como uma figura mística cujo bálsamo precioso goteja do molho de papoilas que está na mão da Noite, sendo que a flor de papoilas dá origem a um óleo perfumado, característica essa que forma uma imagem agradável da Noite, ela trás o perfume e conforta o sujeito, eleva os ânimos e com isso comove, traz alegria e bem estar para esse sujeito, diferentemente da Luz, que depois do contato com a Noite se torna "tão pobre e tão pueril" (NOVALIS, 1998, p. 19). A Noite se liga ao indeterminado, ao que não pode ser definido, é o lugar onde o místico, o inconsciente, se manifesta, por esse motivo, seu significado se constrói no decorrer dos *Hinos*, não é facilmente entendido como o da Luz, a Noite é o lugar do indefinido, ela remete a imagem do inconsciente, o que lhe confere um caráter desconhecido, oculto, indeterminado.

Podemos perceber que a Noite se assemelha muito com a própria ideia de poesia romântica desenvolvida no fragmento 29 de "Fragmentos logológicos II", a Noite tem seu significado desenvolvido no decorrer do poema, da mesma maneira que a poesia

transcendental não tem um significado evidente. É a partir da reflexão crítica que se pode desdobrar seu significado, desenvolvendo no leitor, a partir disso, sua capacidade reflexiva, uma vez que, ao pensar para compreender o significado do poema, esse sujeito reflete sobre sua própria capacidade de pensar o mundo e as coisas, da mesma forma que a Noite possui esse bálsamo que dá ânimo e que comove, a poesia romântica passa a despertar e desenvolver a capacidade reflexiva do sujeito, pois, comove expondo a natureza e o mundo, poetizando tudo à sua volta, criando com a linguagem um universo próprio. A poesia clássica, assim como a Luz, se torna ingênua, em razão de não pensar sobre si mesma da mesma maneira que a poesia romântica, uma vez que, podemos perceber que essa polissemia que o símbolo da Noite contém em si faz com que os *Hinos* se tornem uma poesia que provoca a reflexão crítica, o pensamento, e que permite diversas conexões entre os elementos que constituem o poema e os que são exteriores a ele, como os que o poeta pretende apontar ao criar o poema e os que o leitor traz consigo, o que vai ao encontro do que os românticos, em especial Novalis, buscavam na poesia. Nesse primeiro hino, podemos perceber que a linguagem extremamente simbólica provoca uma reflexão crítica e a partir dela tem-se o desdobramento dos significados dos poemas, vale ressaltar ainda, que o símbolo permite diferentes interpretações, pois, ele se relaciona diretamente com a subjetividade de cada leitor, a compreensão do símbolo se faz a partir de sua relação com os elementos da obra e de significados que ele remete exteriores a obra a cada leitor, dessa forma, o símbolo concede a obra uma pluralidade de significados. Segundo Schefer (2011), a totalidade de elementos dos *Hinos* produz um todo que permite leituras diversas, temos, portanto, nos *Hinos* essa poesia cujas imagens exigem do leitor uma reflexão de natureza crítica para poder depreender interpretações e significados de cada imagem entendendo ainda como cada imagem compõem e contribui para a construção da interpretação do poema.

No final desse hino a Noite é caracterizada como uma mensageira que permite o contato com o sagrado, com o Amor, e é a partir dela que o sujeito se torna humano, se torna vivo:

Glória à rainha do mundo, à grande mensageira de mundos sagrados, a do amor extasiado – é ela que te envia até mim – doce amada, amável sol da noite – eis que estou desperto – porque sou teu e sou meu – revelaste-me a Noite como Vida – tornaste-me humano – devora de ardor espiritual o meu corpo para que, etéreo, eu possa misturar-me contigo mais intimamente, e seja então eterna a nossa noite de bodas. (NOVALIS, 1998, p. 21)

A expressão “mensageira” se liga diretamente à linguagem e caracteriza a Noite como aquela que permite, com as palavras, a ligação com mundos sagrados e com a amada. Da

mesma maneira, Novalis entendia que a poesia, a linguagem, ligava o homem ao absoluto, ao infinito, o que assemelha a Noite à própria ideia de poesia dos fragmentos, a poesia como algo vivo, orgânico, que permite por meio da linguagem infinitos desdobramentos de significado, permitindo, assim, a ligação do homem com o infinito. Além disso, é a linguagem poética, por ser criadora, que se aproxima da linguagem sagrada de Deus, que não apenas significa como também cria, possibilitando uma ligação com o sagrado, da mesma maneira que a Noite. É por meio da Noite que o sujeito pode entrar em contato com esses mundos sagrados, a Noite é viva e personificada. Isso nos leva a entender o símbolo da Noite como um símbolo da própria poesia romântica, pois, é a partir da poesia que o sujeito consegue se comunicar com o sagrado, com o absoluto, é a poesia que torna o sujeito vivo e mais humano. Por isso mesmo, nesse hino, temos a Noite como essa figura que permite o contato do sujeito com o sagrado, com o absoluto, que torna o sujeito vivo e humano, essa vivacidade que a Noite provoca no sujeito é a partir de um contato transubstanciado, o próprio sujeito busca fundir-se com a Noite. Essa fusão tem um apelo erótico muito forte, como podemos perceber na passagem “devora de ardor espiritual o meu corpo para que, etéreo, eu possa misturar-me contigo mais intimamente”, palavras como “devora”, “ardor”, “corpo”, “intimamente” fazem parte de um campo semântico que remete ao erótico, que é evidenciado também pelo fato de que a fusão com a Noite é a “noite de bodas”, o que dá a ideia de uma conexão íntima entre o sujeito e a Noite, que não é banal, por se tratar da mesma ligação entre duas pessoas na primeira noite depois do casamento. O sujeito busca, então, adentrar essa Noite, se misturar intimamente com ela, ter uma eterna noite de bodas, ou seja, um contato íntimo e infindo com essa figura, da mesma maneira que os românticos buscavam uma relação muito mais íntima e profunda com a poesia.

No segundo hino, o sujeito busca encontrar uma maneira de entrar em contato com a Noite, ele então se dá conta de que esse contato pode ser realizado por intermédio do sono:

Só os loucos te desconhecem, não sabendo de outro sono que a sombra que tu misericordiosamente sobre nós lanças no crepúsculo dessa vera Noite. [...] Não sabem que és tu que pairando no contorno dos seios das tenras donzelas tornas o seu regaço o Céu – não supõem que tu, vindo de histórias antiquíssimas ao nosso encontro, vens para abrires o Céu e trazeres contigo as chaves das moradas dos bem-aventurados, mensageiro silente de infindáveis segredos (NOVALIS, 1998, p. 23).

O Sono vem “de história antiquíssimas”, podemos entender que essas histórias são uma referência à mitologia grega, o sono (Hipno) é filho da Noite (Nix). Tanto Hipno quanto Nix fazem parte da mitologia pré-olímpica, a Noite, filha do Caos, é uma das divindades mais

antigas. Enquanto os clássicos, em sua maioria, resgatam a mitologia olímpica, os românticos, em contrapartida, resgatam e evidenciam a figura da Noite e de seus filhos, o sono (Hipno) e a Morte (Tânatos). Sendo assim, os *Hinos* resgatam a tradição de maneira desarticuladora, uma vez que buscam o mito da Noite, resgatando, dessa forma, a mitologia pré-olímpica que foi deixada de lado em favor da olímpica pelos clássicos. Podemos entender que essa escolha se dá porque os românticos buscam a Noite enquanto os clássicos buscam a Luz, a partir de Hesíodo entendemos que os deuses pré-olímpicos são os deuses da Noite, enquanto os olímpicos são os deuses da Luz; semelhantemente temos o próprio resgate por parte dos românticos de formas poéticas não evidenciadas, como o fragmento, eles recorrem à tradição, aos antigos, mas não as formas clássicas e consagradas de composição, e sim as historicamente fragmentadas.

A deusa da Noite, Nix, segundo Brandão (2010), personifica as trevas superiores, enquanto Érebo personifica as trevas subterrâneas, a Noite na mitologia é símbolo do inconsciente, sendo este liberado no sono da noite, o que se assemelha as características da Noite e do Sono nos *Hinos*, a Noite é elevada, se encontra no Céu, e é o Sono que permite o contato do sujeito com a Noite, é ele que abre o Céu, que permite o contato do sujeito com a morada dos bem-aventurados, vale ressaltar que a expressão “morada dos bem-aventurados” faz parte do campo semântico do paraíso da mitologia cristã, o paraíso, na mitologia cristã é o Céu, dessa forma, essa morada dos bem-aventurados que o sono permite acesso é o Céu. O sono permite o contato do sujeito com a Noite e ele busca por meio dela alcançar o Céu, para que isso aconteça ele precisa transcender espiritualmente, entendemos, então, que é por intermédio do sono que o sujeito alcança essa Noite, de maneira semelhante, é com a reflexão crítica que se alcança o significado da poesia romântica, é por meio do pensamento que se adentra essa poesia, sendo assim, podemos entender a reflexão como um dos significados do símbolo do Sono.

Novalis constrói em seus fragmentos uma teoria da poesia, a ideia da poesia transcendental, como no fragmento 42 de “Poesia”:

<A poesia é a grande arte da construção da saúde transcendental. O poeta é portanto o médico transcendental.
A poesia reina e impera com dor e cócega – com prazer a desprazer – erro e verdade – saúde e doença – Mescla tudo para seu grande fim dos fins – a elevação do homem acima de si mesmo.> (NOVALIS, 2009, p. 123)

Temos a metáfora de que a poesia é a “grande arte da construção da saúde transcendental”, a palavra saúde se liga à ideia de vida, o que confere a poesia uma

vivacidade, além disso, o que caracteriza a saúde é o “transcendental”; ou seja, a poesia é viva na medida em que é transcendental, que é um lugar que dá origem à um conhecimento por conter em si a capacidade de elevar o próprio homem ao desenvolver nele sua capacidade reflexiva. A poesia para Novalis “era vista antes de qualquer coisa como *poiesis*, como criação e ação” (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 96), por ser ação, é viva, faz com que o leitor precise refletir para construir seu significado que nunca é total, esgotável, permitindo, então, um eterno desdobramento de si mesma e em si mesma, de seus elementos internos, de linguagem, para a construção de seu significado. Temos também a metáfora do poeta como médico, sendo o médico a figura responsável pela saúde dos indivíduos entendemos que o poeta é responsável pela saúde transcendental, nesse caso, o transcendental está ligado também ao idealismo, a tudo àquilo que diz respeito à alma, ao espírito, e que se opõe à materialidade muitas vezes estéril do mundo e da própria vida, o transcendental é tudo o que está fora da esfera da realidade social, da lógica científica, da explicação metodológica das coisas do homem e do mundo, se ligando, então, à intuição, aos afetos, a uma forma de compreensão que se enraíza, primeiramente, nos afetos, nas paixões, mas também na curiosidade reflexiva, na autonomia das ideias. A metáfora traduz, então, a ideia de que da mesma forma que o médico é responsável pela saúde física, real, o poeta é o responsável pela saúde abstrata, imagética:

O ideal de transformação que cerca a poesia, a criação, deve ser tão radical a ponto de elevar o próprio homem, de alterar drasticamente a existência, de fazer do próprio indivíduo uma manifestação do ideal da arte. Daí o poeta ser o “médico transcendental”, daí a poesia mesclar tudo – dor e cegueira, prazer de desprazer, erro e verdade, saúde e doença – no projeto de elevação do indivíduo, de transcendentalização da própria existência (SCHEEL, 2010, p. 139).

Como vemos na citação sobre esse fragmento, a poesia permite a elevação do indivíduo, altera sua própria existência terrestre, permite que o indivíduo transcenda sua própria existência. Os verbos “reina” e “imperar” concedem a poesia o papel de soberana, aquela que possui o controle, dos opostos, da dor e da cegueira, do prazer e do desprazer, do erro e da verdade, da saúde e da doença e que os mescla em si; ou seja, tudo isso se realiza na poesia, ela “mescla tudo para seu grande fim”, ela exige uma reflexão por parte do leitor para a construção de seu significado que permite “a elevação do homem acima de si mesmo”. Como vimos na citação de Scheel, a poesia eleva o indivíduo de maneira que ele transcenda a própria existência, essa ideia da ligação da poesia com a existência humana e individual também aparece, como já vimos, no fragmento 36 de “Poesia”, no entanto, essa relação

aparece como uma dúvida. Já no fragmento 42 essa relação aparece como o “fim dos fins” da poesia, sua finalidade, sua função, é a elevação do homem acima de si, a transcendência da própria existência humana, o que era antes uma dúvida no fragmento 36 nesse fragmento se torna uma constatação.

De maneira semelhante, a Noite nos *Hinos* também reina e impera sobre a Luz, sobre o racional: “o tempo da Luz é mensurável; mas o império da Noite é sem tempo e sem espaço” (NOVALIS, 1998, p. 23), a palavra “império” remete a domínio, aquilo que é controlado por alguém, o que a Noite controla não é limitado, é “sem tempo e sem espaço”, construindo a imagem de um lugar infinito, espiritual e não físico. Da mesma forma, a poesia é caracterizada no fragmento 42 ligada ao que está fora da esfera social, ao abstrato, ao imagético. Tanto a poesia quanto a Noite remetem ao infinito, principalmente pelo fato de que o significado de ambas se constrói no decorrer das obras e não é único, remetem a elementos internos de cada obra, no caso dos fragmentos à outros fragmentos e no caso dos poemas à outros símbolos e imagens, além de aludir a própria subjetividade do leitor, a ideias que ele já possui, a partir do seu conhecimento de mundo, tanto sobre a poesia quanto a Noite. Sendo assim, nem a Noite nem a poesia possuem um significado único e esgotável, o que vai tornar tanto uma quanto a outra mais universal e até mesmo mais eterna, por sempre permitir novas conexões entre elementos internos e externos e novos desdobramentos de significado para cada leitor, que a partir de sua subjetividade, gera um novo saber ao confrontar-se com as ideias, imagens e pensamentos que a poesia e o símbolo fazem circular.

No fragmento 47 de “Poesia” sobre a poesia transcendental temos que: “<A poesia transcendental é mesclada de filosofia e poesia. Em fundamento envolve todas as funções transcendentais e contém, em ato, o transcendental em geral.>” (NOVALIS, 2009, p. 124), entendemos, então, a partir desse fragmento, que a poesia transcendental deve ser fruto da reflexão, do pensamento, próximo à própria reflexão filosófica. Essa aproximação da poesia e da filosofia, segundo Scheel (2009), busca colocar crítica e criação lado a lado, e o processo tanto da criação quanto da crítica devem ser um processo reflexivo, autoconsciente, ou seja, capaz de compreender e evidenciar as potencialidades e os limites da linguagem criadora. Vale lembrar, que conforme aponta Duarte (2011), Novalis aproxima a arte da filosofia de maneira a tornar a arte mais reflexiva, ao passo em que Scheel reflete que nesse fragmento temos evidenciado que Novalis pretende “potencializar a linguagem crítica, abri-la ao jogo dos sentidos que a poesia faz circular e, ao mesmo tempo, confundir as fronteiras entre discurso filosófico, crítico, analítico e poético” (2009, p. 11). A poesia ao ser mesclada de poesia e filosofia dissolve as fronteiras não apenas entre poesia e filosofia, como entre os

próprios gêneros de criação, e essa é mais uma característica que tornam essa poesia transcendental, conforme ressalta Scheel:

A poesia transcendental [...] além de buscar fixar a essência mesma do Eu, além de acenar para a origem velada da própria existência, é transcendental também na medida em que idealiza a superação radical das categorias elementares que dividem e distinguem os gêneros de criação. (2010, p. 158)

A ideia do Eu absoluto de Fichte, segundo Bornheim (2008), não pode se realizar pela filosofia, apenas a poesia torna o pensar inesgotável possível, uma vez que, a poesia nunca esgota seu significado, sempre permite diferentes interpretações, a partir de cada leitor, de cada sociedade e de cada período histórico. Isso lhe confere um caráter absoluto, portanto, a aproximação com o absoluto só é possível pela via do poético, que se abre para as potencialidades virtualmente ilimitadas dos sentidos, o pensar que transcende e que ultrapassa o próprio eu empírico e até mesmo a própria poesia.

A poesia, por meio da linguagem, possibilita uma ligação com o infinito, como observamos no fragmento 47 de “poesia”. Da mesma maneira, nos *Hinos*, vemos que o contato do sujeito com o infinito é possível pela Noite: “e tu, exaltação noturna, torpor do Céu, vieste sobre mim – todo o lugar se elevou no ar mansamente; e sobre o lugar pairou o meu espírito, desvinculado, de novo nascituro” (NOVALIS, 1998, p. 26), essa ligação acontece pela via do transcendente, do místico, a Noite vem sobre o sujeito e permite que ele se eleve, deixe o mundo físico e transcenda espiritualmente, o que se evidencia por palavras cujo campo semântico se liga a busca pela elevação, pela transcendência, como “exaltação”, “torpor”, “elevou”, “pairou”, a Noite proporciona a elevação, a desvinculação do físico, para que a partir disso o sujeito renasça espiritualmente, esse renascimento é marcado pela expressão “novo nascituro”. O sujeito entra em contato com a Noite e a partir dela se torna um novo sujeito, criando uma relação com o mundo espiritual, com a Amada que repousa na Eternidade: “e através das nuvens vi a fisionomia gloriosa da Amada. Nos seus olhos repousa a Eternidade” (NOVALIS, 1998, p. 27). A Noite permite o encontro com a Amada e com a própria Eternidade, da mesma maneira a poesia romântica, por permitir infinitos desdobramentos de significado, fazendo com que seu significado não se esgote, se aproxima da Eternidade, a poesia, se torna, então, o lugar do eterno, do infinito, da mesma maneira que a Noite. O primeiro contato do sujeito com a Noite, nos *Hinos*, ainda acontece por intermédio do sonho, uma vez que ele ainda não transcendeu espiritualmente: “Foi esse o primeiro e único sonho – e somente desde então tenho uma fé eterna e imutável, no Céu da Noite, na sua luz, a Amada” (NOVALIS, 1998, p. 27). Podemos entender que nesse hino o contato com o

transcendente se realiza pelo sonho porque essa figura contém em si a fronteira entre o mundo físico e o mundo psíquico: “no sonho, em que a realidade está transfigurada, é-nos dado o que o dia nos recusa: o mundo mágico da onipotência das palavras e dos desejos” (CARPEAUX, 1961, p. 1671). Sendo assim, temos nesse hino uma “progressão da vida terrestre para uma visionária transcendência, que caminha do físico para o metafísico” (GUMPEL, 1980, p. 48 – tradução nossa)¹⁴, a partir do seu primeiro contato com a Noite, com o próprio universo espiritual, o sujeito passa a buscar a transcendência que não se realize apenas por intermédio do sonho.

Enquanto nos *Hinos* a aproximação com o infinito se dá por meio da busca pela transcendência, nos fragmentos isso acontece por intermédio da poesia, que por gerar conhecimento ao provocar uma reflexão crítica para a construção de seu significado, que nunca é esgotado, se aproxima do infinito. No fragmento 43 de “Poesia”, Novalis desenvolve essa ideia:

<Assim como as filosofias até agora estão para a logologia⁵, assim estão as poesias até agora para a poesia, que há de vir.
As poesias até agora atuavam na maior parte dinamicamente a futura, a poesia transcendental, poderíamos chamar orgânica. Quando ela estiver inventada, então se verá que todos os poetas genuínos até agora, *s e m s e u s a b e r*, poetizaram organicamente – que porém essa falta de consciência daquilo que faziam – tinha uma influência essencial sobre o todo de suas obras – de modo que em sua grande maioria eram genuinamente poéticas apenas no individual – no todo porém, de costume, apoéticas. A logologia trará necessariamente consigo essa revolução. > (NOVALIS, 2009, p. 123).

No início desse fragmento Novalis faz uma comparação entre as filosofias e a logologia, que é o termo criado por Novalis, segundo Torres Filho (2009), para designar a nova filosofia proposta por Fichte. Sendo assim, temos nesse fragmento, que ao propor a reflexão como origem de todo conhecimento humano, a filosofia de Fichte se diferencia das outras; da mesma maneira, temos uma comparação entre as outras poesias e a poesia transcendental de Novalis, que “há de vir”. Essa aproximação entre a filosofia de Fichte e a poesia transcendental também acontece, pois, na sentença “todos os poetas genuínos até agora, *s e m s e u s a b e r*, poetizaram organicamente”, a expressão em itálico “*s e m s e u s a b e r*” em alemão *ohne ihr Wissen* é utilizada por Fichte, ao dizer que “todos os filósofos até agora, movidos pelo obscuro sentimento da verdade, visavam sem saber, a descoberta da doutrina-da-ciência” (TORRES FILHO, 2009, p. 233); sendo assim, da mesma forma que a filosofia sem saber buscava a origem do conhecimento, a poesia buscava a poesia

¹⁴ “progression from earthly life to visionary transcendence, [...] the forward path from the physical to the metaphysical” (GUMPEL, 1980, p. 48).

transcendental, que se liga ao conhecimento, ao fazer poético. Entendemos, então, que Novalis aproxima a poesia transcendental da filosofia de Fichte, da logologia, de que tudo deve partir do processo reflexivo. No fragmento 47 de “Poesia” temos que poesia é mesclada de poesia e filosofia, nesse fragmento essa relação é desenvolvida a partir da ideia de que da mesma forma que a logologia entende que o conhecimento deve partir do ato reflexivo, a poesia deve produzir uma reflexão não apenas sobre o próprio fazer poético, como também exigindo que o leitor passe por um processo reflexivo para depreender dessa poesia um significado, e a partir disso gerar um novo conhecimento sobre a obra: “quando a poesia compreende sua base, seus procedimentos, e seus objetivos [...] ela emergirá como a primeira poesia transcendental autoconsciente.” (O’BRIEN, 1995, p. 138 – tradução nossa)¹⁵. Nesse fragmento temos que a poesia, mesmo antes de se desenvolver como transcendental, produzia conhecimento, no entanto, ela passa a ser consciente dessa capacidade e a buscar realiza-la quando se constitui como poesia transcendental.

Percebemos que nesse fragmento temos expressões como "orgânica", "genuínos", "poetizar organicamente" e "genuinamente" que caracterizam a poesia transcendental e o fazer poético, essas expressões se associam com a ideia de origem, de vida, de nascimento, traduzindo a ideia de que a poesia transcendental se diferencia por ser viva, pois, com a linguagem e a palavra essencialmente criadora, constrói um universo próprio e, por meio dele, provoca uma reflexão crítica para a construção de seu significado. Ademais, essa poesia contém em si uma reflexão sobre o próprio fazer poético, de maneira a “superar todas as poesias, todos os limites, todas as categorias classificatórias para firmar-se como pura transcendentalidade, como algo orgânico, vivo” (SCHEEL, 2010, p. 156).

Podemos perceber no quarto hino uma relação muito semelhante a essa da poesia romântica e das outras poesias na relação entre a Luz e a Noite, uma vez que, quem entrou em contato com a Noite não consegue mais regressar ao que era antes: “quem esteve no cume das montanhas que delimitam o mundo e olhou para Além, para a nova terra, a morada da Noite – em verdade, esse não regressará jamais aos trabalhos deste mundo, à terra onde a Luz habita em eterna agitação” (NOVALIS, 1998, p. 29). O lugar onde a Noite reside aparece primeiro como a imagem do “cume das montanhas que delimitam o mundo” que se liga ao infinito, pois, desse lugar pode-se olhar para o Além, o cume das montanhas não é um lugar onde a visão é limitada, pelo contrário, a partir dele pode-se ter uma visão do mundo como tão infinito quanto o próprio Além. Segundo o dicionário Houaiss um dos significados da palavra

¹⁵ “When poesy understands its basis, procedures, and goal [...] it will emerge as the first self-consciously transcendental poetry.” (O’BRIEN, 1995, p. 138)

Além é “o outro mundo, o mundo dos espíritos” (2009, p. 89), sendo assim, é o mundo espiritual, alcançado por meio da transcendência; a partir da Noite tem-se a visão desse mundo, que não é limitado pelo terrestre, pelos trabalhos do mundo físico habitado pela Luz. Da mesma maneira, a poesia romântica não se prende mais ao mundo físico, a linguagem mecânica, aos tratados de arte, ela é o médium onde a reflexão e o pensamento acontece. Komar ressalta que o sujeito-lírico dos *Hinos* “cria um mundo de [...] limitações objetivas, o mundo da luz, e então transcende esse mundo para alcançar uma nova liberdade espiritual no nível pessoal” (1979, p. 138 – tradução nossa)¹⁶, liberdade essa que se torna possível por meio da Noite, é a partir dessa figura que o sujeito tem contato com o mundo espiritual. Para poder alcançar esse lugar, o sujeito-lírico se declara fiel a Noite:

Meu secreto coração permanece fiel à Noite e ao Amor criador, seu filho. Poderás tu mostrar-me um coração eternamente fiel? tem o teu sol um olhar amistoso que me reconheça? as tuas estrelas vão enlaçar a minha mão suplicante? vão de novo, conceder-me a suave pressão e a doce palavra? (NOVALIS, 1998, p. 31).

O Amor criador é filho da Noite, ou seja, a criação se liga diretamente a figura da Noite, é gerado por ela, da mesma maneira que a poesia é composta pela linguagem poética que não apenas significa como também cria. A imagem da Noite se constrói por expressões como “coração eternamente fiel”, “olhar amistoso que me reconheça” e “enlaçar” que mostram a ligação que o sujeito tem com ela, além de personificar a Noite, que possui “coração”, “olhar” e até mesmo tato, ao poder “enlaçar”, o que permite uma identificação do sujeito com essa figura, cuja expressão é “suave” e que traz conforto com a “doce palavra”. Semelhantemente, a poesia transcendental permite uma maior identificação por parte do leitor por colocar a subjetividade como tema, e não mais somente os temas grandiosos, como o heroico, o respeito e o culto a natureza, o ideal de beleza, do bem e da verdade. Essa poesia revela o mesmo olhar amistoso que a Noite, o leitor se identifica com ela pelo fato de tratar da subjetividade do eu, e de apontar para a origem da própria existência, o que será fundamental para a ligação do sujeito não só com o todo como com o próprio transcendental, com o conhecimento. Novalis desenvolve essa ideia no fragmento 31 de “Poesia”:

<A poesia eleva cada indivíduo através de uma ligação específica com o todo restante – e se é a filosofia que através de sua legislação prepara o mundo para a influência eficaz das ideias, então poesia é como que a chave da filosofia, seu fim e sua significação; pois a poesia forma a bela sociedade – a família mundial – a bela economia doméstica do universo.

¹⁶ He creates a world of apparent objective limitations, the world of light, and then transcends it to achieve a new spiritual freedom on a personal level. (KOMAR, 1979, p. 138)

Assim como a filosofia, através de sistema e Estado, *reforça as forças* do indivíduo com as forças da humanidade e do todo cósmico, faz do todo o órgão do indivíduo e o órgão do todo – assim a poesia, a respeito da *vida*. O indivíduo vive no todo e o todo no indivíduo. Através da poesia nasce a suprema simpática e coatividade, a mais íntima *comunidade* de finito e infinito.> (NOVALIS, 2009, p. 121).

A poesia tem o poder de elevar o indivíduo porque estabelece uma ligação desse indivíduo com o mundo, a linguagem poética é o mais próximo da linguagem da criação em razão de ter a capacidade de criar e dar forma à um mundo próprio, uma realidade criada pela poesia. Temos então que a filosofia, por meio de seu sistema, o conjunto de princípios racionais que organizam o pensamento, as ideias e os argumentos, prepara o mundo para a reflexão, para a influência das ideias, e é por isso que a poesia é a chave da filosofia, é a chave para desenvolver a capacidade reflexiva no indivíduo. A filosofia reforça as forças que já são do indivíduo, bem como sua ligação com a humanidade e com o cósmico enquanto a poesia reforça as forças da vida, a ligação da existência com cada indivíduo, trazendo um significado novo e concebendo novas formas de comunhão com o mundo e com as coisas. O'Brien ressalta que nesse fragmento Novalis reflete que a poesia:

Dirige-se ao particular de uma maneira que a filosofia não. Assim como a filosofia, a poesia produz unidades lógicas. Ela se diferencia da filosofia, no entanto, por [...] promover particularização e diferença. A “legislação” da filosofia demonstra a função reguladora das ideias ao procurar enfatizar a diferença: ela “prepara o mundo para a influência eficaz das ideias”. [...] Poesia, por outro lado, da “forma” a diferença: busca preservar a diferença ao organizá-las em unidades (1995, p. 136 – tradução nossa).¹⁷

A citação desenvolve a ideia que a poesia ao elevar o indivíduo por intermédio de uma “ligação específica” com o todo promove particularização, individualidade, o que a diferencia da filosofia cujo papel é preparar o mundo para a influência das ideias. A filosofia enfatiza a diferença, no entanto ela não produz particularização por se tratar de um sistema, e por meio do seu sistema a filosofia “reforçar as forças” do indivíduo com a humanidade e o todo cósmico. É interessante ressaltar o uso da expressão “reforçar”, a filosofia não cria a ligação do indivíduo com o todo e com o cósmico, ela reforça uma ligação que já existe, e a partir disso “faz do todo o órgão do indivíduo e o órgão do todo”, a palavra órgão traz a ideia de que a filosofia transforma a relação entre o indivíduo e o todo em essencial, pois, “órgão” é uma

¹⁷ “address itself to particular in a way that philosophy does not. [...] As does philosophy, poesy produces logical unities. It differs however, from philosophy, by [...] promoting particularization and difference. The “legislation” of philosophy demonstrate the regulative function of ideas by seeking to efface difference: it “prepares the world for the effectual influence of ideas”. [...] Poesy, on the other hand, “molds” difference: it seeks to preserve difference while arranging it in unities” (O'BRIEN, 1995, p. 136)

parte essencial de um ser vivo, que tem relação direta com seu funcionamento, dessa forma, essa expressão desenvolve a ideia de que o todo é parte vital do indivíduo da mesma maneira que o indivíduo é parte vital do todo. Essa mesma ligação vital entre indivíduo e todo existe em relação a poesia e a vida, a poesia cria a ligação entre indivíduo e todo, e não apenas reforça como a filosofia, ao evidenciar que o indivíduo não é apenas parte do todo, ele vive no todo, e o todo vive nele, temos uma relação de completude, o indivíduo contém em si características do todo do qual ele faz parte da mesma maneira que o todo possui em si as características dos indivíduos que fazem parte dele, o indivíduo depende do todo para viver e o todo depende dele para que possa existir. Ao evidenciar isso, “nasce” da poesia “a mais íntima comunidade de finito e infinito”, a poesia aproxima o indivíduo não apenas do cósmico, do todo, como do próprio infinito, pois ao relacionar diretamente indivíduo e todo, ela relaciona também a noção de finito ligada ao individual com a noção de infinito que é ligada ao todo. Ao criar um mundo próprio a poesia evidencia essa relação pelo fato de que os elementos internos de cada poema constroem seu universo juntamente com os elementos externos a ele, quem possibilita essa relação é a linguagem poética que constrói esses elementos, fazendo com que eles ganhem um novo significado dentro do universo daquele poema. Para a construção do significado do poema é necessário refletir criticamente de maneira a desdobrar seus elementos constitutivos em suas relações internas e externas, essas relações nunca se esgotam em razão de dependerem da subjetividade individual de cada leitor, dessa maneira, a poesia aproxima o finito, o mundo exterior, e o infinito, o mundo próprio de cada poema.

No terceiro hino, por exemplo, temos a construção de um mundo próprio, que aparece como um sonho. Nesse mundo, a figura da Noite constrói uma atmosfera que se liga ao Eterno, ao espiritual, ao próprio infinito:

Para longe de mim se voltou o curso do esplendor terreno e, com ele, o meu luto – e também a melancolia fluiu para um novo mundo, infundamentado – e tu, exaltação nocturna, torpor do Céu, vieste sobre mim – todo o lugar se elevou no ar mansamente; e sobre o lugar pairou meu espírito, desvinculado, de novo nascituro. Em nuvem de poeira se converteu o montículo de terra – e através das nuvens vi a fisionomia gloriosa da Amada. Nos seus olhos repousa a Eternidade (NOVALIS, 1998, p. 25-27)

A Noite vem sobre esse sujeito e faz com que ele se desligue do terrestre, do finito, e se aproxime do infinito, a imagem da Noite é caracterizada como uma divindade por meio do adjetivo “exaltação nocturna” e pela maneira como ela age sobre o lugar, com a presença dessa figura todo o lugar “se elevou no ar”, ela não age apenas sobre o sujeito, como também

sobre todo o meio em que ele se encontra, para depois elevar o próprio espírito desse sujeito, de maneira a aproximá-lo do infinito, o espírito dele paira sobre o lugar, também se eleva, ele alcança a espiritualidade plena, se desvincula totalmente do terrestre, transcende. O “montículo de terra” é o elemento que faz parte do mundo físico, que traz em si a ideia de algo finito, terrestre, a Noite transforma esse elemento em uma “nuvem de poeira”, que é um elemento relacionado ao infinito, a nuvem não é limitada como o montículo de terra, podemos entender, também, que ela está elevada, pelo uso da palavra nuvem que é relacionada com o céu, em contraponto com o montículo de terra, que está no chão, no plano terrestre, por estar no céu a nuvem permite que o sujeito veja a figura da Amada, que está no plano espiritual, em cujos olhos repousa a Eternidade. Vale ressaltar que nos *Hinos* os olhos aparecem relacionados ao infinito, no primeiro hino temos “os olhos infinitos que a Noite em nós abre” (NOVALIS, 1998, p. 21), os olhos se ligam diretamente a visão, e ao serem infinitos conferem a Noite a característica de onipresença, de poder ver tudo, além do terrestre, do físico. Nos olhos da Amada temos a Eternidade, o infinito, o sujeito ao se desligar do físico, ao se espiritualizar consegue ver a Amada e, conseqüentemente, vê a Eternidade através dos olhos da Amada. No fragmento 31 temos desenvolvida a ideia de que a poesia permite a comunhão com o infinito, sua linguagem criadora liga o finito e o infinito, da mesma maneira, nos *Hinos*, a ligação com o infinito, com o mundo espiritual, representado, como já vimos, pela imagem do Além, acontece por intermédio da Noite.

No quarto hino, o sujeito começa a entender que a Noite permite o contato com o mundo espiritual, no entanto, a comunhão com esse mundo só é possível pela religiosidade, que aparece primeiro com as imagens do Sepulcro Santo e da Cruz: “Longa e penosa foi a minha peregrinação ao Sepulcro Santo, opressiva a minha Cruz” (NOVALIS, 1998, p. 29), ambas estão ligadas diretamente ao campo semântico do cristianismo, o sujeito percebe então que a religiosidade é a forma de se alcançar a transcendência espiritual. O’Brien (1995) ressalta que o quarto hino liga a busca individual pela transcendência dos três primeiros e a constatação de que as religiões a buscam da mesma maneira que o sujeito poético.

Nos três primeiros hinos temos a experiência com o espiritual pela Noite de maneira individual “os primeiros três hinos [...] são dominados por um narrador em primeira pessoa, um “Eu” (Ich)” (O’BRIEN, 1995, p. 258 – tradução nossa)¹⁸, como podemos perceber pelo fato dos três primeiros hinos serem construídos majoritariamente na primeira pessoa do singular, é o sujeito que busca a transcendência: “para além me volto” (NOVALIS, 1998, p.

¹⁸ “The first three hymns [...] are dominated by a first-person narrator, an “I” (Ich)” (O’BRIEN, 1995, p. 258)

17); a experiência individual e íntima com a Noite: “devora de ardor espiritual o meu corpo para que, etéreo, eu possa misturar-me contigo” (NOVALIS, 1998, p. 21); cujo contato se dá por intermédio do sonho: “Foi esse o primeiro e único sonho – e somente desde então tenho uma fé eterna e imutável” (NOVALIS, 1998, p. 27).

No quarto hino essa busca deixa de ser apenas do sujeito: “Quem esteve no cume das montanhas que delimitam o mundo e olhou para Além, para a nova terra, a morada da Noite – em verdade, esse não regressará jamais aos trabalhos deste mundo” (NOVALIS, 1998, p. 29), percebemos que não é mais uma busca apenas do sujeito, qualquer um que entrar em contato com a Noite e com o transcendente partilhará do mesmo sentimento, não conseguirá voltar ao físico, ao terrestre. Dessa maneira, a experiência com o espiritual começa a se construir como algo universalizado e não mais apenas individual.

No quinto hino temos a elaboração de “uma história universal, mística, das religiões ocidentais como uma revelação progressiva do mistério da morte” (O’BRIEN, 1995, p. 268 – tradução nossa)¹⁹, vemos, nesse hino, que o cristianismo resolve a questão da Morte ao entendê-la como um novo começo, como um renascimento, o início de uma vida eterna. Dessa maneira, a espiritualidade, a figura de Cristo, permite uma comunhão com o eterno: “Cristo [...] oferece [...] um caminho direto para o absoluto” (SAUL, 1984, p. 147 – tradução nossa)²⁰, a religiosidade é a maneira que o sujeito encontra de alcançar a transcendência espiritual e a figura de Cristo passa a ser construída dentro dos poemas como absoluta, como uma espécie de deus *ex machina*, uma performatividade do absoluto. Enquanto a Noite permite o contato com o espiritual, a figura de Cristo proporciona a comunhão com o mundo espiritual que é infinito e não limitado como o terrestre:

Eram milhares aqueles que saíam das dores e do sofrimento, cheios de fé, saudade e confiança, para te seguirem – contigo e com a Virgem celeste imperam no reino do amor – servem no tempo da Morte celeste, e são teus para toda a Eternidade (NOVALIS, 1998, p. 49).

O cristianismo permite a comunhão com o infinito, em razão de, como podemos perceber nesse hino, entender a Morte como fim das “dores e do sofrimento”, como possibilidade da vida Eterna que se torna possível pela figura de Cristo, que converte a Morte, que antes era o fim, em um novo começo: “Cristo foi além da raça humana, aterrorizada pela morte, por meio da morte, da noite e da ressurreição.” (SAFRANSKI, 2010, p. 115). Dessa

¹⁹ “a universal, mythical history of Western religion as a progressive revelation of death’s mystery” (O’BRIEN, 1995, p. 268).

²⁰ “Christ [...] offer [...] direct routes to the absolute.” (SAUL, 1984, p. 147)

forma, nesse hino, segundo Disandro, temos a construção do "cristianismo como a religião da Noite" (1971, p. 209 – tradução nossa)²¹, devido, principalmente, ao fato do cristianismo aludir à transcendência, a busca pela vida eterna pós morte, da mesma maneira que a Noite nos *Hinos*.

É nesse contexto, que O'Brien (1995) coloca a Morte como um dos problemas centrais nos *Hinos* juntamente com a busca pela transcendência, que acontece primeiro como uma busca pessoal do sujeito e, depois, a partir do quinto hino, faz parte da própria religiosidade em si. Komar afirma que a partir desse hino o sujeito-lírico "expande sua experiência pessoal para um nível de validade geral, universal" (1979, p. 140 – tradução nossa)²², a experiência da transcendência que a religiosidade proporciona é uma experiência coletivizada.

No sexto hino, o único que é intitulado e que é totalmente em verso, cujo título é “Saudades da Morte”, o sujeito-lírico transcende de fato, o que leva esse hino a ser o mais próximo do hino como uma canção sacra, que é o uso tradicional dessa forma. Segundo Ceia (2010), na história das formas poéticas os hinos aparecem como uma canção com tema religioso, militar ou histórico, destinada a louvar uma figura importante, ele ainda ressalta que essa forma normalmente é acompanhada de música, sendo praticada desde os primórdios da literatura. O sexto hino se aproxima dessa definição principalmente pelo fato do sujeito-lírico alcançar a transcendência o que leva esse hino a se aproximar de uma canção de temática oratória, quase sacra. Outra característica que aproxima esse hino de uma canção de temática religiosa é o fato de que nele “assume a voz [...] um nós” (O'BRIEN, 1995, p. 258 – tradução nossa), o uso da primeira pessoa do plural transforma a experiência espiritual em universal e coletiva: “Buscamos a casa do pai” (NOVALIS, 1998, p. 55), “O novo o que nos reserva?” (NOVALIS, 1998, p. 55), “Descer até à doce Noiva/ Até Jesus – nosso Amado” (NOVALIS, 1998, p. 59), o Eu (Ich) dos primeiros hinos dá lugar no sexto hino à um Nós (Wir), entendemos, então, que o renascimento espiritual não é apenas uma busca individual, e sim coletivizada, ligada a própria existência humana.

O sujeito transcende espiritualmente no sexto hino, o que se realiza pela comunhão com Deus e com seu filho Jesus, como podemos observar na estrofe:

Descer até à doce Noiva,
Até Jesus – nosso Amado.
A paz de quem ama e sofre
É sol poente iluminado.
Um sonho desprende laços,

²¹ “cristianismo como la religión de la noche” (DISANDRO, 1971, p. 209)

²² “expand his personal experience to a level of general universal validity” (KOMAR, 1979, p. 140)

O Pai nos cinge nos braços! (NOVALIS, 1998, p. 59).

A Noite é o que torna possível o contato com o espiritual e, a partir disso, o sujeito espera vivenciar uma experiência transcendente, busca a comunhão com o absoluto, aquilo que está além de nossas naturezas, instintos ou mesmo ideias e pensamentos sistemáticos. O absoluto começa como algo misterioso e que depois se configura como a figura de Cristo, cuja comunhão só é possível pela religiosidade: “a obsessão dos românticos é sempre o absoluto, a totalidade. E por isso o sentimento romântico adquire uma coloração religiosa que lhe é própria” (BORNHEIM, 2008, p. 95). A transcendência é uma experiência mística, religiosa, e torna o absoluto e a eternidade uma possibilidade, o contato com o absoluto se dá como performatividade, ou seja, os elementos cristãos, a própria figura de Cristo, funcionam como um deus *ex machina*. Apesar da transcendência se realizar com Cristo, se trata mais de uma religiosidade do que da religião cristã em si, nos *Hinos* temos “mais uma mitologia da poesia do que da cristandade ou uma reinterpretação da cristandade como uma religião da poesia” (SAUL, 1984, p. 148 – tradução nossa)²³.

Nesse hino, a Noite e a religiosidade se tornam muito próximas, da mesma maneira, nos fragmentos de Novalis temos a aproximação da arte, da poesia e da religião, como no fragmento 7 de “Folha de fragmentos”: “Toda sensação absoluta é religiosa. / Religião do belo. Religião do artista. / Conclusão a tirar disso.” (NOVALIS, 2009, p. 32). Percebemos que já nos fragmentos Novalis coloca em discussão a relação do absoluto e da religião, bem como a relação do absoluto com a arte, da arte como a religião do belo, a religião do artista. Nesse fragmento Novalis entende que religiosa é toda sensação que é absoluta, a obra de arte, então, por se aproximar do absoluto se liga diretamente a religião, entendemos, a partir disso, que o que liga a religião e a arte é o absoluto; a poesia e a religião aparecem, segundo O’Brien (1995), como mediadoras do absoluto. Nos *Hinos* o sujeito-lírico percebe que a religiosidade, diferentemente da Noite, que podemos entender como um símbolo da própria arte, permite a comunhão com o absoluto, a Noite é mediadora dessa comunhão, permite o contato com esse absoluto, porém a comunhão com ele só é possível pela espiritualidade. O’Brien (1995) ressalta que a religião, para Novalis, é transcendental, é poética, na medida em que também discute o próprio papel da religião como mediadora da comunhão com o absoluto, da mesma maneira que a poesia romântica pensa sobre si mesma e sobre o fazer poético.

A relação entre o infinito e a poesia se dá pela linguagem, pelo uso do símbolo, no fragmento 48 de “Poesia” Novalis desenvolve a relação entre a poesia transcendental e a

²³ More a mythology of poetry than of Christianity or a reinterpretation of Christianity as a religion of poetry (SAUL, 1984, p. 148)

linguagem simbólica: “Da elaboração da poesia transcendental pode-se esperar uma trópica – que compreende as leis da *construção simbólica* do mundo transcendental.” (NOVALIS, 2009, p. 124). Como vemos no fragmento para a elaboração dessa poesia é necessário o uso do símbolo, que traz consigo uma pluralidade de significados, a partir da elaboração da poesia transcendental, portanto, pode-se esperar uma trópica, que, segundo Torres Filho (2009), é um sistema, uma gramática das figuras de linguagem, dos tropos; ou seja, para a elaboração dessa poesia é necessário um conhecimento das figuras de linguagem, em especial do símbolo, uma vez que ele permite a ligação entre a poesia e o infinito ao não possuir apenas um sentido único, sendo assim, seu significado é sempre vivo e ativo. Nos *Hinos* temos, por exemplo, o símbolo da Cruz, essa palavra já é carregada de significados, principalmente os ligados ao campo semântico religioso, ao cristianismo, e, nos *Hinos* ela simboliza não apenas o cristianismo, como a própria religiosidade que permite a transcendência: “Eis erguida a Cruz que não arderá – fanal vitorioso da nossa linhagem” (NOVALIS, 1998, p. 33), a Cruz guia a vitória dos cristãos, e é um símbolo não apenas de Cristo, como da própria espiritualidade. A linguagem simbólica, por criar diversos significados, se aproxima da linguagem criadora divina, ela não apenas comunica, como também cria novos mundos, se aproximando, dessa maneira, do espiritual, do infinito.

No fragmento 32 de “Poesia” Novalis desenvolve a relação entre a poesia transcendental e a linguagem simbólica:

< O poeta conclui, assim que começa o traço. Se o filósofo apenas ordena tudo, coloca tudo, então o poeta dissolveria todos os elos. Suas palavras não são signos universais – são sons – palavras mágicas, que movem belos grupos em torno de si. Assim como as roupas dos santos conservam ainda forças prodigiosas, assim muita palavra foi santificada através de alguma lembrança magnífica e quase por si só já se tornou um poema. Para o poeta a linguagem nunca é pobre demais, mas é sempre universal demais. Ele frequentemente precisa de palavras que se repetem, que através do uso já esgotaram seu papel. Seu mundo é simples, como seu instrumento – mas igualmente inesgotável em melodias. > (NOVALIS, 2009, p. 121)

No início desse fragmento temos que o poeta conclui assim que começa o traço, assim que começa a escrever, em razão da própria palavra já ser carregada de significados, essa ideia é desenvolvida pela comparação entre as roupas dos santos com as palavras, que foram santificadas pela visão de mundo de cada um, ou seja, que trazem por si só uma lembrança, uma capacidade reflexiva e imaginativa em si mesma, por isso uma palavra, um traço, já é um poema, entendemos essa palavra poética que significa por si mesmo, essa palavra santificada, como o símbolo. O poeta, com o símbolo, dissolve os elos da ordem, entendida como o

pensamento lógico, sistemático, organizado, fechado e dogmático, a palavra poética não é um signo universal como a palavra filosófica, ela não contém apenas um significado, seu significado é plural: “a linguagem poética (a arte da linguagem) opõe-se à linguagem não poética por essa abundância de sentido” (TODOROV, 1996, p. 242), são “palavras mágicas”, elas criam e não apenas significam. Segundo O’Brien (1995), nesse fragmento Novalis demonstra como o poeta interfere na linguagem, a metáfora musical da palavra como o instrumento que é “inesgotável em melodias”, salienta a preocupação do poeta com a manipulação dos significados das palavras e com seu poder, ele não produz apenas efeito no mundo da linguagem e sim transforma o mundo em linguagem. O instrumento do poeta, as palavras, são simples, mas a partir de novas formas de uso, de exploração e figuração que o poeta acrescenta nas palavras ao transformá-las em símbolos, a tornem inesgotáveis, tanto em significado quanto em seus sons, melodias. O poeta:

Luta contra o desgaste das palavras, seus usos e repetições, sua instrumentalidade comunicativa, sua excessiva universalidade conceitual. A magia da palavra consiste, então, em sua manifestação como *poiésis*, como pura criação, particularizada, singular, tão individualizada e arbitrária quanto o próprio sujeito que a vivencia intimamente mais do que a exprime simplesmente (SCHEEL, 2010, p. 7).

Para se aproximar da linguagem criadora o poeta precisa transformar a linguagem cotidiana, universal, em símbolos únicos que produzem significados plurais, o símbolo não apenas significa, como também cria, provoca reflexões críticas e alude a subjetividade do leitor para sua interpretação. Dessa forma, seu significado se constrói tanto a partir de conexões com os elementos do poema em que esse símbolo está presente quanto com os significados que carrega consigo “ele existe antes de mais nada por si mesmo e apenas num segundo momento descobrimos que ele também significa” (TODOROV, 1996, p. 254). Nos fragmentos percebemos que a linguagem simbólica é colocada por Novalis como uma das principais características da poesia transcendental, a linguagem dos *Hinos à Noite* é simbólica, temos a transformação das palavras em símbolos: a Noite, o Amor, o Sono, o Além e a Morte são figurações simbólicas de um conjunto complexo de ideias e de uma visão de mundo idealista, que ainda está carregada pela crença no poder reformador da palavra criadora sobre o espírito e é pela relação do sujeito-lírico com esses símbolos que o significado do poema se constrói. Seligmann-Silva afirma que para Novalis: “mundo e linguagem se misturam, [...] o mundo e a natureza podem [...] ser *lidos* como um universo simbólico, através do qual se obtém uma mediação com o absoluto” (1999, p. 29), tudo se torna, então, objeto da poesia. A linguagem simbólica dos *Hinos*, por se aproximar da

linguagem criadora divina, uni, com a poesia, o pessoal e o divino, fazendo com que os *Hinos* se aproximem do ideal de poesia buscado por Novalis em seus fragmentos, a poesia que se liga ao infinito por permitir, com o símbolo, variadas conexões tanto entre elementos interiores quanto exteriores a ela de maneira a produzir uma pluralidade de significados que possam ser desdobrados, mas nunca esgotados.

No fragmento 32 vemos que um problema da linguagem para o poeta é sua universalidade, seu esgotamento pelo uso, a poesia transcendental deve superar esse problema por meio da pluralidade de significados que o símbolo lhe acrescenta, da mesma forma, o fragmento 70 de “Pólen” coloca em discussão a relação entre a linguagem poética e as demais:

Nossa linguagem é, seja mecânica, atomística, ou dinâmica. A linguagem genuinamente poética deve porém ser organicamente viva. Quão frequentemente sentimos a pobreza de palavras, para atingir várias ideias de um só golpe. (NOVALIS, 2009, p. 72-74).

A primeira afirmação é que a linguagem “é”, não importa a forma em que ela esteja, uma vez que o uso do verbo “ser” mostra que a linguagem significa algo por si só; ou seja, ela é significativa não importando o seu uso, mesmo quando usada em seu sentido cotidiano, mecânico, como meio de comunicação, ela ainda continua sendo significativa, pois depende de uma interpretação para sua compreensão. Para se diferenciar da linguagem cotidiana a linguagem poética não deve apenas significar, ela tem que ser criadora, se assemelhando com a linguagem originária, que não apenas significava como também criava:

Para alcançar de uma só vez a multiplicidade de ideias que caracterizam a vida do espírito, para flagrar o pensamento no que ele tem de mais vivo e inapreensível, diáfano e plural, é preciso lançar mão de uma linguagem igualmente viva, orgânica, que não se permite reduzir ou enrijecer em conceitos, fórmulas, expressões, métodos ou sistemas racionais de exposição (SCHEEL, 2010, p. 6).

Como vemos na citação, a linguagem, para ser plural, para trazer em si múltiplas ideias e permitir reflexões igualmente plurais, deve ser orgânica, pois, não se permite tornar mecânica por meio de conceitos e métodos racionais. Novalis coloca, segundo Seligmann-Silva, essa “noção de organicidade em oposição à sociedade vista como um aparelho mecânico” (1999, p. 160), dessa forma, a linguagem não deve se prender apenas a conceitos e sistemas racionais, como no caso da filosofia tradicional, nem mesmo aos seus sentidos elementares, como no caso da linguagem cotidiana. Nesse fragmento, Novalis coloca que por ser criadora, a linguagem poética deve ser “organicamente viva”, o que se realiza com seus

símbolos, eles demandam uma interpretação e uma reflexão maior por parte do leitor, contendo em si a possibilidade de significados plurais, o que se realiza pelo fato de que a linguagem demanda um trabalho para que possa “atingir várias ideias em um só golpe”, devido aos significados que ela já carrega consigo e seu uso cotidiano. Cabe ao poeta, então, transformar essa linguagem de maneira a torná-la viva, dando também um caráter mais místico à língua, diferenciando do caráter objetivo que ela tem no cotidiano. Novalis pretende com isso:

Restaurar à linguagem sua dimensão mágica, sua força expressiva, sua capacidade de fundar uma realidade – produto direto do pensamento – singular, porque resultado da atividade reflexionante do sujeito empenhado no gesto de conhecer a si mesmo, ao mundo e aos seus próprios pensamentos (SCHEEL, 2010, p. 6).

O poeta, com a linguagem, cria na poesia um mundo próprio, como vemos na citação, essa dimensão mágica da linguagem permite que ela crie uma realidade singular, diferente da realidade cotidiana. Além disso, o símbolo, para Novalis, possibilita um modo de acesso ao absoluto: “por meio do universo próprio que o simbólico cria podemos obter uma mediação com o absoluto, a linguagem cotidiana por si só não consegue acesso a um todo, apenas com o símbolo é possível o "acesso ao todo 'perdido'" (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 30). O símbolo é polissêmico, diferentemente da alegoria em que há um descompasso entre a coisa e o nome, esse acesso ao todo que o símbolo possibilita se dá pelo fato de que ele possui um significado em si e exterior à ele que é criado pela maneira que ele é utilizado: “o símbolo é, a alegoria significa; o primeiro funde significante e significado, a segunda os separa” (TODOROV, 1996, p. 269).

A linguagem simbólica, como já refletimos, passa a ser o meio para alcançar o infinito por não conter em si um significado finito, único, esgotável, que é uma das características que opõem símbolo e alegoria, pois, como ressaltou Todorov (1996), enquanto na alegoria o sentido é acabado, terminado, no símbolo é vivo, ativo, o que o remete ao próprio misticismo da poesia romântica, a linguagem como algo mágico. A linguagem cotidiana, por ser objetiva, não provoca uma reflexão crítica, ela não contém em si a capacidade criadora e reflexiva, por isso, os românticos utilizam não apenas das figuras de linguagem, como também, e principalmente, do símbolo, conseguindo com ele retomar essa conexão entre a linguagem humana e a linguagem original: “os símbolos são signos, representantes dos elementos que nunca são representáveis em si mesmos” (TODOROV, 1996, p. 246).

Nos *Hinos* e nos fragmentos temos os símbolos do Amor e da Morte, que representam esses elementos que não são representáveis em si mesmo, como podemos ver no fragmento 4 de “Folha de fragmentos”: “Amor pode por vontade absoluta passar a religião. Do ser supremo só nos tornamos dignos pela morte. /Morte de reconciliação./” (NOVALIS, 2009, p. 31). Nesse fragmento temos que o amor pode passar a religião, pode se tornar religião, o amor e a religião aparecem como ligados, dependentes, a religiosidade deve conter o sentimento amoroso, para poder oferecer na morte um novo começo, o amor aparece como uma marca da religião, o que remete ao cristianismo, uma vez que, toda a religião cristã está fundamentada na ideia do amor de Cristo, que se sacrifica para salvar a humanidade. Da mesma maneira, nos *Hinos* o Amor é que permite a ligação com o divino, que acaba com a separação entre o sujeito-lírico e Cristo: “Pródigo dom, o Amor/ Cessa a separação” (NOVALIS, 1998, p. 53).

No final do fragmento 4 de “Folha de fragmentos” temos que apenas a Morte pode nos tornar dignos do ser supremo, em razão de aparecer como reconciliação, é por intermédio dela que a comunhão com o ser supremo se dá, ela se configura, então, como recomeço, como um renascimento, tornando o sujeito digno da comunhão com o ser supremo. No fragmento 11 de “Observações entremescladas” Novalis desenvolve a ideia de que: “A morte é uma vitória sobre si – que, como toda auto-superação, proporciona uma existência nova, mais leve e fácil.” (NOVALIS, 2009, p. 41), entendemos que a expressão “auto-superação” traz a ideia da superação do eu físico, o que possibilita uma “existência nova”, que é caracterizada como “leve e fácil”, o que podemos entender como uma existência espiritual, de maneira semelhante, como já vimos, nos *Hinos* a Noite permite o novo nascimento do sujeito, uma libertação do físico para se alcançar o espiritual: “e tu, exaltação noturna, torpor do Céu, vieste sobre mim – todo o lugar se elevou no ar mansamente; e sobre o lugar pairou o meu espírito, desvinculado, de novo nascituro.” (NOVALIS, 1998, p. 25). Podemos verificar, então, que a Morte do fragmento 11 se assemelha à figura da Noite nos *Hinos*, principalmente porque nos poemas a Morte e a Noite muitas vezes se misturam e se tornam uma só: “Que deleite, que gozo oferece a tua vida que se contraponha aos êxtases da Morte? Não traz a cor da Noite tudo o que nos encanta?” (NOVALIS, 1998, p. 31), os êxtases da Morte e a cor da Noite se misturam, dessa forma, unindo as figuras da Noite e da Morte.

A Morte nos fragmentos é construída como uma figura que representa o recomeço, e não o fim, como podemos perceber também no fragmento 14 de “Pólen”: “Vida é o começo da morte. A vida é em vista da morte. A morte é término e começo ao mesmo tempo, separação e mais estreita autovinculação ao mesmo tempo. Através da morte a redução se faz.” (NOVALIS, 2009, p. 42). A figura da Morte representa, nesse fragmento, a nova Vida, o

término e começo, uma maneira de recomeçar, a possibilidade de uma nova vida, eterna, e não é apenas num sentido religioso ou cristão, mas é também a morte de nós mesmos, do que fomos, nossa própria mudança, bem como a transformação de nossas ideias e modos de ver o mundo. Nos *Hinos*, ela também aparece como a figura que possibilita uma nova vida: “quando a luz não afugentar mais a noite e o Amor – quando o sono for eterno e um sonho só inesgotável” (NOVALIS, 1998, p. 29), o sono eterno é a Morte, e por intermédio dela tem-se o sonho inesgotável, a vida infinita e o Amor, o próprio renascimento espiritual. No quarto hino temos “uma morte cristã, a da Ressureição” (SCHEFER, 2011, p. 236 – tradução nossa)²⁴, a Morte permite o novo nascimento, a ressurreição. Já no quinto hino temos, segundo O’Brien (1995), uma espécie de história das religiões em que a figura da Morte aparece como problema central. No quinto hino entendemos como a Morte era vista pela mitologia grega, como uma figura que provocava “medo, pranto e dor” (NOVALIS, 1998, p. 39) e, a partir do cristianismo, a Morte passa a ser vista como Vida, como possibilidade de recomeço, de vida eterna: “A Morte a Vida eterna anunciou / a morte és Tu e Tu quem nos salvou” (NOVALIS, 1998, p. 45).

A Morte, nos fragmentos, aparece também como a maneira de se fugir do comum, por possibilitar a busca pelo novo, como vemos no fragmento 82 de “Pólen”: “Fuga do espírito comum é morte.” (NOVALIS, 2009, p. 82), ela se iguala a fuga do comum, tornando possível o novo, o recomeço, ideia essa que também está nos *Hinos*: “Da morte eu sinto o fluxo / que me rejuvenesce” (NOVALIS, 1998, p. 35), a Morte “rejuvenesce” o sujeito, ele se torna novo.

Percebemos que o símbolo da Morte se constrói de maneira semelhante tanto nos fragmentos de *Pólen* quanto nos poemas dos *Hinos à Noite*. O Amor, no fragmento 4 e nos *Hinos*, como já vimos, também possui essa aproximação, o que também ocorre, como podemos verificar, no fragmento 130 de “Fragmentos I”:

Amor é um produto da estimulação mútua de dois indivíduos – por isso místico e universal, e infinitamente *cultivável*, como o próprio princípio individual.

Tudo o que (nos) suscita, o que – *atrai a (sobre) si* – (nossa) (atenção), suscetibilidade – com ele o suscitado procura se pôr em uma relação permanente – permanecer vinculado com ele, e como que identificá-lo consigo.

Aplicação univ[ersal] da teoria do calor. (NOVALIS, 2009, p. 151).

Temos primeiro o que se assemelha a uma definição científica do Amor como um produto de estimulação entre dois indivíduos, no entanto, Novalis coloca, em contraponto, o

²⁴ “Une mort chrétienne, celle de la Résurrection” (SCHEFER, 2011, p.236)

Amor como místico e universal, como algo infinito, tão infinito quanto o ser individual. Novamente o poeta alemão aproxima o Amor de uma força mística, espiritualmente carregada de potencialidades, igualmente projetada como forma de elevação da alma, de maneira semelhante ao fragmento 4 de “Folha de fragmentos”, no qual Novalis coloca o Amor como religião, ligado ao místico. Na segunda parte desse fragmento, Novalis reflete que o Amor provoca a atração e constrói “uma relação permanente” gerando uma identificação entre aquilo que é amado e o próprio eu, criando um vínculo permanente, essa seria, então, a aplicação universal da teoria do calor, ligando o Amor à ciência.

Nos *Hinos* o Amor também aparece caracterizado como uma figura mística, ligada à Eternidade: “quando a luz não afugentar mais a noite e o Amor – quando o sono for eterno e um sonho só inesgotável” (NOVALIS, 1998, p. 29), o Amor possibilita o “eterno” e o “inesgotável”, expressões vinculadas ao místico, ao divino. O Amor nos *Hinos* proporciona ainda ao sujeito-lírico a liberdade: “enfim livre serei / e ébrio no regaço / d’Amor me deitarei.” (NOVALIS, 1998, p. 35), à vista disso, o sujeito-lírico busca o Amor, que se constrói como uma figura ligada ao infinito e que possibilita que o sujeito entre em harmonia com o divino, como podemos perceber nessa estrofe do hino cinco:

Pródigo dom, o Amor
Cessa a separação,
Da vida o infindo mar
Em plena ondulação.
Noite d’êxtase só –
Um poema infinito –
O sol de todos nós
É o rosto divino. (NOVALIS, 1998, p. 53)

O Amor acaba com a separação do sujeito e do infinito, ele permite a aproximação do sujeito e do infinito, temos a imagem do “infindo mar” que é carregada da ideia de amplidão, infinitude, extensão misteriosa do mundo natural, e que se liga diretamente a ideia do infinito. O Amor aproxima o sujeito desse infinito que primeiro aparece como a imagem do mar, para depois se desenvolver como a ideia do “poema infinito”, e depois o “rosto divino”, essas imagens constroem a ideia de que o amor cessa a separação e conecta o sujeito e o divino. Percebemos que nos *Hinos* o Amor é místico e universal, além de junto com a religiosidade permitir a ligação do sujeito com o divino, da mesma maneira que nos fragmentos.

Os símbolos da Morte e do Amor são construídos de maneira semelhante tanto nos fragmentos de *Pólen* quanto nos poemas dos *Hinos à Noite*, o que confere aos fragmentos características da poesia, uma vez que, também contém a linguagem simbólica em sua

composição. Entendemos, a partir disso, que as duas obras estabelecem uma relação dialética em razão dos fragmentos possuírem características da poesia e de suas ideias estarem presente nos poemas.

Os fragmentos de *Pólen* e os *Hinos à Noite* se aproximam também no aspecto formal, dado que em ambas as obras Novalis faz experimentações formais: em *Pólen* temos o desenvolvimento do fragmento como gênero, enquanto nos *Hinos* temos uma questão formal bastante complexa que faz com que tenhamos um problema de gênero. Os três primeiros hinos são em prosa, o quarto e o quinto hino em prosa e verso, e o sexto hino em verso, essa forma que passa da prosa para os versos vai ao encontro da própria transcendência espiritual do sujeito-lírico, conforme ele transcende espiritualmente a prosa passa para o verso. Podemos entender, a partir disso, que a prosa está mais ligada ao racional, ao físico, ao finito enquanto o verso se liga ao transcendente, ao espiritual, ao infinito. Vale ressaltar ainda que a própria ideia da poesia transcendental aponta para a dissolução das fronteiras entre os gêneros:

A poesia transcendental [...] além de buscar fixar a essência mesma do Eu, além de acenar para a origem velada da própria existência, é transcendental também na medida em que idealiza a superação radical das categorias elementares que dividem e distinguem os gêneros de criação (SCHEEL, 2010, p. 158).

Como podemos perceber a própria ideia da poesia transcendental desenvolvida por Novalis busca superar as categorias que separam os gêneros, dessa maneira podemos entender que a forma dos *hinos* traz em si essa problemática por dissolver as fronteiras entre obra poética e obra crítica, entre verso e prosa. O gênero do fragmento literário, como já discutimos, é o suporte no qual se manifesta as principais ideias românticas acerca da teoria e da crítica da poesia, pelo fato do uso da forma do fragmento permitir uma aproximação entre a teoria e a crítica da própria poesia, principalmente porque, como já vimos, nos fragmentos temos uma linguagem extremamente simbólica, muito semelhante a da própria poesia. Disandro coloca “a característica [...] fragmentária de Novalis como um princípio constitutivo de sua personalidade artística, trabalhada [...] pela tensão abstrato-concreta, mundano-extramundano, conceitual-simbólica.” (1971, p. 124 – tradução nossa)²⁵. Essa tensão se evidencia pelo fato de Novalis fazer uso, em seus fragmentos, de uma linguagem que tradicionalmente era usada na poesia, e não na teoria e na crítica, ao fazer isso ele:

²⁵ “La característica [...] fragmentaria de Novalis como un principio constitutivo de su personalidad artística, trabajada [...] por la tensión abstracto-concreta, mundano-extramundana, conceptual-simbólica” (DISANDRO, 1971, p. 124).

Quebra as regras do jogo poético – principalmente o jogo do século dezoito – ao se entregar tão frequentemente a formas de discurso que tradicionalmente negam sua cumplicidade com a metáfora. Convencido da figuratividade em todas as línguas e a analogia de toda figuração sistemática, Hardenberg se move livremente entre a falta de metáforas das formas "não poéticas" de discurso (filosofia, política, religião) e a construção de analogias poéticas que eventualmente crescem e incluem a possibilidade do discurso "não figurativo" (O'BRIEN, 1995, p. 149 – tradução nossa)²⁶.

Temos também nos *Hinos* de Novalis um encontro entre a poesia e a reflexão sobre o fazer poético, ademais nos hinos em prosa temos uma construção que se assemelha ao fragmento e ao poema em prosa. Bernard (1994) coloca como fundador do gênero do poema em prosa o *Gaspar de la Nuit*, de Bertrand, publicado em 1842, sendo que, os *Hinos* de Novalis foram publicados em 1800, o que leva Monroe (1983) a considerar os *Hinos* como poemas em prosa *avant la lettre*.

É importante lembrar que Bernard (1994) coloca como principal característica do poema em prosa o polimorfismo, isso se deve, principalmente, ao fato do poema em prosa nascer de "uma revolta contra toda a tirania formal que impedia o poeta de criar uma linguagem individual." (BERNARD, 1994, p. 11 – tradução nossa)²⁷. Essa vontade anarquista, de acordo com Bernard (1994), faz com que seja difícil ter uma definição do poema em prosa, apesar de existirem várias teorias sobre ele nenhuma é capaz de defini-lo de maneira singular. A complexidade do poema em prosa consiste também no fato de que cada poema é construído a partir de suas próprias regras, cada poeta, ao lançar mão dessa forma, busca uma construção interna própria, uma forma singular e uma maneira única de trabalhar com a linguagem.

Entretanto, Bernard (1994) afirma que uma característica comum nos poemas em prosa é conservar características essenciais da lírica como o uso da metáfora e outros processos figurativos, da linguagem simbólica e ainda o forte apelo subjetivo, ao contrário de certa objetividade lógica característica da prosa narrativa. Essas características do poema em prosa que Bernard (1994) aponta são encontradas nos *Hinos*. Furst (1969) ressalta a construção de imagens poéticas, associações fluidas de ideias, elementos musicais, predominantemente frases curtas, uso frequente de inversão da frase, uso constante de adjetivos, como características do poema em prosa nos *Hinos*.

²⁶ "breaks the rules of the poetic game – especially the eighteenth-century game – by indulging so often in forms of discourse that have traditionally denied their complicity with metaphor. Convinced of the figurativeness of all language and the analogy of all systematic figuration, Hardenberg moves freely between the dead metaphor of 'nonpoetical' forms of discourse (philosophy, politics, religion) and the construction of poetic analogies that eventually grow to subsume the possibility of 'nonfigurative' discourse" (O'BRIEN, 1995, p. 149).

²⁷ "Une révolte contre toutes les tyrannies formelles qui empêchent le poète de se créer un langage individuel." (BERNARD, 1994, p. 11)

No entanto, temos também uma aproximação dos hinos em prosa e do fragmento, aproximação essa que era buscada pelos românticos, afinal a própria forma do fragmento foi escolhida por aproximar poesia, crítica e teoria, pois, conforme Lacoue-Labarthe e Nancy (1978) ressaltam, o fragmento deve ter traços de obra de arte, de poesia. Como já refletimos, ao mesmo tempo em que se constitui de uma extrema concisão, o fragmento apresenta uma profunda intensidade, que concede uma abertura maior para a reflexão, além de uma ambiguidade e de uma polissemia que fazem parte do ideal poético-criador romântico. Os hinos em prosa provocam a reflexão crítica e utilizam da linguagem de maneira muito semelhante aos fragmentos, porém não são concisos.

No prefácio dos *Hinos à Noite* Brandão (1998) resalta que nos manuscritos os *Hinos* eram apenas em verso, essa utilização da prosa e do verso aparece na edição publicada na revista *Athenaeum*. Schefer (2011) traz a carta de Novalis em que ele envia os *Hinos* para Schlegel, e a carta em que Schlegel envia os poemas para Schleiermacher, o que nos leva, então, a pensar que depois da apresentação do poema aos membros da revista e de discussões sobre os *Hinos*, Novalis modifica a forma da obra²⁸ e, com isso, permite que tenhamos essa aproximação formal entre sua obra poética e seus fragmentos, dissolvendo ainda mais as fronteiras entre sua teoria, sua crítica e sua poesia. Segundo Scheel, a originalidade romântica advém de: “um processo criador marcado pela ruptura e pela descontinuidade das formas historicamente conhecidas” (2010, p. 4), isto é, os *Hinos* rompem com essas formas historicamente consagradas ao serem compostos por prosa e verso. A articulação da prosa e do verso nos *Hinos*, de acordo com Schefer (2011), vai ao encontro da problemática de gênero proposta pela própria *Athenaeum*, o fragmento como gênero (um todo que causa um desconforto) e o romance (que acolhe tudo), sendo eles performáticos, pois realizam materialmente como forma, aquilo que os românticos estão refletindo acerca dos gêneros ao nível do pensamento. Scheel resalta que, para os primeiros românticos: “cada obra é uma realidade única, situada num momento único da história e que, por isso mesmo, solicita uma forma igualmente única de expressão” (2009, p. 48). O que faz com que o pioneirismo e a originalidade dos *Hinos* tenha relação direta com sua forma:

²⁸ Rubens Rodrigues Torres Filho em sua tradução de *Pólen* coloca lado a lado na parte das “Observações entremescladas/Pólen” o manuscrito dos fragmentos que se tem acesso e a maneira como os fragmentos foram publicados na *Athenaeum*, de maneira que pode-se perceber a intervenção que o texto sofreu, no entanto, Torres Filho resalta que “nem sempre seja possível distinguir as modificações que teriam sido introduzidas pelo próprio autor e as que se devem à iniciativa de Schlegel” (2009, p. 23). O’Brien (1995) também resalta que Schlegel inseriu algumas de suas notas em *Pólen*. Podemos, a partir disso, pensar que os *Hinos à Noite* também tiveram essa influência dos membros da revista.

A prosa proeminente nos *Hinos*, muda de verso livre logo antes de sua impressão, se tornando um experimento pioneiro e estendido em prosa poética, prosa que ainda clama por ser um hino. Os versos rimados dos *Hinos* são igualmente não convencionais, pois Hardenberg usa frases relativamente curtas para o gênero do hino (especialmente na tradição alemã) (O'BRIEN, 2016, p. 216 – tradução nossa)²⁹.

A originalidade dos *Hinos* é marcada pelo aspecto formal da obra, que ao ser composta por prosa e por verso rompe com as formas historicamente conhecidas. Segundo Schefer (2011), a articulação da prosa e da poesia nos *Hinos* representa bem as próprias ideias em relação às formas do primeiro romantismo, enquanto Monroe (1983) reflete que essa fusão de gêneros presente nos *Hinos* vai ao encontro da problemática de gênero proposta pela própria *Athenaeum*. Essa busca por uma nova forma se liga ao fato de que para os primeiros românticos: “cada obra é uma realidade única, situada num momento único da história e que, por isso mesmo, solicita uma forma igualmente única de expressão” (SCHEEL, 2009, p. 48).

Podemos entender, então, que os hinos em prosa, a partir da experimentação formal já realizada por Novalis em seus fragmentos, estão próximos da forma do fragmento, nos *Hinos* de maneira geral temos: “uma tendência à dispersão dos sentidos e à fragmentação das formas” (SCHEEL, 2009, p. 62). No entanto, os hinos em prosa se diferenciam dos fragmentos ao se aproximarem também do que seria, depois, desenvolvido e concretizado pelos franceses, o gênero do poema em prosa. Monroe (1983) coloca os *Hinos* como um dos primeiros trabalhos em que a relação entre prosa e poesia é presente, e é por esse motivo que o autor considera os hinos como poemas em prosa *avant la lettre*, pois esse conflito entre a prosa e a poesia seria, mais tarde, uma das principais preocupações de Bertrand e Baudelaire, permanecendo até o tempo presente. Essa mudança entre prosa e verso intensifica o próprio significado dos poemas, o uso da prosa e do verso dá “uma dimensão formal visível ao conflito presente no poema entre o mundo da prosa e o mundo da poesia, o mundo real e o mundo ideal” (MONROE, 1983, p. 95 – tradução nossa)³⁰, isso se evidencia pelo fato de que conforme o sujeito-lírico se aproxima do infinito, a prosa dá lugar ao verso, temos, então, o conflito prosa (finito) e verso (infinito).

Segundo Vicente (2010) alguns críticos atribuem ao poema em prosa uma função transcendental, como uma forma de expressar o absoluto, o desconhecido, devido à sua

²⁹ “The prominent prose in the Hymns, changed from free verse just before printing, make it an early, extended experiment in prose poetry, prose that even strikes a claim to be hymnic. The ever-rhyming verse in the Hymns is unconventional as well, for Hardenberg uses relatively short lines for the hymnic genre (especially in the German tradition)” (O'BRIEN, 2016, p. 216).

³⁰ “a visible formal dimension to the poem's conflict between the world of prose and the word of poetry, the real world and the ideal world” (MONROE, 1983, p. 95)

polimorfia, temos, então, no poema em prosa, uma abertura para a reflexão sobre a própria forma poética, o que o aproxima da poesia transcendental romântica. Enquanto para Schefer: “o absoluto é apreendido em uma obra necessariamente fragmentada [...] ou também por meio de [...] poemas que hesitam entre o verso e a prosa” (2011, p. 111 – tradução nossa)³¹, ou seja, as obras mais próximas de apreenderem o absoluto são as que possuem uma forma dispersa e que tenham uma abertura maior para a reflexão como o fragmento, e as que possuem uma forma complexa e polimorfa, como o poema que faz uso do verso e da prosa.

O poema em prosa é um terreno fértil para a germinação da imaginação do espírito romântico, da mesma forma que o fragmento, porque, além de possibilitar uma reflexão maior sobre a forma, ainda vai ao encontro do ideal de liberdade criativa que os românticos buscavam, de rompimento com as formas fixas e pré-estabelecidas. Segundo Scheel temos a busca por novas formas uma vez que:

O ideal de exposição do pensamento e da obra, que abrange os fragmentos literários de Novalis e Schlegel, bem como algumas de suas criações literárias mais importantes, já se coloca como uma dúvida e uma descrença na capacidade dos velhos modelos e métodos de reflexão em atingir a verdade da arte (2009, p. 98).

Podemos notar nos hinos em prosa uma composição extremamente singular. No primeiro hino, temos uma definição da Luz, mas essa definição não tende à objetividade de uma narrativa, e sim, à construção de imagens poéticas:

De entre os seres vivos que têm o dom da sensibilidade haverá algum que não ame, mais do que todas as aparições feéricas do extenso espaço que o rodeia, a luz, em que tudo rejubila as suas cores, os seus raios, as suas vagas; e a suave onnipresença do seu dia que desponta? Como se fora a alma mais íntima da vida, respira-o gigantesco orbe dos astros sem repouso, que flutua dançando no seu fluxo azul – respira-a a pedra faiscante, que sempiterna paz, as plantas sugadores e meditativas, e os animais selvagens e ardentes, de tão várias figuras (NOVALIS, 1998, p. 17).

Temos nessa construção do símbolo da Luz uma linguagem extremamente imagética que constrói a imagem da Luz como aquela que “rejubila as suas cores”, que torna tudo colorido, a Luz como o “gigantesco orbe dos astros sem repouso”, que flutua e dança no azul do céu, e que permite a vida, desde a pedra que faísca, que brilha a partir da Luz, até as plantas e os animais que dependem dela para viver. Essa imagem se constrói com o uso de “verbos e adjetivos de movimento, som, e cor que transmite a energia brilhante da vida

³¹ “l'absolu soit saisi en une œuvre [...] celle des fragments nécessaires [...] ou encore à travers des [...] poèmes hésitant entre le vers et la prose” (SCHEFER, 2011, p.111)

inerente a luz” (FURST, 1969, p. 37 – tradução nossa)³², como os verbos “rejubila”, “respira”, “flutua dançando” e os adjetivos “feéricas”, “gigantesco orbe” e “fluxo azul”. Percebemos, com isso, que apesar desse hino ser em prosa, ele se assemelha à poesia, uma vez que o significado da Luz se constrói por imagens poéticas, e não como uma descrição narrativa.

A próxima figura que é construída também por imagens poéticas é a figura da Noite: “a sacra, a indivisível, a misteriosa noite” (NOVALIS, 1998, p. 17), que é mística, cujo significado não é tão claro como o da Luz, em razão da Noite, se construir no decorrer dos *Hinos*, como podemos perceber no trecho: “Mais celestes do que aquelas estrelas cintilantes nos parecem os olhos infinitos que a Noite em nós abre.” (NOVALIS, 1998, p. 21), a imagem dos olhos brilhantes e infinitos da Noite, mais celestes do que as próprias estrelas, sugerem a figura da Noite como onipresente e próxima de uma figura divina, mística, daí Schefer (2011) apontar que a figura da Noite nos *Hinos* é potencializada de maneira progressiva no decorrer dos poemas e nesse primeiro poema as imagens constroem uma Noite interiorizada, mística.

No segundo hino, que também é em prosa, a Noite continua a ser construída por imagens poéticas que a definem como absoluta: “o império da Noite é sem tempo e sem espaço” (NOVALIS, 1998, p. 23), a Noite como uma figura infinita, sem limitações; o que confere também a esse hino características da poesia. A Noite é alcançada por intermédio do Sono, cujo significado também é construído poeticamente:

Sagrado sono, não sejas avaro de teus benefícios para todos os que nesta jornada terrena se consagram à Noite. Só os loucos te desconhecem, não sabendo de outro sono que a sombra de tu misericordiosamente sobre nós lanças no crepúsculo dessa vera Noite (NOVALIS, 1998, p. 23).

O sono lança sua sombra na Noite, permitindo que, por intermédio dele, o contato do sujeito com a Noite seja possível. Nesse segundo hino, o sujeito busca a transcendência, mas como ele ainda não a alcançou, o contato se dá por intermédio do Sono, que é caracterizado pelo adjetivo “sagrado” e pelo advérbio “misericordiosamente” que lhe conferem um caráter divino, sacro, que o aproxima da Noite, permitindo, dessa maneira, a conexão com essa figura, além de remeter a própria tradição mitológica grega da Noite e do Sono como divindades.

O terceiro hino também é construído por imagens poéticas apesar de ser composto pela prosa. Temos o estado espiritual do sujeito antes de entrar em contato com a figura da Noite: “Outrora, quando vertia amargas lágrimas, quando, diluída na dor, a minha esperança

³² “verbs and adjectives of movement, sound, and color that convey the brilliant energy of life inherent in light” (FURST, 1969, p. 37)

se desfez e eu me encontrava sozinho sobre o estéril montículo que encerra em negro e estreito espaço a imagem da minha vida” (NOVALIS, 1998, p. 25). Podemos perceber o estado melancólico em que o sujeito se encontrava perante a sua vida, que é uma característica marcante do próprio romantismo. A melancolia e o desencontro do sujeito em relação ao mundo se desvelam principalmente pelas imagens das “lágrimas” que está “diluída na dor” e pelo sujeito que se encontra sozinho no “o estéril montículo que encerra em negro e estreito espaço a imagem da minha vida”, o montículo simboliza o físico, terrestre, o adjetivo “estéril” traz a ideia de que a vida física do sujeito não pode dar origem a algo orgânico, não é fértil, por isso, ele busca o espiritual, que traz o novo, a possibilidade de criação. O sujeito começa a refletir sobre si mesmo no momento em que se encontra sozinho, podendo ter consciência da sua individualidade, podendo refletir sobre seu eu subjetivo.

Ao ressaltar o característico, o subjetivo, o individual, os *Hinos* rompem com os ideais clássicos de poesia. A poética clássica tinha um aspecto normativo evidente (normas, regras, procedimentos), o fazer artístico era regrado e ordenado, existiam tratados de arte poética que evidenciavam o caráter prescritivo da arte clássica, pois esta se liga à apresentação de preceitos que julgam as obras, tornando a obra dependente da ética, da política, da metafísica, fazendo com que o valor da obra se relacionasse com o respeito às formas elevadas e puras de composição, segundo determinadas pelos próprios tratados de arte clássica, como, por exemplo, um tema heroico, em formato narrativo, pelo rigor e a beleza da poesia épica. Ao abordar temas como o indivíduo e sua subjetividade, o romantismo rompe com esse ideal clássico de que apenas alguns temas e assuntos é que são dignos da obra de arte, a partir disso, outros temas, como a subjetividade do sujeito, o misticismo, a melancolia, o noturno, o desencontro do sujeito com o mundo, passam a fazer parte da poesia que, o que faz com que a poesia necessite de uma nova forma de expressão, pois, não cabia mais nas formas existentes e consagradas. Entendemos, então, que os três primeiros hinos, ao tratarem da existência do sujeito e de sua busca pessoal pela transcendência encontram no poema em prosa a forma ideal de composição. O’Brien (1995) ressalta que nos três primeiros hinos temos a figura do eu que trata de sua própria experiência e de sua busca pelo renascimento espiritual.

Na parte final do terceiro hino o contato com a Noite se realiza por intermédio do sonho, temos uma atmosfera mística e espiritualizada, que contrapõe o mundo físico e o mundo espiritual por meio de imagens, conferindo a esse hino características da poesia:

Em nuvem de poeira se converteu o montículo de terra – e através das nuvens vi a fisionomia gloriosa da Amada. Nos teus olhos repousava a Eternidade – prendi-lhe as mãos, e as lágrimas eram um laço cintilante,

irrompível. Milénios perpassam a caminho dos longes como intempéries. Suspenso do seu colo, chorei lágrimas de deleite pela nova vida. – Foi esse o primeiro e único sonho – e somente desde então tenho uma fé eterna e imutável, no Céu da noite, na sua luz, a Amada (NOVALIS, 1998, p. 25-27).

O “montículo” de terra, que era sólido, encerrava em si, como já vimos, a imagem da vida do sujeito, e esse objeto sólido vira pó, se converte em uma nuvem, a vida desse sujeito a partir do contato com a figura da Amada, deixa de ser representada pela imagem de um monte de terra sólido e passa a ser representada por uma nuvem, algo que se liga a própria atmosfera do sonho. O contato com a Amada se dá por intermédio do sonho, e esse lugar não é sólido, é mais fluído, leve, como a nuvem, essa figura aparece como gloriosa através das nuvens, é como uma figura divina, que aparece no Céu. A construção dessa Amada como imagem divina se fortalece, pois, nos olhos dessa figura, repousa a Eternidade e a palavra “eternidade” faz parte do campo semântico do misticismo das figuras divinas. Nesse momento do poema, o que era apenas uma imagem no sonho, se torna algo palpável, o sujeito-lírico consegue tocar nessa figura, ele se torna também parte do sonho, o que liga esse sujeito a Amada são as lágrimas, que aparecem como um laço cintilante, ou seja, a ligação é tão gloriosa quanto a Amada, pois, ela é cintilante, ela se destaca no sonho. Expressões como “gloriosa”, “Céu”, “Eternidade” caracterizam a Amada como uma divindade, uma figura mística, cuja ligação que ela propicia é “cintilante irrompível”, ela possibilita uma nova vida.

O terceiro hino conecta, de acordo com O’Brien (1995), a morte, a mortalidade e a vida aos sentimentos de desmotivação, o sujeito está desmotivado em relação à sua vida e ao seu mundo, e busca por meio da Noite sua libertação, busca uma nova vida desvinculada do mundo físico: “no final do terceiro hino, o sujeito-lírico não apenas sente a ‘presença’ do absoluto dentro da vida; ele também o sente na erosão e na circunscrição da vida pela Noite.” (O’BRIEN, 1995, p. 265 – tradução nossa)³³, alcançando a liberdade por intermédio da Noite. Podemos relacionar essa liberdade que a Noite proporciona como a própria liberdade artística alcançada com a poesia romântica, o sujeito não se reconhece mais na arte clássica, busca uma nova arte, diferente da que havia até então, o que será um dos pontos que fará com que a obra romântica alcance um nível de realização poética mais original, em razão de para poder expressar essa libertação os românticos precisam de uma nova forma, a nova poesia do novo sujeito não cabe mais nas formas existentes até então, dessa maneira, podemos entender que

³³ “By the end of the third hymn, the speaker not only feels the ‘presence’ of the Absolute [...] within life; he also feels it in the erosion and circumscription of the life by Night.” (O’BRIEN, 1995, p. 265)

ao tratar da libertação do sujeito do mundo físico e da busca pela transcendência temos, nos três primeiros hinos, o uso da prosa para construir a poesia.

Dessa maneira, podemos interpretar os *Hinos* como a própria libertação da poesia (e até mesmo da linguagem) em relação às amarras do passado, em razão da poesia e da linguagem, colocarem o sujeito em contato com o absoluto, do mesmo modo que: “o fragmento é uma tentativa de reaproximar o sujeito igualmente estilhaçado do romantismo do Absoluto que lhe é sistematicamente negado.” (SCHEEL, 2010, p. 63-64), ou seja, os *Hinos* em prosa se aproximam da forma do fragmento pelo fato de que ambos utilizam da linguagem poética para sua composição. É importante ressaltar que o próprio gênero do fragmento literário, de acordo com Scheel, é o suporte no qual vai se manifestar a abertura da poesia para o pensamento, a crítica e a teoria: “é o suporte em que se manifesta o encontro entre a criação – *poiesis* – e investigação filosófica, entre crítica e arte.” (2010, p. 64).

Percebemos nos três primeiros hinos, que são totalmente em prosa, um problema de gênero, visto que são escritos em prosa, mas são bem diferentes dos poemas em prosa franceses, pois, o conteúdo dos poemas de Novalis ainda tem uma natureza elevada, espiritual, além disso, nos poemas em prosa franceses teremos um rompimento com o tradicional ritmo poético, de maneira a aproximar o poema em prosa do prosaico, enquanto nos *Hinos* temos: “uma continuidade belamente ritmada e de intenso efeito de fonemas e de acentos” (BRANDÃO, 1998, p. 13).

Para os românticos, os limites entre criação e crítica devem ser dissolvidos, e por isso temos nesses *Hinos* uma linguagem profundamente simbólica de maneira a construir o texto por imagens poéticas em prosa, o que carrega em si uma discussão sobre as formas literárias, os modos de se construir um poema. Esses três hinos se constroem de maneira imagética, reflexiva e subjetiva, o que os distanciam das características de um texto narrativo, e os aproximam muito mais do texto poético, apesar de serem compostos pela prosa, o que derruba a ideia fixa até então de que a poesia deve ser composta pelo verso.

O quarto hino é o primeiro no qual temos tanto a prosa quanto o verso. Na parte em prosa desse hino temos o sujeito-lírico buscando a transcendência, a eternidade, a Noite permite o contato com o transcendente, e as imagens poéticas desse hino evidenciam isso, como vemos no trecho:

Poderás tu mostrar-me um coração eternamente fiel? Tem o seu sol um olhar amistoso que me reconheça? as tuas estrelas vão enlaçar a minha mão suplicante? vão, de novo, conceder-me a suave pressão e a doce palavra? Foste tu que a engalanaste de cores e de um ligeiro contorno? – ou foi ela que deu às tuas galas um sentido mais alto e doce? Que deleite, que gozo,

oferece a tua vida que se contraponha aos êxtases da Morte? Não traz a cor da Noite tudo o que nos encanta? (NOVALIS, 1998, p. 31).

Nesse trecho percebemos que a Noite é personificada, ela tem o “coração”, o “olhar”, a “mão” e a “palavra” que a transformam em uma figura próxima do ser humano, permitindo uma identificação ainda maior por parte do sujeito, ele se reconhece nessa figura e com isso sua vida ganha além de “cores” e “contorno” um sentido, um significado. A Noite é caracterizada por adjetivos como “suave”, “doce” e “alto” e pelo substantivo “gozo”, sendo construída como uma figura que traz bem estar, conforto, e que possibilita a elevação, além de permitir que o sujeito alcance o deleite, o gozo, a vida plena, essa construção imagética confere a esse hino características da poesia.

No final da parte em prosa desse hino o sujeito entende que a Noite permite o contato com o mundo espiritual, no entanto a comunhão com esse mundo só é possível com a religiosidade, o cristianismo, que aparece primeiro, como já vimos, com a imagem do Sepulcro Santo e da Cruz, o sujeito percebe então que deve buscar a transcendência por meio da religiosidade, e, é nesse momento, que o quarto hino passa a ser escrito em verso: “a promessa de Cristo é também a promessa do fim do dia de trabalho do mundo em prosa. Consequentemente pela primeira vez no poema, o verso aparece” (MONROE, 1983, p. 102 – tradução nossa)³⁴.

Esses versos trazem a busca pela comunhão com o espiritual e se configuram de maneira muito próxima ao canto religioso, à definição de hino tradicional, como a do dicionário Houaiss: “1 poema ou cântico composto para glorificar deuses ou heróis. 2 na liturgia cristã, cântico de louvor a Deus” (HOUAISS, 2009, p. 1023), podemos perceber que os versos do quarto hino se assemelham ao hino como canção religiosa, e a figura que é louvada nesses versos é a da Noite que permite o contato com a transcendência. A diferença desse hino para o hino tradicional é que o sujeito ainda é presente nos versos, temos uma busca individual pelo renascimento espiritual, os verbos estão predominantemente na primeira pessoa do singular, entretanto é importante ressaltar que o sujeito, a partir desse hino, compreende que essa busca não é apenas dele, mas de todos que entrarem em contato com a Noite, com o espiritual.

Na parte em prosa do quinto hino temos uma elaboração mística da história do universo e das religiões que começa com uma descrição do mundo do misticismo Grego como uma inserção do divino e do terrestre: “a sagrada embriaguez do amor, o grato culto da mais

³⁴ “The promise of Christ is also the promise of the end of the work-day world of prose. Hence for the first time in the poem, verse appears” (MONROE, 1983, p. 102)

bela das deusas – eterna e multicolor festa dos filhos do Céu e dos habitantes da Terra” (NOVALIS, 1998, p. 37-39). O problema, para o mundo grego e para o sujeito-lírico nos três primeiros hinos, segundo O’Brien (1995), é o mistério da Morte, e a relação da Morte com a transcendência: “Pois era a morte que deixava a meio/ com medo, pranto e dor este festejo” (NOVALIS, 1998, p. 39), esse mistério não resolvido acaba por matar a religião do antigo mundo, o nascimento do novo mundo, que ocorre no quinto hino via a mediação do cristianismo, oferece a resolução para o problema da morte e mostra o processo de revelação. Esse nascimento do cristianismo na obra está ligado à religião romântica, é a revelação do processo de revelação, o que faz com que o sujeito-lírico se dê conta de que por meio do cristianismo é que ele alcança a comunhão com o mundo espiritual, é por intermédio da figura de Cristo, que se torna a figura absoluta dos *Hinos*, que o sujeito-lírico entra em comunhão com a Morte e com o mundo espiritual, como podemos ver nessa estrofe:

Agora em doce anelo nos arrasta
o mesmo que nos deu tão grande mágoa.
A Morte a Vida eterna anunciou
a morte és Tu e Tu quem nos salvou.
(NOVALIS, 1998, p. 45).

O cristianismo resolve o mistério da Morte e permite ao sujeito-lírico a comunhão com o absoluto, pois, anuncia a Morte como começo da vida eterna, Cristo salva uma vez que a comunhão com ele torna a vida eterna possível, a Morte se torna o começo e não mais o fim, dessa forma, é por meio da figura de Cristo que o sujeito alcança a comunhão com o espiritual. O’Brien (1995) ressalta que a religião romântica usa a figura divina para revelar o processo divino da mediação e a história do momento da revelação, nesse hino o nascimento de Cristo é o momento transcendental na história da religião, porque temos a revelação do próprio processo de revelação, se configurando como uma religião transcendental: “usa a figura de Cristo para revelar o processo de mediação divina [...] e a história da revelação da revelação” (O’BRIEN, 1995, p. 269 – tradução nossa)³⁵. Nesse hino, segundo O’Brien (1995), o verso aparece como uma quebra do texto em prosa, o que acontece três vezes. Primeiramente, para descrever a imagem da morte no mundo da mitologia grega, o verso aparece como o relato de um pensamento, a imagem da morte aparece como a imagem do sonho: “um pensamento apenas, uma assustadora imagem de sonho” (NOVALIS, 1998, p. 39), bem como é nesse momento que o texto passa para o verso, vale ressaltar que esse

³⁵ “uses the figure of Christ to reveal the process of divine mediation [...] and the history of revelation’s revelation” (O’BRIEN, 1995, p. 269).

primeiro verso do quinto hino se aproxima mais do prosaico do que do hino religioso, apesar de estar em verso, ainda se configura de maneira semelhante ao texto em prosa, temos uma espécie de narrativa desse pensamento, desse sonho, nesses versos, que descrevem como a morte era vista pelo mundo antigo, como podemos notar na primeira estrofe:

terrível veio a esta mesa álaque,
 apenas de pavor encheu a alma.
 Mas nem dos deuses a palavra desce
 que enchesse de consolo o triste peito
 Pela secreta senda veio o mal,
 e contra a sua ira não há dádivas.
 Pois era a morte que deixava a meio,
 com medo, pranto e dor este festejo. (NOVALIS, 1998, p. 39)

Nessa estrofe temos uma sequência narrativa: a morte “terrível veio”, nem os deuses sabem o que fazer “nem dos deuses a palavra desce que enchesse de consolo o triste peito”, junto com a morte vem o “mal” que traz consigo “medo, pranto e dor”, percebemos uma espécie de narrativa de como a Morte vem para o mundo grego e o que ela representa.

O verso quebra a prosa do quinto hino novamente para relatar a música que um cantor faz para Cristo, nessa música temos que é Cristo que permite a comunhão com a Morte e com o espiritual, ao trazer a ideia de que a Morte não é o final, e sim a vida eterna: “A Morte a Vida eterna anunciou” (NOVALIS, 1998, p. 45). Apesar de ser uma música, esses versos possuem características mais próximas do prosaico, temos uma descrição do jovem, que traz “consolo”, que é “beato” e que se liga ao divino:

Tu és o jovem que de há muito tempo
 tem estado a meditar em nossas campas,
 o penhor, consolo desta nossa treva,
 beato princípio de um homem mais alto. (NOVALIS, 1998, p. 45)

A última quebra do verso no texto em prosa acontece quando o sujeito-lírico termina a história da religião Cristã e tem a certeza que é com Cristo que se pode alcançar a comunhão com o transcendente, com o eterno, temos então em verso um louvor à figura de Cristo. Esses versos se constroem de maneira semelhante aos versos do quarto hino, no entanto, se aproximam mais ainda de uma canção sacra, primeiro por não ter mais o eu, e sim um nós, e também por enaltecer explicitamente a figura de Cristo, é, portanto, um hino, um cântico, não mais para a Noite, mas para Cristo, para uma figura ligada diretamente a religiosidade, como vemos na estrofe:

Pródigo dom, o Amor
 Cessa a separação,

Da vida o infindo mar
 Em plena ondulação.
 Noite d'êxtase só –
 Um poema infinito –
 O sol de todos nós
 É o rosto divino. (NOVALIS, 1998, p. 53).

O verso aparece então nesse quinto hino primeiro para elaborar uma figura da Morte no mundo antigo; depois, temos uma canção que espalha a religiosidade a partir de Cristo e que mostra como ele modificou a figura da Morte; e por último temos a celebração, de uma perspectiva absoluta, da ressurreição da humanidade, da Morte como ressurreição, como nova Vida.

O sexto hino se configura de uma maneira muito semelhante ao hino tradicional em razão do seu tema sacro, de utilizar principalmente da primeira pessoa do plural gerando a ideia de coletividade, universalidade, e de ser o único que é intitulado, podemos entender, que é por essa razão que ele é construído totalmente em verso. No primeiro verso desse hino, temos o afastamento da Luz, a necessidade de abandonar o diurno, a fuga, a busca pela liberdade, características marcantes no romantismo: “Desçamos ao reino terrestre, / Deixemos império de Luz.” (NOVALIS, 1998, p. 55). No segundo verso aparece a figura da Noite e novamente do Sono, mais uma vez glorificados e colocados como superiores, assim como no resto do poema: “louvados noite e o sono, / Eternos e sempre louvados.” (NOVALIS, 1998, p. 55). No terceiro verso é colocado em questão o passado, se prender no passado ou encarar o novo, encarar o novo é necessário, pois, a comunhão com o absoluto acontece a partir do rompimento com as amarras do passado:

No mundo, então, que faremos
 Com tanto amor, tão fiéis?
 Se põem de lado o velho,
 O novo o que nos reserva?
 Mas que só, desconsolado,
 O devoto do passado! (NOVALIS, 1998, p. 55)

Aquele que se prende ao passado é caracterizado como “só”, “desolado”, em contraponto aos que buscam o novo que tem “amor” e fidelidade, é o novo que possibilita o renascimento espiritual e para que isso aconteça é necessária uma libertação do passado. No último verso, temos o fechamento do renascimento, o sujeito alcança a transcendência espiritual ao se encontrar com o sagrado que é representado pela figura cristã de Jesus, que é mistificada assim como a Noite:

Descer até à doce Noiva,

Até Jesus – nosso Amado.
A paz de quem ama e sofre
É sol poente iluminado.
Um sonho desprende laços,
O pai nos cinge nos braços! (NOVALIS, 1998, p. 59)

A imagem de Jesus representa o conforto, se caracteriza como quente e gloriosa por meio da associação com o “sol poente iluminado” e que representa o conforto por que traz a “paz” e “cinge nos braços” aqueles que alcançaram a transcendência espiritual e que deixam o mundo físico, protegendo e confortando. É importante frisar ainda, conforme aponta O’Brien (1995), que a figuração da Morte não pode ser contida dentro da metafísica do cristianismo tradicional, esse desejo pela Noite e pela Morte é um desejo absolutamente romântico, que não chega a atingir uma morte física, e sim espiritual que implica num renascimento espiritual.

Percebemos que conforme a busca pelo renascimento espiritual deixa de ser apenas individual e passa a ser coletiva, universal, a prosa dá lugar ao verso, da mesma maneira que o renascimento espiritual do sujeito também acompanha a mudança formal dos *Hinos*, conforme o sujeito alcança a transcendência a prosa dá lugar ao verso. Entendemos, a partir disso, que para Novalis, o verso ainda mantém relação direta com os temas sagrados, como a espiritualidade, enquanto a prosa se relaciona com a subjetividade, com a interioridade do sujeito e sua relação com o mundo.

CONCLUSÃO

O poeta e pensador do primeiro romantismo alemão Novalis foi um dos principais representantes do Círculo de Jena, reunião de pensadores que, influenciados principalmente pelo conceito de crítica desenvolvido por Kant em suas *Críticas* e pela filosofia do Eu de *Fichte*, criaram novos conceitos e ideias sobre estética, obra, criação e teoria que foram fundamentais para o desenvolvimento da poesia, da teoria e da crítica moderna. Novalis propõe discussões muito mais filosóficas do que havia até então, o que faz com que suas obras sejam marcadas pelo rompimento com os cânones clássicos, rompimento este associado ao ideal de libertação, a visão melancólica e noturna, a nostalgia e o misticismo, valores presentes no romantismo alemão. Para Novalis, a função do poeta é a de transportar a humanidade para uma nova reflexão, implica não só uma poética do inusitado e do estranhamento – como podemos ver nas metáforas e símbolos presentes em sua poesia – mas como uma atividade de pensamento, ou seja, da poesia como reflexão. Falece jovem, antes de completar 30 anos, vítima de tuberculose, em 25 de março de 1801, o que levou a formação de um mito em torno da figura do poeta, que acabou por tornar problemática a análise de sua obra nos anos que se seguiram. Apenas em 1919 com o *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* de Benjamin que os fragmentos de Novalis são sistematizados e analisados de maneira a entender o que foi o conceito de crítica e de obra de arte romântica e qual foi sua importância para a teoria, a crítica e a poesia moderna.

A principal obra teórica de Novalis, na qual se encontra suas teorias acerca da poesia, do pensamento e da filosofia, são os fragmentos de *Pólen*, publicados, em 1798, no primeiro número da revista *Athenaeum*, neles Novalis propõe uma ideia de literatura, diferente do que havia até então, a qual pressupunha um trabalho de pensamento, uma reflexão sobre o próprio fazer poético e a maneira como uma obra é criada. Ao considerar que a literatura deveria ser feita a partir de um trabalho de reflexão, Novalis dá à linguagem uma dimensão ao mesmo tempo simbólica e crítica, ou seja, ela deve ser pensada e realizada a partir da sensibilidade estética e do trabalho da reflexão, fazendo com que a linguagem passasse a ser pensada em função de seus diferentes usos e formas de manifestação, tornando-se um dos elementos mais importantes, o que deve ser mais trabalhado e o que deve ter maior significância na obra. A partir disso, o poeta alemão propõe uma teoria poética que concebe a arte como lugar onde a reflexão acontece e passa a ser intrínseca à obra, em razão da poesia, para Novalis, dever se debruçar sobre o próprio pensar, que é o pensar do pensar: “a poesia manifesta no mundo sensível o que está fora dele. [...] Essa apresentação é uma livre atividade criadora, que não se

situa nem no sujeito nem no objeto” (LINS, 2004, p. 114). Segundo Benjamin (2011), a reflexão é o centro do pensamento romântico fazendo com que tudo que se pode dizer sobre um poema esteja contido nele mesmo, resultando na ideia do poema como uma reflexão orgânica, viva, autônoma e a crítica uma reflexão decomposta (desdobrada) desse poema. Sendo assim, a poesia, para Novalis, tem seus próprios princípios e se reflete criticamente em si mesma, além de, com a linguagem, provocar no crítico e no leitor uma reflexão, para que ocorra o desdobramento de seu significado, o que se realiza com os elementos que constroem um poema, que significam dentro do poema, mas que também possuem um significado exterior, que se relaciona com a subjetividade e a vivência de mundo de cada leitor, em cada sociedade e em cada período histórico. Essa ideia de poesia passa a se desenvolver como uma poesia transcendental, que se liga ao conceito transcendental de Kant, que remete à origem do pensamento, a maneira como o conhecimento se dá, o conceito transcendental em Novalis, segundo Benjamin (2011), conduz para o próprio conceito de reflexão, do desenvolvimento do pensamento.

A obra deixa de ser, então, apenas representação e imitação do mundo e passa a se realizar em função de si mesma, por isso, segundo Scheel (2009), a originalidade da obra de arte, para os românticos, está na criação de uma outra realidade pela obra, que se dá a partir do gesto reflexivo do próprio eu e de sua autoconsciência, a reflexão, portanto, não é apenas um processo de descoberta do eu, como também uma forma de avaliação, crítica e análise da obra literária, percebendo, dessa maneira, a poesia como um processo ativo do pensamento.

Para a realização da poesia transcendental Novalis propõe a utilização da linguagem simbólica, que seria a responsável pela abertura da obra para diversos significados, em razão do símbolo, ao ser autosuficiente e se realizar pela linguagem, conter em si o devir, remeter a um sentido externo à obra ao mesmo tempo que tem um outro significado que é construído dentro do universo próprio da obra: “ele existe antes de mais nada por si mesmo e apenas num segundo momento descobrimos que ele também significa” (TODOROV, 1996, p. 254). Isso faz com que o sentido do símbolo seja inesgotável, ativo e vivo, e que ele consiga fundir em si significado e significante, o finito (mundo exterior à obra) e o infinito (mundo próprio da obra).

A relação de *Pólen* com a obra poética de Novalis, os *Hinos à Noite*, se dá de maneira dialética: os fragmentos utilizam de uma linguagem muito próxima a da poesia, construindo, por exemplo, os símbolos do Amor e da Morte de maneira muito semelhante aos poemas; e as ideias dos fragmentos acerca da poesia e da linguagem estão presentes nos *Hinos*, primeiro pelo fato dos poemas se construírem como uma poesia transcendental, em razão de utilizarem

da linguagem simbólica para desenvolver uma espécie de diário espiritual de um sujeito-lírico que busca a transcendência espiritual, exigindo para sua compreensão uma reflexão acerca dos elementos que compõem a obra para a obtenção de seu significado, o que se dá pelo fato de que os símbolos carregam consigo significados que aludem à subjetividade do crítico e do leitor e a partir da maneira como são construídos na obra ainda possuem outros significados, o símbolo da Noite nos poemas, por exemplo, pode ser entendido como a poesia transcendental.

Essa relação dialética que faz com que as obras se autoiluminem vão ao encontro da busca de Novalis em dissolver as fronteiras entre poesia, teoria e crítica, e se evidenciam ainda pela maneira como o poeta alemão as desenvolve no aspecto formal, uma vez que, temos experimentações formais em ambas as obras: em *Pólen* temos o desenvolvimento do fragmento como gênero e nos *Hinos* o poema em prosa e em verso. Entendemos que isso se deve, principalmente, pelo fato de que ao se aproximar poesia, teoria e crítica, o próprio conceito de gênero é colocado em cheque, fazendo com que novas formas de composições comecem a ser experimentadas.

Novalis cria uma relação entre *Pólen* e os *Hinos à Noite* de maneira que, ao mesmo tempo em que exista uma leitura e uma interpretação individual de suas obras, exista também uma em conjunto, em que os fragmentos e os poemas se autoiluminam, constroem juntos uma nova leitura, criando uma relação muito semelhante à dos próprios fragmentos em relação ao todo, buscando a totalidade ao mesmo tempo em que se dá conta de que a noção de total completude de um texto, um todo perfeito e acabado, é um fantasma, a totalidade está sempre ausente, tornando a obra uma eterna promessa de devir, um *work in progress*, concedendo-lhe seu caráter universal e original, relativizando o próprio conceito de acabado e inacabado, aproximando a obra do infinito.

Essas ideias desenvolvidas por Novalis influenciarão a literatura posterior ao romantismo, pois, levam a uma reflexão não apenas sobre a obra poética, como também sobre o próprio ser humano, sua relação com a sociedade e a história, evidenciando o caráter fragmentário da própria humanidade e da própria linguagem, além de colocar em jogo, com isso, a incompletude e inacabamento do mundo e da sociedade moderna.

Referências

ARTEAGA, V. M. Friedrich von Hardenberg (Novalis): Los himnos a la noche y la poesía romántica. **Espéculo**: Revista de Estudios Literarios, Madrid, n. 25, p. 1-9, nov. 2003.

BARRENTO, J. **O género intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARROSO, G. L. S. **Arte e política no romantismo alemão**. 2014. 329 f. Dissertação (Mestrado em Direito)- Faculdade de Direito, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução, introdução e notas de M. Seligmann-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BLANKENAGEL, J. C. The dominant characteristics of german romanticism. **Publications . Modern Language Association**, New York, v. 55, n. 1, p. 1-10, mar. 1940. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/458420>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

BORNHEIM, G. Introdução à leitura de Winckelmann. In: _____. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

BRANDÃO, F. H. P. O nome: Os hinos. In: NOVALIS. **Os hinos à Noite**. 2. ed. Tradução de Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia grega**. Tradução de Victor Jabouille. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2010. v. 1.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961.

_____. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CEIA, C. Hino. In: _____. **E-dicionário de termos literários**. Lisboa: CETAPS, 2010.

Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=243&Itemid=2>. Acesso em: 16 maio 2015.

COSTA-LIMA, L. **Limites da voz: Montaigne, Schlegel, Kafka**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

DAVIS, W. S. *Menschwerdung der Menschen: poetry and truth in Hardenberg's Hymnem an die Nacht and the Journal of 1797*. **Athenäum: jahrbuch der romantik**, Berlin, n. 4, p. 1-21, 1994.

DINIZ, D. O. **A conceitualidade do livro em literatura: desmesuras da página em Novalis, Mallarmé e Borges**. 2014. 351 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada)- Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

DISANDRO, C. A. **Lírica de pensamento: Holderlin y Novalis**. La Plata: Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1971.

DONEHOWER, B. **The birth of Novalis: Friedrich von Hardenberg's journal of 1797, with selected letters and documents**. New York: State University of New York Press, 2012.

DUARTE, P. Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro: a aurora do pensamento estético moderno. **Aisthe**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 123-135, nov. 2008. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/5170>>. Acesso em: 21 mar. 2015.

_____. **Estio do tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FADEL, N. C. P. S. Novalis e Os discípulos em Saïs: a linguagem em vida; a obra em fragmento. **Revista Contingentia**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 29-37, maio 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/8473>>. Acesso em: 9 maio 2015.

FALBEL, N. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FICHTE, J. G. **A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FURST, L. R. Novalis' Hymnen an Die Nacht and Nerval's Aurélia. **Comparative Literature**, Eugene, v. 21, n. 1, p. 31-46, 1969.

GAGNEBIN, J. M. Nas fontes paradoxais da crítica literária: Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

GOMES, M. S. O porco-espinho de Novalis: considerações sobre o fragmento como forma. **Revista Línguas & Letras**, Cascavel, v. 14, n. 27, p. 1-9, 2013.

GONÇALVES, A. J. O classicismo na literatura europeia. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GUMPEL, P. E. The structural integrity of the sixth of Novalis' Hymnen an Die Nacht. **The Germanic Review: literature, culture, theory**, London, v. 55, n. 2, p. 41-54, 1980.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JIMÉNEZ, A. M. La noche de Novalis y en Rubén Darío: Los himnos a la noche y Nocturno. **Castilla**: estudios de literatura, Valladolid, n. 20, p. 167-180, 1995.

JONES, K. A. **Revitalizing romanticism**: Novalis' fichte studien and the philosophy of organic nonclosure. 2013. 207 f. Tese (Doutorado em Filosofia)- Harvard University, Cambridge, 2013.

KNELLER, J. **Kant e o poder da imaginação**. Tradução Elaine Alves Trindade. São Paulo: Madras, 2010.

KOHLSCHMIDT, W. O classicismo. In: BOESCH, B. (Org.). **História da literatura alemã**. São Paulo: Herder: EDUSP, 1967.

_____. O romantismo. In: BOESCH, B. (Org.). **História da literatura alemã**. São Paulo: Herder: EDUSP, 1967.

KOHLSCHEMIDT, W. Sturm und drang. In: BOESCH, B. (Org.). **História da literatura alemã**. São Paulo: Herder: EDUSP, 1967.

KOMAR, K. Fichte and the structure of Novalis' "Hymnen an Die Nacht". **The Germanic Review: literature, culture, theory**, Ann Arbor, v. 54, n. 4, p. 137-144, 1979.

LACOUÉ-LABARTHE, P. Avant-propos. In: BENJAMIN, W. **Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand**. Paris: Flammarion, 1986.

_____; NANCY, J. **L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand**. Paris: Seuil, 1978.

_____. A exigência fragmentária: tradução e apresentação de João Camillo Penna. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 10, p. 67-94, 2004.

LINS, V. Novalis, negatividade e utopia. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 10, p. 112-124, 2004.

LUKÁCS, G. Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis. In: _____. **A alma e as formas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MEDEIROS, C. L. de. **A crítica literária de Friedrich Schlegel**. 2015. 405 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MONROE, J. Novalis' Hymnem an die Nacht and the prose poem avant la lettre. **Studies in Romanticism**, Boston, v. 22, n. 1, p. 93-110, 1983.

MONTANDON, A. Le fragment. In: _____. **Les formes brèves**. Paris : Hachette, 1992.

NOVALIS. **Hinos à Noite**. Tradução de Fiama Hasse Pais Brandão. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

_____. **Polén: fragmentos, diálogos, monólogo**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O' BRIEN, W. A. **Novalis: signs of revolution**. Durham: Duke University Press, 1995.

_____. Friedrich von Hardenberg: pseudonym Novalis. In: HAMILTON, P. (Org.). **The Oxford handbook of european romanticism**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

RÖHL, R. A modernidade na literature alemã. In: CHIAMPI, I. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

ROSENFELD, A. Aspectos do romantismo alemão. In: _____. **Texto e contexto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____; GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SAFRANSKI, R. **Romantismo: uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SAUL, N. **History and poetry in Novalis and in the tradition of the german enlightenment**. London: Institute of Germanic Studies, University of London, 1984.

SCHEEL, M. **A literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo**. 2009. 393 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

_____. O fragmento literário e o horizonte da escritura. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 1., 2010, Maringá. **Anais**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2010. p. 1-14.

_____. **Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010.

SCHEFER, O. **Novalis**. Paris: Le Félin, 2011.

SELIGMANN-SILVA, M. Arte, crítica e crítica como arte: acerca do conceito de crítica em F. Schlegel e Novalis. **Discurso**, São Paulo, n. 20, p. 115-136, 1993.

SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o livro do mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. Friedrich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 10, p. 95-109, 2004.

_____. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, C. Z. **Sobre graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist**. 2015. 169 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

SUZUKI, M. A gênese do fragmento. In: SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **O gênio romântico**. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 1999.

SZONDI, P. **Poésie et poétique de l'idéalisme allemand**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.

TODOROV, T. Em torno da poesia. In: _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. **Teorias do símbolo**. Campinas: Papirus, 1996.

TORRES FILHO, R. R. Novalis: o romantismo estudioso. In: NOVALIS. **Polén**: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

TROP, G. Novalis and the absolute of attraction. **Seminar**: A journal of germanic studies, Toronto, v. 50, n. 3, p. 276-294, 2014.

VATER, M. G. Philosophy on the track of freedom or systematizing systemlessness: Novalis' reflections on the wissenschaftslehre, 1795-1796. In: BREAZEALE, D.; ROCKMORE, T. (Org.). **Fichte, german idealism and early romanticism**. New York: Rodopi, 2010.

VICENTE, A. L. **Uma parada selvagem**: para ler as Iluminações de Rimbaud. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010.

WILHEM, D. **Les romantiques allemands**. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Bibliografia Complementar

ARAÚJO, S. S. **Sentimento e subjetividade em Rousseau e nos primeiros românticos alemães**. 2013. 104 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

BOGADO, A. M. **O romance-projeto: um estudo de Lucinde (1799), de Friedrich Schlegel**. 2007. 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

DIVINO, L. E. **A alegoria em Lucinde (1799), de Friedrich Schlegel**. 2007. 85 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

FADEL, N. C. P. S. **O poeta enquanto vidente: Novalis e a romantização da linguagem**. 2008. 81 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

FRISCHMANN, B. Friedrich Schlegel's transformation of Fichte's transcendental into an early romantic idealism. In: BREAZEALE, D.; ROCKMORE, T. (Org.). **Fichte, german idealism and early romanticism**. New York: Rodopi, 2010.

GASCHÉ, R. The sober absolute: on Benjamin and the early romantics. In: FERRIS, D. S. (Org.). **Walter Benjamin: theoretical questions**. Stanford: Stanford University Press. 1996.

GJESDAL, K. Georg Friedrich Philipp von Hardenberg [Novalis]. In: ZALTA, E. N. (Org.). **Stanford encyclopedia of philosophy**. Palo Alto: Stanford University, 2009.

GLORIEUX, J.P. **Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme (1885-1914)**. Leuven: Leuven University Press, 1982.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

KANT, I. **Crítica da razão prática**. Tradução de Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

_____. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

KUBIAK, C. Sowing chaos: discontinuity and the form of autonomy in the fragment collections of the early german romantics. **Studies in Romanticism**, Boston, n. 33, p. 411-449, 1994.

LANDGRAF, E. Comprehending romantic incomprehensibility: a systems-theoretical perspective on early german romanticism. **MLN**, Baltimore, v. 121, n. 3, p. 592-616, 2006.

LUPI, J. P. Lezama, Novalis y las vicisitudes de la futuridad. **Revista Hispánica Moderna**, Philadelphia, v. 66, n. 2, p. 139-158, 2013.

MEDEIROS, C. L. A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 37, n. 1, p. 51-70, 2014.

MILLÁN-ZAIBERT, E. Borderline philosophy? Incompleteness, incomprehension, and the romantic transformation of philosophy. In: AMERIKS, K; STOLZENBERG, J (Org.). **Internationales jahrbuch des deutschen idealismus: international yearbook of german idealism: romantik/romanticism**. Berlin: Gruyter, 2009.

OLIVEIRA, M. E. A figura do poeta em Friedrich von Hardenberg (Novalis) e Gaston Bachelard: algumas considerações. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 19, p. 47-59, 1996.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SANTOS, T. C. **Friedrich Schlegel e a forma da filosofia**. 2011. 112 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia)- Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

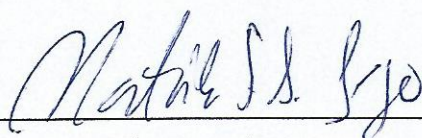
SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

WELLEK, R. Os primeiros românticos alemães. In: _____. **História da crítica moderna**. São Paulo: Herder: EDUSP, 1967. v. 2.

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 12/03/17



Assinatura do autor