

**A cultura do livro e o visível:
o romantismo como ponto referencial da modernidade**

Michael Korfmann*

Resumo: Objetiva-se mostrar que o romantismo, tanto em relação aos processos histórico-sociais como com relação às reflexões poéticas, designa os contornos da literatura e da sociedade moderna. Neste período, por volta de 1800, cruzam-se dois traços da modernidade: a implantação plena do livro impresso como o *medium* dominante da comunicação social e a implantação da visibilidade, a virada pictoral, a ser plenamente desenvolvida no século XIX. Neste contexto, a poética de Goethe desenvolve uma linha programática a ter continuidade no realismo de Theodor Fontane ou de Thomas Mann, enquanto as reflexões estéticas de Novalis servem de interesse para experiências estéticas como as de Mallarmé, Kandinsky, dos futuristas italianos e russos, do dadaísmo, do surrealismo, bem como da poesia concreta.

Palavras-chave: romantismo; literatura moderna; visibilidade; mídia.

Abstract: This article will argue that the romantic period designates the outlines of modern literature as well as of modern society. In the period around 1800, we encounter two important marks of modernity: the full implantation of the printed book as the dominant *medium* of social communication and the upcoming pictorial turn, to be fully developed later on in the 19th century. In this context, the poetic program developed by Goethe will be continued in the realism of a Theodor Fontane or Thomas Mann, while the reflections of Novalis will serve as reference for aesthetic experiences produced by artists such as Mallarmé, Kandinsky, or movements like the Italian and Russian futurists, Dada and surrealism, as well as concrete poetry.

Key-words: romantic literature; modern literature; visibility; media.

1 Introdução: A imprensa e a cultura do livro

O romantismo, o realismo e o movimento de vanguarda, além do esteticismo, podem ser considerados as linhas básicas na autodescrição das sociedades europeias modernas com relação a seu percurso histórico no campo artístico. Neste contexto, entendemos os pensamentos críticos e a produção literária dos românticos como reflexão poetológica no âmbito da formação do estado moderno, caracterizado pela diferenciação em sistemas sociais e suas comunicações específicas, substituindo a

* Professor Adjunto do Setor de Alemão/Instituto de Letras/UFRGS. Av. Bento Gonçalves 95000, Porto Alegre, RS. CEP: 91509-970, Brasil. e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br. O presente trabalho foi

antiga estrutura estratificada. Compreendemos, também, o romantismo como resposta literária à comunicação social marcada pelo livro de leitura individual, reduzindo decisivamente a oralidade como forma comunicativa dominante, um processo possibilitado e apoiado pela invenção da imprensa por Gutenberg. Tal invenção promove a extensão da escrita, racionalizando os processos editoriais das oficinas copadoras da Idade Média, reduzindo o trabalho investido bem como os custos operacionais. As esperanças ligadas ao novo *medium* são imensas: em toda parte expressava-se a crença de que a *ars nova imprimendi libros* pudesse contribuir para o esclarecimento do povo, elevar o conhecimento humano e trazer *magnum lumen*, ou seja, uma iluminação maior, esperança reafirmada quatrocentos anos depois, quando, na ocasião das festas de homenagem a Gutenberg, celebra-se sua invenção como “ganho imenso para o bem comum, para os bens e interesses mais altos da humanidade, para a religião e a moral, a arte e a ciência, o ensino dos jovens e a formação do homem, para a luz e o direito, para a comunidade dos povos e o intercâmbio mundial” (apud GIESECKE, 2002, p. 209). Esperava-se que a invenção possibilitasse ou, pelo menos, contribuísse para o esclarecimento, a democracia, a liberdade de pensamento e a implantação da “opinião pública” como contrapeso aos canais tradicionais de influência, como as corporações profissionais, as autoridades ou os magnatas locais e sua clientela. A disponibilidade dos livros – potencialmente acessíveis a todos – faz com que se forme uma rede comunicativa e participativa em torno da publicação impressa, resultando em uma “cultura do livro” ou, em termos mais recentes, em uma galáxia de Gutenberg. Livros citam outros livros, argumentam a favor ou contra seus conteúdos e estabelecem-se certas normas a serem seguidas; de um lado, de caráter lingüístico, como a unificação ortográfica e gramatical, de outro, uma argumentação e lógica própria da área em questão, indispensável para uma participação aceitável e válida neste universo.

Mas, com relação à imprensa, não se trata apenas de uma nova tecnologia para um crescimento na distribuição de obras escritas. Vemos, em conjunto com outros fatores, uma mudança qualitativa iniciada pelo livro impresso, que contribui imensamente para a mudança da tradicional sociedade estratificada em direção à diferenciação funcional da modernidade. Gostaríamos, inicialmente, de apresentar um quadro histórico-social do ambiente no qual o romantismo, como comunicação literária de destaque, se desenvolve e no qual a cultura do livro tem seu período de maior

crescimento, inaugurando uma fase histórica que, na visão de alguns críticos contemporâneos, parece chegar a um fim e prestes a ser substituída pelos media eletrônicos.

Apresentamos, então, alguns aspectos centrais referentes à importância do livro, com ênfase na produção literária do período de 1800, para depois analisarmos duas correntes básicas da fase romântica, utilizando como exemplos Goethe e Novalis. Pretende-se entender suas concepções poetológicas a partir do conceito do visível, que começa a marcar as comunicações sociais a partir do final do século XVIII, para se tornar, na fotografia do século XIX, um *medium* cultural de maior relevância.

2 A consolidação do livro

Vale a pena lembrar que, ainda na época do barroco, não era costume pagar a um autor por seu trabalho. A literatura era produzida nas cortes, que tinham condições de efetuar esses gastos, ou por escritores que possuíam um cargo público ou um patrimônio, que lhes possibilitasse as publicações dos textos sem intenções financeiras. Somente com Goethe e Schiller surgem escritores que conseguem obter um maior rendimento com suas publicações literárias do que com os proventos de seus cargos. Enquanto o poeta alemão Klopstock recebe para toda sua “produção literária vitalícia aproximadamente 10.000 talares” (PAPE, 1987, p. 83), a editora Cotta paga a Goethe 72.500 talares apenas para os “direitos de publicação de sua obra completa revisada” (ENGELSING, 1973, p. 133). Essa tendência deve-se principalmente ao fato de que Goethe podia proteger sua obra juridicamente. Garantias legais em todos os estados da federação alemã proibiam, então, a praxe da reimpressão não controlada. Na oferta da editora Cotta “consta explicitamente a cláusula ‘protegido contra reimpressão’” (TIETZEL, 1992, p. 348). Adolph von Knigge constata ainda, em 1793: “Julgo a reimpressão de livros um empreendimento desonesto e um roubo. Mas, enquanto não há leis positivas, essa atividade não pode ser objeto de uma punição legal” (apud TIETZEL, 1992, p. 301). Já em 1813, era possível fazer referência ao artigo 397 do código penal da Baviera: “Aquele que torna conhecido ao público, via impressão ou outra técnica, uma obra da ciência ou arte sem permissão do seu autor e sem ter transformado a mesma de forma própria, vai ser punido” (apud PLUMPE, s.a., p. 182).

Constatamos o surgimento de um mercado de literatura alemã somente no século XVIII e a ausência, antes dessa época, de consumidores capacitados à compra e à leitura de tais textos. Com relação ao norte da Alemanha, a Reforma, de Lutero, e a invenção

da imprensa, por Gutenberg, fomentaram a expansão da leitura. A tradução da Bíblia por Lutero e seu *Pequeno catecismo* alcançaram, em um período de cinquenta anos, uma tiragem de mais de 100.000 exemplares, um número excepcional para seu tempo, alcançando um público “de aproximadamente um milhão de pessoas que o leram ou o ouviram de uma leitura em voz alta” (ENGELSING, 1973, p. 29).

Mas o círculo de leitores cunhado pela Reforma não significava, para o mercado livreiro, necessariamente, uma camada interessante de consumidores, pois Lutero “recomendava uma leitura intensiva e, com isso, uma restrição a poucos livros” (ENGELSING, 1973, p. 27), antes de tudo evidentemente à Bíblia. Além disso, o protestantismo considerava a atividade literária como ociosa e, assim, dificilmente justificável como trabalho íntegro frente à rigidez puritana e “era quase tratada como pecado” (RIEFSTAHL, 1934, p. 18). Além dos círculos religiosos, também há outras vozes contrárias a essa “nova moda” da leitura frenética, sobretudo o que diz respeito aos romances e comédias, como as de Johann Georg Heinzmann, que, em 1795, se posiciona contra esses textos supostamente desnecessários e supérfluos. “Os únicos livros de que necessitamos são aqueles de auto-experiência – de conteúdo prático e de história” (HEINZMANN, 1977, p. 55). Os leitores dessas publicações são os “representantes do verdadeiro esclarecimento, cidadãos inteligentes e ativos e homens de negócios competentes” (HEINZMANN, 1977, p. 54). Erich Schön chama essa forma de “leitura exemplar”, guiada por um interesse de conteúdo. “A ação do livro é transferível e seu ensinamento ou moral, aplicável na vida cotidiana do leitor” (1987, p. 41). Mas essas restrições não impedem o surgimento de um público maior de leitores, pois as capacidades de ler e escrever são, cada vez mais, premiadas socialmente, na forma de carreiras, promoções e cargos melhores. Há também um número crescente de textos ligados às atividades da indústria, do comércio e da agricultura. É evidente que um mercado restrito a textos úteis para um público, diferenciado em múltiplas áreas profissionais, não podia ter obtido um crescimento tão notável como mostram os números na virada do século. Não são os livros de ajuda profissional que alcançam um público de massa, mas as publicações da moda, as revistas e o romance. Em 1783, Riesbeck relata que “as leituras da moda, que no momento reinam de maneira absoluta na Alemanha, são as de comédia e de romances” (1967, p. 187), e Heinzmann completa: “Desde que mundo existe, não se viu nada tão estranho como a revolução na França e a mania dos romances na Alemanha” (1977, p. 139).

Para Jean Paul, os “holandeses idolatravam suas tulipas como os egípcios suas cebolas. Nossa moda idolatra os romances” (1974, p. 414). Nesse período, o norte da Alemanha é responsável por 65% das publicações literárias. Dessas, “78% são dramas, poesias e romances, o restante são tratados teóricos e estéticos” (KIESEL e MÜNCH, 1977, p. 192-193). Em 1740, essa área representa apenas “5,83% da produção livreira total, crescendo para 16,43% até 1770 e alcançando 21,45% em 1800” (KIESEL e MÜNCH, 1977, p. 201). Paralelamente, os romances ultrapassam, com tiragens de aproximadamente 300 exemplares, a venda de textos eruditos, que “permanece entre 100 e 150 cópias” (ENGELSING, 1973, p. 57). Especialmente o romance, como gênero ainda novo, vai ao encontro do “vício da leitura” e dos interesses do mercado.

O “boom” da literatura na virada do século XVIII/XIX fez com que a concorrência entre as editoras se tornasse cada vez mais uma questão de racionalização e especialização. O público, “curioso a respeito de todos lançamentos” (NICOLAI, 1988, p. 20), exige publicações novas e surpreendentes. Essa dinâmica implicaria maneiras de produção mais ágeis e, assim, uma comercialização da arte, fato lamentado por Rebmann: “As pessoas aprenderam a utilizar tudo como especulação comercial e até mesmo os frutos do gênio são apenas um artigo de moda, um bem comercial em nosso país” (1968, p. 54). Constata-se inicialmente uma mudança quantitativa referente ao público consumidor desses produtos. Nas suas viagens, Riesbeck observa que a “leitura é uma atividade de quase todos” (1967, p. 177) e Rebmann encontra nas bibliotecas “um público muito variado, composto de cabeleireiros, empregadas, funcionários e comerciantes” (1968, p. 54). Mas há ainda um outro elemento a ser considerado, a tendência do leitor para as inovações e o novo, criando assim uma dinâmica interna no sistema da literatura, capaz de produzir e satisfazer essa fome para o diferente. Friedrich Schlegel constata a “preponderância absoluta do característico, individual e interessante na poesia moderna e a aspiração inquieta e insaciável ao novo, picante e surpreendente, sem poder assim satisfazer seu anseio” (1979, p. 228). O gosto moderno nunca se contenta com o realizado. O público “despreza o velho com uma certa raiva e é extremamente ávido pela novidade” (HEINZMANN, 1977, p. 146). A literatura que quer atender esse gosto precisa ser variada, nova e surpreendente. Isso a torna, como mercadoria, bastante atrativa para o mercado livreiro. Trinta anos mais tarde, Goethe confirma este diagnóstico. O belo como atemporal e clássico é substituído pelo surpreendente e os consumidores saúdam a toda nova tendência, na esperança de que possa oferecer prazeres insólitos, de forma sofisticada bem como de forma simples.

“Uma vez que o público provou e se acostumou com esses alimentos muito apimentados, deseja sempre algo mais forte. Um talento jovem, que quer ser reconhecido e não é suficientemente grande para um caminho próprio, precisa se adequar ao gosto da moda e até tentar superar seus precursores com referência ao terrível e horripilante nos seus textos” (apud ECKERMANN, 1981, p. 23). O princípio dinâmico da literatura moderna de surpreender o público e a distinção obrigatória de autores originais se acumulam, conforme Goethe, numa “verdadeira caça por meios superficiais de efeito” (apud ECKERMANN, 1981, p.27). Evidentemente, Goethe ainda não podia prever as tendências contrárias, alterando o terrível para o sentimental ou o romântico para o realista. A superação da obra velha pela nova não deve ser vista apenas como desenvolvimento para uma literatura cada vez mais extrema. Quando essas extremidades tornam-se comuns, heróis nobres clássicos voltam a exercer seu fascínio supostamente ultrapassado.

Os leitores exigem diversão em vez de instrução, ensino e elevação espiritual, e os meios para isso são a evocação de interesse e o suspense, expectativas a serem concretizadas ou não, a surpresa e, com ela, a novidade, freqüentemente indicada pela capa do livro. Não é apenas o romance ou a novela publicada em partes que cria expectativas nos compradores e leitores, mas também a embalagem fomenta o sucesso comercial. A partir do século XVIII são, sobretudo, os frontispícios de cobre que fazem a propaganda para a aquisição de um livro. “O frontispício precisa oferecer uma orientação para o leitor e funcionar como propaganda para o editor. Não é apenas simbolicamente, mas literalmente, a tabuleta do livro. Quando chega a hora das feiras, os frontispícios são fixados nas janelas e portas. A importância do frontispício mostra as táticas enganosas dos editores e as inúmeras queixas a esse respeito” (EHRENZELLER, 1955, p. 112).

Um público sedento por novidades é atraído por “títulos estimulantes” (HEINZMANN, 1977, p. 427) e não se desaponta quando descobre, por detrás destes, “nenhuma verdade eterna ou o belo elevador (*erbaulich*), mas apenas o novo da moda” (1977, p. 448). Esses livros, resultantes da literatura como meio de lucro, são comercializados de forma hábil, mas apenas contêm elementos vazios, que “nenhum homem honrado poderia ler sem sentir vergonha” (1977, p. 449). Resignado e pessimista, Heinzmann constata: “Tudo serve para o mundo da leitura atual. Os escritores dizem: somos lidos apenas uma única vez e depois estamos, junto aos leitores, onde partimos. Nisso, eles têm razão. O público procura desesperadamente tais frutos

não maduros e prefere arriscar uma indigestão em vez de consumir a boa e nutritiva comida caseira, um livro sem palavrório e cheio de verdades úteis” (1977, p. 419).

Através de títulos e frontispícios chamativos, o mercado livreiro vai ao encontro da inclinação dos leitores para tudo que aparenta novidade e promete ser interessante. Enquanto Heinzmann indigna-se com a organização do mundo literário através do mercado e reclama que o “leitor tornou-se um consumidor manipulado por títulos da moda e clamadores pagos” (1977, p. 435), Jean Paul ironiza essa situação ao dizer que é possível “prever da testa do livro seu valor interior” (1974, p. 417). Levando em consideração o objetivo de comercialização e, com isso, partindo do ambiente econômico da literatura, ele apresenta, ainda de forma irônica, a seguinte conclusão: “O frontispício é a folha mais importante do livro, pois se julgam as partes desconhecidas da pessoa pela face. Por isso, um escritor precisa ativar todo seu cérebro para inventar um título magnífico e deve decorar esse item aparentemente insignificante com todo cuidado” (PAUL, 1974, p. 423).

O surgimento maciço de publicações no decorrer do século XVIII – mais de “150.000 títulos entre 1750 e 1800, dos quais 50% de natureza filosófica e poética” (ENGELSING, 1973 p. 56) – é acompanhado pela formação de centros editoriais. Surgem cidades grandes como Leipzig, Hamburgo, Berlim, Viena e Göttingen como centros culturais que, através de publicações como jornais, revistas e livros literários, possibilitam a tentativa de fundação da existência como escritor. Alguns dados estatísticos do material empírico apresentado por Schmidt (1989, p. 289-294) comprovam essa tendência: Göttingen, 8.000 habitantes em 1790, contava com 79 escritores e Leipzig, 29.000 habitantes, apresentava 170 autores. Estima-se que, por volta de 1800, havia um número total de 2.000 a 3.000 escritores profissionais ou semiprofissionais. Com isso, aumentaram também as publicações literárias. Calcula-se um crescimento do mercado literário, em relação ao volume total de livros vendidos, de 6%, em 1740, a 22%, em 1800. A maioria desses escritores era candidato aos escassos postos de trabalho na área de teologia, pedagogia e direito ou funcionários públicos mal pagos, tentando complementar sua renda.

O prestígio dominante da leitura/escritura acontece num contexto social no qual a literatura não apenas formula suas reflexões estéticas básicas, mas torna-se um campo autônomo, observado por seu ambiente. A história literária do século XIX o descreve sob o pretexto ou com o objetivo de constituir uma história literária nacional (KORFMANN, 2002, p. 194-211). O mercado livreiro, como foi apresentado,

desenvolve estratégias de venda para um público letrado crescente e insere a literatura num campo entre qualidade estética e interesse comercial, fundando, assim, a sua posição atual. O sistema jurídico reconhece os direitos autorais do escritor e determina a forma única como pré-requisito. Com isso, define-se o desvio, a originalidade, a inovação e a diferença como princípios constitutivos da produção literária (KORFMANN, 2002, p.221-239), fato que, sem dúvida, acelerou o dinamismo interno do sistema da literatura a partir de 1800.

3 Romantismo e Classicismo

Referimos-nos, aqui, à época romântica tal como é vista pelas histórias literárias internacionais e pela literatura comparada, não pela ótica específica da tradição alemã que, conhecidamente, diferencia a época entre 1774 (ano da publicação do romance epistolar de Goethe *Os sofrimentos do jovem Werther*) e 1830 entre *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) como fase juvenil, sobretudo, de Goethe e Schiller, o *Klassik* (Classicismo) como fase “madura” destes e o *Romantik* (Romantismo) como designação para os outros autores contemporâneos como E.T.A. Hoffmann, Novalis ou os irmãos Schlegel, entre outros. Tentamos apresentar esta divisão problemática como resultado da pretensão da história literária de instrumentalizar seu campo para acelerar a unificação alemã sob um regime democrático (KORFMANN, 2002, p. 194-212). Nesta lógica, para historiadores como Gervinus, a sua função era de indicar, através do exemplo do desenvolvimento da literatura até seu clímax em Weimar, a necessidade e a possibilidade de uma carreira comparável no campo político. “Não queremos acreditar que essa nação era capaz de conseguir o melhor na arte, religião e ciência, mas se mostra incapaz na política” (GERVINUS, 1962, p. 314). Assim, o poeta “clássico” como Goethe ou Schiller se torna modelo para o político “clássico”, que realizaria na realidade histórica aquilo que já fora alcançado no reino da arte. Em relação a autores como Novalis ou Hoffmann, conseqüentemente, Gervinus usa definições como “degeneração e nulidade, bizarro e louco”, fala de “niilistas românticos e repugnância”, estabelecendo com isso aquela diferenciação brusca entre Classicismo e Romantismo, interpretando esse suposto corte de época paralelamente como desnível de qualidade: uma confrontação mantida no decorrer histórico até o presente na Alemanha. Diferentemente dessas abordagens, entendemos aqui o período em questão como uma literatura que observa sua própria diferenciação como área comunicativa específica, percebe-se como autônoma e abre possibilidades temáticas e estilísticas até então

desconhecidas. O conceito de romantismo – “o poético, aquilo encontrado em romances” (GROSSE e GRENZMANN, 1983, p. 87) – aponta justamente para esta direção e parece-nos mais adequado para designar o período histórico do desvinculamento da literatura de exigências externas, expressas na ênfase de sua auto-referência, e a formação de seu campo próprio. Vemos o romantismo neste ângulo: uma tentativa de formular a comunicação específica da literatura que, conforme suas convicções, melhor se manifestava no romance como gênero *per excellence* de uma literatura autônoma de restrições externas, ou seja, uma comunicação verdadeiramente literária e não mais moralista ou religiosa.

Mas isso não significa um nivelamento interno da literatura romântica, pelo contrário, vemos justamente através de sua diversificação, através do paralelismo de elementos clássicos, fantásticos e realistas, a qualidade de sua produção, e avaliamos como tentativas bem sucedidas de contornar o campo de uma literatura moderna, auto-refletida e autônoma em relação a exigências ou dependências alheias. Uma dessas diferenças conceituais diz respeito à avaliação do visível, mostrado, aqui, em Goethe e Novalis.

4 O texto e a imagem

A virada pictoral, ou seja, a imposição da imagem como referência comunicativa, começa a se consolidar na segunda metade do século XVIII. Surge, em 1787, o panorama, a pintura de “visão total” com dimensões gigantescas (frequentemente de 90 x 20 metros), instalada em edifícios específicos; a fantasmagoria surge por volta de 1800 e completa a *lanterna mágica*, documentada desde o século XV; o caleidoscópio surge em 1815, o diorama – imagens em movimento através de efeitos de luz –, a partir de 1820; o taumatrópio, em 1825; o fenacistiscópio, em 1832, ou o zootrópio, em 1835,¹ acompanhados por extensas pesquisas referentes aos aparelhos perceptivos e as características sensoriais e celebrais, como as de Müller (1836; 1840) ou Helmholtz (1856; 1860; 1866; 1871). A referência pictoral, cujos traços iniciais mostraremos em Goethe e Novalis, ganha mais impacto com a daguerreotipia, apresentada oficialmente em 1839, em Paris, e o método desenvolvido na Inglaterra por Talbot, possibilitando tirar inúmeras cópias de uma *matrix* – os negativos – e iniciando assim a reprodutibilidade da imagem. A fotografia como “escrita” ou “inscrição” da

¹ Ver: HICK, Ulrike. *Geschichte der optischen Medien*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1999.

“luz” se mostrará como referência ambígua para o realismo literário do século XIX, de um lado, fascinado pela capacidade mimética do novo *medium* e, de outro, rejeitando-o como “olhar morto” sem a purificação ou a sublimação (*Läuterung*) artística. Theodor Fontane escreve, em 1852: “Não compreendemos o realismo como reprodução pura da vida cotidiana, menos ainda da sua miséria e de seus lados sombrios. [...] Essa tendência se relaciona ao realismo verdadeiro como o mineiro ao metal: o que falta é a purificação” (FONTANE, 1963, p. 12), enquanto Zola opinava que se não viu realmente um objeto antes de tê-lo fotografado.

A vanguarda no início do século XX achou na reprodução mimética, simbolizada na fotografia “realista”, seu inimigo mortal e buscava ocupar novos terrenos artísticos liberados pela exatidão insuperável da câmera. A fotografia como referência para o emergir de novas formas artísticas na chamada vanguarda histórica evidencia-se, por exemplo, através do seguinte comentário de Picasso: “Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictoral. Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? [...]” (apud DUBOIS, 1994, p. 31). A partir da pintura cubista, a arte vanguardista – aqui não compreendida através de uma base ideológica em comum, como havia postulado Bürger (1974) ou Gullar (1978), mas no âmbito das novas formas perceptivas – adota elementos como a multiperspectividade, como resposta às “reproduções de perspectiva central, na transformação da fotografia mimética em fotomontagens, seja na pintura abstrata como superação do mundo objeto” (KORFMANN, 2003, p. 7). Também as experiências e percepções fornecidas pelas metrópoles, inclusive a fotografia e o novo *medium* filme, se manifestam na literatura e na arte em geral da época, não apenas como referência temática, mas como “pano de fundo que estimula e influencia a criação de formas e técnicas artísticas adequadas em relação à nova vivência urbana e industrial” (KORFMANN e NOGUEIRA, 2003, p. 60). Serviremos-nos, então, da categoria do **visível** como uma referência cultural e comunicativa de grande importância para o desdobramento social a partir do início do século XIX e entendemos que os media – imprensa, fotografia, filme, tv, arquivos eletrônicos e redes de informação, entre outros – exercem um papel central na formação das estruturas sociais e suas características e, como “culturas de comunicação, co-define a realidade social” (STANITZEK e VOßKAMP, 2001, p. 9).

5 Transparência e câmara obscura

Conhecidamente, para quase todos os românticos havia uma ligação essencial entre as ciências naturais, a filosofia e a arte. Assim, a fórmula de Schleiermacher, de que a natureza deve ser o espírito visível e o espírito, a natureza invisível, vale como princípio geral. Mas isso não impede uma divergência sobre o peso dado ao dois pólos em jogo. Neste contexto, inserimos, por exemplo, a conhecida aversão de parte dos românticos ao mundo externo, “prosaico”, considerado, por eles, como superficial e cada vez mais catalogado em áreas parciais, sobretudo pela ciência setorial, resultando uma perda da visão do todo. Esta renúncia à suposta totalidade, lamentada insistentemente por autores românticos, explica a preferência para a noite, o fluido, como se vê em Novalis: “Para que serve o esforço de percorrer o agitado mundo das coisas visíveis? Em nós, no fundo desta fonte, vive um mundo mais puro. Manifesta-se aqui o verdadeiro sentido do complexo, imenso e multicolor espetáculo” (1989, p. 49). O caleidoscópio “verdadeiro” das formas possíveis da natureza encontra-se apenas além das percepções visuais limitadas. Por isso, “será preciso [...] que o homem ou seu ‘eu’ dê o máximo de atenção à totalidade daquilo que executa; se tal fizer, hão de os pensamentos elevar-se nele de prodigiosa forma; pensamentos ou uma nova espécie de percepções que apenas se parecem com o leve oscilar de qualquer coisa que dá cor ou ressoa, ou também com as contradições e estranhas figurações de um fluido elástico” (NOVALIS, 1989, p. 62).

Neste processo circular entre indivíduo e mundo externo, é preciso “chegar a duas percepções: o mundo exterior faz-se transparente e o interior complexo e cheio de significado” (NOVALIS, 1989, p. 62). Uma vez alcançada esta interface, “o elemento essencial deste sentido é uma luz interior que se fragmenta em magníficas e poderosas cores. Se tal sucedesse, as estrelas iriam levantar-se nele e aprenderia a tocar, a sentir o universo inteiro de mais clara e variada forma; em contrapartida, os seus olhos não lhe deixam hoje ver mais do que limites e superfícies” (NOVALIS, 1989, p. 61). A tão desejada transparência, a romantização do mundo, exige uma qualidade textual específica, desligada das representações e de suas correspondências lingüísticas. Assim, Novalis propõe uma linguagem textual que utiliza palavras “fora do jogo” ou *ausgespielt* em alemão. Estas, por serem “acabadas” pelo uso permanente, tornam-se palavras sem sentido definido, fixadas nos objetos correspondentes e que não mais podem ser usadas de maneira descritiva, mas tornam-se *vieldeutig* (polissignificativas)

ou *allföhig*, capazes de abranger o todo e o universal. Somente uma linguagem transparente e fluida, desanexada das coisas, é capaz de transparecer o segredo do mundo, sua escrita sagrada, potencialmente presente em tudo, mas freqüentemente escondido atrás das aparências perceptíveis. “Mais transparente e sem cor a expressão”, ele escreve, em 1798, a Schlegel, “mais perfeitamente esta poesia desgrudada das coisas e se torna independente” (NOVALIS, 1981, p. 671). A linguagem útil, de intenções, é diferenciada da verdadeira linguagem, a poética como hieróglifo da natureza. Este aspecto explica o fascínio de Novalis e outros escritores da época pelo sânscrito e a apresentação, no ano de 1786, do pesquisador Sir William Jones sobre semelhanças gramaticais e verbais entre esta língua antiga e sagrada com o latim e o grego antigo. Também aponta para paralelos entre o sânscrito e as línguas celtas e germânicas. Assim, atribui-se à língua sânscrita o caráter de uma *Ursprache*, a língua a partir da qual se originam todas as outras, que se formariam caleidoscopicamente a partir desta. Semelhante à referência dos românticos à Idade Média como época de ouro da integração entre homem, natureza e comunicação, o sânscrito parecia unir comunicação, reflexão, representação e poesia em um só sistema, a ser, posteriormente, diferenciado em uma língua “prosaica” útil e uma língua poética, na qual poderia ainda transparecer o caos, a massa original e não estruturada. Na mitologia, esta massa é descrita da seguinte maneira: “Antes de serem criados o mar, a terra e o céu, todas as coisas apresentavam um aspecto a que se dava o nome de Caos – uma informe e confusa massa, mero peso morto, no qual, contudo, jaziam latentes as sementes das coisas. A terra, o mar e o ar estavam todos misturados; assim a terra não era sólida, o mar não era líquido e o ar não era transparente” (BULFINCH, 2001, p. 19). Diferentemente de Goethe – muito mais inclinado para o lado real, externo e sólido –, para Novalis, era este estado do potencial, e não as formas reais resultantes, que a literatura deveria alcançar. Esperava alcançar seu objetivo através de uma qualidade textual fluida e uma linguagem auto-referencial, cuidando, sobretudo, de seu próprio universo, pois apenas desta maneira, longe da representação do realizado e (con)solidado, poderia emergir uma noção da potencialidade eterna do mundo e de suas formas realizáveis. Assim, ele formula em *Fragmente und Studien* (1799/1800) uma programática literária que não pretende ser uma descrição de algo existente, mas é concebida como esboços de algo intencionado: “Narrativas, sem nexos, mas com associações, como sonhos” ou “poesia que apresenta o in-apresentável, vê o in-visível e sente o ‘in-sensível’”. Encontra-se esta mesma reflexão do texto como presença do ausente em formas e épocas variadas.

Schiller, por exemplo, também atribuiu à literatura “a tarefa paradoxal de apresentar o in-apresentável” (1962, p. 440), ou a retomada do conceito kantiano de sublime em Lyotard. Lembramos que Kant definiu o sublime como o in-apresentável, aquilo que sobrecarrega nossos sentidos, mas transforma essa dissonância em uma presença não-apresentável, apenas emergente nas rupturas. E é justamente esse aspecto do não-apresentável que reaparece no programa pós-moderno: “Dever-se-ia finalmente chegar à conclusão de que não cabe a nós entregar a realidade, mas achar alusões a um pensável que não possa ser apresentado” (ENGELMANN, 1990 p. 47). Contra identidades forçadas e totalizantes na modernidade, objetiva-se manter aberta a existência como horizonte de sentido inesgotável, mas não representável na sua potencialidade.

Mesmo diante do fato de que a obra ficcional de Novalis mantém um certo caráter literário tradicional, encontram-se traços experimentais nos *Fragments*, remetendo a concepções mais recentes como a de Foucault. Duas citações, uma de Novalis e outra de Foucault, quase dois séculos mais tarde, talvez possam comprovar melhor a modernidade dos românticos ou o romantismo do pensamento pós-moderno:

Na verdade, falar e escrever é algo tolo; a conversa verdadeira é apenas um jogo de palavras. É de se admirar que as pessoas estão convencidas que falam apenas por causa das coisas. Ninguém se dá conta da peculiaridade da língua, do fato de que ela apenas cuida de si mesma. Por isso ela é um segredo tão maravilhoso e fértil [...]. Se apenas as pessoas entendessem que a língua é igual às fórmulas matemáticas – ambas constituem um mundo próprio – ambas apenas jogam consigo mesmas. (NOVALIS, 1962, p. 438-439)

Foucault retoma a idéia de que a “língua apenas cuida de si mesma” num conceito mais contemporâneo, a intransitividade. A literatura “encerra-se numa intransitividade radical e se torna pura e simples afirmação de uma linguagem que só tem como lei afirmar [...] sua árdua existência; não faz mais que se curvar, num eterno retorno, sobre si mesma, como se seu discurso não pudesse ter como conteúdo senão sua própria forma” (FOUCAULT, 1971, p. 366).

A idéia da linguagem como jogo lúdico dos signos vê-se, por exemplo, em certas experiências fonéticas e formações de correntes sonoras, desconstruindo as referências representativas entre palavra e objeto/sentido na tentativa de formar campos semânticos abrangentes, fluidos e de qualidade musical, pois a música era – não apenas para Novalis – o *medium* mais capacitado para uma ressonância “esférica”, superando as diferenciações dos sentidos e da comunicação através de uma sinestesia na arte, fonte a ser explorada posteriormente por artistas como Alexander Scriabin, Richard Wagner ou

Wassily Kandinsky. Um exemplo concreto elaborado por Novalis é a seguinte corrente lingüística ao redor da palavra *Ergebnis* ou “resultado” em português:

Resultat - Factum - Produkt - Synthese - Frucht - Folge - Wirkung - Ertrag - Erzeugniß - Betrag - Austrag - Es ergab sich - Fund - Schluß - Ende - Folgesatz - Belauf - Endschluß. Beschluß. Es fand sich es zeigte sich, es that sich hervor - Es kam dabei nichts heraus - Es ward nichts gewonnen. / Lohn, Strafe / Verdienst / Ergebniß. / Ausgang / Werk. Ausschlag. Erfolg. Gewinnst. Verlust. Erhalt (1968, p. 229).

O que torna esse corpo associativo interessante são dois aspectos: a sua parcialmente “falsa” semântica em relação ao conceito título, colocando em dúvida a corrente como todo e os neologismos, que não designam mais um mundo externo e referencial, mas são apenas criações de um mundo feito de palavras, e como isso supera as leis impostas pelo discurso filosófico ou científico. É evidente que há uma discrepância maior entre a obra de Novalis e seus pensamentos programáticos. Mas, mesmo assim, estes apontam para certos caminhos a serem percorridos posteriormente pela literatura moderna e servem de interesse para as experiências, como as dos futuristas italianos e russos, do dadaísmo e do surrealismo e da poesia concreta.

A partir destas reflexões, podemos designar uma linha histórica na qual reencontramos retomadas variadas desse pensamento. Por exemplo, em Mallarmé, que escreve em uma carta a Coppée: “As palavras – que já possuem um valor próprio suficiente, não precisando mais de um impulso externo – se refletem, umas nas outras, até que elas não parecem mais possuir sua própria cor, mas apenas são as transições de uma tonalidade”. Conforme o autor, é preciso abrir a linguagem para um deslize permanente entre os níveis de sentido, liberando, assim, suas potencialidades inerentes como num caleidoscópio, no qual o som de uma palavra singular evoca a lembrança ou associação a outras da mesma sonoridade, mas de sentido variado. Assim, o *cygne* associa-se ao *signe* ou *Les mots anglais* desdobram-se para *Les mots anglés*.

Se lembrarmos ainda da proposta programática de certos românticos de utilizar o romance como forma abrangente e integrativa de gêneros como prosa, poesia, canção, monólogo ou diálogo, parece-nos haver, aqui, a reflexão inicial para tendências literárias posteriores. Davi Arrigucci, por exemplo, constata para a tradição ficcional hispano-americana a partir dos anos quarenta do século XX, uma “intensa poetização do discurso narrativo, num adensamento de sua opacidade, de sua literariedade, que, nos

casos extremos, determinará a ruptura ou a dissolução dos gêneros, aspirando ao texto poético total” (ARRIGUCCI, 1973, p. 127), ou seja, atributos já extensamente formulados pelos românticos. O que diferencia o romantismo de um Novalis da literatura mais recente não é tanto a concepção poética e estética, mas um desejo transcendental do primeiro a ser alcançado através destas concepções.

Falamos, na introdução, de duas linhas básicas do romantismo alemão, pois as reflexões de românticos como Novalis se diferenciam claramente da programática de, por exemplo, um Goethe, com sua defesa de uma literatura capaz de mediar artisticamente a realidade experimentada. Já seu contemporâneo – e idealista – Schiller reclamava de seu “tatear” exagerado na vida prosaica. A referida diferença fica mais clara na comparação de dois romances-chave da época, os *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe e *Heinrich von Ofterdingen*, escrito por Novalis em 1800. Após uma recepção inicial entusiasmada do *Bildungsroman* de Goethe, Novalis chama, numa carta a Ludwig Tieck de 23 de fevereiro de 1800, a obra do weimariano um livro “fatal e estúpido, tão pretensioso e extremamente antipoético” e desqualifica seu espírito como um “ateísmo artístico” (apud KURZKE, 1988, p. 88). Decide escrever uma resposta em forma de romance, o já citado *Heinrich von Ofterdingen*, e pretendia publicá-la com uma capa visualmente parecida na mesma editora (Unger) em Berlim. Contrário aos *Anos de aprendizagem* de Goethe, onde, conforme Hegel, “um jovem se forma, com seus desejos e opiniões, nas condições existentes e desenvolve sua racionalidade na corrente do mundo, alcançando nela uma posição adequada” (1965, p. 568), o protagonista no romance de Novalis não encontra esta resistência “polidora” no mundo e não emerge como indivíduo no contexto de um processo recursivo com seu ambiente social. A realidade burguesa e a psicologia, como elementos constitutivos para o desenvolvimento da narrativa – e a biografia do protagonista – são substituídas por um tecido textual de uma transparência constante, onde as eternas *Urbilder* (imagens primordiais) determinam e, assim, imobilizam o percurso em favor de uma fluidez contemplativa sem dinamismo evidente. As imagens iluminadoras colocadas sob a superfície do mundo visível (e textual), evocadas em trechos de sonhos, contos de fada, em tempos antigos ou épocas atemporais, apenas confirmam as intuições, idéias vagas e anseios que o protagonista já sentiu (e, assim, potencialmente já “sabia”) no início do romance, criando, sobretudo, uma sensação mais atmosférica, etérea, suspensa do mundo perceptível, do qual o romance quer se retirar. “Tua forma terrestre é apenas

uma sombra da imagem primordial (*Urbild*) eterna, uma parte do desconhecido mundo sagrado” (NOVALIS, 1984, p. 289).

Se românticos como Novalis aspiravam o absoluto através de uma qualidade textual fluida e transparente, desprezando o visível como categoria enganadora, já no caso de Goethe, constata-se uma concepção que busca um equilíbrio mais acentuado entre o visível da natureza e o invisível do espírito. Vale a pena lembrar, aqui, que ambos apresentam certos traços biográficos semelhantes: os dois se formam em direito (como, aliás, há – talvez surpreendentemente – uma série de autores românticos juristas) e trabalham mais tarde no campo geológico: Goethe como responsável pelas minas do condado de Sachsen-Weimar-Eisenach (e com grande interesse em minerais, flora e fauna, inclusive de origem brasileira, oferecidas a ele por diversas cientistas que exploraram o país) e Novalis, junto ao pai, pelas salinas de Weissenfeld, fato que contribui para a ênfase de ambos em um *Urprinzip*, o princípio inicial de todas as formas. Como já foi dito, para Novalis, este se apresenta como universal-fluido:

Na água, como nos metais líquidos, o fluido original se manifesta e os homens devem, por essa razão, honrá-la como uma deusa. Quão poucos, até agora, penetraram nos mistérios da fluidez! Para quantos nunca se elevou o pressentimento do prazer e da vida suprema, no mais fundo da alma inebriada! A alma universal, o violento desejo do que é fluido, manifesta-se na sede. [...] Até o sono não passa do fluxo desse mar universal e invisível; e o despertar é o começo do refluxo. (1989, p. 74)

Diferentemente, Goethe procurava tal princípio em um objeto concreto, real, sólido, e estava convencido de ter encontrado, durante suas viagens à Itália, uma *Urpflanze*, a “planta-mãe” de todas as outras.

Mencionamos, no início, o surgimento de aparelhos óticos como a fantasmagoria, o caleidoscópio ou o taumatrópio. Ao contrário de Novalis, Goethe mostrou-se extremamente receptivo às novas tecnologias, como aponta seu entusiasmo com relação a aparelhos como a câmara obscura (ele mesmo possui um exemplar) bem como com relação às questões teóricas sobre a percepção humana entre atividade receptiva e produtiva, o que é exemplificado, por exemplo, em seus estudos sobre os *afterimages*. Crary descreve este aspecto da seguinte maneira:

What is important about Goethe's account of subjective vision is the inseparability of two models usually presented as distinct and irreconcilable: a physiological observer who will be described in increasing detail by the empirical sciences in the nineteenth century, *and* an observer posited by various “romanticisms” and early modernisms as the active, autonomous producer of his or her own visual experience. (CRARY, 1990, p. 69)

Se já a percepção humana em geral oscila entre constatação e produção, a necessidade para o campo artístico de um processo recursivo entre a reprodução, por exemplo, via câmara obscura, e a configuração artística, torna-se inevitável quando se objetiva alcançar um resultado estético adequado que apresenta tanto o aspecto reconhecível (numa visibilidade realista ou ‘natural’) quanto o lado da transfiguração (numa invisibilidade ‘espiritual’). Esta relação dialética entre a imagem e o texto – presente, por exemplo, nos elementos iconográficos de seu romance *As afinidades eletivas* através da inserção dos *tableaux vivants* (a encenação viva de quadros famosos, moda iniciada por volta de 1760) –, história e arte, representação e encenação, certamente é uma das características marcantes na obra de Goethe. Junto como a psicologização dos caracteres ficcionais, iniciada de fato pelo romance *Anton Reiser. Um romance psicológico* (1785-1790) de Karl Philipp Moritz, considerado o fundador da psicologia empírica e editor da *Revista para uma psicologia experimental*, estes elementos formam a base da literatura realista posterior, sem entrar aqui em detalhes sobre a extensa disputa do conceito do “realismo literário”. Esta linha “realista” na obra de Goethe explica, em parte, seu desprezo e sua rejeição notória à obra, que talvez ainda seja, para muitos, a mais significativa: *Os sofrimentos do jovem Werther* de 1774, pois, neste monólogo egocêntrico, falta, justamente, o tão desejado equilíbrio entre a “natureza” e o “espírito”, ou seja, entre a solidez experimentável do mundo e a sua penetração através da criatividade artística como purificação ou sublimação (*Läuterung*), transfiguração ou apoteose (*Verklärung*). A partir desta constelação, compreende-se talvez a veneração de críticos marxistas como Lukács por sua obra. Este vê em Goethe (e Schiller) a combinação do interesse da própria classe com o interesse geral da humanidade, ambos indispensáveis para produzir uma literatura de caráter realista. Na lógica de Lukács, os dois autores optaram por um certo distanciamento frente às mudanças históricas e revolucionárias do seu tempo. Isso os preservou de participar da virada conservadora da burguesia e, na distância apolítica, ambos eram capazes de preservar seus objetivos humanistas e progressistas gerais, enquanto a burguesia, cada vez mais alienada, encontraria na subjetividade imaterial da imaginação romântica (como a de Novalis ou de E.T.A. Hoffmann) e de seus elementos fantásticos sua expressão literária adequada. Dessa maneira, Lukács estabelece uma linha de desenvolvimento da literatura goethiana, que articula, no seu decorrer histórico, os respectivos interesses de classes progressistas (de cada fase), sem perder de vista o

objetivo geral, uma sociedade socialista sem classes. Não é de surpreender então que a literatura de Goethe ou Schiller tenha sido vista por Lukács como antecipação do “realismo socialista” e da “literatura nacional socialista” da antiga RDA, enquanto o romantismo “decadente” tenha sido deixado para a burguesia em declínio. O próprio Lukács avaliou a obra de Goethe “como uma herança imperdível e atual para o realismo socialista” (LUKÁCS, 1963, p. 402) e Hans-Jürgen Geerdts, um germanista de reputação da Alemanha Oriental, instrumentaliza mais ainda a literatura goethiana para fins claramente ideológicos ao escrever, em 1974:

Com sua visão dialética sobre a relação entre sociedade e literatura, Goethe alcançou um nível histórico elevado de antecipação de futuros movimentos literários realistas e, em princípio, também uma antecipação do realismo socialista como poesia adequada à nossa época de virada universal. [...] Assim, sua herança torna se [...] um convite ou até uma exigência aos nascidos posteriormente de preservar e manter viva essa herança de forma abrangente. (GEERDTS, 1974, p. 175)

Mas voltemos ao aspecto da visibilidade. Falamos do surgimento e da popularização dos aparelhos visuais no final do século XVIII. O desejo por uma reprodução mimética, sobretudo na pintura, é de longa data e, desde o século XVI, pintores utilizavam freqüentemente a câmara obscura para obter resultados que poderiam fazer jus a *sectio aurea*, a proporção divina - bela e harmoniosa - das “coisas”. Há indícios que pintores como Vermeer, Canaletto ou Caspar David Friedrich utilizavam este aparelho como apoio técnico para produzir seus quadros (KOPPEN, 1987, p. 23-24). Mas podemos inserir o olhar via câmara escura em um contexto mais abrangente: a implantação da perspectiva central pela arte renascentista começa a construir os quadros na base dos cinco conceitos básicos da matemática: ponto, linha, ângulo, superfície e corpo, como resume Leonardo da Vinci (LÜCKE, 1952, p. 764). Este olhar, definido por Lomazzo como *speculare* (contra o *vedere* como percepção indiferenciada), que não mais contempla o ambiente, mas (re)conhece neste “ativamente suas formas e contornos distintos” (apud LUDWIG, 1882, p. 60), vincula as regras produtivas da perspectiva central, ou seja, um processo normatizado ao aspecto do verdadeiro, possibilitando assim a um terceiro a repetição de experiências de um observador desconhecido: o processamento repetível – e com resultados parecidos – do ambiente visível torna-se possível a um número extenso de pessoas. Assim como os livros podem ser reproduzidos identicamente a partir do século XV, instala-se, também, o compartilhar da percepção visual. O livro impresso levou a uma linguagem e lógica específica nas diversas áreas comunicativas (como a do direito ou da ciência),

dispensando assim a presença física (e a possibilidade/necessidade de uma interação direta) para garantir uma comunicação contínua. A perspectiva central na reprodução do visível exerce uma função parecida, a de possibilitar a repetição do processamento de informações (neste caso, a percepção visual) por uma rede de pessoas, instalando e consolidando, assim, um arquivo perceptivo – compartilhável e aceito socialmente – sobre o ambiente.

Assim, as exigências relativas à precisão da imagem aumentam, e as falhas técnicas da câmara obscura são objeto de críticas, como mostra o seguinte trecho do século XVIII:

Muitos amadores, e também os próprios artistas, prezam muito a câmara obscura e aconselham bastante que se desenhe nela. Na minha opinião, um amador pode se divertir muito com ela; o artista, porém, não deve nunca precisar dela, porque ela lhe é prejudicial, pois não consegue ser precisa. Como se sabe, além do foco, todas as linhas são distorcidas: tudo fica esticado, os detalhes mostrados ficam muito pequenos; assim, o artista se acostuma com um certo maneirismo, e se vê tudo escurecido, porque os raios de luz são refratados por diferentes lentes até incidirem sobre o papel (KOPPEN, 1987, p. 24²).

Mas este processo histórico, possibilitando reproduções cada vez mais aperfeiçoadas do ambiente, também causa resistência no campo estético. Não se sabe se o fato de Goethe não apreciar o uso de óculos corretivos, alegando que estes forneciam uma visão clara demais dos detalhes e, assim, confundiam o olhar na busca do essencial, seja realmente tão significativo, como alega Ullrich (2002, p. 383). Parece de maior interesse o seguinte comentário de F. Klinger, escritor contemporâneo de Goethe e autor do drama *Sturm und Drang* (que deu origem a esta categoria na história literária alemã), que liga o olhar reprodutivo da câmara obscura à repetição “mecânica” das formas literárias tradicionais pelos “escritores”, aos quais falta a criatividade do verdadeiro “poeta” gênio.

Há escritores – não poetas – que descrevem a natureza tão fria, seca, formal e corretamente como um aluno no primeiro ano escolar, como se tivessem sentado atrás de uma câmara obscura durante o trabalho. E é assim mesmo. Suas câmaras obscuras são as poesias de seus antecessores; e todos os seus sentidos são e se tornam uma câmara obscura, na qual tudo se reduz e se estreita e onde tudo está presente, exceto aquilo que tem movimento e vida. Entra luz, mas não entra calor. Aqui, ao menos, cabe o ditado: O poeta nasce! Aqui assistimos ao trabalho de um escritor (apud KOPPEN, 1987, p. 28).

Dizemos que a obra goethiana tende a um “realismo” artístico. Neste contexto, é interessante analisar uma correspondência entre ele e Schiller, aliás, o primeiro a usar o

² Este e os seguintes trechos históricos foram traduzidos por Rachel Trindade Oliveira.

conceito “realista” num contexto poetológico e de maneira pejorativa. Define como literatura realista aquela que apenas copia e reproduz o mundo. “Quando o artista não ultrapassa o existente, ele se torna realista, [...] servil e vulgar”, escreve em uma carta (apud STAIGER, 1966, p. 67), exigindo uma “idealização” na arte. É bom lembrar que Schiller utilizava os pólos “realista” e “idealista” para conceber sua colaboração com Goethe. Já falamos que Schiller criticava o “tatear” exarado deste no mundo profano e assim esperava que ambos pudessem beneficiar-se da qualidade do outro, completando-se, desta forma, em uma união literária perfeita. Apesar de, nessa correspondência, Goethe insistir em ser um “completo realista” (p. 613) – talvez num momento defensivo contra as pretensões do Schiller –, sabe-se que ele, em inúmeros outros trechos, sempre desacreditou na idéia de um realismo mimético e apontava para a força transformadora da subjetividade, resumindo no comentário que “uma arte verdadeira não é realista” (GOETHE, 1987, p. 136).

O referido tatear do mundo, ou seja, a inclinação de Goethe para as coisas concretas, visuais e experimentáveis empiricamente, contrabalançando assim a ênfase no etéreo-abstrato de Novalis ou no idealismo de Schiller, mostra-se de forma exemplar num relato sobre sua convivência com um amigo inglês chamado Gore, entusiasta em relação à câmara obscura.

Quando nós nos lembramos deste amigo, há muito o que se dizer sobre ele. Ele desenhava muito bem na câmara obscura e, deste modo, coletou as mais lindas lembranças viajando por terras e mares. Agora residente em Weimar, ele não podia desistir das suas excursões habituais e ficava sempre inclinado a fazer pequenas viagens, nas quais o conselheiro Kraus sempre o acompanhava. Kraus, com facilidade e talento, desenhava, sombreava e pintava as paisagens que via, e os dois trabalhavam competitivamente (apud KOPPEN, 1987, p. 25).

Gore serviu também de modelo para uma das figuras de seu romance *Afinidades seletivas* (1809). Neste, ele é um arquiteto de jardins que “se ocupava a maior parte do tempo em captar e desenhar um panorama do parque em uma câmara obscura” para obter registros profissionais. “Há muitos anos, ele fazia isso em todas as mais extraordinárias paisagens e conseguiu, assim, uma coletânea das mais agradáveis e interessantes. Levava consigo um grande portfólio, que mostrava às mulheres e conversava com elas, em parte através das imagens, em parte através das explicações”.

Goethe elogia a capacidade da reprodução visual na câmara obscura ainda em outra ocasião, o cerco da cidade de Mainz pelas tropas francesas, testemunhado por ele, Gore e o já mencionado conselheiro Kraus.

O cerco a Mainz, como um caso raro e importante em que a própria desgraça prometia ser um espetáculo visual interessante, igualmente, atraía os dois amigos para o Reno, onde eles não paravam de trabalhar nem por um segundo. O Sr. Gore e o conselheiro Kraus tratavam artisticamente o acontecimento e faziam tantos estudos do incêndio, que, posteriormente, eles conseguiram fazer um desenho translúcido à luz do fogo, o qual ainda existe e, bem iluminado, é capaz de, melhor do que qualquer descrição através de palavras, transmitir a imagem de uma capital da pátria em chamas (apud KOPPEN, 1987, p. 26).

5 A nova visibilidade

Observamos as posições traçadas dentro de um contexto mais amplo da chamada virada pictorial, apoiada pelas invenções técnicas do século XVIII e XIX e que coincide com a normatização da escrita no contexto da reedificação do conhecimento *via* livro nas diversas áreas sociais. A reprodução do visível, mas também o “tornar visível” via câmara obscura, daguerreotipia ou câmera fotográfica, revela-se um elemento dominante no século XIX e exige da literatura um posicionamento, seja como inclusão da visibilidade como elemento textual ou rejeição a este como “olhar morto” (Fontane). A relação entre fotografia e letras encontra-se em áreas de maior evidência, como, por exemplo, na inclusão de fotografias de Alvin Langdon Coburn no romance *The Golden Bowl* (1904) de Henry James. Conforme declaração do próprio James, esta combinação objetiva alcançar uma imaginação diferenciada, fornecida, de um lado, pelo texto e, de outro, pela imagem (1963, p. 579-600). Mas, além do uso explícito, também pode constatar-se a visibilidade fotográfica como referência implícita nos debates literários programáticos e perceber a relação ambivalente entre o objetivo explícito de formular um olhar realista na literatura e a permanente recusa de autores como Flaubert, Zola ou Fontane de verem suas obras “apenas” como daguerreotipias literárias. Realismo e fotografia parecem formar um par em permanente separação, mas que sempre se reencontra.

Gostaríamos de concluir esta investigação com uma argumentação contra uma concepção generalizada da fotografia. Entendemos que cada *medium* revela sua qualidade própria apenas na sua performatividade, ou seja, através de seu uso específico. Frequentemente, estudos nesta área iniciam seu percurso com a “Pequena história da fotografia” (1931) de Walter Benjamin ou seus escritos sobre os *media* visuais em *Paris, capital do século XIX. O livro das passagens* (1927), em *Infância berlinense* (1940) ou, ainda, em suas reflexões sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), passando pelas concepções de Susan Sontag (1981) e André Bazin (1983) e culminando com *A câmara clara* (1984) de Roland Barthes, na

qual apresenta uma análise híbrida de elementos semióticos e históricos. De maneira geral, os trabalhos de Barthes ou de autores como Bazin, Flusser (1985) e Collier (1973) pretendiam identificar elementos constitutivos comuns a todas as fotografias, sustentando a idéia de uma essência básica da imagem fotográfica.

Em geral, a insistência em desenvolver uma teoria da fotografia para todos os campos sociais diferenciados não parece considerar o caráter comunicativo específico de cada sistema social. Não podemos identificar elementos compartilhados, por exemplo, em fenômenos como a estereoscopia, a fotografia abstrata, a rayografia de Man Ray, a telescopia, os álbuns de família ou as obras fotográficas de um Andy Warhol ou Moholy-Nagy. Do nosso ponto de vista, a fotografia não pode ser concebida como *medium* de finalidade ou característica única. Por isso, é preciso entender a heterogeneidade das diferentes aplicações da fotografia nos diversos sistemas sociais, renunciando à idéia de elaborar a história ou a teoria da fotografia, mas buscando uma reconstrução de suas concepções nos contextos comunicativos específicos. Assim, percebemos o discurso literário a respeito da fotografia como esforço para redefinir suas próprias tarefas artísticas no contexto da imposição social do novo *medium* e suas diversas formas de aplicação.

Referencias bibliográfica

- ARRIGUCCI, Jr. David. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M. : Suhrkamp 1974.
- COLLIER, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1973.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas-SP : Papirus, 1994.
- ECKERMAN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1981.
- EHRENZELLER, Hans. *Studien zur Romanvorrede*. Bern: Francke, 1955.
- ENGELMANN, Peter. *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- ENGELSING, Rolf. *Analphabetentum und Lektüre*. Stuttgart: Reclam, 1973.

- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FONTANE, Theodor. *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1963.
- FOUCAULT, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1971.
- GEERDTS, Hans-Jürgen. *Johann Wolfgang Goethe*. Leipzig: Reclam, 1974.
- GERVINUS, Georg Gottfried. *Schriften zur Literatur*. Berlin: Aufbau Verlag, 1962.
- GIESECKE, Michael. *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Sophienausgabe*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987. v. 48.
- GROSSE, Wilhelm; GRENZMANN, Ludger (orgs). *Klassik Romantik*. Stuttgart: Ernst Klett, 1983.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento : ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HEGEL, Friedrich. *Ästhetik*, Berlin/Weimar: Bassenge, 1965.
- HEINZMANN, Johann Georg. *Apell an meine Nation. Über die Pest der deutschen Literatur*. Hildesheim: Gerstenberg, 1977.
- HELMHOLTZ, Hermann von. *Handbuch der physiologischen Optik*. Leipzig: 1867 (v.1 1856, v.2 1860, v.3 1866)
- HELMHOLTZ, Hermann von. *Populäre Wissenschaftliche Vorträge*. Braunschweig: Vieweg, 1871.
- HELMHOLTZ, Hermann von. *Schriften zur Erkenntnistheorie*. Berlin: Berlin, 1921.
- HICK, Ulrike. *Geschichte der optischen Medien*. Wilhelm Fink Verlag: München 1999.
- JAMES, Henry. *Die goldene Schale*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963.
- KIESEL, Helmut; MÜNCH, Paul. *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert*. München: Beck, 1977.
- KLUCKHORN, Paul/SAMUEL, Richard (Hg.). *Novalis Schriften*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.
- KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photographie : über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- KORFMANN, Michael. *A diferenciação da literatura moderna alemã no processo constitutivo da sociedade funcional: uma abordagem sistêmica baseada em Niklas Luhmann*. Porto Alegre, 2002. (tese de doutorado)

- KORFMANN, Michael. Vanguarda e Modernidade. In: Colóquio nacional. Letras em diálogo. Porto Alegre, RS. Anais do Colóquio Nacional Letras em Diálogo. 2003a. v. 1, p. 1- 9.
- KORFMANN, Michael/NOGUEIRA, Marcelo. Avant-Garde in Brazil. In: Dialectical Anthropology. New York, , v. 28, p. 69-83, 2004.
- KORFMANN, Michael/NOGUEIRA, Marcelo. Marcelo. Vanguarda e experiência urbana. In: Pandaemonium Germanicum - Revistas de Estudos Germânicos, São Paulo, v. 7, p. 57-78, 2003.
- KURZKE, Hermann. *Novalis*. München: Beck, 1988.
- LÜCKE, Theodor (Hg.). *Leonardo da Vinci - Tagebücher und Aufzeichnungen*. Leipzig: List, 1952.
- LUDWIG, Heinrich. Leonardo da Vinci. Wien: Braumüller, 1882, v.3.
- LUKÁCS, Georg. *Schriften zur Literatursoziologie*. Neuwied: Luchterhand, 1963.
- MÜLLER, Johannes. *Handbuch der Physiologie des Menschen*, Bd. I. Coblenz: Hölscher, 1836.
- MÜLLER, Johannes. *Handbuch der Physiologie des Menschen*. Bd. II. Coblenz: Hölscher, 1840
- NICOLAI, Friedrich. *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker*. Hildesheim: Olms, 1988.
- NOVALIS. Heinrich Von Ofterdingen.
- ___ *Os discípulos em Sais*. Lisboa: Hiena Editora, 1989.
- ___ *Werke in einem Band*. München: Carl Hanser Verlag, 1981.
- ___ *Werke und Briefe*. München: Winkler, 1962.
- ___ *Schriften*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.
- PAPE, Helmut. Friedrich Gottlieb Klopstock. In: CORINO, Karl. *Genie und Geld*. Nördlingen: Greno, 1987.
- PAUL, Jean. *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1974. v. 1.
- PLUMPE, Gerhard. Eigentum – Eigentümlichkeit. In: ROTHACKER, Erich (org). *Archiv für Begriffsgeschichte*. Bonn: Bouvier, s.d. v. 23.
- RIEFSTAHL, Herman. *Dichter und Publikum*. Limburg: s. ed., 1934.
- RIESBECK, Johann Kasper. *Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris*. Stuttgart: Steingrüben, 1967.
- SCHILLER, Friedrich. Über naive und sentimentalische Dichtung. In: ____. *Werke*. Weimar: Böhlau, 1962. v. 20.

- SCHLEGEL, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Wien: Klang, 1979. v. 1.
- SCHMIDT, Siegfried J. *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1989.
- SCHÖN, Erich. *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlung des Lesers*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- STAIGER, Emil. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Frankfurt/M. : Insel Verlag, 1966. v. 1.
- STANITZEK, Georg/VOSSKAMP, Wilhelm (Org.). *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln: DuMont, 2001.
- TIETZEL, Manfred. Goethe – ein Homo oeconomicus. In: HOLLER, Manfred (org). *Homo economicus*. München: Leudemann, 1992. v. 12.
- ULLRICH, Wolfgang. Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde. In: GREINER, Peter (Hg.). *Ordnungen der Sichtbarkeit*. Frankfurt/M. Suhrkamp, 2002.