

A questão da inexaurabilidade do texto: o *Frühromantik* e a escritura derridiana

Mirella Guidotti & Wilma Patricia Mass
Unesp & Unesp
mirellaguidotti@gmail.com & pmaas@uol.com.br

RESUMO: A partir das concepções estéticas dos Românticos de Jena, apontamos para a configuração do novo cenário crítico que desaloja o discurso filosófico como expressão de um conteúdo seguro, fixo e livre das ambiguidades da linguagem figural. Nossa hipótese é a de que, já no conceito de *símbolo* schellinguiano ocorre a problematização em torno da opacidade do texto. Abordando ainda em que medida esta problematização em torno da linguagem perdura na contemporaneidade, aludimos ao pensamento de Derrida, que aponta para a ilusão contida na pretensão de formular uma linguagem depurada, inequívoca e sem ambiguidades, criando assim um novo espaço na relação entre arte e filosofia, uma vez que agora, o próprio *texto* enquanto entidade neutra e fechada será questionado.

PALAVRAS-CHAVE: *Frühromantik*. Símbolo. Linguagem poética. Linguagem filosófica. Escritura derridiana.

ABSTRACT: This article aims to investigate the configuration on the new scenario, during the Early German Romanticism, which led to dismantle the philosophical discourse as the expression of a safe and fixed content, free from the

ambiguity of figural language. Our main argument is that already Schelling's concept of *symbol* brings up the question about the opacity of the text. By analyzing to what extent this problematization around the language lingers on in the contemporariness, we refer to Derrida's thought which points out to the illusion embedded in the pretension to conceive a clear and unambiguous language, creating therefore a new ground between art and philosophy since the text itself as a neutral and closed subject will be questioned now.

KEY-WORDS: *Frühromantik*. Symbol. Poetic language. Philosophical language; Derrida's *écriture*.

O *Frühromantik*¹

Nós somos um signo, sem significação.
Mnemosyne, Hölderlin²

O *Programa Sistemático* – cuja autoria ora é atribuída a Schelling, ora a Hegel ou Hölderlin – é um marco nas considerações em torno da arte e da filosofia. A arte é aqui entendida não somente como mais um dos objetos de análise filosófica, da qual seriam extraídos conceitos que diriam, como um juiz, o que é ou não arte ou beleza, mas como – para usar a terminologia do referido texto – a verdadeira “mestra da humanidade”. Neste sen-

¹ *Frühromantik* (literalmente, Romantismo precoce ou primeiro) é o termo sob o qual a historiografia literária designa hoje o período compreendido aproximadamente entre 1796 e 1801. Tal delimitação fundamenta-se principalmente em uma conjunção histórica invulgar, que reuniu, em Jena, Berlin e novamente em Jena, August Wilhelm e Friedrich Schlegel, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Johann Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck e Friedrich Schlegel. À mesma época, Johann Gottlieb Fichte e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling encontravam-se na Universidade de Jena. Também o linguista August Ferdinand Bernardi, então lecionando na Universidade de Berlim, mantinha colaboração com o grupo de Jena, tendo mesmo contribuído com artigos para a revista *Athenäum* (1798).

² “Ein Zeichen sind wir, deutunglos” (HÖLDERLIN, s/d, p. 463).

tido, procuramos ressaltar que, dado o Romantismo não ter dogmas, princípios, programa ou sistema de conceitos (HARTMANN, 1983, p. 189), ele “[...] é tudo menos filosofia; mais próximo dele se encontra a poesia” (Idem, 1983, p. 189). Como encontramos no *Programa Sistemático*, a *Idéia* que unificaria tudo seria a *Idéia* da beleza:

[...] a idéia que unifica tudo, a *Idéia* da *beleza*, tomada a palavra em seu sentido superior, platônico. Pois estou convicto de que o ato supremo da Razão, aquele em que ela engloba todas as *Idéias*, é um ato estético, e de que *verdade* e *bondade* só estão irmanados na *beleza*. O filósofo tem de possuir tanta força estética quanto o poeta. (SCHELLING, 1989, p. 42).

A *Idéia* da beleza, “em seu sentido superior, platônico”, certamente não é a *Idéia* tal como a entendia Platão, pois o filósofo grego não fundara uma teoria estética enquanto lugar da *verdade*, desprezando assim seu valor cognitivo. Entretanto, a leitura schellinguiana associa a *Idéia* de *verdade* à da *beleza*, e, para Schelling, esta ligação seria satisfeita no ato estético. Diferente portanto do filósofo grego, que no livro X da *República* expulsa os poetas pois estes representariam a fabricação de ilusões que o conhecimento da filosofia deveria expurgar, Schelling se filia a outra tradição – a neoplatônica – em que, a partir da reinterpretação da *Idéia*, a concepção de arte passa a ser inteiramente outra. Não obstante seja empregada a mesma terminologia, o conceito de *Idéia* já será operado de forma diferente, pois neste conceito incorporar-se-á a arte. O pensamento neoplatônico “se encarregará assim de

repatriar o poeta para a república” (BARBOZA, 2005, p. 162) e, doravante, “a Idéia platônica passa a desempenhar na reflexão estética sobre a arte um papel novo, embora concebido com a ajuda da doutrina das Idéias. A arte é de agora em diante visão modelar, com plena validade metafísica” (Idem, p. 164).

Para Platão, a poesia destruiria o lado racional da alma, pois, ao contrário do rigor contido na linguagem filosófica, a linguagem poética poderia denegrir os menos doutos que se deixam enganar pelo imitador, tendo em vista ser concebida como linguagem ambígua e sem fronteiras delimitadas. Esta concepção liga-se à construção platônica de uma filosofia rigorosa e sistemática que, procurando se distanciar das ilusões causadas pelo mundo aparente, pretende construir, no terreno do entendimento puro, uma cidade ideal. Nesta cidade ideal, a arte teria lugar na medida em que não se entregasse a ímpetos irracionais, e não se baseasse unicamente no prazer dos sentidos, mas no desejo de tornar mais sábios os homens, perseguindo objetivos mais nobres para elevar a alma, o que ajudaria o filósofo a bloquear impulsos frenéticos, trabalhando então no sentido de educar as paixões. E, para isto, é necessário que se expulse todo elemento tido como corruptor. O fascínio e ilusão que a arte exerce “a filosofia deve dissipar de maneira assídua, incansável” (LACOSTE, 1986, p. 15). Como diz Alain Badiou,

Platão é muito claro nesse ponto: o que a poesia desorienta é o pensamento discursivo, a *dianoia*. O poema, diz Platão, é a “ruína da discursividade dos que o escutam”. A *dianoia* é o pensamento que atravessa, o pensamento que encadeia e

que deduz. Já o poema é afirmação e deleite, não atravessa, mantém-se no limiar. O poema não é transposição organizada, mas oferenda, proposição sem lei (BADIOU, 2002, p. 31).

Por estarem distantes das verdadeiras realidades³, as belas-artes em Platão não são conectadas à Beleza. Para que ocorra uma interligação entre *arte* e *beleza*, seria necessária uma apreensão em torno das essências. Contudo, a arte enquanto reprodução infiel, *mimética*, implica referência ao mundo sensível, e, neste sentido, a poesia não seria admitida “em caso algum” (PLATÃO, 1973, p. 218). Pode-se apontar deste modo, como diz Alain Badiou, que o “cerne da polêmica platônica relativa à *mímesis* designa a arte não tanto como imitação das coisas, mas como imitação do efeito de verdade” (BADIOU, 2002, p. 12), e, assim, é necessário denunciar a “pretensa verdade imediata da arte como uma falsa verdade, como a aparência própria do efeito de verdade. E é esta a definição da arte e só dela: ser o encanto de uma aparência de verdade” (Idem, 2002, p. 13). O imitador realiza assim “sua obra longe da verdade” (PLATÃO, 1973, p. 231) e não possui “opinião reta quanto à beleza” (Idem, 1973, p. 230), pois esta está sempre ligada à Idéia do Belo, a uma Idéia eterna e verdadeira.

³ No *Fedro*, no trecho em que Sócrates enumera o que gerará as almas conforme o grau que contemplaram as Idéias: o grau conferido ao poeta está na frente somente do operário, do sofista e do tirano: “aquela que mais contemplou gerará um filósofo, um esteta ou um amante favorito das Musas; a alma do segundo grau irá formar um rei legislador, guerreiro ou dominador; a do terceiro grau forma um político, um economista ou financista; a do quarto, um atleta incansável ou um médico; a do quinto seguirá a vida de um profeta ou adepto dos mistérios; a do sexto terá a existência de um poeta ou qualquer outro produtor de imitações; a do sétimo a de um operário ou camponês; a do oitavo, a de um sofista ou demagogo; a do nono, a de um tirano.

A desvalorização da arte acaba prevalecendo então por um motivo prático, o que determinará por outro lado seu lugar na educação e no Estado: sua utilidade será educativa ou recreativa, cerceada segundo os ditames do Estado. Na cidade ideal fundada nas *Leis*, a abertura em relação a uma *determinada* arte poderia se dar segundo regulamentação operada pelo legislador: a arte teria sim um lugar no Estado, não obstante este lugar seja restrito⁴.

Disso resulta que a arte deve ser condenada ou tratada de maneira puramente instrumental. Estritamente vigiada, a arte pode ser o que proporciona a uma verdade prescrita *de fora* a força transitória da aparência, ou do encanto. A arte aceitável deve ser submetida à vigilância filosófica das verdades [...] A norma da arte deve ser a educação. E a norma da educação é a filosofia (BADIOU, 2002, p. 13).

⁴ Se por um lado as belas-artes são tidas unicamente como uma exaltação dos sentidos, por outro, ela pode tornar mais sábios e moralmente melhores os homens que dela se servirem para o desenvolvimento de suas faculdades intelectuais, como o estudo da teoria rítmica e harmônica na música: “Cette direction des sentiments de plaisir et de douleur qui constitue l’éducation se relâche et se corrompt en bien des points dans le cours de la vie. Heureusement les dieux, prenant en pitié le genre humain condamné au travail, nous ont ménagé des repos dans la succession des fêtes instituées en leur honneur, et ils nous ont donné les Muses, Apollon leur chef et Dionysos pour s’associer à nos fêtes, afin qu’avec l’aide des dieux nous réparions pendant ces fêtes les manques de notre éducation. Voyons donc si ce que je proclame à présent est vrai et conforme à la nature, ou s’il en est autrement. Je dis qu’il n’est guère d’animal qui, lorsqu’il est jeune, puisse tenir son corps ou sa langue en repos et ne cherche toujours à remuer et à crier; lès uns sautent et bondissent, comme s’ils dansaient de plaisir et folâtraient, les autres poussent toutes sortes de cris. Mais les animaux n’ont pas le sens de l’ordre ni du désordre dans les mouvements, que nous appelons rythme et harmonie, tandis que les dieux qui, comme nous l’avons dit, nous ont été donnés pour associés à nos fêtes nous ont donné aussi le sentiment du rythme et de l’harmonie avec celui du plaisir”. (PLATÃO, 1946, VI, p. 48-49).

Portanto, o sistema platônico – em benefício de uma filosofia rigorosa, sistemática, com afirmação categórica do princípio de *identidade* – confere uma prevalência da filosofia sobre a arte: a verdade filosófica, *episteme*, se sobrepõe à poética, relegando à linguagem mera função cognitivo-designativa, concebendo o sentido do texto como transcendentemente fixo e seguro, como que pairando sobre a linguagem. Como expressa Sócrates no *Crátilo* platônico, as coisas deveriam ser cognoscíveis por elas mesmas e a melhor forma de conhecimento é aquela que parte da verdade e conhece as coisas em si mesmas: “devem procurar-se, evidentemente, fora dos nomes, outros guias, que, sem ajuda deles [...] nos mostrem em segurança a verdade dos seres em si mesmos” (PLATÃO, 1973, p. 154).

No período denominado *Frühromantik*, contudo, o conceito de *Idéia* – incorporado às belas-artes – apresenta uma configuração diversa do filósofo grego. Pois, conceber a *arte* como o Absoluto, com o poder de “operar a síntese” (SCHELLING, 1978, p. 257-258) entre as cisões mais suprema⁵, como reforça Schelling, não implica uma *exposição* fixa, unívoca e clara, tal

⁵ Pode-se dizer que esta síntese de contrários encontra um correlato no chamado *sintetismo* romântico ou naquilo que Friedrich Schlegel chamou de “poesia universal progressiva”, configurando a unidade entre poesia e filosofia. Como diria o próprio Schelling no *Systeme*, a arte é para o filósofo “a coisa mais suprema” porque ela desvela o “Santo dos Santos”, e une “o que está separado na Natureza e na História e o que eternamente deve fluir na vida e na ação como também no pensamento” (SCHELLING, 1978, p. 259). Como expressa também Novalis: “Através da poesia nasce a suprema simpatia e a coatividade, a mais íntima *comunidade* de finito e infinito” (NOVALIS, 1988, p. 121), ou, em Schlegel, quando diz que em “todo bom poema é preciso que tudo seja intenção e tudo instinto. Por isso ele se torna ideal” (SCHLEGEL, 1994, p. 83). Esta união de opostos torna-se suprema num conhecido fragmento de Schlegel: “É igualmente mortal para o espírito ter um sistema ou não ter sistema algum. Ele terá portanto de se decidir por uma combinação de ambos” (Idem, p. 95).

como a busca de pureza do conceito no discurso filosófico. No pensamento schellingiano – melhor: na obra *Filosofia da arte*, considerada “impúblicável” pelo próprio autor⁶ – o conceito de *símbolo*, que ocupa “uma posição central no âmbito da filosofia da arte” (GADAMER, 1999, p. 141) se insere em uma concepção mais ampla, que procura colocar a arte como o órgão da filosofia, desestabilizando pois a via platônica que subjugara a arte à filosofia: aqui, não se configura uma subjugação da arte às inquirições filosóficas, mas um novo cenário no qual as relações entre linguagem filosófica e linguagem poética se avizinham. Como diz o *Programa sistemático*, a arte constitui, para as aspirações da filosofia, uma questão de “dignidade superior”, dado que a “doutrina da arte”, “no interior da própria filosofia”, intuiria mais imediatamente “o eterno como que em figura visível” (SCHELLING, 2001, p. 27).

Em Schelling, a objetivação na arte do Absoluto é a possibilidade de uma exposição do eterno que, entretanto, só se manifesta *simbolicamente*: na arte como tal não se encontraria a infinitude, mas apenas um “reflexo”, *símbolo* da infinitude verdadeira. Entendida *simbolicamente*, a arte seria expressão do Absoluto, tal como o conceito de *Idéia* platônico. Porém, ao mesmo tempo em que este Absoluto é positivado, não se pode apreender esta infinitude completamente, pois ela não se liga a um significado estável e fixo, assim como ocorre na *alegoria* ou

⁶ Todavia, ter como guia a referida obra é reconhecer que Schelling representa aqui “espécie de caixa de ressonância das discussões do grupo romântico de Jena” (SU ZUKI, 2001, p. 10), principalmente se atentarmos que o filósofo escreveu a *Filosofia da arte* a partir de cursos dados por August Wilhelm Schlegel, cujo pensamento exerceu grande influência no Primeiro Romantismo Alemão.

no *esquematismo*⁷, o que, por sua vez, remete à *Idéia estética kantiana*⁸. Schelling positiva assim a *Idéia*, com o contraponto de que esta positividade não seja ela mesma o infinito, mas apenas o *simbolize*. A arte então, “por ser exposição de Idéias, permite uma sublimidade, por assim dizer, objetal. A imagem dada à fruição, apesar de exposta no limite das formas, significa o não formal na forma suprema: o infinito”. (BARBOZA, 2005, p. 216). Schelling

[...] é levado a tomar o ‘infinito meramente sensível’ como símbolo do infinito. O ‘sublime é neste ponto uma subjugação do finito, que *mente* infinitude verdadeira’ [...] A intuição autêntica da infinitude se dá, pois, onde há símbolo, que, em sua finitude, faz as vezes da infinitude. [...] É no fingimento (na mentira) do símbolo que a grandeza relativa devém um ‘espelho’ da grandeza absoluta, da infinitude em si. . (BARBOZA, 2005, p. 213).

⁷ Uma passagem deveras conhecida na obra *Filosofia da Arte* é aquela em que o filósofo estabelece uma relação ternária entre o esquematismo, a *alegoria* e o simbolismo, e, entre-meios a estes conceitos, combina as categorias geral e particular: “Aquela exposição na qual o universal significa o particular, ou na qual o particular é intuído por meio do universal, é *esquematismo* / Aquela exposição, porém, na qual o particular significa o universal, ou na qual o universal é intuído por meio do particular, é *alegórica* / A síntese de ambas, onde nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambas são absolutamente um, é o *simbólico* / Esses três diferentes modos de exposição tem isto em comum, que são possíveis somente mediante imaginação, e são formas dela, mas só a terceira é, exclusivamente, a forma absoluta. (SCHELLING, 2001, p. 69).

⁸ Segundo Kant, a *Idéia estética* é “aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado” e que “nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”. (KANT, 2005, p. 159). Neste sentido, Schelling se utiliza tanto da *Idéia* em sentido neoplatônico quanto da *Idéia estética kantiana*, o que, segundo Jair Barboza, seria uma tentativa da parte do filósofo de “platonizar Kant” (2005, p. 187).

Desta maneira, mesmo que a *Idéia* no pensamento schellinguiano indique a posituação do Absoluto na obra de arte, esta positividade não é alcançável, no sentido da hermenêutica geral (*allgemeine Hermeneutik*), por exemplo, tal como será formulada posteriormente na hermenêutica de um Schleiermacher, enquanto ciência da interpretação, fundada em princípios para uma interpretação universal, descortinando o sentido do texto. De fato, diante da impossibilidade de uma linguagem universal e do reconhecimento de que é impossível escapar de sua temporalidade, Schleiermacher não recua, e intenta, através da construção de uma hermenêutica geral, apreender o sentido de um determinado discurso⁹. De uma perspectiva da interpretação, poder-se-ia dizer que o conceito de *símbolo* schellinguiano é o veículo utilizado pelo filósofo que valoriza, ao contrário de Schleiermacher, a instabilidade semântica da exposição.

Em síntese, detratores e partidários dos conceitos *símbolo* e *alegoria* concordam quanto a caracterização tanto de uma quanto da outra. Distinção que remonta a Goethe, a interpretação alegórica é concebida como finita, dirigida somente à intelecção, cujo significado direto é a transmissão de *um* sentido; por seu turno, a interpretação simbólica é infinita, sua linguagem é

⁹ Como aponta Gadamer, “Este é, efetivamente, o pressuposto de Schleiermacher: que cada individualidade é uma manifestação do viver total e que, por isso, ‘cada qual traz em si um mínimo de cada um dos demais, e isso estimula a adivinhação por comparação consigo mesmo’. Assim, ele pode dizer que se deve conceber imediatamente a individualidade do autor, ‘transformando a si mesmo ao mesmo tempo no outro’. Ao pontualizar desse modo a compreensão no problema da individualidade, surge, para Schleiermacher, a tarefa da hermenêutica como uma hermenêutica universal. Pois tanto o extremo da alteridade como o da familiaridade dão-se com a diferença relativa de toda individualidade”. (GADAMER, 1999, p. 295).

intransitiva e por isto mesmo, carregada do mais profundo sentido¹⁰. No mesmo sentido diz Todorov: o símbolo é produtor, intransitivo, motivado; realiza a fusão dos contrários: é e significa ao mesmo tempo; seu conteúdo escapa à razão: exprime o indizível. Por outro lado, a alegoria é, evidentemente, já acabada, transitiva, arbitrária, pura significação, expressão da razão. (TODOROV, 1996, p. 260).

Também em Schelling: na *Filosofia da arte*, o símbolo é caracterizado como *indiferença* completa entre *ser* e *significação* (o que difere a representação simbólica das outras). A obra não deveria *significar* nada além dela mesma, pois *ser* e *significação* seriam anulados na suprema obra de arte. Schelling invoca aqui o caráter de intransitividade da linguagem poética, a possibilidade de expressar sentido múltiplos, uma forma de interpretação não reducionista pois nunca repousada num conteúdo seguro. A noção de *símbolo* abre, deste modo, a possibilidade de apreender a realidade em sua totalidade, mesmo que opacamente, ao passo que o modo alegórico implicaria um tipo de exposição parcial¹¹. O *símbolo* é plural em seus sentidos por esta razão: ele não tem um conceito determinado que explique a imagem (*Bild*), pois sua significação é *intransitiva*. Assim, “para a exposição artística absoluta” (SCHELLING, 2001, p. 73), é necessário “*completa indiferença*, de tal maneira que o universal é totalmente o particular, e o particular é ao mesmo tempo todo o

¹⁰ “O simbólico transpõe o fenómeno em Ideia e a Ideia em imagem, de tal modo que a Ideia permanece na imagem sempre infinitamente actuante e inalcançável e – mesmo que expressa em todas as línguas – se mantém inexprimível” (GOETHE, 2001, p. 213-214).

¹¹ Segundo Todorov, a alegoria “exige um alhures, ao contrário do belo, que constitui um todo completo em si” (1996, p. 208). Portanto, a valorização do *símbolo* em contraposição à alegoria deriva do fato de que esta última precisa encontrar uma justificação fora de si, ou seja, submeter sua imagem a uma determinada significação.

universal, um não significa o outro”:

Aqui a significação é ao mesmo tempo o próprio ser, é passada para o objeto, é um com ele.

Tão logo deixemos que esses seres *signifiquem* algo, eles mesmo já não são *nada*. [...] Não nos contentamos, sem dúvida, com o ser meramente *sem significação*, tal como, por exemplo, é dado pela mera imagem, porém tão pouco com a mera significação, mas queremos que aquilo que deve ser objeto da exposição artística absoluta seja tão concreto, somente igual a si mesmo, quanto a imagem e, no entanto, tão universal e pleno de sentido, quanto o conceito; é por isso que a língua alemã verte com todo o acerto a palavra símbolo por *Sinnbild*. (SCHELLING, 2001, p. 73-74).

Segundo a leitura gadameriana de Schelling e do momento primeiro romântico, a interpretação alegórica está associada a uma “vinculação dogmática”, em que representações imagéticas são aplicadas a coisas destituídas de imagens. A interpretação alegórica vincular-se-ia assim solidamente a um conceito, e, deste modo, tornou-se questionável no Primeiro Romantismo, por ter seu ser sacrificado à significação. A teoria do *símbolo*, em Schelling, converte-se então em uma resposta a tal dogmatismo: definida através da produção inconsciente do gênio, “Schelling procurou pensar, nesse conceito, justamente a unidade do fenômeno e do significado, a fim de, através dela, justificar a auto-

nomia estética contra a reivindicação do conceito” (GADAMER, 1999, p. 143). Poder-se-ia dizer, portanto, que o conceito de *símbolo* no Primeiro Romantismo Alemão deixa a idéia de verdade em suspenso, pois ele implica sempre algo polissêmico, ambíguo e, no limite, indizível:

O símbolo aparece como aquilo que, devido a sua indeterminação, pode ser interpretado inesgotavelmente, em oposição excludente ao que se encontra numa referência de significado mais precisa, e ao que se esgota nela, sendo isso próprio da alegoria; como a contradição de arte e não-arte. A indeterminação do seu significado é justamente o que permite e favorece a ascensão triunfal da palavra e do conceito do simbólico no momento em que a estética racionalista da época do Aufklärung sucumbe à filosofia crítica e à estética do gênio. (Idem, p. 137-138).

Benjamin, por seu turno, formula sua estética defendendo a alegoria – via seguida também por De Man (1983), para o qual a valorização do *simbólico* implica a pretensa totalidade e representação do Absoluto ligando assim a noção de *símbolo* a conceitos como origem e Verdade –, na mesma medida em que denuncia como menor e preconceituosa a leitura romântica da estética classicista, que via na alegoria apenas “um modo de ilustração, e não uma forma de expressão” (BENJAMIN, 1993, p. 184). Para Benjamin, reabilitar a alegoria é relacionar a estética com o próprio evento histórico da modernidade, já que, na modernidade, a idéia de Absoluto se esvanece: a pretensão de totalidade é desfeita, pois o mundo moderno é caótico e frag-

mentário. A forma alegórica não pretende descobrir o conteúdo transcendente da significação com o mundo: ela significa *outra coisa*, seu conteúdo é profano, alegorizar algo é reconhecer uma relação arbitrária, convencional.

Há que se atentar, entretanto, aos não raros empregos divergentes dos termos *alegoria* e *símbolo*. Nem mesmo Schelling, que em *Conversa sobre poesia* faz dizer, através de Ludovico¹²: “Em outras palavras – toda beleza é alegoria. Do mais elevado, por ser inexprimível, só se pode falar de maneira alegórica” (SCHLEGEL, 1994, p. 58), encontramos clareza terminológica, na medida em que, na referida passagem, Ludovico-Schelling descreve como *alegórico* algo que na *Filosofia da arte* será sistematizado enquanto *simbólico*. Portanto, é de suma importância estar atento ao modo como cada termo opera em cada pensador/poeta, pois ao contrário do Schelling da *Filosofia da arte*, cuja tentativa é estruturar distintamente estas formas de *Darstellung*, esta posição não se encontra em Friedrich Schlegel, que usa os termos muitas vezes quase como correlatos – não obstante, numa leitura que não descarta os outros vieses de seu pensamento, como os conceitos de *crítica*¹³,

¹² A questão – em que medida o discurso de Ludovico reflete o pensamento de Schelling? – é discutida pelos maiores comentadores da obra schellinguiana, tais como X. Tilliette, R. Assunto e A. Schlagdenhauffen. Entre estes autores, há uma ambivalência quanto a se pronunciar favoráveis a uma associação segura na equivalência Ludovico-Schelling, entretanto, Márcio Suzuki faz esta associação. Para mais, ver *Une philosophie em devenir* (TILLIETTE, 1970, p. 442-444).

¹³ Como aponta Walter Benjamin acerca do referido conceito no Primeiro Romantismo Alemão: “a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento. Neste sentido, eles fomentaram a crítica poética, superaram a diferença entre a crítica e a poesia e afirmaram: ‘A poesia só pode ser criticada pela poesia’”. (BENJAMIN, 1993, p. 76). Como também coloca Novalis: “Quem não é capaz de fazer um poema, também só o julgará negativamente. A genuína crítica requer a aptidão de produzir por si mesmo o produto a ser criticado. O gosto por si só julga apenas negativamente”. (NOVALIS,

*ironia, ininteligibilidade*¹⁴, possamos compreender que seu pensamento se aproxima daquilo que, mais tarde, Schelling designará como *simbólico*¹⁵.

Portanto, como procuramos ressaltar, as leituras schellinguiana e benjaminiana não formam, pura e simplesmente, pares opostos: Schelling defende o *símbolo* enquanto forma que se opõe à subjugação a *um* sentido, ao passo que Benjamin lê esta posição como uma postura saudosista, crente na reabilitação de um significado transcendental, absoluto.

Contudo, ao contrário de Hegel para o qual “O objetivo final da arte não pode ser senão o de *revelar* a verdade”¹⁶, Schelling argumenta que não obstante ocorra a positivação, a manifestação do Absoluto na arte, não se pode apreender esta infinitude completamente, pois ela não se liga a um significado estável e

1988, p. 122). E Schlegel: “Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto exposição da impressão necessária em seu devir, seja por meio de uma bela forma e um tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte” (SCHLEGEL, 1994, p. 91). A tarefa da crítica é pois completar a obra, tendo em vista que só se pode conceber o incompleto, o que permanece aberto, como o fragmento. Neste sentido, também o papel do leitor e do crítico são re-configurados: como aponta Márcio Seligmann-Silva, o leitor é espécie de “autor ampliado”, assim como o crítico é uma espécie de autor “elevado ao quadrado” (Ver: SELIGMANN-SILVA, 1999).

¹⁴ Estes termos – que encontram muitos correlatos entre si – indicam a tarefa de interpretação, nunca finalizada, sempre re-configurada em novos significados, conforme os horizontes do leitor, de tempo e espaço e expectativa de interpretação se apresentem. Como diz F. Schlegel, “A ironia é uma clara consciência da agilidade eterna, do caos infinitamente pleno” (SCHLEGEL, In: CHIAMPÌ, 1991, p. 43).

¹⁵ Neste sentido, ao encontrarmos os termos “símbolo” ou “alegoria” em Friedrich Schlegel, é preciso estar atento, pois muitas vezes não há uma diferenciação entre os termos, tal como a proposta na *Filosofia da arte*. A este respeito, lembra Antoine Berman, “a auto-referência enquanto tal é ‘simbólica’ ou ‘alegórica’ (a *Athenäum* tende, contrariamente aos esforços da época, a empregar indistintamente os dois termos). Friedrich Schlegel consegue afirmar, no espaço de algumas páginas, que ‘toda beleza é alegoria’ e que ‘a linguagem [...] repensada em sua origem é idêntica à alegoria’”. (BERMAN, 2002, p. 162).

¹⁶ HEGEL, G. W. F. *Estética: a idéia e o ideal vol I*. Lisboa: Guimaraes Editores, 1969, p. 83.

fixo, tal como ocorre na linguagem *alegórica* e *esquemática*. Não se trata assim de desvelar um significado transcendental. É impossível, deste modo, submeter a arte entendida *simbolicamente* a um significado unívoco: o *símbolo* schellinguiano admite a instabilidade semântica, negando assim o alcance da concepção designativa da linguagem.

Em Schelling, portanto, a noção de Absoluto não se dá enquanto revelação da verdade. Ao contrário, trata-se sempre de uma ambiguidade para a qual nunca se encontra repouso; neste sentido, uma mera oposição com a leitura benjaminiana se desfaz, tendo em vista que, em ambos, há a constatação de que o Absoluto não pode ser simplesmente desvelado, mas permanece sempre opaco, inexaurível. Isto implica, com efeito, questionar os limites da linguagem conceitual, sua pretensão à completa inteligibilidade que a linguagem demonstrativa da filosofia pretende conter.

Desta maneira, deslegitimando a linguagem no seu sentido utilitário e instrumental, a teoria romântica da linguagem – e, poder-se-ia dizer também, a teoria romântica do *símbolo*¹⁷ – problematiza o sentido pretensamente unívoco da mensagem, que atribui à linguagem mera função cognitivo-designativa, concebendo o *sentido* do texto como transcendentalmente fixo e seguro, como que pairando sobre a linguagem. Entendemos assim que o Primeiro Romantismo Alemão já problematiza a questão do texto – da linguagem – como a expressão de um conteúdo seguro, o que Schlegel expressa na idéia de um “duplo centramento”, qual

¹⁷ Com teoria da linguagem, entendemos também as formas de *Darstellung*. Como aponta Berman, “*Tudo é linguagem*” [...] “Tudo é ‘signo’, ‘sintoma’, ‘tropo’, ‘representação’, ‘hieróglifo’, ‘símbolo’, etc [...]”. (BERMAN, 2002, p. 166).

seja: a problematização da linguagem como a expressão de um conteúdo seguro do eu¹⁸. Fazendo uma aproximação, poder-se-ia dizer também que o que Derrida designará mais tarde como *double bind*, a impossibilidade do sentido face o movimento conflitante entre texto e leitura (SISCAR, 2003, p. 153), configura-se num retomar da questão da inexaurabilidade do texto.

A escritura derridiana

Mas, de fato, quem fala em um poema?
Mallarmé queria que fosse a linguagem, ela
mesma.
Paul Valéry

Kant já havia postulado a necessidade de rigor na terminologia filosófica. Neste sentido, no §49 da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant se preocupa em separar a maneira, *modus aestheticus*, do método, *modus logicus*, revelando assim uma preocupação em relação à exposição simbólica que a terminologia da filosofia poderia conter. Segundo Kant, foi necessário tempo “até descobrir palavras para os conceitos abstratos; por isso, no início, os pensamentos supra-sensíveis eram representados sob imagens sensíveis” e, desta forma, devido à “pobreza da linguagem, naquela época só se podia filosofar em poesia” (*apud*: SUZUKI, 1998, p. 55). Para Kant, o esforço da *crítica* consistiria então “em

¹⁸ Contudo, como aponta Luiz Costa Lima, “O romantismo ‘normalizado’, i. e., aquele que se propagará, a partir do século XIX, por toda a Europa, passará por cima da complicada equação e postulará um muito mais simples expressivismo: a obra exprime o autor. Desse modo será banalizado o que era rico, sobretudo na teorização de Schlegel” (COSTA LIMA, 1995, p. 170).

retirar as últimas camadas de referências sensíveis que ainda aderem aos conceitos abstratos, e é por isso que tem de construir um léxico exaustivo, um dicionário completo contendo as significações lícitas de uma linguagem depurada de toda ilusão transcendental” (Idem, 1998, p. 56). Pode-se dizer assim que perdura aqui a tentativa de construção de uma filosofia enquanto discurso rigoroso, neutro e verdadeiro, tal como formulara Platão¹⁹.

Entretanto, como queremos ressaltar, esta formulação se configura numa visão da linguagem como mero meio cognitivo-designativo, como se a verdade existisse antes da linguagem, como que pairando sobre ela: segundo esta concepção, o texto filosófico se engendraria por meio de discurso unívoco, universal e verdadeiro, num texto fechado e com um conteúdo seguro, cuja linguagem remeteria “ao significado fônico do qual ela supostamente é somente a transcrição” (BENNINGTON, 1996, p. 39). Entrementes, problematizando a noção de *sentido próprio*²⁰ do texto, Derrida explora as tensões e dissonâncias da linguagem, ou, para usar terminologia de Derrida, da *escritura*²¹, haja

¹⁹ Todavia, como lembra Suzuki, vale ressaltar que a delimitação entre os discursos filosófico e poético no pensamento kantiano não implica uma condenação da poesia (SUZUKI, 1998, p. 57).

²⁰ “porque o valor de *sentido próprio* parece mais problemático que nunca” (DERRIDA, 1991, p. 350).

²¹ Segundo Leyla Perrone-Moisés, a *escritura* é “um conceito (abstrato) operatório que não pode nem pretende recobrir exatamente qualquer obra ou trecho de obra concretos. Menos (ou mais?) do que um conceito, trata-se de um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade” (MOISÉS, 1993, p. 35). O advento da *escritura* incide, portanto, em problematizar a própria linguagem, fugindo desta maneira do texto como mero veículo representativo. Ainda segundo a referida autora: “Escrever é praticar uma linguagem indireta, cuja ambiguidade não é de fim mas de fato. A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura ‘inaugura uma ambiguidade’, pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar. Sua

vista que “um texto não encontra nunca seu repouso na unidade e no sentido enfim (re)descoberto” (BENNINGTON, 1996, p. 47). Também Heidegger problematiza a perspectiva instrumental

da linguagem:

Não podemos mais considerar a linguagem segundo as representações tradicionais de energia, atividade, trabalho, força do espírito, visão de mundo, expressão, pelos quais assumimos a linguagem como um caso particular de algo universal. Ao invés de esclarecer a linguagem como isso ou aquilo e assim fugirmos da linguagem, o caminho para a linguagem deve permitir a experiência da linguagem como linguagem. Ao discutir a essência da linguagem, agarra-se a linguagem num conceito, mas o que a agarra é um outro elemento e não a linguagem ela mesma. Quando, porém, se atenta à linguagem como a linguagem, a linguagem nos obriga a trazer, para a linguagem, o que pertence à linguagem (HEIDEGGER, 2004, p. 199).

O pensamento filosófico abre-se, deste modo, à linguagem – ao próprio texto –, problematizando a concepção representativa da comunicação escrita, tradicionalmente entendida “como quadro, reprodução, imitação do seu conteúdo” (DERRIDA, 1991, p. 353) e apontando para a ilusão contida na pretensão de formu-

‘verdade’ não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem a uma pergunta sempre aberta” (Idem, 1993, p. 38).

lar uma linguagem depurada, inequívoca e sem ambiguidades. Como alerta o próprio Derrida, “sobre o fundo de uma vasta, poderosa e sistemática tradição filosófica dominada pela evidência da *idéia* (*eidos*, *idea*)” há a elaboração de “uma teoria do signo como representação da *idéia* que representa ela própria a coisa percebida”, empregando, deste modo, a “representação como conteúdo ideal (o que se chamará o sentido)” (Idem, 1991, p. 355). O pensamento derridiano não descarta as tensões presentes no discurso, de tal modo que Siscar aponte que a desconstrução trata, “fundamentalmente, *da leitura de um texto*²², de sublinhar a estrutura tensa que está na base da relação supostamente pacificada com a origem do sentido (a relação logocêntrica)” (SISCAR, 2003, p. 159). Percebe-se assim

uma maneira de trabalhar o texto bastante diferente dos gestos de conciliação, que procuram articular em um sistema analítico fechado elementos que se apresentam em contínua oscilação, entre a convergência e o descompasso (forma e conteúdo, social e formal, real e textual etc.). Essa desconstrução não concebe o texto como totalidade harmônica. Embora o desejo ou o projeto de totalização seja uma das instâncias a serem consideradas, a *textualidade* do texto é construída por um duplo gesto, uma relação de cumplicidade entre o projeto afirmado e suas exclusões. (Idem, 2003, p. 159).

²² Grifo nosso.

Segundo Derrida, a linguagem como instrumento de representação sustenta a fundação do pensamento filosófico em torno do que ele chama de *presença*²³. A desconstrução empreendida pelo filósofo põe em questão o privilégio da presença fixa e atemporal do pensamento metafísico na Civilização Ocidental, discutindo seus pressupostos, tais como a noção de origem, verdade e conhecimento. Como aponta ainda Siscar, também noções como as de individualidade criadora, de obra como totalidade fechada, da unidade da leitura, da noção de intencionalidade e de “todo tipo de instância na qual esteja envolvida a definição da presença ou identidade” (SISCAR, 2003, p. 158) são questionados na obra do filósofo.

A ‘determinação do ser como presença’ caracteriza a forma matricial da metafísica ocidental, cujas variantes seriam a essência, a existência, a substância, o sujeito, a transcendentalidade, a consciência, Deus, o homem etc. A crença nessa presença, nessa manifestação presente da coisa, inclusive do próprio sujeito do discurso (o que determina a idéia de razão e consciência), seria uma forma de o pensamento garantir sua estabilidade e a centralidade de seu

²³ A crítica do ser enquanto presença pode ser atribuída a dois pensadores: Martin Heidegger e Friedrich Nietzsche. Do primeiro, podemos citar a noção daquilo que Nietzsche designou como a morte de Deus – ou seja, a despotencialização do Absoluto, situação em “que o homem rola do centro para x”, em que há a perda de fundamento. Do segundo, em síntese, a concepção de uma verdade não pensada enquanto estrutura estável, mas como *evento*: o ser é *acontecimento*. Como aponta Vattimo sobre o ser enquanto o dar-se da época atual - como *evento* - e não como uma estrutura estável: “Por trás do ser como simples-presença da objetividade está o ser como tempo, como acontecimento de época e destino, e por trás da consciência que intenciona as coisas como evidências há outra coisa, a projetualidade jogada da existência, que contesta as pretensões de hegemonia da consciência” (VATTIMO, 1996, p. 33).

dizer. O pensamento ocidental, para Derrida, é um *logocentrismo*, resultado do privilégio e da centralidade da razão entendida como presença. (Idem, 2003, p. 152).

Legitimando o platonismo, a metafísica da presença crê na possibilidade de “estabilizar” e “centralizar” o seu dizer. André Rangel Rios alerta que com o termo *différance*, Derrida procura justamente criticar a noção de presença plena, ligada à identidade – não no sentido de desvendar e encontrar um novo fundamento, até então oculto às inquisições filosóficas. Com efeito, seria cair em uma aporia deveras clara conceber a *diferença* como “a última tentativa numa série de tentativas de dizer a verdade da linguagem ou do ser” (BENNINGTON, 1996, p. 64) tendo em vista que ela não se coloca como alcançando uma visão mais verdadeira da realidade. Neste sentido, pode-se dizer que a desconstrução empreendida por Derrida não consiste na configuração de um novo método ou uma nova teoria. Como sugere o próprio Derrida, “A desconstrução não consiste em passar de um conceito para outro, mas em modificar e em deslocar uma ordem conceitual assim como a ordem não-conceitual à qual se articula (DERRIDA, 1991, p. 372). Portanto, a estratégia desconstrucionista não intenta fundar uma teoria mais verdadeira, mas percorrer e revisitar os textos da tradição, questionando e desestabilizando o conteúdo pretensamente centrado. Como diz Bennington, “É preciso passar pela história da filosofia justamente porque os conceitos não são puros ‘x’ arbitrariamente nomeados” (BENNINGTON, 1996, p. 95).

O problema – entendido não como busca de resposta, mas,

para nos valer do pensamento gadameriano acerca do fenômeno hermenêutico, como pergunta sempre em aberto, pois “a arte de perguntar é a arte de continuar perguntando” (GADAMER, 1999, p. 540) – está na relação escrita/leitura: é assim que a hermenêutica gadameriana não pretende, embora com o título deveras irônico de *Verdade e método*, sugerir um método melhor, que satisfaça a exigência de tornar mais seguro o conhecimento²⁴, pois, diferente da “hermenêutica como técnica e disciplina da interpretação” (VATTIMO, 2006, p. 67) de Schleiermacher por exemplo, Gadamer não intenta “desenvolver uma ‘doutrina da arte’ do compreender” (GADAMER, 1999, p. 14), mas abordar a inesgotabilidade interpretativa. A idéia de um “sentido próprio” ou “verdadeiro” seria, portanto, uma ilusão do pensamento metafísico, cuja crença num significado transcendental impede um questionamento sobre a ambiguidade entre os significados e os significantes²⁵, conforme a mudança de tempo, lugar e horizonte de leitura.

Para Derrida, só há *traços*, nunca presença plena (BENNINGTON, 1996, p. 61). Neste sentido se insere a proposta de noções como o *suplemento*, designando os impasses e aporias insolúveis do pensamento, ambiguidades nunca suprimidas e nunca esta-

²⁴ A lembrarmos da quarta regra para a direção do espírito de Descartes: “Para a investigação da verdade é necessário o método” (DESCARTES, 1971, p. 23). Portanto, através do verdadeiro método, se poderia “chegar ao conhecimento de todas as coisas de que meu espírito fosse capaz” (DESCARTES, 1999, p. 48).

²⁵ É salutar lembrarmos que Derrida, em sua crítica ao pensamento metafísico, questionará, como lembra André Rangel Rios, as “binariedades que participam desta mesma linguagem metafísica: essência/acidente, interior/exterior, sujeito/objeto, masculino/feminino, teoria/prática, próprio/impróprio etc [...]” (RIOS, 2000, p. 84) e, poderíamos ainda dizer, entre signifiante/significado. Diferente de Platão, que privilegiara a lógica da não-contradição, privilegiando a *síntese* do mundo inteligível frente o mundo sensível fragmentário e contraditório, Derrida buscará os descentramentos, problematizando as dicotomias, enfatizando os paradoxos não resolvíveis, outrora “resolvidos” por meio do pensamento dialético.

bilizadas num sentido fechado²⁶. A escritura é, assim, “sempre suplementada por algo mais, algo menos ou coisa diferente do que se *quer dizer*” (SISCAR, 2003, p. 153). Assim,

Para Derrida, a leitura não deve ter como ilusão o respeito do conteúdo dito intencional de um texto, ainda que um domínio instrumental do que convencionalmente se considera o conteúdo (histórico, convencional etc.) de tal texto seja fundamental; não há intencionalidade do texto, conteúdo unívoco daquilo que ele *quer dizer*. (Idem, 2003, p. 153).

Ou, como o próprio Derrida aponta:

este movimento da livre interação, tornado possível pela falta, pela ausência de um centro ou origem, é o movimento de *suplementaridade*. Não se pode determinar o centro do signo que o

²⁶ A estratégia desconstrutivista operada sobre a escrita *phármakon*, por exemplo, explora outras nuances do termo grego - dificilmente contempladas em uma tradução - na qual, ao abrir estes vieses suplementares, configuram nova interpretação do texto platônico, revelando outros matizes, outros desdobramentos, porém, não no sentido de desocultar uma verdade ainda encoberta, mas de explorar o jogo com os significantes do próprio texto. Poder-se-ia inclusive dizer que este método pertence à estratégia desconstrutivista, qual seja: a de explorar o sentido de uma palavra supostamente ordenada e transmissível. Neste sentido, também em *Assinatura acontecimento contexto* diz Derrida: “Será um dado adquirido que à palavra *comunicação* corresponda um conceito único, unívoco, rigorosamente ordenável e transmissível: comunicável? Segundo uma estranha figura do discurso, deve-se, portanto perguntar, em primeiro lugar, se a palavra ou o significante ‘comunicação’ comunica um conteúdo determinado, um sentido identificável, um valor descritível. Mas, para articular e propor esta questão, foi necessário que eu antecipasse o sentido da palavra *comunicação*: tive de predeterminar a comunicação como o veículo, o transporte ou o lugar de passagem de um *sentido* e de um sentido *uno*” (DERRIDA, 1991, p. 341). Para mais, ver DELMASCHIO.

suplementa, que ocupa seu lugar na sua ausência – porque este signo se soma, ocorre em adição, aparece superposto como *suplemento*. O movimento de significação acrescenta algo, que resulta no fato de que sempre há mais, mas esta adição é flutuante, porque vem a desempenhar uma função interina, a suplementar uma falta na parte do significado. (DERRIDA, 1976, p. 273).

A “desconstrução do signo”, como aponta Bennington, nos impele portanto a problematizar a relação pacificadora entre significante e significado, na medida em que “*todo* significante remete para outros significantes, não se chega nunca a um significado que remeta apenas a si mesmo” (BENNINGTON, 1996, p. 63). Portanto, o texto não mais será lido como a forma originária da presença, mas enquanto conteúdo sempre reconfigurado, sempre reescrito, sendo assim impossível conferir-lhe totalização.

Neste sentido, o pensamento de Derrida reverte a concepção de história como progressivo processo de emancipação e aperfeiçoamento – a história do pensamento ocidental como *Aufklärung*, como emancipação da razão²⁷ – e afirma: “A história da Metafísica, bem como a história do Ocidente, é a história dessas metáforas e metonímias” (DERRIDA, 1976, p. 262)²⁸. Desta

²⁷ O que, a propósito, negaria inclusive a hipótese que ora levantamos sobre uma teoria da interpretação contemporânea que, em muitos sentidos, remonta à concepção primeiro romântica da linguagem. Utilizando ainda de um fragmento de Friedrich Schlegel, é possível dizer que a “filosofia ainda se move de modo excessivamente linear; ainda não está suficientemente cíclica” (SCHLEGEL, In: LOBO, 1987, p. 52).

²⁸ Como também aponta Nietzsche em *Sobre a verdade e mentira no sentido extra-moral*, “Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem” (NIETZSCHE, 1999, p. 56). E ainda: “O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos,

maneira, ele reverte a concepção pacificadora em relação a linguagem, apontando como uma ilusão metafísica a pretensão de construir um conhecimento objetivo pois a metafísica, “mesmo quando se apresenta de forma sistemática [...] não seria muito diferente de uma visão subjetiva do mundo, uma espécie de autobiografia de seu autor, formulada em termos mais abstratos que os da poesia” (VATTIMO, 1999, p. 44). Nossa dificuldade em considerar a filosofia – no limite – enquanto discurso literário, para Vattimo, deriva do fato de “sermos vítimas do preconceito que pensa a filosofia como metafísica, como discurso objetivo, verdadeiro; mesmo que isso não seja mais válido hoje” (Idem, 1999, p. 44), pois “a verdade, em todos os campos, inclusive o da ciência, tornou-se uma questão de consenso, mais do que de correspondência direta com a pura e dura objetividade da coisa [...]” (Idem, 1999, p. 50).

O texto filosófico como metáfora, portanto, ao implicar uma relação de substituição, reverte a concepção de uma filosofia como detentora da relação originária com as coisas e, deste modo, também o texto filosófico não possuiria uma verdade em sentido forte²⁹.

enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas”. (Idem, 1999, p. 57).

²⁹ Poder-se-ia apontar a própria literariedade no texto derridiano: o autor aplica assim o que ele fala, desestabilizando a tradicional linguagem dita filosófica. Como lembra Vattimo, “Mesmo filósofos que não teorizaram de forma explícita essa questão, praticam a filosofia mais como discurso poético do que como argumentação racional. É o caso de Jacques Derrida [...]” (VATTIMO, 1999, p. 44).

Se para Derrida o mundo aparece somente como intertextualidade e interpretação, é certo que a desconstrução se pensa e se justifica, ao menos implicitamente, como uma forma de emancipação, logo de autonomia, contra todas as pretensas evidências da metafísica do passado, do senso comum, do superficial pretendendo-se compacto, fim do início, fratura da “*differance*” (VATTIMO, 1999, p. 46).

Portanto, para Derrida a valorização de uma linguagem clara e segura se entrelaça à tradição ordenada segundo o valor da presença que, por certo, “desconfiaria da metáfora, que fala obliquamente, explora conotações laterais, insinua coisas sem verdadeiramente dizê-las, sugere idéias sem explicitá-las” (BENNINGTON, 1996, p. 90). Segundo Derrida, a característica de todo e qualquer texto é ser metafórico: “a metáfora parece envolver na sua totalidade o uso da língua filosófica, nada menos do que o uso da língua natural *no* discurso filosófico, até mesmo a língua natural *como* língua filosófica” (DERRIDA, 1991, p. 249). A leitura *desconstrutora* discute, pois, os fundamentos da verdade filosófica - *episteme* -, lançando por conseguinte uma nova configuração na relação entre filosofia e arte. Nas palavras de Vattimo, esta seria uma oportunidade “de se abrir para uma concepção não-metafísica da verdade, que a interpreta não tanto a partir do modelo positivista do saber científico” mas “a partir da experiência da arte e do modelo da retórica” (VATTIMO, 1996, p. XVIII-XIX)³⁰. Derrida pertence portanto a

³⁰ Como lembra ainda Bennington, encontra-se aqui estaria a dificuldade de inserir o pen-

Esta outra tradição que não somente reivindica o direito à metáfora, mas reconduz a austera tradição filosófica à sua própria verdade metafórica. Assim mostraremos que todos os conceitos filosóficos têm raízes etimológicas no sensível e que seu emprego como conceito só é possível desde que se esqueça o movimento metafórico que os distanciou desse sentido original, e que se esqueça esse esquecimento. O mundo inteligível da metafísica não seria mais

do que uma transferência analógica do mundo sensível da física [...] o discurso filosófico, em sua seriedade aparente, não seria mais do que metáforas esquecidas ou gastas, uma fábula especialmente cinzenta e triste e mistificada por se propor como a verdade verdadeira. (BENNINGTON, 1996, p. 92).

Através da noção de *símbolo* schellinguiana e de *escritura* derridiana procurou-se assim chamar atenção para arranjos correspondentes, os quais interpelam e problematizam a concepção da linguagem filosófica como expressão de um conteúdo seguro, fixo e livre das ambiguidades da linguagem figural: poder-se-ia apontar portanto que na noção de *símbolo*, cara ao Romantismo de Jena, já ocorre a problematização em torno da opacidade do texto, desestabilizando a visão da linguagem enquanto instância neutra, inequívoca, a partir do reconhecimento do caráter polisêmico e inexprimível que a linguagem também contém.

samento derridiano no gênero filosófico, tendo em vista que “ele parece jogar a metáfora contra o conceito” (BENNINGTON, 1996, p. 89).

Referências

BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARBOZA, J. **Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão**. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BENNINGTON, G. e DERRIDA, J. **Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Bauru: EDUSC, 2002.

CHIAMPI, I. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1991.

DELMASCHIO, A. 'O *phármakon* e a reversibilidade dos opostos em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar'. In: **Em torno de Jacques Derrida**. São Paulo: 7Letras, 2000.

DE MAN, P. **Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

DERRIDA, J. **Margens da filosofia.** Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Editora perspectiva, 1971.

DERRIDA, J. 'Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas'. In: **A controvérsia estruturalista.** São Paulo: Cultrix, 1976.

DESCARTES, R. **Regras para a direção do espírito.** Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

DESCARTES, R. 'Discurso do método'. In: **Os pensadores.** São Paulo: Edito Nova Cultural Ltda, 1999.

GADAMER, G. **Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.** Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GOETHE. **Máximas e reflexões.** Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

HARTMANN, N. **A Filosofia do Idealismo Alemão.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

HEGEL, G. W. F. **Estética: a idéia e o ideal vol I.** Lisboa: Guimarães Editores, 1969.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004.

HÖLDERLIN, F. **Werke**. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag, s/d.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LACOSTE, J. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LIMA, L. C. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MOISÉS, L. P. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura**. Niterói: Editora da UFF, 1999.

NIETZSCHE, F. 'Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral'.

In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.

NOVALIS, F. H. **Pólen**. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PLATÃO. **A República**. 2º volume, 2ª edição. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

PLATÃO. 'Fedro'. In: **Mênon, Banquete, Fedro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.

PLATÃO. 'Les Lois' (I-VI). In: **Oeuvres complètes**. Paris: Librairie Garnier Frères, 1946.

PLATÃO. **Crátilo: Diálogo sob a justeza dos nomes**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1973.

RIOS, R. R. A diferença. **Em torno de Jacques Derrida**. São Paulo: 7Letras, 2000.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

SCHLEIERMACHER, F. D. E. **Hermenêutica: arte e técnica da interpretação**. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da Arte**. Tradução, Introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SCHELLING, F. W. J. **Le système de L' idéalisme transcendantal. Présenté, Traduit et annoté par Christian Dubois**. Louvain: Éditions Peeters, 1978.

SCHELLING, F. W. J. O 'Programa Sistemático'. In: **Obras Escolhidas**. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1989.

SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária**. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1999.

SISCAR, M. 'A desconstrução de Jacques Derrida'. In: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Paraná: Editora da UEM, 2003.

SUZUKI, M. **O Gênio Romântico**: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Fapesp/ Iluminuras, 1998.

TILLIETTE, X. **Schelling une Philosophie en devenir**. 2 vol. Paris, Ed. Vrin, 1970.

TODOROV, T. **Teorias do Símbolo**. Campinas: Papyrus, 1996.

VALÉRY, P. **Paul Valéry: a serpente e o pensar**. Tradução Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VATTIMO, G. 'O ocaso da arte'. In: **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VATTIMO, G. **A filosofia e o declínio do Ocidente**. Revista Famecos. Porto Alegre. Nº10, 1999.

VATTIMO, G. 'A idade da interpretação'. In: **O futuro da religião**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

Artigo recebido em 30/01/2011 e aprovado em 15/03/2011.

