

**NOME PRÓPRIO: CAROLINE. UM CONTRIBUTO FEMININO PARA
A REVISTA ATHENAEUM**

Irene Borges-Duarte

Resumo No centro do grupo romântico de Iena, liderado pelos irmãos Schlegel, encontra-se uma mulher: Caroline Schlegel. Colaboradora da revista *Athenaeum*, por eles fundada, é co-autora de um diálogo sobre “As Pinturas” da Galeria de Dresden, em que manifesta a sua compreensão do carácter poético da Arte, sobre o fundo tácito da estética kantiana do belo e do sublime.

Palavras-chave Poiesis, belo, sublime, mulher.

Entre os escritos que se incluem na revista *Athenaeum*, órgão do Proto-romantismo de Iena, de que são principais mentores os irmãos Schlegel, um há, no seu segundo volume (1799, fascículo 1), que tem por título “As Pinturas”. Um nome de mulher ocupa nele um lugar central e decisivo: Louise, pseudónimo casual da co-autora do texto, redigido em parceria com seu marido August Wilhelm Schlegel. De seu ortónimo: Caroline. Trata-se de uma peça curiosa, apresentada sob a forma de um diálogo que, embora literariamente elaborado, tem por base a fecunda discussão efectivamente tida pelos membros do grupo romântico a propósito da experiência da visita, no ano anterior, à célebre Pinacoteca de Dresden. Ao lado de cuidadas descrições de algumas das obras expostas, seleccionadas segundo o olfacto pessoal dos diferentes intervenientes, recolhem-se observações teóricas e críticas, exemplares das teses gerais deste grupo, unido no ideal desse filosofar conjunto a que Friedrich Schlegel, com a sua capacidade proteica de designar, deu o plástico nome de *Synphilosophieren*. Três interlocutores nada fictícios participam desta conversa: Waller, que dá voz aos dois irmãos Schlegel, Reinhold, personagem não menos bicéfalo, que transmite as posições dos poetas Ludwig Tieck e Wilhem Wackenroder,¹ e a singular Louise, que marca sem pejo um contraponto assumidamente feminino aos anteriores, menos atento às grandes teses, que estes procuram ressaltar conclusivamente em diferentes momentos, e bem mais próximo da riqueza ontológica da “coisa mesma”, de que na obra é questão e que só a imediatez noética é capaz de recolher no seu brilho próprio. Não é, pois, talvez, de estranhar que, cerca de um século e meio mais tarde, seja justamente essa perspectiva “feminina” a que mais claramente é recolhida por um pensador como Heidegger, sempre esquivo a apreciações de tipo estético ou de História e Crítica de Arte, quando se debruça sobre

1 Adopto aqui a leitura de Xavier Tilliette (Tilliette, 1999: 63)

uma das obras-primas daquela colecção, numa meditação a todos os títulos exemplar sobre a verdade da Arte. Um vínculo inesperado liga, com efeito, a meditação heideggeriana sobre a célebre Madonna Sixtina de Raffael² com a descrição que dela faz Louise-Caroline em “As Pinturas”.

Personalidade invulgar, misto de mulher livre, capaz de se entregar às solicitações da sua “vitalidade indomável”, e de dama de sociedade, mestra na arte de receber e encantar, Caroline é culta e inteligentemente sensível, tem espírito e o inegável dom da alegria, naturalmente sedutor. “Uma espécie de estoicismo do sorriso”, dirá Geneviève Bianquis (Béguin, 1966: 295), que lhe permite enfrentar as agruras da vida sem, contudo, amargar nem perder o sentir íntimo da felicidade possível, que transparece na sua abundante correspondência: “nada peço ao destino e nunca recebi dele mais do que aquilo que ele não foi capaz de me recusar”, “em mim, o sorriso pode eclodir ao cabo de uma indizível tristeza”. Foi, talvez por isso, para tantos admiradores e amantes, eterna “rainha de corações e soberana do seu próprio coração” (Béguin, 1966: 297). Filha de um orientalista, que procurava aplicar à compreensão do Antigo Testamento a racionalidade das leis naturais, Carolina Michaelis, nascida em 1763, casou-se muito jovem com um médico chamado Böhmer que, além de lhe dar o apelido e uma filha, a deixou viúva quase sem se ter apercebido de estar casada. Liberta de laços e livre de coração, vive o vórtice histórico da Revolução Francesa em Mainz, acolhida em casa amiga de apaixonados pela causa. Época tão aventureira para o mundo como para os que a viveram, deixou marcas na jovem viúva que, ao lado do amigo Georg Forster, abandonado pela mulher, corre o risco de ser presa, em 1793, suspeita de alta traição por colaboração com as tropas francesas que ocupavam a cidade. Do pequeno “acidente” de percurso que, entretanto, significou ficar grávida de um oficial francês, salvou-a, cavaleirescamente, August Wilhelm Schlegel, com quem viria a casar-se em 1796. A criança vive poucos meses, mas Caroline chega à maturidade no círculo dos Schlegel, em Iena, que tem na sua casa o ponto de encontro. A sua fama é, certamente, controversa. Schiller, talvez informado do pouco apreço que ela lhe tem, chama-lhe “Dame Lucifer”. Mas o grupo romântico, cada um a seu modo, fervilha no seio de uma amizade envolvente que a tem no centro, *oikos* de um mundo em que a poesia e a filosofia, as artes e a literatura em geral apenas constituem diferentes nomes para uma genial reinvenção do universo, verdadeira “obra de arte integral”, *Gesamtkunstwerk*, segundo a designação mais tarde forjada.³ Nesse contexto, Caroline é companheira e colaboradora fiel do marido, que sabe aproveitar a sua agudeza crítica, arredondada pelo humor, em artigos, recensões e traduções a que dá saída na revista emblemática, *Athenaeum*, fundada em 1798. Caroline desempenha, desse modo, uma função especial: se o cunhado Friedrich é o inspirador e motor do movimento que, assim, se dá a conhecer publicamente; e se o marido, August-Wilhelm é

a força tenaz e crítica do grupo; ela é, sem o reivindicar, sem sequer aparecer como autora, quem se encarrega de guardar a chama acesa na lareira, quem cuida de que o encontro seja possível, quem aceita ser parte de um projecto que não nasceu dela, mas em que a sua vida alcança cumprimento. E é, finalmente, nesse ambiente que o destino, uma vez mais, lhe oferece a ocasião de se realizar em plenitude, quando a prematura e dolorosa morte da filha, prometida do jovem Schelling, o filósofo do grupo, a leva a converter o consolo do frustrado genro, doze anos mais novo que ela, em terno amor outonal, aquietado no saber vivido, apaziguador e compreensivo. Sempre amigável e generoso, August-Wilhelm cede o divórcio, permitindo que a relação amorosa desemboque num terceiro casamento, em 1803, que dura até à morte de Caroline, em 1809. Diz Bianquis, com malícia, que, tendo tido sucessivamente tantos apelidos (de solteira, Michaelis; de casada, Böhmer-Schlegel-Schelling), “até mesmo os eruditos alemães acabaram por a mencionar só com o seu nome próprio: Caroline” (Bianquis, 1962: 187). Mas Tilliette, habitualmente tão mordaz, não esconde a sua admiração ao dizer que ela foi para o jovem Schelling, “a amiga protectora e terna, atenta e doce — no que, sem dúvida, mudou —, mas sem submetimento algum. Antes pelo contrário, ela foi, ao mesmo tempo, inspiradora e colaboradora e, sem ela, a Filosofia da Identidade não teria tido, talvez, essa irradiação de paz, que deixa adivinhar, em pano de fundo, as sombras da morte” (Tilliette, 1999: 107).

Desperta para o papel da afectividade na detecção do sentido, que os poetas incorporaram desde sempre ao seu labor, mas cujo lugar teórico sempre teimou em escapar das garras do conceito e da filosofia, Caroline tem plena consciência de que, nesse campo, as mulheres estiveram sempre mais à vontade e foram mais agudas, na busca de expressar o que, fugindo ao conceito, se traduz em imagem. Essa íntima capacidade — “feminina” porque ligada ao carácter imanentemente relacional e criativo da metáfora, metáfora ela mesma da formação do *novum* que, na sua mais elementar forma é mero acontecimento biológico — essa possibilitação intrínseca é, talvez, o que inspira Friedrich Schlegel quando diz, em dois breves aforismos consecutivos incluídos em “Ideen” (*Athenaeum*, vol. III, 1800), que “só uma mulher que ama pode formar-se [*sich bilden*] uma família” e que “as mulheres precisam menos da poesia [*Poesie*] dos poetas [*Dichter*], porque a sua essência mais própria é Poesia” (Grüzmacher, 1969, II: 149). O ideal romântico da pura Poiesis une-se, pois, fácil mas não banalmente, a um acolhimento do feminino no co-pensar filosofante, que, alheio à secularização da imagem social da mulher, procura encontrar a sua diferença na constituição imanente de sentido. Falar de estereótipos, neste contexto, seria não compreender o eixo em torno ao qual se procura, aqui, abrir a possibilidade de encontrar a voz própria da mulher, enquanto portadora ontológica da afectividade inteligente, da compreensão porosa e fina, que capta o perfume do ser, sem o encerrar no frasco do conceito, âmbito por excelência histórica do masculino.

É, por isso, revelador que, no decurso do diálogo que nos ocupa, Caroline denote, quer na sua selecção dos quadros, quer no comentário e descrição que deles faz, saber atender especialmente àquilo que, na pintura, manifesta as diferentes dimensões do ser, que vêm à imagem. É essa imediatez do irromper do sentido que

2 O breve texto de Heidegger sobre a “Madonna di San Sixto” de Raffael Sanzio, escrito em 1955 e publicado nesse mesmo ano na monografia de M. Putschner sobre essa obra, pode ler-se em Heidegger, 1983: 119-120. Será aqui citado pela minha tradução portuguesa inserida em Borges-Duarte, 1989: 74-77.

3 Veja-se a este propósito Arnaldo, 1987: 24.

ela pretende, fundamentalmente, exprimir, à margem do seu inegável bom gosto, e fugindo à tendência dos seus interlocutores para uma “metafísica das artes, com a qual nada quer ter que ver” (Grüzmacher, 1969, II: 8), muito embora não possa furtar-se-lhe completamente, uma vez que constitui o contexto em que a conversação tem lugar. Na verdade, à tese clássica de que as Artes plásticas procuram a imitação da Natureza, contrapõe-se a romântica, que procura recolher — aqui sob a forma dialógica, que pressupõe o intercâmbio dos que estiveram presentes em Dresden — a elaboração de uma afirmação básica, surgida da contemplação de alguns quadros paradigmáticos daquela colecção: a da íntima relação das Artes plásticas com a Poesia, que se manifesta no *duplo encontro* e movimento, pelo qual esta última comanda e rege as primeiras, que, por sua vez, a traduzem.⁴ Mas é a própria Luise-Caroline quem defende, neste sentido, que sendo “a linguagem, para todas as artes, o órgão universal de comunicação”, é em palavras que “as impressões coligadas em profundo recolhimento e silêncio... *interiormemente* — sublinho — se traduzem”.⁵ Esta posição difere da de Reinhold, com quem dialoga. Ele fala da “cópia” das obras de arte célebres como de uma “tradução” que, denodadamente e passo a passo, consegue “transportar” [*übertragen*] um original seja em palavras, como nas traduções dos clássicos gregos em língua alemã, seja num desenho ou nos sons e ritmos de uma peça musical. Afirma também Reinhold que, dessa maneira, “algo de significação, contudo, se perde” e que, nessa forma de comunicação, que para tudo serve, só se garante o superficial, “a sombra” e não a coisa, pois “a impressão não é mais que uma sombra da pintura ou da estátua”. E o mesmo se pode dizer, defende, quando se fala de compreender “o espírito” e não “à letra”, como acontece a certos filósofos, pois “este mal chamado espírito nem de longe é a coisa mesma”.⁶ Trata-se, pois, neste diálogo sobre “As pinturas” da Pinacoteca de Dresden, de *traduzir o carácter poético inerente à coisa*, que cada obra de arte é, e não meramente de a soletrar em palavras e divulgar o seu conteúdo estético, no contexto de uma crítica da arte. Sem se meter em “metafísica da arte”, é, contudo, de ontologia aquilo de que aqui é questão: se não da obra, da “coisa mesma” que ela deixa ver. Daí, certamente, o interesse que Heidegger encontrará, mais tarde, nesta peça romântica. Sigamos, então, brevemente, o olfacto de Caroline, sentido de que ela própria diz ser “o mais nobre e mais poético... por ser servo de menos carências” (Grüzmacher, 1969, II: 21).

4 Diz Waller: “Tenho-me ocupado amiúde da relação das artes plásticas [*bildende Künste*, artes que dão forma ou imagem] com a poesia [*Poesie*]. Aquelas vão buscar ideias a esta, para saltarem por cima da realidade mais próxima, e colocar determinados fenómenos sob a alçada da imaginação que vagueia em torno dela. Se não houvesse uma influência recíproca aquelas tornar-se-iam vulgares e servis e a poesia tornar-se-ia um fantasma incorpóreo. [A poesia] deve ser sempre quem conduza as artes plásticas, que, por sua vez, deverão servir-lhe de tradutoras [*Dolmetscherinnen*].” (Grüzmacher, 1969, II: 61)

5 Veja-se para toda esta questão: Grüzmacher, 1969, II: 10-11.

6 A referência de Reinhold é aqui a da discussão entre Fichte e Schiller, acerca da questão do “espírito” e da “letra”, que acabava de estar alcidamente na mira da discussão académica em Iena. Diz Reinhold-Tieck: “Dieser sogennante Geist ist immer nicht die Sache selbst” (Grüzmacher, 1969, II: 12)

São muitas as obras dos grandes mestres italianos, flamengos, alemães que, entre os três personagens, vão sendo “expostas” na galeria de palavras, e são por todos comentadas: Ruisdael, Lorrain, Holbein, Mengs, Perugino, Carracci, Rubens, del Sarto, Veronese, Leonardo, Correggio, Raffael... Entre eles, perfumes há que a não atraem, apesar das explícitas alusões dos seus confrades: “sempre me afasto dos quadros de Rubens” (Grüzmacher, 1969, II: 45). Mas também há um fino sentido no juízo sobre a “Cabeça de Cristo” de Hannibal Carracci, que não alcança a fazer sua, pois sendo “a mais bela, que já vi” não consegue, contudo, expressar esse encontro da suprema força que é o padecer absoluto — “mas talvez seja que acho impossível chegar a apresentar este ideal” (Grüzmacher, 1969, II: 55). Mais crítica, porque excluyente, é a apreciação de uma “Madalena” de Mengs, como “obra de juventude nada significativa” (Grüzmacher, 1969, II: 39), justamente depois de descrever interpretativamente 3 eloquentes “Madalenas”, em que, pelo tema e pelo investimento no carácter a que dão visibilidade, centraremos brevemente a nossa atenção.⁷ A primeira descrita é a de Franceschini, tão cheia de paixão e amor à vida e à felicidade, como de turbção e sentimento de penitência. Ela é a femininidade que se descobre e cai em si, acedendo à espiritualidade pela experiência do amor que sublima a mera sensualidade. A segunda, de Batoni, ao contrário da anterior, que configurava todo um caminho interior, é “só um quadro e não a história” de uma “jovem em plena floração”, em total harmonia com o meio e, no entanto, solitária como uma “Narcisa”. E, finalmente, a de Correggio, é o retrato da “autêntica alma bela, que o casual erro de juventude não consegue desvirtuar” e que, alheia a tudo, pensativa, ora solitária e dolorosamente, no pleno assumir-se como ser humano e mulher plena. “Como parece leve ao chão que a suporta!” E num comentário final, aparentemente displicente, Carolina fala da *innere Übereinstimmung*, concordância ou harmonia interna que emana dos quadros de Correggio e que não podem deixar de evocar a definição kantiana do “belo”: o sentimento do livre jogo das faculdades num puro gozo desinteressado, que nenhum fim procura — a “finalidade sem fim”.⁸

As “suas” Madalenas são, talvez, a mais clara manifestação do seu próprio sentido da vida e do ser mulher, que sabe olhar em perspectiva para a forma de um imperturbado destino, que também foi o seu. Errar por amor à vida é encontrar um caminho de leveza, como a da forma bela, que brota da união e da harmonia. O sublime, em contrapartida, é a expressão do desajuste e do contraste, que pode coexistir com o belo, mas escapando-se-lhe. E é esse ponto de fuga entre o belo e o sublime que Caroline descreve ao falar da insuficiência da linguagem para “o supremo da expressão”: o indizível silêncio ante “o” Raffael e a sua “Madonna

7 Juntamente com a exposição da Madonna Sixtina de Raffael, a destas três Madalenas constitui o cerne do contributo de Caroline para a construção deste diálogo. Na sua caracterização, é ao mesmo tempo o ser-mulher e a profundidade do vínculo com o sagrado que é tema da configuração pictórica e da sua íntima tradução em palavras. Para as Madalenas veja-se: Grüzmacher, 1969, II: 35-39.

8 É a conhecida tese kantiana da 3.ª Crítica (1790), que tão grande influência exerceu sobre Goethe e sobre o grupo romântico.

Sixtina⁹. Mais que a “insuficiência” das palavras, que Reinhold evoca, é do “temor ante os nomes sagrados”, referido por Waller, que Louise está próxima, quando pergunta: “E não está esta imagem edificada como um templo?” Esta ideia, que se liga à arquitectónica do quadro, resume, no fundo, aquilo que Heidegger, em 1955, elabora a propósito do significado ontológico da “imagem”, que essa obra de Raffael é: “o aparecer do espaço-tempo como sítio em que o sacrifício da missa é celebrado” (Heidegger, 1983: 120; Borges-Duarte, 1989: 76). Mas Caroline pensa-o num sentido mais estrutural, não longe de uma estética do sublime, enquanto tal ausente em Heidegger, que só fala da “beleza”, que constitui a “verdade da imagem”.¹⁰ É no ponto de encontro da Virgem-Mãe e do Menino, da mais pura humanidade de Maria e da divindade de Jesus, que se dá imagem ao abismo entre um e outra, entre o que se mostra em beleza e o que, sublime, só pode ocultar-se. De pés nus, envolta num manto que a não oculta, a Madonna caminha sobre as nuvens, dando-se a ver e, assim, deixando perceber o seu carácter não divino — “não poderia chamar deusa a Maria”, “ela é o mais elevado da formação humana” — enquanto que a “criança que ela transporta é um Deus, pois uma criança jamais teria esse aspecto” (majestoso, diz Waller), “dominando o mundo com os olhos e a sua boca”, sem assomo de brincadeira, como estaria, no colo da mãe, um gaiato. Sereno, nos braços carinhosos da Virgem, que o traz, “o infante é já um homem”, que ignora a Mãe, autárquico no seu sítio próprio. Homem “não por maturidade precoce, mas por sobre-humanidade” (Grüzmacher, 1969, II: 58). Waller, no final do diálogo, acrescenta um poema, tentando traduzir em poesia o visto e pintado pelo pintor. Mas não consegue ser mais preciso e poético que Caroline: só ela pintou com traços escorregados e densos a palavra interior de Raffael neste quadro.

Curiosa participação a desta mulher na revista *Athenaeum*! Sabemos quem é, tratamo-la singularmente pelo seu nome próprio, embora ele nem sequer apareça, admiramos a elegância do seu gosto e o acerto das palavras com que marca a sua leitura do mundo e, como mulher, reivindica *tacitamente* o lugar ontológico da mulher. É, sem dúvida, situado o seu critério fáctico, a sua aceitação do não aparecer... E, contudo, é dessa maneira que, indelevelmente, afirma a sua presença talvez incontornável nesse momento glorioso da vida cultural e filosófica europeia. Uma mulher que aposta na vida, não no pensamento. E, no entanto, filtra mais finamente o real do que a mais depurada grelha conceptual, criando, assim, poeticamente — como só os humanos criamos — o ideal: o resplendor do real no seu deixar-se ver inesperado.

Referências bibliográficas

- Arnaldo, Javier (org.) (1987), “Fragmentos para una teoría romántica del arte”, Madrid, Tecnos.
- Béguin, Albert (org.) (1966), *Le Romantisme Allemand*. Paris, 10-18.
- Bianquis, Geneviève (1962), *La Vie Quotidienne en Allemagne à l'Époque Romantique*, Paris, Hachette.
- Borges-Duarte, Irene (1989), “Heidegger: a arte como epifania”, *Filosofia*, Lisboa.
- Grüzmacher, Curt (org.) (1969), *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. Ausgewählt und bearbeitet von C. Grüzmacher, 2 Bände, Hamburgo, Rowohlt.
- Heidegger, Martin (1983), *Aus der Erfahrung des Denkens. Gesamtausgabe 13*, Frankfurt, Klostermann.
- Kahn-Wallerstein, Carmen (1959), *Schellings Frauen Caroline und Pauline*, Berna, Francke.
- Tilliette, Xavier (1999), *Schelling. Biographie*, Paris, Calmann-Lévy.

Irene Borges-Duarte é Professora Associada de Filosofia na Universidade de Évora, sendo doutorada pela Universidade Complutense de Madrid. Coordena o projecto de investigação “Heidegger em Português” e, nesse âmbito, a tradução da obra de Heidegger em língua portuguesa. Várias publicações no âmbito da Fenomenologia e Ontologia Hermenêuticas.

9 A descrição, basicamente de Caroline, e o comentário a três deste quadro de Raffael, que constitui uma das referências fundamentais na Filosofia romântica da Arte, aparece em Grüzmacher, 1969, II: 55-61.

10 Um extenso comentário das teses sobre a Arte pode ler-se em Borges-Duarte, 1989.