

HISTÓRIA COMO REFERÊNCIA EXTERNA DA LITERATURA

Michael KORFMANN¹

- RESUMO: Este artigo concebe a literatura como campo autônomo, que se consolida como tal quando a sociedade estratificada se transforma em sociedade de sistemas funcionais no decorrer do século XVIII. Como tal, a história, bem como qualquer outro campo social, pode ser incluída na comunicação literária que, diferentemente de outras comunicações sociais, se destaca por qualidades como ruptura, inovação e originalidade. Paralelamente, ela é observada por sistemas coexistentes como história literária, direito ou economia, que a percebem conforme sua própria constituição em termos de organização temporal, leis vigentes ou oportunidade lucrativa.
- PALAVRAS-CHAVE: História; literatura moderna; autonomia; referência externa; auto-referência.

Introdução

Etimologicamente, história e histórias (literárias) provêm de acontecimentos. Na língua alemã, por exemplo, a palavra *Geschichte* (história) é derivada do verbo *geschehen* ou “acontecer” em português (DUDEN, 1963, p. 215) e no *Novo Dicionário Aurélio* consta como a “narração de acontecimentos, de ações, em geral cronologicamente dispostos” (FERREIRA, 1986, verbete “História”, acepção nº 9) bem como “conto, narração, narrativa” (acepção nº 11). A aparente proximidade entre literatura e história parece se confirmar pelo fato curioso de que o primeiro prêmio Nobel de Literatura da Alemanha foi concedido justamente a um historiador, Theodor Mommsen, que em 1902 recebeu o prêmio para sua *História Romana*. Mommsen foi caracterizado pelo comitê sueco como o “maior mestre contemporâneo da arte da representação histórica”. Na *laudatio*, C.D. af Wirsén, secretário da academia, justifica a escolha:

The second paragraph of the Nobel statutes states that ‘Literature’ should include not only belles-lettres, ‘but also other writings that in form or content show literary value’. This definition sanctions the award of the Nobel Prize in Literature to philosophers, writers on religious subjects, scientists, and historians, provided that their work is distinguished by artistic excellence of presentation as well as by the high value of its content. (WIRSÉN, 2002, p. 1)

¹ Setor de Alemão – Instituto de Letras – UFRGS – 91509-970 – Porto Alegre – RS – michael.korfmann@ufrgs.br

Também o romance histórico e sua inclinação para ocorrências ou personagens autênticas poderiam fazer supor uma relação estreita entre os dois pólos. Na segunda metade do século XX surge ainda a concepção da literatura como história alternativa ou *allohistory*, focalizada em textos literários que mostram como o mundo poderia ter sido, ou seja, que exploraram a contingência das estruturas sociais, científicas e políticas. O ponto central é a “modificação ficcional de um fato histórico significativo, cujo resultado é um decorrer histórico alternativo e, conseqüentemente, um presente desviado de maneira decisiva do presente existente” (KORTHALS, 1999, p. 157).

O problema de tais concepções consiste no fato de que elas freqüentemente tentam captar o “valor literário” ou a literariedade através de uma definição de caráter temático ou ideológico. Se de um lado existem evidentemente inúmeras obras literárias com referências explícitas a acontecimentos e figuras históricas, poderíamos do outro lado citar uma vasta contingência de autores ou textos que rejeitam programaticamente tais evidências, como, por exemplo, certas obras do esteticismo ou mesmo da vanguarda. Difícilmente os quadros monocromáticos de Malevitch, os poemas sonoros de Hugo Ball ou a produção de Kandinsky - tentando superar a superfície do mundo objeto por uma distância a ser alcançada em formas abstratas não contaminadas e assim abandonando o concreto na procura de uma “natureza” interna (Kandinsky) - revelam referências históricas explícitas. Mas isso não quer dizer que a literatura e a arte emergem de um vácuo histórico. Relativo a nosso exemplo – a vanguarda – o debate torna-se bem mais produtivo se renunciarmos à idéia de um suposto caráter político-ideológico. Em vez de procurar inutilmente por um objetivo único nas suas produções, estas podem ser compreendidas como resposta a um ambiente inconcebível na sua totalidade e marcado pela aceleração dos estímulos, movimentos e aparências.

A imensa riqueza, diversidade e a natureza freqüentemente provocativa das inovações artísticas desenvolvidas pela vanguarda não representam nada além da variedade das respostas frente ao desafio e aos vários modos de refletir sobre o lugar que a produção artística possa ocupar numa época na qual a industrialização e o progresso tecnológico rapidamente ganham espaço em todas as áreas. (SCHEUNEMANN, 2000, p. 16)

Se nos exemplos citados acima história e literatura ainda entram em confronto enquanto áreas próximas, apesar de peculiares e diferenciadas, mesmo assim prevalece a convicção de não haver tanta diferença entre campos como história, arte ou história da arte pois “o historiador da literatura [...] não tem mais história em que se apoiar [...] e os contextos não são eles mesmos senão construções narrativas ou representações, ainda e sempre, textos” (COMPAGNON, 1999, p. 223). Mas uma tal dissolução de áreas comunicantes não leva em conta a funcionalidade dos “textos” ou, para ser mais amplo, as observações das diferentes esferas sociais e menos ainda sua comunicação específica, sua lógica e seu modo procedimental interno. Se por um

lado o campo artístico revela uma forte tendência a rupturas, inovações e inclinação para o novo e o surpreendente, podendo e querendo romper sempre radicalmente com a sua própria história, o mesmo não vale, por exemplo, para a área jurídica ou educacional onde geralmente prevalecem transformações moderadas que garantem e preservam uma continuidade mínima.

Literatura e formas de ordem

Para uma abordagem diferenciada da relação entre literatura e história, uma concepção funcional parece-nos mais esclarecedora. Iser, por exemplo, formula em 1981:

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

Evidentemente uma tal compreensão da literatura – como, aliás, qualquer outra teorização – resulta de uma visão histórico-social específica e abrangente, na qual a arte se estabelece e se consolida como campo de reflexão a respeito da contingência das “formas de ordem” existentes. Historicamente, esse processo pode ser observado no decorrer do século XVIII, quando se intensifica a transformação da sociedade socialmente estratificada – a sociedade pré-moderna – em direção a uma ordem social caracterizada por áreas ou sistemas funcionais autônomos, ou seja, muda-se de uma ordem social hierárquica e estática para a sociedade moderna caracterizada por sistemas funcionais de tarefas específicas e estruturada por observações e comunicações diferenciadas. Nesta mudança da sociedade pré-moderna para a moderna, muda-se de uma visão cosmológica do mundo como ordem divina (ou natureza dada) para o mundo como horizonte opaco, inacessível na sua totalidade ou no seu caráter “natural”. Em vez disso, formam-se observações e comunicações específicas – os sistemas sociais – a respeito desse mundo. Estes sistemas, de funções variadas, constituem-se através da redução da complexidade e a construção de uma complexidade própria. Eles atuam fechados do ponto de vista operacional e se estabilizam através de processos reflexivos e auto-referenciais. “No lugar de orientações institucionais mais antigas, relativamente fechadas e abrangentes, surgem esferas comunicativas delimitadas, que se orientam em funções específicas e que possibilitam ser observadas como conjunto funcional, pois não fazem sentido isoladamente” (LUHMANN, 1985, p. 15).

Os sistemas funcionais emergentes como educação, direito, arte ou economia desligam-se das premissas hierárquicas e objetivam cada vez mais neutralizar influências de ordem estratificatória. Instala-se a capacidade jurídica geral, as escolas públicas e,

no século XIX, um sistema de controle dos conhecimentos e capacidades adquiridas nas escolas, universidades e instituições de formação profissional. Com isso, a carreira enquanto participação nos diversos sistemas avança como mecanismo central da integração entre indivíduo e sociedade, tanto em relação à possibilidade de ascensão, como de oportunidade oferecida, mas não aproveitada em caso de fracasso social.

A antiga compreensão do mundo como a totalidade do visível e invisível – um inventário destinado a ser achado ou descoberto (*inventio*) – concebe a literatura, bem como a arte em geral, sob os conceitos de *mimesis*, *imitatio* e representação. Era sua tarefa de, sob certas regras, fazer um inventário da natureza ou complementar os princípios inerentes à natureza: a obra literária representa aquilo presente ou implícito, porém não realizado, da natureza ou da ordem divina e paralelamente é obrigada a escolher a temática e o gênero conforme o *ranking* social do público alvo. Na modernidade, muda-se de uma concepção do mundo baseada no inventário e na representação para outra com observações e comunicações específicas e funcionalmente diferenciadas sem referência absoluta a um mundo pré-determinado a ser descoberto.

A formação da arte como campo autônomo

Em relação à arte, nota-se no século XIV, na renascença italiana, os primeiros indícios de um campo artístico que começa a se desligar da sua inserção na antiga ordem estratificada: o fomento da arte nas cortes de cidades e estados menores. Mais tarde, este sistema de patronagem é substituído pelo surgimento de um mercado de arte, no final do século XVII, especificamente na Inglaterra. Obras de arte são compradas e vendidas por colecionadores. Surgem os leilões e um interesse crescente em adquirir obras artísticas, apreciadas como coleção e, depois, dissolvidas e reagrupadas. Preços são observados e comparados, e há uma procura por perícias referentes à questão do original e cópia, garantindo assim a escassez de obras e conseqüentemente um certo nível de preços. Paralelamente desenvolve-se um mercado editorial e, com ele, o romance moderno de alta tiragem. Comerciantes de arte e editores assumem uma parte do risco e, com isso, ganham influência. Começa-se a prestar atenção a este filtro e produzir para o mercado. Antes, conforme Shaftesbury em 1714, o poeta influencia o mercado mas “*In our days, the Audience makes the Poet*” (SHAFTESBURY, 1999, p. 264).

O sucesso de mercado depende, num sentido menos personalizado, de uma reputação alcançada. Isso acontece porque as obras agora são colecionadas enquanto obras de arte e isso implica desenvolver critérios próprios e adequados. A discussão de critérios mantém-se sob o ângulo do bom gosto, exigindo um crítico especializado. No caso da Alemanha, a filosofia, agora academicamente estabelecida, reage a isso com tentativas que receberam a rubrica de “Estética” (Baumgarten). A partir da

metade do século XVIII, tenta-se unir as artes (artes plásticas, música, literatura) sob um único conceito – a arte – e diferenciá-la de outras áreas. Os românticos são os que primeiro refletem extensamente sobre a nova autonomia e conseqüentemente a auto-definição da arte, pois confrontam-se agora com o fato de que nenhum outro sistema funcional é competente para a arte e por isso toda respectiva comunicação há de ocorrer dentro do sistema da arte. Se antes fazia sentido exigir autonomia, agora instaura-se uma situação adversa: o sistema de arte é forçado a ser autônomo e se auto-estruturar. Nenhum outro sistema social parcial produz arte e reclama para si a competência julgadora em relação a ela. Os esforços para uma tal auto-definição de um campo artístico diferenciado encontram-se, por exemplo, no “belo sem finalidade” de Kant, o belo como “não útil e funcional” de Moritz, ou no discurso do gênio como fonte de uma arte que não pode mais ser aprendida ou controlada externamente. A educação estética de Schiller vê no belo estético um campo da arte autônomo que resulta da diferenciação funcional, mas paralelamente é capaz de superar os efeitos negativos desta nova ordem social. Chega-se finalmente à constatação de que, em relação à literatura, trata-se de uma comunicação textual que se diferencia de outras comunicações por qualidades inerentes como “ironia” ou o “interessante” e que garante sua continuidade como sistema através de suas comunicações específicas, as obras, oscilando entre referência externa e auto-referência. F. Schlegel define esta comunicação literária na semântica de sua época: “O que a poesia consegue, com distinção, é flutuar nas asas da reflexão poética, no meio entre o apresentado (=mundo) e o apresentador (=sujeito), potencializando essa reflexão sempre de novo, e multiplicá-la como numa fileira infinita de espelhos” (SCHLEGEL, 1979, p. 182).

Se entendermos a referência histórica como **uma** das possíveis variantes da referência externa da literatura, concedemos à arte evidentemente uma autonomia que permite ou talvez até exige tais variações. Associa-se freqüentemente a “autonomia da arte” com certa ou total independência frente à sociedade. Dessa distância resultaria um grau elevado de “resistência”, “capacidade crítica” ou “potencial utópico”. Ao invés disso, entendemos aqui “autonomia” como diferenciação de convenções comunicativas específicas que, na Europa, se formaram claramente no final do século XVIII com a reestruturação social da sociedade estratificada para áreas ou sistemas funcionais. Em conseqüência,

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

Para produzir uma tal comunicação, a literatura como sistema autônomo observa outros sistemas como a economia, a política ou o direito, e pode integrar à comunicação literária elementos externos que lhe convêm ou, ao contrário, distanciar-se deles. Conhece-se bem o processamento literário de construções econômicas, políticas ou jurídicas na literatura realista, a aproximação entre história e literatura no romance histórico, o afastamento da literatura de seu ambiente no esteticismo e as tentativas de desfazer a diferenciação entre arte e vivência como programa de uma parte da vanguarda histórica.

Paralelamente, o sistema da literatura é observado por sistemas sociais coexistentes que a percebem não como tal, mas conforme suas respectivas diferenciações, enquanto um bem valioso, assunto jurídico, meio de educação ou objeto de pesquisas científicas. Com isso a arte ganha em importância na referência de sistemas coexistentes. Fala-se de realizações secundárias quando um sistema social provoca seleções num sistema social coexistente. A arte, por exemplo, é utilizada economicamente pela moda; ou produz comunicações, que contribuem para convicções religiosas, políticas ou para o campo da educação. O critério da realização secundária (*Leistung*) é “sua utilidade: o fato da sua inclusão e seu processamento em outros sistemas parciais” (LUHMANN, 1981, p. 261).

Nesta função a literatura evidentemente pode dar contribuições e exercer influência sobre outros sistemas sociais, estimulando, provocando ou até mesmo servindo para exemplificar reflexões históricas, como comprovou, por exemplo, o último romance de Günter Grass, *Im Krebsgang* (2002) cuja referência à expulsão de alemães da Prússia do leste, hoje Polônia, iniciou um debate amplo em várias áreas sócias, como história, política ou direito sobre a temática proposta. Mas tais referências temáticas ou ideológicas dificilmente podem servir para estabelecer uma concepção paradigmática da literatura.

Ordem e reflexão

Dizemos que os sistemas sociais se formam através de redução de complexidade e da formação de suas observações específicas e refletidas de modo auto-referencial. Vemos a função da literatura, antes de tudo, nesta reflexividade inerente aos sistemas sociais da modernidade. Com isso, constata-se a substituição de uma arte de objetos por uma arte da construção de formas, que produzem e refletem constituições de mundos e assim tendem a um pluralismo: a história torna-se história oficial, história do cotidiano, história alternativa, etc. Se os sistemas sociais diferenciados são resultados da redução de complexidade através de diferenciações e da construção de uma observação própria, a obra literária observa o observar do mundo, quer dizer, a comunicação literária confronta o leitor com uma observação de segunda ordem referente a operações de diferenciar, descrever e estabelecer ordens de sentido. Assim, a obra literária não apenas

observa seu ambiente. Ela observa e tematiza, ao mesmo tempo, os próprios processos que estabelecem sentido através da redução de complexidade e a constituição de uma complexidade própria. A narratividade enquanto arte textual mostra que e como se pode ganhar forma, e reflete, na oscilação entre a observação de primeira e segunda ordem, a posição do observador entre a “cegueira”, a diferenciação utilizada e a “visibilidade” (LUHMANN & FUCHS, 1989, p. 178), o descrito.

Como todo processo de “tornar observável” retira algo da observação, então toda diferenciação e designação no mundo também encobrem o mundo. Para emergir, o mundo necessita de formações que, a partir do ponto cego do observador e suas diferenciações, produzem paralelamente visibilidades e invisibilidades. Através de uma indiferenciabilidade textual, surgiu na literatura moderna a noção desse espaço cego indescritível e apenas aproximável. Entendemos assim a literatura não como unidade de caráter completo, que informa algo sobre o mundo, mas, antes de tudo, como oferta de comunicação, um “*medium* de reflexão” (BENJAMIN, 1973, p. 57) a ser continuado na leitura crítica – compreendida não como observação avaliadora, mas como processo reflexivo complementar e inerente à obra.

Paralelamente, essa oferta de comunicação nega ou pelo menos resiste a uma compreensão direta e remete sempre para além das diferenciações e seleções apresentadas, possibilitando releituras e a multiplicidade de reflexões críticas. A comunicação literária moderna de nomes como Kafka, Joyce ou Cortázar elimina, então, momentaneamente, as estruturas sistêmicas na sua complexidade reduzida e ordenada, restabelecendo temporariamente uma complexidade indeterminada ou menos determinada e enriquece assim o olhar para formas possíveis no e do mundo, ou, nas palavras de Paul Klee: “A arte não reproduz o que vemos. Ela nos faz ver”. Com isso, voltamos ao Iser e sua concepção citada no início. “Todas as formas de ordem do nosso mundo são determinadas soluções” (ISER, 1981, p. 20).

Se pudermos constatar, de uma maneira ampla, que o historiador investiga no passado novos conhecimentos (e não apenas conserva a memória) para interligar eventos através de explicações causais que “fazem jus às fontes acessíveis” (LUHMANN, 1997, p. 570), a comunicação estética da arte e literatura não se destaca primeiramente por estas qualidades. Antes de tudo, revela-se como comunicação ambígua ou interessante no sentido etimológico da palavra: “interessante” provém das partes “inter” e “essência”, e designa, assim, “ser ou estar no meio ou participar de algo importante” (DUDEN, 1963, p. 290). Com isso, diferenciamos entre o campo literário e as comunicações ao seu redor, entre as quais encontra-se a história literária.

Literatura e sua descrição historicizadora

O dilema da história literária, ou melhor, das histórias literárias, emerge de uma certa incompatibilidade entre a dinâmica interna do campo literário e a do campo do

historiador. Enquanto a literatura se destaca por ser inovadora, original e surpreendente, o historiador objetiva descrever e organizar seu objeto em dois eixos: o diacrônico e o sincrônico. A linha diacrônica tenta garantir a narração de sua historicidade, enquanto a sincrônica regula sua pertinência a uma certa época. As categorias descritivas são frequentemente emprestadas de áreas não-literárias. Da política provêm denominações como *A literatura da República de Weimar* ou *A literatura do "Vormärz"*; da filosofia, o título *A literatura do Iluminismo*; do sucesso de uma empresa de móveis austríacos, *A literatura do Biedermeier*; da história, períodos como *A literatura alemã do pós-guerra*; ou ainda, de um simples corte temporal, *A literatura dos anos 70*.

Esta curta e incompleta lista de títulos para épocas literárias exemplifica a praxe comum de conceber a literatura como produto direto de períodos históricos. Já em 1957, Helmut de Boor criticou essa seqüência baseada em fatores externos e exigiu uma "cronologia interna" (BOOR, 1957, s. p.) da literatura. Seu programa encontra semelhanças com as concepções teóricas dos formalistas russos, que pretendiam compreender a história da literatura a partir de suas "leis imanentes" (Z&MEGAC, 1992, p. xx).

A dificuldade de descrever um certo período através de uma concepção unificadora mostra-se claramente em dois exemplo: o Romantismo e a chamada vanguarda histórica, ou seja, as manifestações artísticas do início do século XX. A história literária, disciplina acadêmica desde 1810 na Alemanha, descreve a produção literária por volta de 1800 com objetivos nitidamente políticos, o que levou à diferenciação especificamente alemã entre Classicismo (incluindo o *Sturm und Drang* ou "Tempestade e Ímpeto", como fase juvenil de seus principais representantes) e Romantismo. Nota-se, no decorrer da história literária alemã, tentativas permanentes de valorizar o clássico ou o romântico e de desqualificar respectivamente o outro, conforme o interesse político. Já a primeira história literária propriamente dita, escrita nos anos trinta do século XIX por Georg Gottfried Gervinus, considerado o fundador dessa disciplina na Alemanha, releva seu objetivo ideológico. O clímax do Classicismo alemão em Weimar, por volta de 1800, surgindo num movimento cíclico como repetição da perfeição antiga, representa para Gervinus o ponto máximo, a partir do qual todas as literaturas posteriores, sobretudo a romântica, eram relegadas à insignificância. Com referência ao Romantismo, Gervinus usa definições como "degeneração e nulidade, bizarro e louco", fala de "nihilistas românticos e repugnância", estabelecendo com isso aquela diferenciação brusca entre Classicismo e Romantismo, interpretando esse suposto corte de época paralelamente como desnível de qualidade. Para Gervinus, a literatura nacional clássica possui, antes de tudo, a função de indicar, através do exemplo do desenvolvimento da literatura até seu clímax em Weimar, a necessidade e a possibilidade de uma carreira comparável no campo político. "Não queremos acreditar que esta nação era capaz de conseguir o melhor na arte, religião e ciência, mas ela se mostra incapaz disso na política" (GERVINUS, 1962, p. 314).

Assim, o poeta "clássico" se torna modelo para o político "clássico", que realizaria na realidade histórica aquilo que já fora alcançado no reino do espírito e da fantasia. Fica claro que Gervinus usa o conceito *Klassik* para propagandear seu objetivo político que é declarar essa literatura, de suposta grandeza nacional, como modelo, motivo e promessa para um movimento de mudanças sociais desejadas por ele, utilizando a história literária como exemplo de aprendizagem para os alemães em relação às capacidades inerentes de sua nação.

A instrumentalização do Classicismo continua na segunda metade do século XIX, quando se declara a política de Bismarck como continuidade e conclusão do projeto "clássico" de Goethe e Schiller. A literatura dos dois autores torna-se cada vez mais uma legitimação da grandeza do império alemão a ser constituído e cujos Estados começam a se aproximar na luta e vitória sobre a França. No final do século XIX, acrescentou-se uma outra função pragmática à concepção nacional do *Klassik*, que o utilizaria como contraponto conservador frente à literatura moderna e se tornou um *slogan* da posição antimodernista da burguesia instruída (*Bildungsbürger*), que reagiu contra o que era, na sua visão, a literatura decadente e doente do *fin-de-siècle*, destacando as atitudes saudáveis, harmoniosas e otimistas dos "clássicos". O historiador literário Otto Harnack comenta em 1899: "A tendência doentia dessa época, o nervosismo inegável da nossa geração, a subjetividade sem limite eliminam a compreensão do saudável clássico" (HARNACK, 1899, p. 16). Somente o retorno ao espírito da herança deixada por Goethe e Schiller poderia curar esse desvio decadente. No século XX, constata-se primeiramente uma continuação do conceito nacionalista de *Klassik* no sentido de suas obras serem enfatizadas como expressão de uma mentalidade nacional que se diferencia da e contra a civilização da Europa ocidental. Mas, diferentemente do século XIX, o Romantismo agora ganha conotação positiva e até privilegiada em relação ao Classicismo.

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

No período nacional-socialista constata-se, sem renunciar por completo a funcionalização da literatura "clássica" como fonte para a política cultural nacional,

uma certa valorização do Romantismo. Esse fato, à primeira vista um tanto surpreendente, pode ser compreendido como resposta à recém-criada história literária marxista ou “antifascista”, como se autodenomina. Surgindo nos anos 30 e 40 do século XX, entronou novamente o *Klassik* às custas de um Romantismo desclassificado por seus representantes como “reacionário”, “decadente” ou “subjetivista”. Foi antes de tudo Georg Lukács quem interpretou o *Klassik* a partir do Iluminismo burguês progressivo e o diferenciou explicitamente do Romantismo. Para ele, o Classicismo teve o mérito de manter a continuidade do “Realismo” entre os séculos XVIII e XIX, partindo de um conceito positivo de Realismo que se manifesta na capacidade dessa linha literária de representar os princípios históricos essenciais da época, do ponto de vista marxista, em uma forma plástica e estética.

Dessa maneira, Lukács estabelece uma linha de desenvolvimento da literatura clássica que articula continuamente, no seu decorrer histórico, os respectivos interesses de classes progressistas (de cada fase) e nunca perde de vista o objetivo geral, uma sociedade socialista sem classes. Não é de surpreender então que a literatura “clássica” de 1800 tenha sido vista por Lukács como antecipação do “Realismo socialista” e da “literatura nacional socialista” da antiga RDA, enquanto o Romantismo “decadente” tenha sido deixado para a burguesia em declínio. A função pragmática da denominação *Klassik* agora não consiste mais em fundar a “essência alemã” mas o direito legítimo da sociedade socialista sobre Goethe e Schiller, que os vê como precursores de sua literatura e política cultural. O próprio Lukács avaliou a literatura “clássica” alemã “como uma herança imperdível e atual para o Realismo socialista” (1963, p. 402) e Hans-Jürgen Geerdts, um germanista de reputação da Alemanha Oriental, escreveu em 1974:

Com sua visão dialética da 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 para que preservem essa herança e a mantenham viva de forma abrangente. (GEERDTS, 1974, p. 175)

Em oposição aos diferentes tipos de funcionalização do conceito de *Klassik* e *Romantik* que tentamos mostrar de forma reduzida e conseqüentemente incompleta, chama a atenção o fato de que a teoria literária não alemã, que geralmente prefere adotar uma perspectiva européia e, com isso, comparativa, não atribui uma importância destacada ao fenômeno *Klassik*, mas tende a conceber o período por volta de 1800 como Romantismo. Do nosso ponto de vista, as obras alemãs de 1800 parecem, antes de tudo, pertencer a uma literatura que observa sua própria diferenciação, percebe-se como autônoma e abre possibilidades temáticas e estilísticas até então desconhecidas, que exigem, para sua compreensão, uma competência comunicativa

específica. Romanistas e comparatistas tendem a chamar toda esta fase literária entre 1770 e 1820 de “Romantismo” e renunciam a um período “clássico” independente e separado do Romantismo por uma suposta ruptura profunda, vendo no uso de elementos estilísticos “clássicos” em certas obras de Goethe ou Schiller apenas uma variação textual num campo literário em formação, que está ainda experimentando a extensão de sua área.

Se na nossa concepção a literatura por volta de 1800 realiza as reflexões emergentes da reestruturação social e com isso preenche e define o novo espaço autônomo da arte, seja através da confrontação do real e fantástico em E.T.A. Hoffmann, do cósmico em Novalis ou do estilo clássico em obras de Schiller, ela é adequadamente concebível pela denominação Romantismo, “o poético, aquilo encontrado em romances” (GROSSE & GRENZMANN, 1983, p. 87), o período que justamente compreende e explora seu espaço como área literária própria e diferenciada das demais esferas sociais.

Formação e provocação

Não foi por acaso que escolhemos os pontos Romantismo e vanguarda. Em primeiro lugar, ambos possuem concepções passíveis de comparação, como a do artista sem obra. *Werther*; por exemplo, exclama:

Estou tão feliz [...] de tal modo imerso no sentimento de uma existência tranqüila, que minha até está sendo prejudicada. Neste momento, não poderia desenhar uma linha sequer, e, no entanto, nunca fui um pintor mais abençoado do que agora. (GOETHE, 1998, p. 9)

Na semântica da época, o gênio como artista por natureza continua sendo artista mesmo quando não produz obras materiais como resultado de sua criatividade extraordinária. A falta de uma comunicação adequada – Schiller (1991, p. 305) já reclamava: “quando a alma fala, já não fala mais a alma” – é compensada pela sensibilidade potencializada do artista genial. Por isso, na peça *Emilia Galotti* de Lessing, publicada em 1772, foi possível o pintor Conti comentar com o príncipe Gonzaga a respeito de um dos seus quadros:

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

O artista confia na sua subjetividade, mas desconfia do seu *medium*. Esta desconfiança transforma-se, na vanguarda, em provocação do *medium*, de modo que, por exemplo, Duchamp podia fazer carreira artística sem produzir uma arte no sentido tradicional, prática que Hans Belting chamou de “arte sem obra” (2001, p. 3). Vale a pena incluímos aqui algumas observações referentes ao campo jurídico. Se na época do Romantismo foram estabelecidas as primeiras leis proibindo a reimpressão de livros, considerada por Adolph von Knigge, em 1793, como “um empreendimento desonesto e um roubo” e lamentando que enquanto “não há leis positivas, essa atividade não pode ser objeto de uma punição legal” (apud TIETZEL, 1992, p. 301), já em 1813 era possível se referir ao artigo 397 do código penal da Baviera. “Aquele que torna conhecido ao público, via impressão ou outra técnica, uma obra da ciência ou arte sem permissão do seu autor e sem ter transformado a mesma de forma própria, vai ser punido” (apud PLUMPE, [19--], p. 182). Assim surgem os primeiros escritores, sobretudo Goethe e Schiller, que conseguem uma renda maior com suas publicações literárias do que com os rendimentos de seus cargos. Enquanto Klopstock recebe para toda sua “produção literária vitalícia aproximadamente 10.000 talares” (PAPE, 1987, p. 83), a editora Cotta paga a Goethe 72.500 talares apenas para os “direitos de publicação de sua obra completa revisada” (ENGELSING, 1973, p. 133). Essa tendência deve-se principalmente ao fato de que Goethe podia proteger sua obra juridicamente. Garantias legais em todos os Estados da federação alemã haviam começado a proibir a praxe da reimpressão não controlada. Na oferta da editora Cotta “consta explicitamente a cláusula de proteção contra reimpressão” (TIETZEL, 1992, p. 348). Com isso, a partir de 1800, a identidade da obra literária não resultará de uma repetição de arquivos de saber ou normas poéticas, mas do inesperado e único da individualidade do escritor, objetivados na obra. Esta materialização do espírito é em princípio invendível, apenas os direitos de utilização ou aproveitamento podem ser transferidos a outra instância. Sua forma específica legitima os direitos e responsabilidades autorais de seu produtor, mantendo seus princípios básicos até hoje. O §2 do Direito Autoral Alemão (*Urheberrecht*) define obras artísticas como:

criações intelectuais individuais que compreendem todos os produtos que se caracterizam pela individualidade e novidade do pensamento e/ou sua forma particular. A criação intelectual é apenas concebível juridicamente quando assume uma certa forma concreta. (KOEVE, 1997, p. 2)

É justamente esta concepção de obra artística o alvo por parte da vanguarda. Referente à concepção da obra e do artista nota-se a inclusão do acaso como princípio artístico, como, por exemplo, no *Merzbau* de Schwitters, construído com materiais coletados da rua e que introduz a “instalação” *versus* a obra planejada e acabada, onde o “objeto achado”, instalado num outro ambiente, ganha um outro significado. Também poderíamos mencionar as composições “musicais” do Futurismo, que se

debruçam sobre as sensações acústicas das metrópoles modernas. O compositor Luigi Russolo utilizava o “*medium* dos ruídos urbanos em peças para a orquestra futurista” (SCHMIDT-BERGMANN, 1993, p. 239), em que arranjou, de forma harmoniosa, sons como o estalar de metal contra metal, gritos e estrondos, entre outros. O dadaísmo, mais radical, opôs-se estritamente a essa seleção e formação do material disponível.

A vida se apresenta como confusão simultânea de ruídos, cores e ritmos mentais, aceitos na ‘arte’ dadaísta sem hesitação, com todos seus gritos sensacionais, suas febres ousadas da psique cotidiana e com toda sua realidade brutal. Esse é o ponto que separa e diferencia o dadaísmo de todas as outras tendências da arte e, mais do que qualquer outra, do Futurismo. (PÖRTNER, 1961, p. 517)

Em vez do sentido enquanto princípio seletivo, dada apresenta o acaso, a contingência máxima, como regra paradoxal para suas produções. Esta praxe artística, e com isso a redefinição do conceito da arte, também traz conseqüências para o campo jurídico que precisa dar conta da dinâmica própria da arte. Por isso encontram-se nas publicações jurídicas recentes diversas tentativas (vide FUCHS, 2000) de fazer jus às transformações da arte através de uma atualização do conceito da arte, pois a “obra” ou o “artista” como referências jurídicas tornam-se problemáticos, por exemplo, em relação à chamada arte conceptual.

Assim Romantismo e vanguarda podem ser considerados períodos nos quais se estabelecem as formas artísticas básicas da arte moderna. Se os românticos preenchem o novo espaço autônomo disponível pela diferenciação social através de formas textuais extremamente artísticas e auto-refletidas, a vanguarda (em parte) desenvolve-se justamente na direção oposta e propagandeia a negação da forma explicitamente artística. Assim expandem, sob a influência das inovações técnicas como fotografia e filme, o repertório artístico até o limite de sua própria negação. Georges Bataille chamou este ataque às fronteiras institucionais de “transgressão” sem, portanto, esquecer seu caráter paradoxal: o pressuposto de cada transgressão é que ela fere um tabu e com isso a vanguarda precisa – para ser transgressora – justamente das fronteiras.

Conclusão

Concebemos a literatura como parte do sistema da arte, formando-se no decorrer da reestruturação social no fim do século XVIII como campo autônomo. Sua comunicação específica diferencia-se das comunicações dos outros sistemas sociais coexistentes, pois não apenas observa seu ambiente de modo descritivo, mas direciona sua observação simultaneamente a seus próprios processos de estabelecer sentido. A referência externa está inseparavelmente interligada a sua auto-referência como comunicação artística. A diferenciação funcional proporcionou-lhe um espaço próprio em que referências externas podem ser processadas para aumentar e intensificar a

percepção para formas possíveis no mundo. Assim evidenciam como versões cotidianas, solidificadas da realidade são solúveis, desagregáveis ou “desfactíveis”. Arthur C. Danto (1981) definiu esse processo como transfiguração do comum. Paralelamente, o sistema da literatura torna-se um campo observado por seu ambiente e precisa ser visto dentro de uma ótica policontextual. A história literária do século XIX, por exemplo, descreve o período por volta de 1800 com o pretexto ou objetivo de formar uma história literária nacional que poderia estimular a unificação política da Alemanha, bem como diferenciar a literatura alemã das influências estrangeiras. O mercado livreiro desenvolve estratégias de venda para um público letrado crescente e insere a literatura num campo entre qualidade estética e interesse comercial. E, quanto ao belo atemporal – visto na arte moderna como relíquia de tempos anacrônicos – consolida-se a ruptura, desarmonia, inovação e originalidade como marca do artístico, levando teóricos como Susan Sontag (2002) a compartilhar a posição de Adorno, para quem “o conceito de moderno não nega formas artísticas prévias, como se havia feito antes, mas a tradição como tal. Sua abstração está interligada ao caráter da arte como mercadoria” (apud BÜRGER, 1974, p. 81). O sistema jurídico reconhece os direitos autorais do escritor. O pré-requisito jurídico é a forma única da obra. Com isso, define o desvio, a originalidade, inovação e diferença como princípios constitutivos da produção literária, fato que sem dúvida acelerou o dinamismo interno do sistema da literatura a partir de 1800. Assim, a diferenciação social como transformação histórica resultou num campo literário autônomo, no qual a inclusão de ocorrências ou personagens históricas tornou-se uma das possíveis formas da referência externa da arte, sem que esta possa servir como paradigma ou seja compreendida como elemento generalizável.

KORFMANN, Michael. History as an External Reference to Literature. **Itinerários**, Araraquara, n. 23, p. 13-28, 2005.

- **ABSTRACT:** *This article conceives literature as an autonomous field, which is consolidated as such during the transformation of a stratified society into one structured by functional systems during the 18th century. As an autonomous system, literature may include history or topics of any other area into literary communication, which, differently from other social communications, is characterized by qualities such as rupture, innovation and originality. Simultaneously, literature is considered by coexisting systems as literary history, law or economy and is perceived through its own constitutions in terms of temporal organization, jurisprudence or lucrative opportunity.*
- **KEYWORDS:** *History; modern literature; autonomy; external reference; self-reference.*

Referências

- BELTING, H. Kunst ohne Werk. **Die Zeit**, Hamburg, v.52, 2001. Disponível em: http://www.zeit.de/2001/52/Kultur/200152_sm-schneede.html. Acesso em: 14 jan. 2002.
- BENJAMIN, W. **Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik**. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- BOOR, H. de. **Geschit der deutschen Literatur**. München: Beck, 1957. v.1.
- BÜRGER, P. **Theorie der Avantgarde**. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- COMPAGNON, A **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DANTO, A. C. **The transfiguration of the commonplace**. Harvard: Harvard Univ.Press, 1981.
- DUDEN: **Etymologie**. Mannheim: Dudenverlag, 1963.
- ENGELSING, R. **Analphabetentum und Lektüre**. Stuttgart: Reclam, 1973.
- FERREIRA, A B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FUCHS, C. **Avantgarde und erweiterter Kunstbegriff**. Baden-Baden: Nomos, 2000.
- GEERDTS, H. J. **Johann Wolfgang Goethe**. Leipzig: Reclam, 1974.
- GERVINUS, G. G. **Schriften zur Literatur**. Berlin: Aufbau Verlag, 1962.
- GOETHE, J. W. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- GROSSE, W.; GRENZMANN, L. (Org.). **Klassik Romantik**. Stuttgart: Ernst Klett, 1983.
- HARNACK, O Über klassische Dichtung. In: _____ . **Essais: Studien zur Literaturgeschichte**. Braunschweig: Vieweg, 1899.
- ISER, W. **Das Literaturverständnis zwischen Geschichte und Zukunft**. Sankt Gallen: Hochschule Sankt Gallen, 1981.
- KOEVE, D. **Einleitung und Überblick zum Urheberrecht**. Disponível em: www.raekoeve.de/Urheb.htm. Acesso em: 3 jun. 1997.
- KORTHALS, H. Spekulation mit historischem Material. In: ZYMNER, R. (Org.). **Allgemeine Literaturwissenschaft**. Berlin: Erich Schmidt, 1999. p.157-70.
- LESSING, G. E. **Gesammelte Werke**. Berlin: Aufbau Verlag, 1954. v.6.
- LUHMANN, N. **Soziologische Aufklärung**. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1981. v.3.
- LUHMANN, N. **Soziale Differenzierung**. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985.
- LUHMANN, N. Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst. In: GUMBRECHT, H. V. (Org.). **Stil**. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986.

- LUHMANN, N. **Die Gesellschaft der Gesellschaft**. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1997.
- LUHMANN, N.; FUCHS, P. **Reden und Schweigen**. Frankfurt/Mt: Suhrkamp, 1989.
- LUKÁCS, G. **Schriften zur Literatursoziologie**. Neuwied: Luchterhand, 1963.
- PAPE, H. Friedrich Gottlieb Klopstock. In: CORINO, K. **Genie und Geld**. Nördlingen: Greno, 1987.
- PLUMPE, G. Eigentum – Eigentümlichkeit. In: ROTHACKER, E. (Org.). **Archiv für Begriffsgeschichte**. Bonn: Bouvier, [19--]. v.23.
- PÖRTNER, P. (Org.). **Literaturrevolution 1910-1925**. Darmstadt: Luchterhand, 1961. v.2.
- SCHUNEMANN, D. (Org.). **European Avant-Garde: new perspectives**. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- SCHILLER, F. **Sämtliche Werke in 5 Bänden**: Gedichte, Erzählungen, Übersetzungen. München: Winkler, 1991. v.3.
- SCHLEGEL, F. **Sämtliche Werke**. Wien: Klang, 1979. v.2.
- SCHMIDT-BERGMANN, H. **Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente**. Reinbeck: Rowohlt, 1993.
- SHAFTESBURY, A. **Characteristics of men, manners, opinions, times**. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- SONTAG, S. **An argument about beauty**. [19--]. Disponível em: <http://www.daedalus.amacad.org/issues/fall2002/Sontagweb>. Acesso em: 12 nov. 2002.
- STRICH, F. **Deutsche Klassik und Romantik**. Bern: Francke, 1962.
- TIETZEL, M. Goethe: ein Homo oeconomicus. In: HOLLER, M. (Org.). **Homo economicus**. München: Leudemann, 1992.
- WIRSÉN, C. D. **Laureates 1902, Nobel, Estocolmo, 10 janeiro 2001**. Disponível em: <http://www.nobel.se/literature/laureates/1902>. Acesso em: 27 ago. 2002.
- Z&MEGAC, V. **Geschichte der deutschen Literatur**. Königsstein: Athenäum, 1992. v.1.

