

# Do utopismo iluminista ao (anti)utopismo romântico: a crítica romântica da razão utópica\*

Márcio Seligmann-Silva

*Universidade Estadual de Campinas (Brasil)*

## Resumo

O trabalho apresenta a virada romântica, que ocorreu no final do século XVIII, na tradição da utopia. Para tanto, sem necessariamente se restringir apenas aos textos caracterizados dentro do gênero utopia *stricto sensu*, ele faz uma leitura da doutrina romântica do indivíduo moderno e mostra a crítica romântica da razão utópica. A proposta é mostrar como tanto as enormes mudanças políticas, com destaque para a Revolução Francesa, como as mudanças econômicas e no campo cultural e das ciências determinaram em grande parte novas modalidades do pensamento utópico e, no limite, levaram à dissolução do utopismo de cunho renascentista. Mostra-se como nesta época mais do que nunca se explicita o elemento distópico que, desde a Antiguidade, estava na base de todo pensamento utópico. No romantismo (com destaque para o primeiro romantismo alemão de Friedrich Schlegel e de Novalis e, posteriormente, para Baudelaire), a crítica do Iluminismo e do pensamento cientificista trouxe consigo uma crítica do modelo da utopia. Por outro lado, a nova realidade social gerou também novas funções para a escrita poética sendo que não podemos esquecer que a “literatura” é uma invenção do final do século XVIII. O texto explora em que medida a literatura, enquanto campo de desdobramento da imaginação (do maravilhoso, do fantástico e do *virtual* de um modo geral) também assumiu um papel antes reservado às utopias *stricto sensu*.

## Palavras-Chave

Crítica da utopia, distopia, primeiro romantismo alemão, biopolítica, fim das utopias.

*Márcio Seligmann-Silva* possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1986), mestrado em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo (1991), doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela *Freie Universität Berlin* (1996), pós-doutorados pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998, CNPq e 1999, FAPESP), pelo *Zentrum Für Literaturforschung Berlin* (2002) e pelo *Department of German, Yale University* (2005). É professor livre-docente de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas. Coordena o Projeto Temático FAPESP *Escritas da Violência*. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Literatura Comparada. Atua principalmente nos seguintes temas: romantismo alemão, teoria da tradução, testemunho, literatura e outras artes, teoria estética do século XVIII ao XX e a obra de Walter Benjamin. Entre suas publicações estão *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética* (São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1999), *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (São Paulo: Editora 34, 2005). Organizou vários livros, entre eles *Catástrofe e representação* (São Paulo: Escuta, 2000, com A. Nestrovski) e *Palavra e imagem, memória e escritura* (Chapecó: Argos, 2006).

\* Agradeço ao idealizador e organizador deste evento, meu colega Carlos Eduardo Berriel, pelo generoso convite para participar deste evento e desta publicação.

A história das utopias até o século XVIII pode ser vista como a história de modelos ideais que eram projetados em locais normalmente também ideais, ou então em uma temporalidade outra. Estas eram na verdade ucronias. Mas, seja nas utopias, seja nas ucronias, ou ainda, quer nas descrições de Eldorados, quer na de Paraísos futuros, de um modo geral dominou nestes textos – desde Platão – a idéia de um modelo. Este poderia servir para melhorar a vida no presente. Como se sabe, a utopia sempre se alimentou da ambigüidade entre ser algo distante (*ou-topos*) e um lugar feliz (*eu-topos*). Com Morus, ela passou a representar um programa humanista de reformas (Comparato, 2006, p. 9). Minha intenção nesta intervenção é a de mostrar como no século XVIII e na virada para o século XIX ocorreu uma fratura do projeto utópico. Por um lado, aconteceu aquilo que Reinhart Koselleck chamou de *Verzeitlichung der Utopie*, ou seja: uma *temporalização da utopia* (Koselleck, 1985). O futuro e sobretudo uma consciência acerca do futuro penetrou, no século XVIII, as formações utópicas. Além disto, com a revolução romântica surge o que eu chamaria de “a questão do indivíduo”: a partir de finais do século XVIII não podemos mais pensar o todo, a sociedade, seus modelos e a idéia de razão, sem levar em conta o *indivíduo moderno*. Este foi retratado por Goethe, pelos primeiro românticos alemães, por Balzac, Poe, Baudelaire e tantos outros, como alguém que se sente não tanto acolhido pelo mundo e por uma sociedade que lhe dá moradia e segurança, mas, antes, pelo contrário, ele como que já tem a sua existência determinada *a priori* pela incapacidade de se sentir em casa. Seu sentimento de estar no mundo é idêntico ao de não se identificar plenamente com este mundo.

Desde a Revolução Francesa esse indivíduo se vê ao mesmo tempo como um potencial agente revolucionário e como um “nada”, um ser solto sem liames mais sólidos com a vida. E mais, o indivíduo romântico aprendeu a recusar os ditames da razão dominante. Ele tem um “burguês” dentro de si, mas também um “revolucionário”: eles nunca se acomodam e se o fazem isto implica uma série de patologias, como o tédio, a melancolia ou a morbidez. O romantismo significou a revolta do individual contra o todo e a esfera estética foi erigida como o principal sistema na sociedade com a função de refletir e apresentar esta revolta do indivíduo contra o todo, seja este pensado como um modelo, um arquétipo, uma cidade ideal ou uma utopia “perfeita”. Do ponto de vista deste indivíduo romântico, portanto, paradoxalmente toda utopia será uma distopia. A única utopia possível seria a capaz de se adaptar a todos indivíduos, o que seria uma contradição absoluta: simultaneamente o reinado do caos e da ordem. Michael Winter (1985) notou traços de utopias “enlouquecidas” – ou seja, calcadas na realização radical dos desejos e pulsões de todos – desde o Renascimento. Seriam utopias caóticas, opostas à geometria das utopias de linhagem platônica. Na verdade, elas remetem a construções como o país de Cocagna, e outros *topoi* da realização absoluta dos instintos e desejos. Mas não é disto que se trata na era romântica. O indivíduo *também* vai lutar pelo seu corpo e sua realização integral como indivíduo inclui este corpo. Mas suas “pulsões utópicas” vão mais longe do que esta realização

do corpo. Na era romântica, aberta no final do século XVIII, assistimos à convivência deste indivíduo insatisfeito com diversas modalidades de pensar o inteiramente outro, antes retratado pelas utopias tradicionais. Mais do que nunca ele vai buscar seus paraísos artificiais. Neste contexto, por um lado observamos uma certa continuidade e até *uma febre utópica no século XIX*. Esta linhagem seria a que eu gostaria de chamar aqui, por mais paradoxal que pareça, de reformista-revolucionária-burguesa. Ela criou tanto Charles Fourier e Saint-Simon, como, por outro lado, Marx e Engels. Por mais gritantes que sejam as diferenças entre estes autores, suas obras e projetos, todos eles acreditavam em um modelo que poderia redimir a sociedade de suas desigualdades, da pobreza e das penas geradas pelo mundo capitalista. Estes modelos apostaram na utopia como uma racionalização da sociedade. Esta racionalização, no entanto, fatalmente geraria um aprofundamento dos controles sobre o indivíduo. Levaria – e levou, nos casos de tentativa de concretização destes projetos – ao controle da vida, no dizer de Foucault, levaria a uma radicalização da biopolítica.

A política calcada na felicidade, como escreveu Hannah Arendt, necessariamente deságua em uma biopolítica (1988, p. 60). Por outro lado, esta mesma sociedade e este mesmo indivíduo romântico vão exercer sua crítica do presente e desejo de construção de paraísos, utopias e eldorados por outros meios. *Agora surge uma nova concepção do campo estético e, dentro dele, o literário, no qual a imaginação (atuando na chave do maravilhoso, do fantástico e do virtual de um modo geral) também assumiu um papel antes reservado às utopias* stricto sensu. No campo estético veremos surgir figuras da tradição utópica, mas também das utopias negativas e sobretudo das distopias, ou seja, das construções totais que levam ao massacre do indivíduo – que têm seu antecedente nas obras de Sade. Neste espaço, me concentrarei nesta esta revolução romântica que introduz o indivíduo caracterizado por uma nova consciência temporal e de sua individualidade. Visando contextualizar isto que considero ser um corte na tradição do pensamento utópico, apresentarei alguns exemplos também do elemento distópico das pós-utopias pré e pós-românticas. Este elemento distópico é coetâneo e fruto não só desta nova consciência da individualidade, mas também da biopolítica que se torna aos poucos, desde a Revolução Francesa, o centro da política (Agamben, 2002).

Como exemplo de distopias pré-românticas deve-se mencionar antes de mais nada, já nos anos 1730, o Abbé Prevost que apresentou no seu romance *Le philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland*, o que pode ser considerada a primeira distopia no seu sentido moderno. Este romance apresenta uma utopia que fracassa. É do conflito entre os indivíduos e a ordem geral que surge a cizânia. Como apontou Michael Winter (1985, p. 91), esta obra mostra como em toda utopia dormita o desejo de controle das emoções. Não por acaso, Platão, de certa forma o fundador desta tradição utópica (ainda que não tenha sido autor de utopias, mas somente do gesto de delinear repúblicas ideais), era um inimigo das emoções, já que as considerava passíveis de afeminar os cidadãos. Prevost apresenta uma idéia que será muito cultuada no final do século pelos românticos: a

impossibilidade de se submeter os afetos e emoções a idéias e conceitos. Na *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, Winter percebe o grande sucessor desta crítica da utopia nesta chave de Prevost. No caso de Rousseau, fica claro como a educação é apenas um meio de internalização das pressões da sociedade total da utopia. Não por acaso, Winter (p. 105) recorda, neste sentido, as analogias entre o panóptico de Bentham (que o denominava de “my own Utopia”) e as sociedades controladas descritas nas utopias, o mesmo valendo para a sociedade milimetricamente controlada do castelo Silling dos *120 dias de Sodoma* de Sade (p. 99-101). Com Adorno e Horkheimer (1985), podemos ver na moral amoral e ditatorialmente precisa de Sade uma caricatura exata do modo de pensar burguês e também, podemos acrescentar, utopista. Para Winter, a partir de Sade, é possível se fazer este descolamento entre uma estrutura utópica geometricamente perfeita e a apresentação de uma utopia moral positiva. Agora, este palco e os mesmos atores podem representar os *120 dias de Sodoma*. Na verdade, Sade estava se reapropriando no seu romance das cenas infernais da Antiguidade, com seu Tártaro, e da cristandade, com suas representações exemplares dos suplícios nos diversos círculos do inferno – representadas paradigmaticamente nos quadros de Bosch e no texto de Dante. Mas agora o suplício e sua ordem obsessiva e metódica servem de pura fonte de gozo. Não por acaso a teoria do sublime de um Burke estava em moda justamente enquanto Sade escrevia sua obra. É a partir desta virada estética e política, que permite se construir “distopias puras”, que nascerão as ficções científicas com suas encenações do drama prometéico do homem moderno. O homem moderno pensa seu nascimento a partir da culpa de estar no mundo. Sua existência é encarada como sendo tão artificial como a de Frankenstein. Ela é despida de transcendência, é um suplemento, enxerto de vida. A idéia da tecnologia como fonte do terror e do fim do homem – encenada de Frankenstein ao Hall de Stanley Kubrick – é a representação mais clara deste homem artificial que se vê como desprovido de sentido e caminhando para a morte. A tecnologia suplementa a *queda e expulsão* do paraíso: ela também serve para reconstruir aquele espaço “perfeito”. A tecnologia é uma promessa de redenção do trabalho, da culpa e da morte. Mas suas construções, como a da torre de Babel, serão sempre catastróficas. Representarão a arrogância, a *hybris* deste homem decaído. No campo político podemos imaginar também que este deslocamento em direção ao sublime e às distopias puras permite a gestação de doutrinas totalitárias que se apresentarão como panacéias universais, como as demais utopias do século XIX, mas que serão escancaradamente distópicas, e a concretização do império do terror sádico como política de Estado. Sade, temos que reconhecer, foi genial ao perceber este potencial da utopia e da razão burguesa.

Antes de apresentar a virada romântica e o que denominei acima de a “questão do indivíduo”, vale a pena nos determos rapidamente num caso especial dentre as utopias do século XVIII, que já anuncia alguns outros aspectos da virada romântica. Refiro-me ao romance do futuro, ou futurológico, de Louis-Sébastien Mercier, *L’an 2440*, de 1770. Esta

obra, que foi um best-seller da época, com várias reedições, também tem a característica inusitada de ter crescido em suas edições sucessivas, na medida em que Mercier procurava deixar seu livro profético à altura dos fatos que iam acontecendo. Trata-se de um exercício de recordação do futuro que remete de modo *sui generis* à formulação benjaminiana, segundo a qual “um acontecimento vivido é finito, [...] o lembrado é ilimitado, porque é apenas a chave para tudo que veio antes e depois dele” (Benjamin, 1974, p. 312). Poderíamos pensar que Mercier lembrava o futuro, afinal, como escreveria depois Friedrich Schlegel, “o historiador é um profeta às avessas”, ou seja, o profeta é aquele que faz a história do futuro, “lembra-se” dele. E na medida em que Mercier intervinha nessa história já publicada, para mantê-la atualizada, ele revelava também em que medida a sua ficção se alimentava da vida. Koselleck considera esta sua obra o primeiro exemplo de uma virada na história das utopias: ela é ficção assumida (no sentido moderno da ficção/literatura) e apresenta o seu autor como um fantasista que simula sua viagem ao futuro. Mercier apresenta a história – com tonalidades autobiográficas devido ao eu-narrador – de uma pessoa que dorme 700 anos e descreve a Paris de 2440. Esta viagem no tempo seria um contraponto ao fato de que no mesmo ano em que Mercier escreveu este romance, o capitão Cook descobrira a Austrália (Koselleck, 1985, p. 2). Àquela altura estava claro que não se teria muito mais para se descobrir na face da Terra. As viagens utópicas teriam agora que se dar no tempo, abrindo janelas no futuro. Da utopia passou-se para a uchronia, afirma Koselleck. Também, evidentemente, o novo relativismo cultural, que se vê de Rousseau a Herder no século XVIII, impregna esta nova modalidade de viagem. A consciência de que o tempo significa uma mudança de contexto e exige uma leitura interpretativa marca também esta obra. O viajante tem que decifrar o “outro”, que, no caso desta obra de Mercier, é o futuro e seus novos hábitos. No texto vemos a realização futura dos projetos urbanísticos do século XVIII. Mercier também prega uma humanização do sistema penal e critica o modelo violento da prisão de seu tempo, com a prática da tortura onipresente (1786, p. 59ss. e 111). A literatura cumpre aí um pouco seu papel de compensadora de uma realidade limitada (Koselleck, 1985, p. 4). Seguindo a idéia então comum de que existe um progresso, a cidade do futuro é o melhoramento da cidade do presente. Neste ponto, também esta utopia inova: ela vê o mundo em movimento, em progresso, e não congelado como nas utopias clássicas (Trousson, 1985, p. 21). Por outro lado, esta sociedade apresentada como melhor e fascinante, é também um estado com traços “totalitários”, no qual a vida é amplamente gerida, como no caso dos casamentos que são coordenados pelo Estado e no papel reservado às mulheres, como submissas e reduzidas à esfera da família e da reprodução (Mercier, 1786, p. 207). A higiene impera na cidade: “A limpeza é o signo o menos equivocado da ordem e da harmonia pública; ela reina em todos lugares” (p. 214)<sup>1</sup>. A relação clara que Raymond Trousson percebe desta obra de Mercier com, por um lado, o *Discours sur les progrès de l'esprit humain*, de Turgot (1750) e, por outro, com a *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, de Condorcet (1795), deixa claro também em

<sup>1</sup> Outro tema biopolítico interessante tratado por Mercier é a questão do abate de animais. Este teria sido levado nesta Paris futuroológica para fora das cidades, para não gerar doenças na cidade. Vemos uma defesa acanhada e autocrítica do ato de se comer carne: “Se a natureza nos condenou a comer a carne dos animais, ao menos nos poupamos do espetáculo do trespasse. O ofício de açougueiro é exercido por estrangeiros forçados a se expatriar; eles são protegidos pela lei, mas não classificados entre os cidadãos. Nenhum de nós exerce esta arte sanguinária e cruel; nós tememos que ela acostume insensivelmente nossos irmãos a perder a impressão natural de comisseração; e a piedade, o senhor o sabe, é o presente mais belo, mais digno, que a natureza nos deu” (Mercier, 1786, p. 215). Mercier, em nota, observa que na Índia os banianos não só são vegetarianos como dissuadem os caçadores e pescadores de seus ofícios. O tema da piedade, que Mercier conhecia muito bem de autores como Rousseau, está no coração da biopolítica (cf. Arendt, 1988, p. 47).

que medida a ficção permite – mesmo que não necessariamente tendo isto como seu fim – delinear um painel crítico do presente e das doutrinas da época. O paraíso sobre a Terra se revela como uma distopia, apesar de que, aos olhos de Mercier e de seus contemporâneos, esse livro era visto ainda como uma utopia positiva. As artes, com destaque evidentemente para o teatro, estão sob o poder do estado e são aplicadas para “formatar” seus cidadãos. É o século XX, com seus totalitarismos e o ápice da estetização da política, que nos ensinou a olhar de modo radicalmente crítico para as utopias. Trousson também acerta ao notar que esta utopia, diferentemente das anteriores, quer-se uma profecia e, portanto, o oposto de uma utopia. Ela quer coincidir com a realidade. Assim Mercier, até a última reedição que ele mesmo prefaciou, em 1799, vai destacar todos os elementos proféticos de sua obra, com destaque, é claro, para a Revolução de 1789 (Trousson, 1985, p. 22). Deste modo, Mercier inaugurou um gesto que se tornaria típico, depois, nos autores de ficção-científica, com seu desejo de antecipar as revoluções, sobretudo técnicas, do futuro. Daí podermos considerar sua obra como o início também, ou o primeiro capítulo, em uma história do futuro. *A temporalização da utopia* que permitiu este novo passo.

Mas foi sobretudo o abalo na tradição que a Revolução provocou que abriu a possibilidade para esta revolução intelectual. A Revolução, de resto, já trazia em si mesma a figura da inversão da hierarquia entre as idéias e a efetividade e esse aspecto foi retratado em seguida por Hegel nas suas famosas *Preleções sobre a filosofia da história* com a seguinte imagem: “Desde que o sol encontra-se no firmamento e os planetas giram em torno dele, *isso* nunca fora visto: que as pessoas se perfilassem sobre a cabeça, ou seja, sobre as idéias [*Gedanken*], e construíssem a efetividade segundo elas” (apud Mähl, 1985, p. 275). Esta aproximação entre o mundo das idéias e a efetividade abriu as portas ao mesmo tempo para uma despedida dos grandes modelos considerados eternos ou sacros. O “paraíso” poderia acontecer aqui e agora e segundo as condições do momento. Caberia aos homens dar forma a ele, não segundo a cópia de um modelo, mas sim segundo a realidade concreta. O homem passa a ser o criador de seu mundo e de seu destino. Deus já pode morrer.

O “ímpeto revolucionário” alemão, no entanto, teve vários matizes: afinal a revolução pode ser pensada tanto em termos de renovação como também de volta, de restabelecimento de um passado. Vale a pena destacar algumas reflexões contidas nas obras de Novalis e Friedrich Schlegel enfocando tanto a questão da nova visão de temporalidade, que trouxe no seu bojo o aguilhão da *utopia*, como também a relação desse pensamento utópico com o traçamento dos limites/fronteiras da “identidade alemã” na sua complexa relação com a noção de *Europa*. Tendo em vista as mudanças de posição de F. Schlegel ao longo de sua vida e obra, terei ainda de me limitar ao período que vai de 1794, ano em que ele escreveu o seu artigo “Sobre as escolas da poesia grega”, a 1804, data de publicação do seu segundo ensaio sobre Lessing. Entre essas duas datas ele passará de uma postura abertamente pró modelo clássico antigo, para um programa que visava repensar a cultura

alemã a partir do legado da Idade Média e do catolicismo. Novalis, por sua vez, que falecera aos 29 anos em 1801, já havia percorrido as várias estações da inquieta “busca” que marcou a sua obra como um todo, tendo passado do culto amoroso de Sophie, pelo criticismo enquanto construção de uma Idade de Ouro (inspirado no filósofo holandês Hemsterhuis), pela teoria do Idealismo mágico, pelo estudo apaixonado das ciências naturais, pela apologia da Monarquia e do Catolicismo e, finalmente, havia depositado as suas esperanças na Poesia (Kurzke, 1983, p. 263).

### **Modernidade: dissolução e a busca de uma “pátria”**

O romantismo de Novalis e Friedrich Schlegel, portanto, não pode ser reduzido a um programa simples e unitário: fazer isso implicaria ir contra talvez à única das máximas que eles seguiram de modo rigoroso: o *princípio da contradição* (em oposição ao princípio da não-contradição típico do Iluminismo). “Se se tem o amor pelo absoluto – afirmou Schlegel – e não se pode abandoná-lo: então não resta nenhuma saída senão sempre contradizer-se e conectar extremos que se opõem” (Schlegel, 1967, p. 164). Esse princípio de conexão do que parece inconciliável guiou muitos outros teoremas românticos, sendo o mais conhecido dentre eles a noção de *Witz*. Aplicando este teorema à questão da utopia temos: o mais intenso culto do sonho utópico só pode existir acompanhado de uma crítica radical de todo e qualquer modelo totalizante de utopia.

Se houve dentro do romantismo uma oscilação entre a “revolução autêntica” e “revolução conservadora” é porque esse movimento é justamente um legítimo filho do seu período de rupturas, guerras e instabilidades. O romantismo nasce da tentativa de se repensar a cultura a partir desses novos *dados* históricos, ou seja, nasce da tentativa de se criar uma base mínima para a vida diante da onipresença do acaso (a saber: do caos) e da concomitante consciência de que os homens poderiam e deveriam determinar o curso da história com as suas mãos.

É um chavão, mas não posso deixar de recordar já que essa noção é central na filosofia da história romântica, que para Novalis, eu cito, “A filosofia é propriamente nostalgia [*Heinweh*] – Desejo [*Trieb*] de estar em casa por toda parte” (Novalis, 1978, p. 675). E ainda, do mesmo autor lemos o que significa para ele este “estar em casa”: “De fato não existe nenhuma felicidade maior do que *compreender* tudo – estar em casa por toda parte” (p.752). Esse desejo de sentir-se em casa por toda parte é derivado direto do sentimento de alienação dessa geração de intelectuais com relação à sua época. O projeto romântico deve ser compreendido como um plano de estabelecimento dessa nova “casa”: o método da sua construção é uma conseqüência da experiência da revolução (ou seja: da inversão generalizada dos valores e das Instituições): dever-se-ia aproximar o que está distante e distanciar o que está próximo demais. A utopia é – ou deveria ser – o aqui e agora. Como Novalis o formulou:

Antes tudo era aparição do espírito [*Geisterscheinung*]. Hoje vemos apenas repetição morta que nós não compreendemos. Falta o significado do

hieróglifo. Vivemos ainda do fruto de épocas melhores.

O mundo deve ser romantizado. Assim encontra-se novamente o sentido originário. Romantizar não é nada senão uma potenciação qualitativa. Nessa operação o si-mesmo mais baixo é identificado a um si-mesmo melhor. Assim como nós mesmos somos uma tal potenciação qualitativa. Essa operação ainda é totalmente desconhecida. Na medida em que eu atribuo ao comum um sentido mais elevado, ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito uma aparência de infinito eu o romantizo. – Para o mais elevado, desconhecido, místico, infinito a operação é o contrário, – eles são logaritmizados via conexão, – recebem uma expressão corriqueira (1978, p. 334).

Romantizar significa, portanto, projetar a história em um mundo utópico: a saber, realizar essa utopia. Assim F. Schlegel pôde afirmar em um dos fragmentos da revista *Athenäum* – o órgão veiculador das idéias dos primeiros românticos: “O desejo revolucionário de realizar o reino de Deus é o ponto elástico da formação progressiva e o início da história [*Geschichte*] moderna. O que não está em nenhuma conexão com o Reino de Deus é nela apenas coisa secundária” (1967, p. 201). Para Schlegel, essa capacidade de realização gradual do reino de Deus era a característica que diferenciaria a modernidade da filosofia Ática (1963, p. 119); uma idéia que, de resto, ele lera em Herder, nas suas *Briefe zur Beförderung der Humanität* que ele resenhara em 1796 (1967, p.47-56; cf. especialmente p. 49: “Toda literatura torna-se cristianizada...”).

O meio dessa romantização é, para os românticos alemães, justamente, e antes de mais nada, a poesia.

Mas em Novalis nem sempre a poesia teve a precedência como meio de reencantamento do mundo moderno fragmentado e desprovido de sentido. A poesia teve de conquistar na sua obra aos poucos essa posição de veículo privilegiado da romantização do mundo. Antes disso Novalis tivera uma experiência amorosa com Sophie von Kühn – frustrada pela sua morte extremamente precoce – que lhe deixara marcas profundas. Mas o que nos interessa aqui em particular são as demais etapas de seu projeto romântico: a saber, os seus estudos filosóficos e sobretudo o seu ensaio *A Cristandade ou Europa* de 1799 (mas publicado apenas em 1826). A visão da Europa de Novalis que mais marcou a sua recepção posterior foi sem dúvida a apresentada nesse ensaio. Mas essa recepção não deixou de fazer o seu trabalho de transformação do texto de Novalis: em primeiro lugar, desconectando-o da obra filosófica de Novalis – decerto fragmentária, mas nem por isso menos importante, muito pelo contrário – e, em seguida, quando da publicação, eliminando as passagens que justamente indicavam a distância de Novalis com relação a um simples projeto restaurativo.

*A Cristandade ou Europa* é uma descrição nostálgica do mundo medieval europeu. Em oposição radical ao estado de guerra europeu no qual Novalis se encontrava, aí ele pintou uma paisagem idealizada de uma Europa em paz e unificada pelo cristianismo. As primeiras palavras do texto deixam claro o seu teor:



Foram belos e resplandecentes tempos, quando a Europa era uma terra cristã, quando *Uma* Cristandade habitava esse território marcado pelas pessoas; *Um* grande interesse comunitário ligava as províncias mais distantes desse amplo Reino espiritual. Sem grandes propriedades seculares, *Um* chefe conduzia e unificava as grandes forças políticas<sup>2</sup> (1978, p. 732).

Novalis elogia a preocupação da igreja em impedir as manifestações da ciência com as suas descobertas “perigosas e extemporâneas” (p. 733). A Europa teria perdido esse paraíso sobre a terra devido à evolução das relações comerciais que gerou o esfacelamento da Europa. A saída do mundo fechado da comunidade (*Gemeinschaft*) e a entrada no mundo dos negócios, da prosa da vida que pisa e esmaga a poesia do espiritual, a passagem do homem em perfeita harmonia com o seu meio, para uma nova concepção de homem marcado pela instrumentalização das suas relações, pela busca desenfreada da propriedade e do saber, em suma: marcado pela interiorização da fenda, da separação com a natureza, esse tipo de movimento que descortina um modelo binário de evolução na socialização – de ruptura e queda – era típico da época de Novalis. Novalis com o seu texto, no entanto, queria apresentar um modelo no sentido kantiano, a saber, transcendental, de uma “Idéia reguladora” que poderia estar indicando uma reconciliação desse homem decaído com o seu meio. Assim como no seu texto *Glauben und Liebe* ele descrevera o mundo da monarquia cavalheiresca como um Ideal no sentido regulador transcendental, do mesmo modo em *A Cristandade ou Europa* ele descreve o catolicismo como o meio, a única religião, capaz de re-ligar a Europa fragmentada. (Nesse sentido, aliás, não deixa de contar um ponto a favor de sua perspicácia sociológica *avant la lettre*, o fato de Novalis – assim como posteriormente F. Schlegel – descrever o Protestantismo como a religião típica dessa situação moderna que incentiva a competição e o isolamento entre as pessoas e as nações<sup>3</sup>). Como afirma Hermann Kurzke comentando o ensaio de Novalis: nesse texto, “a Idade Média é um novo campo de experimentação da positivação do criticismo” (1983, p. 231), ou seja: Novalis procurou projetar na Idade Média um modelo transcendental que deveria guiar as transformações do seu presente. Como no seu chamado “idealismo mágico”, a idéia de Novalis é que existe um potencial revolucionário no mundo que deve ser *revelado*. A idade de ouro ou a “paz perpétua” podem ser atingidas se esse potencial vier à luz do dia. O papel do poeta/filósofo é o de anunciar essa revolução. Para Novalis a modernidade, o protestantismo e o Iluminismo representaram passos na direção errada, que impediram a manifestação dessa força autêntica. Kurzke nota, portanto, com razão, que Novalis não visava tanto um reencantamento do mundo, mas sobretudo o seu desencantamento (1983, p. 233): ele, na verdade, era um crítico – como todo bom filósofo iluminista – que queria denunciar as falsas soluções: ou ao menos o que lhe parecia assim ser<sup>4</sup>. A Europa católica ele descreve no seu ensaio como uma “*intellectuale Anschauung des politischen Ichs*”, “intuição intelectual do eu político”, deixando explícito com o emprego dessa terminologia kantiana e típica do idealismo e do romantismo como um todo, que a sua teoria da histórica passa por uma doutrina transcendental que vê na Europa católica um

<sup>2</sup> Vale a pena ler a paráfrase irônica dessa visão da Idade Média que Schelling fez no seu longo poema satírico de 320 versos “Profissão de Fê Epicurista de Heinz Widerpost” de 1799 (em tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, publicada no *MAIS!*, 18/07/1999, p. 6.)

<sup>3</sup> Kurzke cita uma passagem da obra *Réflexions sur le protestantisme* de Joseph de Maistre, de 1798, que também apresenta o protestantismo como “*disolvant universel*” (Kurzke, 1983, p. 238).

<sup>4</sup> Nem por isso devemos descartar os efeitos conservadores, a saber, reacionários, das idéias de Novalis. Em primeiro lugar porque apesar dele desejar uma “revolução” – espiritual e material – o seu modelo é muito mais anti-revolucionário, já que para ele faria parte da “ordem natural” da história que a situação decadente da Europa seria superada. Em segundo lugar existe uma apologia da guerra, da sua beleza, sendo que o modelo aqui é o das Cruzadas. Kurzke (1983, p.248 s., nota 101) recorda que já Schiller valorizara as Cruzadas como uma força unificadora da Europa no seu livro *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs (História da guerra dos trinta anos, 1791-3)*. Contra a idéia de que a visão política de Novalis leva necessariamente ao quietismo (cf. Faber, 1970, p. 76-80). Não deixa de ser sintomático que Faber retome Novalis sob o signo da revolução de 68; de resto o mesmo se deu nessa época com Walter Benjamin, cuja obra, aliás, foi construída em diálogo com os pensadores de Iena.

Ideal a ser concretizado mas não simplesmente restaurado. Daí a recepção conservadora desse texto já ter iniciado mesmo antes da sua publicação, nas cópias do manuscrito, que suprimiram a frase “Sua [i.e. do cristianismo] forma casual está totalmente aniquilada, o antigo papado está no túmulo e Roma está pela segunda vez em ruínas” (Novalis, 1978, p. 750), frase essa que justamente distanciaria Novalis de qualquer suspeita de apologia da igreja romana de sua própria época (p. 592).

A crítica do mundo moderno marcado pela separação entre o saber e a crença, desdobra também no ensaio de Novalis (p. 740) a crítica romântica da separação das faculdades do nosso ânimo que teria sido ainda mais acelerada pelo Iluminismo e pela filosofia na sua oposição à Religião. Todo o programa romântico tal como ele pode ser lido na *Athenäum* coloca em questão esse mundo moderno iluminado – como afirma Novalis – pela luz fragmentada e diluidora do Iluminismo (p. 741s.). O programa de instituir uma nova mitologia – comum também a Hölderlin, Schelling e Hegel da época do *Mais antigo programa sistemático do Idealismo alemão* – não pode, portanto, ser desconectado desse ensaio de Novalis – mesmo que ele vise mais uma *Entzauberung*/desencantamento do que uma *Verzauberung*/reencantamento do mundo. Na sua descrição do mundo contemporâneo, a ele fica claro que ele via a necessidade da sua repoetização: “O ódio à Religião [...] transforma a música do universo, infinita e criadora, em um matraquear uniforme de um moinho monstruoso que é impulsionado pela tempestade do acaso e, nadando sobre ela, é um moinho em si, sem arquiteto ou moleiro e na verdade um autêntico *perpetuum mobile*, um moinho que mói a si mesmo” (p. 741). Na origem desse prédio mal-assombrado está o culto do saber filosófico que o autor localiza na França. Por outro lado, a resposta à crise moderna viria, para Novalis, da Alemanha (p. 744) que caminha, ele afirmou ainda no ensaio *Cristandade ou Europa*, “à frente dos demais países europeus” com o seu “passo lento, mas seguro”: ao invés de se dedicar à guerra, à especulação e aos partidarismos, ela trilha na direção de uma época elevada da cultura. Por outro lado, deveríamos agradecer aos filósofos já que o percurso realizado por eles era necessário; e mais, segundo nosso autor “A poesia encontra-se [agora] com mais encanto e mais colorida, como um índio enfeitado, diante dos cumes gelados e mortos daquele entendimento de gabinete” (p.746).

Como lemos no conhecido fragmento 116 da *Athenäum*, a teoria da Modernidade de Schlegel é uma teoria da construção do futuro via estetização da vida. Ele pensou o romance como uma “poesia universal progressiva”, “progressive Universalpoesie”, que une não apenas todos os gêneros, mas também a poesia a filosofia e a retórica. “Apenas ela [i.e. a poesia romântica]”, afirma Schlegel neste mesmo fragmento, “pode tornar-se, como a poesia épica, um espelho do mundo inteiro ao redor, uma imagem da época [...] esta é a sua verdadeira essência, que ela eternamente apenas torna-se, nunca pode ser acabada” (1967, p. 182s.). Reencontramos aqui tanto a temporalização da utopia, como também a sua estetização. É interessante notar, no entanto, que esta estetização, no período e nos autores

que estamos lendo aqui, não encarna o paradigma clássico. Aqui se tratava antes de um grito de libertação das amarras da razão iluminista. Realizar a utopia significa poetizar o mundo. O lema que será pichado nas ruas pelo mundo afora em 1968, “a imaginação no poder”, é um herdeiro tardio desta tradição primeiro romântica. É verdade que a estetização da política, detectada por Benjamin no nazi-fascismo, conciliava tanto o modelo clássico como o do romantismo conservador, com seu culto da floresta, das brumas do norte, da morte etc. Existem, portanto, diferentes modos de se estetizar a política e de modo algum se deve reduzir a distopia à tentativa de estetizar a sociedade por um viés clássico. Dependendo de qual modalidade de estetização a sociedade elege, no entanto, ela caminha para a distopia (nazi-fascismo, por exemplo) ou não (como no exemplo do caos criativo da revolta estudantil: mas que não pôde se institucionalizar, caso contrário teria ela também abandonado o projeto de temporalização crítica da utopia).

A era romântica se auto-declara como era do criticismo: de insatisfação com seu presente e de constante busca de um mundo acolhedor. A máxima realização da crítica contém em si o gesto da fundação de novas (sempre plurais porque infinitas) utopias: “A crítica *mítica* é a que põe, divinatória, que determina o valor, ou as Idéias a partir das quais se critica e os autores que devem ser criticados” (Schlegel, 1963, p. 126). O “pôr” a que esta passagem se refere alude ao ato do crítico que deve “pôr” a obra diante do seu próprio Ideal. Ou seja, para os românticos – do mesmo modo como ao poeta cabia a tarefa de recriar a linguagem cotidiana que era vista como insuficiente – nesta crítica divinatória, as obras são vistas como realizações incompletas (cf. *parole*) – abertas – de um Ideal (cf. *langue*) e que devem ser aproximadas dele no *ato da crítica* (i.e. um novo patamar na cadeia de mediuns-de-reflexão). “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode levar-nos mais além”, afirmou Novalis (1978, p. 348). E Schlegel: “Toda crítica é divinatória, completar um projeto é idêntico a completar um fragmento” (1963, p. 49). Daí porque para ele: “O verdadeiro crítico é um autor elevado à segunda potência” (p. 106); ou então: “Toda crítica é potenciada. [...] Só existe crítica onde o absoluto e o empírico são sintetizados” (Schlegel, 1957, p. 75; cf. Benjamin, 1993, p. 76ss.). O crítico intervém, portanto, como um agente de *romantização* do mundo, de conexão entre o real e o Ideal; o seu mote é a construção do livro único, da “Enciclopédia” ou “Bíblia”, que como modalidades do Livro absoluto estavam no centro da filosofia romântica da linguagem. Como afirmou Schlegel, para o crítico “*Toda escrita deve ser sagrada*” (1963, p. 212). A crítica é que transforma o texto em escrita sagrada, i.e., em termos mais profanos, conecta cada obra ao seu próprio Ideal, integra o ato fragmentário ao todo-sistêmico. O mundo e suas obras é constantemente recriado pelo ato crítico. A utopia a partir daqui só poderia ser pensada de modo plural, aberto, efêmero. Se sabemos que os utopistas dos séculos XIX e XX desrespeitaram esta máxima romântica, isto significa apenas que eles não compreenderam, ou não quiseram aceitar, a teoria romântica da crítica e do ser como eterno devir.

Neste ponto, fica novamente claro na teoria romântica a função do tempo como concretização tendencial e infinita (nunca acabada) do

Absoluto. A definição do Ideal, portanto, é feita por uma crítica divinatória, i.e. que descreve a obra a vir. “Uma definição da poesia só pode determinar o que ela deve tornar-se”, afirmou Schlegel nos fragmentos da *Athenäum* (1967, p. 181). Novalis formulou algo semelhante num fragmento de 1798: “uma Idéia não se deixa apanhar numa sentença. [...] A lei do seu progresso deixa-se, no entanto, compor – é a partir dela que o romance deve ser criticado” (1978, p. 359). O mencionado fragmento 116 de Friedrich Schlegel, da *Athenäum*, executa justamente esta crítica divinatória – só que aí não de um texto, mas sim da História da literatura vista como um Livro único – na medida em que define a poesia romântica como uma “tendência”, realização de um “projeto”: “A poesia romântica está ainda em devir; sim, esta é a sua essência própria, que ela eternamente apenas torne-se e nunca poderá ser completa. Ela não pode ser esgotada por nenhuma teoria e apenas uma crítica divinatória poderia ousar querer caracterizar o seu Ideal” (Schlegel, 1967, p. 183). Mas, como já vimos acima, a crítica não visa um Ideal único (estaque) que abarque a todas as obras singulares: “Deve poder existir um número infinito de Bíblias”, escreveu Schlegel (1963, p. 236), revelando o caráter eminentemente conceitual da sua noção de Bíblia. Não existe um Ideal fechado, mas apenas um sistema de ideais que se articulam na formação do Absoluto como *medium*-de-reflexão: eterno devir (cf. Benjamin, 1993) A utopia só existe no plural e em constante movimento de auto-reflexão, (auto-)negação. Ela não é subsunção do particular ao geral, do indivíduo ao todo, mas sim movimento constante de choque e negação do todo. O todo é o falso.

Assim o importante fragmento 216 da *Athenäum* “a Revolução Francesa, a *Doutrina da ciência* de Fichte e o *Meister* [*Os anos e aprendizagem de Wilhelm Meister*] de Goethe são as maiores tendências da época” (“die Französische Revolution, Fichte's Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters”; Schlegel, 1967, p. 198) ganha toda sua importância: o crítico deve tentar perceber no presente os traços de um futuro melhor. Estas *tendências* são vistas como ideais, ou seja, modelos transcendentais a serem seguidos, mas não como um modelo estaque a ser imitado. A utopia não é sistema, fórmula, conceito fechado, mas antes um caos ativo, ímpeto autodesconstrutivo e construtivo. A busca de tendências muda a cada presente e em cada contexto. O pensador que condena com desdém as tendências de seu presente como sendo “mera moda”, não entendeu nada da modernidade ou da função transcendental da moda. O absoluto só subsiste no efêmero.

É interessante notar como esta concepção romântica também foi aplicada às artes. Como o fragmento 434 da *Athenäum* deixou claro, F. Schlegel visou antes de mais nada uma crítica das concepções tradicionais de gênero: “As divisões habituais da poesia são apenas madeiramento morto para um horizonte limitado” (1967, p. 252). A continuação deste fragmento afirma novamente que a única tarefa que se pode realizar é uma tentativa de se perceber a “tendência” da poesia. A crítica da razão da poética dos gêneros levada a cabo por Schlegel – na expressão de Peter Szondi (“Kritik der gattungspoetischen Vernunft”) – deu-se através de um processo de

utilização dos mesmos apenas como “tons” que marcariam as diversas obras poéticas e misturar-se-iam nelas<sup>5</sup>. Evidentemente, a base para tal superação dos gêneros está dada na modernidade, para este autor, através do romance – ou da poesia romântica – que, como ‘forma progressiva’<sup>6</sup>, engloba potencialmente todos estes gêneros que são superados e misturados nela. “Todos os tipos de poesia [*Dichtarten*] clássicos, na sua pureza estrita, são agora risíveis” (Schlegel, 1967, p. 154), afirmou ele em 1797, e no mesmo ano ainda: “Sentido para a individualidade poética tem-se apenas com os modernos” (1957, p. 37). Este olhar para o singular que resume a revolução romântica: ao salvar o individual, ela deu um tiro na tradição das utopias que sempre estipularam um triunfo do todo, de um modelo da razão universal, sobre o indivíduo. A revolução romântica, com sua entronização do autor como criador, desbancou a noção milenar da arte como *imitatio*. Esta reviravolta implicou, no campo da utopia, o abandono e a crítica radical dos grandes modelos a serem imitados. Como complemento a esta idéia, veja-se esta outra passagem: “Pode-se tanto dizer que existem infinitos *tipos de poesia* ou que só existe um tipo progressivo. Portanto não existe nenhum” (Schlegel, 1957, p.72). Assim como os românticos afirmaram existir uma Idéia para cada obra, do mesmo modo, portanto, Friedrich Schlegel pôde escrever em 1798: “Cada obra um gênero [*Gattung*] para si” (p.116). Ou ainda, procurando traduzir este princípio para aplicá-lo em uma crítica da razão utópica, que procurei deduzir aqui da crítica romântica dos gêneros literários: “Cada indivíduo, uma utopia para si.”

### Desmascarando a hipocrisia da razão utópica humanista/iluminista

Mas a esta versão da vida como ato contínuo de revolução, também corresponde um contraponto mais lúgubre. Ele pode ser vislumbrado tanto na mencionada literatura que apresenta a revolta da técnica e retrata o homem moderno como um Prometeu castigado pelo seu saber – com lemos no casal Mary e Percy Shelley, em Goethe, Blake e tantos outros poetas da época, como também vemos os tons cinzas da reflexão sobre o tempo e o futuro na pena de poetas como Baudelaire que ironizaram até as últimas conseqüências os utopistas e a moral burguesa de sua época. Ele espicaça o que poderíamos chamar de hipocrisia humanista/iluminista que sustenta em grande parte a utopia, assim como outros grandes projetos “civilizadores” do século XIX e da razão da *Aufklärung*, desde suas origens. Em algumas das linhas mais famosas dos seus *Fusées*, Baudelaire reflete longamente e de modo amargo sobre os burgueses e utopistas de sua época. Sua intuição de poeta o colocou um século diante dos seus: não por acaso esta passagem fascinou outro melancólico e desiludido com as utopias, Walter Benjamin. Eu cito algumas passagens deste texto:

O mundo vai acabar. A única razão pela qual ele poderia durar está em existir. Como essa razão é fraca, comparada a todas as que anunciam o contrário, e particularmente a esta: o que tem o mundo a fazer doravante sob o céu? – Pois, a supor que ele continuasse a existir materialmente, seria uma existência digna desse nome e do dicionário histórico? Não digo que

<sup>5</sup> Cf. Szondi, 1970, p. 192ss., Schlegel, na medida em que tratou a epopéia, a lírica e o drama como tons ou modos, aplicáveis aos diferentes gêneros (romance, sátira, idílio, balada, conto, fábula...), marcou a superação da concepção dos gêneros como entidades estanques, hipostasiadas.

<sup>6</sup> Aliás, não propriamente “forma”, mas sim “elemento da poesia”, como fez questão de ressaltar F. Schlegel no seu “Brief über den Roman” (1967, p. 335).

o mundo será reduzido aos expedientes e à desordem bufa das repúblicas da América do Sul, – que talvez até nós mesmos retornaremos ao estado selvagem, e que iremos, em meio às ruínas herbosas de nossa civilização, procurar nosso pasto, com um fuzil na mão. Não; – pois essa sorte e essas aventuras suporiam ainda uma certa energia vital, eco das primeiras eras. Novo exemplo e novas vítimas das inexoráveis leis morais, pereceremos por onde acreditamos ter vivido. A mecânica nos terá de tal forma americanizado, o progresso terá tão bem atrofiado em nós toda a parte espiritual, que nada em meio aos devaneios sanguinários, sacrílegos ou antinaturais dos utopistas poderá ser comparado a seus resultados positivos. [...]

A imaginação humana pode conceber, sem demasiada dificuldade, repúblicas ou outros estados comunitários, dignos de alguma glória, se forem dirigidos por homens sagrados, por certos aristocratas. Mas não é particularmente por meio de instituições políticas que se manifestará a ruína universal, ou o progresso universal; pois pouco me importa o nome. Será pelo envilecimento dos corações. [...]

E eu, que às vezes sinto em mim o ridículo de um profeta, sei, a meu turno, que jamais terei a caridade de um médico. Perdido neste mundo vil, atropelado pela multidão, sou como um homem esgotado cujo olho, para trás, nos anos profundos, só vê desengano e amargura, e, para frente, uma tempestade que não contém nada de novo, nem ensino nem dor (Baudelaire, 2007, p. 301-305).

Esta tempestade, que Baudelaire coloca diante de nossos olhos, Benjamin a localizaria, em 1940, diante do anjo da história, que caminhará de costas, mirando o amontoar-se de escombros que é a que se resume a história da humanidade. É desta visão da história que vê nela o sempre-igual da destruição que Baudelaire deduz seu “o mundo vai acabar” e Benjamin, ecoando este mesmo mote, já em plena Segunda Guerra Mundial, ainda afirmaria a existência de uma “porta estreita” por onde o inteiramente outro poderia penetrar, como lemos na última das teses benjaminianas sobre o conceito da história (1974a, p.704). Na mesma coletânea de fragmentos, Baudelaire novamente apunhala os utopistas com sua verve:

un impudent utopiste [...] affirme que le plus grand plaisir de l’amour était de former des citoyens pour la patrie.

Moi je dis: la volupté unique et suprême de l’amour gît dans la certitude de faire le mal. – Et l’homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve tout volupté (1975, p.651ss.).

Baudelaire responde à tendência totalizante e biopolítica das utopias, com a sua política demoníaca da individualidade e com a comemoração do gozo no mal: avesso da moral burguesa que sustenta também as utopias. O *Frankenstein* de Mary Shelley, por sua vez, perfaz a virada da utopia no terror pela via da crítica da ciência e do saber. Como formulou Michael Winter, o utopista – a saber, o cientista – agora se torna o criador do mal. (1985, p. 90) Este mal e terror, por sua vez, provocam gozo nos leitores e, no século XX, nas platéias de cinema. A literatura e as artes se apresentam

como os campos de reflexão e de possibilidade de uma crítica radical da pulsão utópica/distópica do homem prometéico moderno.

Jules Verne, no seu romance de 1863, não publicado em vida por seu editor Pierre-Jules Hetzel, também fez um panorama de *Paris au XXe siècle* que apresenta uma sociedade totalmente dominada pela técnica e pela lógica capitalista. Nesta sociedade não existe espaço para as artes, a não ser as que fazem laudas auto-elogiosas àquele mundo. O futuro aparece como limpo e organizado, sem lugar para as emoções e para relacionamentos não lucrativos. Trata-se de uma explicitação crítica daquilo que mais tarde Adorno e Horkheimer chamariam de dialética do Esclarecimento. No mundo futuro desta obra de Verne o *Bildungsroman* do homem moderno não é mais possível. A arte, que no modelo goetheano servia de “desvio formador”, está sufocada nesta sociedade perfeitamente burocratizada. O homem está reduzido a mero capital humano. A técnica e o lucro guiam o cotidiano de homens tristes, verdadeiros autômatos, com uma vida emocional e sexual desérticas. A sociedade é comparada a uma enorme prisão (Verne, 1994, p. 72). Michel Duffrénoy, o protagonista, é um verdadeiro ET em sua sociedade que despreza tudo o que tem a ver com cultura: ele é professor de latim e encontra-se mais e mais sem um público. Neste mundo de Verne, é como se o homem egoísta, que Rousseau vira triunfar na sociedade urbana de sua época, tivesse conseguido extirpar a última gota de piedade da face da terra (p. 154). A narrativa é do tipo que depois se tornou tradicional e é bem conhecida para os leitores de G. Orwell e A. Huxley, ou para os que viram *Matrix*: ela conta a história de um indivíduo que consegue manter sua autonomia em meio à aniquilação da individualidade. Trata-se de uma alegoria do indivíduo moderno em meio à sociedade coisificada que o aliena. É memorável o fato do editor de Verne, Hetzel, ter sentido neste livro um certo ar dos escritos de Fourier (Verne, 1994, p. 13). Se é na ficção científica que esta face distópica da tradição utópica vem à luz com mais intensidade, ou seja, justamente no gênero literário que explora as relações entre o homem e a técnica, por outro lado, não é menos verdade que existe uma relação profunda entre a própria ficção científica e o cinema. É como se a técnica cinematográfica permitisse um mergulho ainda maior nas potencialidades distópicas da técnica que este gênero encena. A ambigüidade da técnica é desdobrada no dispositivo cinematográfico. Este se transforma em verdadeiro bisturi, para recordar outra imagem de Benjamin, aplicada por ele para descrever o cinema<sup>7</sup>, que penetra as carnes do homem moderno, virando do avesso sua pele que cada vez mais é mera roupa para uma individualidade que se confunde ela mesma com o último *prêt-à-porter*.

Michael Winter se pergunta se “o utopista é aquele que sempre quer fazer o bem e gera o mal” (1985, p.109). Esta formulação é interessante, mas talvez um pouco inocente, porque pressupõe que poderíamos ter acesso às intenções dos utopistas e, o que seria mais inocente ainda, que estas seriam sempre boas. Por outro lado, como lemos nesta obra de Verne, não se trata mais, a partir da crítica da utopia iniciada no século XVIII por Prevost, de uma sociedade realmente idealizada pelo autor. Antes,

<sup>7</sup> O cinema, para Benjamin, é uma técnica que penetra “profundamente as vísceras dessa realidade” como o bisturi de um cirurgião (1985, p. 187).

estas distopias são representações caricatas do presente do autor. A ficção, como vimos, em Mercier, não retira o compromisso do autor do romance futrológico com o seu presente: muito pelo contrário. É o “golpe de ficção” que permite este mergulho no presente. Mas, por outro lado, não podemos deixar de concordar com Winter quando ele afirma que a utopia só pode ser considerada completa se ela trazer consigo a sua autocrítica. Neste sentido é importante se diferenciar entre os utopistas sociais e os artistas da utopia: estes últimos sempre foram mais atentos para este momento crítico do gesto utópico. Eles perceberam que a utopia, como todo dispositivo, é ambígua e não existe sem sua face distópica. A arte permite que vislumbremos criticamente aquilo que políticos “utopistas” criaram e criam às custas de milhões de vidas. Mas se o homem romântico tem como seu mito o artista – para Novalis o artista é o ser transcendental<sup>8</sup> –, então entendemos melhor porque desde o romantismo é praticamente impossível de se fazer esta distinção entre o utopista social e o artista. Mas isto não nos impede de cobrar mais a crítica da razão utópica, mesmo em uma época que acredita – talvez também inocentemente – que já deixou as utopias para trás.

Campinas, 8 de junho de 2009

<sup>8</sup>“O artista é completamente transcendental” (Novalis, 1978, p. 323); “O artista ergue-se sobre as pessoas, como uma estátua sobre um pedestal” (p. 323). Novalis também afirma que “A poesia é a grande arte da construção da saúde transcendental. O poeta é, portanto, o médico transcendental” (p. 324). Esta junção entre o artista e o médico não deixa de lembrar o modo como o nazismo foi muito bem caracterizado no filme *Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen (1992). O biopolítico revela-se nestas passagens e neste filme como o médico-estético-político. O nazismo visava uma higienização da alma e do corpo alemães, via-se como uma intervenção médica e estética na *Gestaltung*, formatação, da nação, que se queria pura, ariana (cf. Lacoue-Labarthe e Nancy, 2002). Ou seja, devemos nos aproximar *cum granu salis* da teoria romântica da poesia e do homem modernos. Nem tudo nela é condizente com a idéia da temporalização crítica da utopia que apresentei aqui. O ovo da serpente do biopolítico, que culminou no nazismo, também se encontra no ninho romântico.

### Bibliografia

- ADORNO, Th.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Trad. H. Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ARENDT, Hannah. *Da Revolução*. Trad. Fernando Dídimo Vieira. São Paulo: Editora. Ática, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, vol. I. Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. “Projéteis”. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. In: *alea* volume 9 número 2 julho-dezembro 2007, p. 301-305.
- BENJAMIN, Walter. “Zur Kritik der Gewalt”. In: *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. II: Aufsätze, Essays, Vorträge, 1974.
- BENJAMIN, Walter. “Über den Begriff der Geschichte”. In: *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. I: Abhandlungen, 1974a.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, v. I, Magia e técnica, arte e política. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1985.
- BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. pref. e notas M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/ EDUSP, 1993.



- COMPARATO, Vittor I. *Utopía. Léxico de política*. Trad. H. Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- FABER, R. *Novalis: Die Phantasie an die Macht*. Stuttgart, 1970.
- KOSELLECK, Reinhart. “Die Verzeitlichung der Utopie”. In: VOSSKAMP, Wilhelm (org.). *Utopieforschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. I, 1985, p. 1-14.
- KURZKE, Hermann. *Romantik und Konservatismus. Das “politische” Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1983.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MÄHL, Hans-Joachim. “Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern”. In: VOSSKAMP, Wilhelm (org.). *Utopieforschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. III, 1985, p. 273-302.
- MERCIER, Louis-Sébastien. *L’an 2440*, 1786.
- NOVALIS, Schriften. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, org. por Hans-Joachim Mähl e R. Samuel. Stuttgart, vol. II, 1978.
- NOVALIS, Schriften. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, org. por Hans-Joachim Mähl e R. Samuel. Stuttgart, vol. III, 1987.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Literary Notebooks 1797-1801*, ed. Hans Eichner. London: University of London/ The Athlone Press, 1957.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, org. por E. Behler, München/Paderborn/Wien, vol. XVIII, 1963.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, org. por E. Behler, München/Paderborn/Wien, vol. II, 1967.
- SZONDI, Peter. “Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlass”. In: *Euphorion*, LXIV, 1970, p. 181-99.
- TROUSSON, Raymond. “Utopie, Geschichte, Fortschritt: Das Jahr 2440”. In: VOSSKAMP, Wilhelm (org.). *Utopieforschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. I, 1985, p. 15-23.
- VERNE, Jules. *Paris au XXe siècle*. Paris: Hachette, 1994.
- WINTER, Michael. “Don Quijote und Frankenstein. Utopie als Utopiekritik: Zur Genese der negativen Utopie”. In: VOSSKAMP, Wilhelm (org.). *Utopieforschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. I, 1985, p. 86-112.

