

ISSN 0104-1886

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CADERNOS DO I.L.
Nº 21 - 22

DEZEMBRO DE 1999



Impresso em abril de 2002

UFRGS
BIBLIOTECA SETORIAL DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

como o objetivo do projeto é a identificação de uma teoria do conto, os artigos que não apresentavam essa reflexão foram desconsiderados. Contudo, como este trabalho é sobre a crítica de jornal, convém que se lembre, por exemplo, que o Caderno de Sábado editou, em vários números (de 1974 a 1976), uma seção chamada *Lugar do Conto*, organizada, na sua maioria, por Celso Luft, na qual eram comentados os lançamentos. Convém ressaltar que não houve um *Lugar do Romance*, ou *da Poesia*, por exemplo, confirmando a efervescência do gênero na época.

BIBLIOGRAFIA

- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O Conto Sul-Rio-Grandense*. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 1999.
- HOHLFELDT, Antonio. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981
- LINHARES, Temístocles. *22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

A autonomia da literatura

Michael Korfmann*

The theory of systems and the autonomy of literature

This text discusses the formation of an autonomous literary system as part of the upcoming functional society around 1800. Following the theoretical framework developed by the German sociologist Niklas Luhmann, the writer gives a brief historical overview of pre-modern social structure and art conceptions. Then he focusses on the attempts of the romantic period to reflect the loss of external references as a consequence of society's differentiation into autopoietic systems and to redefine its own specific literary forms as conscious observations which oscillate between external references and self-references.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo baseia-se na teoria dos sistemas, desenvolvida pelo sociólogo alemão Niklas Luhmann e visa mostrar a relevância da sua concepção para o campo literário. A teoria dos sistemas, reclamada por Luhmann como *teoria universal*¹ e caracterizada por seu oponente Habermas como *metateórica*² (ainda?) não encontrou uma ressonância maior no Brasil. As publicações nacionais abrangem, sobretudo, a área da sociologia ou a do direito.³ A respeito da arte, existe apenas um artigo do próprio Luhmann “A obra de arte e a auto-reprodução da arte”, traduzido por H.K. Olinto na sua coletânea *Historias Literárias*, de 1996.

Nas suas vastas publicações (63 livros e 419 artigos), Luhmann não se refere explicitamente a um sistema de literatura. Partiremos então de suas

* Professor Assistente do setor de Alemão do IL/UFRGS.

¹ LUHMANN, Niklas “Neuere Entwicklungen in der Systemtheorie” em: *Merkur* 42 Frankfurt 1988, p. 292.

² HABERMAS, Jürgen *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt 1985, p. 443.

³ NEVES, Clarissa B.; SAMIOS, Eva M. B. *Niklas Luhmann A nova teoria dos sistemas*. Ed. da Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 1997; NEVES, Marcelo. “Luhmann, Habermas e o estado de direito” em *Lua Nova* 37 São Paulo 1996, p. 93-106. LUHMANN, Niklas. *A improbabilidade da comunicação* Lisboa 1992; LUHMANN; Niklas “A obra de arte e a auto-reprodução da arte” em: OLINTO, H.K. *Histórias de Literatura* São Paulo 1996, p. 241-272. LUHMANN, Niklas *Sociologia do direito* Rio de Janeiro 1985.

considerações gerais sobre a arte, especificamente em relação à autonomia da arte moderna, e tentaremos mostrar as particularidades da literatura nesse processo de formação de um sistema de arte moderna, diferenciada e autônoma, refletido primeiro pelos escritores românticos.

Ao invés de apresentar uma introdução teórica, que por natureza do assunto seria muito extensa ou simplificada demais, concebemos este trabalho de tal forma que o leitor, no decorrer do texto, possa se familiarizar com a terminologia e perspectiva utilizada nesta investigação.

2. AUTONOMIA

O conceito de “autonomia” destaca-se, há muito tempo, como uma formulação referente a literatura moderna, apesar de existirem concepções diversas a respeito do sentido de ser “autônomo”. Associa-se freqüentemente a “autonomia da arte” com certa ou total independência da sociedade. Dessa distância resultaria um grau elevado de “resistência”, “capacidade crítica” ou “potencial utópico”. A teoria dos sistemas compreende “autonomia” como diferenciação de convenções comunicativas específicas através de um código próprio, e isto é apenas possível dentro e não fora da sociedade. Luhmann argumenta contra Adorno e sua concepção de autonomia:

Nós não vemos o caráter social da arte numa negatividade, numa contraposição à sociedade como Adorno, 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 nada 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.⁴

O conceito de autonomia é inseparável do conceito de modernidade. Conforme a teoria sociológica de Luhmann, esta se consolidou no final do século 18, caracterizado pela transformação de uma sociedade estratificada em uma sociedade funcional, onde sistemas autopoieticos ou auto-referenciais se estabelecem para satisfazer exigências específicas da sociedade.

Em relação à arte, a diferenciação se realiza na história europeia na forma de uma mudança nos contextos de orientação em direção a condições sociais que permitem liberdades maiores à arte, começando no século 14, na renascença italiana, pelo fomento da arte nas cortes de cidades e estados menores. Mais tarde, esse sistema de patronagem é substituído pelo surgimento de um mercado de arte,

⁴ LUHMANN, Niklas “Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst” em: GUMBRECH, H. U. *Stil* Frankfurt 1986 p. 623

no final do século 17, 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 e um certo nível de preços. Paralelamente se desenvolve um mercado editorial e com ele o romance moderno de tiragem alta. 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, o poeta influencia o mercado *In our days, the Audience makes the Poet*.⁵ Orientar-se de acordo com o mercado de arte oferece maiores liberdades do que depender dos desejos de comitentes particulares, além do mais, livra-se das intrigas das cortes. O sucesso de mercado depende, num sentido menos personalizado, de uma reputação alcançada. Isso acontece porque as obras são colecionadas, agora, como obras de arte e isso implica desenvolver critérios próprios e adequados. A discussão de critérios continua sendo sob o ângulo do bom gosto, exigindo um crítico especializado. Embora este crítico de arte seja visto pelos artista e pelo público como um parasita que tira vantagem das incertezas relativas à avaliação da arte. A discussão sobre critérios fica estagnada.

Na Alemanha, a filosofia, agora academicamente estabelecida, reage a isso com tentativas chamadas de “estética” (Baumgarten). A partir da metade do século 18, tenta-se unir as artes (artes plásticas, música, literatura) sob um único conceito e diferenciá-las de outras atividades. Com isso, se reconhece implicitamente a diferenciação de um sistema de arte. Em relação ao conteúdo, trata-se de uma valorização do reconhecimento via sentidos através da idéia do belo, da sua integração em uma teoria do sujeito, seguida por uma teoria do espírito (Geist). Mas a realização prática desta solução teórica permanece vaga e faltam propostas convincentes para a praxis artística. No final do século 18 há uma nova mudança do contexto de orientação e precisa-se refletir, pela primeira vez, a autonomia do sistema da arte ou a renúncia socialmente forçada a um contexto específico. Enquanto antes era possível, em relação às cortes e mecenas, aproveitar-se das liberdades concedidas e lamentar as limitações existentes, agora as condições sociais e estruturais tornam-se invisíveis e apenas superficialmente claras, através de explicações sobre o mercado, a opinião pública ou o fomento do estado. Confronta-se agora com o fato de que nenhum outro sistema funcional é competente para a arte e por isso toda respectiva comunicação tem que ocorrer dentro do sistema da arte. Se antes fazia sentido exigir autonomia, encontra-se agora uma situação adversa: o sistema de arte é forçado a ser autônomo e se auto-

⁵ Shaftesbury, Anthony *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* [1714] Times Farnborough Hants 1968, vol. 1 p. 264

estruturar. Nenhum outro sistema social parcial produz arte e reclama para si a competência julgadora em relação a ela.

3. DIFERENCIAÇÃO DA SOCIEDADE: OS PRINCÍPIOS “SEGMENTÁRIO” E “ESTRATIFICADO”.

Conforme Luhmann, houve na história três princípios diversos de diferenciação da sociedade. Estes são os princípios segmentário, estratificado e funcional.

As sociedades arcaicas foram estruturadas através do princípio de diferenciação segmentária, baseando-se em estruturas de parentesco ou agrupamento em unidades similares. Dentro de cada sistema havia uma desigualdade dos membros e entre os sistemas existia uma igualdade estrutural. Um sistema não dependia do outro e era capaz de sobreviver por meios próprios. Era um sistema de pouca complexidade e conhecia a divisão do trabalho principalmente na base do sexo e da idade. Este princípio da diferenciação segmentária foi substituído, junto ao surgimento de culturas desenvolvidas (Hochkulturen), pelo princípio da estratificação.⁶ Nesta sociedade, marcada, entre outros, por a invenção da escrita e, conseqüentemente, uma expansão enorme das possíveis variações de sentido, existia uma complexidade maior de comunicação. Esta foi regulada e controlada pela ordem estratificada que estruturava as comunicações dos participantes, através de um sistema de ranking social. Dentro de uma determinada camada social, existia a igualdade dos membros, enquanto entre as camadas havia uma desigualdade na base do ranking, cuja definição típica é a hierarquia: por exemplo, entre donos, homens livres e escravos ou, mais tarde, entre clero, nobreza e agricultores. A camada mais alta possuía e determinava o conteúdo ou a programação dos códigos binários centrais, ao redor dos quais se agrupavam as comunicações sociais, tais como certo - errado, bonito - feio, bem - mal etc. Desta maneira, ela representava a sociedade como um todo.

À diferenciação estratificada, com sua “união difusa de direito, moral, artes, gosto, poder e religião”⁷, corresponde uma semântica poética preocupada em representar/imitar esta ordem. Na pessoa do rei, no topo da hierarquia, encontram-se os valores positivos desta distribuição. A arte incorpora estes valores ao imitar esta ordem. Quanto mais alta a classe, mais bonita a arte. *Em uma cultura hierárquica, a interação da classe mais alta representa a sociedade como um todo. A sua estética é uma estética da representação.*⁸ O “modus” da estratificação como diferença principal das operações semânticas é comprovável na reflexão sobre

⁶ Sobre a fase de transição ver LUHMANN, Niklas “Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition” em: *Gesellschaftsstruktur und Semantik* Frankfurt 1980 p. 25.

⁷ LUHMANN, Niklas *Gesellschaftsstruktur und Semantik* Frankfurt/M. 1980 p. 26.

⁸ SCHWANITZ, Dieter *Systemtheorie und Literatur* Opladen 1990 p. 125.

gosto e arte. Gottsched, por exemplo, divide as fábulas, que para ele representam a *alma de toda a arte poética*, em dois níveis: um elevado e outro baixo (niedrig). Os critérios para a diferenciação são *conteúdo* e *maneira de escrever*. Ambos são distribuídos conforme as camadas sociais contidas: nas fábulas elevadas, encontram-se *deuses e heróis, reis e príncipes cujos atos são contados ou apresentados de uma maneira nobre. Às fábulas baixas pertencem os romances burgueses, os pastorais e as comédias, nos quais agem apenas burgueses e camponeses, articulando-se de uma maneira comum/vulgar/ordinária.*⁹

Nesta estratificação dos conteúdos e formas, Gottsched se encontra em harmonia completa com seus contemporâneos, como Breitinger, que levanta a seguinte pergunta:

Como podemos ser tocados por uma cópia, quando o próprio original não o consegue? Como pode um quadro, que mostra um agricultor com seus dois burros de carga, chamar nossa atenção, quando a ação, imitada pela pintura, não nos atrai? Elogiamos o pintor por causa da sua arte mas o criticamos por ter dedicado sua diligência a assuntos que nos dizem tão pouco respeito.¹⁰

Apesar de toda “beleza no trabalho”, o poeta não é capaz de fazer do seu objeto uma “peça boa”, se o conteúdo for escolhido erradamente. Não é a arte que torna seu médium belo, mas vice versa. A seleção central das temáticas é feita conforme os diversos gêneros. Isso estratifica a poética pois, em relação ao conteúdo, o gênero poético mais elevado, a tragédia, é exclusivo das classes mais altas, enquanto a comédia, locada mais baixo, é adequada para os burgueses.

Conforme a *classe, idade e dignidade da pessoa*, as obras precisam ser, na sua realização, *magníficas* ou *natural e humilde*. A hierarquia do gênero poético se inspira diretamente na hierarquia da própria sociedade, e esta baseia-se na natureza das coisas e, ultimamente, em deus. Reinhart Meyer destacou que, na concepção de Breitinger, *a poeticidade de uma obra depende do ranking do tema tratado. Esse ranking resulta do lugar ocupado por um ser na “corrente da existência”, da sua proximidade ou sua distância com deus.*¹¹

Resumindo: Constatamos que a época pré-moderna, apesar das suas obras artísticas maravilhosas, não separava a qualidade estética destas obras do seus contextos morais, religiosos, práticos ou de seus conteúdos. Nem usava esta qualidade estética *como medida para analisar as belas artes como unidade própria ou torná-las objeto de uma interpretação filosófica extensa.*¹²

⁹ GOTTSCHED, Johann-Christian “Versuch einer Critischen Dichtkunst”[1730] em: *ib. Schriften zur Literatur* Stuttgart 1982, p. 85.

¹⁰ BREITINGER, Johann J. “Critische Dichtkunst”[1740] em: BODMER, Johann J. e BREITINGER, Johann J. *Schriften zur Literatur* Stuttgart 1980, p. 104.

¹¹ MEYER, Richard “Restaurative Innovation” em: BÜRGER, Claus *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit* Frankfurt 1980 p. 68.

¹² CHRISTELLER, Paul Otto *Humanismus und Renaissance* München 1976, p. 172

4. A SOCIEDADE FUNCIONAL DIFERENCIADA

O desenvolvimento da ciência e a imposição de uma racionalidade esclarecedora resultam numa desagregação dos ideais antigos de ordem assegurados pela teologia e numa reorientação profunda em direção a um pensamento de exigências.¹³ Esta desagregação de ordem e valores, junto com a incerteza resultante, levam a um questionamento fundamental, titulado “esclarecimento” e, passo a passo, a uma nova orientação em todas as áreas sociais, da filosofia, teologia, direito, economia e política até a arte e literatura. Este processo pode ser descrito como aumento de racionalidade, organização e importância da ciência. *No lugar de orientações institucionais mais antigas, relativamente fechadas e abrangentes, surgem esferas comunicativas delimitadas, que se orientam de acordo com funções específicas.*¹⁴

O surgimento de um novo tipo de diferenciação social põe um fim não somente à antiga ordem social da Europa mas também elimina os conceitos contidos nesta ordem referente ao gosto, arte e poesia. No decorrer da diferenciação funcional, sistemas comunicativos se especializam em solucionar problemas específicos e se distinguem um do outro. Política, direito, economia, ciência, arte e religião são diferenciados claramente. Entendemos a reestruturação da sociedade como uma mudança que cria condições para um sistema de arte e literatura destinado a observar e codificar seu ambiente exclusivamente através de critérios estabelecidos por ele próprio. Com isso, a literatura se desfaz das suas restrições e vem a ter a oportunidade de tratar também o mal, injusto ou terrível como médium para ganhar forma, sem precisar justificar essas temáticas moralmente, filosoficamente ou didaticamente.

Dentro da sociedade moderna, a diferenciação da arte é apenas possível em relação a uma função específica, que é realizável somente neste sistema e em nenhum outro lugar. Diferenciação funcional significa a *constituição de áreas funcionais de responsabilidade própria, equipadas com códigos específicos e inconfundíveis.*¹⁵

Entende-se a literatura romântica como época que refletiu essa autonomia nos seus textos, bem como nos seus programas literários. Friedrich Schlegel reconhece explicitamente a diferenciação bem sucedida da literatura, rejeitando instâncias justificativas externas. *Uma filosofia da poesia iria começar com a autonomia do belo, com a frase que o belo é, e deve ser, separado do verdadeiro e da moral.*¹⁶ A literatura não é autônoma por ser uma cópia do mundo belo ou

¹³ LUHMANN, Niklas *Soziale Differenzierung* Opladen 1985 p. 27

¹⁴ Id. *Ibidem*, p. 15.

¹⁵ LUHMANN, Niklas “Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst” em: GUMBRECH, H. U. *Stil* Frankfurt 1986 p. 623.

¹⁶ SCHLEGEL, Friedrich *Kritische Ausgabe*, vol. 2, Paderborn 1981 p. 207

expressão do sujeito, tampouco por ser ciência ou moral, mas por ser apenas e exclusivamente aquilo que é: uma comunicativa de segunda ordem, que convida a observar o processo observador literário mostrando a obtenção de ordem no campo do possível. Afirmar seu caráter artístico não significa que a literatura moderna tenha que limitar-se a uma percepção apenas de si mesma. Pelo contrário, a auto-referência implícita, o reconhecimento de que tudo que se escreve é literatura, possibilita à literatura moderna o acesso ilimitado a seu ambiente que pode, de todas as formas enquanto literárias, tornar-se tema. As restrições não literárias da pré-modernidade são eliminadas e o mundo todo como matéria temática ou médium é disponível para a literatura moderna. Paralelamente, este mundo se reduz a ser “ambiente”. Não é mais o mundo “como ele é”, cosmologicamente compreendido como a totalidade do visível e invisível, um inventário destinado a ser achado ou descoberto (inventio). Conseqüentemente, afirmações sobre o mundo não podem mais ser compreendidas como transposições (cópias) de fatos para a consciência, mas através do conceito da “observação”. Observar *produz a diferença que cria um ambiente.*¹⁷ O observador se des-taca. Mas todo observar do mundo é somente possível como observação *no* mundo. O importante é constatar que diferença é feita quando o mundo é observado. Isso não pode ser observado via mundo mas somente via observadores. Pressupõe-se o mundo, seja ele finito ou infinito, como o não observável *par excellence*. O mundo visível então é um artefato da sua auto-descrição. Mesmo assim, ainda é preciso diferenciar o mundo (imaginário) das suas descrições, pois essas devem ser visíveis como operações no mundo; caso contrário, não se poderia ver quais as diferenças que elas usam para designar algo, como isso acontece e que diferença isso faz.

A literatura moderna contribui com suas próprias observações para a comunicação social. Ela mostra não somente que se pode, mas como se pode, ao ultrapassar o real (observações consolidadas/manifestas) em direção ao apenas possível e latente, obter/ganhar forma. Não se trata de observar o mundo de forma melhor do que isso seria possível, por exemplo, cientificamente, pois assim se reconheceria uma ontologia de um mundo dado e se partiria para um controle e correções dos erros na observação deste. A observação específica da literatura está na sua característica de observar o mundo sendo observado e prestar atenção a diferenças das quais depende o que pode e o que não pode ser visto.

5. A LITERATURA ROMÂNTICA E A AUTONOMIA

Com a diferenciação sucedida no sistema da literatura e a eliminação de coações externas, surge, internamente, um adicional de possibilidades comunicativas a serem dominadas e transformadas em formas. O romantismo encontra-se, de certa

¹⁷ MEYER, Eva “Der Unterschied, der eine Umgebung schafft” em: BAECKER, Dirk *Im Netz der Systeme* Berlin 190

maneira, num espaço esvaziado e é forçado a atribuir-se um sentido próprio. Em vez de uma diferenciação ontológica, há uma indeterminação não resolvida através da reintegração da diferença entre sistema e ambiente no próprio sistema da literatura. Definições devem ser caracterizadas e observáveis como definições próprias, ou dito de outra maneira, a comunicação deve ser transferida para o nível da observação de segundo grau. Isso explica porque os autores românticos começam a “brincar” com a “realidade”, duplicam identidades, por exemplo através do motivo de espelho: a realidade torna-se um correlato de exames de consistência no sistema. Tentarei resumir, de modo geral e conseqüentemente reduzido, a auto-reflexão romântica e sua conseqüência para a concepção da literatura moderna nos três pontos seguintes:

5.1. A literatura moderna é ciente de nunca poder “possuir” o mundo. O mundo como um todo – acreditava-se que a arte grega-antiga, sob as condições de uma diferenciação funcional mínima, pôdia representá-lo simbolicamente como belo – é o não-apresentável per se. Frente à exigência de representá-lo adequadamente, a literatura e a arte da modernidade têm que fracassar. Neste aspecto, elas são condenadas a ser apenas fragmento. A seletividade constitutiva de cada acesso ao mundo torna a literatura moderna, comparada ao horizonte do mundo, fragmentada. Schiller chamava a literatura moderna a *arte do infinito*, para ela, o mundo se torna *irrepresentável e inexpressível*.¹⁸ Referente a uma tentativa de simular a totalidade do mundo como totalidade artística, a literatura moderna tem que falhar. A poesia romântica tenta transformar este fracasso em algo produtivo, abandonando o conceito do “belo” referente a uma totalidade representada adequadamente no símbolo. Ao invés disso, a literatura moderna adota, na auto-descrição de Friedrich Schlegel, o conceito de “interessante” como referência. Sem garantias ontológicas, a literatura moderna estabelece perspectivas contingentes, que podem ser trocadas ou sobrepujadas e concorrem, entre si, permanentemente por uma ressonância maior. Não se trata mais do projeto de obter a totalidade da existência, projeto que se tornou inviável, mas de achar uma perspectiva interessante. Esta, portanto, sempre corre perigo de ser superada por outra ainda mais interessante. A literatura moderna, não mais finalizada a partir da existência, pois não se pode mais dizer quase objetivamente o que seria “belo”, adquire uma tendência de superação constante referente a construções interessantes, que jamais se contém numa finalidade ou fim. Por isso, a literatura moderna é extremamente dependente do tempo, inquieta, sempre marcada por mudanças dos temas e motivos e ameaçada pelo colapso. Em 1755, Schlegel destaca com clareza, apesar de tom céptico, esta tendência básica da literatura moderna.

¹⁸ SCHILLER, Friedrich *Nationalausgabe*, vol. 20, Weimar 1977 p. 440.

Desta falta de universalidade (*Allgemeingültigkeit*), da dominância do maneirismo, característico e individual, explica-se o direcionamento da poesia dos modernos para o interessante, pois interessante é cada indivíduo original que contém uma quantidade maior de energia estética. É de propósito que digo: maior. Maior do que aquilo que o indivíduo receptor já possui., pois o interessante exige uma receptividade individual e não raramente uma disposição momentânea da mesma. Como todas os volumes/quantias podem aumentar ad infinitum, fica claro, porque, desta maneira, nunca se alcançara uma satisfação completa e por que não haverá o interessante absoluto.¹⁹

Schlegel, nesta época ainda representante dos “antiqui”, que logo depois se tornaria o defensor mais importante dos “moderni”, profetisa para esta literatura moderna um esgotamento rápido sob a coação de ser cada vez mais interessante terminando conseqüentemente num colapso. O gosto

acostumado com os estímulos velhos, desejava sempre mais impulsos, cada vez mais veementes e afiados. Logo passara para o picante e surpreendente. O picante estimula, forçadamente, um sentimento apagado, o surpreendente é um ferrão similar para a imaginação. Estes anunciam a aproximação da morte. O insípido é o alimento pobre dos fracos e o chocante, seja ele aventureiro, repugnante ou terrível, a última convulsão do gosto em agonia. O chocante tem três subdivisões: o que revolta a imaginação: o aventureiro; o que indigna os sentidos – o repugnante; e o que tortura o sentimento – o terrível. Esta tendência natural do interessante explica satisfatoriamente a diferença entre a arte melhor/elevada e da comum.²⁰

Quando se abstrai este cenário dos tons pessimistas, originados pela esperança anacrônica e temporária de Schlegel para um retorno ao ideal clássico da arte, estas frases parecem como um primeiro manifesto programático da literatura moderna, que torna produtiva sua falta de cobertura ontológica e se compreende a partir de então como construção interessante de imagens do mundo auto-reguladas, que apresentam suas observações como observações conscientes e refletidas. Conforme Husserl na sua tese sobre a “solidão da alma”²¹, a consciência é de caráter não-verbal mas recorre à língua/linguagem para a estruturação dos seus pensamentos. Com isso, a língua é o mecanismo destacado de acoplamento estrutural entre a comunicação e a consciência. Nela, a consciência sobressai à diferença entre suas próprias estruturas e as da comunicação, portanto, se pode entender a literatura como interseção/interface, que oscila entre o individual, “revoltando” a imaginação, “indignando” os

¹⁹ SCHLEGEL, Friedrich *Kritische Ausgabe*, vol.1, Paderborn 1981, p. 252.

²⁰ *Ib. ibidem*, p. 254.

²¹ *Vê: HUSSERL, Edmund “Logische Untersuchungen vol. 2” em: Husserliana vol. XIX/1, The Hague 1984*

sentidos e “torturando” os sentimentos.

5.2. A literatura moderna é reflexiva e se auto-observa. Mesmo quando fala de deus e o

mundo, de amor, da morte ou do diabo, a ressonância, o “basso contínuo” da auto-referência a acompanha. O reconhecimento da sua própria condição, de sempre observar em perspectivas e constituir sentido através de redução e construção, a conduz, conforme F. Schlegel, à ironia. A literatura moderna é irônica pois não considera como fato aquilo que ela simula, como mensagem existencial, expressão do sujeito, a voz divina, apelação para uma revolução ou uma revelação do estado atual de um sistema psíquico. Schlegel considera “ingênuo” todos aqueles que vêm na literatura uma revelação de verdades indisponíveis em outros lugares e se desapontam quando não há ressonância desta verdade, por exemplo, no sistema da ciência.

A auto-referência que acompanha a literatura moderna, marca cada colocação de sentido com ironia pois, ao mesmo tempo em que ela observa, se auto-observa na própria observação. Schlegel inventou a expressão “bufonaria transcendental”, uma bufonaria que sabe da condição das suas possibilidades e se posiciona acima *de tudo, mesmo de sua própria arte ou genialidade*.²² Nada do que a literatura empreende é absolutamente necessário na forma como foi feita, por ser um desejo divino ou corresponder a uma lei do raciocínio/racionalidade. Tudo é contingente e poderia ser realizado diferentemente. A qualidade da literatura não resulta de uma verdade objetiva mas da sua perspectiva interessante, resultado da sua seleção única.

Referente a praxis da literatura, isso reforça uma tendência para a auto-encenação, seja na forma do teatro se apresentar como teatro, o contar como narração e não como relato, ou da poesia que se fecha poeticamente contra a suspeita de ser uma fonte fácil de sentimentos e se apresenta na sua complexidade verbal. Ingrid Strohschneider-Kohrs descreveu essa típica auto-reflexão romântica na análise da comédia de Tieck, “O gato de botas”, da seguinte maneira:

Tieck não apenas se utilizou dos meios conhecidos de uma tradição antiga do teatro como, entre outros, as formas variadas de romper a ilusão, a encenação na encenação, o discurso sobre o papel e apetrechos. Ele retirou desses meios uma nova forma de composição, ao não usá-los esporadicamente, mas como conjunto. Eles se potencializam em um jogo de reflexão e apresentam o teatro como teatro. Esta auto-apresentação da encenação não mostra o teatro como “instituição moralista” mas o reflete como atividade de uma realização fictícia.²³

²² Ib. ibidem, vol. 2, p. 152

²³ STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid “Zur Poetik der deutschen Romantik: Die Romantische

5.3. A partir do reconhecimento do romantismo referente ao status de sistema diferenciado da literatura, cresce uma consciência da sua auto-reprodução ou “autopoiesis”. Quando sistemas começam a se perceber como sistemas, surgem conseqüentemente certas constelações reflexivas como diferença de sistema e ambiente, auto-referência, construção e perspectiva, contingência e finalmente a questão da auto-reprodução: como a literatura garante sua continuidade temporal? August Wilhelm Schlegel responde, em 1802, retomando uma expressão do seu irmão Friedrich:

Pode-se dizer sem exagerar e ser paradoxo, que na verdade toda poesia é poesia da poesia, pois ela já pressupõe a língua (linguagem), cuja invenção pertence à tendência poética que é um poema sempre em crescimento e nunca **completa** de toda humanidade. Mais ainda: nas épocas anteriores nasce dentro e a partir da **língua**, mas tão necessário e não-intencional quanto ela, uma visão poética do mundo, quer dizer uma visão onde reina a fantasia. Isso é a mitologia. Esta é quase a potência mais alta da primeira representação da natureza feita pela linguagem. E a poesia livre e consciente de si mesma, que se constrói a partir disso e para a qual o mito se torna matéria tratada por ela poeticamente, encontra-se conseqüentemente em um degrau mais alto. E desta forma continuará, pois a poesia não abandona o homem em nenhuma época da sua formação.²⁴

A literatura realiza então sua reprodução autopoieticamente, através de recursos próprios ao conceber-se na união da diferença entre médium(referencia externa)e forma (auto-referência), utilizando a forma realizada como médium para novas formações. A época do romantismo tentava, primeiramente, refletir a diferenciação literária como oposição ao útil do desenvolvimento técnico e como repetição do belo mundo divino (Karl Philipp Moritz) na obra autônoma. Posteriormente, destacou o sujeito autônomo, o gênio, a partir de uma autonomia pessoal de uma individualidade exterior à sociedade, mas fracassou por dificultar o reconhecimento da auto-referencialidade ao supor recursos externos como “mundo” e “subjetividade”. No final desse processo, são abandonadas todas as instâncias justificativas externas em relação à autonomia da literatura. Elas se tornam ambiente da literatura e sobre o qual ela pode dispor conforme sua própria vontade e capacidade. Friedrich Schlegel caracterizou essa situação de modo preciso num fragmento de seu famoso “Athenäum”: A poesia romântica pode, de um lado, *se perder completamente no apresentado, ser um espelho do mundo (inteiro) ao seu redor*, quer dizer simular seu ambiente sem restrições. De

Ironie” em:

STEFFEN, Heinrich *Die deutsche Romantik* Göttingen 1970, p. 89.

²⁴ SCHLEGEL, August Wilhelm *Vorlesungen über Ästhetik*, vol. 1, Paderborn 1989 p. 388.

outro lado, a poesia *pode expressar por completo o espírito do autor*, ser auto-encenação perfeita da pessoa. “Espelho do mundo” e “expressão do sujeito” são duas opções elementares da literatura moderna que, portanto, sabe que não é resultado direto do “mundo” ou da “subjetividade”. Por fim, Schlegel concede à literatura a possibilidade de abstrair o “mundo” e a “subjetividade” como referência e, com esta renúncia, comunicar plenamente sua auto-referência. *O que mais caracteriza a poesia, é o seu ficar suspenso nas asas da reflexão poética, no meio entre o apresentado/retratado (= mundo) e o apresentador (=sujeito); ela potencializa esta reflexão sempre de novo, e a multiplica como numa fileira infinita de espelhos.*²⁵ Schlegel apresenta as duas opções básicas da literatura moderna para sua observação específica: ela pode comunicar seu ambiente, no qual Schlegel diferencia o “eu” e o “mundo”, e ela pode tematizar a si mesma ao utilizar, como mostrou August Wilhelm Schlegel, formas literárias como médium para o ganho de formas novas. Depois dessas reflexões sobre a autonomia da literatura, a programática literária da modernidade que veio a seguir, apenas parafraseou, complementou e explicitou esses pensamentos, sem poder chegar a conclusões radicalmente adversas.

BIBLIOGRAFIA

- BREITINGER, Johann J. "Critische Dichtkunst"[1740] In: BODMER, Johann J. e BREITINGER, Johann J. *Schriften zur Literatur*. Stuttgart, 1980.
- CHRISTELLER, Paul Otto. *Humanismus und Renaissance*. München, 1976.
- GOTTSCHED, Johann-Christian "Versuch einer Critischen Dichtkunst"[1730] In: Id. *Schriften zur Literatur*. Stuttgart, 1982.
- HABERMAS, Jürgen *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt, 1985.
- HUSSERL, Edmund "Logische Untersuchungen vol. 2" In: *Husserliana* vol. XIX/1. The Hague, 1984.
- LUHMANN, Niklas "Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst" In: GUMBRECH, H. U. *Stil*: Frankfurt, 1986.
- _____. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Frankfurt/M, 1980.
- _____. *Sociologia do direito*. Rio de Janeiro, 1985.
- _____. *Soziale Differenzierung*. Opladen, 1985.
- _____. *A improbabilidade da comunicação*. Lisboa, 1992

²⁵ SCHLEGEL, Friedrich *Kritische Ausgabe*, vol. 2, Paderborn 1981, p. 182.

- _____. "A obra de arte e a auto-reprodução da arte" In: OLINTO, H.K.. *Historias de Literatura*. Sao Paulo, 1996.
- _____. "Neuere Entwicklungen in der Systemtheorie" In: *Merkur* 42 Frankfurt 1988.
- MEYER, Eva "Der Unterschied, der eine Umgebung schafft" In: BAECKER, Dirk *Im Netz der Systeme*. Berlin, 1990
- MEYER, Richard "Restaurative Innovation" In: BÜRGER, Claus *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt, 1980.
- NEVES, Clarissa B.; SAMIOS, Eva M. B. *Niklas Luhmann A nova teoria dos sistemas*. Ed. da Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 1997.
- NEVES, Marcelo. "Luhmann, Habermas e o estado de direito". In: *Lua Nova* 37 Sao Paulo, 1996.
- SCHAFTESBURY, Anthony *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. [1714] Times Farnborough Hants, 1968.
- SCHILLER, Friedrich *Nationalausgabe*, vol. 20, Weimar, 1977.
- SCHLEGEL, August Wilhelm *Vorlesungen über Ästhetik*, vol. 1. Paderborn, 1989.
- SCHLEGEL, Friedrich *Kritische Ausgabe*, vol. 1 e 2. Paderborn, 1981.
- SCHWANITZ, Dieter *Systemtheorie und Literatur*. Opladen, 1990.
- STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid "Zur Poetik der deutschen Romantik: Die Romantische Ironie" In: STEFFEN, Heinrich *Die deutsche Romantik*. Göttingen, 1970.