

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ANA ROSA GONÇALVES DE PAULA GUIMARÃES

**HEINRICH HEINE E A ETERNIDADE DO INSTANTE: ENTRE
MELANCOLIA, NOSTALGIA E IRONIA NO ROMANTISMO ALEMÃO**

**UBERLÂNDIA
2022**

ANA ROSA GONÇALVES DE PAULA GUIMARÃES

**HEINRICH HEINE E A ETERNIDADE DO INSTANTE: ENTRE
MELANCOLIA, NOSTALGIA E IRONIA NO ROMANTISMO ALEMÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, vinculado ao Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, curso de Doutorado. Como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: 1. Literatura, Memórias e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo.

**UBERLÂNDIA
2022**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

G963h Guimarães, Ana Rosa Gonçalves de Paula, 1985-
2022 Heinrich Heine e a eternidade do instante [recurso eletrônico] : entre
melancolia, nostalgia e ironia no romantismo alemão / Ana Rosa
Gonçalves de Paula Guimarães. - 2022.

Orientador: Carlos Augusto de Melo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.5309>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Melo, Carlos Augusto de, 1982-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU:801

Glória Aparecida
Bibliotecária - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e
atendpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Tese de Doutorado				
Data:	28 de março de 2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	11813TLT002				
Nome do Discente:	Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães				
Título do Trabalho:	Heinrich Heine e a eternidade do instante: entre melancolias, nostalgias e ironias no romantismo alemão.				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	As Literaturas indígenas como provação à teoria e à história literária do Brasil				

Às catorze horas do dia vinte e oito de março do ano de dois mil e vinte e dois, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Carlos Augusto de Melo / ILEEL-UFU, Orientador (Presidente); Ana Clara Magalhães de Medeiros / UFAL; Constantino Luz de Medeiros / UFMG; Caio César Souza Camargo Prochno / IP-UFU; Kenia Maria de Almeida Pereira / ILEEL-UFU

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/03/2022, às 17:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Clara Magalhães de Medeiros, Usuário Externo**, em 28/03/2022, às 17:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Caio César Souza Camargo Próchno, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/03/2022, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães, Usuário Externo**, em 28/03/2022, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Augusto de Melo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/03/2022, às 19:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Constantino Luz de Medeiros, Usuário Externo**, em 29/03/2022, às 13:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3476361** e o código CRC **AC59FEF1**.

Dedico esta tese à memória do escritor Heinrich Heine.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo amor, carinho e apoio em todas as minhas decisões.

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo, por ter sido meu orientador, professor, amigo e santo. Agradeço por ter me permitido estudar o que me motiva; pelas orientações leves e divertidas; pelas palavras de encorajamento, quando, por muitas vezes, já não tinha mais forças e pelos estímulos para que eu enfrentasse o Desafio da Docência.

Ao Prof. Dr. Caio César Souza Camargo Próchno, por ter sido meu orientador do Mestrado, pelas contribuições no Exame de Qualificação e por ter aceito o convite para fazer parte da Banca de Defesa.

À Profa. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira, pelas contribuições no Exame de Qualificação e por ter aceito o convite para fazer parte da Banca de Defesa.

À Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros e ao Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros por terem aceito o convite para fazer parte da Banca de Defesa.

À Profa. Dra. Carla Ferreira, pelas contribuições no projeto desta pesquisa, durante o SEPEL.

À minha Professora de alemão, Juliana Bessa.

Aos meus amigos, agradeço pelo incentivo e paciência nos últimos tempos: Fernanda, Heliene, Jacqueline, Jesus, Laiza, Letícia, Nilva, Rafael, Rodrigo, Talita, Vanessas, Willian.

Aos amigos e colegas de Disciplinas e do Grupo de Orientação.

Ao coordenador do PPLET, o Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro e aos secretários, Guilherme Gomes e Maiza Pereira.

A todos que fizeram parte desta pesquisa.

À Capes, pelo auxílio financeiro.

Muito Obrigada!

*Trajes pretos, seda fina,
Punhos brancos, que finesse!
Mil lisonjas, mesurices –
Ah, se coração tivessem!*

*Coração e um amor no peito
Que pulsasse sempre ardente –
Ai, me mata o ramerrame
Dum amor que a dor só mente.*

*Quero subir as montanhas,
Onde há choças benfazejas,
Onde o peito se escancara,
Onde o vento livre adeja.*

*Quero subir as montanhas,
Onde o pinho umbroso alteia,
Rios murmuram, aves cantam,
Nuvens anchas revolteiam.*

*Passem bem, salões garbosos,
Homens, damas de altas rodas!
Quero subir as montanhas,
Rindo muito de suas modas.
(HEINE, 2013, p. 22)*

RESUMO

Esta tese buscou explorar a ocorrência dos sentimentos melancólico e nostálgico, bem como o mecanismo de defesa e o recurso linguístico da ironia, os quais contribuem para a eternidade do instante e para o valor das experiências subjetivas expostos nas obras do escritor alemão oitocentista, Heinrich Heine (1797-1856). Representante da Jovem Alemanha, ele é considerado um dos maiores poetas alemães, ao lado de Goethe e Schiller, além de ser considerado um escritor que antecipou a Modernidade. Foi o primeiro artista e intelectual judeu-alemão de ampla repercussão internacional. Heine via a si próprio como “o último rei lendário deposto” do Romantismo Alemão. Multifacetado e paradoxal viveu criticamente entre os valores, sem optar por nenhum deles totalmente. Para o desenvolvimento dos objetivos propostos desta pesquisa houve como corpus as obras: *Viagem ao Harz* (2013) e *Noites florentinas* (2017), que, respectivamente, pertencem às coletâneas de *Quadros de Viagem* e *O Salão*. A melancolia, enquanto um elemento constitutivo do Romantismo, afirma-se em Heine sob diversos aspectos, como, por exemplo: quanto à impossibilidade de resgate com uma unidade perdida, o desencontro entre os “eus” próprios a cada sujeito com o Cosmos, o estado de perpétuo vir-a-ser, a indagação, a procura, as lutas e os lutos. Também, muitas vezes, as imagens narrativas originadas pela melancolia propiciam o encontro com o sublime e com a contemplação. A nostalgia foi evidenciada, a partir dos vocabulários alemães, como: *Sehnsucht*, *Heimat*, *Heimweh* e *Fernweh*, que expressam os desejos e os sonhos oprimidos diante do inalcançável. Em *Viagem ao Harz*, há um andarilho buscando conhecer a si e ao mundo, por meio da interação com as pessoas e perante o refúgio e amparo propiciados pela natureza; já em *Noites Florentinas*, o narrador desenvolve a história enquanto uma alegoria sobre o amor. Em ambas as histórias foram analisados os sentimentos melancólico, nostálgico e o recurso linguístico irônico. A ironia pode referir-se a uma forma de utopia, reflexões, indagações sobre o contexto histórico-social, percepções quanto a um mundo realmente desencantado e também capaz de fazer com que Heine assumisse um posicionamento negativo frente ao tempo e à sociedade, ao denunciar a inevitável degradação da organização social. As dualidades românticas heinianas multiplicam-se e desdobram-se, cujo reflexo é o fracasso para constituir uma unidade ou objetos plenos e ideais, que, por sua vez produzirão mais fragmentos e um eterno devir do sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: Heinrich Heine; Romantismo Alemão; Melancolia; Nostalgia; Ironia.

ABSTRACT

This thesis sought to explore the occurrence of melancholic and nostalgic feelings, as well as the defense mechanism and the linguistic resource of irony, which contribute to the eternity of the instant and to the value of subjective experiences exposed in the works of the nineteenth-century German writer Heinrich Heine (1797-1856). A representative of Young Germany, he is considered one of the greatest German poets, alongside Goethe and Schiller, in addition to being considered a writer who anticipated Modernity. Heine saw himself as “the last deposed legendary king” of German Romanticism. Multifaceted and paradoxical, he lived critically between values, without opting for any of them entirely. For the development of the proposed objectives of this research, there was as focus the works: *Journey to the Harz* and *Florentine Nights* which, respectively, belong to the collections of *Travel Pictures* and *The Salonn*. Melancholy, as a constitutive element of Romanticism, asserts itself in Heine in several aspects, such as, for example: regarding the impossibility of rescuing a lost unity, the mismatch between the “me” proper to each subject and the Cosmos, the state of perpetual becoming, the inquiry, the search, the struggles and the mourning. Also, many times, the narrative images originated by the melancholy propitiate the encounter with the sublime and with the contemplation. The nostalgic is evidenced, from the German vocabularies, as: *Sehnsucht*, *Heimat*, *Heimweh* and *Fernweh*, that express oppressed desires and dreams in the face of the unattainable. In *Journey to the Harz*, there is a wanderer seeking to know himself and the world, through interaction with people and in the face of the refuge and support provided by nature; in *Florentine Nights*, the narrator develops the story as an allegory about love. In both stories, melancholic, nostalgic and ironic feelings were analyzed. Irony can refer to a form of utopia, reflections, questions about the social-historical context, perceptions of a truly disenchanted world and also capable of making Heine admit the negative position in relation to time and society, by denouncing the inevitable degradation of social organization. The heinian romantic dualities multiply and unfold, whose reflection is the failure to constitute a unity or full and ideal objects, which, in turn, will produce more fragments and an eternal becoming of the subject.

KEYWORDS: Heinrich Heine; German Romanticism; Melancholy; Nostalgia; Irony.

SUMÁRIO

Introdução: Heine, a Poeticidade da Realidade.....	12
 Capítulo 1. <i>Viagem ao Harz</i>.....	18
1.1 <i>Viagem ao Harz</i>: Visão Geral e Estrutura.....	18
1.2 Uma Literatura de Viagem Romântica ao <i>Harz</i> e a Construção de Si.....	26
1.3 As Ironias do Viajante Heiniano.....	40
1.4 Os Sentimentos Melancólicos e Nostálgicos.....	51
1.5 O Tempo, o Espaço e os Instantes Eternizados em <i>Viagem ao Harz</i>.....	72
1.6 A <i>Viagem</i> e as Pinturas de Caspar David Friedrich.....	87
 Capítulo 2. <i>Noites Florentinas</i>.....	94
2.1 <i>Noites Florentinas</i>: Visão Geral e Estrutura.....	94
2.2 As Duas Noites e a Narração.....	100
2.3 O Amor, o Bem, a Verdade e a Beleza.....	112
2.4 Maria, a Morte e <i>Das Unheimlich</i>.....	130
2.5 As Ironias de Maximilian: o Mundo Desencantado.....	144
 Considerações finais.....	150
 REFERÊNCIAS.....	153
 ANEXO A: Heinrich Heine: pinturas, monumentos e outras homenagens.....	179
 APÊNDICE A: Cronologia das obras de Heinrich Heine.....	195

Introdução: Heine, a Poeticidade Da Realidade

Nascido em Düsseldorf, em 1797, Christian Johann Harry Heine foi um poeta, pensador, jornalista e ensaísta alemão. Em 1825, foi licenciado em Direito, estudando na Universidade de Bonn, depois na Universidade de Göttingen e, finalmente, na Universidade de Berlim, embora tivesse mais interesse pela Literatura do que pelo Direito. De família judia, o escritor converte-se do judaísmo para o cristianismo luterano, a fim de ser aceito na sociedade, assumindo o nome de Christian Johann Heinrich Heine. Censurado na Alemanha e exilado na França, em 1831, Heine recebe a influência dos socialistas utópicos, seguidores do conde Saint-Simon, cujo partido político pregava a ideia de um paraíso igualitário baseado na meritocracia. Ao chegar à Paris, tem seu nome alemão de Heinrich traduzido erroneamente para Henri. Falece na capital francesa, em 1856, aos 58 anos, vítima de complicações da sífilis, doença que o afligira em seus oito últimos anos de vida.

Foi o primeiro artista e intelectual judeu-alemão de ampla repercussão internacional. Heine via a si próprio como “o último rei lendário deposto” do Romantismo (alemão) e seguiu na esteira de Byron, o representante do Romantismo liberal do ocidente europeu, combatente ativo das lutas de libertação da Grécia. Representante da Jovem Alemanha, o escritor romântico, Heinrich Heine é considerado um dos maiores poetas alemães, ao lado de Goethe e Schiller.

Houve a eclosão de uma nova geração romântica na Alemanha, composta pelos escritores: Hutzkow, Wienbarg, Börne, Mundt e Heine, que se liberta do “reino aéreo dos sonhos”. A partir desse novo grupo, o Romantismo teria poetizado a realidade, diziam eles. Foi aluno do crítico, tradutor e teórico da literatura August von Schlegel, do linguista e sanscritólogo Franz Bopp e do filósofo Georg Hegel, ascendeu dos salões literários de Berlim à efervescente metrópole parisiense. Multifacetado e paradoxal, como judeu convertido veio a ser o “marginal” exemplar das terras europeias.

Foi o mais autêntico – se não o único – utópico esclarecido de seu tempo. O maior contrabandista de ideias. Nele confundem a *Aufklärung*, o *Sturm und Drang*, a Revolução Francesa e a Escola Romântica: eis o quadrívio que configurou o artista pop inaugural. E assim como Moisés, após conduzir o povo por quarenta anos no deserto, Heine teve vedado o acesso à Terra Prometida da Modernidade. O privilégio ou maldição – coube todo a Charles Baudelaire. (VALIAS, 2012, p. 32)

Poeta dos contrários, das multiplicidades e dos desdobramentos românticos, Heine concilia em sua produção literária características dos diversos cenários do próprio Romantismo dentro da Alemanha, como também antecipa a modernidade, constituindo, a partir disso, como “o último romântico alemão”. Além do mais, se inteirou com as questões da beleza, do espírito, da poesia, que possuem um objetivo em si mesmos, isto é, não se justificam por servir a algum objetivo político, nacional ou social, pelo escritor ter em mente que alguns de seus colegas traem a arte por solidariedade e à miséria.

Desse modo, esta pesquisa justifica-se pela necessidade de trazer ao espaço acadêmico, de forma mais contundente e visível, os escritos da literatura produzida pelo escritor alemão oitocentista Heinrich Heine, que retrata as construções melancólica, nostálgica e o recurso da ironia em suas obras, diante do pensamento romântico. Heine foi um autor que bastante influenciou escritores brasileiros, como, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Augusto-Emílio Zaluar, Joaquim Manuel de Macedo, Raimundo Correia, Cruz e Sousa, Francisca Júlia da Silva, Machado de Assis, Olavo Bilac, Mário de Andrade, Carlos Drummond, Clarice Lispector, Érico Veríssimo e Graciliano Ramos. Contudo, ele apresenta pouca visibilidade no Brasil. É um escritor citado, mas pouco estudado.

No Brasil, destaca-se a tradução de *Livro das Canções* [Lieder der Buch] (2008), que há uma seleção dos poemas do livro original, em alemão, realizada por diversos poetas brasileiros. A seção de “Intermezzo” apresenta poemas traduzidos por Machado de Assis, Lúcio de Mendonça, Magalhães Azeredo, Luís Rosa, Gonçalves Crêspo, João Ribeiro, Fontoura Xavier, Teófilo Dias, Valentim Magalhães, Francisca Júlia da Silva, Raul Pompéia, Rodrigo Otávio, Fagundes Varela. Já “*Nova Primavera*” foi traduzida por Alphonsus de Guimaraens. “Canções do Mar do Norte” foi traduzida por Marcos de Castro. Existe em *Livro das Canções* (2008), a seção “Outros Poemas” que conta com as traduções de Manuel Bandeira, João Ribeiro, Álvares de Azevedo, Afonso Celso, Tobias Barreto, Gonçalves Dias, Raimundo Correa.

De “Intermezzo”, Fagundes Varela (1841-1875), poeta ultrarromântico traduziu o seguinte poema:

Sinistro como um fúnebre segredo
Passa o vento do Norte murmurando
Nos densos pinheirais;
A noite é fria e triste; solitário
Atravesso a cavalo a selva escura
Entre sombras fatais.

À medida que avanço, os pensamentos
 Borbulham-me no cérebro, ferventes,
 Como as ondas do mar,
 E me arrastam consigo, alucinado,
 À casa da formosa criatura
 De meu doido cismar.

Latem os cães; as portas se franqueiam
 Rangendo sobre os quícios; os criados
 Acordem pressurosos;
 Subo ligeiro a longa escadaria,
 Fazendo retinir minhas esporas
 Sobre os degraus lustrosos.

No seu vasto salão iluminado,
 Suavemente repousando o seio
 Entre sedas e flores,
 Toda de branco, engrinaldada a fronte,
 Ela me espera, a linda soberana
 De meus santos amores.

Corro a seus braços trêmulo, incendiado
 De febre e de paixão... A noite é negra,
 Ruge o vento no mato;
 Os pinheiros se inclinam, murmurando:
 – Onde vai este pobre cavaleiro
 Com seu sonho insensato?...
 (VARELA, 2008, p. 74)

Já na seção “Outros Poemas” há a tradução de Álvares de Azevedo (1831-1852), poeta também ultrarromântico e de Tobias Barreto (1839-1889), poeta fundador do condoreirismo brasileiro, respectivamente:

Relógios e Beijos

Quem os relógios inventou? Decerto
 Algum homem sombrio e friorento:
 Numa noite de inverno, tristemente
 Sentado na lareira ele cismava,
 Ouvindo os ratos a roer na alcova
 E o palpitir monótono do pulso.

Quem o beijo inventou? Foi lábio ardente,
 Foi boca venturosa, que vivia
 Sem um cuidado mais que dar beijinhos...
 Era no mês de maio. As flores cândidas
 A mil abriam sobre a terra verde,
 O sol brilhou mais vivo em céu d'esmalte
 E cantaram mais doce os passarinhos.
 (AZEVEDO, 2009, p. 138)

Variação à Heine

Donde vem que por ti sinto-me forte,
Capaz de expor-me a épicos perigos,
Se nos tratamos como indiferentes,
E olhamo-nos até como inimigos?

Por que, ao ver-te, descoro e tremo e calo-me?
Só por que amar é lei da humanidade?
Não sei disso; o que sei é que tens força
De prolongar a minha mocidade.

Viver é ter paixões. Enquanto n'alma
Borbulhar-me sedento este desejo,
Que me sustenta, de abraçar-te um dia,
E sugar-te da boca o mel de um beijo,

Não murcha no meu peito a flor da vida,
Que sempre rorida a teus pés deponho...
Já vês como te adoro; e, todavia,
Não nos falíamos, nem sequer em sonho!
(BARRETO, 2008, p. 144)

Beutin (1999, p. 339) discute que nos programas de literatura, nos livros de leitura e antologias, até mesmo na Alemanha, Heine, quando aparece, situa-se atrás de autores como Einchendorff, Hauptmann ou Kafka. Para o autor (1993, p. 345), os estudos sobre Heine melhoraram desde os anos setenta, ele é prestigiado na Alemanha, embora mais na investigação especializada do que no domínio público. Ao mesmo tempo, contudo, cresce a tendência de reabilitar o poeta “moderno”, em desfavor do escritor socialista tal como ele foi recebido e cultivado em vida. Ele foi uma das cabeças mais frias e lúcidas do século XIX e, por isso, não é de admirar que também no século XX, ele ainda seja mal compreendido. Carpeaux (1967, p. 4), destaca que a prosa de Heine adapta a todos os fins, isto é, da anedota maliciosa até a profecia apocalíptica.

Torna-se importante estudar as manifestações melancólica, nostálgica e os recursos irônicos, em Heine, uma vez que são elementos constitutivos do Romantismo e da produção do escritor. Para tanto, a partir da leitura e análise das obras: *A Viagem ao Harz* (2013) e *Noites florentinas* (2017) serão exploradas as ocorrências desses sentimentos e do recurso linguístico da ironia e seus desdobramentos no projeto literário do escritor Heinrich Heine.

No decorrer da pesquisa, houve a leitura analítica e crítica das obras de Heine e as abordagens teóricas, aliadas a algumas questões que nos fizeram despertar para tal assunto, tais como de que maneira o escritor constrói as melancolias, as nostalgias e as ironias em sua prosa; a historicidade na literatura e a maneira como esses sentimentos,

em conjunto com a ironia são colocados e formam o conjunto da obra respaldados pela eternidade do instante.

Primeiramente, a parte introdutória delimitará a temática escolhida. Em seguida, será feita à exposição das obras levantadas e uma leitura interpretativa sobre elas para exemplificar o tema exposto. Foram escolhidas para isso: as edições em língua portuguesa de *Viagem ao Harz* (uma literatura de viagem) e *Noites Florentinas* (uma novela). A escolha das obras deve-se ao estudo de “partes” de toda a sua produção, a fim de que possamos perceber o “todo”.

Viagem ao Harz (2013) é uma literatura de viagem, onde o próprio escritor Heine realizou uma expedição, partindo de Göttingen à região de Brocken. Apresenta a interação do narrador com as pessoas e, sobretudo, com a natureza, a qual ele reflete sobre a funcionalidade das coisas, a valorização dos objetos, as capacidades mentais da infância que foram perdidas ou que estão camufladas, bem como apresenta a concretização do amor, por meio do encontro com *Ilse*.

Noites Florentinas (2017) é uma novela, na qual tem o cenário da noite e o narrador Maximilian conta suas histórias para Maria, a fim de mantê-la viva. O enredo apresenta uma alegoria sobre o amor que é direcionado às estátuas, à pintura e aos espíritos. O protagonista, com isso, faz uma série de tentativas para compreender a beleza, a perfeição e a finitude.

Esta investigação envolverá uma pesquisa bibliográfica e, portanto, qualitativa, voltada à problematização do escritor Heinrich Heine, frente à melancolia, à nostalgia e à ironia, no Romantismo, as quais contribuem para formar a eternidade do instante.

Os sentimentos cuja história se quer retratar apenas são acessíveis a partir de um momento em que se manifestaram, verbalmente ou por qualquer outro meio expressivo. De acordo com Starobinski (2016, p. 205), para o crítico, para o historiador, um sentimento tão somente pode ser objeto de estudo depois que aparece em um texto. Nada de um sentimento é captável aquém do ponto em que ele é nomeado, em que se designa e se exprime. Entretanto, não é a intrínseca experiência afetiva que é ofertada, mas o fragmento da experiência afetiva que passou por um enunciado, o qual solicita uma alternativa de interpretação. Quando um sentimento é inscrito em um nome, passa à verbalização (à consciência linguística de si), originário de uma reflexão, porque a palavra contribui para fixar, propagar e generalizar uma experiência afetiva, sendo também a propagadora de um sentimento. Schlegel (2016, p. 148), contudo, pontua que o espírito de uma obra é sempre algo indeterminado, ou seja, incondicionado.

[...] Nem sempre as coisas são tão compreensíveis ou dizíveis como muitas vezes nos querem fazer crer; a maioria dos acontecimentos são inexprimíveis, atingem a sua plenitude num espaço em que nunca nenhuma palavra penetrou, e os mais inexprimíveis de todos são as obras de arte, seres secretos cuja vida permanece depois da nossa se extinguir. (RILKE, 2003, p. 34)

A fim de se almejar a realidade do passado, é necessário recorrer à linguagem atual para construir o que foi o saber de dada época. Porém, há diferenças ao se interpretar um universo do século XIX, tendo, com isso, de se considerar a linguagem utilizada por estes próprios escritores. “Com palavras e gestos, as pessoas procuram alcançar-se. Quase deslocam os braços, pois os acenos são breves demais. [...] E assim o tempo passa, e eles se inclinam e procuram – assim como na vida”. (RILKE, 2011a, p. 125)

Agora aonde?

[...] Entristecido olho pra cima –
Acena-me um montão de estrelas;
Contudo eu não encontro a minha,
Em canto algum consigo vê-la.

Terá no argênteo labirinto
Perdido o rumo feito eu.
Que neste mundo me ressinto
De nunca ter achado o meu? –¹ (HEINE, 2012, p. 321)

1. Viagem ao Harz

1.1 Viagem ao Harz: Visão Geral e Estrutura

Reisebilder [Quadros de viagens] é uma coletânea de quatro volumes de obras do escritor Heine. *Reisebilder – Ester Theil* [Quadros de viagens – Primeira parte] tem seu primeiro volume publicado, originalmente, em 1826, pela editora Hoffmann & Campe. Essa obra é composta pelas seguintes partes: *Die Heimkehr* [O regresso à casa], *Die Harzreise* [Viagem ao Harz] e *Die Nordsee* [O Mar do Norte].

Die Heimkehr foi escrita entre 1823 a 1824 e trata-se de uma obra poética que apresenta oitenta e oito partes, a qual, frequentemente é marcada pela melancolia e pelo amor infeliz. Todos esses poemas foram republicados, em 1827, em *Buch der Lieder* [Livro das Canções] (1874), em seu terceiro ciclo. Além do mais, em *Die Heimkehr*, no XX poema, *Still ist die Nacht* [A Noite está silenciosa], foi uma invocação a Heine, em *Schwanengesang* [Canção dos cisnes], que é uma coleção de músicas compostas pelo austríaco pré-romântico, Franz Schubert, em 1828, a qual contém vários cenários do também poeta e crítico musical Rellstab (1799-1860) e do poeta austríaco Seidl (1804-1875).

¹ *Poemas do Tempo*, 1844-1851. Tradução de André Vallias.

Heine, em *Die Nordsee - Erste Abteilung* [O mar do norte – primeira parte] tem como lema *Xenophon's Anabasis* [subida de Xenofonte²]. Esse livro foi escrito entre 1825 a 1826, após a estadia do escritor, na Ilha do Norte, na Frísia Oriental. Não é um texto propriamente de viagem, mas uma prosa ensaística, cuja intenção é introduzir à vida na estância balnear do Norte. Essa obra possui dois ciclos, os quais, por sua vez são subdivididos. O primeiro ciclo [*Erst Zyklus*] é dividido em doze partes: “Coroação”, “Crepúsculo”, “Pôr do Sol”, “À Noite na Praia”, “Poseidon”, “Explicação”, “À Noite na Cabana”, “Tempestade”, “Calma do Mar”, “Fantasma do Mar”, “Limpeza” e “Paz”. Já o segundo ciclo [*Zweiter Zyklus*] é repartido igualmente em doze componentes: “Saudação do Mar”, “Trovoada”, “O Naufrágio”, “Poente do Sol”, “A Canção dos Oceanídeos”, “Os Deuses da Grécia”, “Perguntar”, “Já”, “A Fênix”, “Paixão”, “No Porto” e “Epílogo”.

Reisebilder [Quadros de Viagem] – *Zweiter Theil* [Segunda parte] apresenta *Die Nordsee* [O mar do norte] – segunda e terceira sessões, *Ideen. Das Buch Le Grand* [Ideias. O livro de Le Grand] e *Briefe aus Berlin* [Cartas de Berlim], que foram publicadas em 1827. A obra *Die Nordsee*, de acordo com a editora Hoffmann & Campe traz, novamente, o segundo ciclo de *Quadros de viagem* – da sua primeira parte. Já em sua terceira proposição há o lema: *Varnhagen von Ense's »Biographische Denkmale«*³. Essa parte trata-se das descrições da natureza feitas por Heine, o qual se dedica à análise e interpretações das representações dela, decompostas por três momentos: “ilha”, “clima”, “mar e os marinheiros”. A ênfase está no mar, motivo onipresente romântico da obra.

Idee. Das Buch Le Grand foi escrito em Hamburgo, entre 1826 a 1827. Manuscrito em prosa tem vinte capítulos e o narrador, em busca de aprendizagem e de sua identidade, viaja pelo tempo e pelo espaço através de alusões à Veneza e cidades alemãs. Evidencia que não precisa de uma vida após a morte para experimentar a eternidade do presente, pois cada instante é infinito, como exemplificado, no capítulo III, em uma conversa do narrador com o padre:

[...] Jeder Augenblick ist mir ja eine Unendlichkeit. [...] und ich brauche mir von keinem Priester ein zweites Leben versprechen zu lassen, da ich schon in diesem Leben genug erleben kann, wenn ich rückwärts lebe, im Leben der

² É a obra mais famosa do historiador e soldado profissional grego antigo Xenofonte, considerada uma das maiores aventuras da história humana. Narra a jornada de um grupo de soldados gregos que, em 401 a.C., marcharam desde a costa até o interior do império persa, governado pelo rei Artaxerxes II.

³ Cronista do Romantismo, narrador, biógrafo e diplomata alemão – (1785-1858) »Monumentos Biográficos«.

Vorfahren, und mir die Ewigkeit erobere im Reiche der Vergangenheit⁴.
(HEINE, 1827, p. 158)

Além do mais, essa obra apresenta-se como um fragmento autobiográfico do autor e possui críticas de cunho político-sociais experimentadas pelos recursos da ironia e das piadas.

Já em *Briefe aus Berlin* são três cartas produzidas por Heine, datadas de 1 de março, 16 de março e 8 de maio, de 1822. Nessas cartas, o escritor descreve detalhadamente a vida burguesa na cidade de Berlim, bem como as suas facetas, como a música, em especial, a ópera de Freischütz, de Weber, a literatura, a arquitetura, os monumentos, as festas, tece observações sobre seus passeios e realiza considerações sociopolíticas. Segundo o Portal *Anderess.Berlin*, em uma reportagem de Glintschert (2017, s.p.), o Dr. Günter Witt acredita que, com essas cartas, Heine teria sido o criador de um novo gênero: o jornalismo literário.

Reisebilder [Quadros de Viagem] - Dritter Teil [terceira parte] é combinada com duas obras: *Die Reise von München nach Genua* [A viagem de Munique à Gênova] e *Die Bäder von Lucca* [Os banhos de Lucca], lançados no ano de 1830, pela editora Hoffmann & Campe. Escrita em 1828, *Die Reise von München nach Genua* é um texto de viagem e traz trinta e quatro capítulos. Em um primeiro momento, propõe uma representação utópica da Itália, principalmente de Gênova, posteriormente, com o passeio à região italiana, o protagonista descreve-a poeticamente, embora fragmentada, com os dispositivos estilísticos da ironia e sagacidade, distorcidos no grotesco. O escritor também combina o ficcional com o não ficcional diante de reflexões e sonhos, entre o vivido e o inventado, perante o público e o pessoal. O poeta assume a posição de observador versátil, ao procurar nas pessoas, monumentos, arquitetura e música, os efeitos das objetividades e viés ideológicos perceptíveis nelas, em uma Itália contemporânea. O narrador em primeira pessoa anseia por uma jornada sensível, onde há harmonia entre o estado subjetivo do observador e às paisagens; a partir disso, analisa sob o viés da impermanência e imortalidade, tanto em edifícios, quanto em pessoas, por exemplo, cuja implicação ocorre na mudança de contraste com o eterno, o qual está sujeito à reflexão crítica.

⁴ Todas as traduções são minhas, exceto o que foi nomeado. “[...] Cada instante é então para mim um infinito. [...] e eu não preciso que nenhum padre me prometa uma segunda vida, como eu já posso vivenciá-la, suficientemente, no agora; caso eu ande para trás, na história dos antepassados, conquisto a eternidade no rico passado”.

Entrelaçam-se motivos-mitológicos, os quais, por sua vez se referem a um passado que não pode ser claramente determinado, assim como apresenta um terceiro componente, o passado do narrador e sua companheira constante de viagem: a falecida Maria, como observado nas seguintes passagens: “Mitternacht meine Lippen preßte auf die Lippen Marias, einer wunderschönen Frau, die damals gar keinen Fehler hatte, außer daß sie todt war” ⁵ (HEINE, 1830, p. 89) e em [...] “daß ich seltsamerweise wieder an die Nachtviole dachte, die im Zimmer stand, wo die todte Maria lag” ⁶ (HEINE, 1830, p. 123).

Escrita em 1829, a obra *Die Bäder von Lucca* possui onze capítulos e foi dedicada a Karl Immermann como “sinal da mais alegre admiração de Heine”⁷. É constituído também como um romance fragmentado que tem um narrador em primeira pessoa. Afirma ser um médico e revela um grupo internacional de banhistas formado por “idiotas” burgueses. O clássico banho italiano é caracterizado como ridículos jogos, os quais “imbecis” com seus rituais lhe causam náuseas. O narrador, porém, concentra sua atenção no comportamento sintomático da sociedade burguesa: a busca pelo poder e pelo dinheiro, personagens representados por italianos e alemães, que, em sua maioria, são descritos de forma satírica pelo escritor.

Finalmente, *Reisebilder – Vierter Theil* [Quadro de Viagens – Quarta parte] é exibido em duas obras: *Die Stadt Lucca* ⁸[A cidade de Lucca] e *Englische Fragmente* [Fragmentos ingleses], publicado em 1831. *Die Stadt Lucca* apresenta dezessete capítulos e um posfácio. Escrita em 1829, provavelmente, pertence ao complexo de obras chamadas por Heine, “um fragmento de um romance de viagem maior”, segundo Höhn (2004a, p. 249). Lucca é a imagem clerical de uma cidade italiana, que o narrador em primeira pessoa, o retornar a essa localidade, a qual, de um ambiente receptivo de turistas à beira-mar, torna-se um centro tradicional da arte, do comércio e da comunidade de fé. Os banhos e a cidade têm diversas formas interconectadas e vinculadas. Caso alguém desejasse caminhar por *Harz* deveria seguir em direção oposta a essa cidade. Nesse sentido, é possível estabelecer o contraste entre a natureza e o avanço da urbanização. Nesse livro, o protagonista descreve a cidade sendo simbolizada pelo catolicismo e nela

⁵ “Meia-noite, meus lábios pressionam os lábios de Maria, uma mulher maravilhosa, que, dantes, de modo algum tinha falhas, exceto que estava morta”.

⁶ Tradução: “[...] que incrível, eu novamente pensei nos violinos, em pé, no quarto, onde a morta Maria jazia”.

⁷ Dramaturgo, novelista e poeta alemão (1796-1840).

⁸ Na edição da editora Hoffmann & Campe, de 1831, “Lucca” está grafado como “Lukka”.

nada havia além de igrejas, mosteiros, cruzeiros, monges, padres e clérigos – um local “fantasmagórico” como uma “festa viva dos mortos”.

Englische Fragmente, escrito em 1828, apresenta a seguinte epígrafe: “Glückseliges Albion! Lustiges Alt-England! warum verließ ich dich? – Um die Gesellschaft von Gentlemen zu fliehen und unter Lumpengesindel der einzige zu sein, der mit Bewußtsein lebt und handelt? »Die ehrlichen Leute« von W. Alexis⁹ (HEINE, 1831, p. 142). É organizado em onze partes nomeadas como: “Conversa no Tâmesa”, “Londres”, “O Inglês”, “A Vida de Napoleão Bonaparte”, “Outra Muralha”, “O Novo Ministério”, “A Culpa”, “Os Partidos da Oposição”, “Emancipação”, “Wellington” e “Libertação”. Trata-se de uma série de reportagens políticas que fecha o último volume de *Reisebilder* e remete aos relatórios de correspondência de Paris do escritor, segundo Höhn (2004b, p. 256), contudo, estão inseridas na coleção dos *Quadros*. Heine, provavelmente estaria em Londres, em 14 de abril de 1827, permanecendo lá até 16 ou 19 de agosto, logo, essa reportagem é refletida como experiência real e direta da modernidade política e econômica de Londres – “a capital da Europa”.

Com isso, os *Quadros de Viagem* podem ser considerados enquanto “molduras” das experiências de Heine, em sua forma escrita, visto que os lugares e datas por ele descritos são verídicos e realizados, de fato, pelo escritor. Tais viagens efetuadas e tecidas vão de 1822 a 1829, correspondendo ao Romantismo tardio, contudo, são as obras iniciais do escritor, que podem refletir seu crescimento, aprendizagem, a necessidade de buscar por vivências expressivas, acumular experiências para construir-se como escritor e estabelecer-se como “o último romântico alemão”. Também, seu caminhar por terras europeias pode significar que o escritor ousou, de fato, expor-se às transformações ocorridas e discutidas por esse movimento artístico, ao realizar trocas recíprocas entre o seu mundo interno com o externo.

Diante disso, com as Revoluções Industriais e com o enraizamento capitalista, o panorama da realidade sofre alterações, nas relações afetivas, na vivência do tempo e do espaço desses vínculos e de todo o funcionamento social, na política e na economia. Portanto, as experiências e expectativas do sujeito degradam em despossuídas de valor, ocasionando o presente incerto e o futuro desolador: a própria existência sofre pela

⁹ “Bem-aventurado, Albion! Engraçada velha Inglaterra! Por que te abandonei? Por recusa de cavalheiros da sociedade, debaixo de farrapos que perturbam, ser o único que vive e age com consciência? [As pessoas honestas], de W. Alexis – pseudônimo Willibald Alexis. Georg Wilhelm Heinrich Häring (1798 -1871), foi um romancista histórico alemão, considerado parte do movimento Jovem Alemanha.

insignificância, porque a vida, paulatinamente, torna-se mecanizada. Sendo assim, em passeios por grandes centros, o escritor observa qual poderá ser o destino de todas essas mudanças.

Os *Quadros*, portanto, conjecturam uma tentativa de unidade romântica que, no entanto, nessa coletânea é dividida em várias obras - os seus diversos fragmentos, exemplificando os diversos Romantismos, no plural. Essa escola de pensamento pode ser pensada na poética que lamenta o amor impossibilitado e cultiva a melancolia; a observação, o estudo e o deleite com a natureza; o conhecimento do instante e da eternidade; as divagações sobre o infinito, as críticas de teor político-sociais; a ironia; a invenção e a criatividade; a sociedade burguesa; a cena cultural das localidades; a utopia: são todos temas românticos e fazem parte da obra heiniana.

Dessa forma, como obra que abarca grandes características dos *Quadros*, que são os primeiros relatórios em séries sobre viagens, de acordo com Kenneth (1932, p. 23), foi escolhida para *corpus* deste capítulo, *Die Harzreise* [Viagem ao Harz] - a primeira publicação de Heine, em prosa. Para isso, será utilizada a edição brasileira de *Viagem a Harz* (2013), o texto completo traduzido diretamente do alemão por Maurício Mendonça Cardozo, que contou com boa recepção da crítica brasileira¹⁰. Como representativa dos *Quadros de Viagem*, essa publicação, ao combinar o “todo” com as “partes”, é considerada um texto-chave da modernidade, pois une no desenvolvimento da narrativa, diversas camadas, para o encanto do leitor, como, por exemplo, o *pathos* [padecimento], a poesia, a sensualidade, o humor e a sátira. Também é uma obra caracterizada por antecipar a fragmentação do romance moderno.

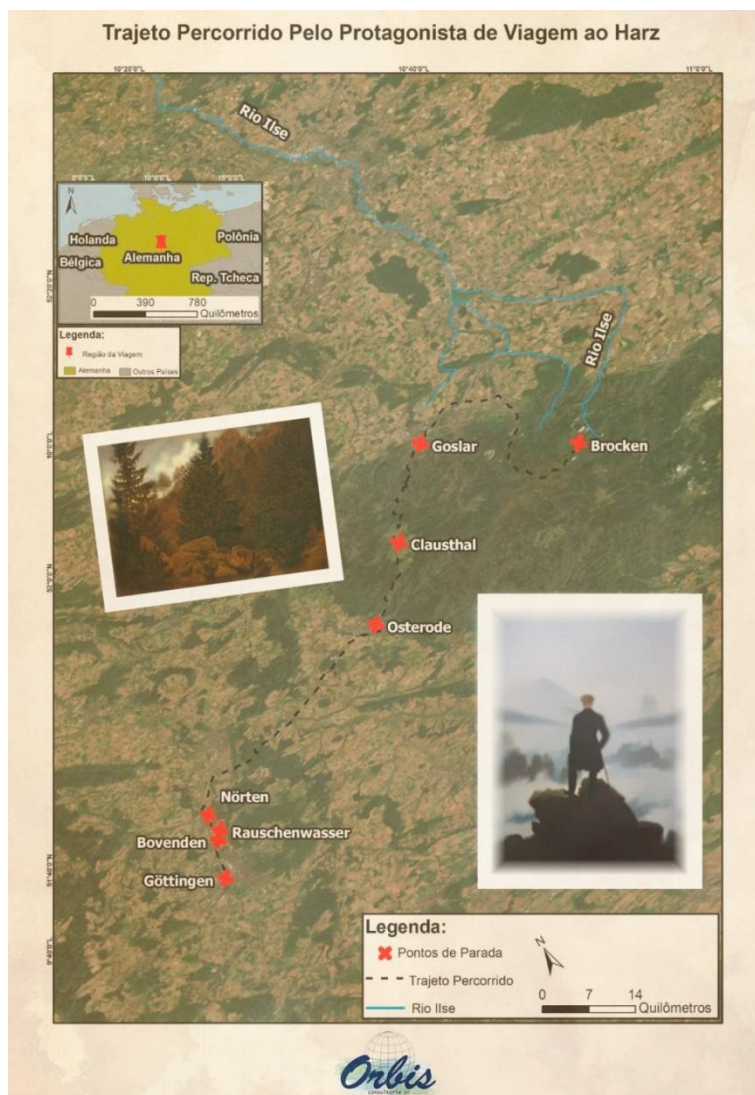
Em setembro de 1824, Heine realmente empreendeu uma viagem a pé pela cordilheira *Harz*, uma região bucólica, no centro da Alemanha. Por meio dessa andança, Heine inicia a produção desse livro. O nome *Harz* deriva da palavra *Hardt* ou *Hart*, de raiz germânica, que significa montanha florestada, onde suas colinas e montes estendem-se através de parte dos estados de Niedersachsen, Sachsen-Anhalt e Turíngia. O cume mais elevado do *Harz*, com altitude de 1141.1 metros acima do nível do mar é a montanha de Brocken.

A narrativa, em primeira pessoa, é iniciada na cidade de Göttingen, onde o escritor relata ter sido suspenso da Universidade, a qual cursava direito, em virtude da violação do regulamento contra duelos. Nessa localidade, o protagonista descreve a pequena

¹⁰ A escolha da edição em língua portuguesa deve-se a minha limitação no conhecimento do idioma.

cidade, que tem “fama às salsinhas e à universidade”. Conta sobre as subdivisões dos moradores da cidade e sobre as senhoras da província que teriam pés muito grandes. Após um sonho com figuras jurídicas e com o senhor Eichhorn, seu professor, ele está diante dos Portões de Weende e ouve uma conversa de garotos acerca das declinações da língua alemã. Diante da caminhada, o estudante observa o fluxo de jovens, após seguir adiante de Bovenden, depara-se com a localidade de Rauschenwasser e faz comentários sobre o tratamento com que dois cavaleiros dão a seus animais. Em Nörten, o narrador reencontra com os dois homens, começa a apreciar a natureza, entretanto, sonha que retoma o caminho de Göttingen, vê a faculdade e o Salão de Jurisprudência. Já em Osterode, conhece vários habitantes, ruínas e castelos ancestrais. A natureza observada em seus aspectos simples e pleno faz com que o viajante se sinta o próprio poeta, em Clausthal. Posteriormente, em Goslar, visita um cemitério, conhece o Doutor “Razão” e sente o “murmúrio das águas”, abraçado com a natureza. Por fim, em Brocken, atravessa a passagem de um ciclo e encontra-se com a princesa *Ilse*, conforme o caminho percorrido é explicitado na imagem abaixo:

FIGURA 1: *Trajetos percorridos pelo protagonista de Viagem ao Harz (2020)*



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Viagem ao Harz apresenta cinco poemas: “Prólogo”, “Idílio da Montanha”, “O Pastorzinho”, “No Brocken” e “À Ilse”¹¹. Os poemas dessa obra foram republicados no quarto ciclo do *Buch der Lieder* e constituem-se como escritos filosóficos da imaginação alemã. Sendo assim, dentro da prosa, Heine intercala sua publicação com poesias. Para Carpeaux (2011, p. 52), o escritor foi o mensageiro do lirismo romântico alemão, do *lied* [canção] que, com contribuições inéditas, o sentimentalismo melancólico, pode ser atenuado, como acreditamos, com doses de ironia, como uma defesa.

¹¹ No livro original, *Die Harzreise* (1830) há o Prolog [Prólogo], Auf dem Berge steht die Hütte [A cabana fica na montanha], König ist der Hirtenknabe [Rei é o pastorzinho], Heller wird es schon im Osten [Já está ficando mais claro no leste] e Ich bin die Prinzessin Ilse [Eu sou a princesa Ilse].

Heine, em prosa, torna-se um *metaphysical poet*, isto é, a poesia abstrata e etérea, resulta não apenas da emoção, mas também das ideias emocionais do abstrato e, com isso, ele, em sua perambulação, contemplações e reflexões é incapaz de ignorar os aspectos melancólicos paisagísticos no decorrer da narrativa, revelando o lado estreito, ridículo e, muitas vezes, transcendente das coisas humanas, embora oscile entre o desejo e a metafísica.

Nessa narrativa, o personagem heiniano tem a eternidade do instante como condutor do tempo psicológico, isto é, as vivências de suas experiências são efêmeras, contudo, as apreensões do instante transformam-nas em eternas. A partir dos sentimentos de melancolia, da nostalgia e do mecanismo de defesa da ironia, a personagem procura formar sua identidade enquanto perambula e, com isso, eterniza cada instante vivenciado.

1.2 Uma Literatura de Viagem Romântica ao *Harz* e a Construção de Si

De acordo com Perrone-Moisés (2016, p. 87), a narrativa de viagem é um gênero de testemunho, que teve origem quando as viagens eram difíceis, raras e havia a curiosidade de pessoas, as quais não as realizavam. Para além das descrições, existe a experiência pessoal e única do viajante escritor.

Como obras constituídas por meio das experiências, descobertas e reflexões de um viajante durante o seu percurso, destacam-se: Virgílio, em *Eneida* (século I a. C.); Homero (vivido por volta do século VIII a. C), em *Ilíada e Odisseia*; Rustichello di Pisa (século XIII), em *As viagens de Marco Polo*; Dante Alighieri (1265-1321), em *A Divina Comédia*; Miguel de Cervantes (1547-1616), em *Dom Quixote de la Mancha*; Jhonatan Swift (1667-1745), em *As viagens de Gulliver*; Laurence Sterne (1713-1768), em *Viagem Sentimental*; Goethe (1749-1832), em *Viagem à Itália*; Almeida Garret (1799-1854), em *Viagens na minha terra*; Júlio Verne (1828-1905), em *Viagem ao Centro da Terra*, *Vinte mil léguas submarinas*, *A volta ao mundo em oitenta dias*; James Joyce (1882-1941), em *Ulisses*; Hermann Hesse (1877-1962), em *Knulp: três histórias na vida de um andarilho* e Virginia Woolf (1882-1941), em *A Viagem*.

Nesse sentido, a experiência que passa de pessoa para pessoa, segundo Benjamin (1994, p. 198), é a fonte recorrente de todos os narradores. Contar histórias sempre foi a

arte de contá-las novamente. Quanto mais o ouvinte se esquece de si, mais profundamente ele internaliza o que é ouvido. O autor ainda compara a figura do narrador entre os sábios e mestre, pois ele recorre ao acervo de toda uma vida. Com isso, a figura do narrador e do próprio viajante condizem com as características do homem romântico: de se aventurar pelo mundo, absorver as experiências e narrar tudo o que foi visto e sentido.

Wanderlust, o desejo de explorar o mundo, o prazer das viagens, sob a forma de constantes mudanças de lugar, na literatura de viagem, em Heine, corresponde a uma experiência exploratória – das cidades percorridas, das pessoas que o narrador conhece, dos acontecimentos circundados e também um conhecimento auto-exploratório, através dos sentimentos de melancolia e nostalgias e pela ironia, como um mecanismo de defesa, que contribuem para que o protagonista eternize e se descubra em seu processo identitário. Para a Volobuef (1999, p. 342), no Romantismo alemão, o “eu” expressa um desejo por escapar do cotidiano burguês, perante a saída de sua cidade natal: a viagem por terras distantes é o cenário necessário onde o “eu” entra em contato com o “tu”, ao interagir com os artistas e burgueses e, por fim, ao retornar a sua terra natal, representaria fragmentos adquiridos pelo autoconhecimento do sujeito.

Como uma ação para um possível descobrimento de facetas de si, o viajante, em Heine, com suas caminhadas solitárias, devaneios que preenchem sua mente por inteiro, com suas ideias livres de inclinações, resistências e dificuldades, transformam-no em um solitário que ocupa muito de si. A fonte da verdadeira felicidade, os êxtases sentidos pela solidão são observados na seguinte passagem, na qual, o narrador de *Viagem ao Harz*, com o auxílio do sol consegue refletir e organizar suas ideias: “O sol erguia-se alto e fúlgido no céu por detrás do vilarejo de Nörten. O astro tinha para comigo as mais sinceras intenções e aquecia minha cabeça, fazendo com que todos os meus pensamentos imaturos atingissem logo a plena maturação” (HEINE, 2013, p. 28). E esses momentos, segundo Rousseau (2017b, p. 61) seriam horas únicas do dia em que o “eu” se percebe por inteiro, sem distração e sem obstáculos. A solidão do protagonista enquanto um recuo diante do mundo e um avanço ao “eu” evidencia a separação de um universo fragmentado e a realização de uma ausência: a perda, sendo ela real ou abstrata e o sentimento melancólico de uma provável falta.

O retorno para dentro de si pode significar a abstração do mundo exterior. O entrar em si é um atuar permanente, o qual pode ser tão livre quando à reflexão. “Vê-se aqui quão relativo é o sair e entrar. O que chamamos entrar é propriamente sair, uma retomada da figura inicial” (NOVALIS, 1988, p. 62). Rousseau (2017b, p. 62), destaca que os

solitários contemplativos gostam de embriagar-se aos encantos da natureza e se recolher em um silêncio não perturbado ao menos pelo grito das águias e pelo rumor das águas. Já para Rilke (2011, p. 132), os mais solitários têm a maior parte na comunidade, porque um percebe mais do outro a vasta melodia da vida, ao ouvir o que ninguém ouve. Com a urbanização e com a materialização da vida, as pessoas parecem ter preterido os breves prazeres, possibilitado por pequenas situações, como, por exemplo, a observação da natureza pela viajante, que, diante de uma troca entre o universo poético externo e a necessidade de encontro de si, caminha para a poetização da vida costumeira. O ser romântico, ao escolher entre a solidão, o contato com a natureza e aos pequenos prazeres, de certa forma, protesta contra as consequências da Primeira Revolução Industrial, cujo sujeito, assim como os objetos são descartados. O romântico, com tais atitudes, evidencia-se uma forma de protesto contra a mercantilização de si e da vida como um todo.

[...] Subi morros e montanhas, pude observar como o sol se esmerava em dissipar a neblina, caminhava alegremente pelas florestas arrepiantes e, em minha mente sonhadora, continuavam ressoando as campânulas de Goslar. As montanhas ainda vestiam suas camisolas brancas. Os pinheiros sacudiam o sono de seus membros e o vento fresco da manhã encrespava seus cabelos verdes e decaídos. Os passarinhos faziam suas preces. Na intimidade dos vales, a pradaria reluzia como um manto dourado, semeado de diamantes, por onde passava o pastor com seus sonorosos rebanhos [...]. (HEINE, 2013, p. 60)

Com isso, os elementos da natureza observados e sentidos fazem-se em uma construção poética, visto que o narrador parece humanizá-la, ou até mesmo, a coloca em uma posição que transcende a matéria e é perceptível em sua forma mais sensível, espiritual. A meditação conquistada por meio do recolhimento, o estudo da natureza, a contemplação do universo força o ser solitário do viajante a se erguer de forma firme, vindo a apreciar e a questionar tudo que ele vê ou sente. O viajante toma um atalho e quando avista, situações acontecem no *Harz* como na vida em geral, as dificuldades e as facilidades dos caminhos e as pessoas com as quais ele interage e, portanto, ao peregrinar, almeja conhecer a si mesmo e o mundo, resultando em um processo de transformação:

Há sempre uma alma bondosa que nos traz de volta ao bom caminho. Fazem isso de bom grado, mas têm um prazer maior quando, com seu ar de superioridade e sua voz benevolente soberba, aponta-nos nossos grandes descaminhos, os precipícios e pântanos em que poderíamos ter sucumbido e a sorte que tivemos de encontrar, a tempo, pessoas como elas, tão conhecedora daqueles caminhos. (HEINE, 2013, p. 60)

O narrador aponta para a solidariedade encontrada pelo trajeto, contudo, lamenta, pois ela é envolta pela vaidade do saber, que aponta, segundo o viajante, para um rebaixamento do outro. O andarilho, como nenhum vivente, não é um ser singular, mas uma pluralidade que, originalmente, conectados, em parte se encontram e reúnem-se. Ao cindirem-se, para Goethe (2019, p. 23), buscam de novo e, assim, efetuam uma produção infinita de todas as maneiras e por diferentes aspectos. A cada novo encontro, o personagem heiniano se modifica, entretanto, precisa de seu tempo e espaço individual para refletir sobre os novos eventos e seguir para um posterior.

Durante o tempo em que o cidadão me acompanhou, a natureza inteira parecia ter perdido seu encanto. Mas logo que se foi, as árvores, voltam a falar, os raios de sol ressoaram novamente, as pequeninas flores na pradaria retomaram sua dança e o céu azul acolheu nos braços a terra verde. (HEINE, 2013, p. 61)

Na interação com as pessoas, o narrador apresenta certo sentimento de padecimento e, muitas vezes, se revolta, na forma de ironia com algumas condutas vindas dos outros, como, por exemplo, a presunção, o egoísmo e a mesquinhez. No entanto, ao voltar-se para a natureza, sozinho, consegue perceber nela, suas formas, cores, brilhos e, assim, atinge um provável estado de plenitude e de prazer. Novamente, regressa à interação com os outros e, depois, com a natureza, que formam um contínuo ciclo. Com os sujeitos, o viajante parece formar experiências fragmentadas, embutidas de críticas, porém, com a natureza, enquanto isso, ela o conduz à vivências que retomam a certa necessidade e anseio pela unidade, embora, ambas as práticas influenciem-se mutuamente. A solidão, portanto, é vista como uma defesa contra a percepção de acontecimentos desagradáveis originados perante a percepção do outro, ou até mesmo, com a comparação do comportamento do viajante com o dos demais sujeitos encontrados pelo trajeto. É edificada quanto a um estado para se refazer internamente.

As palavras *solutudnem*, *solus*, associam-se ao termo solidão e à respectiva forma em latim *solitatem*, que significa estado ou condição de pessoa que se sente ou está só, isolamento; qualidade ou característica de local ermo ou solitário; local solitário e desprovido, retiro; sensação ou condição de pessoa que vive isolada do seu grupo. Já na língua alemã, a palavra solidão é expressa por *Einsamkeit*, que constitui unir consigo mesmo, olhar para “um” [*Ein*] e perceber que ele é você. O termo *Alle* [Todo], em conjunto com o verbo *sein* [ser], forma a expressão: *Alleinsein* [ser sozinho, solitude]; *alle* [todo] e *ein* [um] – *allein* - indica a manifestação do “todo um” e as implicações de

que o sentimento de solidão pode ocasionar, segundo a etimologia alemã, como, por exemplo, na exploração de si mesmo, por meio das trocas do “uno” com o “todo”.

Por isso, a relação do viajante com a natureza, com as pessoas que conhece durante seu percurso, do que ele sente, pensa e articula, faz de seu relato, um processo de possível construção do próprio narrador, de sua formação [*Bildung*] – um método de retorno, encontro, reencontro, busca e a uma possível renovação de si; contato com o passado, com o presente e com o futuro, em direção a uma ânsia pelo “eu” e pela alteridade. Em cada localidade visitada, o narrador se encontra, explora, vai embora e procura algo novamente, em outra cidade, em outra vivência.

Entretanto, com isso, paralelamente, há sucessivas decepções, porque a “unidade de ser uno” está perdida. O “eu” é um fragmento de si: fragmentado e multiplicado, desdobra-se e abre-se para o infinito, para o não acabamento e para o devir. A divisão do “eu” é plural, pois, ao invés de apontar para soluções e respostas, afirma a lógica da diferença, ao ser incompleto e diante disso, sua cisão nunca irá cessar. Nesse sentido, o andarilho, em sua interação com a natureza e com as pessoas, quando, por breves miragens, parece encontrar-se consigo mesmo, o que, no entanto, logo se esvanece. O instante-pleno, diante de novos acontecimentos é submergido e, de igual modo, fragmentado. O “eu” é uma entidade desconhecida, a qual o personagem heiniano sempre assinala para a busca do conhecimento sobre si e sobre as possíveis verdades das diversas realidades existentes, em um encontro com vários outros e novos “eus” de si mesmo, que se desdobram. Ele almeja a permanente construção de si e a eterna busca por seus fragmentos sociais e psíquicos. Com isso, a busca pelo absolutismo do “eu”, representa, para o narrador, um perpétuo conflito do ser, o qual tem com a dialética da existência, a procura pela atividade de compreensão de uma unidade não perdida, porque ela nunca se concretizou, de fato, e atrela-se aos lutos diante da imagem de uma essência do sujeito.

A partir disso, a noção do “eu” por si mesmo, ao ser cindido, abre-se ao conceito psicanalítico, com o qual, o sujeito é dividido em ser consciente e inconsciente. O termo inconsciente, de acordo com Ffytche (2014, p. 25), foi utilizado pela primeira vez por Schelling, em 1800, sob análise das condições inconscientes da autoconsciência e das origens da arte. O inconsciente romântico, não é formado pela soma dos conteúdos esquecidos ou reprimidos propostos por Freud, ele é a própria raiz humana, o qual se relaciona com os processos da natureza e permanece em harmonia com o Cosmos e com a origem divina. Portanto, o inconsciente romântico é “interno” e se abre para a comunicação com o Todo, com a Natureza, sendo uma passagem do “eu” ao fluxo

cósmico. O metafísico arquitetado enquanto possuidor do “divino” individual, por sua vez, rompe com o modelo da procriação na realidade, uma vez que o sujeito não resultaria de seus pais humanos. Ele seria criação do vínculo oculto com sua fonte: o metafísico.

Nesse sentido, o anseio de união com o Cosmos, com a Natureza fazem com que o viajante apenas vislumbre fragmentos sociais e psíquicos, o que ocasiona a constante da solidão, da reflexão, da estranheza e da afirmação de sua subjetividade, isto é, ele não é uma mercadoria, descartada e com um valor quantitativo.

Logo, a interação do andarilho com a natureza é como se ela fosse um grande organismo e as suas dúvidas seriam cessadas diante das explicações, a partir dela. As apreciações sobre as percepções advindas da natureza, diante das andanças em *Viagem ao Harz*, fizeram com que o narrador heiniano, ao peregrinar pela região alemã, percorresse caminhos, como se formassem um espiral, sugerindo a ideia de movimento, experiências aprendidas e acumuladas, em um espaço dimensionado pelo eterno retorno.

Além do mais, a ideia entre ficar ou perambular, exprime um sentimento também de inadequação ao buscar constantemente algum lugar. “[...] Eu mesmo, cansado de tanto perambular, me pus por fim a voar, e voei de estrela em estrela. Mas não há nenhum outro mundo habitado, como sonham alguns, são só esferas cintilantes de pedra, ermas e estéreis [...]” (HEINE, 2012, p. 17). Nesse sentido, os voos do personagem heiniano convergem com as pontuações de Guisburg (1985, p. 20), de que o homem romântico passa a ser o centro de si mesmo, no sentido de seu viver e de seu estar-no-mundo, afastados aos demais focos de ordenação, resulta-se no âmago de todo e qualquer significado existencial e do mundo, para ele. Isto é, para o viajante o seu objetivo existencial estava moldado em virtude de todas as suas experiências e dos acontecimentos vindouros de sua perambulação por *Harz*.

Em Clausthal, o narrador descreve a natureza percebida em seu aspecto selvagem abrandado pela força de sua unidade e simplicidade, porque, como um bom poeta, ela não gosta de transições abruptas. As cores se fundiam em uma música suave e a contemplação da natureza produzia um efeito que aquietava o corpo e serenava os ânimos. Além disso, compara, “[...] como um grande poeta, a natureza sabe produzir os maiores efeitos com um mínimo de recursos: um sol, árvores, flores, água e amor” [...] (HEINE, 2013, p. 37). O espírito romântico, aventureiro e observador traz em cada nova andança, uma experiência única, ao acolher as múltiplas vozes que ecoam de seus encontros e desencontros, do diálogo com o outro, de se reinventar a cada novo pensamento, o qual

se traduz no caminhar e desloca-se em um desassossego e no incremento de possibilidades de si.

O viajante, assim como o poeta é considerado alguém com o qual almeja encontrar o seu lugar através do intercâmbio com outros, constituído como um ser social – “[*Er ist ein geselliges Wesen*]” (MEDEIROS, 2015, p. 75). Em *Viagem ao Harz*, a partir das andanças do protagonista, ele arquiteta uma representação do ser romântico e uma simbolização de uma viagem pelos caminhos percorridos pelo Romantismo, no qual esta obra pode ser fundamentada. Em Heine, o narrador tem a capacidade, na polissemia de seus encontros e vivências, de alternar e transformar sua própria existência, porque, ao perceber-se tão amplo e complexo, o conhecimento de si é revelado em seu caráter inacabado, inconcluso e provisório, visto que assegura a abertura para o devir e às possibilidades de atualizações. Enquanto um ser social, o andarilho, em meio aos pequenos eventos do cotidiano, encontra rastros e cicatrizes ao articular elementos sensíveis da experiência. Os emaranhados dos fluxos de seu percurso carregam uma dimensão de pertencimento, contudo, é momentânea, pois, se fragmentam na chegada e na partida das localidades, relançando-se em uma outra e nova caminhada, como se fossem fragmentos.

Como instantes propiciados pela apreensão da beleza da natureza, do resgate de memórias e de sua contínua construção identitária, esses pequenos fragmentos de uma breve compreensão do estado pleno fazem com que o viajante, cada vez mais tenha sua energia direcionada para o caminhar, ao construir um conjunto de instantes, que formam uma unidade particular em contínuo desejo por expansão. Ao ansiar constantemente por momentos, então, ele viaja; cada acontecimento nas cidades por ele visitadas contribui para a paulatina construção de si. Aprisionado na natureza, o viajante a contorna como sendo o seu si mesmo, enquanto o seu próprio executor. Materialização da espiritualidade e consciência infinita, a natureza atua por meio da tonalidade de um único olhar, sendo o narrador, um artista de si. O belo enfeitiça seu mundo, desligando, dissociando e integrando os traços dele à distração. A unidade da alma conquistada por meio da natureza estaria perdida? É preciso que, para desejá-la e conquistá-la, separar-se dela mesma. Com o advento da modernidade, houve a evidência da falência de valores e de perdas simbólicas, como, por exemplo, da crença anterior a uma unidade, que, de maneira ilusória e idealizada, o narrador, ao sentir uma lacuna em si e no mundo ao seu redor, por meio de sua peregrinação, pretende resgatar esse algo perdido. O viajante, em Heine, almeja pela busca nostálgica do mundo e de si, os acontecimentos são vivenciados em

uma dimensão de instantes que, pela memória, podem reunir futuros outros instantes, como eles, inspirando o conceito de se eternizá-los, pois a missão filosófica de sua vida é a exploração constante do desvendamento das situações ao seu redor.

O narrador heiniano, o qual se constrói viajante, deambulador, está sempre a explorar o inatingível, não estabelece vínculos profundos, pois o que objetiva é o fantástico e pode ser inalcançável, devido ao fato de que, também, no Romantismo, as configurações espaço-temporais são bastante fluídas e as possibilidades de realidades existentes são deslocadas rumo ao infinito. Em *A invenção do cotidiano*, Certeau (2014, p. 11) dedica seu ensaio ao homem ordinário, que é um herói comum, uma personagem disseminada e caminhante, cuja realização de seus desejos representa o impossível. Esse sujeito pode ser um anônimo, um murmúrio das sociedades de todo o tempo e um figurante amontoado na multidão do público. O narrador de *Viagem ao Harz* pode significar “todo o mundo” e “ninguém”, as experiências particulares, as universais e os eventos banais expressos pela linguagem poética são cuidadosamente reconduzidos na extrema junção entre o comum e o sábio.

Tais dualidades podem ser observadas pelo fluxo da nova geração de estudantes na Universidade de Göttingen, que representam a inclusão entre finitos lados possíveis, porque, ao ser fechado por um olhar terceiro possível, como o do viajante, de forma pura e racional, do qual, todo ser ao partilhar da mesma convicção tem de partida, tanto os infinitos ângulos possíveis quanto aos infinitos seres racionais possíveis. A explicação do saber real absoluto não pode ser oferecida pelo dado superior, isto é, ainda mais absoluto, porque, assim, seria possível inferi-lo por um pensamento. Com isso, para Fichte (1973, p. 124), o saber absoluto seria captado pela intuição, igualmente absoluta, de si mesmo. O saber absoluto deve ser uno, como saber igual a si mesmo que permanece eternamente igual, como unidade de intuição suprema, de qualidade incondicional. Portanto, esse saber é - e somente com a fusão e difusão do separado, sem se levar em conta o que se seja, que as formas de saber surgem. Enquanto estado-de-luz e ver, ele é absoluto para si, apenas capta a si mesmo e começa na medida em que é absoluto. A fusão, consequentemente, forma um saber liberto, em decorrência própria no interior de um saber – unificador.

O saber do viajante acerca dos fluxos perceptíveis durante a sua caminhada ecoa na narrativa quanto à movimentação presente no tempo e no espaço, assim como revela a sua identidade fluída. Logo adiante de Bovenden, na localidade de Rauschenwasser, o narrador encontra-se com dois jovens cavaleiros, seguindo sentido contrário, em Nörten,

os dois dispararam a balada rossinesca, aludida à canção folclórica *Wenn der Pott aber nu en Loch hat* [E se o balde tiver um furo] - “Beba cerveja, beba, beba, Bete”. Por algum tempo, o protagonista ouviu ao longe aquela melodia. Os cantores cavaleiros, no entanto, foram perdidos de vista, acelerando seu passo no açoite contra os cavalos – “animais que, no fundo, pareciam carregar o peso de um caráter germanicamente fleumático” (HEINE, 2013, p. 27). Nessas horas ele pensava consigo: “Oh, pobre animal, por certo que, no paraíso, seus avós comeram da alfafe proibida” (HEINE, 2013, p. 28).

Criticar o trabalho e a violência contra os cavalos, por exemplo, situam-se em regiões-limite, nas fronteiras, à beira do abismo de separações históricas, semânticas e formais, procurando universos tidos como distantes ou inconciliáveis. O caráter alemão fleumático dos animais traz à tona à inversão conceitual e idealizada da Idade Média, imaginada pelos românticos, com seus cavaleiros. O temperamento fleumático – sonhador, pacífico e dócil estaria nos animais e não nos homens. A valentia, a honra, o amor e a lealdade, são retomados e transformados no Romantismo, com o personagem heiniano que, explorando sua perambulação através de observação e críticas dos fatos, retoma para si os predicados do cavaleiro medieval. A maior parte das emoções, para ser sentida, depende da autopercepção do movimento que ela impulsiona.

Na taverna de Nörten, o narrador reencontra com os dois cavaleiros concebendo a dúvida entre perambular (pulsão de vida¹²) ou ficar (pulsão de morte¹³); *Verlassung* [abandono] – estimula a ideia que ele decidiu ir embora de sua casa [*Heimverlassung*] e não voltará para o que era antigo. Com a decisão de seguir em frente, convida a todos para uma futura introspecção. Ainda nessa passagem da obra, o protagonista tece observações sobre o cenário: “O sol erguia-se alto e fúlgido no céu por detrás do vilarejo de Nörten. O astro tinha para comigo as mais sinceras intenções e aquecia minha cabeça, fazendo com que todos os meus pensamentos imaturos atingissem logo a plena maturação” (HEINE, 2013, p. 28). Em uma volúpia solitária conectada com a própria natureza, como sua morada originária, busca por resgatar algo de eterno em seu íntimo. Readaptação, retorno e sede de uma casa [*Heim*] são projetados para o sol - que não é efêmero.

¹² Pulsão de vida, segundo a psicanálise, engloba todos os impulsos e comportamentos que motivam a sobrevivência ligada ao prazer e contribuindo para a sensação de bem-estar.

¹³ Pulsão de morte, para a psicanálise, é a tendência que levaria à eliminação da estimulação do organismo. Assim, o trabalho dessa pulsão teria como objetivo a descarga, a falta do novo, a falta de vida, ou seja, a morte.

- O que o sol é para as flores, isso mesmo é Deus para os homens. Quando os raios daquele astro celeste tocam as flores, estas crescem alegres, abrem seus cálices e ostentam seus mais coloridos adornos. À noite, quando o sol se afasta, elas ficam tristes, de cálices fechados, e dormem, ou sonham com os dourados beijos radiantes do pretérito. Aquelas flores que estão sempre à sombra perdem sua cor e não crescem, atrofiam e empalidecem, murchando mal-humoradas e desventuradas. As flores que crescem em total escuridão, porém, no sótão de velhos castelos, sob as ruínas de mosteiros, se tornam feias e venenosas, se enrodilham no solo como serpentes e até seu perfume é doentio, malvadamente atordoante, fatal... (HEINE, 2010, p. 86)

Embora o conhecimento de si seja um infundável “requestionamento”, a natureza torna-se um refúgio, onde a solidão pode ser vivenciada, sendo um lugar representativo de uma possível fuga melancólica. De acordo com Kogler (2016, p. 251), o burguês imerge com sua própria humanidade e seus sentimentos em uma “subjetividade emocionalmente saturada” que o interesse no *Trauerpiel* (drama trágico ou drama barroco), comoção e abalo são procurados, o sofrimento, então, desperta interesse. A respeito do passear pela natureza, em *Memórias do Senhor de Schnabelewopski* (2001, p. 21), Heine destaca: “Quantas vezes, em criança, eu perdi as aulas a passear solitário pelos formosos campos de Schanabelewops, pensando como fazer feliz a humanidade inteira”.

O mundo tem uma originária aptidão a ser vivificado por mim – Está a priori vivificado por mim – é uno comigo. Tenho uma orig[nária] tendência e aptidão a vivificar o mundo – Ora, não posso, porém, entrar em relação com nada – que não se dirija segundo minha vontade, ou lhe seja conforme – Consequentemente o mundo tem de ter a disposição orig[nária] de dirigir-se segundo a mim – de ser conforme a minha vontade. [...] Ao mundo pertence, portanto, tudo o que não se determina abs[soluta] e completamente – o que ainda pode servir a um outro ser para múltiplas funções – sem que saiba disso – e através disso seja estorvado e alterado o essencial. (NOVALIS, 1988, p. 150)

Com isso, o espaço e o tempo são governados pela vontade, ou seja, pela coisa-em-si, onde há o domínio do eu em um gesto mágico que instaura uma vontade Absoluta, a qual pode transformar o mundo; ser sujeito é formar representações. A partir disso, o mundo para o sujeito é um puro fenômeno ou representação. O centro e a essência do mundo não estão nele, mas naquilo que condiciona o seu aspecto exterior, na “coisa-em-si” do mundo, isto é, na vontade. Todas as coisas – seja orgânica, inorgânica, ou consciente – são formas da objetivação dessa vontade. Portanto, a vontade é o princípio fundamental da natureza, o substrato de todas as forças representadas nos fenômenos, no instinto sexual, no crescimento das plantas, enfim, no perpétuo movimento da vida (SCHOPENHAUER, 2005, p. 210).

Contudo, o viajante ambiciona por uma totalização, mas não a encontra. Para sua vontade existe uma certa unidade referente ao ideal e ao absoluto, que são transformadas em um consolo metafísico. O homem romântico, fragmentado por si, nesse sentido, conseqüentemente, somente terá fragmentos sociais e psíquicos e haverá uma espécie de fantasmagorização dele com o objeto, pois não conseguirá esse monismo.

O andarilho, como os homens em geral, traz dentro de seu íntimo um romance necessário, que, segundo Schlegel (2016, p. 118), seria a expressão de toda uma essência, ou seja, uma organização fundamental e não uma cristalização contingente. Para o narrador heiniano, a história de si estaria erigida através do contato com o outro, com a natureza, com a total absorção dos acontecimentos durante o seu percurso. Nesse sentido, Rousseau (2017a, p. 35) questiona: “Que experiências seriam necessárias para chegar a conhecer o homem natural? E quais são os meios de fazer essas experiências no seio da sociedade?” As viagens de cavaleiros, na arte romântica, possuem um significado muito amplo, que podem alcançar o transcendente, como, por exemplo, o herói que se depara com o aroma reconfortante de uma flor, expressando, com isso, uma metáfora de germinação, de florescência do fragmento, como partes de uma totalidade. A percepção do perfume pode ser a metáfora de um instante sentido como positivo, que pode ser eternizado. Para Scheel (2010, p. 64), o simbolismo de uma semente (um fragmento) configura um “eterno-vir-a-ser”, assim, funciona como uma proliferação de sentimentos e de ideias inacabadas que esperam florescer. Cada trajeto percorrido, cada pessoa encontrada, cada circunstância vivenciada, são fragmentos arquitetados pelo viajante que, terão seu desabrochar em um encontro, em Brocken.

O que é uma “coisa-em-si” permanece imune aos fundamentos do tempo e do que é apenas plausível por ele, o nascimento e a morte, fenômenos temporais que encerram em si o germe da eternidade. O interminável, para Schopenhauer (2008, p. 58), é uma imagem destruída pelo tempo, que é tão somente uma forma de conhecimento acerca da existência, do transitório, do finito e do destinado aniquilamento. “Na infância, nos situamos frente ao futuro de nossa vida, tal quais, as crianças frente à cortina do teatro, na alegre e tensa expectativa das coisas que virão” (SCHOPENHAUER, 2008, p. 22). No entanto, para Novalis (2017, p. 55), o grande mistério permanecerá eternamente insondável.

A movimentação identitária efetuada a partir dos infinitos desdobramentos da natureza fez, mais uma vez, com que o narrador deixasse Osterode para prosseguir viagem. Rememora as casas, os vários habitantes, as ruínas e os castelos ancestrais,

conforme também foram descritos em Guia de viagem pelo *Harz*, de Gottschalk – obra referenciada em *Viagem ao Harz*, de Heine. A caminho de Clausthal dirige-se a toda extensão dos vales, em meio ao verde da floresta de pinheiro, respaldada pelo sol que lançava sobre tudo luz. Durante o trajeto, o viajante encontra-se com um jovem artesão que havia voltado de Braunschweig que lhe conta sobre um boato de que um duque havia ficado prisioneiro pelos turcos e apenas seria liberto após receber certa quantia em dinheiro: provavelmente, seja uma história tradicional manifesta na figura de duque Ernesto (herói aventureiro recorrente na lírica trovadoresca do período medieval).

O sujeito fatigado de si mesmo, não tem fixação em nenhum lugar, nesse sentido, Eros rearranja o ser de si mesmo e o direciona para o outro, a melancolia, ao contrário, mergulha-o em si mesmo. Em um belo fim de tarde, sob a vista de uma montanha ao sul de Goslar, Rammelsberg, o narrador observa a lua e inquire se haveria um homem na lua, porque, segundo os escravos o nome dele seria Clotar. Quando era pequeno, ele achava que a lua fosse uma fruta, colhida por Deus, ao madurar; quando cresceu, percebeu que o mundo não era tão limitado assim. “[...] O espírito humano era capaz de despregar as portas dos armários e de abrir todos os sete céus, usando uma enorme chave de São Pedro, a que chama de imortalidade. Quem terá pensado nisso? (HEINE, 2013, p. 55) – um pequeno burguês, quiçá um jovem apaixonado?

Novalis (2019, p. 43) ressalta que a noite é uma veneração criativa da inquietação eterna habitada pela luz da escuridão, em uma extensão infinita de testemunho do mundo. “Hoje é Lua nova, e apesar de todo o melancólico ceticismo, com o qual minha alma se abate, pressentimos maravilhosos esgueiram-se para dentro de mim... Algo extraordinário acontece no mundo agora” (HEINE, 2012, p. 165). Com isso, a representação da noite, da lua e de uma possível eternidade abrange a construção de um saber que poderia ser também uma infinidade, chamando-se intuição. Além do mais, a descrença diante do novo cenário histórico-social contribui para a construção de um sujeito faltoso e que tem a consciência disso. Segundo Fichte (1973, p. 119), a consciência da percepção ou da experiência é o saber – o saber sobre determinada apreensão da vivência. Para o protagonista, a escuridão da noite propicia a entrega aos sentimentos, exaltando-os em seus mais doces perfumes. A visão, a observação e a contemplação modificam-se, para o caminhante, cada vez mais em costumes de exercício: as atitudes do espectador passam a dominar seu comportamento. A identidade do viajante apenas se concretiza por meio da interação, seja com a paisagem, pessoas, histórias e poesia, porque o sujeito é alteridade.

[...] E que entendessem sobre mim aquela harmonia que se expande sobre todas as suas obras como o sol eternamente igual, eternamente pródigo nas suas dádivas, e que nesta luz tranquila eu pudesse ir ao meu encontro, eu, o peregrino, ao encontro do eu, que é rei desde a mais longínqua eternidade, possui um reino de rosas e uma coroa estival no meio da vida. (RILKE, 2011b, p. 72)

A ambição pelo encontro com o “eu”, com isso, torna-se uma peregrinação, a qual o viajante capta miragens desta “instância” e, que, ao concebê-las, em momentos de entusiasmo, dirige-se a um perpétuo modo de sempre mais buscar-se. Entretanto, o “eu”, por si mesmo é fragmento, ou seja, dividido em seu ser consciente e inconsciente. Como cada ser, fragmentado em si, pode reunir um cemitério de si mesmo: as mortes, para aqueles que apenas conhecem o passado e o futuro, elas se afiguram como terrível; o que falta às pessoas são duas muletas: o espaço e o tempo naufragados no “nada eterno”.

A fragmentação do “eu” também se expande a dois princípios utilizados pelos sujeitos, dos quais, em um episódio em Goslar teria deixado o viajante apreensivo e medroso, refere-se à utilização da razão, que, para o Romantismo, deveria estar estabilizada com a emoção. Em encontros casuais, o Dr. Saul Ascher (autor, tradutor e livreiro berlinense), o advertiria acerca da força da razão, e não da emoção – “A razão é o princípio mais elevado”. Quando o narrador ouve a palavra “razão” ainda vê o doutor – “o doutor da Razão”, com seu rosto de frieza glacial e de linhas tão abruptas. “Em seu desiderato positivo, o pobre homem declinou analiticamente de tudo o que há de mais maravilhoso na vida: de todos os raios de sol, de todas as crenças, de todas as flores – e não lhe restou senão uma cova fria e positiva”. (HEINE, 2013, p. 56)

O sonho do narrador com o professor liga-se ao desejo inconsciente, sobre o qual é adequado à consciência nos pensamentos oníricos. Esse material, como assegura Freud (2017, p. 230), é submetido a um rebaixamento do trabalho processual no nível consciente, sendo as características para que o pensamento inconsciente se diferencie ao nível no pré-consciente, transformando a consciência resultante da tarefa dos sonhos. Assim, o sujeito romântico migra para seu interior, para a subjetividade e realiza um trânsito, tendo como arcabouço, a natureza, considerada com uma grande mãe universal. No fragmento citado, houve a visualização de uma alma, que sobrevoa o reino dos espíritos; segundo uma formação [*Bildung*], a qual, ao ser isolada, pensa conforme o vigor de seus órgãos espirituais.

O sonho sempre como um desejo mantém relação com os grandes acontecimentos da vida, ao satisfazer as capacidades pelos desvios regressivos das alucinações. Podem

existir desejos “bons” e “maus”. Então, Freud (2017, p. 259) compara o sonho como poupador do prazer ao chiste, atitude onde há a realização disfarçada de um desejo reprimido. Com isso, o viajante, por meio de uma “dialética da reflexão”, propiciada pelo onirismo alertando-o sobre o seu humor, faz com que, olhe a si, a partir do mundo.

A que se predispõe essa personagem? Há horizontes de possibilidades ou o vazio? Segundo Fromm (1983, p. 38), há o problema existencial do homem, único em toda a natureza: saiu e está nela; é parte do divino e parte animal; tem porções do infinito e do finito. Portanto, o Romantismo, como revela Leite (2010, p. 52), convida seu espectador à experimentar a vacuidade do sentido e da existência, pois, enquanto uma arte da suspeita, como desconfiança do futuro, aponta a periculosidade contida no presente.

O mundo ideal, para Schelling (1973, p. 223) é representado pelo sonho com a bela paisagem move-se para a luz, porém, sua retenção efetua-se pela natureza, que se reitera como o próprio mistério. O sonho pode ser simbolizado como fragmento do pensamento, visto que a representação contemplativa, além de objetivar o “eu” ao entusiasmo, o obriga à deter-se em estações para reflexão. A imaginação prossegue o infinito, até respaldar na pura e interminável ideia da suprema unidade, apenas possível depois de uma infinitude perfeita, que por si só é impossível. Por isso, o conhecimento reduz à unidade do eu, na ação, conduzida ao infinito. A consciência do pensar é idêntica ao estar consciente de si. O deslocamento de Göttingen à Osterode requer a adaptação para um novo momento, o qual, contudo, o narrador se sente inseguro e entristecido ao sentir-se no presente, isto é, ele tem apenas suas memórias e aguarda os próximos acontecimentos e interações para se desfrutar dos instantes. No entanto, o encontro do viajante com outro plano de tempo requer a constituição de vivências e recordações. Ainda em Clausthal, ao assinar o livro de hóspedes e folheá-lo casualmente, o protagonista observa o nome de Adalbert von Chamisso, botânico e poeta romântico alemão, de origem francesa. Na manhã seguinte, o viajante se conduz ao vilarejo de Goslar e, pelos caminhos percorridos, o “murmurinho das águas prateadas”, “o tinido do gado” e o “chilro doce dos pássaros na floresta”. Sentia vivo o sonho, como em um conto de fadas, de ser um cavaleiro que descia às profundezas de um poço, onde a mais bela das donzelas dormia. Os dois se abraçariam ternamente e soariam trombetas para celebrar as bodas: “[...] meus sonhos de amor raramente têm um final feliz” (HEINE, 2013, p. 50).

A beleza criada pela arte – pelas observações e análises do narrador, seria inferior, de fato, ao que a natureza é, pois, o belo natural é um produto superior do espírito (HEGEL, 2005, p. 176). Desse modo, coube ao artista-narrador projetar a eternidade

sobre o presente. O ponto de inserção do sujeito no vasto processo da natureza efetiva-se com o inconsciente, a partir da sintonização com a realidade cósmica e divina, em busca de saídas para a alma. Ao crer em seu sonho, o homem transpõe os limites habituais, aproximando-se de seu princípio essencial.

Para Freud (2019, p. 106), as percepções do sentimento inquietante se reproduzem, quando se atinge os pressupostos da realidade poética. Os pensamentos do viajante oscilavam entre a razão e as diversas manifestações inerentes às emoções, como a ilusão e a imaginação, entretanto, é despertado, ao menos do estado onírico, quando o doutor diz que “a razão é o princípio mais elevado”. O sonho e a noite são símbolos do espírito, desejoso de que as aparências se deixam para reunirem-se ao ser o qual tenta exprimir o aniquilamento do mundo sensível. Fraize-Pereira (2005, p. 43) destaca a noite como reino do absoluto e como um espaço próximo ao ato de sonhar, já que os dois, abrangem um universo libertário de representações. O desejo de colocar forma a uma imagem ou objetos, feita por meio de uma revelação interior, é inspirada por uma “nostalgia do conhecimento”. De acordo com Heine (2011, p. 63), se algum dia, no futuro, as pessoas voltarem a unir-se com sua consciência, talvez não haja mais sonhos, ou somente pessoas doentes ou que tiverem fora de seu estado harmônico, haverão de sonhar. Nesse sentido, Heine aponta para o fato de que cada sujeito deve procurar de forma constante e ininterrupta se conhecer e, com isso, inclinar-se a seus desejos, a fim de que possa existir de maneira mais equilibrada.

1.3 As Ironias do Viajante Heiniano

O viajante durante a sua peregrinação pela região alemã utiliza-se de diversas formas irônicas, a fim de que possa revelar, por meio da linguagem, o descompasso do mundo e, a partir disso, forma um paradoxo: a respeito do que o ele sente e sobre o que o universo a seu redor oferece. A ironia é uma forma de expressão literária ou uma figura retórica, cuja derivação vem do grego e significa dissimulação. Em presença dos acontecimentos descritos, no decorrer do percurso nas cidades, com a interação humana, o andarilho adota a ironia como uma forma de resistência, para Reus (2003, p. 158), porque fatos importantes não são elegantes e fáceis de transmitir. A resistência, também permeada pela revolta e consternação, ocorre, pois, quando o protagonista está junto à natureza, em um estado simples, aberto aos sonhos, devaneios, fantasias, imaginação e

aos contornos das abstrações em geral, sente-se realizado; entretanto, quando imerso no mundo burguês, as críticas, as tensões entre o indivíduo e a sociedade, o questionamento da própria identidade, torna o ponto de vista individual mera possibilidade de consciência e percepções, que se desintegram. De acordo com Witkop (1921, p. 147), no lugar da necessidade interior vem a arbitrariedade das ideologias, no lugar do acolhimento, a ironia. E, na medida em que o ambiente externo (a realidade imperfeita) é dotada de interrogações, o próprio mundo interno também é examinado, o que desenvolve no personagem heiniano, portanto, atitudes incertas e irônicas.

A raiz da ironia heiniana é orientada por uma crítica aos valores do novo mundo, nascidos devido às consequências das Revoluções e avanços tecnológicos. Dessa forma, dissimula, ao expressar os erros da sociedade, traz o idealismo alemão¹⁴ desiludido pelo sorriso humorístico (BACKES, 2013, p. 134; CARPEAUX, 2011, p. 8; ROSENFELD, 1993, p. 99). De modo geral, no conjunto das produções de Heine, a ironia não se dirigia a um fenômeno risível singular, mas toda a realidade finita entre si, expressando um conflito insuperável entre o “eu” e o mundo, o ideal e a realidade, a poesia e a vida. Sendo assim, esse recurso linguístico, além do mais, corresponde à reação do escritor Heine a sua situação histórica concreta, tornando uma estilística do escritor moderno, sintonizado com o gênio do tempo.

Em toda a narrativa da viagem, o protagonista faz uso dos recursos irônicos, sobretudo, em sua passagem por Göttingen¹⁵, cujo mecanismo de defesa do humor e o comportamento passivo agressivo se fazem presentes. As estruturas psíquicas de ajustamento ou de defesa são inconscientes e têm por finalidade reduzir qualquer manifestação a qual coloca em perigo a integridade do eu. Como processos adaptativos são interditos originários pelo conflito que cria a angústia. Enquanto mecanismos de defesa evoluídos há o humor, a sublimação e o altruísmo. Entretanto, o humor, de acordo com Mezan (2002, p. 293), a faculdade de captar e exprimir o ridículo que se disfarça sob a aparência de coisa séria - possibilitado pela ironia, pode oscilar entre a conservação

¹⁴ O idealismo alemão foi um movimento artístico iniciado por Kant, o qual aspirava resgatar na filosofia a busca pelo pensamento transcendental ideal com o sujeito pensante.

¹⁵ O escritor Heine havia realizado a viagem pelas regiões alemãs, como descritas em *Viagem ao Harz*, frequentando também a Universidade de Göttingen. Após o término da obra, em um espaço separado, o autor coloca como uma espécie de considerações finais, suas impressões sobre seu livro e retoma os acontecimentos da cidade de Göttingen: [...] Talvez seja este o caso nas primeiras páginas desta *Viagem ao Harz*, que de certo despertariam impressão menos amarga, caso fosse de conhecimento geral que meu descontentamento com Göttingen, que é muito maior do que pude manifestar [...] (HEINE, 2013, p. 110).

do “eu” ou a sublimação¹⁶. O comportamento passivo-agressivo manifesta-se como resistência difusa em satisfazer expectativas de relações interpessoais ou envolvimento no cumprimento de tarefas, caracterizado por atitudes negativas indiretas e oposição velada. Nos constantes ressentimentos do protagonista relatados, em *Viagem ao Harz*, pode-se detectar tal atitude.

Para tanto, os diversos recursos irônicos empregados pelo narrador desdobram-se em manifestações às quais admitem o chiste, o humor e o cômico. A palavra alemã *Witz* tem o sentido de chiste [gracejo, espirituoso]. O humor, para Schlegel (2016, p. 2192), corresponde ao sentimentalismo com o chiste filológico, porém, sem o chiste crítico-filosófico, o que, com isso, representaria o tempero romântico com o fantástico moderno. Portanto, o humor é a poesia e a filosofia simultâneas, em consonância com o chiste potencializado e combinado. Já o cômico, aquilo que suscita o riso por seus elementos de comicidade ou pelo ridículo, são apresentados, muitas vezes na narrativa, perante a fragmentação dos personagens, os quais ambicionam um modo de ser superficial em relação a si mesma, com os outros e com o universo circundado. Próprio da índole alemã, o humor é caracterizado, em Heine, especialmente pelo contraste e pelos fingimentos entre o sujeito para com a sociedade. Além do mais, para Delille (1984, p. 98), Heine a si mesmo se intitulou o melhor dos humoristas, considerando as suas diferentes produções como fruto de humor literário.

Inicialmente, o narrador refere-se à localidade de Göttingen como tendo “fama às salsinhas e à universidade”. O estabelecimento principal da localidade por meio de duas de suas simbologias permite o riso ou a indignação do leitor, porque o narrador heiniano identifica um defeito ou uma fraqueza no alimento bastante comum em terras alemãs e na instituição de ensino. O viajante aloca-se em uma posição de superioridade [*Überlegenheit*], o que para Suzuki (2014, p. 413), essa palavra representa em relação aos dois objetos e sua ironia é deslocada, pois, em tal situação, ele pretende desempenhar, em relação aos outros, o mesmo papel de um adulto ou de um pai em relação a uma criança. Do ponto de vista estrutural psíquico, essa função cabe ao supereu, o qual, nessa situação, assumiria uma postura entre carinhosa e consoladora para com o eu, já que para o narrador, seu descontentamento com Göttingen é imenso.

¹⁶ É um mecanismo de defesa capaz de transformar uma pulsão destrutiva em algo socialmente aceito. A partir disso, a revolta frente à sociedade é deslocada pelo escritor à linguagem, à escrita poética, ao ser expressa pelo humor decorrente da ironia.

[...] pertencente ao rei de Hanover [Göttingen] e possui novecentas e noventa e nove lareiras, diversas igrejas, uma maternidade, um observatório astronômico, uma prisão, uma biblioteca e, junto à prefeitura, uma taberna onde a cerveja é muito boa. O riacho que perpassa a cidade chama-se Leine [...]. (HEINE, 2013, p. 22)

Os ambientes descritos dessa cidade revelam o surgimento repentino do autor através de uma personagem ou procedimentos encontrados: a estrutura poética que contém a presença da figura autoral no texto. A quantidade descrita das localidades gera efeitos sobre a crítica social, pois o quase estado pleno dos moradores de Göttingen representado pelas novecentas e noventa e nove lareiras não é satisfeito devido às dualidades entre a maternidade (a vida) e a prisão (a morte), entre o observatório astronômico (o universo sensível) e a biblioteca (o mundo inteligível), entre a taberna (o prazer) e a prefeitura (a censura, a ordem). Mas, ainda, seus moradores estão resguardados pelas “várias igrejas” (a propagação do Romantismo) e pelo rio Leine – a natureza resguardada e ampliada ao viver dos habitantes locais. As “várias igrejas” evidenciam o poder do cristianismo para com os povos, como também podem representar a propagação da escola Romântica na Alemanha, que reascendeu o espírito poético originário da Idade Média, a partir do Cristianismo. O Romantismo, uma “flor-da-paixão” na Alemanha, tendo se apropriado dos instrumentos de martírio na crucificação de Cristo – o martelo, o alicate, os pregos e pelo sentimento da dor (HEINE, 2010, p. 197). O riacho pode ser imaginado como o fluir, a renovação e às mudanças advindas pelo Romantismo. A correnteza do rio significa a corrente da vida e da morte, a existência humana e o curso com a sucessão de desejos, possibilidades e desvios acontecidos.

Os habitantes da cidade de Göttingen são subdivididos em estudantes, professores, filisteu e gado. Para o narrador, a classe do gado é considerada a mais importante. Ao apontar incertezas e mazelas da sociedade, ele vai denunciá-las através de doses irônicas, sem a qual, o próprio escritor se apresentaria como um moralista, dono da verdade negada. Os animais como sendo a porção mais importante dos habitantes da cidade refletem desordens no nível social e uma incompreensão de sentidos, absolutizadas pelo capitalismo. A separação entre os moradores do lugar pode ser compreendida como uma totalidade dos sujeitos sociais a uma representação da vida corrente, onde a ironia do protagonista, envolta pelo ressentimento das “classes sociais” de Göttingen, contém um estado de espírito esclarecido, específica da acuidade intelectual do autor.

A ironia diante da subdivisão dos habitantes de Göttingen permite com que o leitor observe os mecanismos do fazer poético desnudado do caráter ficcional da narrativa, isto

é, de fato, para o viajante, os moradores da localidade são caracterizados de tal modo. O narrador legitimou a ficcionalidade e destruiu a verossimilhança do relato; entretanto, analisa de maneira inversa, ou seja, a utilização do recurso irônico conferiu certa aparência de “realidade” à narrativa, a qual tece e se constitui em uma forma de “ilusão de veracidade”, ultrapassando a sensação de verossímil. Tal recurso estilístico provoca efeitos emocionais no leitor, que cobrem o prazer à dor, o deleite à raiva. Dessa maneira, o público receptor de *Viagem ao Harz* tem participação ativa na interpretação possibilitada pelas falas do viajante, já que cabe ao leitor, decodificar, na estrutural textual, os discursos dissonantes. Almejando fins específicos, como também em *Idee. Das Buch Le Grand* (1827) – nas críticas de cunho político-social, o narrador intromete-se revela-se, ao tecer comentários e recriminações acerca da localidade.

Nesse sentido, para Mann (2015, p. 10), passa a ser incorreto que Heine tenha sido inimigo da Alemanha e, sobretudo, da cidade de Göttingen, pois todos os grandes alemães, como Goethe, Hölderlin e Nietzsche foram grandes educadores e não meros bajuladores do universo germânico [*Deutschum*]. A ironia heiniana lançada por intermédio do narrador, enquanto uma forma de denúncia quanto às classes sociais pertencentes à cidade de Göttingen, expõem ao leitor a impossibilidade, até mesmo peregrinando pela região de *Harz*, de se viver em um mundo encantado. Qual o propósito da ironia do viajante? O que ele esconde ou o que ele revela? Em Göttingen, a ironia do narrador é um traço ou atitude mental, as quais apresentam uma função de desiludir o leitor, como também é um fator imunizante contra a censura da época.

No decorrer das descrições da narrativa, o personagem menciona que, de acordo com a *Topografia* de Göttingen, escrita pelo médico K. F. H. Marx, as senhoras da província teriam pés muito grandes.

Há anos venho me ocupando seriamente da contestação dessa ideia. Para tanto, frequentei aulas de anatomia comparada, compilei notas a partir das obras mais raras da biblioteca e investiguei por longas horas os pés das senhoras que passam pela rua Weende. Os resultados desse estudo serão apresentados num trabalho acadêmico de grande erudição, em que tratarei: no primeiro capítulo, dos pés grandes em geral, no segundo capítulo, dos pés entre os antigos; no terceiro capítulo, dos pés dos elefantes; no quarto capítulo, dos pés às mesas do *Ulrichs Garten*; no sexto capítulo, tecerei considerações sobre as relações entre esses pés, aproveitando a ocasião para estender às panturrilhas, aos joelhos, etc.; e, por fim, no sétimo capítulo, se puder dispor de papel em formato tão agigantado, anexarei ainda à tese uma série de gravuras com o fac-símile dos pés das senhoras mais distintas da cidade. (HEINE, 2013, p. 24)

A descrição do trabalho acadêmico dirigido à descrição física dos pés das senhoras da cidade utiliza-se da ironia sarcástica ao disseminar ofensas reais. A mulher romântica, rotineiramente retratada como delicada, com as senhoras de Göttingen, entretanto, elas são comparadas e rebaixadas aos elefantes – à dimensão e grossura de seus pés. O arranjo irônico possibilitado por essa passagem necessitou de dois ou mais interlocutores que não acordem com o conceito dos pés grandes das mulheres, motivo contribuído para a ironia existir, pois contradizendo a delicadeza de seus pés, visa promover um equilíbrio. A percepção do narrador sobre os pés delas serem grandes, grosseiros, promove um equilíbrio (o pensar do leitor, de fato, sobre a dimensão dos pés delas) e desconsidera a existência de uma verdade defendida – seus pés delicados. O jocoso dessa pontuação, por parte do viajante, transforma o imutável ao retirar a honra de modo brusco, ao ligar-se ao prestígio social e, quando pronunciado pelos que elogiam, pode facilmente difamar. Além de satírica, as investigações sobre os pés das mulheres de Göttingen apresentam a dupla ironia/ a ironia da ironia : “o trabalho acadêmico de grande erudição” sobre a anatomia dos pés e o protagonista se apropria disso, para pesquisar “os pés das senhoras mais distintas da cidade”.

A sabedoria acerca dessa parte anatômica humana, também mostra a tradição do conhecimento introduzido pelo Século das Luzes, apesar de Rousseau (2017b, p. 96) esclarecer que nunca tenha ouvido que a ciência contribuísse para a felicidade de vida. Por isso, o riso libertador permite, diante da pesquisa sobre os pés, a compreensão de um instinto filosófico, embora de tom menor e uma arma, das quais o narrador pretende ordenar as coisas e a vida humana possa fazer sentido. O aparente distanciamento do protagonista em relação aos objetos criticados, ironicamente, preserva sua consciência, ao permitir que seu eu aponte circunstâncias sem haver o comprometimento em sua posição. Entretanto, o ato de rir possibilitado pelo próprio ironista esconde parte de um jogo, a ponto de enganá-lo como uma armadilha: “quase todo cômico se fundamenta na aparência do autoaniquilamento” (SCHLEGEL, 2016, p. 120). Assim, o ato de rir de determinada situação, pelo leitor, por si mesmo desmascara a tentativa do autor de mascarar dados acontecimentos através das artimanhas linguísticas.

Princípio heiniano, sua ironia, muitas vezes exagerada, de acordo com Weber, (2014, p. 20), abarca variedades de tipos humanos e de experiências cotidianas. Um homem pede informações ao protagonista do romance sobre algum hotel em Göttingen; o narrador faz descrições físicas acerca do sujeito: “[...] rosto rubicundo de quilômetro e meio quadrado de extensão e covinhas na bochecha que mais pareciam cuspideiras para

os deuses do amor”. (HEINE, 2013, p. 29). A face avermelhada de “quilômetros e meio de extensão de covinhas na bochecha” – apontam para o excesso de marcas do sorriso, que poderiam ser remetidas à figural angelical barroca, mas, modificado em sua carga semântica, faz com que, até mesmo os “deuses do amor” vejam suas covinhas com asco, sendo elas, cuspideiras. O tom sentimental com o qual as “covinhas na bochecha” poderiam efetuar é degradado. A destruição da atmosfera sentimental que poderia ter sido criada é destinada a desmascarar a falsidade da singeleza popular, assim como o escritor fez em *Lieder der Buch* (ROSENFELD, 1993, p. 99), apesar de que, nessa obra há o sentimentalismo e a ironia venha no verso final. Ainda sobre a descrição das pessoas, em Brocken, o narrador coloca:

Quanto ao tipo de relação que aquele pequeno senhor, que acompanhava as mulheres, mantinha com elas, isso eu não era capaz de adivinhar. Era uma figura franzina e algo estranha. Cabeça pequena, parcimoniosamente coberta com alguns poucos fios de cabelo grisalho, que, cobrindo a testa curta, estendiam-se até seus olhos esverdeados de libélula. O nariz redondo e pronunciado contrastava com a boca e o queixo, que mais pareciam querer esconder de medo atrás das orelhas. Seu rosto miúdo parecia ter sido moldado com a argila mole e amarelada de que se valem os escultores quando produzem seus primeiros modelos. Ao comprimir os lábios delgados, formavam-se sobre suas bochechas milhares de pequenas dobras riscadas em semicírculo. O homúnculo não dizia palavra. Vez ou outra, quando a senhora mais velha sussurrava-lhe algo de amistoso, sorria-lhe como um cão de cara enrugada e constipado¹⁷. (HEINE, 2013, p. 80)

Ao descrever fisicamente o homúnculo, Heine poderia representá-lo, romanticamente, no entanto, recorreu à ironia, ao instrumento da razão. Os detalhes minuciosamente apontados pelo narrador finalizam-se com o sorriso do homem, que parecia um cão (obediente). Segundo Meli (2010, p. 25), conscientiza o leitor sobre a incompatibilidade entre a ideal e a real, exposição da aparência do pequeno sujeito; o ideal (a demasia das qualidades boas, sendo romântico), mistura-se com o seu real (caricaturado), que também é irônico. O narrador destrói as ilusões do leitor, mas a representatividade irônica do viajante é a constituição do próprio escritor Heine. Os chistes, de acordo com Freud (2017, p. 239), ocorrem voluntariamente e toda a descrição do homúnculo é pressentida pela ausência de uma tensão intelectual, eles surgem a um golpe só, em geral ao mesmo tempo em que sua roupagem.

¹⁷ Refere-se ao pug [*Mops*, em alemão]. Cão de pequeno porte, cara larga e enrugada, de provável origem oriental.

Em Göttingen, ainda, para o narrador, é usual o ir e vir constante na cidade. A cada três anos uma nova geração de estudantes surge, formando uma corrente humana em fluxo eterno. No entanto, os velhos professores continuam estáticos, como as pirâmides do Egito, sendo diferente, pois nas bases sólidas universitárias, não se esconde nenhuma sabedoria. Frente aos conflitos vivenciados em Göttingen, principalmente na Universidade, o caminhante, ao colocar “os velhos professores” como estáticos iguais a pirâmide e sem ocultar qualquer erudição, deleita-se à custa da liberação reprimida de um afeto (seu descontentamento com a instituição), que nasce de um gasto efetivo economizado. A ironia heiniana é percebida livre, quando inserida na vida cotidiana e, é mais fugidia e vulnerável. O fluxo eterno do tempo (o ir e vir a cada três anos) encadeia mudanças, contudo, a estabilidade dos professores, para o protagonista, descompassa a realização de certa experiência e seu efetivo cumprimento, ou seja, ele articula problema (os seus), aos “velhos professores”.

O conteúdo de Heine recorre constantemente ao humor, como tranca para suas emoções. Para Kenneth (1932, p. 110), a quebra abrupta e inesperada do refinado e elevado, do comum ao vulgar, criam o efeito humorístico e, conseqüentemente, o anticlímax. Por ser crítico e autorreflexivo, a condução da narrativa com seus diversos significados, transforma-se em uma *performance* que monta e desmonta e, com isso, move-se para a dupla ironia. Em Clausthal, a emoção sofisticada desencadeada por um prazer alimentar, torna-se uma atuação, onde a ironia mascara um profundo descontentamento com as mais recentes propostas da existência:

[...] Como é maravilhoso saborear um prato assim, quando se conhecem os dados históricos a seu respeito e ainda se pode experimentá-lo pessoalmente. Só me estragaram mesmo foi o prazer do café, pois um jovem, que discursava atonitadamente, sentou-se ao meu lado e começou a descarregar de tal maneira suas bravatas, que até o leite sobre a mesa azedou. Era um jovem devotado ao comércio, enfeitado com seus vinte e cinco coletes coloridos e o mesmo número de sinetes dourados, anéis, broches, etc. Parecia um macaco de circo, vestido com uma jaqueta vermelha e dizendo para si mesmo: a roupa faz o homem! Sabia inúmeras charadas de cor, bem como anedotas, que era capaz de contar nos momentos mais inadequados. (HEINE, 2013, p. 40)

O viajante pode experimentar um prato maravilhoso simbolizado pela necessária subjetividade de uma plena-simples realização, mesmo que, momentânea, poética. Todavia, um jovem que estava no recinto “azedou até o leite que estava sobre a mesa”. Caracterizado pelo narrador diante de seus objetos (vinte e cinco coletes coloridos e o mesmo número de sinetes dourados, anéis, broches, etc.) parecia destacar-se como um

“macaco de circo”. O objeto fazia o sujeito (a roupa faz o homem) e, pedante, sabia várias piadas, contadas importunamente. Nesse sentido, os objetos ao totalizarem o jovem, incidem na insignificância e esvaziamento desse sujeito, que, sem ter tais ornamentos, ele mesmo não se consideraria ser alguém. Como uma manifestação da ironia séria [*redliche Ironie*] o protagonista adverte para o desdém referente à subjetividade que é concretizado pelos próprios sujeitos. O comportamento do jovem causa raiva e ressentimento no caminhante, o qual emprega a ironia para escapar da ilusão dessas atitudes (o objeto perfazendo o sujeito). Mas, o irritante jovem vale-se da fantasia de corresponder aos objetos que tem, para conseguir lidar com a realidade vigente. A partir do sentimento de menos valia, o sentimento e as ações humanas estariam privados de valor e haveria a indolência fatalista ante um mundo vazio e sem sentido. Já em Goslar, o viajante reflete sobre a funcionalidade das coisas:

[...] Chamou-me também à atenção para a funcionalidade e a utilidade das coisas que se ofereciam na natureza: as árvores são verdes porque verde é bom para os olhos. Dei-lhe razão, acrescentando ainda que Deus teria criado o boi porque a sopa de carne fortifica o homem; e que teria criado o burro para que o homem pudesse usá-lo de comparação; e que teria criado o homem, para que este pudesse comer sopa de carne e não tivesse de ser burro. Meu companheiro ficou deslumbrado, radiante de alegria; finalmente encontrara alguém que pensava como ele. Quando nos despedimos, chegou a ficar comovido. (HEINE, 2013, p. 61)

Nessa passagem, o narrador destaca para a existência dos objetos que estaria submetido ao requisito e ao desejo humano: “as árvores são verdes porque verde é bom para os olhos” e Deus teria criado o boi, pois sua sopa “fortificaria o homem” e “o burro seria utilizado em sua comparação”. Sendo assim, em uma sucessão de eventos irônicos, todas as coisas no mundo teriam a função de atender aos sujeitos, como um contínuo do mundo burguês, o espírito e corações humanos, para Herder (2019, p. 93) seriam um *commercium*, devido à materialização conduzida pelos novos valores modernos da própria existência. A ironia não seria um meio de buscar respostas para esses conflitos, segundo Weber (2014, p. 23), entretanto, o protagonista abre questões para indagá-los.

As ironias multifacetadas desenvolvidas durante as observações do andarilho são uma estratégia para a autorreflexão das potencialidades humanas que estão precipitadas pela anulação das subjetividades dos indivíduos. O recurso irônico, com isso, pode representar uma forma do narrador se distanciar do futuro e, ao visitar novos lugares, conhecer diferentes pessoas, a anterior conquista do instante-pleno do “eu” é perdida.

Nesse sentido o “eu” perdido, por suas fragmentações e novas interações são manifestadas através de um “eu” irônico, que se perder, revela a busca constante e eterna por si mesmo.

Behler (1990, p. 92) diz ter Heine pontuado a “ironia de Deus”, a “ironia do mundo” e “ironia de forma geral”, como “o mundo poético no placó lá de cima”. Chama Deus de “Aristófanes do paraíso¹⁸” e “autor do universo” que, em uma mistura de horror a uma boa dose de alegria, seria melhor do que o Sr. Tieck¹⁹. A “ironia de Deus” e a “ironia do mundo” resultam do desaparecimento das razões significativas de se estar/ser no mundo e da ruptura do pensamento, que dilacera o mundo e vão verdadeiramente ao centro coronário do poeta. O existir, portanto, nesse momento, ecoa em uma série de interrogações e propósitos, para o homem. Deus, como autor, conhecedor de tudo e um grande comediante, superando até mesmo o “filósofo do cômico” (Tieck), mesmo com todas as adversidades na vivência de cada um (que Ele sabe, já que comanda todos os acontecimentos), ainda apresenta aos sujeitos, recursos e cenários, para que, diante do aborrecimento percebido pela vida, também tenham alegria, como, por exemplo, ao utilizarem-se da ironia, frente aos momentos desagradáveis e que requerem questionamentos. Exclusivamente e universalmente humano, a ironia permite ao *homo ludens* também ser como o *homo ridens*. (ECO, 2006, p. 108)

A negatividade e a desagregação da atual existência produzem no narrador a ironia frente às situações onde seu “eu” encara o mundo e a si mesmo. O Romantismo como visão de mundo, de acordo com Löwy e Sayre (2015, p. 39) constituiu-se enquanto um modo específico de crítica da “modernidade”: o sujeito vê os objetos como parte de si mesmo, ou, enquanto os próprios objetos e não reconhecem a si, nem mesmo o panorama presente existencial. Paralisado pela atualidade, o protagonista, no entanto, expande, reflete, critica, se autocritica, por meio dos recursos da linguagem, cuja finalidade é o movimento e reinvestimento de sua própria consciência e a afirmação da incoerência social, política e econômica. Nesse sentido, a ironia do viajante tenta cortar as ilusões criadas pelo novo modo de interação humana, assim como a relação dos sujeitos com os objetos. Paradoxalmente, no entanto, sua ironia configura-se em uma utopia, segundo Cabiró (2017, p. 85), porque pretende denunciar todas as injustiças e sonhos irrealizáveis. Ao apontar os erros do mundo, o narrador, com sua linguagem irônica aboli a coerência, as regras da lógica e contesta o domínio racional. O erro queixoso do andarilho é a dureza

¹⁸ Dramaturgo grego e considerado o maior representante da comédia antiga (447 a.C. – 385 a.C.).

¹⁹ Ludwig Tieck (1773-1853) foi um poeta, romancista, crítico, tradutor e editor alemão, fez parte do movimento do Romantismo do final do século XVIII e início do século XIX.

da existência, já que a “felicidade” o liberta da dor. Com isso, a ironia heiniana é um “tornar-se”, acompanha a desinserção que não é apenas do “eu”, mas em relação a si própria, isto é, do escritor em relação ao mundo que o cerca. A ironia, por isso, para Starobinski (2016, p. 143), tende a ser essencialmente uma relação consigo mesma, é a reflexão interna da infinita negação com a qual a consciência é capaz de exercer em sua liberdade.

A sociedade retrata a vida comum e cada ser humano é uma pequena coletividade que compactua com uma realidade, independente de cada indivíduo concreto, com sua própria lei de desenvolvimento e de seus próprios fins. Nesse sentido, mesmo que, por vezes, não faça parte de sua individualidade, o narrador capta os descompassos entre as pessoas e sua relação com o que lhe cerca, porque cada unidade compõe a realidade do todo social. Entre o possível e o provável, a dissimulação é erguida, a fim de que, na síntese entre o espírito e a letra frente a essa obra, se reflita acerca do genuíno chiste, com o qual os pensadores alemães distanciaram-se dos modelos estéticos e da crítica tradicional de seu tempo.

O viajante, aberto a interpretações múltiplas, constrói questionamentos sobre o modo de ser e de interagir dos sujeitos, a partir do *Livro de Brocken*, um livro de visitas em que todo viajante que sobre a montanha registra seu nome. “A grande maioria escreve ali também seus pensamentos e, na carência desses, suas impressões”.

[...] Nem mesmo o palácio do príncipe da Pallagonia dispõe de itens de gosto tão duvidoso como este livro em que se sobressaem: a elação mofina dos senhores coletores de impostos, os derramentos patéticos e efusivos dos aprendizes de comerciantes, os lugares comuns do patriotismo na voz de diletantes da revolução teutômana, as frases desventuradas de professores berlinenses, e assim por diante. O Senhor João N. Inguém também quer se mostrar escritor: ora em descrições do espetáculo majestoso do nascer do sol, ora em queixas sobre o mau tempo, sobre a frustração das próprias expectativas, sobre neblina que bloqueia toda e qualquer vista. “Subimos com neblina e descemos enevoados”, eis a piada mais recorrente, contada e recontada centenas de vezes. O livro todo cheira a queijo, cerveja e tabaco – até parece que estamos lendo um romance de Clauren²⁰. (HEINE, 2013, p. 100)

Para o narrador, o livro é de gosto muito duvidoso, apresenta “derramentos patéticos” “lugares comuns do patriotismo”, “desventuras de professores berlimenses”, e assim por diante. Esses apontamentos podem representar uma crítica a essas temáticas, expressas pelos visitantes da montanha, um lugar comum, que são bastante românticas,

²⁰ Pseudônimo do escritor alemão Carl Gottlieb Samuel Heum (1771-1854), cuja obra era objeto frequente de escárnio por parte da crítica da época.

embora, quando minam sentimentos delicados ou elevados, o protagonista se desperta com trocadilhos irônicos. Também salienta a necessidade das pessoas quererem ser escritores, como o Senhor João N. Inguém. Porém, o gênio ou o espírito popular do poeta seria um portador privilegiado, quase um messias, encoberto por forças obscuras e insondáveis na história, seria uma missão para poucos. Ironicamente, trata esse livro trivial e que entretém: “cheira a queijo, cerveja e tabaco”, estando bem próximo do escárnio. A imaginação poética, assim como a absorção dos objetos pelos sujeitos, não está pronta e nem é imediata, ela requer a pausa, a reflexão e a transcendência. A superficialidade da espiritualidade seria uma forma de materialidade que massacra e eclode o próprio sentido da apreensão das experiências.

Dessa forma, o narrador de *Viagem ao Harz*, irônico, busca elaborar suas vivências e o funcionamento da existência, percebendo-se frustrado e desamparado. Sua linguagem irônica é, entretanto, permeada pelos sentimentos melancólicos e nostálgicos: a ironia singulariza um exemplo e assim o torna imperecível, enquanto a melancolia faz desaparecer o singular na generalidade; a unidade dos dois é a coragem do espírito - é a filosofia que compromete para que a condição humana não encontre o fracasso (SZILASI *apud* STAROBINSKI, 2016, p. 143). A ironia heiniana refere-se a uma incerteza, a um medo das novas configurações do mundo, que aponta e aflora o afeto melancólico. A ironia (a razão) e os sentimentos melancólico e nostálgico (as emoções) são dualidades que, através da figura do viajante, conduzem-no a sua peregrinação pela região alemã, e com elas ou apesar delas, tende a resgatar ou expandir seu estar e ser no mundo.

1.4 Os Sentimentos Melancólicos e Nostálgicos

A perfeição é contemplada perante o confinamento solitário do viajante com a natureza, isto é, ao refugiar-se nela, ele não tem contato com a realidade externa e parece querer encontrar algo ainda não nomeado. Por conta da imperfeição da existência concreta, o protagonista parece sofrer de um “desespero lúcido”, o que faz, dessa forma, com que surja a melancolia, dentro de um universo sobredeterminado, onde objetos, identidades e formas, das quais, a ação parece exaurir-se, *a priori*. Comparado a outros escritores do período romântico, a melancolia, em Heine, apresenta-se de maneira muito diferente, ela manifesta-se em uma configuração sutil, proporcionando a reflexão quanto

ao descompasso das pessoas, com elas mesmas, na interação delas com os outros, com o universo a sua volta e nos momentos percebidos ante à percepção dos estados efêmeros das situações.

A melancolia fragmenta-se em uma proliferação de discursos, construídos pelo saber médico, pelo conhecimento psicanalítico e pelas ideologias contidas em cada estatuto da memória social, cultural, histórica e discursiva em dado processo histórico. Segundo Foucault (1979, p. 117; 1995, p. 66) as construções de sentido acerca da história e dos discursos dos objetos e situações, em que estão inseridos os sujeitos sociais, atravessam-se pelas rupturas e redistribuições de significância, uma vez que o micropoder subjuga demandas discursivas. Nesse sentido, da Antiguidade até o Romantismo, o sujeito melancólico pode ser construído simbolicamente: desde maldito, caminhante conduzido a Deus, sob a forma de *acedia*, segregado, gênio. Sendo assim, serão apontados os diferentes significados dos estados melancólicos no viajante heiniano.

O termo melancolia (*melancholia*), de acordo Edler (2008, p. 12), na Antiguidade foi vinculado à ideia de bile negra (*melas*, negro, *chole*, bile) que, em excesso, seria responsável por este tipo de humor: a extrema emotividade, o desalento, o pessimismo. Além do mais, como parte da composição melancólica presente no personagem de *Viagem ao Harz*, ela propiciava o sublime e a contemplação, por meio de sua interação do narrador com a natureza e de onde surgia um imperativo reflexivo, uma espécie de discurso interior ampliado.

[...] Logo fui recepcionado por uma floresta repleta de pinheiros que roçavam os céus, árvores pelas quais nutro todo respeito. Crescer ali não é exatamente uma tarefa fácil e certamente essas pináceas terão vivido momentos amargos em sua juventude. A montanha, aqui, é toda coberta com blocos imensos de granito para, somente com muito esforço, alcançar com suas raízes algum pedaço de chão de onde pudessem retirar seus nutrientes, há rochas por toda parte, uma sobre a outra, como se formassem um grande portal. [...] Quando vejo um animal tão dócil e nobre como este [esquilo], não consigo entender como pessoas instruídas podem encontrar alguma forma de prazer em acoá-lo e matá-lo. (HEINE, 2013, p. 72)

O narrador nota que, para o crescimento e o desenvolvimento dos elementos naturais, também existem adversidades (“crescer ali não é exatamente uma tarefa fácil”), infelicidades (“essas pináceas terão vivido momentos amargos em sua juventude”) e a indispensável resistência das montanhas que, “apesar de cobertas por imensos blocos de granito” (partes que são próprias da natureza, mas têm seu aspecto frio, distante), conseguem, com seu esforço retirar os nutrientes para sua expansão (extrai o essencial, a

fim de que possa existir). “As rochas por toda a parte” representam a imutabilidade, a sensação de permanência dos infortúnios, as quais forma um portal (um caminho – o de persistir na dor). Com isso, o andarilho, ao projetar seus sentimentos na natureza (percebê-la em sua dimensão árdua), afirma sua própria condição penosa e de empobrecimento, que caracteriza a melancolia, podendo estar relacionada às mudanças ocorridas rapidamente a sua volta.

Nesse sentido, como um grande organismo e um espelho, a natureza, quando mais o observador a olha, mais se perde. Mesmo com suas adversidades, ela e o narrador refletem-se em uma dinâmica de distância-proximidade. Assim, a melancolia torna-se uma tentativa de compreensão e de envolvimento com a natureza, pois ela se sobrepõe ao andarilho. Assim como nas pinturas de Caspar David Friedrich, a floresta apreciada pelo viajante tem com o sentimento melancólico uma possibilidade ambígua: ele está com a natureza infinitamente absorvido pela eternidade do momento presente, ao mesmo tempo em que camufla os desencantos da existência, em uma troca entre exterior-interior. Há uma sensação de transbordamento e de infinitude, com a qual, um conflito evidenciado por um momento de transição pode transformar e tornar essa contemplação e pertencimento, transitórios. O tempo lentificado, a experiência ampliada, a experiência sensível e o entorpecimento produzem no narrador a nostalgia-melancolia, caracterizada pelo medo de entorpecer-se na natureza, em um instante contínuo sobre o tempo, paralelamente, que se tem consciência sobre a impossibilidade de reconciliação com ela. E, nesse sentido os sentimentos nostálgicos-melancólicos²¹ vêm por meio de um desejo de fusão com a natureza, do mesmo modo que compreende essa ruptura. O passado, representado pela nostalgia, enquanto uma idealização do Todo, do Absoluto e do pleno, contrata com o futuro, simbolizado pela melancolia, que se desdobra em parte, relativo e fragmento. Esse ideal-real é desmascarado pelo pessimismo, pela realidade e pelo espaço presente que, no entanto, através dele é realizável a abertura sem fim para a apreensão do instante. Entre a dor, a beleza e o sublime, o andarilho se presentifica, inquieta, se encontra-desencontrando.

Também, nessa passagem, o narrador indigna-se porque o esquilo vive em um lugar, onde este próprio ambiente precisa encontrar soluções para sobrevivência, seja alvo do prazer das pessoas, que “acossa-lo e mata-lo”. A desarmonia causada pelo homem

²¹ Os sentimentos nostálgicos-melancólicos serão utilizados com hífen, pois apontam para uma ação recíproca [*Wechselwirkung*], isto é, estão inter-relacionados, dialogam. Ao longo do texto, outras palavras serão usadas dessa forma, a fim de indicar o “efeito ação recíproca”, o “entre”.

frente à natureza ressalta a ideia de perda da união idílica entre ambos. A crença nostálgica da totalidade romântica, conforme assinala Kehl (2009, p. 73), no entanto, é observada pela personagem que admite a impossibilidade de restauração desse perfeito ajustamento. Entre a razão e a loucura, entre o caos e a ordem, entre o homem e a natureza, o viajante tem com suas reflexões melancólicas, um estado quase exclusivamente compatível com o filosofar, pois, para Thierry (2011, p. 70), ao tocar o sublime sem sucumbir a degeneração da sensibilidade. Enquanto uma estética pessimista o Romantismo, representado pelo andarilho, expressa a vacuidade do sentido existencial (o prazer de se matar um animal, o esquilo); ensina a arte da suspeita (reflexões sobre a interação do homem com a natureza), a qual há a desconfiança do passado (houve, realmente, no passado, uma interação do homem com a natureza, de forma harmônica e plena?), do futuro (quais as consequências da ação do homem na natureza?) e aponta para a periculosidade que pode existir no presente (quais os perigos da natureza, do homem, do homem na natureza?). O período romântico vivenciado pelo viajante foi atravessado por transições históricas e elas não estavam restritas ou relacionadas a nenhuma área em particular (a vida do narrador), mas estendida por toda a parte (em sua vida, na natureza, em a toda a sociedade).

A melancolia, portanto, motiva à reflexão, no sentido sensível, mental e meditativo, pois provoca os meandros de sua incômoda companhia – as sinuosidades plásticas, sonoras e verbais. “Se o estado melancólico admite um acréscimo de sensibilidade, que se cumpre pela procura de saber da constituição do que o provoca, ele propensamente favorece a produção artística”. A partir disso, segundo Terry (2011, p. 71), a melancolia filosófica do viajante, ao entrar em cena, sugere a presença do próprio escritor extasiado, em seu alto fervor humanitário: ele encontra-se impregnado de um amor generalizado pela humanidade e ao zelar pelo bem-estar social, demonstra sua revolta crescente pelo descompasso do homem com a natureza, por exemplo.

[...] As árvores formam uma escada natural. [...] Sobre as pedras, o veludo das mais belas espécies de musgos chegava mesmo a formar um almofadado verde-claro. Frescor agradável. Murmúrio onírico de água da fonte. [...] E a quem dá ouvidos a toda essa atividade é dado flagrar a história secreta de formação de cada uma daquelas plantas e ouvir o pulsar sereno do coração da montanha [...] Os raios de sol jogam jocosos cintilantes, as ervas espirituosas recontam mais e mais misterioso, um sonho ancestral ganha vida, a amada surge – ah, mas sempre torna a desaparecer tão rapidamente! (HEINE, 2013, p. 73)

O reconhecimento da beleza paisagística faz com que o protagonista descreva, poeticamente, os elementos compostos pelas estruturais naturais: as árvores que formam

uma escada natural, porque elas têm uma visão privilegiada do ambiente, enxergam tudo; o veludo (a vestimenta) das pedras formadas pelos musgos que, confortavelmente (almofadado) é da cor verde-musgo; o som baixo e agradável das águas; se, quando observado silenciosamente é possível imaginar a história de todas as formações compostas no cenário. Os raios de sol, que chistosos, brilham; as ervas, com seus espinhos formam, a partir disso, uma barreira para os curiosos. Logo, as imagens construídas através dos sentimentos do narrador fazem com que, o “ser romântico” não seja apenas um ideal, mas a “romantização” da vida que significa, sobretudo, simplificá-la e unificá-la, ou seja, libertá-la da dialética do ser histórico, que a excluía de todas as contradições indissolúveis, oposição esta favorecida diante dos desejos expressos na imaginação e fantasias da natureza romântica. A atenção do narrador é configurada como colocada para fora do seu eu e, posteriormente, incluída em si mesmo.

A exploração do personagem diante do cenário natural restaura sua vivência a ideais perdidos – a uma unidade, que pode conduzi-lo à onipotência, ora impotência. Os fragmentos de toda a natureza, por meio do ajustamento ético e cuidadoso do andarilho com ela, permitem que sua condição melancólica seja decifrada, mediante a um sonho ancestral que ganha vida, mas desaparece rapidamente: a amada?

No entanto, a melancolia expressa pelo sofrimento de uma falta, impossibilita a enunciação desse outro, dessa nomeação. Ela é uma doença pertencente à unidade do ser, da relação da alma com o corpo. O que a alma do narrador procura e o que seu corpo não acompanha, não encontra? Sua alma capta os ecos desse objeto, mas o corpo é impossibilitado de ouvir. Para Pigeaud (2009, p. 56), a melancolia implica a urgência romper com a necessidade de encontro com a unidade perdida a que faz padecer. Trata-se, então, do trabalho e afirmação com os binômios, corpo e alma, entidades livres e separadas. O autor (2009, p. 57), ainda discorre que os filósofos, como Aristóteles, propõem a necessidade de tornar-se uno, para “curar” os excessos nocivos da melancolia, isto é, corpo e alma em um estado de equilíbrio. A unidade, contudo, buscada, poderia ser o viajante com a natureza, ou ele com a amada? Dessa maneira, torna-se essencial que o andarilho restaure sua união com a natureza ou ligue-se à amada?

O sonho ancestral do protagonista ganha vida, mas desaparece, porque o trabalho de luto diante do objeto perdido depara-se com os pensamentos transitórios de uma perda anterior e da necessidade de ainda tê-la em si; são reivindicados durante todo o trajeto pelo Harz, em uma travessia da reflexão melancólica, cuja natureza e situações virão a se repetir, segundo Nietzsche (2011a, p. 213), tudo o que pertence à vida voltará a se repetir

e será verificado na mesma ordem e sucessão, nesse instante também, porque a eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso. Nesse sentido, Casanova (2003, p. 17) aponta para o “instante extraordinário”, que assume a importância da memória e do esquecimento para a produção do sobrevir histórico, em que se alcança uma nova experiência da realidade ou do presente, unidos com o passado e o futuro: o passado, que já não é, e o futuro, que também ainda não é, em concordância formam o presente, a totalidade que é. Assim, em *Viagem ao Harz*, o “instante extraordinário” não se repete infinitamente como o idêntico, como uma espécie de eterno retorno, mas é configurado enquanto novos, múltiplos e constantes instantes colecionados, cujo desejo do andarilho não é esquecê-los, mas perpetuá-los em sua memória.

Contudo, para Nasser (2013, p. 200), a prioridade do processo de experiência das situações é reconhecer que, refugiar-se no instante ou no presente, mesmo na matéria, pode ser considerado uma decisão peculiar às filosofias surgidas no século XX. Nesse sentido, a definição da matéria pelo instante, somente é concebida pela memória e pelo passado do espírito, isto é, em seu caráter temporal. Com isso, para a coleção de instante deverá existir uma intensa atividade da memória que, no entanto, não comporta tanta necessidade reter momento e, conseqüentemente haverá o esquecimento.

A alma e o corpo unidade irão inconscientemente buscar por algo faltoso, o qual durante o percurso do viajante, ele poderá ter sido encontrado, em Brocken. Ao não ser possível nomear a falta, ele sempre caminha, ficando apenas ciente do que estava procurando, depois de tê-lo encontrado. A dialética melancólica desdobra-se entre o impulso para o passado – a idealização do viajante quanto à natureza, à anterior sociedade, ao objeto perdido, como também na possibilidade de superação (“intenção”) do futuro – ao viajar, com as experiências novas, pode vir a romper com o objeto perdido.

As descrições “do sol fúlgido por detrás do vilarejo de Nörten”, “o campo belo e imenso de Goslar”, “as montanhas” “o crepúsculo”, “a tarde que caía com seu arrefecido” liberam o sentimento da dor melancólica, em virtude da *Sehnsucht* [ânsia do infinito] da *Fernweh* [nostalgia de lugares sonhados não visitados] e são provocados pela contemplação solitária. O contato, o estar com as paisagens permite ao protagonista que, mesmo com a escuridão vinda da melancolia, ele, através do espetáculo desenvolvido em meio à natureza, forme diante de seus pensamentos, ideias e emoções, uma espécie de luz fraca contra a imensidão das sombras. A penumbra observada no mundo pelo viajante, desde o início da narrativa, compõe o humor melancólico dominante da época, tornando-se uma economia de prazer historicamente específica.

A melancolia do viajante estabeleceu-se no círculo de incertezas e vazios do cenário social e político do século XIX e ele, mesmo sem um lugar e sem um valor de seu eu em si mesmo e no mundo, anseia, ao conduzir-se para a criação de instantes, que possui o caráter de eterno, devido ao recurso da memória. No entanto, paradoxalmente, por não se fixar e formar vínculos duradouros, concretamente, é como se, com isso, houvesse uma espécie de destruição de si, a qual alimenta sua situação melancólica. “O sol se põe por trás dos cílios de seda de seus olhos [da amada]. E aos se abrirem novamente, faz-se dia, os pássaros com suas vestes de esmeralda, fecho minha mochila e tomo novamente o caminho” (HEINE, 2013, p. 55). O caminhante ao idealizar o olhar da amada realiza um recuo, próprio do melancólico, onde o seu tempo é colocado em favor da demanda do outro, já que, quando ela abre seus olhos, novamente há uma iluminação (“faz-se dia”) que, porém, é desfeita quando andarilho toma a mochila e caminha outra vez. O tempo em contato com a natureza sugere certa supressão da atividade corporal, parece congelado, vazio, assim como o presente.

Para tanto, o narrador espera por um futuro próximo ou a nostalgia do futuro, onde ele deseja algum sonho relacionado à amada que, de algum modo revela uma experiência interessante e prazerosa, mesmo sendo a repetição de pequenas divagações. O sujeito desejante, distante das vivências genuínas das emoções, perde, com isso, o entusiasmo da vida. No entanto, os dias do viajante não são marcados pelo cumprimento de obrigações, existe o desejo como motor, quando ele peregrina pela região alemã e procura por algo. Nesse sentido, o viajante é um sujeito melancólico que não perdeu o movimento desejante, sua existência não foi convertida ao puro existir, embora, ainda haja um espaço interno para a sua dor.

Na percepção de Kehl (2009, p. 49), o melancólico até o Romantismo foi representado como alguém que perdeu seu lugar junto ao outro. O narrador heiniano perante a sua andança, consumido em dúvidas e investigações, caminhava em busca de novas indicações que o ajudassem a responder de maneira adequada ao enigma do que o outro e a sociedade esperavam dele. Nesse sentido, as antigas formas de melancolia podem ser entendidas como variações do sintoma social e representavam preciosos dados para compreensão das condições de inclusão dos sujeitos no laço social ao longo da história.

O escárnio a um só tempo desvolto e melancólico para com o despotismo de uma autoridade já desmentida, não obstante, pelo vencido Napoleão; o desdém impiedoso pelo oportunismo e pela moral pequeno-burguesa

(biedermeierlich); o faro para as diferenças, não tão refinadas, entre o velho nacionalismo alemão e o nacionalismo republicano; o medo das energias obscuras de um populismo que romperia com a própria razão – essa luta de vida inteira, empreendida com as armas do poeta, vive das mesmas inspirações, do mesmo universalismo e individualismo esclarecidos que animam o J'accuse de Émile Zola e os manifestos de seus amigos. (HABERMANS, 1997, p. 83)

A melancolia do protagonista, antes mesmo de ser caracterizada por uma questão individual, pode ser atravessada por questões coletivas: a derrota dos alemães na guerra, a ascensão dos burgueses, o medo quanto ao populismo, o receio quanto ao futuro dessa nação. Heine constrói uma personagem que apresenta uma melancolia norteadas pela preocupação quanto ao destino humano, especialmente dos alemães. Eles, no decorrer do enredo são caracterizados, sobretudo em Göttingen, como ríspidos, presunçosos, rigorosos e sujeitos que detêm a razão como o princípio mais elevado. Aponta que, “isso é o que há de bom entre nós alemães: ninguém é tão louco a ponto de não encontrar alguém ainda mais louco que o possa compreender” (HEINE, 2013, p. 34). Também para o protagonista, apenas um alemão alcança o infinito quando passeia pelas regiões montanhosas de Brocken, como somente eles são capazes de se comover e ainda morrer de rir ou chorar com a canção folclórica *Käferhochzeit* [Casamento da baratinha].

O desalento do andarilho frente ao futuro corresponde a um artifício da estética melancólica, a qual permaneceu na posteridade do próprio período modernista, para Casaliggi; March-Russel (2012, p. 19), porque, enquanto uma força sublimada é parte integrante das críticas e autorreflexões do artista frente às ideologias vigentes de seu tempo. O viajante recua diante do “novo mundo”, pois existe uma dor de um mal já realizado em reação a uma perda irreparável. A insanidade da produção e do trabalho desenfreado, a proliferação de vínculos descartáveis, em conjunto com a falta de imaginação e criatividade, geram pessoas e modos de relacionarem-se superficiais, instáveis, baseados na satisfação imediata, na objetividade e na materialidade. Esses fatos contribuíram para o padecimento psíquico do caminhante, que sabe que há uma falta, mas não sabe exatamente qual é essa lacuna, visto que esse objeto não está consciente. Com isso, ele não consegue direcionar sua libido para outros objetos e se retrai narcisicamente em contato com a natureza, mantendo sua identificação com o objeto perdido - “[...] a sombra do objeto caiu sobre o “eu” (FREUD, 1917/2015, p. 181). A antiga sociedade feudal seria o objeto buscado?

Os sentimentos melancólicos e nostálgicos, muitas vezes, estão conectados pela apreensão das situações pelo narrador. O termo “saúde”, segundo Rosenfeld (1994, p.

79) é o monopólio sentimental da língua portuguesa, que, geralmente é traduzida em alemão pela palavra *Sehnsucht*. As duas palavras têm uma história e uma carga emocional diferentes. A saudade é um sentimento, geralmente, voltado para o passado, para os conteúdos perdidos que o sujeito abrigava, como também pode simbolizar a solidão, o desamparo e o recolhimento. Já a *Sehnsucht* alemã, é um termo mais vago e amplo, abrange, ao contrário, tanto o passado como o futuro, tanto o conhecido quanto o desconhecido. *Sehnsucht* pode significar “ânsia do infinito” e há mais esperança nessa palavra do que em saudade, da língua portuguesa.

A nostalgia, palavra grega que significa “saudade de um lar que não mais existe ou nunca existiu”, é uma emoção derivada da percepção impossível de se reviver certos momentos passados, embora, frequentemente, seja um tempo idealizado ou irreal. O sentido de infinitude, do absoluto, da interioridade da alma humana, a qual é condenada à sua finitude, se expressa sob a forma dessa emoção. É uma maneira de se permanecer imóvel no tempo presente, ao refugiar em uma temporalidade fundida, onde o futuro é visto como incerto e arriscado. Além da *Sehnsucht*, a língua alemã apresenta outras derivações dos sentimentos nostálgicos: *Heimat* [sentimento nostálgico da terra natal]; *Heimweh* [sentimento nostálgico da casa, lar] e *Fernweh* [nostalgia de lugares sonhados não visitados].

A nostalgias vivenciada pelo personagem heiniano expressam o desejo de evasão da condição presente, enquanto uma predisposição subjetiva, que assume um posicionamento negativo frente ao tempo e à sociedade, denuncia a inevitável degradação da organização social, como, embora, traz o passado em um movimento de resgate para sua inserção no futuro. As trocas entre o transcorrido e o vindouro misturam-se a um ideal inacessível de estar/ser infinito com a natureza, com um lugar originário. Sendo assim, os sentimentos nostálgicos abarcam vivências de dores, impossibilidade, de faltas que, apesar disso, ainda assim, permeiam também a um espaço de sonho e de esperança, porque o viajante está sempre em busca desse algo que envolve tantas emoções. As tentativas de encontro, novamente, retomam à aproximação com a totalidade perdida, mas, o protagonista, em seus anseios depara-se com instantes, com fragmentos, como, por exemplo, na infância:

[...] Quando eu era pequeno, diziam que a lua era uma fruta. Quando madura, seria colhida pelo bom Deus, que a guardaria, com as outras luas-cheias no grande armário do fim do mundo – onde ela ficaria presa por trás de suas portas pregadas. Quando cresci, percebi que o mundo não era assim tão limitado. O espírito humano era capaz de despregar as portas do armário e de abrir todos

os setes véus, usando uma enorme chave de São Pedro, a que chamam de imortalidade. (HEINE, 2013, p. 54)

Na infância, o narrador descreve a inocência, de quando “a lua era uma fruta”, que, quando madura, seria guardada por Deus. Resguardada pela fantasia, cercada pelos mistérios, onde a abstração era requerida, os objetos e as explicações para fenômenos viriam sob a forma de alegorias e, nesse momento, a criança estaria disponível para explicações e histórias desta categoria. O viajante diz terem sido experiências “limitantes”, porém, com a experiência, o manto que cobriria seus olhos foi tirado, uma vez que, com o avançar da idade, tais faculdades mentais parecem amortecerem-se. Além do mais, com o advento das ciências e das tecnologias, o homem desejou decifrar todos os acontecimentos, “ao abrir os sete véus”, com o intuito de que nada fique oculto e, que, à vida e às circunstâncias não tenham a qualidade de transitório.

[...] Mais tarde, tudo passa a ter um propósito, ocupamo-nos mais exclusivamente com o que é particular e específico, esforçamo-nos para fazer a permuta do ouro puro de nossa intuição pelo papel-moeda das definições livrescas; enfim, nossa vida ganha em amplitude o que ela perde em profundidade. (HEINE, 2013, p. 46)

Na infância, o “ouro puro” seriam as faculdades mentais, como, a intuição; todavia, com o passar do tempo, o “ouro” anterior é substituído pelo conhecimento já pronto e visto como verdade absoluta pelas ciências. Com isso, a infância pode representar um universo aberto e pleno ao devaneio e, no transcorrer do tempo, a vida pede por um modo mais concreto de ajuste do eu ao mundo. Haja vista que a palavra infância é proveniente do latim *in-fans*, significando aquele que não fala, destituído de linguagem e, portanto, de *logos* (razão). Em uma etapa considerada como um deleite, para Heine (2001, p. 67), a criança tem espantosas doçuras e, quando seus olhos tentam fugir para pavorosos pensamentos, ela salva-se na terra dos sonhos. Os pequenos, segundo Rilke (2011b, p. 119), são seres da primavera, que, devem encontrar o caminho rumo ao verão. Heine (2013, p. 46), ainda acrescenta, “[...] Nessa época, tudo tem para nós a mesma importância: ouvimos tudo, vemos tudo, nossas impressões são mais uniformes”. As crianças, portanto, são seres que, despossuídos do recurso da palavra e da razão, entregam-se à apreensão do que lhes é oferecido, sem questionamentos, sem barreiras, mas são envoltas pela autonomia de uma percepção mais sensível e de poder, de fato, ser. Assim, como o viajante que ainda possui uma alma infantil.

A burguesia consolidada como classe social, reivindica um poder político que, à princípio, é pacifista. Para ajudar a atingir suas metas, incentiva instituições que trabalhassem em seu favor. A instituição familiar, segundo Lajolo; Zilberman (2004, p. 111), estimulou um modo de vida mais doméstico e menos participativo publicamente, qualificado como moderno e ideal, a unidade da família, elevou-se como modelo a ser imitado. Para a manutenção de um estereótipo familiar foi preciso promover o seu beneficiário ao maior esforço desse conjunto: a criança. Considerada, anteriormente, na Idade Média, uma miniatura de adulto, com o Romantismo, a criança passa a ter suas próprias particularidades (tinha seu próprio ritmo crescimento, maturação, desenvolvimento e necessidades), a preservação da infância impôs um valor e meta da vida, porém, sua efetivação deu-se em um espaço mais restrito e eficiente - na família, onde o prestígio social poderia ser canalizado. “Lá longe se encontra o mundo – submerso em um jazigo profundo – a sua é uma posição erma, solitária. Nas cordas de meu peito ressoa uma melancolia pungente” (NOVALIS, 2019, p. 25): a infância, onde, segundo o protagonista da obra, *Viagem ao Harz*, a vida é mais significativa, etapa em que tudo se vê e se ouve, de forma mais uniforme.

A pátria primeira e feliz é a infância e como uma percepção sobre si, o “eu” puro, segundo Fitch (1973, p. 65), simplesmente experimenta o retorno do pensar acerca de si. Bem como instantes que os olhos abrangem a terra (RILKE, 2011b, p. 33); a infância, simbolizada como uma espécie de “paraíso perdido” – ocasionando uma sensação de perda, de falta, pois é sentida como um estágio ideal. Representa o fragmento de um ciclo da existência, o qual, o viajante ao pensar na figura da criança, idealiza e tenta, em sua memória, eternizar e até mesmo retroceder a este período; porém, é em vão: o desejo de trazê-la de volta: a sua visão de mundo infantil. *Infant perdu* [infância perdida] ou *Kindheitheimweh* [dor pela casa da infância] imprimem a imagem da “infância perdida” e a procura inacessível e dissoluta em tentar encontrá-la e resgatá-la, o que pode causar os sentimentos de nostalgias e de melancolia – a dor de não poder trazer de volta uma experiência, o lamento de não ser mais a pessoa de outrora.

Agora já somos pessoas distintas e bem crescidas. É comum que nos mudemos para outra casa, onde a empregada faz a arrumação diária e reordena, a seu bel-prazer, a posição dos móveis – que pouco nos interessa, afinal, para nós, ou eles são novos, ou pertencem a um Hans, amanhã a um Isaak e assim por diante. (HEINE, 2013, p. 46)

A criança, interessada e autônoma, agora crescida, torna-se indiferente, sendo isto, uma maneira de controle dos meios ideológicos. Muda-se para outra casa (outra etapa da vida), onde a empregada (a trabalhadora de uma firma maior – o modo de produção capitalista) direciona os compromissos e a rotina monótona (“arrumação diária e reordena”), “a seu bel-prazer” (visa o lucro e a materialização das existências), “a posição dos móveis” (a funcionalidade eficaz) e nada disso lhe interessa (por conta do tédio (*taedium vitae*), da melancolia, da “robotização” cotidiana do sujeito) ou eles são novos (jovens trabalhadores ou consumidores) ou possam pertencer a um “Hans”, “Issak” e assim por diante (os sujeitos descartados).

Isolado e deslocado, o sujeito viajante contempla a época infantil, como um instante que reina. Como a própria luz divina que ilumina, o ser quando pequeno ao tentar ser regressado pelo adulto, torna uma claridade multicolorida que perdura algum tempo depois do pôr do sol – o crepúsculo. Contorcida sobre si mesma, desenraizada ou aberta a imensidão sensível, a infância, para o narrador, procura colocar-se à escuta de uma melodia, ouvida, mas não visualizada.

Um menino, que procurava lenha na floresta para seu tio enfermo, indicou-me um pequeno vilarejo de Lerbach [...] De um jeito todo próprio, o menino dava a impressão de entender-se muito bem com as árvores. Cumprimentava-as como velhas conhecidas e elas pareciam retribuir-lhe a saudação com seus murmúrios. [...] As crianças, pensei comigo, por serem mais jovens do que nós, ainda conseguem se lembrar de quando elas também eram árvores e pássaros, e, por isso, são capazes de entendê-los. Nós, porém, já somos velhos e temos preocupações em excesso, jurisprudência demais e muitos versos ruins na cabeça. (HEINE, 2013, p. 37)

Ao comunicar-se com a natureza, o menino fica em reciprocidade, ele é e está infinito com ela, devido às suas capacidades mentais encontrarem-se acessíveis. Quando as crianças eram “árvores” e “pássaros” representa um estado de fusão com a natureza, de unidade. Dessa forma, *Heimweh* [o sentimento de nostalgia da casa] simboliza a natureza como uma morada originária, sentida e conquistada pelo menino, que desperta o lamento pela impossibilidade do narrador, crescido, de visitá-la (concebê-la, assim como fez o menino). O pequeno-grande menino possibilita a reflexão do grande-pequeno narrador, uma vez que as atribuições da vida adulta, as regras, as normas e a sistematização da existência atrapalham o estado de plenitude junto à natureza.

Assim como na natureza, o protagonista se encontra na infância. Essas duas possibilidades se apresentam aos outros do jeito que realmente são: mais simples, leves, tranquilas, vívidas e sem filtros. Correlatas e possíveis de um devir, a infância e a natureza

conduzem o caminhante a uma sensação de plenitude que, a ele permite ser, de fato, frente à acessibilidade da experiência.

As reflexões do viajante acerca da infância possibilitam as pontuações acerca da demanda histórica dos acontecimentos discursivos, no final do século XIX, constatavam-se entre as perdas das referências estáveis que, desde o feudalismo até antes do período das revoluções burguesas, condicionavam o pertencimento dos sujeitos ao seu ambiente de convívio. A complexidade das estruturas simbólicas, a partir dos primórdios do capitalismo, tornou um campo confuso e duvidoso aos sujeitos sociais, comportando, com isso, o sentimento melancólico. Nesse sentido, a nostalgia romântica, de acordo com Löwy; Sayne (2015, p. 139) emerge a partir da submissão capitalista, onde há a mecanização dos sujeitos e o cálculo racional dos processos da vida social, negam e silenciam as funções mentais, como a imaginação, os sonhos, a intuição, a fantasias, os sentimentos e emoções, de forma geral.

Por outro lado, pode caracterizar-se por uma renúncia à realidade do novo mundo e à consciência de ruptura com o Cosmos, o que produz a imagem de desamparo do sujeito, individualizado e impossibilitado de adentrar ao infinito. Existe a dor da distância de um tempo mítico, onde o sujeito, impotente, se sente pequeno frente ao mundo. Nesse sentido, a inalcançável união entre natureza e espírito oscila entre a espera nostálgica de que as situações em algum momento se revertam e se concretizem em um possível retorno ou reencontro ou na ânsia pela conservação de uma lembrança idealizada.

O caminhante adota uma visão romântica do mundo, visto que o passado pré-capitalista foi ordenado pelos valores virtuais, reais, parcialmente reais ou imaginários, como, a predominância dos valores qualitativos (ética, estética e religião), a comunidade orgânica entre os indivíduos, ou ainda, a função das ligações afetivas e dos sentimentos, contrapostos à civilização capitalista moderna, fundada na quantidade, no preço, no cálculo racional do lucro, na mercadoria e na atomização egoística dos indivíduos. Toda essa nostalgia do modo de funcionamento da sociedade e dos sujeitos de outrora, para Löwy (1990, p. 12) se tornaram o eixo central da *Weltanschauung*, na Alemanha, no contexto romântico. A crítica romântica, sendo assim, não é a exploração dos trabalhadores ou a desigualdade social, que também podem ser denunciadas, mas a quantificação da vida, ou seja, a dominação dos valores quantitativos acima do conjunto do tecido social e, conseqüentemente, a uniformização monótona da vida.

[...] Até mesmo nossas roupas nos são estranhas. Mal sabemos quantos botões há no paletó que nos veste o corpo. Trocamos nossas roupas velhas tão frequentemente por roupas novas, que nenhuma delas chega a criar qualquer relação com nossa história íntima ou exterior: mal conseguimos nos lembrar de como era aquele colete marrom, que despertara tanto riso outrora e por cujas largas tiras correram tão carinhosamente os dedos da amada. (HEINE, 2013, p. 47)

Até mesmo as vestimentas, conforme observado pelo personagem, não se ajustam a uma relação afetiva: elas são “estranhas”, seus arranjos são desconhecidos “mal sabemos quantos botões há no paletó”; descarta-se as roupas, sem qualquer vinculação com ela. Do mesmo modo com que se desfaz de objetos, os sujeitos, nesse período histórico, também passam a eliminar de suas vidas, pessoas e acontecimentos. Por isso, há a observação do viajante sobre a ausência de ligação com o objeto (as roupas), porque são desprovidas de lembranças e de significação. Com o advento da modernidade, os objetos são descartáveis, assim como experiências, instantes de alegria, o outro e o “eu”.

A melancolia da personagem, sendo assim, é uma muralha antes da loucura e da morte, enfrentadas diante do desencontro entre o eu e os princípios norteadores capitalistas. Como uma espécie de súplica pela vida, a melancolia pode ser uma saída, fazendo com que o caminhante permita se mostrar humano, de fato. Todavia, conforme questionado por Lawlor (2011, p. 25), como uma doença pode ser estimada e cultivada, já que contém uma carga negativa degradando o corpo a mente, causando sofrimento e interrompendo o fluxo normal da vida?

Própria da condição melancólica, a introspecção e o filosofar do protagonista são uma armadilha: fornecem tanto os materiais para a criatividade artística, quanto para sementes da mentalidade da doença. Retomada de Aristóteles (2005, p. 5), a melancolia do caminhante é subentendida como condição de genialidade, porque seria a responsável pelas características de muitos heróis e filósofos. Assim, o homem triste é também profundo. Entretanto, a genialidade e a loucura tendo a mesma natureza, seriam dissonantes no grau e na intensidade. Na psicanálise, a sublimação é um mecanismo de defesa evoluído, no qual os desejos afetivos são canalizados para outras atividades ou alvos, minimizando a tensão e o sofrimento, como, por exemplo, o deslocamento de determinados sentimentos para a produção artística. A melancolia do caminhante, por isso, não pode ser pensada para desligá-lo da realidade completamente, conforme assinala Lawlor (2011, p. 49), ao torná-lo um lunático, mas para que ele tenha clareza da realidade e possa transformá-la, ainda que, em seu mundo interno.

O andarilho aprende a extrair do tédio cotidiano o poder mais elevado de compreensão das forças de cada vivência. Nascida do esvaziamento do sagrado, da influência entre a consciência e o divino, os sentimentos melancólicos expostos por ele, no enredo, convidam o leitor ao recolhimento, a paralisação, a detenção, ao observar-se fora de si, isto é, há uma supressão do agir que, por sua vez é transformada na busca por cada vez mais caminhos, experiências e reflexões, como observado em sua passagem por Clausthal:

Aquela anciã, atrás do fogão a lenha, diante do grande armário de cozinha, vestia uma saia florida cujo tecido era testemunha velada de parte do vestido de noiva de sua mãe já falecida. Seu bisneto, um garoto loiro, de olhos radiantes, trajado como um pequeno mineiro, sentava-se a seus pés e contava as flores de sua saia. Quantas histórias sobre aquela saia a anciã não lhe terá contado; histórias verdadeiras e belas, de que o rapagote certamente não se esquecerá tão cedo e que ainda habitarão suas lembranças quando ele, já homem feito, estiver trabalhando na noite solitária das galerias de Carolina; histórias que talvez ele próprio, grisalho e combalido, estiver sentado na roda de seus netos, diante do armário de cozinha, atrás do forno a lenha. (HEINE, 2013, p. 47)

Ao imaginar a vivência da anciã com os objetos habituais dela, o viajante retoma à oralidade, às tradições familiares que passarão para as próximas gerações. Contar uma história explicita a dimensão do passado da idosa, que será atualizado pelo seu bisneto e assim por diante; ao constituir uma experiência atual entre ouvinte e narrador, o contar opera, ao alterar o presente. O ato de narrar é uma maneira de lidar com a inevitável perda objetual de um tempo passado, transportando-o, utopicamente, pelo recuso narrativo, isto é, pelo tempo presente. Diante disso, quando o bisneto estiver na roda de seus netos, já “maduro e grisalho”, “trabalhando na solitária noite das galerias de Carolina”, se lembrará e eternizará às histórias de sua avó diante do armário da cozinha, com sua saia florida. Desse modo, o narrador sustenta a necessidade do vínculo forte e duradouro entre os objetos, por exemplo, a saia com a anciã e, assim, essa ligação pode ser expandida a seus descendentes, na forma de recordá-la diante das histórias da união entre sujeito e objeto. O trabalho sensível da memória, para Leite (2010, p. 21) requer o trajeto de conversão dos afetos em emoção, que é dependente de experiências anteriores e quanto mais simples a passagem do afeto para a emoção, mais convergente é a tarefa da memória. O assento dos objetos ao sujeito sugere a interlocução entre parte e todo. Portanto, de uma forma, comparado ao resgate da infância e da plenitude com a natureza, iniciado pelo mais simples, dessa vez, o viajante parte do objeto (saia) com o sujeito (a anciã), para tentar

uma unidade, embora, atente-se para o fato de que o próprio sujeito seja composto por diversas facetas, fragmentos. Ainda sobre a anciã, o narrador reflete:

Por mais que a vida dessa gente pareça sossegada e desprovida de qualquer agitação, trata-se, na realidade, de uma vida verdadeiramente autêntica e animada. É possível que a senhora trêmula e anciã, sentada atrás do fogão a lenha, em frente ao grande armário de cozinha, já estivesse sentada ali há mais de um quarto de século. E não resta a menor dúvida de que seus pensamentos e sentimentos estariam intrinsecamente ligados a cada entalhe do armário, a cada canto daquele fogão tinha vida agora, pois um ser humano incutiu-lhe uma parte de sua alma. (HEINE, 2013, p. 45)

Para o narrador, a vida aparentemente sossegada dessas pessoas, como a da anciã, é genuinamente legítima e agitada, pois de modo real, apreendem os objetos de seu convívio, criando uma relação íntima, incluindo-os como “parte de sua alma”. Os objetos na passagem desse enredo contam a própria história da anciã porque lhes é atribuído um valor perdurável, participam disso, os sentidos, as sensações orgânicas, o gosto estético e as experiências. A partir disso, existe o apontamento do viajante à necessidade de conexão entre o sujeito e seus objetos, o que é uma ideia contrária ao descarte dos produtos que, para Heine (2012, p. 145) é uma religião, onde o dinheiro torna-se um Deus. A união do sujeito com seus objetos converge com o ideal romântico da predominância dos valores qualitativos, enquanto, o desprezo pelo vínculo com os objetos propõe um domínio da importância quantitativa entre os objetos, para o sujeito. O caminhante, refletindo sobre essa inversão de valores, assinala para uma maneira de lidar com as dificuldades e vicissitudes, por meio da firmeza estoica – relacionada à simplicidade da vida, perante aos abalos dos valores existenciais, desencadeados pela nova visão do mundo pós as Revoluções Francesa e Industrial. As observações do narrador quanto às vivências da anciã compreendem a reflexão melancólica, como um excesso (não uma deficiência) de conhecimento, sobre os determinantes e condicionantes que delimitam o sujeito, implicando ela, como um ressentimento sobre o mundo.

Nos excessos de saber relacionado aos acontecimentos que pensa ou presencia, o andarilho é um leitor se si mesmo, em uma série de reflexões do “eu”, além do mais, o narrador apresenta o conhecimento como uma entidade transitória e em crise. Em um livro de visitas no Brocken um conhecido havia “aberto a boca”, contado o número de estames das flores e disse que elas pertenciam à oitava classe do sistema taxonômico de Lineu.

Sinto-me incomodado toda vez que percebo que até as flores tão amadas de Deus são classificadas, assim como nós mesmos, em castas – e com base em meras semelhanças externas, a saber a diferença de seu número de estames. Ora, se é para classificar alguma coisa, então que siga logo a sugestão de Teofrasto [Paracelso], que pretendia classificar as flores segundo seu espírito, ou seja, com base em seu perfume [...]. (HEINE, 2013, p. 102)

O narrador discorre sobre a descrição, identificação e classificação das plantas, em um excesso de saber acerca de seu universo inteligível, propostas por Lineu, biólogo e médico, do período Iluminista. No entanto, o viajante gostaria que se fosse para ordená-la, seria mais significativo da forma de Paracelso, médico, alquimista e ocultista, da Idade Média, cujo estudo do mundo sensível, como, a “base do perfume das plantas” apresenta um caráter de maior recepção e sentimento frente ao objeto e nele não há uma forma já estabelecida. Os estudos taxonômicos, de acordo com Rousseau (2017b, p. 91), desbotam o brilho dos campos e o viço das flores tornando a vegetação insípida e ressecando o frescor das matas. Todas essas estruturas graciosas são esmagadas em um almofariz.

O apontamento do protagonista sobre a classificação das flores é guiado pela nostalgia ou revolta [*Stimmung*] opondo-se à direção mecanizada da sociedade burguesa. Nesse sentido, para Villari (2002, p. 66) esses sentimentos são formas próprias do “ser” romântico no mundo, cuja existência é digna de resposta a seu exílio social. Fromm (1983, p. 47) destaca o verso famoso de Gertrude Stein²²: “uma rosa é uma rosa é uma rosa”, a qual, a planta transformou-se em um objeto que têm determinado preço, comprado em certas ocasiões sociais. Portanto, a elocução do narrador foi um exemplo da materialidade às quais foram transformadas as flores e, posteriormente, a frase de Stein revele que, elas teriam já abrangido o seu valor de mercado. A primeira citação revela a ausência dos elementos espirituais para a apreciação da flor, já a fala da escritora (a “mãe” do modernismo estadunidense), além da afirmação da materialidade da planta, ainda há, em seu contexto histórico, a monetarização do vegetal.

A rememoração quanto a outro modo de se denominar as flores, relaciona-se ao domínio da experiência perdida, conforme apontam Löwy (1990, p. 196): de um lado, o combate das gerações vencidas – as vítimas do progresso, da materialidade de todas as coisas e, de outro, o “paraíso perdido” – a busca por um passado ideal, ilusório e mais espiritual. O desacerto entre a meta e o tempo de realização acerca da experiência com as flores pelo narrador é motivada pela “crise de valores” dos séculos XVIII e XIX. Por isso,

^{22 22} Escritora e poetisa estadunidense (1874-1946).

as imagens desdobradas pelo narrador exigem uma reflexão em seu significado, já que repousam no médium-de-reflexão. Do ponto de vista metodológico ou gnosiológico, o médium do pensar, o próprio protagonista, de acordo com Benjamin (2011, p. 62), é formado pelo esquema da reflexão do pensar, da reflexão canônica, já que, em ambas, há uma atividade e conhecimento. O pensar como refletido a si mesmo e através de si mesmo é autoativo, formando a teoria do conhecimento do objeto, a preposição do saber, por exemplo, da flor.

Ainda em Brocken, em um refeitório para tomar café, o colega suíço do narrador dizia sobre que a lua era o a luz pura do sol, símbolo da verdade, a qual havia guerreado com as massas de névoa noturna, com gigantes portadores de espadas, carros animais fabulosos e, por fim, tudo resolvido, o caminhante pontua: “Eu mesmo não presenciei tais manifestações demagógicas da natureza, mas para a o caso de qualquer sorte de investigação da natureza, posso assegurar e dou fé: não sei nada de nada a não sei do bom sabor do café preto que eu bebia²³” (HEINE, 2013, p. 101). Embora o narrador, durante toda sua perambulação procure analisar a espiritualidade das coisas, Heine propunha que Romantismo não desprezasse a materialidade, que deveria estar em equilíbrio com a espiritualidade. Nessa passagem, o viajante parece criticar o examine de seu colega sobre a luz, por meio de um excesso de informações sensíveis de um momento em que apenas estavam tomando um café no ambiente da hospedaria. A materialidade da experiência, contudo, conduz à espiritualidade, dependendo de como o sujeito percebe as coisas a sua volta.

Desamparado frente à fragmentação do eu e do universo, após o almoço, o protagonista desce Dorothea e Carolina, às duas minas principais de Clausthal, e pensa:

Contudo, logo percebemos que o que nos leva ao fundo daquela eternidade sombria não é uma única escada, e sim quinze ou vinte degraus presos a uma tábua comprida, sobre as quais podemos nos manter de pé e ao fim dos quais sempre surge um novo buraco, que, por sua vez, conduz a uma nova escalada. (HEINE, 2013, p. 42)

Os buracos representam as lacunas do ser por um interminável sentimento de dor e de sofrimento dos quais “quinze ou vinte degraus presos a uma tábua comprida” (a impossibilidade causada pela dor de se deslocar desse afeto contido nela) e ao não a

²³ O tradutor do livro *Viagem ao Harz* (2013), Maurício Mendonça Cardozo coloca uma nota de rodapé sobre Heine que parece, nessa passagem, aludir ironicamente à desconfiança dos governantes, na época, diante de qualquer forma de “manifestação demagógica”.

escalar, mesmo assim, com a paralisação, se pode conduzir a uma nova empreitada, às vezes, repetida. Assim, os vazios deixados pelo desamparo melancólico do viajante, ao não ser desinvestido (os buracos ao não ser desviados, os o rumo a uma escalada diferente, que possa vir a não ter tantas lacunas) marcam a mesma inclinação, uma reminiscência de uma antiga dor traumática, *primeva*, para Deloya (2002, p. 31), a qual sempre é fruto de uma repetição. E, assim, com uma própria lógica temporal psíquica, a melancolia do viajante é cenário da onipotência, narcisismo e fusão com o objeto perdido. A “eternidade sombria”, para o andarilho, é experimentada com sua carga negativa devido aos sentimentos aflitivos, tornando-se um espiral infinito, um eterno-*vir-a-ser-de-dor*.

Na subida da mina, o viajante tem uma lembrança apaziguante, ao mesmo tempo enigmática, os semblantes sérios daqueles homens [mineiros] assaltavam-no com aqueles olhares claros, misteriosamente iluminados pela luz das lanternas. [...] “homens jovens e velhos, que haviam trabalhado o dia inteiro naqueles poços escuros e solitários e que agora ansiavam rever a tão amada luz do dia, os olhos de suas mulheres, de seus filhos” (HEINE, 2013, p. 43). Aqui, nota-se a problemática revolucionária romântica: a união entre o passado pré-capitalista (o homem velho) e o futuro socialista (o jovem) são mediatizadas pela afirmação capitalista do presente (o trabalho na mina), embora, também se negue a atualidade capitalista das emoções (a vontade de reencontro afetivo com o núcleo familiar). Os românticos, para Gustorf (*apud* Maroni 2008, p. 35), temiam o derrenraizamento, achatado na individualidade e submetido às múltiplas racionalidades tecnológicas, práticas justificadas frente a uma alienação crescente, fruto da inserção dos percursos humanos nos gráficos das atividades coletivas. Logo, a representação do futuro – tirar o que é precioso das profundezas da mina ou da mente nasce por contiguidade e solidificação, sendo o elemento da atmosfera poética.

Além dos enigmas e sofrimentos causados pela própria sociedade estrutural nascente, prazeres e alegrias improváveis são associados à experiência melancólica, o que, de acordo com Bakes (2011, p. 98), expressos pelo narrador em sua visita ao cemitério de Goslar e suas reflexões quanto aos turcos e chineses, que adornam e festejam com seus mortos, neste ambiente. Nesse sentido, a melancolia durante o enredo pode ser observada na contemplação e meditação do narrador, como também pelo gosto pelos elementos macabros, como sua visita ao cemitério da localidade em que estava. O cemitério remete à condição mortal do homem e à transitoriedade das coisas, que, por sua vez apontam constantemente para a presença de perdas.

Os acontecimentos da sensibilidade são conduzidos pelas recordações, tendo em vista que, ao se observar o caos da própria vida, o caminhante carrega em si todas as suas perdas que, sorvendo-as em sua viagem – travessia é como a vivência das múltiplas moradas da alma, onde o aprendizado é perpetuado para o impossível: o lugar inencontrável, para Maroni (2008, p. 89). Transitar, nesse sentido, para o narrador e para a estética romântica cria a interioridade, a convivência com a incerteza; o viver com o não saber e com o mistério e, a partir disso, o ser possa fazer-se presente em um “lugar”, onde se torna permitido o experienciar: a esperança.

Sobre a perspectiva de uma existência e de um lugar inencontrável, um amigo do protagonista, encontrado no percurso da viagem, cita Goethe e a canção que Lotte chorava junto ao leito de Werther²⁴:

Einsam wein ich, an der Rosentelle,
wo uns oft der späte Mond belauscht,
Jammerd irr ich an der Silber Quelle,
die uns, lieblich, Wonne zugerauscht²⁵.
(HEINE, 2013, p. 35)

No leito de Werther, Lotte, sozinha, junto às flores - ao amor resultante do filtro todo-poderoso frente ao interdito, realizado com a morte, sentimento este que poderia ser perpetuado pelos dois, com a diversão da lua – da fertilidade e da renovação. Mas, entretanto, nesse momento, a lua representa a morte do jovem, o fim da vida do amor dele por Lotte que, em uma possível eternidade, essa paixão poderia vir a ser renascida. “Na fonte de prata”, ou seja, diante da origem transparente e límpida do amor, ela protesta o suicídio de Werther. Ele gozando do amor por Lotte, contudo, apressa-se pela inacessibilidade de concretude, ao discordar do interdito. A morte como uma forma de esperança do jovem, ao mirar em um objeto e congelá-lo na eternidade presente, torna a ausência do sofrimento, a impossibilidade de reconhecimento real inquestionável da separação. O personagem de Goethe, preso à fatalidade de um destino, objetivado pelo padecimento e pela vinculação com o objeto - que está perdido, concretiza a morte de ambos – sujeito e objeto.

²⁴ A alusão ao título do poema *Lotte junto ao túmulo de Werther* (1775) [*Lotte bei Werthers Grab*] de que, em seguida, Heine cita alguns versos -, atribuído ao poeta e dramaturgo Carl Ernst von Reitzenstein, de quem não se dispõem muitas informações. O poema é referência frequente no âmbito dos estudos de recepção da obra de Goethe.

²⁵ Sozinha, choro junto às flores,/ onde, muitas vezes, por acaso, a diversão da lua ouvimos,/ na fonte de prata, erroneamente, explico clamores,/ no amável gozo absonares.

Ao trazer a história de Goethe, o narrador pode sugerir que recuado ao claro e puro, o próprio amor “maior” morreria, se desvincularia de seu objeto, convertendo-se em nostalgia pura, pois não necessitaria mais de nenhum objeto, ao passo que o amor “menor” faria de qualquer ocasião um lugar de descanso (LUKÁCS, 2015, p. 149). Na vida, a nostalgia tem de permanecer no amor, sendo essa, a desventura da felicidade – que pode originar a melancolia.

Os sentimentos melancólico e nostálgico retratados em *Viagem ao Harz* representam o ser do narrador passivo diante de algo maior que o toma, envolvido para ser o verdadeiro agente da emoção: a impossibilidade de restauração do eu com a natureza; a inacessibilidade de retorno à infância e de suas capacidades mentais, a falta de identificação entre o sujeito e o objeto, os excessos do saber inteligível e de todas as perdas desencadeadas pelo novo mundo. Além do mais, a busca por algo não nomeável ou secreto aponta o viajante para um caminho pelo qual ele transcende a dor de estar separado – transformando-se em *Gelassenheit* – a tranquilidade interior e exterior. O movimento de se eternizar o objeto: a fusão e expansão com a natureza, o retorno à condição infantil, a consolidação do amor indicam o atento do sujeito absoluto e, de certa forma, ao seu olhar melancólico sobre a vida. A transitoriedade e a caça da eternidade são um das indagações e insatisfações do sujeito viajante, em *Viagem ao Harz*, uma vez que tais queixas são consideradas uma *Stimmung* [temperamento] remetida à falta ontológica [*Sehnsucht*]. O universo da repetição, do “sempre-o-mesmo” [*Immergleichen*], vem disfarçado em novidade, no mito angustiante do eterno retorno. Como uma das tentativas de batalha contra a transitoriedade, o protagonista procura pela eternização dos instantes:

“[...] em silêncio, observávamos como se erguia no horizonte a pequena esfera carmesim, recobrimo tudo aos poucos com seu fulgor crepuscular de inverno. As montanhas pareciam flutuar sobre um mar branco e efervescente e só se podiam ver seus cumes, de modo que tínhamos a impressão de estarmos sobre um pequeno morro em meio à imensa planície inundada, onde aqui e acolá despontam uns poucos torrões de terra”. (HEINE, 2013, p. 98)

O silêncio e a vista do longínquo recobrem seu “fulgor crepuscular de inverno” – seus sentimentos melancólicos e nostálgicos; as montanhas, enquanto representadas pelo infinito possibilitam ao narrador que ele seja tomado pela paisagem, expandindo sua interioridade, mesmo que envolta pelas decepções da exterioridade da atual existência. A eterna busca pela saciedade do caminhante, na natureza, forma uma constituição, enquanto lugar de pertença. O encontro inesperado com ela, evidenciado por meio dos

recursos poéticos descritos, faz com que ele se permita ser acessível às experiências, transcenda a própria natureza. O mundo enquanto um exílio tem em oposição à natureza, um acolhimento e abrigo. Embora, haja a transição em todo momento e em todo o tempo, a eternização do instante é uma forma de memória e testemunho de si, do mesmo modo que a fotografia, onde existe a afirmação de que um fragmento do instante pode ser eterno. O sentimento de percepção do instante é indefinido, mas sua recordação é infinita; a vivência do instante é efêmera, apesar de sua reminiscência ser duradoura. Nesse sentido, não há uma revolta contra o tempo, devido ao fato de que, a eternidade se faz a partir de um aglomerado de instantes, tornando a vida, um ciclo com vários momentos - o conjunto das dispersões da unidade particular. Por isso, as instabilidades dialéticas, como a finito e o infinito, o absoluto e o fragmento, formam, através do instante, uma unidade momentânea, isto é, por um tempo determinado, a fração de tempo cobiça e obtém a eternidade.

Para Tsvetáeva (2017, p. 37), é preciso tornar eterno o que é temporário porque, para o narrador, o efêmero passa a ser a apreensão da totalidade momentânea— Todo o instante, conforme aponta Fitch (1973, p. 122). O andarilho ao religar-se à natureza do instante, volta a ser “Um”, admite o anseio em superar a elaboração da separação, a qual aspira ao eterno, ao infinito, que é tão a alma, quanto a alma do corpo (SCHELLING, 1973, p. 243). Portanto, a eternização do instante contorna-se em um fragmento-projeto, para o protagonista, já que a duração do eterno, para Carroll (2002, p. 189), pode ser de apenas segundos.

1.5 O Tempo, o Espaço e os Instantes Eternizados em *Viagem ao Harz*

Em *Viagem ao Harz* as descrições das paisagens podem sugerir a ordem, o ilimitado, o eterno, a total inexistência que conduz ao desprazer e à insatisfação. Porém, o céu, o pôr-do-sol, a névoa que se associam à amplitude e à distância, juntamente com outros elementos oprimem: a imensidão pode ser experimentada como vazio e reforça a monotonia e o tédio do cotidiano. As aventuras de sair do aconchego do lar e buscar por novas terras, quando alcançadas, tornam-se monótonas, previsíveis e comuns. Contudo, para o andarilho heiniano, a busca por novas terras tem a função de refazê-lo internamente, na medida em que ele fica fadigado dos sentimentos envolvidos nas relações sociais e, novamente e constantemente, precisa de novos olhares, pessoas

diferentes para adquirir mais experiências, mesmo que algumas delas, não sejam agradáveis, a fim de que ele possa construir-se e viver novas etapas e todas elas alicerçadas em um fluxo buscado, o qual é eterno.

Em terra alemã, de acordo com Volobuef (1999, p. 105), vicejou especificamente a *Stoffgeschichte* – orientação da literatura comparada que objetiva mapear a história e as transformações sofridas por motivos e unidades temáticas, à medida que foram empregadas por autores diversos, como, por exemplo, do pacto com o diabo, a ondina ou sereia que se enamora de um mortal, o Don Juan. O romântico, ao se sentir sufocado pela monotonia do cotidiano deseja escapar às amarras e limitações da vida burguesa, porque ela o circunda em um cárcere onipresente.

No que diz respeito ao universo das sensações, em Heine, as descrições da luz solar, o odor da vegetação, as formas montanhosas e o canto dos passarinhos tornam o sujeito, um ator inserido e atuante em um cenário. Para Volobuef (1999, p. 109), não seria uma espécie de paisagem “congelada” em um quadro, mas um conjunto de sensações experimentadas em um momento real pelo indivíduo. Tal representação decorre de uma multiplicidade de estímulos sensitivos, que o romântico buscou também renovar as sensações através da mescla dos diferentes sentidos.

[...] Frescor agradável. Murmúrio onírico de água da fonte. Aqui e acolá, fios d'água corriam sob as rochas, banhando em sua luz de prata as raízes nuas e as fibras das plantas e ouvir o pulsar sereno do coração da montanha. [...] tudo ali aparece como que encantado e mais e mais misterioso, um sonho ancestral ganha vida, a amada surge – ah, mas sempre torna a desaparecer tão rapidamente! (HEINE, 2013, p. 73)

Os elementos da natureza, como “frescor agradável”, “murmúrio onírico”, “sua luz de prata”, “ouvir o pulsar sereno” representam a calma e tranquilidade, que não são concebidos durante a interação nas cidades percorridas. Além de ser um ator inserido na paisagem, o viajante, ao observar a poeticidade contida nos elementos da natureza, transforma-se, haja visto que toda experiência internalizada faz com que ele tenha forças para caminhar e interagir. Contudo, após as andanças, ele depara-se com a natureza e sente-se livre e afortunado, produzindo uma ideia de perfeição. Como em ambas as interações, com a natureza e com as pessoas, as duas são necessárias e uma influencia a outra; sendo assim, a natureza pode ser representada como a espiritualidade, que traz a perfeição, o bem-estar, o ideal e a nostalgia; já o intercâmbio com o mundo é visto como a materialidade e oferece todas as imperfeições, críticas contidas nele e a melancolia.

Materialidade e espiritualidade, juntas, compõe o ciclo do narrador, que, através desta dialética, conduzem a uma forma bem particular de unidade, que, para ele, é a de se eternizar cada instante, com a natureza ou com o universo, ou com a natureza do universo, sendo agradável ou desagradável, pois, tais paradoxos, constituem a própria experiência humana.

Às referências ao tempo psicológico e aos grandiosos espaços percorridos, vivenciados durante a leitura do enredo, contribuem para intensificar a atmosfera sentimental, à percepção de não pertencimento e de fuga da terra natal (Göttingen), às andanças por regiões alemãs, a fantasia exótica, a narrativa épica pela busca do autoconhecimento e o simbolismo acerca de se “eternizar o instante”, que pode contornar-se como eterno. O conjunto de fenômenos de instantes, transitórios, durante a narrativa, faz-se por ciclos movimentados em forma espiral, decorrentes de experiências aprendidas que foram acumuladas e as quais serão eternizadas. O tempo eterno, para Bosi (1977, p. 111) é cíclico e, portanto, absorve o antigo e o novo, com código de imagens, cujas determinações múltiplas e contraditórias do ser e do não-ser, percebidas no mundo e no eu, crescem em conjunto com a significação de cada momento. Com isso, a vivência do instante é um fragmento, por ser efêmera; já a memória pode ser eternizada, por ser duradoura. Há uma interminável repetição e construção pelo sentido da vida, por meio de pequenos-grandes prazeres em pequenas-grandes experiências.

É de graça e de uma candura indescritível o modo como as águas de Ilse se precipitam vale abaixo por entre rochedos tão fabulosamente recortados. [...] Sim, a lenda é verdadeira, Ilse é uma princesa flor, que corre sorridentemente montanha baixo. Como reluz sua veste de espumas aos raios de sol! [...] “Oh leva-nos junto, leva-nos contigo, querida irmãzinha!, mas a menina irrefreável saltita adiante sem descanso. Até que, de repente, Ilse arrebatada o poeta sonhador e, sobre mim, desaba uma chuva de flores com seus raios troantes e estrondos radiosos; esvaem-se os sentidos diante de tamanho esplendor e não ouço senão sua voz doce e flautada. (HEINE, 2013, p. 105)

Na tradição popular da região do *Harz*, o rio [*die Fluss* – gênero feminino] ganha corpo na figura da princesa Ilse, que faz do penhasco Ilsenstein, sua morada. Nome popular do destino turístico no vale Ilse, perto da cidade de Ilsenburg, nas montanhas *Harz* da Alemanha central, o rio Ilse nasce na montanha mais alta do *Harz*, o Brocken lendário, fluindo através do vale Ilse romântico para Ilsenbrug. O narrador, junto com os estudantes, caminha e descreve Ilse, como se já a conhecesse (“querida irmãzinha”) ou como se fosse um momento muito esperado (a iluminação desencadeada por toda a natureza, para ele). A “princesa flor” é humanizada “veste de espumas aos raios de sol”,

“corre sorridentemente montanha abaixo”, “desaba uma chuva de flores com seus raios” e “sua voz doce e flautada”. A poeticidade do encontro com Ilse, assim, possibilita a compreensão do esforço por todas as situações vivenciadas durante o percurso do protagonista até a presença, muito esperada, de Ilse. As faltas envoltas durante as situações da narrativa, permeadas por sentimentos melancólicos e nostálgicos, contribuem para a eternização do instante que, agora, talvez tenha sido uma vivência mais “forte” e “concreta”, porque Ilse, o rio (espiritualidade) simbolizado na figura de uma mulher (materialidade), que, por meio do encontro ou reencontro com o narrador, revela um possível objetivo pela preparação dele até o cume da região do *Harz*, onde, com o outro, estabelece uma interação positiva e completa: o vínculo amoroso, a eternidade ou a eternidade do amor.

O vocábulo eterno, em latim, *aeternus*, simboliza a expressão “de toda a eternidade”, que é um termo derivado de *aevum*, que significa “era” ou “tempo”, o qual se refere a algo que não pode ser medido pelo tempo, porque o transcende. Esse termo costuma ser entendido em dois sentidos: o entendimento comum significa *sempiternidade*, aludindo ao “perpétuo”, “eterno” e “imortal”, isto é, a duração do tempo infinito. Na significação comumente usada entre os filósofos, corresponde à atemporalidade – algo transcendente, que não pode ser medido pelo tempo, por isso, o eterno é algo sem começo e nem fim. Um exemplo clássico do ser eterno é o Deus judaico-cristão. Contudo, em grego, o adjetivo *aionios* tem o sentido de duração indefinida ou indeterminada, e não sem fim. O termo instante, em latim, *instans*, representa “urgente”, “premente”, de *instare*, “ficar perto”, “apressar” “exigir”. Então, segundo a língua grega, a eternidade do instante pode ser entendida como o sentimento de percepção como um *flash*, que por sua vez, é definida pelo tempo e por seu término; já de acordo com a língua latina, o sentimento de recordação de uma demanda proporcionado por se eternizar o instante, que predeterminada, é infinita. Em alemão, o adjetivo “eterno” corresponde a *ewig*; eternamente *ewiglich* e eternizar, *verewigen*. Instante corresponde a *Augenblick* [Piscar os olhos]. Portanto, *Augenbliwigkeit* [parar o olho quando pisca] pode significar o “agora” – o momento presente, como também a fugitiva peregrinação e agilidade desencadeada pela manifestação do sentimento de eterno do instante. *Augenblickverewigen* [o ato da renovação de se eternizar o instante] e *augenblickewigzeitpunk* [eternização do instante – o momento certo] fazem-se presentes no decorrer da narrativa, pois o viajante ao sentir a nostalgia de uma unidade perdida ou

ilusoriamente perdida, procura pelos instantes apreendidos pela construção de si diante da interação com o mundo e com os outros.

A unidade de tempo, cuja abreviação dos processos circulares é o único que estabelece a coesão, atrai e mescla entre si os dois polos (o começo e o fim) e a cada momento é uma imagem sensível, reprodutiva abreviada ao todo. Seus elementos precisam ser conectados um dentro do outro e não um ao lado do outro. O conhecimento sobre o transitório e a eternidade repousam na coincidência como um sujeito, pois o verdadeiro se encontra na coincidência do pensamento com a coisa – da representação e da representada. A eternidade do instante, portanto, seria uma procura, como forma de Absoluto? Apenas é eterna a busca pela eternidade; nada que está no tempo é eterno, mas o próprio tempo o é.

Como marca romântica heiniana há a eterna procura pela unidade que envolve a poética, a lógica, a filosofia, a retórica e a ética. Contudo, para Schlegel (2016, p. 147), a unidade romântica não é poética, mas mística; a unidade ética torna-se absoluta, quando individual; a totalidade do romance vem através de sua parcialidade limitada, mas se deve aspirar por uma totalidade ilimitada e a totalidade filosófica é adquirida por conta da satisfação. A unidade, a partir disso, na verdade, seria uma forma particular de unidade.

Nada que está no tempo é eterno, mas o próprio tempo o é. Só o tempo é para sempre: a dinâmica infinita pela qual, a cada falta, nova resposta é dada, mas ela não é senão o início de outra falta – e assim sucessivamente, sem ponto final. É que, a despeito da tentativa de engendrar a positividade na filosofia para chegar ao absoluto, os primeiros românticos achavam que “este absoluto que é dado a nós só pode ser conhecido negativamente”. Pela pretensão positiva de encontrar o saber absoluto, os românticos experimentaram sua resistência negativa. Em seu pensamento, o negativo não pode ser totalmente absorvido pelo positivo, nem mesmo pela dialética. (DUARTE, 2011, p. 29)

O universo do espaço e do tempo não são propriamente nada em si, senão algo relativo à existência, à ação, à paixão e ao pensamento dentro e fora da alma. Segundo Herder (2019, p. 296) depende da alma criar para si o espaço, o mundo e a medida temporal aonde ela quer chegar, como observado em *Viagem ao Harz*. Depende de cada espírito criar para o espaço, o mundo e a medida temporal de como e de que maneira ele quer chegar, por meio da imaginação dos mundos, oferecidos pela criação estética, que visa o ensinamento do sonhar em um espaço, segundo o tempo de cada um. Com isso, Hölderlin (2012, p. 34), em uma passagem de *Hipérion a Belarmino*, diz:

Ser um com tudo o que se vive, retornando, num venturoso esquecimento de si mesmo, ao tudo da natureza, esse é o alto dos pensamentos e da alegria, o

cimo sagrado da montanha, o lugar de descanso eterno, em que o meio-dia perde seu calor entorpecente, o trovão, a sua voz e o mar em ebulição assemelha-se às ondas de um trigal.

Conseguir ser uno com a natureza, absorvido pelo prazer e tranquilidade propiciados pela contemplação, pela solidão, pela sensação de descontinuidade do tempo são conquistas do narrador, quando ele abrevia as ações solicitadas pela sociedade. Logo ao nascimento do sol, o viajante, novamente, põe-se a subir e descer as montanhas, convidado pelo espírito da montanha. *Rübezahl* é o espírito da montanha do folclore alemão, das montanhas dos gigantes (Riesengebirge, Krkonoše, Karkonosze) - uma cadeia montanhosa ao longo da fronteira entre as terras históricas da Boêmia e Silésia. Temas de muitas lendas e contos alemães, ele é um gigante guardião das montanhas, sendo simpático com as pessoas boas e, se alguém lhe ridiculariza, a vingança dele é severa. Também, pode fazer o papel de trapaceiro. Nessa manhã, o caminhante entrevista o *Harz* como nem toda a gente o enxergava:

Mas também o Harz me via como apenas poucos me viam – as mais raras pérolas cintilavam tanto em meus cílios como na relva do vale. O orvalho do amor umedecia meu rosto, os pinheiros murmurantes me compreendiam, seus galhos se afastavam uns dos outros, moviam-se para cima e para baixo, como homens que, mudos, demonstram sua alegria com as mãos [...]. (HEINE, 2013, p. 70)

Enquanto um fragmento do pleno, a montanha, para o caminhante, o intuía, sendo uma morada do eu-outro-de-si. Alta, elevada, vertical, próxima do céu e participativa do simbolismo transcendente, ela, segundo Chevalier; Gheerbrant (2019, p. 615), abre-se a um tipo de solidão e às novas matrizes de silêncio. Em uma narrativa poética do encontrar-se e da reciprocidade mútua, a montanha vista pelo andarilho representa uma elevação em si-mesma, quer a independência, a grandeza e a pretensão do homem frente à onipotência da eternidade; seu cume simboliza o desejo ideal de ser alcançado, bem como possui uma aura misteriosa e divina.

Por um instante, o universo e o narrador olham-se, indizivelmente, estando o ideal do belo, um elemento melancólico presente. O protagonista está absorvido inteiramente pelo momento presente, imerso na imagem de *Harz*, como sendo parte dele mesmo e sugerindo as trocas ininterruptas entre as realidades internas e externas, que, no entanto, estão ligadas, mas nenhuma pressagia a outra. Para Burton (2012, p. 63), ao retificar as paixões e perturbações da mente, onde o prazer e o “sumo bem” não a afligem, a alma

tranquila pode encontrar as suas verdades e espera-se uma “cura” para tal moléstia (melancolia).

Nesse sentido, o simbolismo da montanha enquanto um templo requer que, para se abranger as luzes das alturas, faz-se necessário sacrificar os conceitos já alicerçados. A ascensão é uma recusa da vida mundana e segura. Além do mais, simula a reformulação do sujeito romântico, transposto a uma perambulação pela descoberta da alma humana, cuja quebra das fronteiras emocionais e intelectuais, iniciam-se do desenvolvimento progressivo e da história moderna. Amor e ódio, nostalgia e desespero, luminosidade e escuridão, realização e eternidade estão em meio ao movimento estético.

Despede-se dos amigos e continua subindo a montanha. “[...] O mesmo ocorre com os grandes homens que se fortalecem e se afirmam ainda mais ao superarem as limitações e obstáculos da vida” (HEINE, 2013, p. 72) As adversidades tanto na natureza como na vida dos sujeitos configuram-se como uma fragmentação da harmonia e do equilíbrio e, pode despertar o “sentimento oceânico” [a sensação de eternidade]– a tomada de consciência prazerosa do desaparecimento silencioso de toda a existência do infinito. Sentir o mundo como desconfortante e labiríntico pode provocar a perda de interesse ou até mesmo, para o melancólico, mesmo que a existência não mostre sentido, ele precisa sentir o que, no mundo, converte-se em adverso.

Ao vivenciar o mundo, o narrador imagina sentimentos e ações humanas na natureza, como, por exemplo, “murmúrio onírico de água na fonte”, “o pulsar sereno do coração da montanha”, “os pássaros cantam suas toadas entrecortadas de saudade” e “as árvores sussurram com mil lábios de donzela”. Essas passagens correspondem a melhor definição de romântico, apontada por Novalis (*apud* Safranski, 2010, p. 17): “Ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que os romantizo”. Os elementos da natureza produzem a idealização de uma supra-sensível, puramente espiritual, ou seja, algo que não é, mas deve, somente, vir-a-ser, por obra do iniciador absoluto do ser – a vontade, cujos desdobramentos ocorridos são devido a exaltação do eu, cuja condução vem pela preposição *Ich bin* [Eu sou].

Quando se caminha na montanha, mais o ar tende a ficar fresco e os conjuntos de blocos graníticos ficam mais evidentes. O viajante afirma que poderia até ser as grandes bolas jogadas pelos espíritos malévolos na Noite de Valpúlgis – [*Walpurgisnacht*], a noite do dia trinta de abril para o primeiro de maio, data esta, que, segundo a tradição católica, comemora-se o dia de Santa Valpúlgis, a qual está associada a ritos ancestrais de

celebração pagã da chegada da primavera. Nessa madrugada, de acordo com a lenda corrente na região do *Harz*, as bruxas e os espíritos malévolos se reuniam no alto de Brocken para cultuar o demônio. Para o protagonista, em Blocksberg, a outra designação de Brocken, é impossível não se pensar na grande e mítica tragédia nacional alemã, do Doutor Fausto. Mais famoso e representativo, o *Fausto* (2004), de Goethe, na cena XXI, a Noite de Valpúrgis, Fausto e Mefistófeles confirmam o pacto perante toda a congregação de bruxas. O narrador ainda tinha a nítida impressão de que o “tinhoso” o acompanhava, embora, achasse que Mefistófeles não teria fôlego, pois, sua jornada era exaustiva. Com isso, essa brincadeira, seria um processo defensivo, visto que o correlato psíquico do reflexo da fuga busca por despedir o surgimento do desprazer a partir de fontes internas. O afeto doloroso, de acordo com Freud (2017, p. 324), procedente do demônio, encontra no andarilho, uma mobilização, que, pela descarga – o humor, transforma-se em prazer.

Havia um albergue no alto daquela montanha: *Bockenhaus*, uma edificação térrea, com diversas pinturas e gravuras. Após uma tortuosa e solitária subida entre penhascos e pinheiro, o viajante se sente em casa - era como se tivesse sido transportado para uma “casa nas nuvens”, que simboliza o acolhimento e a segurança, como também um episódio de tentativa de se perceber o absoluto e o encontro com a unidade perdida. Contudo, o conjunto das partículas de água, mantidas em suspensão pelos movimentos verticais do ar formam apenas um fragmento.

Em uma sala de convivência no refeitório do albergue, o viajante encontrou-se com estudantes de diferentes universidades, onde cantavam, pulavam e bebiam. A bebida alcoólica tem a força e a propriedade, as quais parecem ser constantes, quais forem os indivíduos que a absorvam. Nesse sentido, os jovens tem a afecção própria a sua natureza, sendo o calor que ascende a si próprio. Em outras passagens da narrativa, o vinho citado, modera os caracteres, o que para Aristóteles (1998, p. 29), produz todos os estados da personalidade, gradualmente.

Quando menino, o andante se interessava tão somente por histórias mágicas e fantásticas. Toda mulher bela que usasse plumas de avestruz sobre a cabeça, para ele, era uma rainha élfica e, caso a barra do vestido estivesse molhada, tomava-a como uma ninfa das águas, as Ondinas. Hoje, ele não pensa mais assim, se aqueles “olhos de menino” tivessem visto uma mulher no alto do Brocken, pensaria ser a “fada da montanha”. A partir disso, como sendo alguém sem experiência, ingênuo e inocente, a criança está aberta ao que lhe é dado, isto é, ela é acessível à imaginação, à abstração, ao lúdico e à

espontaneidade, na medida em que, não sente culpa e falta-lhe a aquisição e solidificação de constructos.

A rainha élfica e a Ondina sugerem a extensão, a natureza personificada e a qualidade de serem mulheres etéreas. Participantes dos imaginários dos contos de fadas, as duas figuras, do mesmo modo em que Brocken incentiva à visita das bruxas, também possibilita a ilusão sobre as fadas. Os elfos são as divindades da natureza, da fertilidade e da cura. São geralmente imaginados como jovens de grande beleza, vivendo em florestas, sob a terra, em fontes naturais, que têm poderes mágicos, de longa vida ou imortais. Já a Ondina, é um espírito elementar que vive na água, a qual se encontra representada nas mitologias e lendas de vários lugares, como, por exemplo, na figura com cauda de peixe e, no Brasil, retratada como Iara ou Mãe-d'água. Organismo unitário, a rainha élfica e a Ondina caracterizam a alma humana, ao mostrarem sua natureza insondável e espiritualizada, e são imagens onde o mundo e o indivíduo, a exterioridade e a interioridade não apenas se harmonizam, mas, também se complementariam. Acredita-se que as fadas regem o destino humano desde anterior ao nascimento, atraem a aventura de intervir nos assuntos ritualísticos, como os que requerem transmutações, e, geralmente, se entretêm com as danças e celebrações humanas.

Desse modo, o adentro sobre a montanha do *Harz* é um espaço simbólico, onde ocorre um rito iniciático, uma mudança e a passagem concreta de um ciclo infantil, para o juvenil, ou seja, sua alma ainda procurava por uma restauração de seu eu infante e com o adentro a este espaço, sua condição jovem é, de fato, introduzida e acolhida por ele mesmo. De acordo com Chevalier; Gheerbrant (2019, p. 618), a montanha é uma comparação de apreensão entre essas fases da vida, pois, como um ponto culminante de uma região, simboliza o termo da evolução humana, que precisa conduzir o homem ao desenvolvimento, por meio de um olhar reflexivo. No entanto, a ação do tempo leva o sujeito a um esgotamento, a um murchar, imergido em uma nova paisagem história, em que, cada época torna-se como uma roupa, e, assim, o espírito desgastado é substituído por outro.

Para o viajante, “cada poção do nosso espírito apreende impressões novas” (HEINE, 2013, p. 77), somando-se a um emaranhado de sentimentos ainda mal compreendidos. Mas, tão logo que compreende tais sentimentos, lhe é dado a conhecer o “caráter peculiar da montanha”. Brocken é um alemão: rigoroso e com alcance infinito, mostra cidades, montanhas, florestas. “[...] Quando uma montanha destas abre seus olhos gigantes, não há dúvidas de que consegue enxergar bem mais longe do que nós, anões

[...]” (HEINE, 2013, p. 78). Como ambição romântica, os “olhos gigantes” da montanha, que longe, apela ao infinito, são uma totalidade amplificadora de sentidos, permitindo ao viajante, à direção de si mesmo, como um *Bildung* romântica. O ser inferior (anão) é ao mesmo tempo em si e para si, iluminado e penetrando em um ser-para-si, o qual é acolhido na forma de repouso e indeterminação. O para-si é conduzido para a luz, mas, é ao mesmo tempo um ser-para-si, isto é, um ser que se projeta diante de si na luz - da montanha.

Existe um estado onde a alma encontra uma base sólida para o descanso por inteiro e a reunião de todo seu ser, sem a necessidade de lembranças do passado ou de avançar ao futuro, o tempo presente, a qual dura para sempre, sem, que, no entanto, marcar sua duração ou seu sinal de sucessão. O sentimento de preenchimento por inteiro (Rousseau, 2017b, p. 49) pode ser considerado a felicidade imperfeita, pobre e relativa, como aquela encontrada nos prazeres da vida, mas uma ventura suficiente, perfeita e plena, que não deixa na alma nenhum vazio que ela tenha necessidade de preencher. Por ser o mais elevado e nobre dos planetas, *Saturno* amplia a inteligência e a capacidade de contemplação, produzindo indivíduos altamente espirituais, alheios à sensualidade e voltada para o divino. Porém, *Saturno*, de acordo com Berlinck (2008, p. 22), não influencia homens quaisquer, mas, somente os excepcionais e mais ilustres, fazendo-os oscilar entre o perigo da tristeza apática, o furor sensual ou ferino e o furor contemplativo ou divino.

Enquanto um alquimista que transmita a melancolia, o viajante, no contato com a natureza, percebe as modificações de sua alma e seus encadeamentos. O crepúsculo observado remete à a solidão existencial de uma alma exilada provisoriamente e, que, ansiosa intui não pertencer inteiramente a esse mundo degredado. Por meio do caráter intuitivo do pensar e do sentir, provisoriamente, o narrador se torna uno com a natureza, sendo este, apenas um instante imersivo. Com isso, para Schelling (1973, p. 415), a Filosofia da Natureza, quando sua teoria abrange um ponto supremo, somente podia demonstrar uma possibilidade, mas, não a necessidade. Nela, há pouco lugar para explicações, quanto na matemática, conforme questionam os empiristas, porque ela origina-se dos princípios certos em si, sem que nenhuma direção lhe seja eventualmente prescrita pelo que aparece. Seu caminho está contido nela mesma, e, na medida em que mais fiel se permanece a ela, mais seguramente os fenômenos, por si mesmos, vão colocar-se no devido lugar que pode ser compreendido como fundamentais, sendo este lugar no sistema, a única explicação fornecida acerca deles.

O viajante e os estudantes de Halle faziam seus preparativos para a partida da hospedaria. Desceram apressadamente. Quando o narrador se deu conta, já haviam deixado para trás a parte calva da montanha. O sol derramava sobre eles raios festivos e iluminados. O murmúrio invisível das fontes d'água, o chilro alegre dos pássaros e das florestas, o rumorejar dos pinhos e o ressoar do eco, seriam como a alegria da juventude e a beleza da natureza que se encontram, onde a felicidade é recíproca. Ambas, são compostas pelo frescor e pelo florescimento. Em uma contínua sucessão de movimentos, a alegria da juventude e a beleza da natureza repousam no despertar de interesse por algo.

Como uma identidade cultural alemã, o rio Ilse remonta à alegoria do riacho Leine, de Göttingen, em que, como na corrente da vida, a primeira margem figurativa, Leine, e a segunda, Ilse, são atravessadas pelo andarilho através de um processo de experiências, autoconhecimento e de feitura poética, diante das observações das situações e da natureza. Enquanto representante do infinito, as águas contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento. Em conjunto com o ritual iniciático da “Noite de Valpúlgias”, a água simboliza a purificação pela qual o narrador deveria vivenciar que, ao produzir sentidos para sua existência, teve com o simbolismo das águas, a fertilização das ideias perante aos objetos que percebia. Nesse sentido, o rio também como símbolo da expansão do Romantismo, através das imagens concebidas pelo autor, Ilse pode expressar o encontro dela com o protagonista e, com isso, a descoberta do amor, haja vista que, com o ritual iniciado de trinta de abril à primeiro de maio, o viajante pode ter concretizado com ela, a passagem de sua condição infantil para a juvenil. As duas forças, o rio e o homem, ganham dimensões de uma experiência reveladora. Naquele momento, o protagonista renascia para a vida por um instante preenchido incondicionalmente. Mesmo com a proteção familiar do pai (margens), das bétulas brancas (tias) e do carvalho (o tio), a princesa Ilse corresponde ao amor do jovem viajante: “[...] sobre mim, desaba uma chuva de flores com seus raios toantes e estrondos raivosos; esvaem-me os sentidos diante de tamanho esplendor e não ouço apenas senão sua voz doce e flautada”. (HEINE, 2013, p. 105)

Além do mais, por meio desse encontro, o narrador pode encenar e apresentar ao leitor, sobre a “flor azul” (NOVALIS, 2017), como uma procura inatingível, mas sempre continuada, vista como a beleza, a perfeição e a evolução espiritual, o vislumbrar desta flor, expandida como a “Poesia”, poderia ser entrevista, enquanto uma esperança, diante da atmosfera do amor. Nesse sentido, Ilse e a “flor azul” magnetizam quem as contempla e a poesia do amor encontra um estado de espírito perfeito e ideal.

“Quão infinitamente ditosa é a sensação de que o mundo real corre junto com nosso mundo interior, e as árvores verdes, o pensamento, os cantos dos pássaros, a melancolia, os azuis do céu, a lembrança e os aromas de ervas enredam-se nos mais doces arabescos [...]” (HEINE, 2013, p. 107). A natureza é um espelho, um objeto externo da poesia, que o escritor transforma, a partir de sua visão, de seus sentimentos e de suas percepções, em linguagem poética. Os sentimentos interiorizados são transformados perante as observações e acolhimento da natureza, como um universo externo. A apreensão do pensar entoa para impedir a absolvição anterior de uma realidade insólita que leva o narrador a uma vida contemplativa. O pensamento e a linguagem como eixos norteadores da beleza poética assumem a condição de certo conforto existencial. Como mais imediata das experiências, a intuição de uma provável harmonia do presente, faz desaparecer tudo o que é objetivo, nada há além de extensão infinita, sem retorno de si mesmo: “[...] não somos nós que estamos no tempo, mas o tempo – ou antes, não ele, mas a pura eternidade absoluta – que está em nós. Não somos nós que estamos perdidos na intuição do mundo objetivo, mas é este que está perdido em nossa intuição”. (SCHELLING, 1973, p. 198)

Para o viajante, a sensação de plenitude pode ser vivificada através da figura feminina, cujo anseio com as coisas objetivas e subjetivas ganham uma “altivez escolar”. Com isso, é necessário que a mente seja uma imensa botica (possui diversos gêneros), com mil gavetas (os recursos estilísticos e a linguagem poética), onde a razão, o entendimento, o espírito, o espírito de porco (a ironia) e em outra, absolutamente nada – as ideias estejam divididas elegantemente, assim como podem ser os fragmentos.

Mergulhado em profundo estado onírico, ao deixar o vale de Ilse, ele retoma a um caminho ascendente, íngreme e penoso, até que, finalmente, chega ao rochedo de Ilsenstein. Uma formação granítica gigantesca apresenta três faces rodeadas de montanhas altas e densas, mas, a quarta, correspondente ao lado norte, está completamente livre, a qual se vê a cidade de Ilsenburg e as águas de Ilse correndo em direção às terras baixas. O viajante pontua que no *Guia de Gottschalk* havia um castelo amaldiçoado, habitado pela linda princesa Ilse, que, ainda banharia as águas do rio. Quem tiver sorte de encontrá-la, em uma hora oportuna, é conduzido até seu castelo. Outros, contam o amor da donzela Ilse e do cavaleiro de Westerberg. Há ainda os que contam sobre o antigo imperador saxão Henrique, como quem gostaria de desfrutar da companhia da bela ninfa. Já o escritor Niemann, em seu livro de viagens pelo *Harz*, dedica a precisão das montanhas e suas variações, às dívidas de cada cidade e outras coisas do gênero, pois,

“tudo o que se conta sobre a princesa Ilse pertence ao domínio da fábula” (HEINE, 2013, p. 109).

A quem estiver no alto de Ilsenstein, o narrador recomenda que pensem apenas em seus próprios pés, ou seja, ele refere-se à forma de sustentação de quem observa – suas experiências e recursos internos, já que, quando esteve lá, ficou perdido em pensamentos, ouviu as montanhas ao seu redor, os telhados da pequena cidade de Ilsenburg punham-se a dançar e as árvores verdes atravessavam o ar azul, assaltando-o em vertigens: “ [...] não despenco abismo abaixo, o que pude evitar, por necessidade de minha alma, ao segurar firmemente na cruz de ferro. Ninguém há de me repreender por ter feito isso em situação tão dificultosa” (HEINE, 2013, p. 110). As experiências próprias com a lenda de Ilse conduzem o viajante a “segurar firmemente na cruz de ferro” [*Eisernen Kreuzes*], uma alta condecoração alemã do século XIX, a qual simbolizava a coragem, a bravura e a honra. Análogo ao cavaleiro medieval, o andarilho mesmo tendo vivenciado empecilhos, tendo o futuro com incerto, com a travessia da infância para a juventude, por meio de ritos poéticos, continua na progressão do Romantismo.

Durante a narrativa, de fato, o narrador não pode ser considerado um viajante, porque ele não se dirige a uma meta final, já que não existe. Ele é representado como um andarilho, segundo Nietzsche (2017, p. 638), pois sempre irá caminhar a fim de tentar idealisticamente a revelação de seu “eu”:

[...] já no alvorecer verá, na neblina dos montes, os bandos de musas passarem dançando ao seu lado, quando mais tarde, no equilíbrio de sua alma matutina, em quieto passeio entre as árvores, das copas e das folhagens lhe cairão somente coisas boas e claras, presentes daqueles espíritos livres que estão em casa na montanha, na floresta, na solidão, e que, como ele, em sua maneira ora feliz ora meditativa, são andarilhos e filósofos. Nascidos dos mistérios da alvorada, eles ponderam como é possível que o dia, entre o décimo e o décimo segundo toque do sino, tenha um semblante assim puro, assim tão luminoso, tão sereno-transfigurado: — eles buscam a filosofia da manhã.

Após o término da obra, o escritor, em um texto espaçado e separado da história, pontua que, *Viagem ao Harz* continuará sendo um fragmento, que inúmeros fios são tramados com rara beleza, como um todo, enreda-se harmonicamente e, de repente, são cortados pela tesoura inexorável de Parca. Os fragmentos, como forma revolucionária e polêmica de criar e de refletir sobre a arte literária indica a modernidade do movimento romântico que, segundo Medeiros (2018, p. 187) tem como traço principal, a ruptura radical com o que, anteriormente, em termos literários, era concebido e praticado. O elemento de orientação na viagem é moldado pela eternização do instante, o qual

intensifica e significa a apreensão do momento presente pelo viajante. A eternidade, enquanto instância do absoluto tem como correspondente o instante e a fragmentação. A unidade absoluta, portanto, é o conjunto de dispersões da unidade particular do instante, a qual apresenta em si, fragmentações que, por sua vez, abrem-se para o infinito, para o devir, para as determinações do destino humano, orientado pela Parca. Contudo, Lukács (2015, p. 96) assinala para a vontade romântica de unidade, sempre e necessariamente fragmentada.

A jornada do viajante escrita por Heine, através do retorno, reencontro, busca e renovação, exemplifica também os caminhos percorridos pelo Romantismo e o que se pretendia com o movimento artístico. Ao recolher-se em um vasto mundo, o andarilho, por meio de suas histórias, constrói o ser romântico, onde busca o “todo”, a partir dos ínfimos instantes. Ao ser desenvolvido durante a obra, não somente com o fim da viagem, à elevação de *Harz* e a iluminação de Ilse, mas, fundamentalmente, ao processo, à travessia durante toda a perambulação, Heine alcança na produção da estética romântica, sucessões de pequenos fragmentos do eterno. Como um novo momento literário, Heine, com *Viagem ao Harz*, passa por diferentes correntes do Romantismo, como, por exemplo, o *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto] e o *Frühromantik* [Primeiro Romantismo].

O escritor diz que foi calado, mas pouco importa quando e onde se fala, porque o essencial é que as palavras sejam ditas. Talvez, expresse a limitação por sua condição inicial judaica e pela censura sofrida com esta obra: o seu primeiro livro publicado em prosa. Complementa que cada obra fragmentada, reunida, forma um todo. O descontentamento com Göttingen, para ele, impresso amargamente nas suas pontuações, no entanto, é muito maior do que possa ser manifestado. Apesar de todas as adversidades nessa localidade, o autor tem imensa admiração por Georg Starius (1765-1828), “um grande homem, um grande historiador, cuja visão é estrela-guia em nossos tempos tão sombrios e cujo coração hospitaleiro abre-se às dores e alegrias de todo o estrangeiro, às aflições de reis e de mendigos e aos últimos suspiros de povos e seus deuses, à beira da extinção” (HEINE, 2013, p. 111). A partir disso, Andrade (2000, p. 254) cita que, muitas vezes, os escritores confundiram, em suas *poiésis*, suas vidas com suas obras e seus destinos com o de seus próprios personagens.

Heine também esclarece que, Oberharz, região do *Harz*, está longe de oferecer uma vista tão agradável como Unterharz. Por sua vez, os vales de Unterharz, são formados pelas águas de Ilse, de Bode e de Selke – três formas femininas, diante das quais é difícil decidir qual seria a mais bonita. Com isso, o narrador avistou as três, mas se apaixonou

por Ilse. A beleza dela o recebeu em prosa e verso. A princípio ela pareceu “carrancuda e logo se cobriu com o borriço grisalho de seu véu de chuva” (HEINE, 2013, p. 112). Selke, no entanto, o recebeu menos terna, com sua sóbria simplicidade e com sua serena palidez, afastava qualquer traço sentimental. Aconteceram outros contratempos no vale de Selke, quando o escritor escorregou, caiu bem no meio do riacho e alguém havia passado a mão em um dos seus pés. Espinhos também arranharam toda sua perna na floresta. Tais situações podem ser pensadas como uma trapaça ou um engano, que se transformara em um obstáculo para a escrita dessa obra. Já Bode, assemelha-se ao seu olhar sombrio e parecia lhe dizer: “Tu te assemelhas a mim na dor e no orgulho, por isso quero que me ames” (HEINE, 2013, p. 112). Nesse sentido, as palavras do escritor podem ser uma metáfora acerca da recepção dessa obra, onde em muitos estados alemães foi proibida ou restrita. Também pode simbolizar os recursos irônicos utilizados pelo autor, uma vez que o humor pretende reconquistar, a partir da atividade psíquica, um prazer que se perde, na verdade, pelo próprio prazer dessa atividade. A bela Ilse, porém, é uma criatura que alegra seus sonhos, assim como os críticos da época de *Viagem ao Harz*: “Ela me olha, assim como os senhores, com uma indiferença irresistível e, ao mesmo tempo, tão íntima, eterna e transparentemente verdadeira” (HEINE, 2013, p. 113).

Contudo, ele afirma que é primeiro de maio, “a primavera derrama sobre a terra seu mar de vida, a espuma branca das florescências pende das árvores em uma névoa espalha sua claridade ancha e quente por toda parte” (HEINE, 2013, p. 113). Os pardais, as pessoas passeando, o ar cheio de vida, as camponesas da região de Vierland, as violetas, as crianças órfãs, o mendigo, o sol, todos recebem a primavera e, como é primeiro de maio, a criança-poeta já se transformou em um jovem-poeta, que, por meio dos recursos poéticos reunidos com o próprio ser e com a natureza, deseja adentrar na vida cotidiana das pessoas. Por ser primeiro de maio, ele ainda pensa em Ilse, que também é chamada de Agnes. Ele espera por ela em baixo do vale, de braços abertos. Seu coração que também é flor, floresce. A beleza da vida, dessa forma, é construída através do agradecimento e da esperança. Entretanto, sua gratidão é insuficiente diante de toda ventura trazida por Ilse. O coração dele se assemelha à grande e fabulosa flor das florestas brasileiras que, segundo a lenda, floresce somente uma vez a cada cem anos. Quando criança, o escritor viu uma flor como essa – a *Aloe*. Mas, quando, por sua inocência, não conseguia enxergar bem a parte superior da flor e, para acessá-la, foi preciso colocar uma escada de madeira em torno da planta. Assim, para ser visto a exuberância do “todo” foi

preciso que ele tivesse em uma posição mais alta e mais consciente, do mesmo modo que quando estive nas elevações montanhosas de *Harz*.

Diz à Agnes, que seu coração não floresce tão fácil e tão frequentemente. Ele floresceu uma única vez, há muito tempo, de modo magnífico, acreditando ser devido à falta de luz do sol e de calor, isto é, talvez renasceu por conta do sofrimento, mas, seu coração atrofiou ou foi destruído por uma tempestade sombria de inverno. O que o mantém, é seu amor pelas canções fulgurantes, em eternos ditirambos, em harmonias felizes. Dessa forma, o amor à escrita torna-se um ato estético supremo a sua vida. Com o advento do romance, Lages (2019, p. 137) afirma que a melancolia assume outro lugar na narrativa, é um gênero fundador da modernidade, um espaço construído em conjunto com as ideias que os poetas nutriam por sua própria condição, por meio do relacionamento eminentemente solitário e individual do leitor com o texto. O amor por Ilse ascende, o sol percorre metade do caminho e seu coração exala um perfume forte, mas, ele não sabe onde acaba a ironia e começa o céu, fazendo-o novamente em doces átomos. “É primeiro de maio. Hoje até o mais miserável dos pilantras tem direito de ficar sentimental – e você quer privar o poeta desse direito?”. (HEINE, 2013, p. 115).

1.6 A Viagem e as Pinturas de Caspar David Friedrich

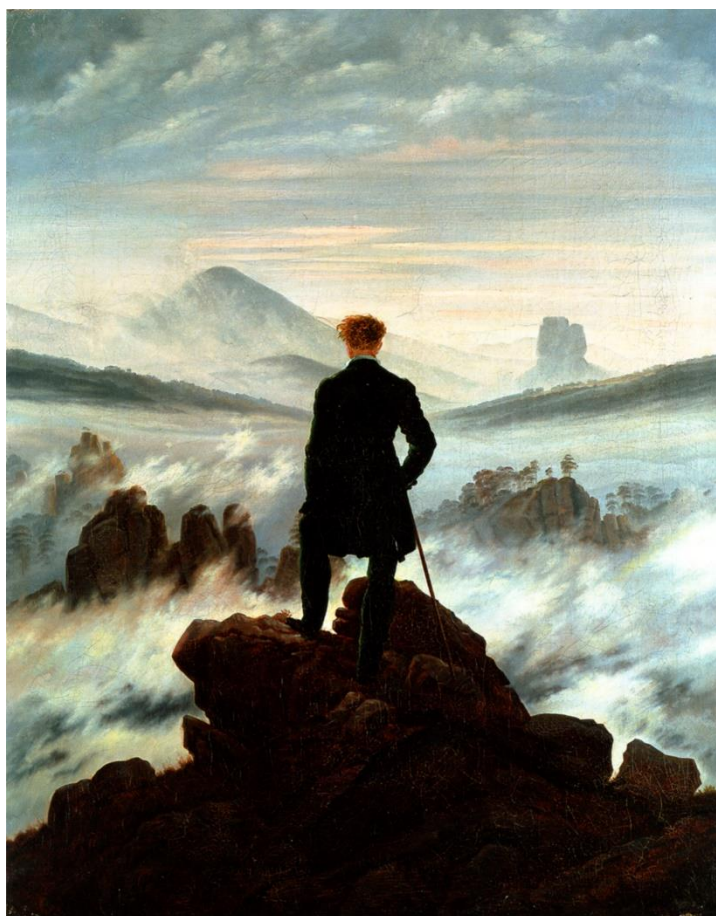
Após a análise da obra *Viagem ao Harz* é possível fazer uma correlação com a pintura *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1808), do pintor, desenhista, escultor e grande paisagista romântico alemão, Caspar David Friedrich (1774-1840). Para os românticos, através da pintura, as ideias podem reintegrar o sensível, tornando-se uma apresentação. A pintura atua a partir e no espaço, através das propriedades dos corpos que ela compõe para seus fins. Segundo Herder (2019, p. 50), a poesia atua por meio do sentido das palavras sobre as forças interiores da alma; já a pintura age diante de cores e figuras para os olhos, sendo o pintor, a infinitude de um *continuum*, de uma tela plana de luz.

O estilo de Friedrich, de acordo com Wolf (2008, p. 50) combinava fidelidade à realidade sem precedente, baseada nas experiências adquiridas nas suas viagens, com uma iluminação metafísica inspirada nas ideias neoplatônicas cristãs. A origem da sua arte paisagística é baseada na *veduta*, ou vista, do século XVIII, onde fica em evidência o

primeiro plano como ponto de vista do observador, situado diante de uma interessante paisagem no plano de fundo. Em alguns casos, essas paisagens eram já um gênero de grande cenário natural, que no século XIX seria denominado como sublime, o qual seriam as escaladas solitárias, de montanhas ou a vastidão do oceano que, em um observador sensível, despertavam sentimentos de reverência religiosa e de introspecção.

Friedrich e seu discípulo Carus são exemplos mais notáveis dos pintores do crepúsculo e do alvorecer, cujos momentos de fusão e de sutileza do dia com a noite cria condições para que o sonho se firme como um dos temas mais privilegiados do Romantismo (SABINE, 2001, s. p.; FERBER, 2012, p. 77) Para Andrade (2010, p. 115), se os românticos não foram os primeiros a utilizar o fenômeno onírico em sua arte, foram, certamente, os primeiros a escolhê-lo como *leitmotiv* [motivo condutor].

FIGURA 2: *Der Wanderer über dem Nebelmeer* [O caminhante sobre o mar de névoa]



Fonte: Google Imagens (2020).

Na pintura de Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, o homem, anônimo, vestido de preto já se encontra sobre as montanhas observando a vista: pode ser um simbolismo ao viajante heiniano, que com as roupas pretas de seu tempo, um símbolo terrível, pois a razão humana destruiu todas as ilusões, cobrindo-se de luto, pretende se consolar. Com sua roupa de gala, embora preta, inicia sua empreitada em uma busca – ao *Harz*. Nessa pintura há dois elementos: a situação ambiental observada e a atitude da pessoa ou das pessoas que a observam, figuras vistas, geralmente, por detrás e, frequentemente ampliadas em relação à cena. Existe o contraste da distância sem limites, sugerindo o infinito e a eternidade, com a posição limitada do observador em primeiro plano evoca os dois lados da existência humana – corpo e alma, terreno e divino – os quais, desde os tempos antigos, agrupam a dicotomia fundamental do pensamento cristão e neoplatônico.

Olha fixamente para o longínquo, o observado de primeira ordem, o viajante heiniano, sobre o nevoeiro elevado às profundezas e às rochas áridas emergidas em direção aos picos e as montanhas distantes, examina todo a natureza e o infinito. O olhar dirigido às terras distantes evoca os processos cíclicos da natureza e transformam-se em objetos para a meditação e para a contemplação.

O observador de segunda ordem redescobre a sua relação com as coisas-do-mundo, que é determinada não somente pelas funções conceituais da consciência, o que implica também nos sentidos: a relação entre experiência e percepção – a abertura dos sentidos [*Sinnoffenheit*] – desencadeados com a viagem pela região do *Harz*. A perspectiva e a interpretação de um observador autorreflexivo dependem da posição particular ocupada por ele. Para os pintores românticos, Andrade (2000, p. 115) destaca que o modelo primitivo é imenso para ser representado através das sutilezas da arte, e destruirão o suporte material de suas telas, expandindo-se ao infinito e, tornando-se, com isso, os precursores do abstracionismo, como também criaram em seus quadros uma atmosfera de surrealidade – sendo uma referência, posteriormente, aos surrealistas.

O espaço em expansão, em *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, não é expresso pelas traves de luz homogênea, porém se coloca como antípoda da tradição racionalista, ao escolher a noite, o entardecer, o amanhecer, que são momentos fusionais, o qual a luminosidade mística abala os parâmetros da realidade. Na composição de cores na obra, o claro-escuro nasce da percepção simultânea de um todo, onde o órgão mais procura do que produz em uma sequência que, independente do resultado, jamais poderá ser observado. Segundo Goethe (2013, p. 86), dois fenômenos opostos extraídos da mesma

fonte não se anulam ao ser combinados, pois constituem um terceiro elemento – mais perfeito e harmônico. A cor da vestimenta do homem, o preto, os rochedos, em marrom, sugerem um momento escuro desencadeado pelos séculos das Luzes e da Razão, devido ao sujeito estar de costas para traz: esse momento é deixado, porque, na frente, a temporalidade está diferente, mais clara. A luz, no entanto, não é tão cintilante, forma-se uma névoa representada pelas tonalidades de branco, azul e cinza. Em um espaço além, no infinito, as nuvens mais limpas e claras podem simbolizar o clarear de ideias e a esperança, em um futuro, talvez, inexecutável.

Além da viagem perante as montanhas, a pintura também representa um passeio interior, a qual a alma exterior pode ser projetada enquanto uma névoa, que dificulta a visão, faz do viajante um pequeno-grande frente à imensidão do mundo. Pode representar o narrador de *Viagem ao Harz*, o qual percorre a região alemã em busca de algo que possa neutralizar sua dor existencial, porém, a contemplação da natureza, ao trazer um tempo inocente e hiper-consciente, leva-o ao ideal do belo, que é uma mistura de volúpia e tristeza e da multiplicação de figuras de si diante da natureza. Mimetizado com ela se sobrepõe a “algum lugar” ou “algum tempo”, no reino abstrato da vontade em um presente frustrante.

O deleite, para Schiller (2018, p. 20), é sensível quando a conformidade a fins é reconhecida por meio das faculdades de representação, tendo por consequência física, a sensação dele através da lei da necessidade. A comoção proporcionada pelo sublime produz o prazer através do desprazer, de modo que, uma conformidade de fins pressupõe uma contrariedade de fins [*Zweckwidrigkeit*]. Como sentimento do sublime, a comoção é constituída pela dor e pelo deleite, tendo uma contrariedade na natureza de que o ser humano sofra, não sendo ele destinado [*bestimmt*] ao sofrimento e, com isso, essa contrariedade causa a dor [*weh tun*].

Ainda para o autor (2018, p. 21), a felicidade arrebatada pelo belo como comovente (*rührend*), com o sublime fortalece os sentimentos morais, assim como o deleite com o benfazer, por exemplo, consolida todas essas inclinações. A arte, portanto, não tem um efeito ético apenas porque é agraciada por vias éticas, mas, também, porque o deleite mesmo que na arte, proporciona um meio para a eticidade. Contudo, Gumbrecht (2014, p. 91) salienta para o equívoco frente à redução das paisagens de Friedrich à harmonia e ao bem-estar entre o homem e a natureza. Ambos devem ser entendidos como espectros de perspectivas do observador: a coerência das figuras ajustadas até o desprazer sublime experimentado quando há a liberdade entre a natureza e o observador. O céu

enfadonho e o observador solitário em meio a uma extensa vastidão desafiam o perigo, a incompatibilidade harmônica de uma encenação com o sublime e de uma situação plena e correta do sujeito com o infinito.

O belo, na concepção de Kristeva (1985, p. 85), também pode ser triste, pois está associado ao efêmero e, portanto, ao luto. Na experiência da tristeza existe a oscilação entre o trabalho de lembrança da perda, pela qual a ausência se torna presente, e a afirmação da separação, onde a presença do sujeito se distancia. Ele se aproxima e se desatenta de si mesmo, ao se observar de longe, como, por exemplo, tendo-se como referencial estar no cume de uma montanha. A tristeza pode ser vista sob o prisma da eternidade, porque ocorre a sensação de que quando se está triste, o tempo passa mais devagar, como também ele é experienciado como estando mais perto de si. Entretanto, a capacidade de experimentar a tristeza pode ser fundamental no que concerne à autonomia e à independência, no sentido de que, o indivíduo pode colocar um substituto no lugar da perda, a fim de que possa se emancipar do outro.

Em *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, o observador solitário, diante da cena, aparenta estar aberto à imaginação, à comunicação e às respostas vindas de um lugar mais alto. O homem carrega a sensação indefinível de não acabamento, decorrente de sua ânsia pelo absoluto, desejo e nostalgia frente ao infinito, que lhe acena. Anseia por uma perenidade que, talvez, não tenha sido e não possa ser atingida. Havia ideais que não foram atingidos? Algo foi perdido? Algo ilusório foi perdido? A falta lança-se em busca de algo que, por ser incompleto, pressupõem a tomada de ação; o luto cobra por um processo de elaboração, durante o qual, o investimento destinado ao objeto perdido precisa retornar ao eu.

A experiência afetiva da melancolia, em Friedrich, conforme os apontamentos de Starobinski (2014, p. 39) é denominada pelo sentimento do incognoscível, o qual é inseparável da representação de um espaço infinito, que bloqueia a tentativa de complemento do peso interno. Nesse sentido, a relação do espectador com a pintura invoca o sentimento de proximidade e de distância, caracterizando uma profunda união, mesmo que, permaneça sendo uma relação entre dois seres distintos e separados, que produz, por sua vez, uma interação nostálgica. Esta pintura também alude ao enraizamento e errância, *Heimweh* e *Fernweh* e tem com a Alemanha: o país dos nostálgicos, a nostalgia alemã - a *Sehnsucht*. Nesse sentido, a nostalgia alemã poderia ser um modo de reconstrução da pátria. Apesar de aconchegantes e convidativas, algumas paisagens alemãs possuem uma espécie de nostalgia, tristeza e melancolia. A nostalgia

reconstrói uma pátria perdida de sonhos de seu desterro [*Verlassenseins*] e, voltada para a interioridade, deseja aquilo que se perdeu. Pode criá-lo, embora nunca possa possuí-lo, porque, o nostálgico é estranho a si.

FIGURA 3: *Felspartie im Harz* [Festa dos escarpados em Harz]



Fonte: Google Imagens (2020).

Na pintura *Felspartie im Harz* (1811), de Caspar David Friedrich, as cores dos escarpados sugerem estados de ânimos específicos, uma vez que nela, alternam-se estados: o escuro, as disposições montanhosas e as árvores; o claro, a distância do infinito – as nuvens. A cor marrom é da terra, traz estabilidade e simplicidade, embora, também indique o conservadorismo. As pedras juntos às árvores, de tonalidade verde, reafirmam o conceito de permanência e assegura a resistência. Às vezes, o verde denota a falta de experiência, como, por exemplo, um principiante que pretende escalar a montanha, necessita ascender e ter esperança. As nuvens simbolizam o infinito, expressam com o branco e o azul, a pureza, a tranquilidade e a harmonia. As pedras tortuosas indicam as dificuldades frente ao se tentar chegar à elevação montanhosa.

Os opostos de contrários: a luz franca sobre a imensidão de sombras faz um jogo, sobre o qual, multiplica e fragmenta as figuras da paisagem. O escarpado à medida que podem simbolizar um fragmento, nunca está sozinho, posto que sua forma é plural. Todo

fragmento aponta para outro, pois, incompleto por excelência, ele sempre envia outro, ao desejar a completude – as cadeias montanhosas e, por fim, o cume da montanha. Em movimento, mostra, observa, lança, contradiz, opõe e, assim forja sua duplicidade constituinte: parte e todo ao mesmo tempo. Romanticamente, os fragmentos - os escarpados, não fazem a mediação entre precariedade do presente e a totalidade a ser conquistada no futuro: projetam o futuro, já no presente – à elevação do viajante ao *Harz*.

*Olha, Maria
Daqui eu vejo o campo verdejante
Que se estende ondulado e mais adiante
Vejo do céu a abóbada sombria.*

*Da janela se avista a praia rasa
Onde o oceano branda entre as escolhas...*

*- Mas onde é que me vês da tua casa?
Para te ver? É simples! Fecho os olhos!²⁶. (HEINE, 2008, p. 43)*

2 Noites Florentinas

2.1 Noites Florentinas: Visão Geral e Estrutura

Der Salon [O Salão] é uma coletânea de quatro volumes de obras de Heinrich Heine publicados pela editora Hoffmann & Campe, entre o período de 1834 até 1940. Em 1833, o escritor Heine publica *Über den Denunzianten. Eine Vorrede zum dritten Teil des Salon* [Sobre os informantes. Prefácio à terceira parte dos Salões], no qual faz algumas observações desagradáveis sobre não poder dar continuidade às *Noites Florentinas*, pois ecoavam muitos interesses (da censura). Essa obra também traz *Einleitung zu Don Quixote e Der Salon - Dritter Teil* [Introdução a Dom Quixote e O Salão], que inclui *Elementargeister* [Espíritos Elementares].

Introdução a Dom Quixote é um ingresso ao livro de Miguel de Cervantes, descrito por Heine como o primeiro livro que leu após ter alcançado uma infância inteligente e algum conhecimento das letras e apresenta um aspecto autobiográfico. Era um momento onde ele saía de casa e corria para um jardim, para ler *Dom Quixote* sem ser perturbado.

Ich erinnere mich noch ganz genau jener kleinen Zeit, wo ich mich eines frühen Morgens von Hause wegstahl und nach dem Hofgarten eilte, um dort ungestört

²⁶ Poema extraído da seleção, em língua portuguesa, das traduções realizadas por poetas brasileiros de *Buch der Lieder* [O Livro das Canções]. A tradução deste poema foi feita por João Ribeiro.

den ›Don Quixote‹ zu lesen. Es war ein schöner Maitag, lauschend im stillen Morgenlichte lag der blühende Frühling und ließ sich loben von der Nachtigall, seiner süßen Schmeichlerin, und diese sang ihr Loblied so karessierend weich, so schmelzend enthusiastisch, daß die verschämtesten Knospen aufsprangen und die lüsternen Gräser und die duftigen Sonnenstrahlen sich hastiger küßten und Bäume und Blumen schauerten vor eitel Entzücken. Ich aber setzte mich auf eine alte moosige Steinbank in der sogenannten Seufzerallee, unfern des Wasserfalls, und ergötzte mein kleines Herz an den großen Abenteuern des kühnen Ritters²⁷. (HEINE, 1837, s.p.)

Os *Espíritos Elementares*, segundo o escritor, são apenas a adaptação alemã de um capítulo do seu livro *De l'Allemagne*, repercutido no domínio da política e da religião do Estado e foi erradicado, restando apenas uma série de contos de fadas inofensivos. Heine, com esse livro, retoma Paracelso e seus estudos a respeito dos elementares. Segundo o médico e alquimista, os quatro elementos originais do universo, sendo eles, a água, o fogo, o ar e a terra são constituídos de dois princípios diferentes: um metafísico (sutil e vaporoso) e outro físico (substância corporal). Os seres elementares, dessa forma, seriam compostos pelo éter e ocupariam um lugar entre os homens e os espíritos, formados pelos gnomos, ondinas, salamandras e sílfides. As tradições pagãs europeias promoviam rituais para conectar-se com esses seres, de modo que eles interviessem nas propriedades das colheitas, ao conduzir uma energia criadora sobre os homens e direcioná-las também aos reinos minerais, vegetais, animais.

Essa obra é escrita em prosa, sem divisão de capítulos e o Heine pontua existiria um velho na Westfália que ainda saberia onde se escondem as antigas imagens de deuses e, em seu leito de morte, conta ao neto mais novo, que carrega esse segredo no coração secreto da Saxônia. Quem passar por esses bosques de carvalhos, ouvirá as vozes do passado e reverberam os profundos feitiços mágicos, os quais a vida surge em toda a literatura do Margraviado, de Brandemburgo.

Er behauptet, die Elementargeister wären, ebensogut wie wir, wirkliche Geschöpfe Gottes, die aber nicht wie unseresgleichen aus Adams Geschlechte seien und denen Gott zum Wohnsitz die vier Elemente angewiesen habe. Ihre Leibesorganisation sei diesen Elementen gemäß. Nach den vier Elementen

²⁷ Ainda me recordo exatamente daquele pequeno momento em que escapei de casa, em determinada manhã e corri para o jardim do pátio para ler “Dom Quixote” sem ser perturbado. Era uma linda manhã de maio, a primavera florescente, eu ouvia na tranquila luz matutina um rouxinol, com sua doce canção, e ele cantou seu louvor de forma tão suave, derretendo com entusiasmo que os botões mais embaraçosos se abriram, as gramíneas lascivas e aqueles raios de sol perfumados beijavam-se mais apressadamente e as árvores e flores estremeciam de prazer vão. Mas me sentei em um antigo banco de pedra musgosa no chamado Avenida dos Suspiros, não muito longe da cachoeira, e delicieei meu pequeno coração nas grandes aventuras do ousado cavaleiro.

ordnet nun Paracelsus die verschiedenen Geister, und hier gibt er uns ein bestimmtes System²⁸. (HEINE, 1835, s.p.)

Der Salon – Ester Theil [O Salão – Primeira parte], inclui *Französische Maler* [Pintura Francesa], *Aus den Memoiren des Herren von Schanabelewoppski* [Das memórias do senhor de Schanabelewoppski] e poesias. Foi publicado em 1834. *Pintura Francesa* trata-se de uma obra na qual Heine descreve que o salão está fechado e que, geralmente, as pessoas olham superficialmente essas obras. Destaca que o Romantismo é incompreendido pelos pintores franceses, de acordo com o princípio fundamental de que cada um escolhe pintar de forma diferente dos outros ou, como diz o ditado “as peculiaridades se destacam”. Os franceses, como tem muito bom senso, segundo o escritor, reconhecem facilmente o que é peculiar e encontram as “verdadeiras pérolas em um mar colorido”. Na galeria, os pintores que foram mais discutidos e apresentam um tópico cada um, nesta obra são: A. Scheffer, H. Vernet, Delacroix, Decamps, Lessore, Schnetz, Delaroche e Robert. Como um orador consciencioso, Heine menciona cada uma das pinturas da exposição em Paris, em 1831. Sobre as pinturas de Delacroix, aponta:

[...] der ein Bild geliefert, vor welchem ich immer einen großen Volkshaufen stehen sah und das ich also zu denjenigen Gemälden zähle, denen die meiste Aufmerksamkeit zuteil worden. [...] Aber trotz etwaniger Kunstmängel atmet in dem Bilde ein großer Gedanke, der uns wunderbar entgegenweht. Eine Volksgruppe während den Julitagen ist dargestellt, und in der Mitte, beinahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib, mit einer roten phrygischen Mütze auf dem Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der andern eine dreifarbige Fahne. Sie schreitet dahin über Leichen, zum[308] Kampfe auffordernd, entblößt bis zur Hüfte, ein schöner, ungestümer Leib, das Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phryne, Poissarde und Freiheitsgöttin²⁹. [...]

Já *Aus den Memoiren des Herren von Schanabelewoppski* [Das memórias do senhor de Schanabelewoppski]³⁰, apresenta quatorze capítulos, é uma obra multifacetada,

²⁸ Ele afirma que os espíritos elementais são tão bons do mesmo modo que nós, criaturas reais de Deus, que, no entanto, não são, como nossa própria espécie, da linhagem de Adão e a quem Deus designou os quatro elementos para residir. A organização do seu corpo está de acordo com esses elementos. Paracelso organiza os vários espíritos de acordo com os quatro elementos e nos direciona a certo sistema.

³ [...] entregou um quadro diante do qual sempre vi uma grande multidão maravilhosa e que, portanto, conto entre os quadros aos quais mais atenção se tem prestado. [...] Mas apesar de possíveis deficiências artísticas, um grande pensamento respira sobre a imagem, que segue de maneira maravilhosa em nossa direção. Um grupo étnico durante os dias de julho é retratado e, no meio, quase como uma figura alegórica, projeta-se uma jovem mulher, com um boné vermelho na cabeça, uma espingarda em uma das mãos e uma bandeira tricolor na outra. Ela caminha sobre cadáveres, chamando para a luta, nua até a cintura, um corpo lindo, impetuoso, o rosto de perfil ousado, dor atrevida nas feições, uma estranha mistura de Friné, Poissarde e deusa da liberdade [...].

³⁰ Houve a tradução dessa obra, em língua portuguesa, por Marcelo Backes (2001).

de acordo com Backes (2001, p. 8), que se move entre as fronteiras do fragmento, da novela tradicional e do romance pitoresco. Schanabelewopski abandona sua pátria e vai conhecer o mundo e sua vida de andanças tece a narrativa, como exemplificada na passagem que o protagonista deixa Hamburgo pela primeira vez:

Ademais, um porto desses guarda, sobretudo se estivermos na primavera, a mais agradável das semelhanças com a alma jovem, que sai ao mundo pela primeira vez, e pela primeira vez se arrisca ao alto-mar da vida – todos seus pensamentos ainda levam bandeiras coloridas e a arrogância incha todas as velas dos seus desejos, Oioiô! – mas, em pouco se erguem os temporais, o horizonte se obscurece, o tufão uiva, as pranchas racham, as ondas rompem o timão, e o pobre navio naufraga em romântico escolho, ou encalha em areias insonsas e prosaicas [...]. (HEINE, 2001, p. 49)

Por todos os lugares visitados, ele experimenta uma história de amor. Essa obra filia-se à tradição picaresca, porque também possui fortes características subjetivas. O personagem que dá nome ao título do livro, não acaba por se recolher à vida do claustro, ou se retira da existência material para a meditação espiritual de suas aventuras, a sua própria motivação é o duelo desenvolvido entre o amor e a comida, entre a alegria da mesa e a melancolia da morte.

Em 1835 é publicado *Der Salon - Zweiter Teil* [O salão - Segunda parte] incluindo *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* [História da religião e da filosofia na Alemanha] e o ciclo de poesias *Neuer Frühling* [Nova primavera]³¹. *História da religião e da filosofia na Alemanha* apresenta um prefácio e três livros. De forma geral, possibilita ao leitor uma visão da história intelectual da Alemanha, a qual Heine discute a história da religião, da filosofia e da literatura:

O materialismo cumpriu sua missão na França. Talvez ele esteja agira conseguindo os mesmos resultados na Inglaterra, onde os partidos revolucionários, isto é, os benthamistas, os pregadores da utilidade, baseiam-se em Locke³². [...] No entanto, a situação é diferente na Alemanha, onde os revolucionários alemães erram ao pensar que a filosofia materialista é favorável para seus fins. Na verdade, nenhuma revolução geral é possível, de maneira alguma, na Alemanha a menos que seus princípios derivem de uma filosofia mais popular, religiosa e alemã, e triunfe graças ao poder dessa filosofia. Que filosofia é essa? (HEINE, 2010, p. 78)

³¹ Houve a tradução dessa obra, em língua portuguesa, por Guilherme Miranda (2010).

³² Os benthamistas eram seguidores de Jeremy Bentham (1748—1832), fundador do utilitarismo, que proferiu a frase: “É a maior felicidade para o maior número que constitui a medida do certo e do errado”.

Nas poesias destaca-se *Neuer Frühling* [Nova Primavera] que é um poema sobre a passagem do inverno para a primavera: “Welch ein schauersüßer Zauber! / Winter wandelt sich in Maie, / Schnee verwandelt sich in Blüten, / Und dein Herz es liebt aufs neue³³”. (HEINE, 1835, s.p.).

Der Salon - Dritter Teil [O Salão – Terceira Parte] foi publicado em 1836 e traz a obra *Florentinische Nächte* [Noites Florentinas], a qual será analisada mais adiante. *Der Salon - Vierter Teil* [O salão - Quarta parte] é composto por *Der Rabbi von Bacherach* [O Rabi de Bacherach], *Über die französische Bühne* [Sobre a cena francesa] e diversas poesias, publicado em 1840.

*Der Rabbi von Bacherach*³⁴ apresenta três capítulos e é dedicado ao amigo de Heine, Heinrich Laube, a quem faz a lenda do Rabino de Bachelard. A história permite conhecer as mudanças pelas quais o escritor passou diante do judaísmo, bem como a religião em geral, ao longo de dezesseis anos e possibilita a compreensão de um aspecto fulcral de toda a história alemã.

A grande perseguição aos judeus começou com as cruzadas e recrudesciu da maneira mais feroz por volta da metade do século XIV, ao final da grande peste que, como toda desgraça pública, teria sido provocada pelos judeus, uma vez que se afirmavam terem eles desencadeado a ira de Deus e envenenado as fontes com ajuda dos leprosos. (HEINE, 2009, p. 31)

Essa obra é um romance histórico que trata do fenômeno do nacional-socialismo e retrata as perseguições medievais aos judeus. Segundo Mazzari (2009, p. 150), Heine apresenta uma concepção de tempo histórico que irá caracterizar-se pela fusão de passado, presente e futuro: *Vergegenkunft*.

Sobre a cena francesa são dez cartas familiares, endereçada a August Lewald, escritas em maio de 1837, acerca do cenário francês, como Heine se sente bem e acolhido nesse país, bem como a chegada da primavera. Na primeira carta, Heine salienta:

Endlich, endlich erlaubte es die Witterung, Paris und den warmen Kamin zu verlassen, und die ersten Stunden, die ich auf dem Lande zubringe, sollen wieder dem geliebten Freunde gewidmet sein. Wie hübsch scheint mir die Sonne aufs Papier und vergoldet die Buchstaben, die Ihnen meine heitersten Grüße überbringen! Ja, der Winter flüchtet sich über die Berge, und hinter ihm drein flattern die neckischen Frühlingslüfte, gleich einer Schar leichtfertiger Grisetten, die einen verliebten Greis mit Spottgelächter, oder wohl gar mit Birkenreisern, verfolgen. Wie er keucht und ächzt, der weißhaarige Geck! Wie

³³ Que magia arrepiante! / Inverno se transforma em maio / Neve se transforma em flores / E seu coração adora novamente.

³⁴ Houve a tradução dessa obra, em língua portuguesa, por Marcus Mazzari (2009).

ihn die jungen Mädchen unerbittlich vor sich hintreiben! Wie die bunten Busenbänder knistern und glänzen!³⁵ (HEINE, 1837, s.p.)

Sendo assim, como livro que abarca diversas características do *Salão* foi escolhida como *corpus* deste capítulo *Florentinische Nächte* [Noites Florentinas]. Para isso, será utilizada a edição brasileira dessa obra (2017), a qual apresenta a tradução direta do alemão por Marcelo Backes e teve boa recepção da crítica brasileira.

Noites Florentinas (2017) é ambientada na cidade de Florença, na Itália. É considerada o berço no Renascimento, pois as localidades de Gênova, Veneza e Florença desenvolveram um grande crescimento intelectual e artístico entre os séculos XV e XVI. A dinâmica de mercadores italianos de incentivar e financiar artistas, sobretudo em Florença, onde teve a família Médici, que importantemente contribui para a arte renascentista. Ligada de forma direta com o legado, em especial, ao estilo artístico greco-romano, os artistas italianos espalharam informações e conhecimentos de técnicas por vários países europeus. Para Idiart (2012, p. 2561), essa obra, por apresentar uma disposição íntima e pela tendência à resignação, pode ser compreendida como que se concebe o período da Restauração. Embora, seu caráter seja supostamente conservador, particular e individual, Heine, nessa história, atribui à arte uma função crítica e utópica.

É uma novela, a qual tem em Maximilian a voz que narra em primeira pessoa. Por apresenta-se intermediária entre o gênero romanesco e o conto caracteriza-se pela pluralidade dramática, pelo enredo, cuja extensão é menor, se comparado ao romance, mas, porém, segue um ritmo mais acelerado. Há poucas descrições e mais ações e não há limites de personagens, que surgem em prol do fio condutor narrativo e de certo suspense propiciado por esse gênero narrativo.

Apesar de contar com as impressões e subjetividades do narrador, o enredo apresenta diversas passagens pelas quais são utilizados o discurso direto. Maximilian, junto ao leito de Maria, uma doente pulmonar, conta histórias para ela, a fim de mantê-la viva. Ele, ao narrar suas histórias para Maria, também faz um trabalho específico: cria imagens de arte como espaços para a imaginação da recusa inútil e ociosa ao desempenho.

35 Finalmente, finalmente, o clima me permitiu sair de Paris e da lareira acolhedora, e as primeiras horas que passeio pelo campo devem ser dedicadas ao meu querido amigo novamente. Com que beleza o sol brilha no papel e doura as letras que vos trazem as minhas mais alegres saudações! Sim, o inverno se refugia nas montanhas, e atrás dele as brisas travessas da primavera esvoaçam como uma multidão de flores frívolas que perseguem um velho apaixonado com risos zombeteiros, ou talvez até com veias de bétula. Como ele suspira e geme, o cara de cabelos brancos! Quão implacáveis as garotas o conduzem na frente deles! Como as fitas coloridas do peito estalam e brilham!

A relação entre eles não é plenamente estabelecida: não se sabe exatamente se são apenas amigos ou se já tiveram um relacionamento amoroso no passado.

Em *Noites Florentinas* evidencia-se as temáticas byronianas³⁶, além da ironia afiada e mordaz de Heine. Maximilian, mórbido e pigmaliónico, tem seu amor direcionado às esculturas, à pintura e à Very, uma mulher morta. Seus objetos amorosos estão indissoluvelmente ligados à busca da beleza ideal e do amor perfeito, realizados somente no domínio da arte, isto é, no campo do sonho e da idealidade. O mármore, a pintura e a figura feminina morta sugerem a busca impossível do amor e da beleza ideal, atrelado à temática do sofrimento e da finitude. Essa obra é uma alegoria em grande escala do amor, para Knauer (1999, p. 883) sob o signo da inatingibilidade.

O salão não é um lugar comum e *Noites Florentinas* não é uma narrativa inofensiva, de acordo com Sammons (1979, p. 216), porque a aparente ociosidade e frivolidade são utilizadas como uma máscara, a fim de que Heine pudesse mostrar as fugas para os novos tempos em um discurso igualmente original, que revela a insociável e insustentável sociedade vigente, assim como para camuflar o projeto de sua novela com inocuidade, pois, com esse livro, a editora na qual foi publicado poderia vir a ser censurada, já que Heine se encontrava exilado na França. Por isso, de forma divertida, popular e calculada para todas as classes social, segundo Knauer (1999, p. 883), Heine escreve sobre o amor, a morte, a eternidade, a música, o clima de salão, como também sobre a política, a religião e a cultura, através do emprego da ironia. Para tanto, objetiva-se percorrer como as manifestações das diversas formas da melancolia se desenvolvem nesse texto literário, por meio da figura da noite, do ato de narrar, da escolha e repetição dos objetos amorosos dos acontecimentos “inquietantes”. Os recursos irônicos serão analisados diante do cenário do divertimento da sociedade, nos salões e dos comentários ácidos quanto aos ingleses e alemães.

2.2: As Duas Noites e a Narração

Motivo onipresente romântico, à noite, onde se desaparece a luz matinal traduz o

³⁶ Lord Byron (1788-1824), poeta inglês, encarnou como nenhum outro o arquétipo do ideal romântico, tanto em sua vida como em sua obra. Seu nome se tornou um símbolo da mais profunda melancolia romântica, por um lado, e das aspirações ao liberalismo político, por outro. Encarnou, para a massa de leitores, o Romantismo emotivo, sonhador, liberto, rebelde, audaz e inclusive frenético.

mistério, o sombrio e remete a um momento em que os acontecimentos sobrenaturais acoplados à imaginação estão associados. As histórias narradas por Maximilian transcorrem em duas noites e subordinam-se ao desejo de ampliação de sua consciência e à de Maria, que, ao contá-las, rememora experiências; enquanto para a ouvinte, o noturno engendra o sono e a morte, os sonhos e as suas angústias.

O quarto estava na penumbra, iluminado apenas por uma única lâmpada, que lançava, de quando em quando, umas luzes um tanto tímidas, um tanto curiosas ao semblante da mulher enferma, toda vestida de musselina branca, esticada sobre um sofá de seda verde, dormindo calmamente. (HEINE, 2017, p. 9)

O dormitório dela iluminado apenas por uma única lâmpada - o seu isolamento e a narração das histórias contadas por Maximilian são simbolizados pelos pequenos clarões no meio da noite, pelo nebuloso, pelo amanhecer – os limiares entre a segurança do dia e a incerteza da noite, que são processados perante as ideias: o desenrolar da narrativa, dentro da própria narrativa. A história anunciada no ambiente do quarto remete à intimidade entre ambos e se refere também a uma atmosfera experimentada pelo acolhimento, pela dimensão dos desejos, da erotização, pela separação e/ou união dos amantes, o sono, a vigília e ao universo onírico. Nesse sentido, o prazer evidenciado pela “noite da alma” desnuda o modo de ser do melancólico ou lutuoso, cuja dominação ocorre através das forças incontroláveis, inconscientes. Portanto, na atmosfera noturna, a imaginação romântica desdobra-se em um universo que provoca por meio da transmutação de uma nova forma de ver e conceber, tanto o mundo exterior, quanto o interior. O elemento noturno, assim, avalia alguma expressão selvagem e também patológica, refletindo, através disso, a inclinação mórbida.

Segundo Gontijo (2017, p. 92), o cair do dia e a entrada na noite conduzem o eu-poético a refletir sobre a existência, como também a premência da morte, com a qual, através da *mimese* da noite, Maximilian e Maria aproximam-se da simbolização da morte e das nuances do não-ser. O fenômeno noturno e seu aspecto a-morfo, in-determinado, não delimitado sintetiza o caráter de uma arte com pretensões representativas; a noite que passa a ser esperada, fluída, transformada e sonhada. O noturno, no entanto, pode causar medo, para Delumeau (2009, p. 141), porque estar na noite desperta terrores, assim como em uma criança, por conter perigos subjetivos; por outro lado, há contratempos da própria escuridão, onde as trevas desamparam e podem vir a confundir os acontecimentos reais com os ficcionais. O espaço noturno, portanto, vem abrigada com o silêncio, pavores,

audácias inconfessáveis, inquietação e com os domínios de circunstâncias imprevisíveis.

O aspecto escuro sugere a nostalgia e o infinito que não podem ser esgotados. A melancolia, a partir disso, pode ser percebida como a impossibilidade de um saber inconcluso, não acabado e insatisfeito, frente à inesgotável dominação sem fim da escuridão. No espaço noturno, as atmosferas melancólica e nostálgica propiciadas pelo enredo sugerem à noite como comando de representações: o lugar de fusões, meio de sínteses, via de retorno à unidade original. Segundo Andrade (2000, p. 67), opondo-se à estética iluminada da *Aufklärung*: a luz do dia que separa, dissocia e que torna a visualização possível, a escolha da noite, como espaço de representação cria condições para a afirmação do sonho, como também para símbolos amedrontadores, ordenados pelos ciclos de vida e de morte. O cenário da explorada pelos primeiros românticos, de acordo com Kohlschmidt (1967, p. 348) promulgava a libertação do desamparo através de uma instância superior (o Cosmos), representado pela iluminação dos sonhos frente ao ambiente da escuridão. Nela, a narração, o amor e os desejos são guiados pela imaginação, uma vez que no cenário do dia há a impossibilidade de concretizá-los – a realidade. Nesse sentido, diante das profundezas da alma, a necessidade de ser desvendada, a busca pela transcendência, a potencialização qualitativa da vida, a fim de romantizá-la são também simbolismos da noite.

Sendo assim, os sentimentos nostálgicos e melancólicos são opostos ao que o Iluminismo considerava sua função especial: a proposta de um saber fechado e perfeito para a vida, a partir das descobertas científicas e racionalismos próprios do período. Determinadas formas de existência e de arte, sentimentos e pensamentos não podem ser ensinados, visto que o universo está em movimento; como é infinito está em variável constante e não é descrito com precisão. Com isso, a nostalgia e a melancolia, em Heine, conservam um “outro lugar” atemporal, onde, por meio da atmosfera noturna permite o abrigo de projeções, símbolos e sonhos, constituintes das histórias humanas.

O ambiente noturno, conforme pontua Bakhtin (2014, p. 211), pode referir-se ao cronotopo como o “tempo” e o “espaço” onde estão relacionados, isto é, na construção do texto literário e da atividade criadora dele. O espaço-temporalidade da noite funde-se em um todo inteligível e concreto. Com o decorrer das histórias contadas por Maximilian transpostas pelo cenário noturno, o tempo é condensado, o próprio ambiente é intensificado, penetrando-se, para isso, em transcurso, espaço e enredo. A noite representa a possibilidade do milagre perpetuado pela vida de Maria, por meio de uma abundância de instantes infinitos explorados pela narrativa. Ela engrena o sono, a paulatina e

constante morte de Maria, e também representa a passagem da alma, depois de morta, para as crenças antigas.

Tempo, espaço e história são discursados por Maximilian em uma tentativa de calcular e administrar a ainda vida de Maria, a partir da captura, congelamento, infinitude e atuação sobre a escuridão, dissolvidos na subjetividade e soberania do próprio narrador. O tempo psicológico determina o fluxo da narrativa, em uma interioridade respaldada do pequeno “eu” em si, diante de um mundo vasto por desejos, que o incitada a viver as duas noites florentinas, em um devir que prescinde a contagem do tempo cronológico, resumido ao eterno, ao infinito e a plenitude do “presenteísmo”, que é sentido à medida que é ampliado a sua simples finalidade: distrair Maria. O presente na narrativa é privilegiado como expressão da presença da vida, em um eterno instante, onde a suspensão do tempo, a diminuição da velocidade da existência de Maria favorece a intensidade, o qualitativo, o aprofundamento da relação entre eles e a apreciação da circunstância tal qual é. Na ausência de melhores momentos, Maximilian passa a dedicar-se à viver com veemência, de forma qualitativa, como admissível para a sua atualidade, que pode ser eterna.

Para tanto, não é o tempo das duas noites que constituem o acontecimento, mas é nele que se atenua o tempo qualitativamente a uma determinada situação. De acordo com Sussin (2018, p. 49), *kairós* e *hora* significam a passagem de um fato marcante. Quanto maior é a quantidade do *kairós* e dia hora, mais se reúne em torno de si os outros tempos, marcando-os como “antes” e “depois”. Com isso, os instantes eternizados durante a narrativa podem corresponder ao que Maffesoli (2003, p. 27), nomeia como temporalidade messiânica e paganismo eterno. No primeiro, apenas o instante vivido importa, enquanto permite a realização de si, em uma comunhão que supera o pequeno “eu” limitado pelo tempo e pelas múltiplas contingências do momento. No segundo, existe a dedicação à vida, ao que ela pode oferecer e apresentar, como próprio ao paganismo. Os gozos presentes levam ao uma existência audaz, que é atravessada pela frescura de cada instante. Nesse sentido, a temporalidade messiânica na narrativa é configurada por meio do encontro dos olhares entre as duas personagens, que “piscam os olhos” [*Augenblick*] e param-nos [*Augenblikwigkeit*], significando, a partir disso, o atravessamento de um momento presente, fundamentado pela hiperestesia dos sentidos, sobretudo, pela visão. Como observado na passagem abaixo, havia o desejo de permanecerem “nessa sublime contemplação durante noites inteiras”, isto é, o desejo por gozos intermináveis: *augenblickewigzeitpunk* [eternização do instante – o momento

certo]: “[...] observávamos um ao outro, olho no olho, e permanecíamos nessa sublime contemplação durante eternidade inteiras. “[...] Mas por acaso não gozei eternidades inteiras contemplando-a?” (HEINE, 2017, p. 21).

As duas noites, contudo, apresentam um numeral símbolo da contradição, como, por exemplo, das dualidades românticas: o dia e a noite, o sonho e a vigília, o realismo e o fantástico, o real e o ideal, a materialidade e a espiritualidade. Nessa obra, entretanto, as dicotomias da noite, apreciadas e percebidas, cedem espaço à ênfase no monismo, o princípio único desse período temporal: onde se visualiza a origem e o momento no qual o ser irrompe. As dualidades das duas noites progridem ao monismo dela, o qual, por sua vez conduz não mais à duplicidade, mas à infinitude e aos desdobramentos dos acontecimentos. Portanto, as duas noites florentinas podem corresponder à infinitude e à eternidade do sonhar.

Quando os dois amigos ficaram a sós, olharam-se em silêncio por longo tempo. Em ambas as almas surgiam pensamentos que cada qual tratava de dissimular ao outro. Mas a mulher segurou de repente a mão do homem e a cobriu de beijos ardentes. (HEINE, 2017, p. 49)

Os olhares, o silêncio e os pensamentos das duas personagens direcionam o fluxo da narrativa e o imprescindível caráter dos devaneios. Como um espaço melancólico, na noite é possível à contemplação do sublime e dos mistérios, os quais têm com a contação das histórias de Maximilian, a possibilidade de, tanto ele quanto Maria, imaginarem, por meio da palavra poética, a eternidade da beleza e da perfeição, que podem ser apreendidas, mas não apropriadas. E, a partir disso, vem o sentimento nostálgico de *Sehnsucht* – à ânsia do infinito de estar com/ser a noite e *Heimat* – o sentimento nostálgico de uma morada: imaginária, distante e perdida.

Antes das palavras de Maximilian vê o silêncio, a troca de olhares e a movimentação dos pensamentos e sentimentos entre os dois. O olhar se constitui, dessa forma, na alteridade e na reciprocidade que o realiza. Ele direciona Maximilian e Maria, a fim de nortear a movência dos desejos: vê, provoca, irrompe, desorganiza, suspende e os dois encontram-se por meio da interação de se olharem.

Será que amanhã há de sempre tornar a nascer? Haverá ou não um fim para as forças terrenas? Esse malfadado alvoreço consome a chegada divina da Noite. Não queimará para sempre a oferenda secreta do amor? A temporalidade da Luz é medida por sua própria presença; mas o domínio da Noite transcende o tempo e espaço. – Eterna é a duração do sono. Sono sagrado – não meramente

a Noite é o alívio dos santificados, alívio da vida cotidiana na Terra.
(NOVALIS, 2019, p. 31)

Segundo Robles (2019, p. 33), à noite que “transcende o tempo e o espaço” e “alivia a vida cotidiana”, desafia a razão criadora; sua intenção estética é explicada pelo espaço atribuído aos Caos, um espaço moldável, disposto à dinâmica da ordem e, em algum caso, condenado a ser desfigurado. O mundo, de acordo a mitologia grega, foi composto a partir do e devido ao Caos, o que, metaforicamente, representa o trauma eclodido pela vivência sobre a morte: de Maria e a percepção do ser finito, por Maximilian. Com isso, então, a noite, ao conter também o processo de Caos, assim como o universo, lança a possibilidade de transformação, isto é, as narrativas de Maximilian produzem mobilizações tanto nele, como em Maria. Diante disso, a percepção sobre a morte, de alguma forma, apresenta uma mutação, elas com a vida não são apenas um fim em si mesmo, mas um processo cíclico de pequenas-grandes-mortes-vidas durante a existência, o que faz dela, um trânsito a fim de que o sujeito possa “Ser”. No escuro da noite, envoltos em uma branda atmosférica melancólica, Maria e Maximilian ficam livres para a faculdade do pensar; desconectados com o mundo, são consumidos pouco a pouco por si mesmos e afetados um pelo outro.

Nesse sentido, a noite, o cenário para o encontro/expectativa da morada originária, opera uma reinvenção na subjetividade dos sujeitos e para a compreensão do mundo, segundo Gama-Khalil (2017b, p. 43), onde o sentimento de Caos e de Nada misturam-se à exaustão, à apatia, à certa tristeza ou desalento, o refúgio pela vida interior, que sob a forma de *acedia*, a melancolia imbricada com a noite, possibilita às duas personagens uma retirada social e a esperança de expiação de prováveis faltas. Maximilian e Maria, absorvidos pelo imaginário, declinam-se, cada vez mais para o infinito. Quanto mais pacientes e abertos eles estiverem para a contemplação da noite, tanto melhor ficarão impregnados do momento ruidoso e furtivo desencadeado pelo ambiente externo: “[...] tanto mais ele será o nosso destino, e, um dia, quando aquilo <acontecer> (ou seja: quando sair de nós para os outros), mais nos sentiremos, no mais íntimo de nós, próximos dele”. (RILKE, 2003, p. 77)

A obscuridade da noite também dissimula os defeitos e é indulgente com as imperfeições de Maria: “mulher enferma”, “doente pulmonar”, “semblante pálido” e nessa hora, qualquer mulher e até ela, parecem belas. Assim, para Ovídio (2016, p. 58), o julgamento da beleza das pedras preciosas ou da lã tingida de púrpura tem o dia como

melhor conselheiro. No entanto, apesar do aspecto físico degradante de Maria, ocasionado por sua condição enferma, o amor entre eles, subentendido, é realizado, na medida em que Maximilian, em um processo de sonhar-acordado narra suas histórias para mantê-la viva, e ela, às vezes, dormindo, sonolenta, em uma circulação entre o sono e a vigília, mesmo assim, também sonha e, de certa forma, há a realização do amor entre eles, em seu plano ideal, abstrato e ilusório.

Romantizar é traduzir o pequeno no grande e o grande no pequeno, o superior no inferior e o inferior no superior, o conhecido no desconhecido e o desconhecido no conhecido, a vigília no sonho e o sonho na vigília, homem no mundo e o mundo no homem, a arte na filosofia e a filosofia na arte. [...] Traduzir era, em certo sentido, a ação básica da filosofia romântica: “elevação e rebaixamento recíprocos”. (DUARTE, 2011, p. 163)

Por meio da noite, do sono e da vigília, da narração de histórias mirabolantes (o inferior), que se transforma no prolongamento da vida de Maria (o superior), a narrativa estabelece-se entre “traduzir o pequeno no grande e o grande no pequeno” e, por isso, nela o Romantismo é arquitetado. A narração, com isso, faz com que Maximilian reconstrua a sua própria história e seu mundo interno. Ele e Maria pensam a mente e o mundo, mesmo que, por meio da dor e do prazer, do amor e da morte. O ato de contar abre-se para infinitos significados, os quais, a partir de contínuas transformações da história, o ambiente da perda e da finitude pode ser espairecido.

Nos domínios da vida (Maximilian) e da morte (Maria), essas dualidades são configuradas na noite, enquanto uma espécie de paraíso reencontrado, onde o amor, enquanto experiência de vínculo, partilha, parceria e esperança de segurança, se desenvolve sob a perspectiva mortal e da falta, assim como no seu caráter pleno e divino, que é exposto pelo narrador. Nesse sentido, Maximilian vive sua capacidade de amor e de viver suas emoções em um misto de virtude e desejo diante de Maria, retomando ao amor cortês, o qual idealizava a pessoa amada a um plano etéreo. Além do mais, o amor construído durante a obra pode ser também uma forma de cantar à Maria, como no trovadorismo, onde o apaixonado sente no corpo a não realização amorosa, diz com o canto, como é possível falar sobre o amor. Nesse sentido, o Romantismo, em *Noites Florentinas*, pode ser observado diante de seu valor sublime, idealizado, nostálgico e melancólico.

Ao usar a linguagem, Maximilian recorre naturalmente a uma rede de nomes que o faz mergulhar em uma atmosfera inventada que compromete e particularmente anula o desejo de apropriação do real sem interposição de filtros e nem intermediários. A

linguagem é a condição do inconsciente, pois é a condição elementar ao humano: alienado e forçado à sua “representação” pelo sistema de signos que possui, está fadado à divisão, ao desvanecimento e à intermitência.

Heine diante do ato de narrar para distrair a morte, talvez tenha se inspirado em *As mil e uma noites*³⁷, de Galland (2009), onde, na antiga Pérsia o rei descobriu que sua esposa era infiel, decepcionado e furioso, ele decide que, a partir daquele momento, dormirá com uma mulher diferente a cada noite, mandando matá-la na manhã seguinte, de forma a não ser traído mais. O rei Xariar, durante três anos, desposou e sacarificou inúmeras moças, até que, Xerazade pediu para ser noiva do rei. O pai dela e a irmã foram contra, porém, depois de muita insistência da moça, finalmente levaram-na ao rei. Antes de ir, Xerazade diz à irmã que lhe peça para narrar algo quando fosse chamada ao palácio do rei. Instalam-se na câmara nupcial e ela pede para contar uma história, na qual, ao amanhecer, Xerazade interrompe o relato e o rei curioso, não ordena sua execução, a fim de poder saber o final da história e, assim, sucessivamente são narrados fatos e suspensos o seu desenrolar, para que sua vida fosse preservada. Desse modo, assim como em *As mil e uma noites*, em *Noites Florentinas*, o desenrolar da história, por vezes é pausado, desacelerado, para que Maximilian pudesse, depois no desenrolar da mesma noite ou na segunda noite, retomá-la e manter Maria curiosa (viva), como, na seguinte passagem da segunda noite:

-E a história termina assim? – exclamou Maria de repente, enquanto se erguia com vivacidade. Mas Maximilian mais uma vez empurrou-lhe delicadamente de volta, deitou, significativo, o indicador sobre seus lábios e sussurrou: - Calma! Calma! Sem uma palavra! Seja boazinha e continue deitada, e eu contarei à senhora a parte final da história. Mas, por favor, não me interrompa. (HEINE, 2017, p. 63)

Maria não poderia falar, porque pioraria seu estado de saúde e a suspensão de dada história contada por Maximilian tinha o intuito de deixá-la curiosa sobre o final e, com isso, mantê-la distraída e com vida, ou ainda, quando a própria Maria diz ao narrador que todas as pessoas parecem que estão a ponto de dar um passo difícil, e ele indaga:

- Para onde? Perguntou Maximilian quando o doutor pegou seu braço e o conduziu para fora do quarto - Não se preocupe, doutor – replicou Maximilian

³⁷ Têm várias origens, incluindo o folclore indiano, persa e árabe. É uma coleção de histórias e contos populares originários do Médio Oriente e do sul da Ásia e compiladas em língua árabe no século IX. A obra passou a ser conhecida amplamente no mundo moderno a partir da tradução para o francês realizada em 1704 pelo orientalista Antonie Galland, transformando-se em um clássico da literatura mundial.

com um sorriso melancólico. [...] Hei de contar a ela tantas coisas fantásticas quantas o senhor desejar... Mas por quanto tempo ainda ela viverá? (HEINE, 2017, p. 45)

Apressado, o médico de Maria é guiado pelo princípio de utilidade, para Idiart, (2012, p. 2562), ao proferir um discurso assertivo, livre de ambiguidades e interrompe o diálogo entre os dois personagens. O médico não responde por quanto tempo ela viverá, pois precisa ir embora. Maria teria muito tempo de vida? Poderia morrer a qualquer momento?

As imagens formadas por *As mil e uma noites* correspondem à infinitude diante de seu numeral, enquanto, em *Noite Florentinas*, as duas noites sugerem a ênfase na dualidade da noite, no monismo dela e, posteriormente, aos seus desdobramentos, fragmentos, à infinitude e à eternidade. O número dois, a partir disso, sugeriria a contradição entre o sonhar através da eternidade ou do morrer com o infinito e, nesse sentido, ele consegue; tanto ele quanto Maria recebem a infinitude dos sonhos perpetuada pela eternidade da noite respaldada pela idealização. Haja vista que o próprio fragmento romântico anseia pela complementariedade, como observa Medeiros (2018, p. 84), já que possibilita a composição em conjunto e o acabamento infinito. As duas noites são um vir-a-ser, um projeto do futuro, que, em um ato contínuo noturno, os sonhos e os desejos não terminam, não cessam e não podem ser acabados.

A subjetividade das personagens é marcada pela abertura do sujeito romântico, o inacabado, o múltiplo, portador de singulares experiências, ideias, sensações, as quais formam seu caráter e individualidade. Para Scheel (2010, p. 74), é a consciência das limitações e o confronto deliberado com as próprias contradições que o sujeito romântico se conscientiza da dispersão, estilhaçamento e da necessidade de buscar, novamente, no interior da própria fragmentação, seu centro-fixado, sua dimensão plena, total, absoluta. O fragmento literário representado pelas duas noites está no plano da linguagem, da criação estética, do pensamento e da teoria, que seria a dispersão fragmentária da própria individualidade romântica. Com isso, a fragmentação romântica, originária da duplicidade, é desdobrada, despedaçada e conduz o sujeito à eternidade, ao universo inalcançável, fantástico e onírico:

- É verdade, Maria. Sinto-me pego em flagrante de um modo quase pueril ao ter de confessar à senhora o amor ditoso que me fez infinitamente feliz outrora. Essa recordação ainda não se perdeu para mim, e minha alma se refugia com frequência em suas sombras frescas, quando o pó ardente e o calor da vida cotidiana se tornam insuportáveis. Mas eu não sou capaz de dar a senhora uma

ideia exata da amada. Sua natureza era tão etérea que só podia se revelar para mim em sonhos [...]. (HEINE, 2017, p. 20)

Recorte de uma totalidade em devir, em um caráter autorreflexivo da forma, o fragmento literário composto pela “noite” é uma espécie de escritura originária do diálogo com as ruínas literárias e filosóficas dos pensadores pré-socráticos e com a modernidade no estilo livre dos grandes moralistas franceses. Os primeiros aproximam-se da ironia, da espiritualidade e do pensamento sintético. Compreende o desejo de encontrar uma forma de exposição, de apresentação, que significasse descontinuidade e ruptura com os ideais clássicos. Dessa forma o fragmento literário é uma escritura de oposição, defesa e resistência ao ideal de sistema totalizante, da percepção total e verdadeira do mundo; é uma maneira de buscar e apreender o absoluto por meio do recorte fragmentário, as sínteses, da resistência à ideia de uniformidade e normatização do mundo.

O fragmento literário tem de ser uma semente germinar por si mesma, em si mesma, [...] A metáfora guia-nos à compreensão do fragmento como uma síntese perfeita, uma manifestação. Potencializada do pensamento que depende de sua própria concisão, de sua inviolável imediatez, de sua completa pontualidade para germinar – ou seja, para desenvolver-se enquanto reflexão que leva à reflexão, em um processo constante que depende, sempre, da relação que um fragmento estabelece com todos os outros fragmentos. (SCHEEL, 2010, p. 64)

O fragmento literário, então, é um projeto romântico que tem de ser uma “semente em si mesma”, como a “flor azul”, isto é, todas as mobilizações causadas por esse projeto, cujo envolvimento abarca a criação, a teoria, a crítica e a reflexão filosófica em uma tentativa de reflexão infinita e progressiva, a qual explora as “partes”, para reivindicar a manifestação do “Todo” original. O valor dos fragmentos está na ordem no pensar e na representação que, a partir de histórias aparentemente ingênuas e secretas, Maximilian caminha em uma investigação sobre o amor, a morte, a sociedade, a eternidade, formando em seu discurso a busca pela poeticidade – ou seja, através dessas temáticas (partes) seu objetivo é o Todo: o encontro com a “Flor Azul” - a Poesia e o Amor.

Além do mais, para a criação de *Noites Florentinas*, Heine, iluminou seu horizonte contemporâneo, ao retomar a estrutura e temática de Boccaccio (1313-1375), poeta e crítico literário italiano, em sua obra, *Decamerão* (2018), que apresenta cem contos narrados por um grupo de sete moças e três rapazes que se abrigaram em um castelo próximo de Florença para fugir da peste negra que afligira a cidade. Os contos têm como

tema o erotismo, o amor, a sagacidade e lições de vida. Evidenciam a necessidade de se contar e ouvir histórias e traduz uma diversa realidade artística: a narração, ela mesma, ou seja, a criação do ambiente e dos caracteres da particular atmosfera afastada do cotidiano e, por isso, Heine inspira-se no destaque ao processo narrativo realçado em suas *Noites Florentinas*.

A narração perpetuada por Maximilian possibilita a luta contra uma vivência real de despedaçamento da vida de Maria e, ao mesmo, tempo, é um espaço de independência e de liberdade para a subjetividade. Ele procura vida e vitalidade por meio da criação de um mundo interior para si, direcionado à apreciação de Maria, cujas emoções e vozes atravessam-nos. Diante da enfermidade dela, o narrador cria um “lugar” onde o presente coletivo se mostra fragmentado e a realidade individual de sua amiga/amada se apresenta igualmente tumultuada. Frente à doença terminal de Maria, o protagonista, ao invés de se lamentar e apontar para a finitude existencial, a partir disso, com a noite, com os sonhos e com a imaginação, faz com que, ambos, mesmo assim, eternizem esse ínfimo tempo ainda da enferma, com suas narrações, tendo, por isso, a possibilidade de eternização desses instantes, sob o tempo de duas noites.

No vestíbulo, Maximilian encontra com o médico de Maria, vestindo suas luvas negras:

- Estou com muita pressa – exclamou o médico para ele, precipitadamente. – A *signora* Maria não dormiu o dia inteiro e só agora conseguiu cochilar um pouco. Não preciso recomendar ao senhor que não a desperte e evite qualquer ruído; e, se ela porventura acordar, não pode, de modo algum, falar, com quem quer que seja. Ela tem de permanecer deitada quieta, não pode se agitar nem fazer o menor movimento e, insisto, não deve conversar; só a distração espiritual lhe é salutar nessa situação. O senhor, por favor, conte a ele todo o tipo de histórias tolas, para que ela tenha de ouvir com toda a concentração. (HEINE, 2017, p. 9)

Sempre com pressa, o médico de Maria salienta que a enferma deve “permanecer deitada” (a posição do descanso mortal), “não pode se agitar nem fazer o menor movimento” (já que é uma moribunda). “Não pode conversar” e se por ventura, ela acordasse, Maximilian poderia contar “histórias tolas a ela”. Maria também pode representar os leitores, que têm com o narrador a apreciação dos seus sentimentos e pensamentos. Ao ter de permanecer em silêncio ou quando adormece, Maximilian parece, mesmo assim, realizar uma sondagem interna de sua mente, propiciando um fluxo ininterrupto de pensamentos, fato que é característico ao homem romântico.

O monólogo interior representa o conteúdo e os processos psíquicos em diversos níveis de controle consciente, isto é, representa a consciência. Apresenta o conteúdo da consciência em sua fase incompleta, antes de ser articulado em palavras deliberadas.

[...] Nas horas solitárias, eu ainda refletia muitas vezes sobre as pantomimas enigmáticas da bela criança, sobretudo em se agachar-se para escutar com o ouvido colado à terra. Também demorou um bom tempo até que se extinguissem de minha recordação as pitorescas melodias do triângulo e o tambor. -E a história termina assim? - exclamou Maria de repente, enquanto se erguia com vivacidade. Mas Maximilian mais uma vez empurrou-a delicadamente de volta, deitou, significativo, o indicador sobre seus lábios e sussurrou: -Calma! Calma! Sem uma palavra! Seja boazinha e continue deitada, e eu contarei à senhora a parte final da história. Mas, por favor, não me interrompa. (HEINE, 2017, p. 63)

A narração apresenta a interferência de Maria, contudo, para o prosseguimento dela, faz-se necessário apenas o ouvir ou o adormecimento da figura feminina. Humphrey (1976, p. 43) destaca que o monólogo interior é apresentado quase sem interferência do autor e sem se presumir uma plateia. Na maioria das falas de Maximilian, não há a interação de Maria. Os sentimentos e pensamentos dele verbalizados quando Maria está em vigília há uma interação: os olhares e a atenção. No entanto, ela estando mesmo quieta, adormecida ou quando já efetivamente dormiu, o narrador parece expor suas vivências para si, como uma espécie de monólogo interior. A história, portanto, pode ser concebida como um diálogo entre Maximilian e Maria, pois existe a narração e, às vezes, a interação entre os dois; enquanto um monólogo, por parte do narrador e também como um fragmento romântico que se desdobra ao infinito e ao eterno.

Portanto, a narração para a distração de Maria, ambientada no cenário noturno pretende realizar o prolongamento da doente e o ato de contar diversas histórias, faz com que Maximilian, de alguma maneira esteja unido a ela. Entre o finito e o infinito, a eternidade e o instante, a totalidade e o fragmento essas duas noites unem-se aos dois personagens para formar uma realidade-ideal, mesmo que, transitoriamente. Com isso, *Noites Florentinas* podem corresponder a um momento de sonhos perpetuados infinitamente pelas duas noites, que Maximilian floresce a breve vida de Maria, haja vista que o termo florentina, o qual, do latim *florus*, utilizada do italiano arcaico significa “flor”, “florida” ou “florescente”. Dessa forma, é uma narrativa que representa a perfeição e o amor do narrador, mesmo que inacessível, e ele o entrega à Maria. “Quando Maximilian concluiu essa narrativa, pegou seu chapéu com rapidez e sorriu sorratamente”. (HEINE, 2017, p. 88).

2.3 O Amor, o Bem, a Verdade e a Beleza

Maximilian, na primeira noite, contempla as belas formas de Maria, o vestido verde usado por ela e recorda-se da “estátua branca com o fundo verde”, a qual havia no castelo de sua mãe. No entanto, ao tratar como “o castelo de sua mãe”, “de modo algum esteja falando de algo suntuoso”, mas a cada vez que pronunciava essa palavra, sorria de maneira particular e apenas compreenderia seu significado, com o passar do tempo. Aos doze anos, o protagonista viajou com sua mãe para esse local. Em sua primeira viagem, atravessou uma “floresta cerrada” (a manifestação dos processos inconscientes) e “escuros tremores” (o início do deslocamento de seus afetos obscuros) ficaram inesquecíveis dentro dele. O “castelo” remete ao universo onírico, sua lembrança a uma experiência perdida, que desafia a razão ou racionalidade humana, cuja finalidade é suprimir o movimento e reinvestir na própria consciência do narrador, levando-o ao aumento de sua auto-observação, introspecção e percepção. Ao narrar esse episódio, Maximilian investiga e explora-se, melancólica e nostalgicamente.

A casinha se mostrava como “um doloroso quadro da transitoriedade”, o que representa a brevidade do tempo e dos acontecimentos, a precariedade da condição humana e a disponibilidade à repetição, condicionada pela memória, a qual, por estar dentro de si, bastaria que o narrador a procurasse, como uma espécie de recuo melancólico. “Os móveis destroçados, tapetes e cortinas esfarrapados e nem uma única vidraça totalmente intacta [...] a mais desoladora visão da ruína [...] e sardônicas parasitas erguiam-se sobre os troncos caídos” (HEINE, 2017, p. 12), compõem o ambiente por meio da fragmentação e da decadência.

Apesar desse cenário, ao redor do castelo existiam estátuas e, na maioria, faltavam cabeça ou nariz, porém, ali, no entanto, residia a “deusa marmórea”:

[...] com suas feições da mais pura beleza e com seus rígidos e generosos seios, que ofuscavam os olhos relva alta, como uma revelação grega. Eu quase me assustei quando a vi; essa imagem me causou uma singular sensação de temor que me oprimia, e um secreto aturdimento não me deixava contemplar por muito tempo seu delicado aspecto. (HEINE, 2017, p. 12)

A “pura beleza”, os “rígidos e generosos seios fartos”, como uma “revelação grega”, evidenciam a suprema plenitude da essência do ser. A deusa esculpida, para Maximilian, torna-se um corpo vivo, que pode denunciar sua insatisfação perante o real

e, com isso, esse abrigo ideal é constituído como refúgio em sucedâneo de aspirações insatisfeitas. Embora envolto pelo encantamento diante da “deusa marmórea”, o sentimento do sublime é um sentimento misto, segundo Schiller, (2011, p. 60), o qual proporciona à junção do estado de dor e de horror (“assustei”, “temor” e “secreto aturdimento”), ao estado de prazer (a visão do “delicado aspecto” da escultura). A beleza proporcionada pela “deusa marmórea”, quanto a sua forma, é inerte, isto é, apenas uma abstração; enquanto o narrador a sente viva, esse será o julgamento do belo. Através do impulso lúdico, deverá haver a continuidade entre a forma e a matéria, a compreensão da própria unificação entre finito e infinito, que completam o conceito de humanidade. O símbolo perfeito é o belo, que reúne e procura superar todas as dicotomias, bem como seu princípio que é a *coincidentia oppositorum* de todas as antinomias que exerceu fascínio imenso sobre os românticos.

A contemplação da materialidade perfeita da estátua afirma uma experiência subjetiva, que com o advento do mundo moderno, talvez tenha ficado perdida: o tempo do devaneio e da profusão de prazeres nostálgicos e melancólicos. De fato, Maximilian não é exatamente um artista, mas é um hedonista que aprecia a beleza e a arte. Ao se perder no outro inconciliável (a estátua de mármore), que existe nele e por ele julga, a beleza permeada pela idealização da mulher é direcionada a um objeto.

A estátua, visual, tátil, nua e fria atrai o prazer amoroso corroído pelo esfriamento, imobilidade e distanciamento. Para Sant’anna (1993, p. 65), assim como um ato erótico de organização manual de massa de palavras, o poeta-escultor trabalha para que a forma indefinida e bruta do vulto feminino, o fantasma de seus desejos, se concretize na configuração de uma estátua. Ele esculpe, cinzela e a molda, para que concretize a materialidade e a polissemia da mulher-estátua. Em um processo de endeusamento da mulher, a pedra, ao ser lapidada, estabelece uma alquimia com o desejo. Maximilian excita-se através dos olhos, porém é interditado em um corpo-objeto, que o faz interrogar sobre o amor e a morte, a realização e a impossibilidade, o quente e o frio.

O domínio sobre a natureza, por parte do escultor – o mármore, “a pedra que brilha”, permite ao protagonista, a exaltação da eterna beleza desse corpo, porque mesmo com a incidência do tempo, a “deusa marmórea” apresenta a eterna juventude. A busca pelo corpo ideal, a partir disso, antecipa os ideais pós-modernos, retoma a Antiguidade Clássica e transforma, por exemplo, a escultura que é um objeto perfeito e belo, em um objeto-sujeito. Sendo assim, o próprio sujeito, Maximilian, apreende o objeto como se ele fosse um sujeito e em um querer-para-si, apossa-se do ideal sublime, que é abstrato, em

um ideal-real (a beleza da escultura), que, para ele, em sua fantasia, o amor poderia vir a ser concretizado. A mulher real (Maria) não é a ideal? De que forma os ideais motivam a existência do protagonista diante de um desencantamento do mundo e do amor real?

[...] Não conseguia esclarecer o aturdimento que se apossara de mim ao vê-la; eu estava aborrecido por esse sentimento infantil e dizia baixinho com meus botões: “Amanhã, sim, amanhã te beijarei, tu, belo rosto de mármore, beijarte-ei justo nas belas comissuras da bica, onde os lábios se fundem numa covinha tão encantadora”. [...] Quero apostar que te beijo ainda hoje, querida estátua? (HEINE, 2017, p. 13)

Entre o real e o ideal, a materialidade e a espiritualidade, entre sujeito e objeto, Maximilian “quer beijar” o seu ideal, que para ele é real; materializa a espiritualidade e modifica o objeto em um sujeito. O descarte dos objetos e a negação moderna aos valores qualitativos são, agora, seduzidos por Maximilian, que adequa esses princípios em uma afirmação ou ressignificação deles: a apropriação da escultura, mediante as suas percepções qualitativas da beleza feminina. O narrador afirma a condição do objeto que se torna sujeito e ele, um sujeito desencantado, apresenta uma subjetividade descompassada, visto que projeta na escultura a carência de certos valores essenciais, que são alienados. A alma, inclusive, sede do humano, conforme salientam Löwy; Sayre (2015, p. 43), pode até viver nele, mas parece estar distante e indica os obstáculos para que a vida real erga caminho para retornar a seu lar (originário). Com isso, avista a realidade, isto é, a ausência de alma, difundida pelo objeto-sujeito: a mulher-estátua.

O sentimento experimentado por Maximilian é entendido como a realidade física que nunca poderá satisfazer as exigências de sua mente – *Weltschmerz* [dor do mundo ou cansaço do mundo]. Nesse sentido, suas fraquezas ou inadequações quanto à figura da mulher palpável são causadas por uma inadequação e crueldade do próprio mundo, como, a imperfeição do real e a efemeridade da beleza, em uma contínua contradição entre ele e a própria existência, a qual há uma dor de ruptura entre o espírito e a matéria, entre o real e o ideal. Existem ilusões perdidas por parte do narrador, contudo, ele não tenta cindir esse ideal, mas reafirmá-lo perante a uma dissimulação do plano concreto.

A materialização do elevado ideal sugere a afetação da representação e da ação, o que, de acordo com Fédida (2009, p. 87), no estado melancólico, o narrador tende a mascarar sua excitação aflitiva (o anseio pelo ideal, o amor por Maria projetado na estátua de mármore) a um fenômeno de paralisia (a escultura é despossuída de alma); ele pode beijá-la, como sendo sem alma, não há uma reciprocidade, por ser uma materialidade

ideal do mármore. Imóvel e servindo para o encantamento do outro, pode haver a ilusão por parte de Maximilian, de mutualidade. É como se o protagonista, desintegrado de si, possibilitasse ao outro-objeto-sujeito a oferta de seus movimentos, desejos e vivências.

Nesse momento, há a possibilidade da escolha amorosa, porém, ele, equivocado pela concretude e pela falta de reciprocidade do mundo externo e real, utiliza-se de suas faculdades mentais, como a fantasia e o sonhar-acordado, para camuflar suas frustrações, tanto ao nível individual, quanto ao da humanidade: a convicção dolorosa e melancólica frente ao presente e ao futuro – a dissolução dos valores qualitativos e a ascensão da importância quantitativa. Na suprema dor, a alma decomposta é projetada na estátua. Maximilian, desconectado com o restante do mundo, consome-se a si mesmo, tornando-se misantropo. E, nesse sentido, o incessante desespero liga-se à faculdade do pensar e do sentir através de uma fantasia sobre o mundo presente e as profundezas do espírito.

[...] Prendi a respiração quando me inclinei sobre ela para completar suas belas feições; um estremecimento de pavor me afastou, uma concupiscência juvenil me puxou de volta, meu coração palpitava como se eu fosse cometer um assassinato e, enfim, beijei a bela deusa com um fervor, com uma ternura, com um desespero que eu jamais voltei a sentir ao beijar nesta vida. Também jamais pude esquecer a sensação terrivelmente doce que agitou minha alma quando o frio arrebatador daqueles lábios de mármore tocou minha boca. (HEINE, 2017, p. 14)

O beijo na “deusa de mármore” pode simbolizar a “ânsia do infinito da unidade perdida”³⁸ – “Prendi a respiração quando me inclinei sobre ela para completar suas belas feições”, isto é, o retorno ao mito do andrógino: o ser híbrido, completo e perfeito. Imortal, já que capaz de se autoengendrar, mas devido a sua divisão, na origem dos tempos, originou a oposição dos dois sexos, onde cada um traz em si a nostalgia da unidade primeira. O andrógino, portanto, simboliza o saber absoluto: a fusão ideal dos dois sexos do espírito que, em um estado ideal de um possível criador, objetiva alcançar uma androginia da alma. Apesar disso, o regresso a esse mito é dificultado, porque Maximilian se apaixona por uma escultura, a qual, apesar de conduzi-la à condição de sujeito e espiritualizar sua materialidade, afirma, com isso, a impossibilidade da realização amorosa. Aparentemente, ao tentar produzir a dialética, o narrador, por meio do mecanismo de transformar o oposto em seu igual e/ou ilusório, depara-se, novamente, com a inacessibilidade. A mulher-estátua se converte em espelho no narrador: se

³⁸ *Sehnsucht nach dem verlorenen Einheit.*

transforma naquilo que ele quer que seja, para que o ajude a ser o que ele quer ser: perfeito, ideal-ilusório, desespirtualizado e frio.

Aponta para a “sensação terrivelmente doce” quando “o frio arrebatador daqueles lábios de mármore tocou sua boca” que, em uma mistura de amor (o beijo, o doce) e de despedaçamento (a sensação terrivelmente doce e o frio dos lábios do mármore), remetem ao amor (a vida), embora, também estejam associados às imagens do silêncio e do gelado, que imprimem o desaparecimento aparente de qualquer existir, em uma mistura intermediária entre o Caos e o Nada. Como uma espécie de desumanização, Fédida (2009, p. 62) pontua que a condição melancólica sugere uma paisagem glacial para descrever uma terra privada de seres vivos, onde o destino geológico da Terra oferece a verdadeira medida do devir psíquico da humanidade e, conseqüentemente, da civilização.

O outro, o objeto-sujeito esculpido é radicalmente distinto de Maximilian e de qualquer sujeito, o que, introduz ao conceito de irrealismo crítico, ao designar a oposição de um universo imaginário, utópico, ideal, à realidade triste, desumana e prosaica do mundo moderno. Mesmo ao aparentar uma “fuga da realidade”, o narrador efetiva a contestação da nova ordem burguesa – a dissolução dos vínculos sólidos e efetivos, como uma forma revolucionária de contradizer as perdas dos indivíduos em uma vigente sociedade bárbara. Como a sociedade moderna, a escultura não descreve, mas cria e expõe uma verdade desperta – a representação de um ideal inalcançável, mas sempre procurado (HERDER, 2018, p. 49). Ambas repousam na superfície, na aparência, na contigüidade e na necessidade do olhar. Porém, no entanto, a escultura pode ser lida com a tradição clássica ao contrapor-se à modernidade lida pelo escritor.

A “deusa de mármore”, objeto de amor de Maximilian também alude a *Pigmeleão*³⁹, de autoria de Ovídio (2017, p. 146), que vivia celibatário e sem esposa, esculpiu uma estátua de níveo marfim e fabricou-lhe uma beleza com que mulher alguma poderia nascer, enamorando-se por essa obra. *Pigmeleão* é um Narciso completo, segundo Starobinski (2010, p. 33), que pode ser a figura emblemática do artista, principalmente do escritor, ao se identificar com suas personagens e com as paixões que o atravessam, cativa seus leitores atraindo para si mesmo a resposta prodigiosa deles. Maximiliano não criou a estátua da mulher por quem se apaixonou, entretanto, como o escultor grego, enamorou-se, mas pelo modelo amoroso criado por sua mente, cuja “deusa

³⁹ Na mitologia grega, foi um rei da ilha de Chipre. Apaixonou-se por uma estátua que esculpira ao tentar produzir a mulher ideal.

marmórea” representada por uma entidade imaginária-real mostra-se, através da beleza, a perfeição da mulher ideal-ilusória.

Por quase quatro anos a “bela de mármore” ocupou seu coração. “A compreensão do significado” do amor pela escultura, somente pode ser compreendida, posteriormente, porque todo o grande amor sempre é ascético e deve permanecer no domínio nostálgico. Além do mais, o amor ao tornar-se natural, repousa no silêncio e quando a nostalgia se converte nesse sentimento, ele luta pela independência contra seu senhor e criador. Para Maximilian, a realização do amor foi fracassada, pois, assim como na dedicação ao objeto amado, na vida, o desejo é atmosférico, monótono e sonífero. A verdadeira vida é irreal, acompanhada pela impossível face empírica. Todavia, essa lembrança ficou inesquecível dentro dele e ele “jamais voltou a sentir todas as mesmas sensações de quando beijou a deusa nesta vida”.

Esse instante eternizado corresponderia a uma espécie de milagre, para Lukács, 2015, p. 149, o qual não pode durar, uma vez que ninguém suportaria: nas atitudes e possibilidades da própria vida – é necessário a recaída ao torpor, a negação dela para poder vivê-la. Maximilian vive instantes encantados, em uma efervescência efêmera, cujo dominador comum não se situa no sentido da história, isto é, torna-se indiferente a qualquer finalidade, porque sua intensidade basta a si mesma e desdobra-se em um infinito encadeamento de rememoração de pequenos êxtases. O instante é o começo e um fim, o qual não significa o todo da existência, mas partes dela. A particularidade da eternidade do instante é possível quando “partes” das características da estátua, como a beleza e a perfeição são ansiadas e esperadas por meio da repetição de seus objetos amorosos, contudo, Maximilian não prepondera essas partes-fragmentos (metonímia) direcionadas ao “Todo”, isto é, ao amor e aos relacionamentos, em geral, nem nos contrates, como o belo e o feio, às qualidades e aos defeitos, os quais podem vir a formar uma unidade, mesmo que em sua forma específica. O desejo nostálgico de apreender a atemporalidade do instante, se expressa, no protagonista, por meio da repetição dos objetos-sujeitos de sua estima e apreço.

Sendo assim, o amor direcionado aos objetos, tem a predominância da busca pela “ânsia do infinito de um ideal perdido⁴⁰” e pela “ânsia do infinito da perfeição perdida⁴¹”, as quais, juntas, fazem com que, Maximilian, diante do amor, realize uma “busca

⁴⁰ *Sehnsucht nach einem verlorenen Ideal.*

⁴¹ *Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies (Perfekt).*

ontológica⁴²”. Desde essa época, ele desenvolveu “uma fantástica paixão por estátuas de mármore”. Entrou na capela dos Médicis e ficou “por uma hora inteira lá, mergulhado na contemplação na estátua marmórea”, construída por Michelangelo⁴³.

[...] enquanto a figura inteira se acha envolta por uma doçura etérea que não se costuma encontrar nas obras daquele mestre. Nesse mármore, o reino dos sonhos inteiro está fixado com todas as suas tranquilas benesses, uma terna quietude mora naquelas belas formas, um luar apaziguador parece correr nas suas veias... é a *Noite*, de Michelangelo Buonarroti. Oh! Como eu queria dormir o sono eterno nos braços dessa *Noite*... (HEINE, 2017, p. 15)

A escultura *Noite*, envolta por uma “doçura etérea” sugere a volatilidade do sublime, mas, que, no entanto, com o “reino dos sonhos” há a possibilidade de se eternizá-lo, já que a realização dos desejos pode ser estabelecida entre a dinâmica do sono e dos sonhos. Existe um descompasso entre o tempo da realização de certa experiência (os desejos) e o seu efetivo cumprimento (a realização deles), ou seja, o mecanismo da existência supõe o desacerto entre a meta e o tempo de realização e, Maximiliano, a partir disso, refugia-se dentro de si e em seu universo onírico. *Sehnsucht* [ânsia do infinito], a necessidade de regressar ou de encontrar o infinito, através do despojamento, da purificação do intelecto e dos mistérios da noite, expressam-se na seguinte passagem: “Como eu queria dormir o sono eterno nos braços dessa *Noite*...”.

O narrador aspira ao eterno provido de uma existência superior: anseia o infinito, em um lamento pela eternidade, diante do duplo domínio: a vida, representada pela figura da *Noite* e a morte, que evidencia o caráter transitório do sono. Entretanto, por ser uma escultura – a mulher (*Noite*) também pode simbolizar o trânsito entre a vida (o amor) e a morte (o frio e o imóvel). Nesse sentido, o protagonista estabelece um intercâmbio amoroso entre o seu finito (a morte) e a infinitude (o amor), representada pela *Noite*. Contudo, “nos braços dela”, pode transmutar a sua finitude, no advérbio infinitamente, por meio da presença e do acolhimento dela.

FIGURA 1: *Noite* (1526), de Michelangelo Buonarroti

⁴² *Ontologischesuche*.

⁴³ Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475 — 1564), foi um pintor, escultor, poeta e arquiteto italiano, considerado um dos maiores criadores da história da arte do ocidente. Por sua capacidade de expressar a experiência do belo, do trágico e do sublime, em uma dimensão cósmica e universal, também foi chamado de “O Divino”.



FONTE: Google Imagens

Representada pela figura feminina esculpida *Noite*, em conjunto com as obras, *Dia*, *Aurora* e *Ocaso*, de Michelangelo, foram compostas para capelas funerárias e túmulos, o que evidencia o amor do narrador, como já condenado à destruição; assim também o ambiente simula um intenso *pathos*, até mesmo, com ele, imaginariamente envolto nos braços da amada. De olhos fechados, ela está com a cabeça curva para baixo e coloca a mão em sua cabeça. Talvez, quisesse somente pensar e não ver: o saber do desejo de Maximilian por ela, concebido pela coruja, que é uma ave noturna, em baixo de sua perna esquerda; ou, também, ao não ser recíproca com o sentimento do personagem, poderia alterar sua identidade, ao esconder-se sob uma máscara, localizada no seu braço esquerdo.

Certa vez, quando derramava lágrimas amargas, quando, desintegrando pela dor, a esperança me escapava, encontrava-me sobre um outeiro escarpado que, na escuridão, ocultava meu aspecto de ser vivo – solitário como nenhum recluso jamais esteve, levado por angústia indizível; destrutível forme olhei ao redor, buscando por ajuda, foi impossível me mover para frente ou para trás, como se estivesse ancorado, pela vida fugidia e morredieira, a um anseio infinito: então veio de longínquos ermos azulados, das alturas de minha antiga felicidade, um arrepio crepuscular – com um só golpe romperam-se os grilhões da Luz – e assim pude renascer. (NOVALIS, 2019, p. 35)

A dor de Maximilian, de alguma forma, já poderia existir. Envolto em uma alteração temporal, onde seu objetivo é a contemplação obsessiva pelas esculturas,

apropria-se delas, pela consciência, ainda que seja por uma consciência transcendental. O refúgio na beleza permanece na esfera da aparência e no inatingível. No entanto, não há um empobrecimento de sua subjetividade, que é impulsionada para a reanimação de sua vida. Solitário, ele tem com a figura da *Noite*, o despertamento de sua alma e, assim, “renasce”. A escultura e a noite estabelecem com ele uma relação erotizada, a qual desordens de sua alma exaltam-se, direcionadas a tudo o que Maximilian admira e que, por semelhança, cria em si e no outro. A produção de sua mente necessita da unificação e, nesse momento, por não conseguir fusionar os opostos, tenta, a partir de suas funções mentais, a proximidade, com a figura da *Noite*, ao tentar igualá-la a si: a antecipação da perda, as indagações dela (os olhos fechados e as mãos, em um movimento de pensar), a indecisão entre a “coruja” e a “máscara”. Mas, tudo isso, mesmo partindo de um, não alcançam à disposição dela, apenas o sonho do narrador, porque, ainda que com todos os seus esforços, ela não tem alma, é unicamente uma obra artística. Além do mais, para a realização do amor, não basta apenas o querer do eu, precisa também haver o desejo do outro.

A escultura *Noite*, contudo, ao não abrigar Maximilian pode utilizar-se da máscara da negação, assim como a existência da burguesia: que há a negação do que é desejável, a recusa da beleza, a insatisfação dos institutos vitais. A sua profissão é uma forma de vida, a qual determina seu conteúdo, o tempo, o ritmo de vida e seu estilo, segundo Löwy; Sayre (2015, p. 101), isto é, a escultura tem a função artística da beleza e do ato de sonhar. A repetição do sistema rotineiro de sua contemplação é dominada pela ordem sobre o estado da alma: somente contemplar a beleza da arte.

O objeto amoroso sendo uma figura feminina e, novamente, uma escultura, é nomeada como a *Noite* e inscrita como símbolo do mistério, do sonho, do obscuro e da impossibilidade de união entre materialidade-espiritualidade. Matéria, matéria-prima bruta e lapidada, imóvel, nua, fria e seca, o encontro de Maximilian com ela é projetado e decomposto em um ritmo entre ilusão e lucidez, queda e redenção, sublime e horror. Nesse sentido, o desejo de união com o objeto rememora-se em uma espécie de nostalgia, enquanto, a impossibilidade de tê-lo condiciona a melancolia. A partir disso, a nostalgia-melancolia é desenhada em uma percepção da sucessão de eventos com o qual se confunde com a velocidade da ação. O instante manifestado, ao Maximilian observar a *Noite*, é lentificado, parado, guardado e evocado em um contraste entre fugaz-duradouro. Dessa maneira, a nostalgia-melancolia é marcada pelo momento presente e antecipada para o futuro, como uma forma de desejo para que o fragmento do instante possa a ser

perpetuado pelo Todo, não pela lembrança, mas pela perpetuação do momento eternamente.

O protagonista heiniano também se apaixonou por pinturas de mulheres: “Só uma vez me enamorei de um quadro. Era uma Madona maravilhosa, em uma igreja de Colônia, às margens do Reno” (HEINE, 2017, p. 15). Converteu-se em “um fervoroso papahóstias” e teria gosto em lutar, como um cavaleiro espanhol, pela vida da imaculada Conceição de Maria, “rainha dos anjos, a mais bela dama do céu e da terra!”. Nesse sentido, o amor direcionado à mãe de Jesus, ao amor materno, o que pressupõe a concretização de um vínculo e a aceitação por parte dela, do narrador. Maximilian é assujeitado à beleza da Madona. Gesto involuntário, próprio de determinada personalidade, o julgamento do belo, contar-se perfeito na medida em que estiver livre do medo e da inquietação, a qual conduz à realização sagrada (RILKE, 2011b, p. 31). Para ele, a beleza seria uma espécie de religião, a qual deveria ser investigada e exaltada. “Como possuir o encanto que possui? Como tê-la por seu? Como tê-la, enfim, se não como bem, ao menos como próprio?” (D’AGOSTINO, 2011, p. 153). O mundo ausente, a natureza apagada, as personagens simplificadas, as perdas assinaladas, produzem no narrador um “dispositivo” o qual gera o mundo ideal como sendo a verdadeira experiência.

Madona, em português, significa “Nossa Senhora” ou “Virgem Maria com o menino”, representa a Virgem Maria, mãe de Jesus, na arte cristã. Maximilian interessa-se por “toda a Sagrada Família” – a unidade familiar e “tirava o chapéu com particular afeto quando passava diante de São José” – a figura paterna e o padroeiro das famílias. A Imaculada Conceição é retratada, conforme a imagem abaixo, como a Virgem Maria, cercada pelos anjos (o amor) e por uma coroa de doze estrelas (a iluminação). É mostrada esmagando a cobra (as adversidades da vida do narrador), como os lírios e as rosas em um “jardim fechado”⁴⁴, simbolizando o seu amor, a sua virgindade e a sua pureza.

FIGURA 2: *Imaculada Conceição* (1767–1768), de Giovanni Tiepolo⁴⁵

⁴⁴ *hortus conclusus*: é uma forma típica de um jardim medieval.

⁴⁵ É uma pintura a óleo do pintor italiano Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770), que retrata a Virgem Maria.



FONTE: Google Imagens

A pintura “fala para os olhos”; sua cor é apenas o raio de luz cindido, a linguagem da visão. Para o pintor é um sonho: a luz onipresente vivifica um ponto claro ao olho e penetra na alma; ela é uma tela de cor, tem magia e luz (HERDER, 2018, p. 55) Como a grande Mãe, a pintura de Imaculada Conceição simula uma transcendência e existe nela toda a beleza e a perfeição. Sendo perfeita, também é salvífica e, portanto, sagrada. A temática do amor frustrado simboliza Maximilian, para Delille (1984, p. 109), é poético e idealista, dentro de uma sociedade dominada por interesse puramente egoístas e materiais. No instante em que visualiza a pintura, o narrador, nesse ínfimo momento, paralisa os embates das grandes e sublimes reflexões de seu íntimo e entrega-se à beleza e à bondade da Madona.

Ao contrário das esculturas, como uma arte que concretiza a materialidade da figura feminina, na pintura, que são usadas cores em um papel, por exemplo, evidencia a passagem do objeto amoroso para a materialidade-espiritualidade. Ela também é imóvel, não tátil quanto à percepção de suas formas, porém é visual e elevada ao sublime pelo viés religioso, puro e inalcançável. A Virgem Maria representa a vida-morte-eterna da

beleza, da perfeição e do amor. Em uma ruminação pelo encontro com a materialidade-espiritualidade, Maximilian ambiciona situar-se entre dois mundos: o real e o ideal, o material e o espiritual e, com isso, por meio da impossibilidade de fundir, unir esses binômios, surge a nostalgia-melancolia, como um sentimento resultante sobre o não saber, o não acabamento e da irrealização de todas as dualidades pelas quais Maximilian vivencia.

Mas, durante o prosseguimento do enredo, Maria pergunta à Maximilian: “- E o senhor amou sempre apenas mulheres esculpidas ou pintadas?”, e ele responde, “- Não, também amei mulheres mortas” (HEINE, 2017, p. 16). Ele enamorou-se por uma moça que já estava morta havia sete anos, o que expressa a atração por amores vinculados à morte e à própria condição degradada do corpo, com a qual, o espírito sendo etéreo não sofre com as mudanças corporais ocasionadas pelo transcorrer do tempo. O presente, para o personagem, parece estar degradado, então, o mal-estar em relação à realidade caracteriza seu comportamento melancólico, que em um ciclo de repetição, almeja construir o amor da forma que ele deseja. Não havia a alma nas estátuas e nem na pintura, mas, agora, Maximilian dirige-se apenas para o espírito, como o seu novo objeto de amor. Os objetos amados até então materializados, com a mulher morta é espiritualizado, por ela ser etérea.

Conheceu a pequena Very e, por três dias, exclusivamente se ocupou dela. Todavia, alguns meses depois, soube de sua morte repentina devido a uma febre nervosa. Por muitos anos não pensou mais nela, mas “na tranquila solitude e beleza do verão em Potsdam”, onde não tinha contato com ninguém, recordou-se da menina.

[...] aquela doce e pequena pessoa estava cheia de vida, outra vez diante de mim, sorridente, amuada, graciosa e mais bela do que nunca. [...] quer que eu fosse, lá estava a meu lado, conversava comigo, ria comigo, sempre agradável e gentil, ainda que sem grande ternura. (HEINE, 2017, p. 18)

A solidão do narrador possibilitou resgatar a lembrança de Very e pouco se importou se a visão dela tenha sido real, uma alucinação, uma ilusão ou uma mentira, porque causou um impacto nele. Seus desejos quanto à presença da jovem o atravessam e se constituem como uma experiência de arrebatamento, de dor e da certeza de uma impossibilidade estabelecida, pois, não existiria sua materialidade, sua concretização. Diante de tantos desencontros amorosos, ela (o objeto de amor), finalmente, estava com o protagonista, mesmo “sem muita ternura” – sem muita reciprocidade. Very, com isso,

torna-se uma companhia de retorno, mas também da falta evidente. O desamparo e o apelo de Maximilian afirmam à frustração de se alcançar a plenitude e apontam, segundo Deloya (2002, p. 125) para a demanda de fusão ou de restituição mítica.

A repetição da impossibilidade de realização amorosa é multiplicada e assinala para o retorno e a presença da expectativa de plenitude romântica não ser atingida. O novo-mesmo-de-novo, presentificado é absorvido com sentido de passado e de futuro. Nesse sentido, o amor apresenta um lugar de utopia, porque está condenado à destruição e à morte. Em uma contínua troca entre proximidade-distanciamento, falta-ausência, real-ideal, Maximilian recebe a marca do interdito de seu desejo, que nega, constrange excita, condena e mostra a pulsão erótica entre a Vênus-material, a Virgem Maria-espiritual e a Vênus-Virgem Maria-material-espiritual, concretamente-abstrata. Para tanto as figuras amadas de Maximilian são incorporados em si e, a partir do primeiro objeto amado – a escultura, Maria, à fria, imóvel e distante Maria, que é desdobrada, fragmentada em outros objetos projetados de amor. Para tanto, a incorporação dela ou desses outros objetos são consumidos em uma espécie de amor canibal.

Maximilian não busca mais a si mesmo, porém procura a si mesmo no outro ou nos outros objetos-sujeitos. Contudo, permanece sozinho, em um mundo imaginário de figuras idealizadas, próximas-distantes, que, entretanto, se dissolvem. O narrador, portanto, em relação aos seus objetos amorosos: deseja, encontra, chega, para e perde. Sendo assim, Maximilian enfrenta situações que chegam perto de sua realização, mas, que, no entanto, move-se para longe de seu alcance. A expressão suplício de Tântalo⁴⁶ refere-se ao sofrimento daquele que deseja algo que aparenta estar próximo, mas, contudo, é inalcançável: “tão perto e, ainda assim, tão longe”.

Dentro de um paul cruzei com Tântalo
sofrete, pois que a água lhe lambia o mento.
Sedento, não tocava nela: toda vez
Que o velho se curvava com garganta seca,
a água tragada se ocultava, e, aos pés, o solo
enegrecia, pois um demo a ressecava.
Pendiam frutos de árvores altifrondosas
sobre a cabeça: rútilas, maçãs, romãs,

⁴⁶ Na mitologia grega, Tântalo foi um mitológico rei da Frígia ou da Lídia, casado com Diane. Ao testar a onisciência dos deuses, roubou os manjares divinos e serviu-lhes a carne do próprio filho Pélope em um festim. Como castigo foi lançado ao Tártaro, onde, e em um vale abundante de vegetação e água foi sentenciado a não poder saciar sua fome e sede, visto que, ao aproximar-se da água, esta escoava e ao erguer-se para colher os frutos das árvores, os ramos moviam-se para longe de seu alcance sob a força do vento.

peras, dulçor de figo, olivas succulentas,
 mas quando o ancião erguia as mãos para colhê-las,
 o vento as arrojava em meio a uma umbrosa nuvem.
 (HOMERO, 2011, p. 582)

Assim como Tântalo, portanto, os desejos de Maximilian não se cumprem, são esperas que têm no outro um fim em si mesmo. Diante da não realização, de igual modo, o amor por ser uma experiência subjetiva e não estruturada, pode apresentar as qualidades românticas da autenticidade e da utopia, uma vez que, frente ao mal-estar causado pela modernidade, o narrador, através do amor, nega que seja uma máquina e desespiritualizado e, dessa forma, imagina um mundo que não seja compreendido como um modo de produção e utilitarista. Autônomo e autêntico, o protagonista permite-se a adentrar em sua interioridade, o que implica e uma vida sentimental de afetos e afetações. A infelicidade-felicidade do amor faz com que Maximilian fique entre o amor, em uma condição de depuração, aniquilamento e perpetuamento, e, com isso, novamente, a nostalgia-melancolia retoma, ao revelar as contradições e impossibilidades de plenitude entre o amor, a felicidade, o pertencimento e união entre o “eu” e o “outro”.

O universo dos sonhos e das fantasias possibilita ao narrador manter-se distante da racionalidade hegemônica do mundo moderno, para Knauer (1999, p. 883), devido a sua satisfação sensorial (a visão, prevalentemente) e as suas capacidades mentais. A partir do conhecimento dos sentimentos e pensamentos, Maximilian faz e refaz-se diariamente. É no encontro com o outro (o objeto, o objeto-sujeito, o espírito –os instantes) que resultarão em um novo conhecimento de sua natureza e de seu humor. Perante toda a inatividade corporal, sua alma está ativa, origina uma rica vida interna e moral e, por outro lado, aumenta o desinteresse pelo plano terreno e temporal.

Por meio do acesso aos pensamentos e sentimentos, os instantes permanecem na memória, pois, de alguma forma, foram eternizadas. Com isso, em seu conjunto, o nome, as impressões, o conhecimento antigo, as pequenas felicidades podem ser acessadas: “[...] É fácil evocar espíritos, mas difícil mandá-los de volta ao seu escuro Nada; eles me olham tão suplicantes, nosso próprio coração intercede tão poderosamente por eles...” (HEINE, 2017, p. 16). Nessa passagem, o personagem refere-se ao reencontro do instante do instante cujo resgate à *Very* (o instante) é retomado e enfatizado - “difícil mandá-la embora”, “olhar suplicante” (o instante do instante), que produz uma profusão de eternidades sob a ótica do presente. Por meio da dor impregnada e das breves alegrias, o instante coincidente, vivido, gasto, antigo-novo, atravessa e une o corpo e a alma de

Maximilian em uma dimensão espaço-temporal incompreendida para o outro, a qual conquista e transforma o passado-presente-futuro, atravessado por uma nostalgia-melancolia do vazio do ser e da dor-alegria do que foi ou o do lamento do que poderia ter sido.

E desejando um engajar-se, e o outro não, têm ambos a mesma finalidade: ser felizes. Um gosta disto, outro daquilo, mas ambos concordam em ser felizes, como seria unânime a resposta afirmativa a quem lhes perguntasse se querem estar alegres. Essa alegria é o que eles chamam de felicidade. E ainda que um siga por um caminho e outro por outro, a finalidade de todos é um só: a alegria. Como a alegria é um sentimento do qual todos temos experiência, a encontramos em nossa memória, e a reconhecemos ao ouvir pronunciar a palavra felicidade total. (SANTO AGOSTINHO, 2019, p. 230)

O engajamento e a felicidade proporcionada através do resgate dos instantes e, quem sabe, dos instantes dos instantes, onde não há mais uma falta de adaptação, existe a acomodação do indivíduo à sociedade nova na qual ele integra: a nostalgia de suas memórias, enquanto um conceito de possível ajustamento do homem a seu meio original [*Heim*]. E, assim Maximilian viveu por seis meses em Potsdam, “totalmente mergulhado no amor”. Evitava qualquer contato com o mundo externo (com a realidade) e, de certa forma, “furtou-se a si mesmo”. Portanto, o resgate aos instantes evocadas ou inventados sobre a menina refere-se à nostalgia de um tempo perdido, redescoberto ou ressignificado, enquanto o que poderiam ter sido ou vivido entre eles, retoma a uma condição melancólica, da falta, da irrealização e do esvaziamento.

Há uma melancolia do narrador frente à modernidade, que é crítica e radical: arrebatamento pesaroso, os ideais e euforias do protagonista o conduz para uma espécie de miragem que ele projeta nas recusas da existência à fragilidade e condenação à inconcretude do objeto amoroso. A identificação no outro amado-incorporado-introjetado-projetado sublima, abjeta e rebaixa o desejo que por si é liquidado. A fim de assegurar o domínio sobre o incerto - a realização material-espiritual, o objeto amoroso é inscrito em um trânsito de lembranças, na imaginação de encontros/reencontros, em um devaneio que mobiliza o impulso vital, embora, caracterize-se por sentimentos ingênuos e hipervalorizados. Por isso, a nostalgia é uma reação à perda e se figura em uma potencialização dos afetos em direção à recriação do bem ausente: a realização amorosa ou anteriormente, à satisfação impossibilitada pela existência diante da nova configuração do mundo.

Nesse sentido, Kehl (2009, p. 97) salienta para a necessidade de inclusão do sujeito melancólico nos laços sociais - à solidão do personagem que traz para si, as impressões e recordações de uma pessoa já falecida. O tempo despossuído de valor tem com o retorno do passado, a repetição dos pequenos prazeres cotidianos conhecidos: [...] “Por três dias, só me ocupei dessa jovem e achava o mais alto deleite em tudo o que ela fazia e falava, em todas as manifestações de seu espírito raro, mas sem que meu ânimo sentisse emoções ternas em demasia” (HEINE, 2017, p. 16).

A melancolia precedida na percepção, com o advento da linguagem separa a experiência imediata do pensamento conceitual, o que leva Maximilian a um senso permanente de perda ontológica. A linguagem e o pensamento conceitual, dessa forma, criam uma distância insuperável entre a vida verdadeira e a sua representação. A vida, para ele, configura-se em uma jornada árdua, que, através do desespero, procura por uma segurança final, uma salvação, sob os diversos objetos de amor. Nesse sentido, pelo tédio da vida desencadeado pela modernidade e pela impossibilidade de realização amorosa, a melancolia do personagem heiniano qualifica um estado de ânimo marcado pelo *spleen baudelairiano*, com uma coloração romântica – a melancolia dos poetas. A tristeza causada por um sonho evanescido, cede espaço ao sublime e à renovação: o amor, um novo amor.

Para Freud (2015, p. 180), a perda do objeto é permeada pelo luto e pelo amor, o qual é assegurador do “eu”. Portanto, o “eu” ao se tornar “pobre e vazio”, isto é, desprovido de valor, moralmente desprezível é incapaz de qualquer realização. O melancólico deseja, com isso, ser punido, o que expressa o delírio moral de inferioridade, em geral, pois o falecimento de seu objeto idolatrado converge para si. A insatisfação com esse mesmo “eu” cogita as autorrecriações arraigadas no objeto.

Assim, concluem-se três pré-condições da melancolia, que são: a perda do objeto, ambivalência e a regressão da libido do “eu”. Na estrutura melancólica, sob o ponto de vista tópico, houve a falência do “eu”, o qual coincide com o fracasso do Ideal do “eu”. A natureza da angústia, ao interiorizar a fragmentação da perda realizada pelo objeto analítico, realiza o gatilho dos mecanismos de defesa da negação secundária com a introjeção, que assim mantêm a relação objetual primada pela agressividade.

De acordo com as formulações de Aristóteles (1998, p. 97) sobre a bile negra, ela torna Maximilian inconstante, ora quente, ora frio: quando quente, conheceu seu medo de irrealização com os objetos, enquanto frio, torna-se covarde. Simboliza a estação do outono e tem qualidades frias e secas. A sensação quase física do personagem, de um

quase aniquilamento de suas experiências frustrantes com o amor, apresenta mais uma imobilização, um impedimento de se sentir os menores movimentos da vida interna e externa, à abolição de qualquer devaneio ou desejo. A perda que não foi descarregada e elaborada de seus aspectos afetivos e emocionais mais sofridos, uma vez experimentados, fica repetindo ou aderindo a outras perdas - as escolhas amorosas de Maximilian, na função não apenas de produzir ou reproduzir mais dor e sofrimento, mas, principalmente na busca de uma solução melhor que a anteriormente possível. Todo ser de exceção é melancólico e ele é por natureza, não por doença. Para Pigeaud (1998, p. 40), necessita-se distinguir entre o seu excesso fortuito e a presença constante, em um indivíduo, de uma quantidade de bile negra que faz com que ele tenha essa condição. Este último não é, portanto, necessariamente doente; mas é preciso dizer que ele tem uma tendência à doença.

Embora esteja vivo, o narrador parece sentir que o mundo a seu redor está morto, oscila entre o ideal (as esculturas, a pintura e Very) e o real (Maria, que está doente, morrendo); entre a materialidade (os objetos), a materialidade espiritualizada (os objetos-sujeitos), a espiritualidade quase desmaterializada (Maria). Projeta a vida nos objetos de amor, mas eles são ou estão mortos; ilustra o amor em Maria, que ainda é viva, mas está morrendo. O perfeito e ideal oscilam com a não concretude; Maria, o real, debilitada e imperfeita, também é um amor não efetivado, como elemento constituinte do Romantismo, ou já teria, em algum momento, ter sido um relacionamento realizado, mas, que, agora, voltam instantes dos instantes. Utiliza-se de seus sentidos, sobretudo da visão, a fim de que possa experimentar mais e melhor de suas fontes de instantes e de amor. Desse modo, o real-ideal, a vida-morte, a realidade-fantasia, o eu-outro, a materialidade-espiritualidade, o eterno-instante, não são referências, mas direções do passado-presente-futuro e em tais dualidades, que, por não serem tangíveis de serem unificadas, possibilitam a eclosão da melancolia e da dor dos desejos que não foram possíveis de serem realizados.

Entretanto, para Nasio (2007, p. 42), não é perder o ser amado que dói, mas amá-lo mais do que nunca, mesmo sabendo-o de sua irremediável perda, porque o amor e o saber se separam. A imagem psíquica (representação ou lembrança) desse objeto perdido, por compensação é fortemente superinvestido. E, desse modo, o “eu” dilacerado de Maximilian, no entanto, ainda consegue fantasiar e seu inconsciente manifesta-se em uma construção psíquica edificada pelos ciclos de busca, fracasso e, novamente a mais procura

pelo amor. Portanto, a dor psíquica seria o afeto provocado pela percepção do “eu”, pela apreensão da não conquista do outro.

Tão etérea como a imagem no espelho, a beleza dessas mulheres sabemos todos, embriaga os olhos do homem de feito um torvelinho, insufla-lhes desordem e transtorno, arrasta-os em ruína. Um poder assim tão mordaz, fonte de traições, guerras, morticínios, parece urgir os que dele usufruem com o selo da imortalidade, mais que da retidão de caráter. É bem verdade que Virgílio, pelos doces sábios de Vênus, dissuade-nos sobre a culpa de Helena “a inclemência dos deuses, sim, dos deuses”, adverte Enéias, “derruba este poderoso império”. Daí a fácil ilação: essa Erínis terrífica, potência de destruição e morte, diverge da verdadeira beleza, cujo encanto e sedução, excitando o desejo e a imaginação do homem, não conduz à lascívia ou perversão dos costumes, mas ao templo do amor. (D’AGOSTINO, 2011, p. 148)

Helena, a mulher ideal, assim como os objetos amorosos do narrador; Erísia, a mulher que poderia corresponder à real, à Maria. O amor materializado-espiritualizado ou espiritualizado-materializado esbarra-se sempre na inacessibilidade. Entretanto, quanto mais frustrado fica, igualmente, o personagem promove mais vitalidade para novos amores. Maria está próxima a ele, assim como a outra Maria, a Imaculada Conceição, mas, talvez, o seu amor por ambas seja apenas maternal. De um lado, para Fitch (1973, p. 43) há o *Formaliter* do absoluto para-si, mas o sair-de-si desse próprio saber, em uma forma-reflexão absoluta, acusa para uma infinita reflexibilidade – a faculdade livre que o saber tem, de se projetar objetivamente diante de cada si e de seus estados; por outro lado há o *Materialiter* que o saber é pensado em uma quantificabilidade absoluta.

O amor diante dos objetos faz com que o narrador o poetize, porque mesmo que nele haja destruição e morte, para Schlegel (2016, p. 319), o sentimento amoroso leva o sujeito a uma construção interior, de caráter absoluto, reduzido e potencializado infinitamente. Os objetos amados, então, não deveriam movimentar-se para-si, mas, porque, já que não é possível sua satisfação, Maximilian ao libertá-lo-de-si, mediante a um recuo supra-sensível, poderia visitá-lo em sua memória, por meio dos instantes, em um processo de vir-a-ser, o qual recorre e interligam-se passado, presente e futuro. Opondo-se à sobriedade e ascetismo do mundo burguês, o protagonista, de maneira infantil, idealiza, porém, de forma juvenil, absorve e experimenta todas as negações e frustrações observadas em sua experiência, frente ao mundo moderno.

2.4 Maria, a Morte e *Das Unheimlich*

A onipotência derrubada, a consciência da mortalidade, a sensação indefinível do não acabamento, o sonho irrealizável, constroem uma sucessão de mortes e renascimentos, na movimentação de Maximilian. “Se a morte fosse uma pessoa, que pessoa ela seria?” (KRASTEBAUM; AINSENBURG, 1983, p. 149). De caráter fixo e familiar, caracteriza-se pela cessação das funções vitais de uma planta ou animal. Pode ser personificada pela figura de Maria que: “não desperta”, “cochila”, “não pode conversar”, “tem pouco tempo de vida”, “adormecida”, “doente pulmonar”, “deitada e quieta” e “balbúcio de uma criança, o gotejo de um pássaro e o estertor de um moribundo”. São imagens que sugerem o decréscimo e a paralisação da vida. O protagonista, a partir disso, tem consciência e habilidades adquiridas sobre a existência para compreender a morte e a finitude do corpo.

Alguém morreu. O que terá morrido? Talvez nada, talvez tudo. Talvez a dor seja apenas de algumas horas, ou dias, ou talvez meses, e depois tudo se acalme outra vez e a vida prossiga como antes. Talvez aquilo que outrora parecia coeso se desfaça em mil pedaços; talvez, uma vida de repente perca todo o seu conteúdo de sonhos, ou, talvez, de uma nostalgia estéril floresçam novas forças. Talvez algo dessabe, talvez ambas. Quem sabe? Quem há de saber? (LUKÁCS, 2015, p. 165)

Enquanto uma experiência-limite, a finitude do corpo ou as pequenas-mortes cotidianas são o lado obscuro, o sentido de esvaziamento, a impotência e a derrota decretada apesar de toda a luta. Constitui um empobrecimento e desnudamento da pessoa enquanto ser, e ao não poder dominá-la, o sujeito pode vir a acompanhar seus fatos para que, eventualmente, dê a ela um melhor de si a cada momento de vida. A morte implica na separação, no vazio e na dor. Talvez seja o símbolo da solidão dos que ficam. Disfarçar-se no Nada ou na esperança de uma possível eternidade. Maria está debilitada, em seu corpo-edifício que está prestes a ruir. Com o prosseguimento da narrativa pelo protagonista há a manutenção do corpo vivo de Maria que, contudo, falece paulatinamente e revela conexão com o ritmo do enredo e dos desdobramentos dos fatos. Para Maria, a morte converge-se em salvação, enquanto para Maximilian, a destruição do ser (de seu amor) é entendida como uma crise. Maria representa uma configuração de amor que está morrendo. Existe um amor, mesmo que sutil, entre ambos:

-Max! Max” – gritou a mulher das profundezas de sua alma. – Horrível! O senhor sabe que um beijo de sua boca... - Oh, cale-se, eu sei que isso representaria algo horrível para a senhora! Não me olhe de modo assim tão suplicante. Não interpreto mal seus sentimentos, ainda que seus derradeiros motivos me fiquem ocultos. Eu jamais ousaria apertar meus lábios nos seus... (HEINE, 2017, p. 14)

O diálogo sugere o desejo amoroso entre ambos, contudo, sua conclusão representaria a morte de Maria, pois ela já se encontrava no processo de finitude. O amor de Maximilian pelas esculturas, pela pintura e por Very, a menina morta, poderia representar o amor dele por Maria, sublimado, porque, talvez, ela não fosse a mulher ideal e perfeita, não por sua aparência física, mas, porque estava morrendo, definhando aos olhos dele. Era impossível a concretização do amor entre eles.

A primeira escultura, a “deusa marmórea” objeto amoroso de Maximilian pode representar ou ter sido projetada por ele, em Maria, pois ambas permanecem imóveis, próximas-distantes. A segunda estátua, simbolizada como a *Noite*, vislumbra a infinitude e a eternidade, próprias do ambiente noturno, em que se constrói a narrativa, como também, do mesmo modo que Maria, talvez desapareça com a luz matinal. As duas obras artísticas do corpo feminino efetivam ao observador a possibilidade de contato visual e tátil e, com isso, expressam, na primeira, a materialidade, em contraposição a tão somente espiritualidade de Maria, já que sua materialidade estava prestes a desaparecer; já na segunda, a *Noite* mostra-se como a materialidade-espiritualidade, devido ao seu corpo e aos aspectos oriundos do cenário noturno, o que garante às projeções originadas de Maria, em um jogo entre as dualidades. Já a pintura da Virgem Maria, demonstra não mais o realizável desejo por poder tocar as formas corporais da figura feminina, ela configura-se em uma imagem plana, idealizada, onde o contato tátil, caso aconteça, apenas é possível em sua superfície, a relação visual começa a evidenciar um modo de materialidade que se desfaz, para dar passagem à espiritualidade, ao amor, à personagem Maria, como uma entidade, por estar em seu leito de morte, quase que santificada, respeitada, intocada, sublime e etérea. Very, no entanto, apresenta-se como um espírito, de fato, enquanto uma projeção de Maria já morta, translúcida, etérea, eterna e sem materialidade.

Portanto, o que não pode ser controlado e nem racionalizado, torna-se sempre inquietante. O estranho se apresenta, o familiar revela o desejo, o estranho-familiar acende, perpetua, mas não se realiza. Por isso, a nostalgia de Maximilian é orientada por uma vontade de se viver sonhando-acordado, mas a melancolia pontua a falta e a impossibilidade. Nesse processo de fusão dos dois sentimentos, a materialidade do

narrador com os objetos-sujeitos e a espiritualidade orientada à Very, à Virgem e à Maria desdobram-se na certeza da finitude, como fato material e ao amor, enquanto um elemento da espiritualidade que pode vir à ascender na eternidade, a partir da morte, do caos infinito, o qual se dirige aos devaneios, às imagens, que, por sua vez acionam a dor da ausência e a dor da irrealização dos conjuntos: materialidade-espiritualidade e ideal-real na travessia da existência.

Nesse sentido, muito recorrente no Romantismo, a necrofilia e a espectrofilia, associadas à agalmatofilia também presente na obra heiniana, revelam o amor na fronteira entre a morte e a sexualidade, as desarmonias entre a realidade e a fantasia. Com isso, os objetos amorosos ocupam os espaços dos domínios entre a vida e a morte, sendo que Maximilian tende a optar pelo mórbido e faltoso: “[...] Como me torturavam as mulheres vivas com que travei contatos urgentes por aqueles tempos! E torturaram-me, com seus amuos, seus ciúmes e seus suspiros”. (HEINE, 2017, p. 19)

Para Cook (2002, p. 126), a destruição da vida, por si mesmo, lança a melancolia e a relação de aproximação de Maximilian com a morte imbrica uma visão fronteirística entre o são e o doente: a consciência de que o indivíduo está diante não apenas de limites, mas também de finitude.

O homem é espírito. Mas o que é «espírito»? É o eu. Mas, nesse caso, o eu? O eu é uma relação, que não se estabelece com qualquer coisa exterior a si, mas consigo própria. Mais e melhor do que na relação propriamente dita, ele consiste no orientar dessa relação para a própria interioridade. O eu não é a relação em si, mas sim o seu voltar-se sobre si própria, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida. O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda. (KIERKEGAARD, 2006, p. 19)

O “eu” de Maximilian, ainda em construção, é formado de finito e infinito, temporal e eterno, liberdade e necessidade, que, em uma atitude romântica de fusão entre os opostos, anseia pela unificação desses conflitos e contradições. Contudo, a caducidade das coisas, a brevidade da felicidade, a modernidade encarada como um espaço-temporal hostil coloca-se sob o signo de uma paixão heroica, segundo Benjamin, (2017, p. 77), cuja passagem do possível ao real é um progresso, ou seja, uma ascensão. Apesar disso, em *Cartas de Helgoland*, Heine (2012, p. 155) questiona o excesso de espiritualização do homem:

Quando voltará a harmonia? Quando irá o mundo se curar dessa ânsia por espiritualização, o insano erro através do qual tanto a alma como o corpo adoeceram? Um grande antídoto reside no movimento político e na arte. Napoleão e Goethe atuaram com precisão. Aquele, por ter obrigado os povos a admitirem todos os tipos de movimentos saudáveis ao corpo; este, por nos ter tornado de novo receptíveis à arte grega e criado obras de peso, nas quais podemos nos agarrar como nas estátuas de mármore dos deuses, para não aprofundarmos no mar enevado do espírito absoluto

O próprio mundo real, externo e moderno desencadeia a necessidade pela espiritualização, como uma cortina que, aos poucos, desmorona e revela ao sujeito as ambivalências e as fragmentações originárias da existência. “Agarrar-se como nas estátuas de mármore dos deuses, para não aprofundarmos no mar enevado do espírito absoluto” retoma à ideia da materialidade e do objeto assujeitado. Porém, “essas imagens de mármore nos revelam então, como aterradora da verdade, o espírito que mora dentro delas e seus segredos mudos e horripilante [...]” (HEINE, 2017, p. 23). Sendo assim, mesmo o mármore composto por um material duro e concreto, ainda, ele teria um espírito possuidor de mistérios que causam medo no narrador. Ainda completa que o “frescor físico, aquela floração carnal cheia de vida, aquela coloração rósea que, a mim, prefiro bem antes o mortal e o marmóreo” (HEINE, 2017, p. 29). Ele opta e exalta a ausência da vida, uma vez que os mortos, os espíritos, mesmo não se distanciando da realidade, tem a temporalidade contornada pela realização e plenitude ontológica: a eternidade.

A própria morte é uma passagem da vida, mas a doença mortal de Maria irá transportá-la para o irremediável término: a certeza de sua finitude. Portanto, o desespero, de acordo com Kierkegaard (2006, p. 23) reside na agonia do processo da morte e o não cessar da vida, reprova a esperança, mas a desesperança como impossibilidade da última perspectiva, a contradição de morrer. Há, contudo, o perigo da morte se tornar uma expectativa, porque o desespero é o despertar de quem nem sequer pode morrer. O término da vida significa que tudo estará acabado, mas “morrer a morte” significa vivê-la, em um só instante e eternamente. Então, caminham, Maria e Maximilian, com a melancolia, estado não dissociado da própria consciência da finitude. O sofrimento de ambos é partilhado e associado. A percepção quanto à morte ressignifica o mito cristão do paraíso, da vida transcendente que o ser poderá atingir e reintegrará com sua essência divina.

Quanto mais aumenta a consciência da finitude, mais cresce o desespero, porque o homem não conhece a si mesmo, apenas se julga pela vestimenta e, com isso, há uma infinita diferença entre o eu e o exterior. Para Kierkegaard (2006, p. 60), o desesperar

equivale à perda da eternidade e do “eu” do sujeito. Mas, para Heine, os próprios conflitos internos de cada um produziram uma particular herança cultural e não, a sensibilidade romântica.

A melancolia do narrador, em presença do processo de adoecimento de Maria, resigna-se com a dor, a fim de que possa familiarizar-se com a morte, enquanto, nostalgicamente, aproxima-se dos elementos despossuídos de vida, como, por exemplo, o seu amor pelas estátuas, pintura e espírito. Em todo *pathos*, o sentido interessa-se pelo sofrimento, mas o espírito ambiciona pela liberdade— a desvinculação sobre a perda de seus objetos amorosos, em especial, do primeiro, com o qual, ao não o elaborar, tende a repetir situações que o retomam em um ciclo interminável.

Ainda na primeira noite, o narrador, assim como um oficial francês, antipatiza-se por tudo o que é “gelado que rechaçava com repugnância até os mais doces e deliciosos sorvetes do Tortoni”. O termo expresso pela frieza retrata a temperatura do corpo morto, mas do ponto de vista da finitude, a função vital é a produção do cadáver, o qual nos processos do envelhecimento e/ou adoecimento, com a eliminação e depuração do corpo, a alma vai se desprendendo. Assim, no processo que leva à morte da mulher, o protagonista desse enredo, solitário e intransigente consigo, converge o desfalecimento de Maria, em uma penumbra para si. O luto, enquanto um estado de alma, para os dois personagens, reanima o mundo vazio e faz com que experimentem o prazer enigmático quanto ao fim: um acontecimento nefasto que vai se desenhando diante deles e, inertes, não podem interromper a concretização da morte.

Em meio às castrações e ferimentos narcísicos, Maximilian para enfrentar a dor, recorre ao sonho impossível, que somente resiste à morte através da sublimação. O belo objeto – Maria é capaz de enfeitiçá-lo, não reconhece o sublime como libidinal, porque a morte significa a indiferença, a distração e a levandade; a beleza é um artifício, uma fuga imagética para as modificações dos processos psíquicos que se atravessam pela perda, desvalorização e condenação à finitude. Para Kristeva (1989, p. 157), uma verdadeira experiência melancólica dos recursos simbólicos é vivida pelas “crises de valores” que motivam o homem romântico nos séculos XVIII e XIX e, nesse sentido, a encanação e euforia da busca apaixonada por Maximilian pelo seu objeto amado, aponta tanto como uma presença omnivalente quanto inapreensível e abandonômica.

No entanto, Maria também figura em *Reisebilder*, na obra *Die Reise von München nach Genua* [A viagem de Munique à Gênova], de 1830. A personagem é representada como uma mulher italiana que acompanhou o narrador em suas viagens; era maravilhosa,

porém estava morta. Ambas as mulheres são tratadas pelos protagonistas com bastante cuidado e carinho. Sendo que *Noites Florentinas* foi escrito em 1836, poderia ser a mesma Maria? Há uma repetição dos nomes, características físicas e psicológicas semelhantes e o compartilhamento de se viverem em uma mesma localidade. Seria a imaginação, a ilusão, o delírio do narrador, ou ainda, ele procurou a repetição pela mesma figura e a constância da morte em seus relacionamentos amorosos? Seria a atemporalidade presente em sua mente? Seria a possibilidade da eternidade? Seria a eternidade do instante?

Mas o importante é observar é que essa harmonia se obtém na repetição, no concreto, no ritual, enfim, em todas as coisas que são marca da vida corrente e que se expressão, da melhor maneira possível, no “calendário das festas da religião cotidiana”. Trata-se aqui do presente imanente. Diz-se inclusive que a existência inteira não é, aos que uma longa aprendizagem da “regressão ao seio em marcha” instante. (MAFFESOLI, 2003, p. 62)

Sendo assim, a Maria descrita em 1830 pode simbolizar uma memória, um desejo não realizado, uma projeção do futuro, o passado-presente, o passado-futuro, o passado-presente-futuro. As duas figuras ou a única Maria são sinais de conteúdos eternos, que, redescoberta ou até mesmo já eternizada, em 1836, expõe um gesto de novo-de-novo encantamento. À maneira da eternidade, do amor, da eternidade do amor, do instante eternizado e do desejo indomado, sob as vestes da repetição ou o mesmo-do-mesmo abre-se para a errância dos sentidos: uma palavra, um gesto, um sonho permite à subjetividade ceder espaço às divisões, deslocamentos, disjunções, retomadas, conflitos e para a novidade-antiga.

O caráter da morte é emprestado ao rosto de Maria, por meio do sono, o que para Nerval (2011, pp. 82), pode ser considerado como a ausência de espírito ou através de sua serenidade, produz um conteúdo poético em uma infinita profundidade (GOETHE; SCHILLER, 2010, p. 71). Para o protagonista, o rosto dela já se parece com “máscaras brancas”, de gesso, usadas para a conservação das feições do falecido. Mesmo pálida e quase morta, ela ainda era “extremamente bela”. Essa máscara, no entanto, tiraria o gosto de recordação dos entes querido, porque contém algo da vida dentro da própria morte. Os rostos de gesso carregariam um “rasgo enigmático” – apontam para a garantia da mortalidade e para a dúvida ou esperança sobre uma possível eternidade.

Já na segunda noite, Maximilian recorda-se da lenda das bailarinas mortas, que morreram antes do dia do casamento:

[...] à noite saem de suas tumbas, se juntam em bandos nas estradas à meia-noite se entregam às danças mais selvagens. Adornadas com as roupas de casamento, coroas de flores na cabeça, anéis brilhantes nas mãos pálidas, rindo de um jeito que faz estremecer, irresistivelmente belas, as *willis* bailam à luz do luar e vão dançando de modo cada vez mais frenético e impetuoso à medida que sentem que as horas da dança que lhes são concedidas correm a ser término e terão de voltar outra vez ao frio gélido da tumba. (HEINE, 2017, p. 70)

Ao saírem da sepultura no período da noite, simboliza que as “bailarinas mortas” tenham sido aterrorizadas pelas trevas e por seus perigos, porém, mesmo assim “dançam”, comemoram “à luz do luar”. Elas estão situadas entre a infinitude da morte/vida e na infinitude dos abismos do Nada (a tumba – seus restos mortais), criando duas eternidades. Entretanto, apesar de estarem em movimentos entre a mortalidade e imortalidade, existe um tempo para a celebração, que, depois, elas devem voltar para o “frio gélido” de sua atual morada, permanecem em um estado moribundo, oscilando entre a eternidade (da condição de morte) ou a efemeridade (as saídas esporádicas da tumba, para dançarem).

A Dança da Morte ou a Dança Macabra corresponde a uma alegoria artística-literária no final da Idade Média acerca da universalidade da morte, expressa em sua coreografia que une a todos. Tais representações artísticas acredita-se que tenham surgiram no século XIV, originárias na França. Nesse sentido, a xilogravura em preto e branco de Wolgemut (1493), simbolizada por cinco caveiras revela a condição da certeza e consciência dos sujeitos sobre a sua finitude.

FIGURA 3: *A Dança da Morte* (gravura de Micheal Wolgemut, 1493).



Fonte: Google Imagens

Assim, as bailarinas, em meio ao cenário noturno convidam Maximilian e Maria, em um momento imaginário, para que, por meio da dança, entrelaçados em uma relação erótica, repensem sobre a finitude. O enterro, segundo Maffesoli (2003, p. 59) é uma espécie de negação ou uma denegação da morte, o que passa a representar uma vida que perdura. Com isso, as bailarinas ao saírem das tumbas, em certo sentido retornam à vida, à materialidade, como uma espécie de renascimento, de força contra o esquecimento e o retorno à vida. Para isso, o movimento efetivado por meio da dança, segundo Kleist (2013, p. 39) é uma passagem ao infinito, que reaparece e reencontra-se na constituição do corpo humano em uma consciência infinita do conhecimento para aqueles que já passaram por um finito. Mortas antes do casamento, as bailarinas mostram aos dois personagens, a conquista da infinitude e da eternidade, mesmo diante da perda, isto é, da morte física.

Na primeira noite, Maximilian revela uma recordação que não se perde dele, sendo ela “etérea”, um “rosto que nunca havia visto antes e que jamais voltaria a ver em toda sua vida” e “foram sublimes contemplação durante noites inteiras”. “Mais uma alma do que um rosto”, era a figura de *mademoiselle* Laurence e Maria indaga se ela “era uma estátua de mármore ou um quadro? Uma mulher morta ou um sonho?” (HEINE, 2017, p. 21). O narrador responde que era “tudo isso junto”. Mas, que no outro dia, contaria essa história com todos os detalhes. Portanto, Laurence poderia simbolizar a “deusa marmórea”, a *Noite*, a *Very*, a Virgem Maria, Maria descrita em 1830, Maria do passado, Maria do presente e Maria do futuro. A existência-vida-morte-eternidade-infinito. O inquietante e o familiar. O resultado da multiplicidade de objetos amados, a partir de Maria.

Ainda nessa primeira noite, Maximilian comenta sobre as mulheres italianas, que a música iluminava o rosto delas, da mesma forma que na ópera: onde as melodias despertam em suas almas uma série de sentimentos, recordações, desejos e aborrecimentos. Afirma que a Itália sempre será a terra natal da música, com destaque a Bellini⁴⁷, Rossini⁴⁸ e Paganini⁴⁹. A música é uma forma de arte constituinte na

⁴⁷ Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini (1801-1835) foi um compositor italiano, entre os mais célebres operistas do século XIX.

⁴⁸ Giachino Rossini (1792-1868), compositor italiano, criador de trinta e nove óperas, assim como realizou diversos trabalhos para a música sacra e música de câmara.

⁴⁹ Niccoló Paganini (1782-1840) é considerado o maior violinista da história e um dos mais importantes expoentes da música romântica.

combinação de vários sons e ritmos, que traz os elementos melódicos, harmônicos, rítmicos, performáticos e de timbres. É uma região intermediária crepuscular. Ela expressa algo, cultivado desde festas até funerais, a musicalidade expressa o efêmero dos estados da alma. A obscuridade da música evoca fluxos de pensamentos e impressões, onde realidades são captadas, refletindo, com isso, o “espírito da época”, por meio da primazia da paixão, do sentimento sobre a razão:

[...] as melodias alternantes despertam em suas almas uma série de sentimentos, recordações, desejos e aborrecimentos que se revelam imediatamente nos movimentos de suas feições, em seu rubor, em sua palidez, e, sobretudo, em seus olhos. Quem sabe ler pode ler coisas muito doces e interessantes em seus belos rostos, histórias tão notáveis quanto as novelas de Boccaccio, sentimentos tão ternos quanto as oitavas de Ariosto, às vezes também traições e nobres maldades tão poéticas quanto o *Inferno* do grande Dante. (HEINE, 2017, p. 24)

Na ópera descobriu-se uma mistura entre o imaginário e o concreto, de lenda rememorada e de proximidade sensível. Para Starobinsky (2010, p. 18), é o retorno de uma ficção pagã de detentora de prestígio literário e, ao mesmo tempo, a projeção de um novo poder musical da fábula consagrada. É um espetáculo que mantém os olhos e os ouvidos em encantamento, que o desejo de inovação e o prazer do reconhecimento, recorrem à linguagem e a produção de emoção no público.

A fixação pelas músicas e pelas óperas dirigem Maximilian à repetição sobre o tema da morte ou quanto a uma forma de se preparar, de antecipar a morte de Maria, como, por exemplo, ao citar *Cisne de Pesaro*, de Rossini, o qual esses animais cantam no fim de sua vida ou quando diz sobre o rosto de Bellini que “tinha aquele frescor físico, aquela floração carnal cheia de vida [...] prefiro bem antes o mortal e o marmóreo”, ou ainda, “o aspecto moribundo de Paganini”. Sendo assim, as experiências com as óperas apontam para a consciência dolorosa da dor e da perda; a morte, no entanto, é contemplada como um momento de êxtase, de produção poética na contação desses acontecimentos e, também, como uma forma de afirmar e aceitar a transitoriedade, já que a existência é uma caminhada que tem início, trânsitos e infinitudes.

A música (o canto) e a interpretação (o teatro) transcendem a composição do tema proposto e, assim, a ópera desembaraça-se a fim de mostrar seus próprios poderes à alma sensível dos espectadores e é ela quem condiciona o amor perfeito e ideal de Maximilian, em um misto de estátua de mármore e representação pictória e de uma mulher morta, que

somente a viu e a amou em sonhos – a *mademoiselle* Laurence, que assume os elementos do soturno e do perturbador.

Em *Noites Florentinas*, diversos fatos situam-se em outras camadas da vida psíquica, apresentando emoções atenuadas que dependem de valores concomitantes oferecidos pela estética. A partir da narrativa, *O Homem de Areia*, de autoria do escritor romântico alemão E. T. A. Hoffmann (2019), Freud escreveu um artigo intitulado *Das Unheimliche*, cujas traduções brasileiras para a palavra alemã são: “o estranho” (1996), “o inquietante” (2010), “o infamiliar” (2019) e “o incômodo” (2021).

A palavra alemã *unheimlich* [estranho, não familiar] e é alheia a *heimlich* [doméstico], *heimisch* [nativo], *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], o que é concluído que algo se torna assustador justamente por não ser nem conhecido e nem familiar. Algum acontecimento novo faz-se facilmente assustador e inquietante, contudo, algumas circunstâncias novas são assustadoras, embora outras não, pois há a necessidade do elemento inquietante a fim do novo e do não familiar se tornar apavorante. O inquietante, portanto, causaria o espanto, visto que o sujeito seguro e orientado acerca de seu ambiente dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos.

De maneira geral *unheimlich*, denota vivências e situações nas quais se desperta o sentimento do inquietante, do que é fora do comum ou, além disso: o inquietante poderia ser nomeado enquanto uma espécie de elemento assustador que retoma a algo conhecido e bastante familiar. A vivência da sensação de estranheza, da “inquietante estranheza familiar”, depende de condições simples e uma abrangência das mais complexas.

Os elementos inquietantes fazem parte da constituição do vínculo humano e da categoria do desamparo, um território psíquico que requer a cobertura de falhas e o estabelecimento de um sentido e de uma ordem. Enquanto reedição do passado, algo incomodamente familiar retorna se repetindo, mas, no entanto, se apresenta como diferente. Durante a existência, todos convivem com mistérios, que giram, sobretudo, à respeito do ciúme, rivalidade, amor e o ódio, por exemplo, não se apresentam expressos, o que, por sua vez gera novos mistérios e fantasias, retomando a estação edípica: um tempo de indeterminação, que carrega a marca do proibido, do incestuoso e do inconfessável.

Os sentimentos inquietantes, no Romantismo, são perceptíveis quando o “eu” coloca-se diante de um espelho, que é ele próprio e no qual se desdobra. Com isso, perdidos os fins e os objetos superiores dessa busca, restam os meios entre os quais se incluem o próprio objeto imediato e ponto de partida, ou seja, o homem singular. A

fragmentação romântica jamais está sozinha, pois sua forma é plural. Ao invés de evidenciar por soluções e respostas, o fragmento, expresso diante dos sentimentos inquietantes, por excelência, é incompleto e afirma a lógica da diferença: não o da identidade, a completude nunca ocorrerá, pois, os fragmentos não cessam. Atravessando a formação de uma totalidade fechada e sem diferenças, o fragmento pontua, repete, lança, contradiz, isto é, forja sua duplicidade constituinte: parte e todo ao mesmo tempo.

A experiência da “inquietante estranheza familiar” confunde a realidade com a aparência, ao dissolver a barreira entre a realidade e a ilusão, entre o sonho e a vigília entre o consciente e o inconsciente, a fim de produzir um significado do universo sem barreiras, sem muros, através de uma contínua transformação, partindo da vontade individual de moldar aquilo que se deseja. Corresponde ao sentimento inquietante abrange a totalidade das vivências do sujeito, como também reina nas condições do não experimentado, do que é estranho de si. A consciência de estar familiarizado com determinado evento significa a segurança frente ao que se tem conhecimento e, dessa maneira, o desconhecimento vindo do mundo externo representa uma ameaça. “Estar familiarizado” é “estar em casa”, o que corresponde ao estado paradisíaco: o espaço-temporal da segurança.

Com isso, os elementos inquietantes da narrativa são observados pelo desamparo humano, a reedição de uma situação passada, como pode ser representado pela figura de Maria, o incomodamente familiar retornado e repetido, porém de forma diferente, como nas estátuas, na pintura e em *Very*. Os elementos “inquietantes” da narrativa, a partir do momento em que Laurence é retratada, são atravessados pela música e pela dança:

[...] mademoiselle *Laurence*, voltou a principiar sua maravilhosa dança, eram os mesmos movimentos enigmáticos, a mesma língua que diziam algo que eu não compreendia, o mesmo modo de impetuoso de lançar para trás a bela cabeça, o mesmo modo de ouvir, de rosto colado à terra, o medo, que pretendia calmar com saltos cada vez mais extravagantes, e outra vez a orelha ao solo, o tremor, a palidez, a rigidez, e também as mãos lavadas do mesmo jeito formidavelmente misterioso e, enfim o olhar de soslaio suplicante, implorante, que dessa vez pousou sobre mim de modo ainda mais demorado. (HEINE, 2017, p. 62)

Já na segunda noite, Maximilian relata à Maria que esteve na Inglaterra e, nesse momento, uma música singular despertou nele “sonhos noturnos”. Viu quatro pessoas: uma mulher gorda, a mãe de Laurence, um anão, um cão, chamado de Lorde Wellington e uma moça jovem, perto de seus quinze anos, a *mademoiselle* Laurence. A jovem parecia

“aborrecida e mergulhada em si mesma”, “às vezes ela era empalidecida, quase cadavérica”. Em um espetáculo, Laurence iria dançar, nem clássica e nem romanticamente, mas à maneira com que dançava, às formas externas do movimento fizeram com que ela absorvesse “quase com violência” à atenção de Maximilian. O cão tocava um triângulo e a mãe da moça um tambor.

O corpo de Laurence perpetua-se em um redescobrimento da funcionalidade dos movimentos, que ela própria é matéria e consciência infinita e Maximilian está sempre disposto a acompanhá-la em um processo de aprendizagem, realização, conhecimento e também de incompletude. Com a dança, ela se transforma em um sujeito-objeto que hipnotiza o narrador sob a perspectiva de transformar a realidade frustrante do presente, em uma idealização perfeita da beleza e do amor, a partir de sua encenação para o homem, que, por sua vez transmite suas percepções dela, à Maria.

A história, nesse momento é pausada, para a curiosidade e despertar de Maria e o narrador prossegue contando que cinco anos depois desses acontecimentos, em Paris, onde os franceses acabavam de realizar a Revolução de Julho. Em um grande salão, alguém toca nele e a figura não lhe era estranha: era a enigmática *mademoiselle* Laurence. Indagando onde estaria o cão, o anão e sua mãe, ela diz que a mãe estava morta; o animal e o anão corriam pelo vasto mundo. A moça estava na sala principal do evento para recepcionar a todos, no entanto, Maximilian questiona como alguém pode conhecer todo mundo e ela, afirmativamente disse que reconheceria a todos.

A temporalidade relacionada novamente ao cenário noturno atrela-se aos enigmas, mistérios e à realização dos desejos propiciados pelo sonho, através da noite. *Mademoiselle* Laurence estabelece-se com uma figura que, diante dos desencantamentos do presente (a doença de Maria, as enfermidades da modernidade) apresenta as ilusões como norteadoras do momento presente, a fim de assegurar e resistir às existências, tanto de Maximilian, como a de Maria. Ela “mostra-se” por meio das capacidades mentais e da abertura dos sentidos, revelando o propósito de produzir a “desrazão” como um escape para todas as frustrações da existência. Enquanto uma utopia, um sonho, uma alucinação, Laurence representa para Maximilian, um intermédio entre o real e o ideal, entre a materialidade e a espiritualidade; ela encontra-se na mente do narrador em uma ordem, possibilitada pelo desordenamento do próprio mundo.

Passando junto à Soborne, Maximilian encontra com o cão em uma situação de loucura; o anão estava no leito de morte e, inexplicavelmente, o narrador encontra-se com *mademoiselle* Laurence em uma “carruagem cálida e delicada”. Juntos, seguem para o

dormitório dela, que ri secretamente e o protagonista diz que as “reliquias do local causavam-lhe mal-estar”. Ela relata que nunca conheceu seu verdadeiro pai e que sua mãe nunca foi casada, estando enlutada e vestindo preto, para que suscitasse a compaixão das pessoas, por ser viúva. A mãe morreu de hemorragia e, posteriormente, o anão e o cão também faleceram. Laurence sempre foi chamada de “filha da morte”, porque é filha de um conde, que maltratava a esposa, a qual, quando “aparentemente tinha morrido”, abriram o caixão a fim de roubar suas joias, entretanto, a mulher não estava realmente morta e, em um estado de gravidez avançada, fizeram o parto e entregaram o bebê a um ventríloquo – o que simboliza a já finitude de qualquer ser nas mãos do destino. A mulher, ao dar à luz, morreu. Nesse sentido, o realismo grotesco e a paródia medieval, segundo Bakhtin (1984, p. 19), consiste em entrar em comunhão com a terra, isto é, com o princípio de absorção e, ao mesmo tempo, com o de nascimento: quando se degrada e se semeia simultaneamente, mata-se e dá-se a vida. A degradação corporal cede espaço a um novo nascimento que é ambivalente, ou seja, nega-se para, posteriormente afirmar a vida.

Após ouvir todas essas histórias, Maximilian vê o anão tocar o triângulo, a mulher que se passava por mãe de Laurence, toca o tambor e o cão pateava o chão, formando uma espécie de orquestra para comporem sobre a morte? Avisar, enfatizar e repetir a Maximilian que a vida é finita?

Os vislumbres, as fragmentações, os aspectos noturnos da alma humana caracterizam a tentativa do encontro de Maximilian consigo, com Maria e com seus questionamentos. A experiência com os universos desses espíritos, na verdade, também pode representar a multidão, a qual a imaginação criativa, a reflexão crítica sobre a morte, remete a um ideal poético que nega a quantificação da vida. Em meio à orquestra que tocava no quarto, Laurence respirava de forma cada vez mais agitada, seu rosto “mortalmente pálido”, “continuava ali e dançava de olhos cerrados”. De repente, ela se levanta e, de olhos cerrados, dançava um solo. A “filha da morte”, com isso, ao dançar, simbolicamente pode representar a própria narração de Maximilian, que, ao ter Maria enferma e à espera da morte, transforma essa circunstância, em momentos prazerosos, mesmo tratando-se de perdas, dores, sofrimentos e finitudes. É a consciência da morte que reconstitui a vida de Maria e de Maximilian.

Nesse sentido, a dança das bailarinas em suas tumbas e a movimentação de Laurence simulam uma união, o sonho, o desejo, o delírio, de que juntos, Maximilian e Maria/objetos amorosos/Laurence estejam juntos por toda a eternidade. A música

expressa uma forma da morte chamar também por Maximilian, ou, até mesmo, que ele tenha a consciência da morte da amada e se despeça dela. A mãe de Laurence (a Imaculada Conceição de Maria – a proteção), o anão (o caráter grotesco da morte), o cão (a fidelidade da finitude) e o Lorde Wellington (a autoridade e sentença final sobre a morte), com seus instrumentos, sinalizam para Maximilian e para Maria/Laurence o fim, o ideal, o ilusório, que são transformados na realidade cruel da finitude.

Portanto, o sentimento trágico da vida ressalta que o protagonista não se projete no futuro e o obrigou a captar as múltiplas oportunidades possibilitadas pelos prazeres visuais, auditivos, táteis, olfativos e gustativos. Assim, em Maximilian, de certa forma, há a abertura e autonomia para suas faculdades mentais como, a intuição, a imaginação, a fantasia e os sonhos, tornando suas experiências “familiares. Contudo, a razão, também corresponde às capacidades da mente, e, a partir disso, produz as sensações “inquietantes”. O sentimento de *Das Unheimlich*, logo, causa em Maximilian situações de familiaridade e inquietude, ocasionando nele, à abertura para a emoção, como também para a razão. Esses dois opostos são destacados por Schiller (2011, p. 87) como importantes para o Romantismo. O racionalismo e o irracionalismo deveriam estar integrados, por meio da sensibilidade – o sentir genuíno; pela matéria – às transformações do tempo e pelo próprio tempo – a sensação manifesta através da existência física.

Apesar disso, o narrador se antecipou acerca do futuro. Por Maria, projetou e desdobrou objetos amorosos – a narração contada durante a *Noite*, as estátuas frias e imóveis, como a amada, no momento presente, e Very, etérea. Essas figuras femininas já desdobradas, novamente terão características fragmentadas e deslocadas em Laurence, enquanto uma forma de lembrança do futuro:

[...] essa é apenas uma das muitas aporias decorrentes da memória, origem da armadilha do tempo – ela fornece uma representação que restitui e sedentariza imaginariamente um instante já ido, e nos ilude com a possibilidade de muito sedutora de tecer representações calculáveis também sobre o porvir. Mas isso não vai muito além de um delírio fantasmagórico: a rigor, o já-ido e o vindouro possuem natureza tão etérea quanto uma lágrima na chuva. Não se resistir: as memórias antes habitavam lágrimas agora são (ilusoriamente) abrigadas em livros, monumentos, em paredes, porões, em canções e fotografias. Nem sempre queremos deixar ir. Nem sempre convém deixar ir. Mas a cilada do tempo é que a memória só pode nos ofertar flores de plástico que, ao invés de alçar um instante à imortalidade, furta-lhe dela. (ALMEIDA, 2021, p. 28)

O instante apenas eclode por intermédio de um trabalho instaurado sobre o princípio e fim de um devir, que é eterno. Ele marca, direta ou indiretamente, diversas

reflexões sobre história e memória, mas opera também em problemáticas referentes aos campos da arte, da imagem, da museologia, da literatura e diversos outros espaços teóricos.

[...] mas *mademoiselle* Laurence continuava ali e dançava de olhos cerrados. Essa dança, no silêncio noturno do quarto, dava àquela graciosa criatura um aspecto tão fantástico, e eu sentia tanto medo que às vezes estremecia, e fiquei efusivamente feliz quando ela terminou sua dança e deslizou outra vez para meus braços, de modo tão flexível e insinuantemente como havia se desprendido deles. [...] Em suma, ao cabo de algumas semanas não me causava o mínimo assombro quando, à noite, soavam as notas apagadas do tambor e do triângulo, e minha cara Laurence de repente se levantava e, de olhos cerrados dançava um solo, seu esposo o velho bonapartista, exercia seu comando na comarca de Paris. [...] Viajou com sua esposa (Laurence) para a Sicília, e desde então nunca mais voltei a vê-los. (HEINE, 2017, p. 88)

Dessa forma, Maria/Laurence se despede de Maximilian, e com o seu marido, de fato, um velho bonapartista, que simboliza o compromisso com a morte, vão para a Sicília, o local onde foi inventado o soneto – “um pequeno poema, uma pequena canção”. Então, Maria: “a deusa marmórea”, “*Noite*”, “Imaculada Conceição de Maria” Very e Laurence; Maria, de *Noites Florentinas* (1826), de *Livro das Canções* (1827), de *A viagem de Munique à Gênova* (1830) representam o amor no passado-presente-futuro-eternidade. Aproximando-se da morte, o narrador instala em si os objetos perdidos, liga-se com os aspectos dessas ausências e, a partir disso, desdobra-se, iniciando uma série de identificações que sempre culminam no mórbido e na finitude. As figuras se sucedem, encontram-se, perseguem-no, cuidam-se, rejeitam-no. Maximilian, constantemente, ao retomar a temática da morte, de certa forma, antecipa o luto por Maria, a qual não deverá ser um objeto amoroso para-si, mas liberto-de-si e, diante das diferentes cenas durante o enredo, de acordo com Backes (2017, p. 96). O amor desenvolve-se no recalque⁵⁰ e na sublimação da fala, já que o conclui carnal dos corpos representaria a morte.

2.5 As Ironias de Maximilian: o Mundo Desencantado

As manifestações melancólicas e nostálgicas do narrador, frente à inatingibilidade do amor, da apreensão do sublime pela beleza, a impossibilidade de apropriação para si

⁵⁰ É um mecanismo de defesa originado do conflito entre as exigências do eu e a censura do supereu. Ele impede que impulsos ameaçadores, desejos, pensamentos e sentimentos dolorosos cheguem à consciência.

dela e os acontecimentos inquietantes fazem parte da emoção; contudo, as passagens irônicas em *Noites Florentinas*, como um recurso da razão, a partir do conjunto de obras *O Salão*, a que pertence, tem as funções de apontar a realidade da nova estrutura e ordem social, de forma que a ironia consegue mostrar o horror frente ao egoísmo, à vaidade e à frivolidade do que está no campo da interação humana. Revolta, desespero e violência são predicados da ironia heiniana, onde se fundem o profano e o sagrado, o cômico e o patético, o grandioso e o mesquinho. As melancolias e as nostalgias são sentimentos que eclodem ao se vivem em um mundo desencantado; já a ironia possui, na linguagem literária, o funcionamento de modo a desmascarar a realidade.

Por trás da aparente liberdade do indivíduo, o mundo moderno faz com que o sujeito não compreenda mais a si mesmo, como observado nas escolhas amorosas de Maximilian e nos acontecimentos estranhos da narrativa; o sujeito, assim, passa a ser submisso, como se fosse um projeto lançado. Heine, incompreendido no desenvolvimento e na tradição da literatura germânica (HERMAN; HOLUB, 2002, p. 76), propôs que a única maneira satisfatória de responder à arte de seu tempo seria a de adotar um tipo distinto de ironia, em respostas às preocupações de Hegel, sendo a ironia do espírito (PINKARD, 2010, p. 395), cuja linguagem e pensamento conceitual criaram uma distância entre a verdadeira vida e a sua representação e, dessa forma, o escritor aponta essas contradições sob a forma do jogo irônico:

[...] Palavras feito estrelas flamejantes que incendeiam palácios e iluminem as cabanas... Palavras feito lanças luzídias que zunam para cima até o sétimo céu e atinjam os hipócritas piedosos que se esconderam atrás do Santíssimo... Eu ou todo alegria e canto, espada e chama! (HEINE, 2012, p. 169)

Heine, por meio da palavra poética, aciona-a a fim de transformar o dinamismo da história universal em ação política. Já exiliado em Paris, desde 1831, sob a voz de Maximilian, na segunda noite, descreve que, na capital francesa, as feridas curam com rapidez maior do que em qualquer outro lugar, há uma luz nessa localidade maior do que em qualquer outro lugar. Seu povo é generoso, compassivo e amável. O que mais lhe agrada nos parisienses é seu modo cortês e seu porte distinto. “Como confortas minha alma enferma, que tem engolido tanto fumo de tabaco, tanto cheiro de chucrute e tanta grosseria na Alemanha (HEINE, 2017, p. 66). A comparação entre a França e a Alemanha é uma construção da subjetividade frente à ironia criada: “a generosidade e amabilidade dos franceses”, em oposição “ao fumo, cheiro de chucrute e grosseria dos alemães”.

Sendo assim, a ironia é uma força negativa (o rancor aos alemães) – ligada à melancolia e à nostalgia, que serve a uma ideia positiva (a exaltação dos franceses).

Satisfação com sua insignificância, indiferença e anonimato é uma atitude inexistente entre os escritores exilados, embora, todos esses predicados demonstrem, na verdade, a sua importância frente ao país pelo qual ele foi retirado. “Perder-se na humanidade, na multidão – multidão? – entre bilhões; tornar-se uma agulha naquele famoso palheiro – mas uma agulha que é procurada por alguém: é disso que o exílio trata” (BRODSKY, 2020b, p. 21). Independente do que foi condenado a se tornar, Heine foi considerado um “corpo estranho” na sociedade alemã e tornou-se um escritor onde as leis da pressão, compressão e extrusão foram presente em sua história. Por estar exilado, mesmo assim, seus escritos consideram a Alemanha mais genuína do que a própria existência dele. Em um processo de autodistanciamento, a sua produção textual assume a dimensão do fenômeno da mudança geográfica, como, por exemplo, a exaltação dos franceses e dos italianos e à crítica aos alemães. Heine, por isso, exilado e distanciado de sua terra natal sofreu com certos aspectos sombrios da natureza alemã, segundo Mann (2014, p. 9) e os usou para exercitar sua sagacidade, mas tudo o que sentia, pode beirar a aparente frieza e descontentamento patriótico.

A partir disso, os recursos irônicos usados pelo escritor provocam o riso e o jocoso sobre determinada situação, fato que, aparentemente, produz a sensação de tê-las superado, mas, na verdade, elas não foram ultrapassadas. A ironia não o conduz para fora do problema ou além dele, mas o mantém em seu enquadramento, como na seguinte passagem: “Nos países germânicos, onde as paixões são menos disciplinadas, seria de todo impossível a convivência de pessoas tão heterogêneas em sociedade” (HEINE, 2017, p. 68). Nesse sentido, os alemães e “aquele erudito doutor Fausto” (Goethe), através do espírito compreenderam a insuficiência dessa mesma disposição, clamam por prazeres materiais e devolvem à carne os seus direitos, segundo aponta Heine (2012, p. 474) e, com isso, “as paixões menos disciplinadas” (a ascensão da materialidade) dos alemães dissonam de pessoas heterogêneas, que seriam conduzidas pela espiritualidade, tão ambicionada em terras alemãs, mas, para o escritor, teria sido pouco executada.

Além da Alemanha, terra natal do escritor, o narrador Maximilian critica a Inglaterra, onde há oito anos tinha viajado para Londres a fim de conhecer a língua daquele país. “[...] Que diabo carregue o povo junto com sua língua. Metem uma dúzia de palavras monossilábicas na boca, mastigam-nas, amassam-nas e voltam a cuspi-las para fora e a isso querem chamar de falar!”. (HEINE, 2017, p. 50). O alvo do deboche

quanto ao idioma inglês é mobilizado para enfatizar a incompatibilidade do protagonista entre a sua familiaridade com a língua francesa e alemã e a realidade “das palavras monossilábicas” do inglês. Portanto, essa passagem cômica é baseada no contraste das representações: o prazer caracterizado pelo efeito em rechaçar a língua inglesa, na qual é possibilitado o riso, a fim de produzir uma satisfação. Ainda sobre a Inglaterra, Maximilian faz o seguinte comentário:

[...] A perfeição das máquinas que lá se aplicam em toda parte e tomam a seu cargo muitas funções antes reservadas aos homens tinham para mim algo sinistro. Esse mecanicismo artificial de rodas, eixos, cilindros e milhares de pequenos ganchinhos, cravinhos e dentinhos que se moviam quase com paixão me enchia de horror. A definição, a exatidão, a medida e a pontualidade da vida dos ingleses [...] os homens nos parecem máquinas. Sim, lá a madeira o ferro e o latão parecem ter usurpado o espírito dos homens e, por excesso de espírito, quase se tornam dementes, enquanto o homem, desespirtualizado, realiza seus negócios habituais como um fantasma oco, completamente maquinizado e, na hora marcada com a maior precisão, devora suas bistecas, pronuncia discursos parlamentares, faz suas unhas, monta no Stage-Coach ou se enforca. (HEINE, 2017, p. 53)

Nessa passagem, o narrador critica a Revolução Industrial Inglesa, do século XVIII, cujos homens “desespirtualizados”, mais parecem com as máquinas. Nesse momento, o narrador compreende a perfeição das máquinas e a imperfeição dos homens, a partir de uma consciência histórico-social, entreviu a dessubjetivação do trabalho e a valorização quantitativa dos objetos (a máquina) e, com isso, Maximilian expressa com a lucidez de espírito [*Besonnenheit*], a objetificação dos sujeitos e a sujeitificação dos objetos. A artificialidade de toda a composição do novo mundo desencadeia no protagonista uma ironia niilista, o que para Muecke (2008, p. 48), representa a visão dos homens e dos novos meios de produção, que poderá ocasionar a destruição e a inexistência da própria vida.

Na Inglaterra, para ele, as rosas teriam sido regadas com vinagre (uma espécie de vinho ruim), que perde seus mais doces aromas e murcha prematuramente. A rosa, símbolo do amor, banhada com o vinagre, a partir disso, passa a representar o profano, o desamor e o desprazer. Por isso, a construção irônica pode auxiliar o desvendamento de momento ou aspectos de dada cultura, de uma sociedade. A materialização e a destruição dos elementos naturais pelo homem revelam um desalinhamento de valores sociais, culturais e morais e tem como a linguagem heiniana, o estabelecimento das relações conflituosas entre o homem e o mundo. Pensava na borboleta extraviada que um naturalista viu em Montblanc voejando completamente sozinha entre as paredes de gelo:

Há quem pensa poder considerar minuciosamente uma borboleta quando logra cravá-la com um alfinete no papel. Isso é tão insensato quanto cruel. A borboleta cravada, quieta, já não é uma borboleta, deve ser completada quando voeja em torno das flores... e a parisiense há que ser contemplada não em sua casa, quando está sujeita ao alfinete cravado no peito, mas no salão, em *soirées* e bailes quando esvoaça de lá para cá [...]. (HEINE, 2017, p. 70)

A metáfora da borboleta e da mulher parisiense revela a eficácia dos motivos convencionais e imaginários do Romantismo, que levam a observação sobre as relações e à natureza humana. A mulher não deveria ser cravada no peito como o inseto, mas no salão, um ambiente performativo, onde as representações sociais são reveladas, inovadas e apresentadas. Com isso, a ironia heiniana não tem o caráter de desfazer as aparências do mundo burguês, mas pretende antecipar as várias dimensões da arte moderna, mediante, por meio desse recurso da linguagem, cortar a ilusão que a própria arte produz e abolir a coerência, abalar as regras e constatar o domínio racional. A ironia heiniana buscou burlar a censura, frente à polifonia e o contraste entre ideias e traços do discurso aparentemente neutro.

O impacto desconcertante da multidão, concentrada em uma nova e inédita ocupação vital, as mudanças da ordem social, a ascensão da burguesia desencadeiam mudanças também culturais e, por isso, a coletânea de Heine intitulada *O Salão. Noites Florentinas* como um fragmento, exterioriza a atmosfera de expansão da consciência e a busca pelo conhecimento proposto pela ironia socrática, no sentido de contemplar temas filosóficos, artístico e críticos. Heine buscou com essa narração a auto-representação e a epifania das novas mudanças de ordem social.

[...] Que ironia do destino ter sido justamente eu, que tanto aprecio estirar-me na pocilga da silenciosa e plácida vida sentimental, predestinado a chacoalhar meus pobres conterrâneos de seu conforto e a incitá-los ao movimento! Eu que prefiro, acima de tudo, ocupar-me em observar as nuvens, inventar metrificados jogos de palavras, investigar os mistérios dos elementais e mergulhar no mundo maravilhoso dos contos de fadas... (HEINE, 2012, p. 149)

A ironia heiniana surge quando o finito é contemplado em referência ao infinito. Pelo menos no “humor mais alto” [*highest humour*], de acordo com Suzuki (2014, p. 440), não pode faltar à referência de um “poder não infinito” na forma de algo finito no sentimento que não tem proporção com ele, embora seu representante seja exibido. O humor não apresenta uma desproporção entre intenção e ato, pois a atividade humorística

atinge seriamente seu fim, como a criança que brinca a sério. O término é aparentemente irrisório para algum que julga do exterior, mas, se ele sabe olhar, também é capaz de perceber ali algo de muito maior.

O antigo mundo perdido, os novos valores e a diferente forma de relacionamento e de vínculos fazem com que Maximilian entenda haver uma crise, a qual é respaldada na ilusão e na idealização do que foi perdido. Nesse sentido, os enigmas da nascente modernidade conduzem-no ao afastamento dela por meio do recuo ao universo subjetivo, às críticas e à justa medida do riso, como uma forma de sublimação às avessas. Enquanto uma arte requintada, o humor heiniano é um objeto de aprendizado muito semelhante ao filósofo que sabe rir de si, do mundo e dos acontecimentos.

Considerações Finais

Esta tese se propôs a estudar o desenvolvimento das melancolias, nostalgias e ironias, a partir de duas obras do escritor oitocentista Heinrich Heine, sendo elas: *Viagem ao Harz* (2013) e *Noites Florentinas* (2017). Em *Viagem ao Harz* (2013), foi observada a necessidade do andarilho encontrar-se em algum lugar e para isso, ele buscou a interação com as pessoas durante a sua peregrinação pela região alemã, a qual, contudo, a constante inadequação representa a subjetividade emocionalmente saturada da nascente burguesia, como também exprime o homem interiormente vazio, cuja ambição é seu preenchimento, ora a apatia ou indiferença, que traduz e se compara à mecanização da vida, comparando os sujeito às máquinas, perpetuadas diante da Revolução Industrial. Nesse sentido, o intercâmbio entre os vários “eus” do narrador em intercâmbio com o outro ou os outros, ou seja, os vários “eus” do novo sujeito encontrado, forma uma pluralidade – os “eus” de si e os “tus”, que se desdobra a cada novo encontro.

Com isso, o interminável questionamento e requestionamento dos “eus”, dos “tus” e de todo o mundo à volta, faz com que o personagem heiniano, em um movimento dual de fuga e de amparo, volte-se à natureza, para que, sozinho, tente encontrar uma permanência. Na medida em que a realidade é dotada de interrogações, a natureza, ao ser simplificada e o andarilho ao querer unificá-la consigo, a partir de uma ilusão da plenitude, faz com que os instantes fiquem eternizados. Porém, não será a repetição de um mesmo momento o qual ele retoma, mas fragmentos dele e, dessa maneira, há a necessidade de uma coleção de pequenos-grandes prazeres diferentes e novos buscado pelo narrador.

A “romantização” no decorrer da viagem, portanto, tem a eternidade do instante como uma constante, de se saciar uma plenitude, cujo resultado será sempre a insatisfação que, embora, inconclusa, inacabada e em devir, é associada à renovação e à eternidade. O desejo do protagonista, ao procurar, sentir que talvez tenha encontrado algo, perceber que não descobriu e que não pode ter a mesma circunstância infinitamente, desdobra-se, e assim, à eternidade, substantiva, aplicada à mudança, dessa maneira a busca, o prazer efêmero e a consciência da incompletude são deslocado ao advérbio eternamente.

O resultado disso, são desencadeados através dos sentimentos melancólicos da impossibilidade de unidade do eu consigo, com os outros, com a natureza e com o

Cosmos. Entre a dor e o sublime, a interação com as pessoas e com a natureza, o narrador encontra-se inquieto e desencontrado. Por isso, nas melancolias retratadas, que envolvem também perdas e o contexto histórico-social do Romantismo, existe o transbordamento do conhecimento do transitório, do inconcluso e da impossibilidade do Todo e do Absoluto. Já os sentimentos nostálgicos: *Sehnsucht*, *Heimat*, *Heimweh* e *Fernweh* expõem o desejo de união, de retorno a uma condição primeira, de possibilidade de ser e de estar no Todo. Logo, a melancolia-nostalgia seria o presente, onde o andarilho, ao deslumbrar um tempo remoto e se sentir temeroso quanto ao futuro, tem no presente um espaço-temporal de sonhos, fantasias, desejos que também são conectados ao vazio, à frustração e ao padecimento.

E, assim, as pontuações do personagem, em *Viagem ao Harz*, localizam-se entre os sentimentos melancólicos-nostálgicos, cuja ironia indaga, reflete, mostra a degradação do mundo e os sonhos irrealizáveis. Heine, portanto, traz ao leitor às questões pertinentes ao Romantismo, quanto, por exemplo, ao apontar seus afetos, entretanto, pode ser considerado um escritor moderno, tanto ao visualizar o futuro inseguro, como por ter o recurso irônico como uma forma de filosofar e de tentar mostrar e de agitar a realidade. De forma utópica, mesmo que, paradoxalmente, em alguns momentos, talvez não acredite nas transformações positivas do presente para o futuro, é assim que Heine é Romântico e também Moderno.

Já em *Noites Florentinas* (2017), Heine apresenta a noite, enquanto um motivo onipresente romântico, a qual desdobra-se também nas temáticas do sono, da morte, dos sonhos, das angústias e da ampliação da consciência. No dormitório de Maria, uma doente pulmonar, Maximilian conta a ela histórias, a fim de mantê-la curiosa e viva. Nos domínios da vida (o narrador) e da morte (a ouvinte) são dualidade configuradas no cenário noturno, que representam o sonhar-acordado, a infinitude e a eternidade. Maximilian, portanto, a partir de suas narrativas, constrói para Maria, uma alegoria sobre o amor.

O narrador perpassa por seu interesse por estátuas, pintura e espíritos. Esse desenvolvimento da história objetiva analisar a figura da mulher real que está enferma e da mulher ideal, os objetos. Nesse sentido, Maria, doente é inacessível e as figuras femininas construídas como objetos-sujeitos, seriam idealizadas, através das dualidades real-ideal, espiritualidade-materialidade, fantasia-realidade. Maximilian, portanto, ao contar para Maria sobre seus objetos amados, traça uma estratégia reflexiva sobre a concretização e impossibilidade de realização de seus desejos. As duplicidades também

muito presentes nessa obra ressaltam as contradições românticas e a busca por unificá-las, que, no entanto, são cada vez mais desdobradas e multiplicadas no desenvolvimento da história, exigindo o trabalho intermediário entre os binômios. A fonte do desejo do narrador é Maria, a qual está irá morrer a qualquer momento. Dessa forma, os sentimentos melancólicos advem da consciência da finitude da amada e o deslocamento do amor para os instantes, os quais o protagonista ainda pode ficar com ela, preparando para si a projeção do amor para uma possível eternidade.

A nostalgia é mobilizada na necessidade, diante das outras figuras femininas, como as estátuas, a pintura e os espíritos fazerem com que Maximilian sonhe e fantasie o amor para ele e para Maria, de forma sutil. De certa forma, o personagem heiniano assinala a morte do amor na modernidade, sob a doença de Maria, mas, no entanto, o transcende para o infinito. E, com isso, de forma metafórica, pontua e antecipa a dessubjetivação na modernidade.

A ironia, nesse capítulo possibilitou, que, a partir das críticas relacionadas à Alemanha e  Inglaterra, por exemplo, a consciência do narrador direcionasse sobre os novos valores da sociedade, frente ao contexto histórico-social, bem como para a sua percepção da desvalorização das virtudes qualitativas dos sujeitos. No entanto, mesmo apontando e refletindo por meio do humor e do riso, Heine assinala para a proximidade ao universo subjetivo e para a constante e eterna busca pelo conhecimento acerca de si, do outro e do mundo.

REFERÊNCIAS

LIVROS E OUTROS ESCRITOS DE HEINRICH HEINE

HEINE, H. A Brockenhaus. In: *Obras primas do conto alemão*. Seleção, introdução e notas de Sérgio Millet. São Paulo: Livraria Martins Fontes, s.d.

HEINE, H. *Neuer Frühling*. Disponível em < [Heine: Neuer Frühling I \(uni-mainz.de\)](http://uni-mainz.de) > Acesso em: 04 de julho de 2021.

HEINE, H. Heinrich Heine. Disponível em: <[Heine, Heinrich - Zeno.org](http://Zeno.org)>. [Obras completas, em alemão].

HEINE, H. *Reisebilder*. Hamburg, Alemanha: Hoffmann und Campe, 1830. Disponível em <<https://archive.org/details/reisebilder00hein/page/n8/mode/1up?ref=ol&view=theater>>. Acesso em: <05 de março de 2021>.

HEINE, H. *Reisebilder – Zweiter Theil*. Hamburg, Alemanha: Hoffmann und Campe, 1827. Disponível em < <http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine> >. Acesso em: <05 de março de 2021>.

HEINE, H. *Reisebilder – Dreiter Theil*. Hamburg, Alemanha: Hoffmann und Campe, 1830. Disponível em < https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/heine_reisebilder03_1830?p=7 >. Acesso em: <06 de março de 2021>.

HEINE, H. *Reisebilder – Dreiter Theil*. Hamburg, Alemanha: Hoffmann und Campe, 1830. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Reisebilder_3.pdf>. Acesso em: <06 de março de 2021>.

HEINE, H. *Reisebilder – Vietter Theil*. Hamburg, Alemanha: Hoffmann und Campe, 1831. Disponível em: <https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/heine_reisebilder04_1831>. Acesso em 08 de março de 2021.

HEINE, H. *Buch der Lieder*. Hamburg, Alemanha: Hoffmann und Campe, 1874.

HEINE, H. *Das Memórias do Senhor de Schnabelewopski*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo Editoria, 2001.

HEINE, H. *Ludwig Börne. A Memorial*. Trans. De J. Sammons. Rochester: Camden House, 2006.

HEINE, H. *Livro das Canções*. Tradução e notas de Jamil A. Haddad. Hemus, 2008.

HEINE, H. *O Rabi de Bacherach*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Hedra, 2009.

HEINE, H. *Os Deuses no Exílio*. Tradução de Márcio Suzuki e Marta Kawano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HEINE, H. *História da Religião e da Filosofia na Alemanha e Outros Escritos*. Editado por Terry Pinkard. Tradução de Guilherme Miranda. São Paulo: Madras, 2010.

HEINE, H. *Alemanha: um conto de inverno*. Tradução, introdução e notas de Romero Freitas e Georg Wink. Belo Horizonte: Crisálida, 2011.

HEINE, H. *Florentinische Nächte*. Reclam Verlag, 2012.

HEINE, H. *Heine, hein? Poeta dos contrários*. Introdução e tradução de André Vallias. São Paulo: Perspectiva: Goethe Institut, 2012.

HEINE, H. A loura. In: *Obras de Heinrich Heine*. Biblioteca Digital, 2013.

HEINE, H. Relógios e beijos. In: *Obras de Heinrich Heine*. Biblioteca Digital, 2013.

HEINE, H. *Viagem ao Harz*: da obra *Reisebilder (Quadros de Viagem)*. Tradução e notas de Maurício Mendonça Cardoso; Texto em apêndice de Théophile Gautier; Posfácio de Sandra M. Stroparo. São Paulo: Editora 34, 2013.

HEINE, H. *Reisebilder*. Severus, 2016.

HEINE, H. *Noites florentinas*. Tradução de Marcelo Backers. São Paulo: Editora Carambaia, 2017.

HEINE, H. *Die Harzreise*. e-artnow, 2018a.

HEINE, H. *Buch der Lieder*. Londres: Sagwan Press, 2018b.

HEINE, H. *Die Götter im Exil*. Independently published, 2020.

BIBLIOGRAFIA E OUTROS ESCRITOS SOBRE HEINRICH HEINE E SUAS OBRAS

BACKES, M. *Prefácio*. HEINE, H. *Das Memórias do Senhor de Schnabelewopski*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo Editoria, 2001.

BACKES, M. Posfácio. O machado de Lázaro. HEINE, H. *Noites florentinas*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Editora Carambaia, 2017.

BAKER, J. Strange Contraries': Figures of Melancholy in Eighteenth-Century Poetry. In: *Melancholy Experience in Literature of the Long Eighteenth Century Before Depression, 1660–1800*. Org. INGRAM, A.; STUART, S.; LAWLOR, C.; TERRY, R.; BAKER, J.; WETHERALL-DICKSON, L. Palgrave Macmillan: New York, 2011. https://doi.org/10.1057/9780230306592_4

BEUTIN, W. *História da Literatura Alemã 1*. Tradução de Anabela Mendes. Lisboa, Apáginastantas, Cosmos, 1993.

CASALIGGI C.; MARCH-RUSSELL, P. Introduction. IN: *Legacies of romanticism: literature, aesthetics, landscape*. Edited by Carmen Casaliggi and Paul March-Russell. IBT Global: New York, 2012. <https://doi.org/10.4324/9780203110096>

CARPEAUX, O. M. *Prosa política e filosófica de Heinrich Heine*. Tradução de Eurico Remer e Maura R. Sardinha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COOK, R. F. *A companion to the works Heinrich Heine*. Candem House: New York, 2002.

CZEZIOR P. Renate Stauf: Poetische Zeitgenossenschaft. Heine-Studien. In: *Brenner-Wilczek S. (eds) Heine-Jahrbuch 2017. Heine-Jahrbuch*. J.B. Metzler, Stuttgart, 2017. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04514-0_25

DELILLE, M. M. G. *A recepção de H. Heine do Romantismo Português (De 1844-1871)*. Coimbra: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

DETKER, A. Novellistisches Erzählen und politische Botschaften. Die „doppelte Buchhaltung“ in Heinrich Heines Florentinische Nächte... Arbeit und Müßiggang in der Romantik. Deutschland, 2019.

GAUTIER, T. Heinrich Heine. In: HEINE, H. (1826). *Viagem ao Harz: da obra Reisebilder (Quadros de Viagem)*. Tradução e notas de Maurício Mendonça Cardoso; Texto em apêndice de Théophile Gautier; Posfácio de Sandra M. Stroparo. São Paulo: Editora 34, 2013.

HERMAN, J.; HOLUB, R. C. *Heinrich Heine: The romantic school and other essays*. New York: New York University, 2002.

HÖHN G. Englische Fragmente. In: *Heine-Handbuch*. J.B. Metzler, Stuttgart, 2004a. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05614-6_33

HÖHN, G. Die Stadt Lucca. In: *Heine-Handbuch*. J.B. Metzler, Stuttgart, 2004b. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05614-6_32

IDIART, M. C. S. *La figura de artista, la belleza y el deseo en dos novelas cortas: Noches florentinas, de Heinrich Heine, y Muerte en Venecia, de Thomas Mann*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2012.

KRUSE J.A. Ironie und Distanz bei Heine. In: Kruse J.A. (eds) *Heine-Jahrbuch 2004*. J.B. Metzler, Stuttgart, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-02888-4_14>.

LAWLOR, C. Fashionable Melancholy. In: *Melancholy Experience in Literature of the Long Eighteenth Century Before Depression, 1660–1800*. Org. INGRAM, A.; SIM, S.; LAWLOR, C.; TERRY, R.; BAKER, J.; WETHERALL-DICKSON, L. Palgrave Macmillan: New York, 2011. https://doi.org/10.1057/9780230306592_2

MANN, T. *Um ensaio sobre Heinrich Heine*. São Paulo: Expresso Zahar, 2014.

MAZZARI, M. Introdução. HEINE, H. *O Rabi de Bacherach*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Hedra, 2009.

MELI, M. Die Auseinandersetzungen mit der Romantik und ihre Bewertung in der Romantischen Schule von Heinrich Heine. In: *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*. ERNST, A.; GEYER, P. (Hg.). Göttingen: Bonn University Press, 2010.

VALLIAS, A. Introdução. Poeta dos Contrários. In: HEINE, H. *Heine, hein? Poeta dos contrários*. Introdução e tradução de André Vallias. São Paulo: Perspectiva: Goethe Institut, 2012a.

VALLIAS, A. Adendo. Cônicas do Sr. Um Nada. In: HEINE, H. *Heine, hein? Poeta dos contrários*. Introdução e tradução de André Vallias. São Paulo: Perspectiva: Goethe Institut, 2012b.

KNAUER, B. Heinrich Heines »Florentinische Nächte«. In: *Kruse J.A., Witte B., Füllner K. (eds) Aufklärung und Skepsis*. J.B. Metzler, Stuttgart, 1999. https://doi.org/10.1007/978-3-476-03751-0_57

PINKARD, T. *How to Move from Romanticism to Post-Romanticism: Schelling, Hegel, and Heine*. European Romantic Review - Issue 3: NASSR 2009 Conference: Romanticism and Modernity, v. 21, 2010. <https://doi.org/10.1080/10509585.2010.484642>

REUS G. Ironie als Widerstand. In: *Blöbaum B., Neuhaus S. (eds) Literatur und Journalismus*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2003. https://doi.org/10.1007/978-3-322-83377-8_9

ROSENFELD, A. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectivas, Edusp; Campinas: Unicamp, 1993.

SAMMONS, J. L. *Heinrich Heine: A Modern Biography*. New Jersey: Princeton University Press, 1979.

SEYHAN, A. *Heinrich Heine and the World Literary Map Redressing the Canon*. Palgrave Macmillan, 2019.

SIM, S. Despair, Melancholy and the Novel. In: *Melancholy Experience in Literature of the Long Eighteenth Century Before Depression, 1660–1800*. Org. INGRAM, A.;

STUART, S.; LAWLOR, C.; TERRY, R.; BAKER, J.; WETHERALL-DICKSON, L. Palgrave Macmillan: New York, 2011.

STROPARO, S. M. A viagem e a literatura. In: HEINE, H. (1826). *Viagem ao Harz: da obra Reisebilder (Quadros de Viagem)*. Tradução e notas de Maurício Mendonça Cardoso; Texto em apêndice de Théophile Gautier; Posfácio de Sandra M. Stroparo. São Paulo: Editora 34, 2013.

TERRY, R. Philosophical Melancholy. In: *Melancholy Experience in Literature of the Long Eighteenth Century Before Depression, 1660–1800*. Org. INGRAM, A.; STUART, S.; LAWLOR, C.; TERRY, R.; BAKER, J.; WETHERALL-DICKSON, L. Palgrave Macmillan: New York, 2011. https://doi.org/10.1057/9780230306592_3

WETHERALL-DICKSON, L. Melancholy, Medicine, Mad Moon and Marriage: Autobiographical Expressions of Depression. In: *Melancholy Experience in Literature of the Long Eighteenth Century Before Depression, 1660–1800*. Org. INGRAM, A.; STUART, S.; LAWLOR, C.; TERRY, R.; BAKER, J.; WETHERALL-DICKSON, L. Palgrave Macmillan: New York, 2011. https://doi.org/10.1057/9780230306592_6

WITKOP, P. Heine. In: *Die Deutschen Lyriker von Luther bis Nietzsche*. 1921. <https://doi.org/10.1007/978-3-663-16123-3>

BIBLIOGRAFIA SOBRE O ROMANTISMO

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo. Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ANDRADE, R. *A face noturna do pensamento freudiano: Freud e o Romantismo alemão*. Niterói: EduFF, 2000.

BACKES, M. *A arte do combate: a literatura alemã em cento e poucas chispas poéticas e outros comentários*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barreto. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

CARPEAUX, O.M. *História da literatura ocidental, volume I, volume II, volume III e volume IV*. São Paulo: Leya, 2011.

CARPEAUX, O. M. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

DUARTE, P. *Estilo do Tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FERBER, M. *Romanticism. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199568918.001.0001>

FFYTCHÉ, M. *As origens do inconsciente: de Schelling a Freud: o nascimento da psique moderna*. Tradução de Cláudia G. Duarte e Eduardo G. Duarte. São Paulo: Cultrix, 2014.

GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: Guinsburg, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

KOHLSCMIDT, W. O Romantismo. In: BOESCH, B. (Org.) *História da literatura alemã*. São Paulo: Herder / Edusp, 1967.

LÖWY, M. *Romantismo e Messianismo: sobre Lukács e Walter Benjamin*. Tradução de Myrian V. Baptista e Magdalena Pizante. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MEDEIROS, C. L. *Friedrich Schlegel: “relato sobre as poéticas de Giovanni Boccaccio”*. Tradução e estudo preliminar de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2015.

MEDEIROS, C. L. *A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras/UFMG, 2018.

NUNES, B. A visão romântica. In: Guinsburg, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SALIBA, E. T. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SAFRANSKI, R. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios, São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHEEL, M. *Poéticas do Romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de Conversa sobre poesia*. Tradução e notas de Constantino Luiz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

VOLOBUEF, K. *A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

WOLF, N. *Romantismo*. Taschen: 2008.

LIVROS DE OUTROS AUTORES PRÉ-ROMÂNTICOS/ROMÂNTICOS

GOETHE, J. W.; SCHILLER, J. C. F. V. *Correspondência*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

GOETHE, J. W. *Fausto I e II: Uma tragédia*. Tradução de Jenny Klabin Segall, ilustrações de Eugène Delacroix e anotações de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Tradução, seleção e notas de Marco Geraude /

GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2018.

GOETHE, J. W. *A metamorfose das plantas*. Tradução, prefácio e notas de Fábio M. Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019.

HERDER, J. G. *Plástica*. Tradução, introdução, posfácio e notas de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2018.

HERDER, J. G. *Escritos sobre Estética e Literatura*. Tradução, introdução, posfácio e notas de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2019.

HOFFMANN, E. T. A. O homem de areia. In: FREUD, S. *O infamiliar/Das Unheimlich*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2019.

HÖLDERLIN, F. *Hipérion ou o Eremita na Grécia*. Tradução, notas e apresentação de Marcia S. C. Schuback. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

KLEIST, H. *Sobre o teatro de marionetes*. Ilustrações de Felipe Sússekkind. Tradução e posfácio de Pedro Sússekkind. 3 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

MUSSET, A. *A Confissão de Um Filho do Século*. Prefácio de Adonias Filho; tradução de Paulo M de Oliveiras e Adelaide P. Guimarães. São Paulo: Editora Escala, 2009.

NERVAL, G. *Sílvia*. Organização e apresentação de Fernando Sabino; tradução de Luís de Lima. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.

NOVALIS. F. H. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogos*. Tradução, apresentação e notas de Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

NOVALIS. F. H. *A Flor Azul*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.

NOVALIS. *Hinos à noite*. Tradução de Felipe Vale da Silva. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2019.

SCHILLER, J. C. F. V. *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico*. Tradução e ensaio de Pedro Sússekkind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução e notas de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SCHILLER, F. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BIBLIOGRAFIA E DOCUMENTOS ELETRÔNICOS SOBRE A MELANCOLIA, A NOSTALGIA E A IRONIA/HUMOR

ALAVARCE, C. S. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. <https://doi.org/10.7476/9788579830259>

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud; Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

BRODSKY, J. *A musa em exílio*. Tradução de Diogo Rosa. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020a.

BRODSKY, J. *Sobre o exílio*. Tradução de André Bezamat. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020b.

BEHLER, E. *Irony and the Discourse of Modernity*. Washington: University of Washington, 1990.

BERGER, P. L. *O riso redentor: a dimensão cômica da experiência humana*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Revisão e tradução de Beatriz S. Castro Filgueiras. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

BERLINCK, L. C. *Melancolia: rastros de dor e de perda*. São Paulo: Humanitas, Associação de Acompanhamento Terapêutico, 2008.

BURTON, R. *A anatomia da melancolia*. Tradução de Guilherme G. Flores; prefácio de Manoel T. Berlink. v. III Curitiba, PR: Editora, UFPR, 2012.

CAMILO, V. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1997.

CARBÓ, J. J. Utopie als Ironie bei Heine. In: *Utopie im Elixil: Literarische Figurationen des Imaginären*. MAEDING, L.; SIGUAN, M. (Hg.). Transcript Verlag, 2017.

DELOYA, D. *Depressão, estação psique: refúgio, espera, encontro*. São Paulo; Escuta: Fapesp, 2002. <https://doi.org/10.1515/9783839437490-006>

ECO, H. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FACIOLI, F. *A ironia: considerações filosóficas e psicológicas*. Curitiba: Juruá, 2010.

FÉDIDA, P. *Dos benefícios da depressão: elogio da psicoterapia*. Tradução de Martha Grambini. São Paulo: Escuta, 2009.

FRAIZE-PEREIRA, J. A. *Arte, dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FREUD, S. Obras Completas. In: Luto e Melancolia 1917 [1915]. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (Vol. 12). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, S. *Obras completas, volume 7: o chiste em relação com o inconsciente (1905)*. Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, S. Transitoriedade. In: *Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FROMM, E. *Psicanálise da Sociedade Contemporânea*. Tradução de L. A. Bahia e Giasone Rebuá. 10 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

EDLER, S. *Luto e Melancolia: à sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GAGNEBIN, J. M. Filosofia é, na verdade, saudade (Heimweh). In: FREITAS, V; COSTA; PAZETTO, D. *O trágico, o sublime e a melancolia*. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto na literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KOGLER, S. A superação da melancolia no espírito da música ou perspectivas da estética pós-moderna hoje. Um arrazoado. In: FREITAS, V; COSTA; PAZETTO, D. *O trágico, o sublime e a melancolia*. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAGES, S. K. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

LEITE, E. A. F. *Tristeza*. São Paulo: Duetto Editorial, 2010.

LIMA, L. C. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUKÁCS, G. *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MEZAN, R. Humor judaico: sublimação ou defesa? In: MEZAN, R. *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. Tradução de Geraldo G. De Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- NASIO, J-D. *O livro da dor do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1997.
- NASIO, J-D. *A dor de Amar*. Tradução de André Telles e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- PFAU, T. Romantic Moods. Paranoia, *Trauma and Melancholy, 1790-1840*. Londres: British Library, 2005.
- PIGEAUD, J. Apresentação. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud; Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- PIGEAUD, J. *Metáfora e melancolia: ensaios médico-filosóficos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Contraponto, 2009.
- PERES, U. T. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.
- ROSENFELD, A. *Letras e Leitura*. Nanci Fernandes e Jaco Guinsburg (Org.). São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- SANTOS, J. B. *O percurso retórico: Ironia*. Independently Published, 2016.
- STAROBINSKI. J. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.
- STAROBINSKI, J. *A tinta da melancolia: uma história da tristeza*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- VILLARI, R. A. *Literatura e Psicanálise: Ernesto Sabato e a melancolia*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.
- WEBER, N. *Ironie in Heinrich Heine Lyrik*. Bachelorarbeit, 2014.

LIVROS DE FILOSOFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CASANOVA, M. A. *O instante extraordinário: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FITCHE, J. G. *Escritos Filosóficos*. Tradução de Rubens R. Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1973.
- HEGEL, G. W. F. *Estética: A Ideia e o Ideal. Estética: O Belo Artístico ou o Ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Editora Nova Cultura LTDA, 2005.

KIERKEGAARD, S. *Diário de um Sedutor*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

KIERKEGAARD, S. *O desespero humano: Doença até a morte*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

OVÍDIO. *A arte de amar*. Introdução, tradução e notas de Matheus Trevizan. Campinas: Editora Mercado de Letras, 2016.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de Beatriz S. S. Cunha. Jandira: Editora Pincipis, 2019.

REDYSON, D. *10 Lições sobre Hegel*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

ROUSSEAU, J-J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2017a.

ROUSSEAU, J-J. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2017b.

SCHELLING, F. *Escritos Filosóficos*. Tradução de Rubens R. Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1973.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

SCHOPENHAUER, A. *As dores do mundo: O amor – A morte – A arte – A moral – A religião – A Política – O homem e a sociedade*. Tradução de José Souza de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2008.

SUZUKI, M. *A forma e o sentimento do mundo: Jogo, humor e arte de viver na filosofia do século XVIII*. São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2014.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALEMIDA, J. F. A errância do instante: por uma oportuna indenização da eternidade. In. *Errância do instante: Fotografias de Araquém Alcântara em discurso*. Organização de Lucília Maria Abrahão e Souza e João Flávio de Almeida. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

BACKES, M. Prefácio. IN. HEINE, H. *Das Memórias do Senhor de Schnabelewopski*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo Editoria, 2001.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Vieira. Editora Hucitec: Universidade de Brasília: São Paulo, 1987.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini; José Pereira Júnior, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Annablume, 2014.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOCCACCIO, G. *O Decamerão*. Tradução de Raul de Polillo e introdução de Edoardo Bizarri. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BOSI, A. O ser e o tempo na poesia. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CARA, S. A. *A poesia lírica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARROLL, L. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Efraim Ferreira Alves. 22 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CHEVALIER, J; GHEEBRANT, A. *Dicionário dos Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Colaboração de André Barbault... [...]; coordenação de Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva... [...]. 32 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

D'AGOSTINO, M. H. *A beleza e o mármore: O tratado de Architectura de Vitruvius e o Renascimento*. São Paulo: Annablume Clássica, 2011. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-0849-5>

DELUMEAU, J. *História do medo do ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado e Heloísa Jahan. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREUD, S. O estranho. In: *Obras Completas, ESB*. V. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, S. O Inquietante. In: *A inquietante História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")*, além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo C. Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

FREUD, S. *O infamiliar/Das Unheimlich*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2019.

FREUD, S. *O Incômodo*. Tradução de Paulo S. De Souza Jr. São Paulo: Blucher, 2021.

FOUCAULT, M. A Casa dos loucos. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1979.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GALLAND, A. *As mil e uma noites*. Apresentação de Malba Tahan e tradução de Alberto Diniz. V. I. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

GONTIJO, C. S. *Ressonâncias noturnas: do dizível ao inefável*. São Paulo: Edições Loyola, 2017.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo 34, 2011.

HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo, McGrall-Hill do Brasil: 1976.

KRASTENBAUM, R.; AISENBERG, R. *Psicologia da morte*. Tradução de Adelaide Petters Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

LA MOTTE-FOUQUÉ, F. *Ondina: uma história de fadas da mitologia alemã*. Tradução de Karin Volobuef. São Paulo: Landy Editora, 2005.

LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. *Literatura Infantil Brasileira: Histórias e histórias*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2004.

LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 2006.

MAFFESOLI, M. *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MARONI, A. A. *Eros na Passagem: Uma leitura de Jung a partir de Bion*. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2008.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RILKE, R. M. Cartas a um Jovem Poeta. IN: RILKE, R. M.; V. WOOLF. *Cartas a Jovens Poetas*. Lisboa: Relógio D'água Escritores, 2003.

RILKE, R. M. *A melodia das coisas: contos, ensaios, cartas*. Organização e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011a.

RILKE, R. M. *O diário de Florença*. Tradução e apresentação de Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2011b.

ROBLES, M. *Mulheres, mitos e deusas*. Tradução de William Lagos e Débora Duarte. São Paulo: Aleph, 2019.

SANT'ANNA, A. R. *O Canibalismo Amoroso*. São Paulo: Círculo do livro, 1993.

STAROBINSKY, J. *As encantatrizes*. Tradução de Ana V. Martins Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SUSSIN, L. C. *O tempo e a eternidade: a escatologia da criação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

TSVETÁEVA, M. *O poeta e seu tempo*. Tradução de Autora F, Bernardini. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017.

LIVROS DE ESCRITORES BRASILEIROS INSPIRADOS EM OBRAS DE HEINE OU QUE O PRÓPRIO ESCRITOR ALEMÃO FOI CITADO

ALVES, C. Ao Grêmio Recreativo. In: *Espumas Flutuantes*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

ALVES, C. *Navio negreiro*. São Paulo: Melhoramentos, 2013.

ALVES, C. *Os escravos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2017.

ALVES, C. *A cachoeira de Paulo Afonso*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

ANDRADE, M. *Amar, Verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Garnier, 2002.

ANDRADE, M. Prefácio. In: *Paulicéia desvairada: a lira paulistana*. São Paulo: Martin Claret, 2017.

AZEVEDO, M. *Noite na taverna*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.

AZEVEDO, A. *Lira dos Vinte Anos*. São Paulo: Ática, 2000.

BANDEIRA, M. *Libertinagem*. São Paulo: Global Editora, 2013.

BILAC, O. Ora (direis) ouvir estrelas. In: *Antologia Poética*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.

BILAC, O. *As Viagens*. Globus Editora e Livraria, 2009.

CORREIA, R. Um trecho de Heine. In: *Poesia completa e prosa*. Texto, cronologia, notas e estudo de Waldir Ribeiro do Val. Introdução geral de Manuel Bandeira e Waldir Ribeiro do Val. S.d.

CRUZ E SOUSA. Rir! In: *Antologia Poética*. São Paulo: Ática, 2000.

DRUMMOND, C. Quadrilha. In: *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACEDO, J. M. *A moreninha*. Jandira, Principis, 2020.

MACHADO DE ASSIS. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Prazo livro S. A., s.d.

MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Jandira: Principis, 2019.

RAMOS, G. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, F. J. *Esfinges*. Porto: Edições Ecopy, s.d.

VERÍSSIMO, E. *O tempo e o vento – Parte II – O Retrato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZALUAR, A-E. *Revelações*. Rio de Janeiro-Paris: Livraria de B. L. Garnier, 1862.

ZALUAR, A-E. *Dores e Flores: Poesias*. Ulan Press, 2012.

POESIAS DE HEINRICH HEINE TRADUZIDAS POR ESCRITORES BRASILEIROS E CITADAS NA TESE

HEINE, H. *Livro das Canções*. Tradução e notas de Jamil A. Haddad. Hemus, 2008.

AZEVEDO, A. Relógios e beijos. HEINE, H. *Livro das Canções*. Tradução e notas de Jamil A. Haddad. Hemus, 2008.

BARRETO, T. Variação à Heine. HEINE, H. *Livro das Canções*. Tradução e notas de Jamil A. Haddad. Hemus, 2008.

VARELA, F. Sinistro como um fúnebre segredo. HEINE, H. *Livro das Canções*. Tradução e notas de Jamil A. Haddad. Hemus, 2008.

ILUSTRAÇÕES

Capítulo 1

FIGURA 1: GUIMARÃES, A. R. G. P. G. *Trajeto percorrido pelo protagonista de Viagem ao Harz* (2020). 05 de novembro de 2020.

FIGURA 2: FRIEDRICH, C. D. *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1808). Disponível em: <<https://www.philippbauer.de/galerie/caspar-david-friedrich-werke/>>. Acesso em: 20 de março de 2020.

FIGURA 3: FRIEDRICH, C. D. *Felspartie im Harz* (1811). Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Caspar_David_Friedrich_Felspartie_im_Harz.jpg#/media/Datei:Caspar_David_Friedrich_-_Felspartie_im_Harz_\(1811\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Caspar_David_Friedrich_Felspartie_im_Harz.jpg#/media/Datei:Caspar_David_Friedrich_-_Felspartie_im_Harz_(1811).jpg)>. Acesso em: 20 de março de 2020.

Capítulo 2

FIGURA 1: BUONARROTI, M. *Noite* (1526). Disponível em < [Médicos - Noite por Michelangelo Buonarroti \(1475-1564, Italy\) | Museu De Reproduções De Arte Michelangelo Buonarroti | WahooArt.com](#)>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

FIGURA 2: TIEPOLO, G. B. *Imaculada Conceição* (1767–1768). Disponível em: < [Imaculada Conceição \(Tiepolo\) – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)>. Acesso em 20 de junho de 2021.

FIGURA 3: WOLGEMUT, M. *A Dança da Morte* (gravura de Michael xilogravura em Crônica de Nuremberg de Hartmann Schedel, 1493). Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Michael_Wolgemit>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

DICIONÁRIOS

KOENIG, J. *O Dicionário das Tristezas Obscuras*. Disponível em: <<https://noosfera.com.br/o-dicionario-das-tristezas-obscuras/>>. Acesso em: 18 de nov. de 2019.

Online Wörterbücher von Bab.La. Disponível em: < <https://de.bab.la/> >.

OUTROS DOCUMENTOS ELETRÔNICOS UTILIZADOS

GAMA-KHALIL, M. M. Atopia e Aporia: Os Corpos Desmortalizados na Ficção. *Revista de Letras* (UNESP. IMPRESSO), v. 57, p. 131-144, 2017a.

GAMA-KHALIL, M. M. Objetos insólitos e assombrados: da concretude prosaica à maldição. *Todas as musas*, v. 1, ed. 9, julho-dezembro, 2017b.

GAMA-KHALIL, M. M. Assombrado e Medonho: O Objeto Na Atmosfera Gótica De Um Conto De Coelho Neto. *Organon*, v. 1, p. 1-17, 2021. <https://doi.org/10.22456/2238-8915.107853>

LEONE, M. Mundo Real e Mundo Ideal em Rousseau: da Necessidade da Ficção para Pensar o Político. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 38, p. 43-56, 2015. Edição Especial. <https://doi.org/10.1590/S0101-31732015000400005>

NASSER, E. *Epistemologia e ontologia em Nietzsche à luz do problema do tempo*. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. <https://doi.org/10.11606/T.8.2013.tde-01072013-090413>

PEREIRA, K. M. A. O andarilho o romântico: o mito do Judeu Errante em Castro Alves. *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, maio 2014. <https://doi.org/10.17851/1982-3053.8.15.79-94>

SABINE, R. Caspar David Friedrich: moonwatchers. *Catalog of an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art from Sept.* New York: Metropolitan Museum of Art, 2001.

PORTAIS

Anderess.Berlin. Disponível em: < <https://anderes-berlin.de/> >.

Biblioteca Nacional Digital Brasil. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

Deutschlandfunk Kultur. Disponível em <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/>>.

Heinrich Heine-Net. Disponível em: < <http://www.heinrich-heine.net/haupt.htm> >.

Wikipedia: Die freie Enzyklopädie. Disponível em: < https://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Heine >.

ALGUNS ARTIGOS, DISSERTAÇÃO E TESES SOBRE HEINRICH HEINE E SUAS PRODUÇÕES

Em língua portuguesa (Brasil)

BARBOSA, M. A. Dança de Urso, dança de Salomé: sobre "Atta Troll", de Heinrich Heine. *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo, v. 20, 21-37, 2017. <https://doi.org/10.11606/1982-8837203021>

BENDER, F. Luz E Contraluz: O Diálogo Mimético entre Hagadá e Haskalá na Narrativa D'o Rabi De Bacherach, De Heinrich Heine. *Revista Vértices*, São Paulo, v. 20, 1-17, 2016.

DIAS JÚNIOR, A. H. *Ironia e paródia em o Rabi de Bacherach, de Heinrich Heine*. Dissertação (mestrado em Língua e Literatura Alemã). Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

GALINDO, C. W. A tradução em traduções de poemas de Heinrich Heine. *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 1-19, 2011. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.17858>

GUIMARÃES, G.; LAGES, S. A Viagem ao Harz, de Heine. *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo, v. 18, 188-192, 2015. <https://doi.org/10.1590/1982-88371881925>

HABERMANS, J. Heinrich Heine e o papel do intelectual na Alemanha. *Cadernos de Filosofia Alemã*. São Paulo, 3, 79-105, 1997. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v0i3p79-105>

HEISE, E. Heinrich Heine e Castro Alves: diversidade na convergência. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 2, 23-22, 1998. <https://doi.org/10.11606/1982-8837.pg.1998.63081>

KAUFMANN, S. "Nós, deuses no exílio"! Heine, Nietzsche e os "erros" do homem sobre si mesmo. *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, v. 41, n.1. jan.-abr., 2020. <https://doi.org/10.1590/2316-82422020v4101sk>

KESTLER, I. M. F. Heinrich Heine (1797-1856). *Boletim Inter-Cultural*. Rio de Janeiro, v. 4, 13-14, 1997.

KESTLER, I. M. F.; Moreira, M. S. *A recepção de Heine no Brasil: o caso Castro Alves*. Cadernos de Letras (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 13, 75-80, 1998.

KESTLER, I. M. F.. Heinrich Heine (1797-1856) - Aspectos principais de sua obra e de sua presença no Brasil. *Cadernos de Letras (UFRJ)*, Rio de Janeiro, v. 13, 65-74, 1998.

LAGES, S. K. Heine em prosa. *Revista USP*. São Paulo, v. 57, 549-251, março-maio, 2003. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i57p249-251>

LAPA, R. S. A Transformação do deísmo protestante em deísmo na Alemanha de Heine. *Cadernos do PET Filosofia*, Piauí, v. 3, n. 6, 10-17, 2012. <https://doi.org/10.26694/cadpetfil.v3i6.663>

SILVA, F. V. A Literatura Alemã de Wolfgang Menzel, Resenhada por Heinrich Heine: Tradução Comentada. *Belas Fiéis*. Brasília, v. 6, n. 2, 177-197, 2017.

Em língua portuguesa (Portugal)

GOUVEIA, M. M. Heine em Portugal. Heine na Literatura Portuguesa dos séculos XIX e XX. Biblos (Coimbra), Coimbra v. 54, jan, 1978.

MONTEIRO, A. As leituras heinianas de Nietzsche: ambivalências e contradições de juízos. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*. Porto, v. XVI, 69-79, 1999.

Em língua alemã

ARENDT, D. Diskusssion - Humanismus im Marketenderzelt -- ein Gedicht von Heinrich Heine. *Sprache und Literatur*. Bochum, V. 33, N. 1, 2002. <https://doi.org/10.30965/25890859-033-01-90000008>

BAUMGÄRTEL, B. Heine und die Malerei: deutsch-französischer Kulturtransfer. *Das Letzte Wort der Kunst*. Deutschland, 2006. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00197-9_3

BEUTIN, W. Tod - Liebe - Weiblichkeit - Heinrich Heine im Werk Freuds. *Futhark: revista de investigación y cultura*. Porto, n. 2, 75-100, 2007.

BRUMMACK, J. Heines Entwicklung zum satirischen Dichter. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, v. 41, 1998. <https://doi.org/10.1007/BF03375148>

Fernabsatzrichtlinie: Dürfen die Versand-kosten dem Verbraucher auch bei Widerruf auferlegt werden? Verbraucherzentrale Nordrhein-Westfalen e. V. / Handelsgesellschaft Heinrich Heine GmbH) *Europaisches wirtschafts und steuerrecht*. Deutschland, n. 5, v. 20, 200-201, 2008.

Fernabsatzrichtlinie: Der Verbraucher darf bei Widerruf nicht mit den Kosten für die Zusendung der Ware belastet werden - unterschiedliche Sprachfassungen - "Handelsgesellschaft Heinrich Heine". *Europaisches wirtschafts und steuerrecht*. Deutschland, n. 5, v. 21, 202-205, 2010.

DEINET, K. Heinrich Heine und Frankreich- eine Neueirordnung. *Deusthland*, v. 32, n. 1, 113-152, 2007. <https://doi.org/10.1515/IASL.2007.1.004>

DYMKE, B. Heinrich Heine in der isländischen Literatur. München, s. d.

ECKER, H-P. Vergewisserung subjektiver Identität, Spurensuche im kollektiven Gedächtnis, Horrortrip in die Wildnis: Über kulturelle Programme literarischer Harzreisen. Zeitschrift für Germanistik Neue Folge. Deutschland, v. 7, n. 2, 262-277, 1997.

ESPAGNE, M. Die tote Maria: ein Gespenst in Heines Handschriften. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Deutschland, v. 57, 298-320, 1983.

Gemeinschaftswidrige Belastung des Verbrauchers mit Zusendungskosten nach Widerruf des Fernabsatzvertrags - Handelsgesellschaft Heinrich Heine GmbH / Verbraucherzentrale Nordrhein - Westfalen e. V. (mit Anmerkung Bauerschmidt). Europäische zeitschrift für wirtschatsrecht, EUZW. Deutschland, n. 11, v. 21, 432-436, 2008.

HAUS, B. B. Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit: Typologie der Übersetzungsprobleme von Heines Lyrik ins Spanische. Estudos de Traducción. Espanha, v. 1, 2011.

IMMER, N. Schiffbruch mit Zuschauerin: Spielarten der Ironie in Heinrich Heines "Loreley". Localización: Zeitschrift für deutsche Philologie. Deutschland, n. 2, v. 129, 185-200, 2010. <https://doi.org/10.37307/j.1868-7806.2010.02.04>

INOUE, S. Heine in Japan. die Deutsche Literatur. Deutschland, v. 14, 21-28, 1955.

JOCH, M. Zum Streit um den intellektuellen Habitus in den Fällen Heinrich Heine, Heinrich Mann und Hans Magnus Enzensberger. Zeitschrift für Germanistik. Suíça, n. 2, v. 11, 484, 2011.

KLICHMANN, E. Schreiben am Ende der Literatur. Heinrich Heines und Georg Herweghs Auseinandersetzungen mit den Paradigmen der Literaturgeschichte. Zeitschrift für Germanistik. Suíça, n. 1, v. 17, 38-49, 2007.

KRÖHNKE, K. Signum Ex Avibus? Joseph Roth's "Harzreise" Und Seine Reise Durch Die Harzreisen Anderer Harzreisender. Neophilologus. Deutschland, v. 82, 107-124, 1998.

LIAPIN, S.; UUS-SADAMA, I. P. "Ein Fichtenbaum steht einsam" and the typology of the Russian dolnik (following Osip Brik's, Boris Jarcho's and Andrei Fedorov's remarks on the Russian translations from Heine). Studia Metrcia et Poetica. Estônia, v. 2, n. 1, 2015.

LÖSCHPER, G. "Öffentliche Sicherheit und Ordnung' in der deutschen Groß-Stadt des 19. und 20. Jahrhunderts", Historisches Seminar der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Kriminologisches Journal. Deutschland, v. 22, n. 4, 303-305, 1990.

MAGNER, M. Heinrich Heines "De l'Allemagne" (1855) als jüdischer Gegenentwurf zur romantischen Poetik. (zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland). Universität zu Bonn. Der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1999.

MORAWE, B. Heinrich Heine und die Strategie der radikalen Aufklärung: Tolands "Pantheisticon", Mesliers "Mémoire", Holbachs "System der Natur". Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Deutschland, n. 4, v. 81, 546-583, 2007.

MONTEIRO, A. E. Nietzsche Heine-Lektüren Die Ambivalenz und Widersprüche seiner Beurteilung. Runa: Revista de Estudos Germanísticos. Lisboa, n. 28, 319-330, 1999-2000.

MÜLLER, I. Das Flackern der Zeichen: Identität und Alterität in Heinrich Heines Belsatzar“- Romanze. Zeitschrift für Germanistik. Deutschland, n. 2, v. 30, 437-454, 2020.

MÜLLER-DIETZ, H. Thomas Vormbaun (Hrsg.), Recht, Rechtswissenschaft und Juristen im Werk Heinrich Heines. Goltdammer's Archiv für Strafrecht. Deutschland, v. 154, n. 12, 710-711, 207.

PETERS, G. F. Das kontrollierte Herz: Die Darstellung der Liebe in Heinrich Heines "Buch der Lieder". Monatheshefte. Estados Unidos, n. 2, v. 71, 1979.

RIEMER, N. Besprechungen - Der Traum und der Tod. Heinrich Heines Poetik des Scheiterns. Zeitschrift für Germanistik. Suíça, n. 3, v. 16, 672-674, 2006.

RIEMER, N. Besprechungen - 'Ein Traum, gar seltsam und schauerlich...' Romantikererbschaft und Experimentalpsychologie in der Traumdichtung Heinrich Heines. Zeitschrift für Germanistik. Suíça, n. 3, v. 16, 2006.

RIETHMÜLLER, A. Heine, Schubert und Wolf: "Ich stand in dunkeln Träumen". Muzikološki Zbornik. Eslovênia, n. 34, v. 1, 1998. <https://doi.org/10.4312/mz.34.1.69-87>

RUKSER, U. Heine in der hispanischen Welt. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Deutschland, v. 30, 474-510, 1956. <https://doi.org/10.1007/BF03374909>

SCHARF, C. Die Selbstinszenierung des modernen Autors. Heinrich Heines "Ideen. Das Buch LeGrand". Literatur für Leser. Deutschland, n. 4, 301-311, 1998.

SCHIMIDT, W. A. Heine und Marx. Archiv für Kulturgeschichte. Deutschland, v. 54, 2019.

SEEBACH, H. C. Die Kinder des Pygmalion. Die Bildlichkeit des Kunstbegriffs bei Heine. Beobachtungen zur Tendenzwende der Ästhetik. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Deutschland, v. 50, 158-202, 2016.

STEEGERS, R. Buchbesprechungen - Heinrich Heine und Religion, ein kritischer Rückblick. Zeitschrift für deutsche Philologie. Stuttgart, v. 120, n. 4, 618-621, 2001.

VAHSEN, M. Frauen der Heine-Zeit. querelles-net. Deutschland, n. 10, v. 4, 2003.

WETZEL, B. Das Motiv des Essens und seine Bedeutung für das Werk Heinrich Heines. München, s. d.

WILAND, W. Heinrich Heine und die Philosophie. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, v. 37, april, 1963.

YUN-SUN, K. Sinnlichkeit und Kulturkritik : eine historisch-anthropologische Untersuchung von Heines Kulturkritik in der "Romantischen Schule" und der "Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland". (Philosophie und Geisteswissenschaften). Freie Universität Berlin, 2000.

Em língua francesa

BESCANSA, C. «Du sublime au ridicule»: Trommel- und Narrenmotiv in Ideen . Buch Le Grand (Heines Reisebilder). *Revista De Filología Alemana*. Espanha, n. 8, 2000.

BETZ, L. P. Henri Heine et Eugène Renduel. *Revue d'Histoire littéraire de la France*. França, n. 3, 449-452, 1896.

BODERNHEIMER, N. Heinrich Heine et le saint-simonisme : problèmes de transferts culturels: considérations sur la réception problématique de la philosophie idéaliste au sein du mouvement saint-simonien. (doctorat em Langues, littératures et études germaniques). Université de Paris, 2010.

CARO, E. Les Deux Allemagnes: Madame De Stael et Henri Heine. *Revue des Deux Mondes* (1829-1971). França, n. 1, v. 96, 1871.

COLOMBAT, F. Peter Rühmkorf et Heinrich Heine ou les paradoxes de l'existence poétique. *Études germaniques*, França, n. 2, 411-429, 2011.
<https://doi.org/10.3917/eger.262.0411>

FAVARD, J. Éternel retour (Ou a la pêche avec Freud, Cicéron, Blanqui, Pascal, Platon, Walton, Thémistocle, Epicure, Cocteau, Nietzsche, Bertrand Russel, Stefan Zweig, Heine, Max Stirner, Henri Lichtemberger, Brecht, Lafargue, Gustave Le Bon et des myriades d'autres... Raison presente. França, n. 64, 1982.

GIRAUD, J. Alfred de Musset et trois romantiques allemands: Hoffmann, Jean-Paul, Henri Heine I. — Alfred de Musset et Hoffmann. *Revue d'Histoire littéraire de la France*. França, n. 2, 297-334, 1911.

GRAPPIN, P. Comment seront éditées les œuvres complètes de Henri Heine. *Oxford German Studies*. Reino Unido. 34-43, 2013.

KORTLÄNDER, B.; HANS, T. S Heinrich Heine - poète allemand et écrivain français. *Revue d'histoire litteraire de la France*. França, v. 105, n, 4, 2005.

MAILLET-M-M. Heinrich Heine et Munich : regards croisés sur une ville et un écrivain: le rôle du séjour munichoïse dans l'itinéraire heinéen et son influence sur la perception par

l'écrivain de la capitale bavaroise sous le règne de Louis Ier. (doctorat em Littérature et civilisation germaniques). Université de Paris, 2003.

MARGARET, C. Heine et la Monarchie de Juillet : étude critique sur les "Französische Zustände" suivie d'une étude sur le saint-simonisme chez Heine. (doctorat em Letters). Université de Paris, s.d.

WEINBERG, K. Reviewed Work: Henri Heine. „Romantique défroqué”. Héraut du symbolisme français. Romanische Forschungen. França, 1956.

Em língua inglesa

AKBAROW, A. About poem “Pine-tree” by Henry Heine and its’ translations. Scientific journal of the Fergana State University . Uzbequistão, v.1, n.. 16, 83-87, 2019.

CHIGAROVA, S. V. On the soundsemantic contest of the poem by Henrich Heine «Ein fichtenbaum steht einsam...» (1821) and its translations into russian. RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism.Rússia, n. 3, 42-50, 2010.

BERNIK, F. Simon Jenko in Heinrich Heine. Slavistična Revija. Eslovênia, v. 27, n (3/4), 1979.

BERNIK, F. Heinrich Heine in slovenska literatura. Slavistična Revija. Eslovênia, v. 37, n. 4, 1989.

BODINE, Heinrich Heine, Karl Kraus and «die Folgen»: A Test Case of Literary Texts, Historical Reception and Receptive Aesthetics. *Colloquia Germanica. Alemanha*, n. 1/2, 14-59, 1984.

CHEPELYK, A. The Floral Symbol in the Poetry of Heinrich Heine. Journal of Danubian Studies and Research. Romênia,v. 3, f. 2, 329-339, 2013.

GOETSCHKE, W. The Hyphen in the Theological-Political: Spinoza to Mendelssohn, Heine, and Derrida. Religions. Canadá, n. 10, v. 20, 2019.

FERSTENBERG H. J. Meditations on jewish creative identity: representations of the jewish artist in the works of german-jewish writers from heine to feuchtwanger (Heinrich Heine, Lion Feuchtwanger, Germany, Austria). (doctorate in literature germanic). Yale University, 2002.

HÄFNER, R. Images of the Black Sun: notes on the relationship between Heinrich Heine and Gérard de Nerval. Revue de littérature comparée. França, n. 319, 285-298, 2006.

HOLUB, R. C. Heinrich Heine on the Slave Trade: Cultural Repression and the Persistence of History. *The German Quarterly*. Estado Unidos, v. 65, n. 3/4, 328-339, 1992.

ILGELBIEN, R. Single or Return, Ladies? The Politics of Translating and Publishing Heine on Shakespeare. Comparative Critical Studies. Reino Unido, v. 16, n. 2-3, 181-200, 2019.

MAYER, K. A. Some German Chapters of Henry Adams's "Education": "Berlin (1858-1859)," Heine, and Goethe. AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. Estado Unidos, v. 19, n. 1, 3-25, 1994.

NAPIRELI, M. G. Stylistic Categories, Based on the Poem Die schlesischen Weber by Heinrich Heine. Evropejskij Issledovatel'. Rússia, v. 70, n. (3-1), 537-540, 2014.

PAGANELLI, P. The Heine-Tear: the tension between spiritualism and sensualism in three short stories. Anuário de Literatura, Santa Catarina, v. 22, n. 1, 2017. <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2017v22n1p128>

PETERS, G. F. "Jeder Reiche ist ein Judas Ischariot": Heinrich Heine and the Emancipation of the Jews. Monatheshefte. Estados Unidos, v. 104, 2012.

RAFFI, M. M. Dieter Steland, Maupassant, lecteur de Henri Heine? L'appel au dévouement dans "Boule de suif" et dans Schnabelewopski. Fragment. Studi Francesi. França, v. 166, 2012.

REEVES, N. Heinrich Heine: Politics or Poetry? Hegel or Enfantin? A Review of Some Recent Developments in Research. *The Modern Language Review. Reino Unido*, n. 1, v. 75, 105-113, 1980.

TAYLOR, H. Textual and Musical Commentary on J. Guy Ropartz's Quatre Poemes apres l'Intermezzo d'Henri Heine (1899). (doctor of Musical Arts). Arizona State University, 2019.

VALLIANOS, P. S. Romanticism and Politics: from Heinrich Heine to Carl Schmitt – and Back Again. Historical Review. Grécia, v. 10, 189-218, 2013.

WEISSMANN, D. From Staged to Disguised Self-Translation: Heine and Celan in France. Arcadia, Berlim, v. 48, 2013. <https://doi.org/10.1515/arcadia-2013-0028>

Em língua espanhola

ADANEZ, I. G. La farsa de la restauración: lo grotesco como respuesta al fracaso del idealismo en Christian Dietrich Grabbe, Georg Büchner y Heinrich Heine. (doctorado en ciencias de la arte y las letras). Universidad Complutense de Madrid, 2000.

AYUSO, S. Jané, Jordi: "Heinrich Heine (1797-1856)". Revista de Filología Alemana. Espanha, v. 20, 2012.

BALTZER, B. Una mirada poética sobre el nacimiento de la novela: El prólogo de Heinrich Heine a una edición alemana del "Quijote". Tropelías. Espanha, n.15-16, 2006.

BORRERO, V. M. Heinrich Heine en las historias de la literatura alemana en lengua española: 1961-2003. Revista de Filología Alemana. Espanha, v. 15, 2007.

CÚBRIA, J. M. Heine y Augusto Ferrán. El Lyrisches Intermezzo y Die Heimkehr en La soledad. Revista de Filología Alemana. Espanha, n. 7, 1999.

FERRARI, M. Heine, Heinrich: "La escuela romántica". Revista de Filología Alemana. Espanha, v. 20, 2012.

FEIJÓO, J. V. Del Romanticismo al Socialismo Utópico. Atenea. Chile, v. 488, f. 2, 79-115, 2003.

GIMBER, A. París y el exilio de Heinrich Heine. Revista de Filología Románica. Espanha, 129-135, 2012.

HAUS, B. B. Una mirada poética sobre el nacimiento de la novela: el prólogo de Heinrich Heine a una edición alemana del "Quijote". Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada. Espanha, n. 15-17, 161-168 2004-2006.

HERNÁNDEZ, C. M. Cursilería y traducción poética: Byron y Heine. Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria. Espanha, n. 20, 403-433, 2018.

HERNÁNDEZ, J. D. Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tempo. Revista de Estudios Sociales. Bogotá, n. 34, sept.-dec., 2009.

JIMENÉS, J. R. Enrique Heine y Augusto Ferrán: Entre las nieblas del Rhin y la claridad meridional. Ínsula: revista de letras y ciencias humanas. Espanha, n. 752, 17-20, 2009.

Líneas: retazos de actualidad : doscientos años de Heinrich Heine ; 100 números CLIJ; la situación en Inglaterra de las bibliotecas públicas y de los premios literarios. Quimera: Revista de literatura. Espanha, n. 165, 1998.

LÓPEZ, A. P. Narrar en tiempos enfermos: sobre "Florentinische Nächte" de Heinrich Heine. Anuari de Filologia. Secció A, Filologia Anglesa i Alemanya. Espanha. n. 2, 75-84, 1991.

MORENO, D. M. Heine o la ductilidad del romanticismo. Análisis. Revista de investigación filosófica. Espanha, v. 2, n. 2, 2015.

MORENO, D. M. Heine y Santayana ante la primera filosofía alemana. Daimon. Revista Internacional de Filología. Espanha, n. 73, 2018.

MURCIA, O. V. Heinrich Heine en la literatura colombiana La duda poética de Rafael Núñez. Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción. Espanha. v. 6, n 2, 369-384, 2013.

PAGANELLI, P. El desgarró-heine: Espiritualismo y sensualismo como tensión en tres relatos. Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária. Santa Catarina, n. 1, v. 22, 128-150, 2017. ISSN 1414-5235, Vol. 22, Nº 1, 2017, págs. 128-150

REHRMAN, N. Sobre 'la amable ignorancia y la gran época de oro': Heinrich Heine y la España judío-mora. Raíces: revista judía de cultura. Espanha, n. 43, 39-44, 2000.

REICHENBERGER, T. Cervantes glosado por Heinrich Heine (El prólogo de Heine a la traducción del Quijote hecha por Ludwig Tieck). Notas y estudios filológicos, Barcelona, n. 11, 249-258, 1996.

REICHENBERGER, T. Cervantes rebelde (glosado por Heinrich Heine): hacia una lectura distinta del Quijote. Incipit. Argentina, n. 17, 295-302, 1997.

SAGÜÉS, J. L. Heinrich Heine: Relatos (De las memorias del señor de Schnabelewopski; Noches florentinas; El rabino de Bacherach). Revista de Filología Alemana. Espanha, v. 2, 1994.

SCHÄPERS, A. *La Alemania vista por Heinrich Heine en sus "Reisebilder" a través de las referencias culturales y su tratamiento en las traducciones españolas*. (doctorado em Traducción e Interpretació). Universidad Pontificia Comillas De Madrid. Facultad de Ciencias Humanas Y Sociales, 2011.

SCHÄPERS, A. Las Traducciones Españolas del Harzreise de Heinrich Heine. Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies. Espanha, n. 2, 2012.

VALLEJO, O. Heinrich Heine en la literatura colombiana La duda poética de Rafael Núñez. Mutatis mutandis. Colômbia, n. 2, v. 6, 2013.

YÁÑEZ, Y. R. Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán. La Tribuna: cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán. Espanha, n. 3, 71-90, 2005. <https://doi.org/10.32766/tribuna.3.41>

ZAPATA, V. M. B. Heinrich Heine en las historias de la literatura alemana en lengua española: 1961-2003. Revista de filología alemana. Espanha, n. 15, 47-63, 2003.

Em língua italiana

BUCCIOL, G. B. Heinrich Heine. Poesia: mensile Internazionale di cultura poética. Itália, v. 26, n. 278, 84-85, 2013.

CARUSSI, S. Heinrich Heine, l'infelice beffardo. Poesia: mensile internazionale di cultura poetica. Itália: v. 26, n. 284, 14-31, 2013.

MORENGHI, E. «Maria Antoniette» di Heinrich Heine: una «Historie» dalla «Matrazengruft». Studia theodisca. Milano, v. 21, 2014.

MUZZI, N. Heinrich Heine, Germania, una fiaba d'inverno. Poesia: mensile internazionale di cultura poetica. Itália, v. 31, n. 337, 2018

ANEXO A

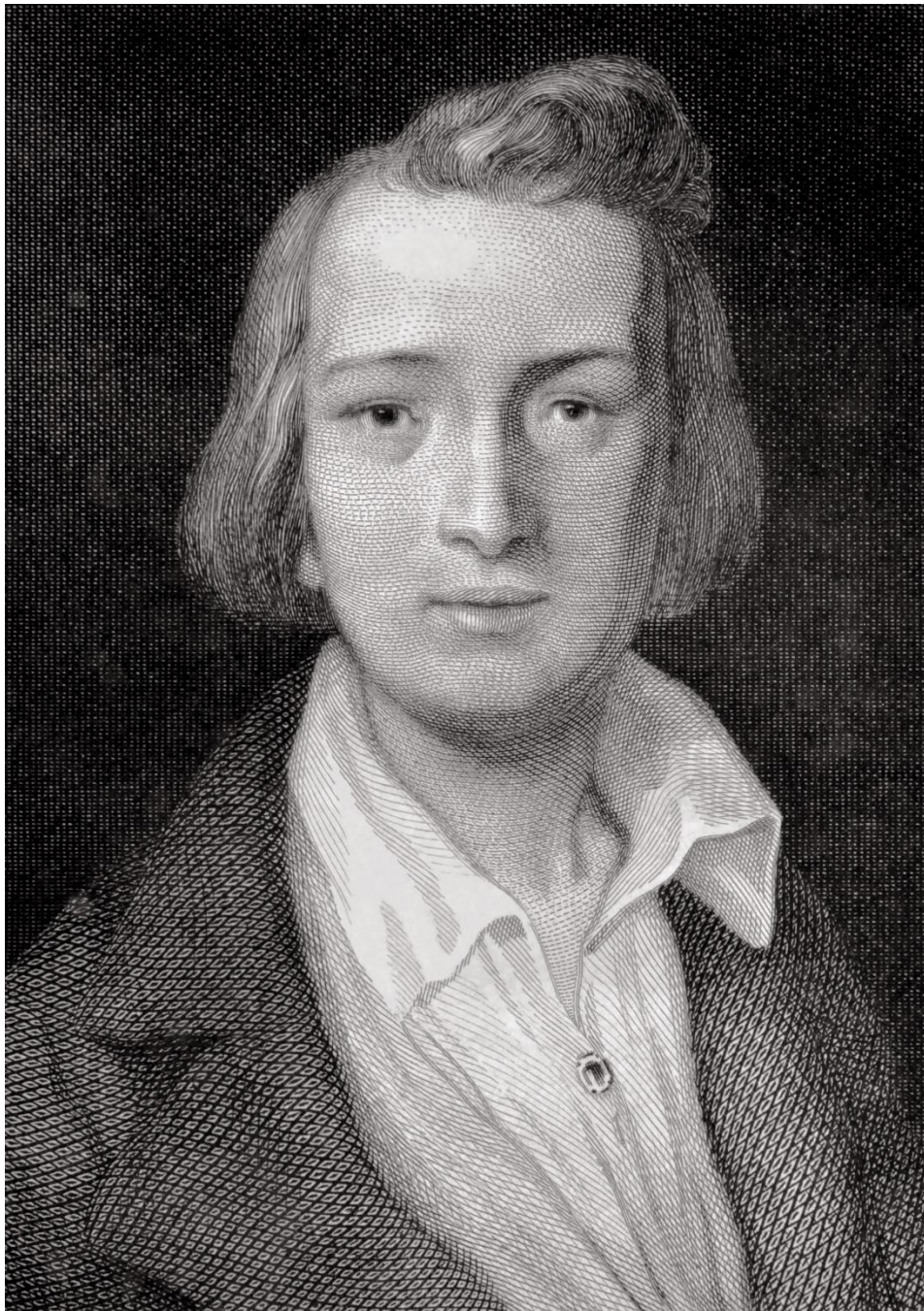
Heinrich Heine: pinturas, monumentos e outras homenagens

FIGURA 1: *Heinrich Heine*, de *Moritz-Daniel Oppenheim* - 1831 - *Kunsthalle Hamburgo*.



FONTE: Google Imagens

FIGURA 2: *Heinrich Heine (1837)*



FONTE: Google Imagens

FIGURA 3: *Heine na época de suas viagens à Alemanha (1843/44)*



FONTE: Google Imagens

FIGURA 4: *A doença de Heinrich Heine* (desenho a lápis por Charles Gleyre, 1851)



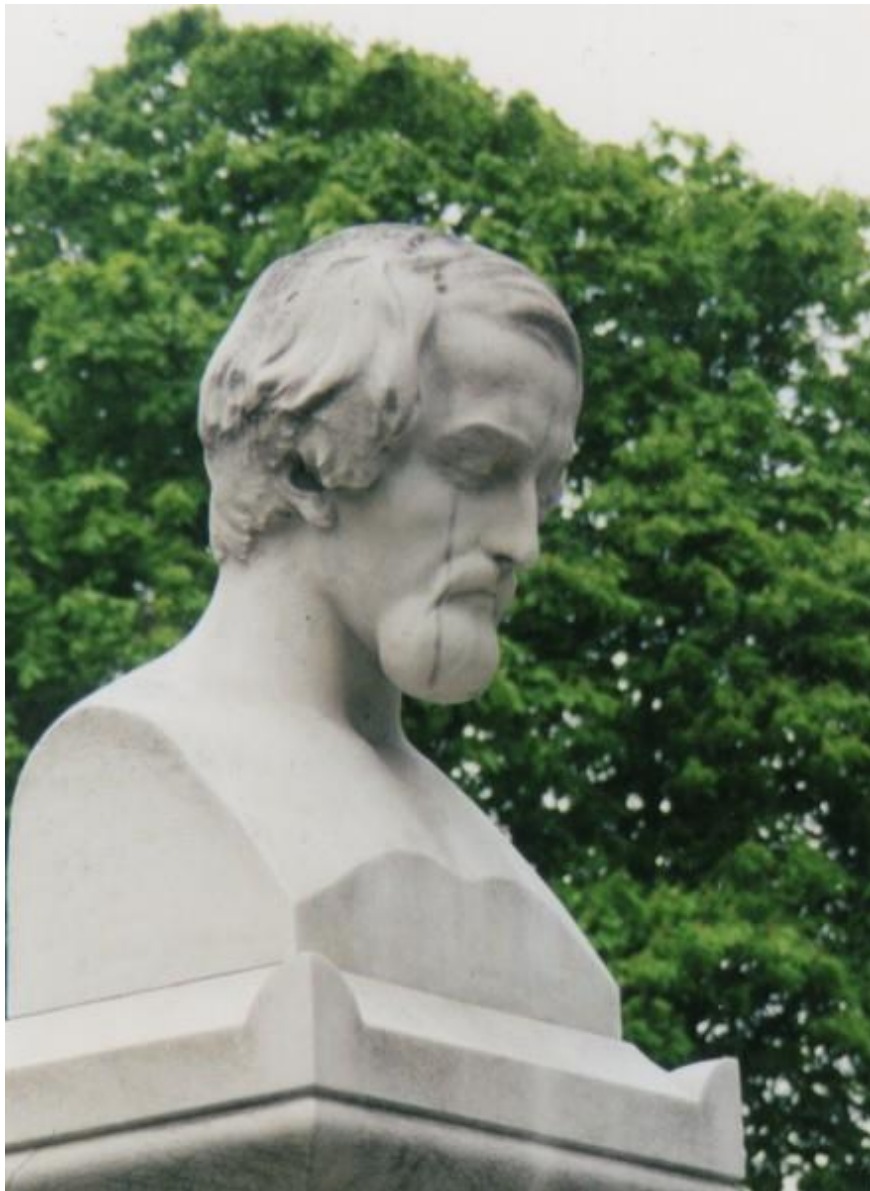
Fonte: Google Imagem

FIGURA 5: *Túmulo de Heine no cemitério de Montmartre em Paris*



FONTE: Google Imagens

FIGURA 6: *Busto do túmulo de Heine, criado entre 1899 e 1901, por Louis Hasselriis*



FONTE: Google Imagens

FIGURA 7: *Monumento Heine no Bronx, inaugurado em 1899, originalmente destinado a Düsseldorf, fica em Nova York.*



FONTE: Google Imagens

FIGURA 8: *O monumento Heine, inicialmente criado para Hamburgo, mas depois erguido em Corfu, que depois de muitos desvios encontrou sua localização atual em Toulon.*



FONTE: Google Imagens

FIGURA 9: *Substituição do primeiro monumento alemão Heine erguido em Elberfeld em 1893 e posteriormente destruído em Von-der-Heydt-Park, Wuppertal.*



FONTE: Google Imagens

FIGURA 10: O mais antigo monumento Heine sobrevivente na Alemanha está em Frankfurt. Foi criado em 1913 por Georg Kolbe.



FONTE: Google Imagens

FIGURA 11: A escultura *Juventude Ascendente* de 1931 - também de Georg Kolbe - foi a segunda tentativa de erguer um monumento ao poeta em sua cidade natal.



FONTE: Google Imagens

FIGURA 12: *O monumento Heine em Düsseldorf criado por Bert Gerresheim em 1981, nas palavras do artista uma "paisagem mágica".*



FONTE: Google Imagens

FIGURA 13: *Monumento Heinrich Heine no Rathausmarkt de Hamburgo, foi criado em 1982, por Waldemar Otto.*



FONTE: Google Imagens

FIGURA 14: *Heinrich Heine em selos postais alemães*



1946



1956



1956



1956



1972



1972



1997

FONTE: Google Imagens

FIGURA 15: O monumento Heinrich Heine no Brocken. A foto mostra o monumento Heinrich Heine no Brocken ao lado da entrada do Museu Brocken.



FONTE: Google Imagens

FIGURA 16: A Universidade Heinrich Heine de Düsseldorf (em alemão: Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) é resultado de uma academia de medicina fundada em 1965, na cidade de Düsseldorf, e desde 1993 agrega cinco faculdades.



FONTE: Google Imagens

FIGURA 17: “Impressão do livro moderno”, quarta escultura (de seis) da caminhada berlinense das Ideias, construída por ocasião da Copa do Mundo da FIFA na Alemanha em 2006. Inauguração: 21 de abril de 2006 em Bebelplatz, praça perto da Unter den Linden em frente da Universidade Humboldt em Berlin. Celebra a Johannes Gutenberg, o inventor da impressão do livro Moderno volta de 1450 em Mainz.



FONTE: Google Imagens

APÊNDICE A

Cronologia das obras de Heinrich Heine

1821: *Gedichte* [Poemas];

1822: *Briefe aus Berlin* [Cartas de Berlim]; *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo* [Tragédias com uma lírica Intermezzo];

1823: *Dreiunddreißig Gedichte* [Trinta e Três Poemas];

1824: *Reisebilder. Erster Teil (Die Harzreise, Die Heimkehr, Die Nordsee). Erste Abteilung sowie verschiedene Gedichte*, [Quadros de Viagem. Primeira Parte (Viagem ao Harz, Regresso à casa, O Mar do Norte). Primeira seção e vários poemas];

1826: *Buch der Lieder* [Livro das Canções]

1827: *Reisebilder. Zweiter Teil (Die Nordsee). Zweite und dritte Abteilung, Ideen. Das Buch Le Grand und Briefe aus Berlin* [Quadros de Viagem. Segunda Parte (O Mar do Norte). Segunda e terceira seções, ideias. O livro de Le Grand., Cartas de Berlim. *Reisebilder. Dritter Teil [Die Reise von München nach Genua und Die Bäder von Lucca]*, [Quadros de Viagem. Terceira Parte. (Viagem de Munique à Gênova e Os banhos de Lucca)];

1830: *Einleitung zu Kahldorf über den Adel sowie Reisebilder. Vierter Teil (Die Stadt Lucca und Englische Fragmente* [Introdução a Kahldorf sobre a nobreza e Quadros de viagens. Quarta parte (A cidade de Lucca e Fragmentos em inglês)];

1831: *Französische Zustände* [Estados franceses];

1832: *Der Salon. Erster Teil (Französische Maler, Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski sowie verschiedene Gedichte)* [O Salão. Primeira Parte (Pintores franceses, Das memórias de von Schnabelewopski e vários poemas)]; *Der Salon. Zweiter Teil (Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland und der Gedichtzyklus Neuer Frühling)* [O Salão. Segunda Parte. (A História da Religião e da Filosofia na Alemanha e o ciclo de poemas Nova Primavera)];

1834: *Der Salon. Dritter Teil (darin Florentinische Nächte und Elementargeister)* [O Salão. Terceira Parte (Noites Florentinas e Espíritos Elementares)];

1836: *Die romantische Schule* [A Escola Romântica]; *Über den Denunzianten. Eine Vorrede zum dritten Teil des Salons. Einleitung zu Don Quixote sowie Der Salon. Dritter*

Teil [Sobre os informantes. Um prefácio para a terceira parte do salão. Introdução a Dom Quixote e A Sala de Estar. terceira parte];

1837: *Der Schwabenspiegel* [O Espelho de Suábio];

1838: *Shakespeares Mädchen und Frauen sowie Schriftstellernöten* [Donzelas e esposas de Shakespeare e angústias dos escritores] (1839); *Ludwig Börne. Eine Denkschrift sowie Der Salon. Vierter Teil (Der Rabbi von Bacherach, Über die französische Bühne und verschiedene Gedichte)* [Ludwig Borne. Um memorando e O Salão. Parte Quatro (O Rabino de Bacherach, Sobre o Palco Francês e Vários Poemas)];

1840: *Neue Gedichte, teils darin, daneben auch separat erschien das satirische Versepos Deutschland. Ein Wintermärchen* [Novos Poemas o verso épico satírico Alemanha apareceu parcialmente nele e também separadamente];

1844: *Atta Troll – Ein Sommernachtstraum* [Atta Troll - Sonho de uma noite de verão]; *Romanzero und Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem* [Romanzero e Doutor Fausto. Um poema de dança];

1851: *Vermischte Schriften (drei Bände, darin Geständnisse, Die Götter im Exil, Die Göttin Diana, Ludwig Marcus;*

1853: *Gedichte* [Poemas];

1854: *Lutetia. Erster Teil und Lutetia. Zweiter Teil* [Escritos Diversos (três volumes, Confissões nele contidas, Os Deuses no Exílio, A Deusa Diana, Ludwig Marcus), [Lutetia. Parte Um e Lutetia. Parte Dois].