

## A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA NOITE NOS HINOS À NOITE DE NOVALIS

Natália Fernanda da Silva Trigo (FAPESP/IBILCE/UNESP)  
[ntrigo@ymail.com](mailto:ntrigo@ymail.com)

**RESUMO:** O poema *Hinos à Noite*, do poeta Novalis, é considerado uma das principais e mais significativas manifestações poéticas do primeiro romantismo alemão. O livro compõe-se de seis poemas, sendo os três primeiros em prosa, o quarto e quinto uma fusão de prosa e verso e o sexto composto exclusivamente em verso. Analisamos na obra como a imagem da *Noite* é construída e de que maneira essa construção simbólica é marcada pelas principais características do romantismo alemão: a fusão de várias formas (prosa e poesia, música e poesia), a nostalgia do passado, o misticismo, a melancolia noturna, o pessimismo; bem como com a teoria romântica do símbolo. Procuramos compreender também como a figuração da *Noite*, juntamente com a do Amor e da Morte, marcam a visão do mundo do sujeito poético, e em que pontos essas três figuras se confundem e tornam-se algo uno. Os *Hinos* são uma espécie de diário espiritual, no qual o sujeito lírico vai descobrindo a si mesmo e sua comunhão com o sagrado, sendo que esse renascimento vivenciado pelo sujeito lírico é acompanhado pela mudança da prosa para o verso e acompanhado também por sua aproximação com a figura da *Noite*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Novalis; Hinos à Noite; primeiro romantismo alemão; poema em prosa.

### INTRODUÇÃO

Se há um aspecto importante a ser destacado nas diversas poéticas da modernidade surgidas ainda no século XIX, esse aspecto, sem sombra de dúvidas, implica a inovadora experiência estética inaugurada pelos movimentos românticos a partir de um tenso e conflitivo diálogo travado com a tradição clássica que os precedeu. O classicismo, de modo geral, define-se, principalmente, pelo rigor formal, pelo equilíbrio, pela ordem e pela harmonia. É avesso ao elemento noturno, pois o Classicismo quer ser claro, racional, associado ao dia e não à noite. Pensa a obra de arte como imitação da natureza, retomando os cânones e modelos clássicos presentes nas obras da Antiguidade Greco-Latina. O escritor clássico não é dominado pela sua interioridade, pois “o autor desaparece por trás da obra, não quer manifestar-se” (ROSENFELD e GUINSGURB, 2008, p.263). Isso significa que, para os clássicos, o valor estético das obras fundamenta-se na realização formal da própria obra, ou seja, não se trata de superar os modelos, mas de respeitá-los, de criar uma obra que se harmonize com os referenciais mais caros à tradição.

O romantismo, ao contrário, consiste principalmente no individualismo acentuado, no pessimismo profundo, na experiência pessoal da “dor do mundo”, na nostalgia do passado, no misticismo, na incompatibilidade cada vez mais acentuada e dramática entre indivíduo e sociedade. :

Rosenfeld (1996) ressalta que os românticos absorvem de Rousseau um pessimismo profundo na relação entre o indivíduo e a sociedade, há um movimento dos jovens poetas burgueses contra a sociedade, “o homem genial é fatalmente condenado a definhar no cárcere do mundo.” (Rosenfeld, 1996, p.148).

A influência do pensamento de Rousseau, se justifica por se tratar de um pensamento pessimista em relação ao indivíduo e a sociedade, a incompatibilidade do indivíduo com o mundo. O sujeito vive uma relação dramática com a realidade social que o cerca. Ele sofre

com a ideia de que suas aspirações individuais, vontades e desejos não correspondem aos valores e princípios da sociedade burguesa que se consolida.

Além disso, há, no romantismo, a exaltação do elemento noturno e suas obras consistem em se opor aos ideais clássicos:

O violento impulso irracionalista, a luta contra a Ilustração e contra os cânones classicistas [...] aos quais se opõem o subjetivismo radical, a tendência ao primitivismo, a expressão imediata e espontânea das emoções, o empenho pelo poema e pela canção populares (*Volkslied*) e o gênio supostamente bruto e inconsciente de Shakespeare (ROSENFELD, 1996, p.148).

A partir do subjetivismo individual, os sentimentos são levados em consideração, a emoção é valorizada e a figura do gênio é evidenciada, essa subjetividade individual acentuada é contrária a racionalidade clássica, na qual os cânones e regras não levavam em consideração o indivíduo em si, o autor desaparecia por trás da obra, as emoções, afetos e paixões eram controlados pela razão, tornando impossível a figura de um gênio criador, um indivíduo que valoriza sua interioridade e que essa interioridade aparece na obra. Também encontra-se a auto-expressão da subjetividade, bem como a acentuação da singularidade pessoal. O romantismo surge, então, como uma forte reação à normatividade modelar do classicismo. Enquanto no estilo clássico predomina a ordem, o equilíbrio, a clareza, a disciplina; no estilo romântico predomina a desordem, a desarmonia, a obscuridade, o subjetivismo:

O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisíaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior. Prepondera o elemento noturno, algo de selvagem e também de patológico, uma inclinação profunda para o mórbido (ROSENFELD e GUINSBURG, 2008, p. 268).

O movimento romântico surge na Alemanha como resposta ao movimento clássico que tomava as literaturas europeias a partir da França. Se o classicismo, de modo geral, ficou conhecido pelo senso de proporção, equilíbrio, rigor formal, racionalidade, clareza e objetividade no tratamento dos temas, por mais subjetivos que pudessem ser, o romantismo irá privilegiar os sentimentos, a subjetividade individual e a busca por formas originais de expressão que contrariam a racionalidade clássica. Goethe e Schiller foram os fundadores do *Sturm und Drang*, o pré-romantismo alemão, em que já se encontram as linhas de força gerais do que viria a ser, anos mais tarde, o movimento romântico. No entanto, já em fins do século XVIII, os dois abandonaram o movimento romântico, pois procuraram “superar os arroubos anárquicos da fase juvenil, através de uma disciplina severa, sob a inspiração da arte grega” (ROSENFELD, 1996, p. 149) e, com isso, se transformaram nos maiores representantes do Classicismo de Weimar.

Diferentemente dos demais romantismos, o romantismo alemão possui ideias que estão mais próximas de poetas e movimentos posteriores ao próprio romantismo, como Baudelaire e o Simbolismo, por exemplo, o que resulta na principal diferença do romantismo alemão para os demais.

Goethe e Schiller foram os precursores do *Sturm und Drang*, o pré-romantismo alemão, que foi um movimento literário alemão situado no período entre 1760 a 1780, suas ideias contrariavam os ideais clássicos de perfeição, de equilíbrio, da ordem, da harmonia e do rigor formal, ou seja, eram uma reação ao Iluminismo do século XVIII. Eles defendiam “uma poesia mística, selvagem, espontânea, quase primitiva, valorizando especialmente o efeito da emoção, imediato e poderoso, posto acima da razão.” (SAFRANSKI, 2010, p. 15). Suas ideias

tiveram uma grande influência sobre o movimento romântico. Segundo Kohlschmidt (1967), o primeiro romantismo alemão tem início com a reunião de escritores e filósofos que propunham uma nova maneira de pensar não apenas a literatura, como também a filosofia e a arte. A partir dessa reunião, que aconteceu em Jena, tem origem o Círculo de Jena, círculo dos primeiros românticos, influenciados pela filosofia do Eu, de Fichte, e pela filosofia da natureza e da arte de Schelling, sendo seus principais representantes os irmãos August e Friedrich Schlegel, e seu amigo Novalis. Com a morte de Novalis, o desaparecimento da *Athenaeum* e as tensões pessoais existentes entre seu membros, se encerra a primeira fase do romantismo Alemão. Temos em seguida o grupo de Heidelberg, nesse movimento temos uma interpretação do mundo e das artes fundamentada na experiência. Depois, encontramos Brentano e Arnim, que tinham interesse por canções e livros populares, buscando encontrar o tom popular da verdadeira ingenuidade. Hoffmann vai valorizar o cotidiano burguês. Temos então o Chamisso que se inicia com Eichendorff, para quem “o homem é libertado de seu desamparo através de uma ordem superior que [...] é representada pelo catolicismo incondicional” (KOHLSCHMIDT,1967, p.348) Com a publicação do primeiro livro de Heine começa-se uma nova fase da literatura alemã, pois ele analisa e desmente seus sentimentos, ele os ridiculariza através da ironia.

## O FRÜHROMANTIK E NOVALIS

A segunda metade do século XVIII, na Alemanha, foi literariamente pródiga, já que não só viu nascer e se extinguir o *Sturm und Drang*, considerado um dos mais influentes pré-romantismos da literatura europeia, como também originou, a partir de 1798 o *Friiromantik*. O primeiro romantismo alemão tem início com a reunião de escritores e filósofos que propunham uma nova maneira de pensar não apenas a literatura, como também a filosofia e a arte. A partir dessa reunião, que aconteceu em Jena, tem origem aquele que ficou conhecido como Círculo de Jena, grupo dos primeiros românticos alemães, cujas obras são decisivamente influenciadas pela filosofia do Eu, de Fichte, pela filosofia da natureza e da arte, de Schelling, e pela noção de crítica, profundamente pensada e sistematizada por Kant em seus trabalhos mais relevantes, como a *Crítica da Razão Pura*, a *Crítica da Razão Prática* e a *Crítica da Faculdade do Juízo*. Desse modo, "temos em Jena a formação sistemática e refletida da concepção de arte romântica propriamente dita" (KOHLSCHMIDT,1967, p.332), sendo que os principais representantes desse grupo foram os irmãos August e Friedrich Schlegel, e seu amigo Novalis.

Os românticos vão propor uma nova ideia de poesia, diferente do que havia até então. A poesia agora vai pressupor um trabalho de pensamento, uma reflexão sobre a própria poesia e a maneira como ela é criada. Ao considerar que a literatura deveria ser feita a partir de um trabalho de reflexão, os primeiros românticos vão dar à linguagem uma dimensão ao mesmo tempo simbólica e crítica, ou seja, ela deve ser pensada e realizada a partir da sensibilidade estética e do trabalho da reflexão. Assim, a linguagem deve ser pensada em função de seus diferentes usos e formas de manifestação, tornando-se um dos elementos mais importantes, o que deve ser mais trabalhado e o que deve ter maior significância na obra.

Como um dos principais representantes do primeiro romantismo alemão aparece Novalis, pseudônimo de Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, que foi poeta e pensador do primeiro romantismo alemão, membro destacado do círculo de Jena. Além de Poeta e romancista, foi também crítico literário, um dos pensadores do idealismo alemão e engenheiro de minas, tendo nascido em 2 de maio de 1772, em Oberwiedersted, um pequeno povoado na Saxônia.

Como um dos principais representantes do primeiro romantismo alemão, bem como do Círculo de Jena, sendo que, diferentemente dos outros membros, ele não produzirá apenas

crítica, Novalis vai produzir obras literárias, colocando em prática as ideias fundamentais da crítica proposta pelos românticos em suas obras e reflexões. Além disso, o que diferencia Novalis, como escritor e poeta, é que ele não vai vivenciar grandes aventuras e sua obra é muito mais o resultado de uma dedicada e atenta atividade do espírito do que, de fato, uma vivência do corpo, já que ele vai coloca em pauta, seja em seus romances, poemas ou fragmentos, discussões muito mais filosóficas do que práticas, muito mais reflexivas do que ativas. Isso significa que, segundo Todorov (1980), o herói de Novalis não age, pensa.

Suas principais obras literárias e poéticas, aquelas em função das quais se destacou como um dos mais originais autores do período, foram os poemas que compõem seus *Hinos à Noite* (1800), a novela *Os Discípulos em Saís* (1797) e o romance *Heinrich Von Ofterdingen* (1800). Na esfera da crítica e teoria, Novalis vai publicar, em 1798, no primeiro número da revista *Athenaeum*, que era dirigida pelo seu amigo Friedrich Schlegel, uma coletânea de fragmentos que será chamada de *Blüthenstaub* (Pólen).

A revista *Athenaeum* surge como o principal veículo precursor das ideias dos primeiros românticos. Nela encontra-se as obras e as principais concepções dos membros do movimento, além de algumas de suas produções literárias, críticas e filosóficas:

No *Athenaeum* encontra-se não somente os *Hymnen an die Nacht* (1800) de Novalis, mas também um conjunto de significativos fragmentos de Schleiermacher, dos irmãos Schlegel e de Hardenberg. Novalis e Friedrich Schlegel são nesta época, figuras de destaque no que diz respeito a ideias e provocações espirituais. [...] Em parte alguma as consequências da concepção pré-romântica da arte tornam-se tão evidentes quanto no 116º fragmento de *Athenaeum* de Friedrich Schlegel, que definiu a poesia romântica como ‘poesia universal progressiva’. Como tal cabe-lhe a tarefa de suspender novamente as fronteiras existentes entre os gêneros literários, assim como os limites que separam a poesia da filosofia: ‘ela abrange tudo quanto seja poético, desde os grandes sistemas sobre a arte, até o suspiro, o beijo exalado no cantar simples e sem arte de uma criança’. A poesia romântica torna-se assim a essência da poesia em geral. (KOHLSCHIMIDT, 1967, p.336)

Os românticos vão propor uma nova ideia de poesia, diferente do que havia até então. A poesia agora vai pressupor um trabalho de pensamento, uma reflexão sobre a própria poesia e a maneira como ela é criada. Ao considerar que a literatura deveria ser feita a partir de um trabalho de reflexão, os primeiros românticos vão dar à linguagem uma dimensão ao mesmo tempo simbólica e crítica, ou seja, ela deve ser pensada e realizada a partir da sensibilidade estética e do trabalho da reflexão. Assim, a linguagem deve ser pensada em função de seus diferentes usos e formas de manifestação, tornando-se um dos elementos mais importantes, o que deve ser mais trabalhado e o que deve ter maior significância na obra. Uma das ideias fundamentais acerca da obra poética, para Novalis e Friedrich Schlegel, é de que cada obra deve buscar sua própria forma de expressão, isto é, cada obra deve atender às necessidades do pensamento, das ideias e das emoções que geram.

O fragmento será uma forma de expressão típica do romantismo e, ao mesmo tempo em que se constitui de uma extrema concisão, apresenta uma profunda intensidade, que concede uma abertura maior para a reflexão, além de uma ambiguidade e de uma polissemia que fazem parte do ideal poético-criador romântico:

Os primeiros românticos queriam ser sintéticos. Escrevendo em fragmentos, exigiam que os lêssemos de modo distinto do habitual. Não se contentavam com os leitores já prontos do presente. Pretendiam criar seus próprios leitores futuros. (DUARTE, 2011, p.119).

O pensamento filosófico, teórico, crítico e criativo dos primeiros românticos alemães será veiculado através dos fragmentos. Essa forma é aberta, inacabada, partida e é uma tentativa de reaproximar o sujeito, igualmente partido, da obra:

Muito mais do que simples forma, o fragmento literário torna-se o gênero de veiculação e vindicação do pensamento filosófico, crítico, teórico e criativo dos primeiros românticos alemães. Gênero aberto, a oferecer uma eterna impressão de inacabamento que, no plano formal, representa a partição, o estilhaçamento de uma totalidade constantemente buscada, mas decisivamente perdida. O fragmento é uma tentativa de reaproximar o sujeito igualmente estilhaçado do romantismo do Absoluto que lhe é sistematicamente negado. (SCHEEL, 2010, p.63-64)

O gênero do fragmento literário, de acordo com Scheel (2010), é o suporte no qual vai se manifestar a abertura da poesia para o pensamento, a crítica e a teoria, “é o suporte em que se manifesta o encontro entre a criação – *poiesis* – e investigação filosófica, entre crítica e arte.” (SCHEEL, 2010, p.64)

A Revista *Athenaeum* consistiu no principal meio de publicação para as ideias do primeiro romantismo alemão.

## **A IMAGEM DA NOITE, DO AMOR E DA MORTE NOS *HINOS À NOITE***

Os *Hinos à Noite* são um livro composto por seis *Hinos*, sendo os três primeiros em prosa, constituindo-se como poemas em prosa, o quarto e o quinto em prosa e em verso, e o sexto totalmente em verso. Na história das formas poéticas, Ceia (2010), coloca os hinos como uma canção com tema religioso, militar ou histórico, destinada a louvar uma figura importante, ele ainda ressalta que essa forma normalmente é acompanhada de música, sendo praticada desde os primórdios da literatura: “Homero dedicou hinos a Deméter; em Delfos, fizeram-se inúmeros hinos a Apolo; Píndaro, Alceu, Simónides e Timóteo [...] celebrizaram-se na literatura grega pelos seus hinos, quase sempre dirigidos a divindades ou a homens notáveis na guerra ou no desporto.” (Ceia, 2010) Temos ainda os hinos da idade média, que se relacionam com os hinos bíblicos. Ceia (2010), ainda afirma que os hinos normalmente possuem invocações e apóstrofes diretas, com tom elevado.

Os *Hinos* de Novalis se aproximam da definição tradicional de hino pois vão louvar a figura da *Noite*, que aparece como uma figura divina. No entanto os *Hinos* de Novalis trazem um sujeito que reflete sobre sua espiritualidade e como transcender espiritualmente por meio da *Noite*, o que se diferencia da forma tradicional de hino.

Os *Hinos* tratam da transcendência espiritual do sujeito lírico, que busca, através da comunhão com a *Noite*, apresentada como uma realidade elevada e de forte caráter místico, o próprio renascimento espiritual, pois, no decorrer dos *Hinos*, o sujeito lírico transcende espiritualmente, por meio da *Noite*, e faz dessa transcendência um diário espiritual. Por isso, no plano forma, temos, do primeiro ao último *Hino*, as várias fases dessa busca por ultrapassar os limites da luz, da razão, da mundanidade e alcançar a revelação espiritual.

Os *Hinos* podem ser caracterizados como poema em prosa porque se constituem em função das características fundamentais da poesia, a saber, a construção de imagens, o alto simbolismo, o recurso à metáfora fortemente expressiva e até mesmo hermética, o ritmo, a exploração de caracteres acentuadamente subjetivos, entre outros, mas se apresentarem em prosa, ou seja, partilham de certos elementos típicos do discurso prosaico, como certo pendor à objetividade e à lógica formal que organiza as ideias. Os *Hinos* não constituem uma história, eles não têm uma sequência narrativa, no sentido tradicional de narrativa, em que o sujeito

passa por um percurso para alcançar essa transcendência, porém não se tem uma narrativa tradicional, com ações propriamente ditas, o que se tem é uma narrativa espiritual e interiorizadas, com reflexões a cerca do próprio sujeito lírico, seus estados de espírito, suas formas de ver, pensar e sentir o mundo.

Nos *Hinos* temos a presença do elemento simbólico, a linguagem é altamente trabalhada, característica não apenas da poesia em geral, mas essencial e altamente significativa da poesia romântica. Os românticos vão propor uma nova ideia de poesia, diferente do que havia até então, no sentido de que a criação poética pressupõe, agora, um trabalho de pensamento, uma reflexão sobre a própria poesia e a natureza do fazer poético.

Segundo Vicente (2010), alguns críticos vão atribuir ao poema em prosa uma função transcendente, sendo assim, uma forma de expressar o absoluto, o desconhecido, o que pode levar a associação do poema em prosa ao romantismo, que possuía essa ideia de poesia ligada ao transcendente. Transcendental é a forma de pensamento que não se volta para a realidade material, e sim para a capacidade de compreensão da forma, da ideia, da reflexão. Que tipo de reflexão nos leva ao conhecimento de determinado objeto? Os clássicos estudavam a obra a partir da observação de regras, eles se preocupavam com a forma em si, em como a obra se constituía. Os românticos propõem uma poesia transcendental, estudar como se pode compreender determinada obra em si mesma, apreender os novos conhecimentos que a obra origina, produz e mobiliza. Não se trata mais de uma preocupação com conceitos, coloca-se de lado os tratados, o que implica num novo conhecimento sobre arte, sobre a poesia, a maneira como a obra é criada, o modo como os sentimentos são criados, ocorrendo assim profundas transformações formais, pois sem se preocupar com a regras era possível uma nova forma de criação, uma nova forma de poesia:

O termo ‘transcendental’, para Kant, designa o recuo filosófico que não se preocupa tanto com o real como coisa objetiva quanto com as condições de possibilidade do conhecimento desse real, que, no caso, aparece como sujeito. [...] a filosofia transcendental precisava ser crítica ou, melhor, autocrítica, já que ela se questiona sobre o fundamento de sua própria compreensão do real, e não apenas sobre o real em si. Seu movimento é a reflexão, é flexionar-se sobre si mesma. [...] Trata-se de abordar a forma de conhecer o conteúdo a ser conhecido, o que se chama crítica. Para Schlegel, ‘crítico também é algo que jamais se pode ser o bastante’. [...] Chamo de transcendental toda poesia que se ocupa não tanto dos objetos quanto do modo de poetizá-los. [...] os românticos postulavam que a natureza da arte moderna era reflexiva. Seu centro não é o objeto de que trata, e sim a forma como o trata, mesmo que isso nem sempre apareça explicitamente. [...] Poesia transcendental é a que poetiza a própria poesia, que reflete sobre si.” (DUARTE,2011, p.47-48)

Essa relação entre poesia, isto é, aquilo que diz respeito à criação sensível da alma, e transcendência, conceito filosófico por excelência, constitui uma dimensão fundamental dos *Hinos* novalisianos, pois eles são uma espécie de diário espiritual, ou seja, o poema em prosa é uma maneira de expressar esse absoluto, esse misticismo, essa evolução espiritual, o registro de uma subjetividade em busca da própria elevação interior por meio da arte poética.

A forma dos *Hinos* está ligada fortemente com o seu significado, pois conforme o sujeito poético vivencia progressivamente essa transformação espiritual, o poema vai passando da prosa para o verso. Desse modo, os *Hinos* apresentam outra marca da poesia romântica, que é a busca pela originalidade formal. O próprio poema em prosa é um reflexo dessa busca, sobretudo se pensarmos que ele jamais poderia ser utilizado pelos clássicos, pois estes possuíam uma ideia fixa de composição, que privilegiava aqueles padrões modelares que

determinavam o fazer poético e que incluíam, por exemplo, a exigência de que a poesia só pode ser composta unicamente em verso.

De acordo com Pereira (2005), a vontade da liberdade proposta pelo romantismo lhe deu uma independência em relação às ideias do classicismo. Ao se libertar dos cânones clássicos, o artista tem acesso a um novo mundo de possibilidades criativas. Nesse sentido, o poema em prosa é um dos pontos que vai germinar nesse terreno fertilizado pela imaginação do espírito romântico. O poema em prosa não vai surgir como um gênero autônomo, e sim como uma nova forma de construir a poesia. Vicente (2010), citando Suzanne Bernand, vai lembrar que o poema em prosa chama a atenção pelo seu polimorfismo, o que leva ao fato do poema em prosa se constituir como um gênero autônomo, e o mais interessante é a maneira como a prosa é conduzida para o plano poético, como os autores vão utilizar da linguagem para realizar um poema na forma da prosa, esses autores vão focalizar na ideia de que é a linguagem e a maneira a partir da qual ela é trabalhada que faz a poesia, não uma forma estrutural, como antes era pensado.

Existem várias teorias sobre o poema em prosa, e nenhuma é capaz de defini-lo de uma maneira única, nenhuma “abarca a totalidade dos processos de criação literária que o poema em prosa mobiliza” (VICENTE, 2010, p.51). Isso é explicado por Vicente (2010) pelo fato não apenas do poliformismo do poema em prosa, como também da complexidade do gênero.

A complexidade do poema em prosa consiste também no fato de que cada poema é construído a partir de suas próprias regras. Isso quer dizer que cada poeta, ao lançar mão da forma, busca sua própria construção interna, uma maneira singular de trabalhar com a linguagem.

Mesmo com esse aparecimento do poema em prosa, os *Hinos* vão evoluir até se tornarem versos, e é justamente a incorporação dessa nova forma poética, fundindo poesia e prosa, que faz com que a forma passe agora a integrar o significado da obra. Os *Hinos à Noite* vão apresentar diversas características do romantismo alemão, começando por sua forma, que vai completar seu significado junto com os símbolos utilizados no decorrer da obra.

Primeiramente procuramos verificar de que maneira a figura da *Noite* contém, simbolicamente, as principais características do romantismo alemão, como a melancolia, que está ligada à ideia do subjetivismo presente nas obras românticas, isto é, o modo como a individualidade do ser humano passa a ser levada em consideração no processo de criação poética:

Outrora, quando vertia amargas lágrimas, quando, diluída na dor, a minha esperança se desfez e eu me encontrava sozinho sobre o estéril montículo que encerra em negro e estreito espaço a imagem da minha vida – só, como jamais alguém esteve, impelido por um medo indizível – inerme, tão somente com um único pensamento inda, o da carência. (NOVALIS, 1998, p.25)

O sujeito lírico reflete sobre sua vida, sozinho, reflete sobre sua dor e sua esperança, verificamos com isso a subjetividade da obra, o sujeito reflete sobre si e sobre sua própria espiritualidade. Do mesmo, ainda como característica do romantismo alemão verificamos a construção da *Noite* como uma figura mitológica<sup>1</sup>, um símbolo sagrado, isto é, o sujeito lírico diviniza essa *Noite*:

---

<sup>1</sup> A nova mitologia é um termo proposto por Duarte (2011), e se relaciona com a nova poesia, é uma mitologia ligada ao pensamento e à reflexão, é menos natural e primitiva, na verdade, do que as mitologias ancestrais. É o misticismo que está presente na arte romântica, o poeta romântico é profundamente místico, mas não é o misticismo ligado aos deuses da antiguidade, é um misticismo ligado a outras figuras, como por exemplo, nos *Hinos à Noite*, o misticismo aparece ligado à figura misteriosa, densa e enigmática da noite. Esse

Mais celestes do que aquelas estrelas cintilantes nos parecem os olhos infinitos que a Noite em nós abre. E eles veem, mais longe do que os mais tênues desses inumeráveis exércitos [...] glória à rainha do mundo, à grande mensageira de mundos sagrados, a do amor extasiado. (NOVALIS, 1998, p.21)

O poeta romântico é profundamente místico, mas já não se trata do misticismo ligado aos deuses da antiguidade, mas sim aquele que evoca outras figuras, como podemos ver na obra de Novalis, em que a imagem da *Noite* ganha relevo e dimensão viva. Esse novo misticismo está relacionado com a evolução espiritual, uma evolução transcendente, através da qual o poeta é capaz de alcançar uma compreensão maior da arte e da reflexão sobre ela. Assim, é por meio da figura mística da *Noite* que o sujeito lírico principia a vivenciar uma transformação em seu espírito, uma profunda evolução espiritual que o desloca da própria realidade material em que se encontra. A *Noite* é um ser divino, é a “rainha do mundo”, ela é “onipresente” e graças a ela é que a elevação espiritual se torna possível: “Noite como vida – tornaste-me humano – devora de ardor espiritual o meu corpo para que, etéreo, eu possa misturar-me contigo mais intimamente, e seja então eterna a nossa noite de bodas” (NOVALIS, 1998, p.21).

No dicionário de símbolos podemos encontrar como definição da noite:

Para os gregos a noite (nyx) era a filha do Caos e da mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. [...] Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, p. 639 – 640)

Como vemos na definição do dicionário, a *Noite* está fortemente ligada à existência e ao indeterminado, ao misterioso, ao que não pode ser definido. O que a vincula diretamente com a ideia não apenas do místico, como também do símbolo em si, o que é divino só pode ser expresso através do simbólico. Todorov (1996) ressalta que o que é divino só se consegue falar de forma indireta, daí ele recorrer a Clemente: “Todos aqueles que falaram sobre a divindade, tanto os bárbaros quanto os gregos, ocultaram os princípios das coisas e transmitiram a verdade por meio de enigmas, de símbolos, depois de alegorias, de metáforas e outros procedimentos análogos” (TODOROV, 1996, p.245).

A oposição entre a *Noite* e o *Dia*, entre a *Luz* e a *Escuridão*, se relaciona, de forma bastante evidente, com a própria oposição Clássico e Romântico, pois temos, logo no primeiro *Hino*, a predileção do sujeito lírico pela *Noite*:

Tão pobre e tão pueril me parece agora a luz – que júbilo e que benção, ao despedir-se o dia – Assim, só porque a Noite aparta de ti seus servidores, semeaste na lonjura do espaço as esferas luminosas, para que testemunhassem da tua onnipresença – do teu regresso – no tempo do teu afastamento (NOVALIS, 1998, p.21).

---

novo misticismo está relacionado com a evolução espiritual, uma evolução transcendente através da qual o poeta é capaz de alcançar uma compreensão maior da arte e da reflexão sobre ela: “A nova mitologia não é um programa fixo para a arte. Ela só se faz pelas buscas diversas de cada caminho singular, sendo distinta da antiga, cuja solidez sustentava o sentido de totalidade que falta ao mundo moderno fragmentado.” (DUARTE, 2011, p.54)



Essa oposição entre o dia e a *Noite* é fortemente relacionada à oposição entre clássico e romântico: o Classicismo, por se definir principalmente pela racionalidade, o rigor formal, a harmonia, a ordem, o senso de proporção e a objetividade, está ligado com a ideia da luz, do dia, privilegiando essa associação entre a luz e a razão. O romantismo opõe-se a essa ideia, pois consiste, principalmente, na manifestação do individualismo acentuado, do pessimismo profundo, da exaltação do elemento noturno, da experiência pessoal da “dor do mundo”, da nostalgia do passado, do misticismo, da incompatibilidade entre indivíduo e sociedade.

Encontramos, no segundo *Hino*, essa predileção pela *Noite* que já aparece de modo ainda mais acentuado: “O tempo da Luz é mensurável; mas o império da *Noite* é sem tempo e sem espaço.” (NOVALIS, 1998, p.23). Nessa passagem, podemos perceber mais uma vez a relação entre classicismo e romantismo, sendo a luz mensurável, como classicismo, pois ao se prender aos cânones e às formas pré-estabelecidas o classicismo se torna mensurável, isto é, racionalizável, lógico, organizável, diferente da *Noite*, que é sem tempo e sem espaço, o que dá a ideia de liberdade, assim como prega o romantismo, essa liberdade que possibilita à obra converter-se numa fonte de significados plurais e inesgotáveis, que se materializam, poeticamente, por meio dos símbolos e da liberdade de criação.

O sujeito lírico constrói a ideia de que quem esteve em contato com a *Noite* não conseguirá mais voltar ao dia, ou seja, temos, por extensão, a imagem de que quem esteve em contato com a liberdade romântica não conseguirá voltar a razão, aos cânones e às formas modelares dos clássicos. Isso quer dizer que quem esteve em contato com a *Noite*, sua liberdade extrema, seu misticismo e seu sentimentalismo, não conseguirá mais retornar ao dia, não voltará mais à racionalidade e ao rigor do classicismo:

Quem esteve no cume das montanhas que delimitam o mundo e olhou para Além, para a nova terra, a morada da Noite – em verdade, esse não regressará jamais aos trabalhos deste mundo, à terra onde a Luz habita em eterna agitação (NOVALIS, 1998, p.29).

De acordo com O’Brien (1995), os *Hinos* conectam a morte, a mortalidade e a vida aos sentimentos de desmotivação. A *Noite* nos aparece como figura absoluta. O sujeito poético sente a erosão e a circunscrição da vida pela *Noite*. A figura da *Noite* se relaciona com o Absoluto, pois ela é o ser absoluto da obra, isso acontece pela figuração do mistério da morte.

Temos também associada a *Noite* a libertação, que acontece por meio da transcendência espiritual, verificamos isso pela escolha da figura do *Além*, que se liga a essa transcendência, a vida pós morte, essa nova terra, morada da *Noite*, cujo *Além* permite ao sujeito lírico ter acesso, nesse *Hino*, o sujeito lírico ainda olha para esse *Além*, no entanto ainda não o alcança. O sujeito ainda se encontra nesse mundo, no entanto pretender alcançar esse *Além*, e ainda reflete que quem esteve em contato com esse novo mundo, “regressará jamais” ao mundo antigo:

Quando olhava ao meu redor em busca de auxílio, sem que pudesse avançar nem recuar, preso por uma saudade infinita a essa vida extinta e fugia: – eis que da distância azulada – dos altos cumes da minha antiga bem-aventurança, veio um frêmito de crepúsculo – e de súbito romperam-se os vínculos do nascimento – a cadeia da Luz (NOVALIS, 1998, p.25).

Essa liberdade alcançada pela *Noite* pode ser associada à ideia da liberdade romântica, que se relaciona com a liberdade individual, o sujeito lírico reflete sobre si mesmo, e não mais apenas sobre temas grandiosos, como na poesia clássica, o sujeito reflete sobre sua própria espiritualidade. Essa espiritualidade individual rompe com a ideia clássica de que a poesia

deve tratar apenas de temas grandiosos, que deveriam seguir uma regra e um padrão pré-estabelecido, esse ideal romântico de liberdade propicia ao autor expressar sua visão de mundo sem se prender à rigidez e à racionalidade clássica. Além da construção simbólica da *Noite*, podemos destacar outros símbolos que constroem o significado do poema, como o *Sono*, que é colocado como intermediário desse contato com a *Noite*, pois é por meio dele que essa experiência se torna possível:

Só os loucos te desconhecem, não sabendo de outro sono que a sombra que tu misericordiosamente sobre nós lanças no crepúsculo dessa vera Noite. Eles não te sentem no dourado caudal das uvas – na maravilha do óleo de amêndoas, no suco escuro da papoila. Não sabem que és tu que pairando da papoila. Não sabem que és tu que pairando no contorno dos seios das tenras donzelas tornas o seu regaço o Céu – não supõem que tu vindo de histórias antiquíssimas ao nosso encontro, vens para abrires o Céu e trazes contigo as chaves das moradas dos bem-aventurados, mensageiro silente de infindáveis segredos (NOVALIS, 1998, p.23).

A figura da *Noite*, que é alcançada através do *Sono*, é uma figura divinizada e maravilhosa, o que podemos perceber com as imagens do “dourado caudal das uvas”, “óleo de amêndoas”, “suco escuro da papoila”, essa figura vai pairar “no contorno dos seios das tenras donzelas”, e aparece então a imagem do *Céu*, que se associa do *Além*, ao pós-*Morte*, que só podem ser alcançados através da *Noite*, onde também se encontra o *Amor*. Essa imagem da *Morte*, é um dos símbolos máximos da estética romântica, que também é fundamental para a transcendência espiritual do sujeito lírico em seu percurso existencial ao longo de todo o poema. Nesse sentido, a *Morte* vai aparecer fortemente ligada à ideia da *Noite* e do *Amor*:

Tudo aquilo que o contacto do amor santificou escorre dissolvido, por ocultas vias, para a região do Além e aí se mistura, com os seres amados para sempre adormecidos (NOVALIS, 1998, p. 29-31).

Esses seres amados adormecidos só podem ser alcançados nesse novo mundo, nessa “região do Além”, que é vivida por meio do *Sono* e também do *Sonho*, que é outra figura importante para o contato com a *Noite*, e que lhe permite entrar em contato com a *Amada*, que foi profundamente tomada pela *Noite* e só pode ser alcançada por meio desta, pela entrega absoluta à paisagem noturna e ao *Sono*. No entanto, a busca por essa comunhão com a *Noite*, o *Sono* e, por consequência, com o sagrado, diz respeito à percepção do sujeito lírico de que a *Amada* só pode ser alcançada depois da completa transcendência espiritual:

Em nuvem de poeira se converteu o montículo de terra – e através das nuvens vi a fisionomia gloriosa da Amada. Nos teus olhos repousava a Eternidade – prendi-lhe as mãos, e as lágrimas eram um laço cintilante, irrompível. Milénios perpassam a caminho dos longes como intempéries. Suspenso do seu colo, chorei lágrimas de deleite pela nova vida. – Foi esse o primeiro e único sonho – e somente desde então tenho uma fé eterna e imutável, no Céu da noite, na sua luz, a Amada (NOVALIS, 1998, p.27).

Na passagem temos a figura da *Amada* que se encontra entre as nuvens, nesse *Céu* que é a morada da *Noite* e que se relaciona também com o *Além*, essa *Amada* repousa na *Eternidade*, em seguida o sujeito lírico relata esse contato com a *Amada* e como esse contato é o começo de sua transcendência, pois, agora, através do *Sonho* ele entra em contato com esse mundo do *Além*, o que fortalece sua fé e sua busca pela transcendência.

Segundo O'Brien (1995), a figuração da *Morte* não pode ser contida dentro da metafísica do cristianismo tradicional, esse desejo pela *Noite* e pela *Morte* é um desejo absolutamente romântico, que não chega a atingir uma morte física, e sim espiritual, que implica num renascimento espiritual, que é no que se baseia os *Hinos*.

Essa figura do *Sono*, que aparece ligada a ideia da *Noite*, na própria definição de *Noite* no dicionário de símbolos "Ela engendrou também o sono" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, p.639), o *Sono* aparece como formado pela *Noite*, o sujeito poético alcança essa *Noite* através do *Sono*.

A poesia que se exprime através do símbolo tem um sentido inesgotável, diferente da alegoria, em que o sentido é mais acabado. O símbolo exprime o indizível, a alegoria, por se tratar de uma convenção, não. E é por isso que a poesia romântica lança mão do símbolo para alcançar seu significado plural, inesgotável:

O sentido do alegórico é finito, o do símbolo, inesgotável; ou melhor; na alegoria o sentido é acabado, terminado e, portanto, de alguma forma morto, é ativo e vivo no símbolo. (TODOROV, 1996, p.260).

Essa figura da *Amada* remete ao *Amor*, que o dicionário de símbolos define como:

Na cosmogonia órfica, a Noite e o Vazio estão na origem do mundo. A Noite engendra um ovo, do qual sai o Amor, ao passo que a Terra e o Céu são formados das metades da casca partida. (CHEVALIER GHEERBRANT, 1988, p.46)

O *Amor* aparece na obra como um símbolo fortemente ligado a *Noite*, como vemos que, na simbologia, isso também acontece: o *Amor* é filho da *Noite*, é gerado por ela, é ligado a ela, e com isso é associado na obra a essa ideia romântica noturna, do amor que só pode ser alcançado através dessa evolução espiritual, esse amor ligado ao espiritual, ao cosmo, algo que não é concretizado, um amor muito mais mítico, ideal e interior.

Os românticos vão fazer uso do símbolo para exprimir o indizível, o sentimento, o místico, a liberdade, o divino, coisas que não poderiam ser expressas de maneira direta. O próprio misticismo da poesia romântica está ligada no seu significado não ser apenas um, e sim plural. A poesia romântica não significa mais apenas nela mesma, ela é mais trabalhada, e é através do símbolo que esse trabalho acontece. Os símbolos são escolhidos para exprimir esse indizível do romantismo, esse místico.

## CONCLUSÃO

Com isso, podemos perceber que os *Hinos à Noite* foram uma das principais obras do primeiro romantismo alemão, pois destaca suas principais características, que podem ser encontradas na obra. Eles não foram apenas originais por representar a liberdade de expressão, como também pela liberdade formal, tal como o poema em prosa representa. Desse modo, pode-se dizer que os *Hinos* configuram uma espécie de diário espiritual, no qual o sujeito lírico vai descobrindo a si mesmo e sua comunhão com o sagrado, sendo que esse renascimento e transcendência vivenciados pelo sujeito lírico é acompanhado pela mudança da prosa para o verso, conforme o sujeito lírico vai alcançando a transcendência espiritual a prosa da lugar ao verso, sendo que, no último *Hinos*, quando o sujeito alcançou essa transcendência, o verso aparece como forma absoluta. A mudança formal acompanha a mudança do sujeito lírico, conforme ele se aproxima da *Noite*, do *Além*, da *Morte*, da *Amada*, de todas essas figuras fundamentais para seu renascimento espiritual, a prosa vai dando lugar ao verso, o que nos leva a ideia de que o sujeito puramente espiritual se expressa por meio do

verso. Conforme o sujeito poético transcende espiritualmente a prosa muda para o verso. Esse renascimento do ser é profundamente simbólico e se relaciona não só com a *Noite* como também com as demais figuras apresentadas.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

CEIA, C. Hino. In: \_\_\_\_\_. **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: CETAPS, 2010. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=243&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=243&Itemid=2)>. Acesso em 16 de maio de 2015.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympico, 1988.

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

GUINSBURG, J.; ROSENFELD, A. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

Novalis. **Hinos à noite**. 2ª edição. Prefácio e tradução de Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

O' BRIEN, Wm. A. **Novalis: Signs of Revolution**. Durham: Duke University Press, 1995.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Gouaches Picturalismo e Poema em Prosa. In: **Revistas Centro de Línguas e Culturas**. Aveiro, nº2, 2004.

ROSENFELD, A. Aspectos do Romantismo alemão. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAFRANSKI, R. **Romantismo uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHEEL, M. **Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário**. São Paulo: Unesp, 2010.

TODOROV, T. Em torno da poesia. In: TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_. **Teorias do símbolo**. Campinas: Papirus, 1996.

VICENTE, A. L. **Uma parada selvagem: para ler as Iluminações de Rimbaud**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010.