



ROMANTISMO E CLASSICISMO¹

por Anatol Rosenfeld² / J. Guinsburg³

O Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração, ou seja, àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo. Embora o mesmo contexto temporal apresente outros aspectos não menos marcantes, está mais ou menos estabelecido o consenso de que se trata de um século cuja característica maior é a da “Iluminação”, do “Iluminismo”, como dizem alguns, ou ainda das “Luzes”, por causa do vulto que nele tornam as idéias racionalistas. Enfocadas e defendidas por uma plêiade de pensadores brilhantes, como Voltaire, Diderot, os Enciclopedistas, Rousseau, traduzem, na sua luta “esclarecedora” contra o “obscurantismo”, a “ignorância”, o “atraso”, a “irracionalidade”, não só o engenho e o espírito lúcidos de seus paladinos, como as aspirações de uma classe e mesmo de uma sociedade emergente, constituindo-se num dos principais fermentos, no plano ideológico, para a eclosão da Revolução Francesa. O movimento romântico, entretanto, recusa a cosmovisão racionalista e a estética neoclássica a ela ligada.

1. algo sobre o conceito de Classicismo

Para precisarmos as linhas do choque que assim se produziu, convém dizer algo sobre o conceito de Classicismo. O termo vem de *classis*, “frota”, em latim, e refere-se aos classicis, aos ricos que pagavam impostos pela frota. Um escritor “classicus” é pois um homem que escreve para esta categoria mais afortunada e mais elevada na sociedade.

Tal foi o sentido inicial, como aparece em Áulio Gélío, fonte da primeira menção que se tem da palavra: ela significa aí um autor de obras para as camadas superiores. Depois o vocábulo

¹ “*Romantismo e Classicismo*” Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg in GUINSBURG, J. *O Romantismo*. S.P.: Perspectiva, 1985. **Sinopse:** Nachman Falbel, Benedito Nunes, Gerd Bornheim, Sílvio Elia, Paulo Vizzioli, Otto Maria Carpeaux, Décio de Almeida Prado, Walter Zanini, Bruno Kiefer e Alfredo Bosi que estudam, cada um em seu respectivo campo de especialidade, as diferentes manifestações do Romantismo, esta corrente fundamental e revolucionária na história da arte, do pensamento e da cultura, não só do século passado como de nossos dias. Assim, Historiosofia, História, Filosofia, Linguística, Poesia, Prosa, Ficção, Teatro, Pintura e Música conjugam-se a partir de visões específicas para dar ao estudioso e ao leitor brasileiro um dos mais amplos panoramas críticos sobre este tema. Disponível em: http://www.unb.br/il/tel/Graduacao/romantismo/classicismo_romantismo.htm. Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Disciplina: Literatura portuguesa – Romantismo. Prof^ª: Ana Laura dos Reis Corrêa.

² **Anatol Rosenfeld** (1912 - 1973) Dos vários intelectuais judeus que se estabeleceram no Brasil com a ameaça nazista na Europa, Anatol Rosenfeld (nascido em Berlim em 1912) chegou ao país em 1937. Em seus primeiros tempos no Brasil, Rosenfeld foi colono de fazenda e depois mascate, atividades que o puseram em contato com diferentes setores da população. Acabou por fixar-se em São Paulo, onde participou do debate intelectual e acompanhou o movimento teatral brasileiro da década de 1960. Seu domínio do idioma português foi rápido. Em pouco tempo Rosenfeld se tornou colaborador dos jornais ‘O Estado de São Paulo’, ‘Anhembi’ e ‘Correio Paulistano’. Escreveu textos críticos sobre, entre outros, Mário de Andrade, Augusto dos Anjos, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Lima Barreto, Osman Lins, Dias Gomes e Plínio Marcos, ensaios reunidos em ‘Doze estudos’ (1959). O teatro brasileiro foi tema de ‘O mito e o herói no teatro brasileiro’. Suas interpretações da cultura brasileira em ‘Negro, macumba e futebol’ foram escritas para uma revista alemã. Escreveu também um curioso livro sobre ‘Mistificações literárias’, em que analisa o documento antijudaico conhecido como ‘Protocolos dos sábios de Sião’. Anatol Rosenfeld morreu em São Paulo, em 11 de dezembro de 1973. [por Marcelo Cid].

³ **Jacó Guinsburg**. Crítico, ensaísta, professor, nasceu em 1921 (Riscani, Bessarábia, actual Moldávia). Considerado o mais importante especialista em teatro russo e ídiche do Brasil, semiologista e teórico do teatro. Diretor de coleções e editor de obras estruturantes sobre teatro pela Editora Perspectiva. Emigra com seus pais para o Brasil em 1924. Na juventude acompanha o movimento intelectual e político do país e interessa-se pelo trabalho teatral na coletividade judaica, bem como pelo processo de renovação do teatro brasileiro. Escreve na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro sobre literatura brasileira e internacional e colabora em revista da comunidade judaica com artigos no campo das artes, da literatura, da crítica teatral. Liga-se às atividades editoriais desde 1947, funda em 1965 a atual Editora Perspectiva. Bolsista em França na década de 60 cursa filosofia na Sorbonne. De volta ao Brasil, cresce a sua aproximação à arte dramática e ao seu ensino. Na Universidade de São Paulo concentra os seus estudos em Teoria e Estética Teatral e no Teatro Russo, Judeu e Ídiche e no Teatro do Absurdo. Prossegue o labor de edição, traduz História da Civilização de Crouzet e obras de Sartre, Descartes, Platão. Assegura colaboração sobre temas teatrais em jornais e revistas. Nas décadas de 80 e 90, individualmente ou em parceria, publica múltiplos estudos e ensaios, de onde ressalta, no campo teórico e da estética teatral, Semiologia do Teatro. Em 2001, publica Da Cena em Cena: Ensaios de Teatro. Diretor-Presidente da Editora Perspectiva, Jacó Guinsburg, enfim, edita títulos incontornáveis no estudo das artes cênicas.

sofreu várias transformações, passando a designar um valor, estético, ético, mas principalmente didático: um escrito "clássico" veio a ser uma composição literária reconhecida como digna de ser estudada nas "classes" das escolas. Nesta acepção, o termo é muito usado para vários fins. Por exemplo, a gente compra determinadas obras porque são consideradas modelares e, como tais, indispensáveis numa biblioteca. Entretanto, do ponto de vista estilístico, é possível que seu autor seja romântico e não clássico.

Um terceiro significado que se impôs, ligado ainda ao segundo, diz respeito ao período em que a literatura, as artes, a cultura de uma nação ou de uma "civilização" alcançam um grande florescimento ou então o seu apogeu. Assim, fala-se do Século de Ouro na Espanha como de uma "época clássica" do gênio hispânico ou de Shakespeare como do "escritor clássico" da língua inglesa, embora do ponto de vista artístico semelhante designação não lhes caiba de maneira nenhuma.

Por fim, temos o nexo que nos incumbe definir mais de perto, ou seja, o conceito estilístico do que vem a ser "clássico" ou "classicismo". Sob este ângulo, a referência, e a princípios e obras que correspondem a certos preceitos modelares, os quais, por seu turno, derivam de certa fase da arte grega e a tornam como padrão. Essa codificação ocorreu principalmente no Renascimento. Foi então que a redescoberta da antiguidade Greco-Latina ou, como passou a chamar-se, "Clássica", a revalorização de suas produções intelectuais e artísticas, conjugando-se com um extraordinário surto da criatividade italiana e até européia, puseram novamente na ordem do dia o pensamento e os problemas estéticos.

Nesse campo, foi de particular importância o reencontro e a tradução direta do grego dos textos subsistentes da Poética de Aristóteles, bem como o trabalho crítico efetuado, entre outros, por Scaliger e Castelvetro. Com base nas elaborações desses comentadores surgiu a idéia de que os princípios fundamentais apreendidos da prática e da teoria helênicas constituíam um *non plus ultra* de todo o fazer artístico, os cânones imutáveis das condições e procedimentos que geram a obra de arte. Na medida em que, a certa altura da história cultural de determinados países, sobretudo na França, tal concepção tornou-se dominante e mesmo normativa, em função de um surto criativo que produziu trabalhos notáveis em vários campos da arte, ela deu origem ao período "clássico" do "classicismo" europeu, tendo a sua influência e o poder de suas regras se espalhado no mundo ocidental, inclusive sob a forma de um "neoclassicismo" que prevaleceu durante o século XVIII e fez par com o racionalismo ilustrado.

Nestas condições, se se levar em conta que até o Barroco nutriu pelo menos intenções classicizantes, só com o Romantismo se estruturou um movimento que se atreveu a revidar abertamente e em seus fundamentos a perspectiva instaurada pela Renascença. Tudo o mais foi moldado e remoldado segundo a visão clássica.

No que se baseou tão cerrada presa artística? Quais são os seus princípios? De acordo com **Croce**, em sua **Iniciação à Estética**:

o Classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sábio, o caráter Apolíneo, secular, lícido e luminoso. E o domínio do diurno. Avesso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo.

Outro aspecto relevante é o **disciplinamento** ha impulsos subjetivos. O escritor clássico domina os ímpetos da interioridade e não lhes dá pleno curso expressivo. De certo modo, pode-se considerar que ele se define precisamente por esta contenção. A obra de Racine é um exemplo de uma escritura em que as paixões veementes e as tremendas dissonâncias do Barroco foram, por assim dizer, no plano da expressão, domadas por uma forma clássica.

Há evidentemente, nesse domínio, certa **autolimitação**. O autor desaparece por trás da obra, não quer manifestar-se. Ou melhor, seu desejo manifesto é o de ser objetivo. A obra é o que vale como tal e não pelo que ela diz de seu criador. Ela é uma comporta fechada e não aberta. Tal fato exige uma maneira de formar rigidamente ligada ao objeto ou à idéia que se tem dele. Daí a importância dos procedimentos que exumem um caráter de regras. Na medida em que se enquadra em tais leis, a obra é boa, "clássica". É o caso das "três unidades" na dramaturgia. Julga-se que elas determinam a exemplaridade de uma peça.

Ao mesmo tempo, vigora no Classicismo uma rígida separação das artes: elas não se confundem, cada uma obedece a seus próprios ditames. De igual modo, dentro da literatura, cada **gênero** tem suas leis específicas. A poesia lírica não deve valer-se do padrão épico e este não se confunde com a poesia dramática. A cada gênero correspondem preceitos especiais e a confusão entre os vários tipos de composição é tida como um grave defeito. A obra deixa de ter o valor que poderia alcançar se se conformasse exatamente às regras dos respectivos gêneros.

Relevante também é a **lei da tipificação**: a arte clássica não quer diferenciar e individualizar, seu propósito é sempre chegar ao geral e ao típico. Na pintura e na escultura, sua busca é a do universal. Na literatura, esquiva-se de descer a distinções psicológicas, muito minuciosas. Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano. Trata-se de um princípio fundamental do Classicismo, já estabelecido nitidamente na dramaturgia por Aristóteles, mas com validade para todas as outras artes.

Numa ordem similar de diferenciação, os clássicos separam igualmente os **estilos**. Há um **estilo alto**, de que faz parte, na dramaturgia, por exemplo, a tragédia. Esta espécie de peça não pode recorrer à palavra de extração inferior, devendo ser plasmada e escrita segundo o elevado contexto estilístico que lhe é pertinente. A comédia, por seu turno, exige um **padrão médio de composição**, enquanto a farsa há de ser escrita em **estilo baixo**. Os mesmos preceitos estilísticos, racionalizados e canonizados, imperam nas demais formas da produção artística, uma vez que o efeito visado é, sobretudo, o da clareza e regularidade.

Mais um aspecto, que deflui logicamente de tudo quanto já foi dito, é que no Classicismo o valor estético reside na obra, e somente nela. Por trás da arte, deve desaparecer o artista. Sem ser um anônimo mestre ou oficial, este trabalha quase como um artesão, seguindo as regras estabelecidas, às quais se conforma e se ajusta humildemente. Uma obra, por sua vez, sendo basicamente um autovalor, deve por si fazer-se valer esteticamente, perante o público. Mas não para comunicar-lhe apenas a beleza. O efeito da obra terá de ser "*dulce et utile*", como diz Horácio. Isto é, além de suscitar reações aprazíveis, ela deve trazer proveitos de natureza prática, sobretudo didática. Na verdade, segundo a visão classicista, a obra será tanto mais realizada quanto maior o seu poder de veicular, através da bela e suave revelação da forma, ensinamentos e verdades que elevem o conhecimento e contribuam para o aperfeiçoamento do gênero humano.

Nesta conexão, recebe particular destaque o efeito moral do produto artístico. Embora quase todos os grandes poetas e artistas – Dante e Shakespeare não menos do que Corneille e Racine – sejam de opinião que a obra de arte tem uma função importante, antes de tudo ética, pois deve enobrecer o homem, purgando-o da carga de paixões que ele acumula na vida social e não consegue descarregar, o Classicismo lhe dá um relevo específico, vinculando-o à boa "forma", capaz de falar à razão.

2. idéias e aspirações do Romantismo

Estabelecido em termos gerais o modelo clássico pode-se vislumbrar melhor contra que tipo de arte o Romantismo dirige suas armas. Tentemos agora discernir alguns dos elementos que irão caracterizar a nova corrente. A palavra designativa surge em meados do século XVII, sobretudo na França e na Inglaterra, sendo-lhe dado inicialmente um sentido pejorativo, pois, em meio a um mundo clássico, destina-se a qualificar um gênero de relato ficcional meio disparatado, absurdo, cheio de lances heróicos e fantásticos, onde há muitas peripécias de amor e aventura, que ainda hoje certamente chamaríamos de "romance".

Numa época em que a atmosfera cultural, no que ela tem de melhor, é marcada pelos “espíritos bem pensantes”, não é de surpreender que haja pouquíssima compreensão e mesmo condescendência para com tipos de arte considerados inferiores e vulgares. É com escárnio que se vê o romance cujo barroquismo, na sua mescla folhetinesca do pícaro e popular com o sentimental e lendário, já encerra numerosos elementos romantizantes.

Mas, pouco a pouco, aplicado sobretudo a personagens, o termo começa a impor-se e a perder sua conotação negativa. Uma lenta transformação do gosto deixa de favorecer as figuras bem proporcionadas e as vistas bucólicas, para destacar, por exemplo, as solitárias, selvagens e melancólicas paisagens inglesas que recebem o nome de “românticas”, como que se contrapondo à paisagística serena e composta, de linha “clássica” francesa.

Entre os antecedentes do movimento romântico, também é digna de nota a onda de **sentimentalismo** burguês que se espraia pelo século XVIII. Um tom intensamente emotivo, que extravasa em especial dos romances ingleses de Richardson, Sterne, Goldsmith, invade a literatura européia. O jovem Goethe, tal como ele próprio se descreve mais tarde em *Dichtung und Wahrheit* (“Poesia e Verdade”), chora sobre estes romances. E não só ele, pois na mesma obra, que é um grande panorama da vida intelectual alemã na segunda metade do século XVIII, vê-se como todo mundo o acompanha nesse choro. O pranto é geral. As lágrimas umedecem boa parte da correspondência daquela época. Assim, quando Wieland, o poeta exponencial do rococó alemão, volta à cidade natal, após dez anos de ausência, e encontra a namorada de sua juventude, os dois estacam à distância de uma dezena de metros um do outro, estremecem e se entrelaçam longamente; depois, ela dá alguns passos à frente e ele retrocede, ela abre os braços, ele se precipita ao seu encontro e cai, ela o levanta, os dois enfim se beijam e choram abundantemente um nos braços do outro. Mas as lágrimas têm vez, outrossim, na França da Ilustração, onde surge a comédie larmoyante, de Destouche e Diderot. Aliás, a tragédia burguesa, um gênero de peça que começa então a ser cultivado, é também extremamente sentimental. E o caso de Miss Sara Sampson, de Lessing, texto escrito em 1755 e que constituiu o primeiro êxito do autor. Segundo as descrições da época, o público se comovia a tal ponto com o cruel destino da pobre moça, raptada, seduzida e envenenada, que se desfazia em lágrimas, horas a fio. Não menos lamentos terá provocado o romance de Goethe, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, uma das mais lídimas expressões dessa corrente sentimentalista.

Outro fator que também pesa nas origens do Romantismo é um surto de **pietismo** que, na Alemanha, de então, se coloca contra a ortodoxia protestante oficial, extremamente racional. De forte teor místico, recusa os padrões objetivos da religião, pregando a experiência fervorosa. Importa-lhe, sobretudo a vivência religiosa que se processa na intimidade subjetiva do indivíduo e que o conduz, pelo exercício intenso e sincero da emoção e do sentimento devotos, ao êxtase e à contemplação beatíficas.

É claro que no contexto desse misticismo pietista o acento da religiosidade se desloca de fora para dentro. A espera do momento de iluminação que deverá revelar-lhe algo da graça divina, o crente passa a vida observando-se, numa auto-análise constante e minuciosa. Com isso, vai psicologizando naturalmente a prática religiosa, senão a própria religião.

Ora, além de cruzar-se no tempo com um movimento dessa natureza, o Romantismo privilegia, ainda que por via antes artística e secular, tendências e buscas similares cujo foco e âmbito preferenciais também se situam no interior do sujeito, de seu ego e mundo psíquico, e que também desembocam, com grande freqüência, em aspirações e indagações religiosas.

Mais ainda, não há de ser mero acaso ou coincidência que um dos principais precursores da corrente romântica tenha sido **Jean-Jacques Rousseau** (1712-1778), calvinista convertido ao catolicismo e depois reconvertido ao credo protestante. O que distingue Rousseau e o transforma em fonte inspiradora da escola romântica é o seu profundo pessimismo no tocante à sociedade e à civilização. Ele não acredita nem em uma nem em outra, estabelecendo o postulado de uma natureza humana primitiva, que vai sendo corrompida pela cultura. Mas não só ela, como também a propriedade, fonte da desigualdade entre os homens, contribuem para que o ser originalmente puro e inocente se perverta no contexto da civilização e da sociedade.

Por isso Rousseau exalta a simplicidade da criação. A voz da alma e da consciência, particularmente consciência religiosa, deve sobrelevar os ensinamentos da civilização, que em geral nada valem, segundo o pensador genebrino. Daí ressalta, evidentemente, a imagem do bom selvagem, ser íntegro e primitivo, que deve figurar como ideal para o homem corrompido pela sociedade.

Tal concepção rousseauiana irá gerar, como se sabe, o interesse romântico pelo exotismo e pelo indianismo. Pois, estando no enalço do homem em estado "natural", o Romantismo se põe a procurá-lo na América e em outras regiões que se distinguem ainda pela presença do assim chamado "selvagem" ou "indígena" pela diferença acentuada de seu modo de "bárbaro" e "bizarro" em relação aos padrões europeus e ocidentais.

Mas a caça à pureza e à inocência não é uma aventura que se desenvolve apenas no âmbito da geografia. Ela também se embrenha na vida social, trazendo uma nova luz sobre os até aí relegados a uma obscuridade quase total. É o caso da criança e do jovem que começam a ser valorizados a partir da idéia que se acham mais próximos da natureza virginal, porquanto, nos termos de Rousseau, "o que sai das mãos do Criador das coisas se perde nas mãos do homem".

Nestas condições, compreende-se a exaltação do mundo infantil e da mocidade. E preciso deixá-los como são, evitar infetá-los com artifícios e os males da sociedade. *A regra cativa é*, para o autor de *Émile* ou *De L'Education*, *a ausência de regra*. Trata-se de não corromper a jovem vida, deixar que se expanda à vontade, desabrida e selvagem, caprichosa. O homem deve realizar-se na criatividade e na sensibilidade. A inspiração instantânea, a centelha intuitiva é o verdadeiro guia de seu aprendizado ou, para dizê-lo com as palavras de Rousseau: "*O capricho do momento é que me ensina o que eu devo fazer*", e não a razão.

Anseios análogos também instigam, ao lado de outras motivações, sem dúvida, o enorme interesse pela canção popular que então se verifica em diferentes países, mas principalmente na Alemanha e na Inglaterra. Todo um movimento de retorno à "alma" do povo, às suas fontes de criação, de onde proviria efetivamente a beleza autêntica e a grande arte significativa, suscita a pesquisa que acabou constituindo as bases da ciência do folclore.

A nostalgia do primitivo e do elementar, que é um dos traços fundamentais da 'romantik', liga-se ainda a uma outra característica que ela traz consigo: **o culto do gênio original**. A questão começa a colocar-se com Edward Young, em suas *Conjecturas sobre a Composição Original*, e com Edward Wood, nos *Ensaio sobre o Gênio Original e os Escritos de Homero*, cujas concepções sobre Shakespeare e Homero causaram, segundo E. R. Curtius, forte impressão no jovem Goethe e fizeram-se sentir na corrente do Sturm und Drang. Na verdade, o emocionalismo pré-romântico traz em seu bojo um novo modo de entender o poder de criação artística e o seu criador. Não se trata mais da habilidade e do produto do homem de ingênuo, isto é, do "engenhoso" capaz de compor sabiamente uma obra de arte, como quer a visão classicista. Agora, trata-se de um verdadeiro demiurgo, de uma força cósmica, inata, independente da cultura, que decifra de maneira intuitiva e direta, o "livro da natureza", criando titanicamente sob o impacto da inspiração. A sua criação é fruto da pura espontaneidade. Não pode nem deve ser retocada, torneada e acabada, por critérios artesanais de perfectibilidade. Ela surge toda e inteira, na completude da expressão autêntica, sincera. Assim, o valor da obra passa a residir em algo que não está nela objetiva e formalmente, e sim subjetivamente no seu autor – a sinceridade. Em outras palavras, o elemento de avaliação estética não é estético.

Vê-se que esse conceito de gênio original reúne, de certa maneira, todos os conceitos, todas as idéias e aspirações do Romantismo. Em seu âmbito fica compreendida particularmente a revolta radical contra as regras tradicionais, canonizadas, do Classicismo, contra as "autoridades" clássicas, contra os padrões consagrados, porque o gênio, evidentemente, não se deixa guiar por modelo nenhum; ele cria livre e espontaneamente; ele não se atém a norma nenhuma, porque nem sequer conhece as normas. O gênio cria a obra com base numa explosão, num surto irracional de sua emocionalidade profunda. E sua criação, por mais imperfeita que seja, na perspectiva das regras clássicas, será sempre a grande obra, porque

exprime o estado de exaltação do criador com toda sinceridade, fato que constitui o valor máximo nesse sentido.

O grande modelo, porque os românticos de certo modo também têm um modelo, mas um modelo de irregularidade, por assim dizer, de desobediência e libertação em face do que vinha sendo preceituado e valorizado até então, é **Shakespeare**. Este é concebido como um poeta bárbaro, cujo estro estava em comunicação direta com a divindade ou as fontes profundas do "espírito". Poder da natureza, na sua interioridade individual e grupal, pôde sobrepor-se a quaisquer cânones ou peças tradicionais, criando graças ao seu gênio uma dramaturgia totalmente irregular, inusitada, "original". Shakespeare será o grande inspirador da literatura romântica, em particular, mas também da pintura e da música do Romantismo. É só pensar em Delacroix, Chassériau ou em Mendelssohn e Berlioz, que traduziram em composições plásticas ou musicais sua atração pela temática shakespeariana.

Nesse sentido, o mestre inglês constituiu-se realmente numa espécie de paradigma romântico ou, pelo menos, no foco reconhecido dos elementos de uma nova visão estética. Nela, a obra vale enquanto verdadeira e espontânea, expressão imediata e não raciocinada da alma do poeta. O que prevalece agora não é propriamente o objeto criado, mas o ato de criação e o sujeito criador. Há, pois, um deslocamento da ênfase valorativa, que passa da obra para o autor, a obra valida-se na medida em que exprime o ser profundo do autor. Ocorre então uma certa depreciação do valor objetivo do produto artístico, cuja importância se torna função do gênio que deve revelar-se como explosão subjetiva e não como perfeição objetiva.

Então, esse gênio, um bardo ou um vidente, é porta-voz, por assim dizer, das mais altas esferas, o mensageiro divino, o herói mediador do infinito em meio da finitude. Ele, na sua pequena obra de arte, de alguma forma expressa o cosmo que está na sua alma. Tampouco imita a natureza, como o fazem as regras do Classicismo. É criador como se fosse em si a natureza, porque ele é uma força natural, é gênio.

Tal concepção determina, sem dúvida, uma ruptura brutal com os cânones eruditos, que poderiam converter-se em camisa-de-força da livre vazão do eu ciclópico, das inspirações emanadas de suas profundezas. Isso vai tão longe que um poeta romântico como Musset diz que as palavras com as quais pretende exprimir-se o incomodam. Melhor seria fazê-lo simplesmente através de lágrimas, que traduzem de maneira mais imediata e sincera os sentimentos, enquanto os signos verbais sempre encerram algo de artificioso, um lastro de estrutura adicional. É preciso romper com isso, dar azo à emoção.

Transladando-se o acento da obra para o autor, salta para o primeiro plano, naturalmente, tudo quanto se relaciona com o sujeito criador e sua vida. Daí o relevo que a "espécie biográfica" – como o disse Nietzsche – adquire no Romantismo. A história pessoal, as paixões e traços de personalidade do artista passam a responder pela natureza e caráter da criação de arte. A obra tende a ser confundida com o autor, num movimento inverso ao do Classicismo, que procura obliterar o autor por trás da obra.

A esta altura, é possível assinalar, em oposição ao estilo clássico, alguns componentes fundamentais da criação romântica. Se num prevalecia a serenidade, a ordem, o equilíbrio, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a disciplina, agora predomina, segundo Croce, a efusão violenta de efeitos e paixões, as dissonâncias, a desarmonia em vez da harmonia. O subjetivismo radical derrama-se incontido, como já se viu na auto-expressão do artista. 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, a ponto de Goethe ter defendido o Classicismo como aquilo que é sadio e ter visto no Romantismo a encarnação do doentio.

A atração, entretanto, pelo que se coloca fora do "justo meio" não é apenas um traço estilístico na literatura e nas artes. Vai muito além, invadindo todos os terrenos. Dá-se realmente uma revolução no sentimento de vida e na própria cosmovisão. Não só a sua forma como o seu sentido deixam de girar em torno das colocações tradicionais. Ilustrativo, por exemplo, é o que

acontece no campo da ciência histórica. Os românticos têm um senso de história apurado. E parece bastante evidente que devam tê-lo num grau bem maior do que a Ilustração, porque os racionalistas buscam em geral na história o que há de comum em todos os seus eventos. O fenômeno singular não lhes interessa, uma vez que, concentrando tudo na racionalidade, tendem a ver no particular somente aquilo que seja passível de universalização, ou seja, aquilo que nele se pode conceituar. Ora, a história é justamente um domínio onde a sucessão fenomenal é altamente individualizada. Em seu curso, nada se repete, cada fato é novo e sempre diferente, quando tomado em si e não em contextos estruturais. Mas o senso do diferenciado, matizado e característico, que falta em boa parte ao racionalismo ilustrado, o Romantismo o possui, e em alta dose, mesmo. Tanto assim que o individualismo num e noutro são de natureza inteiramente distinta. Para o homem da Ilustração, ele se baseia na faculdade racional comum a todos os seres humanos e que os torna essencialmente iguais. Se nem todos os homens têm o mesmo nível, não é por serem uns mais ou outros menos dotados desta capacidade, pelo menos entre os que não estão afetados por deficiência orgânica, mas por causa da educação, dos entraves sociais e outros fatores extrínsecos. Abolidos tais impedimentos, todos os homens deverão aproximar-se da plena racionalidade. Suas potências racionais tornar-se-ão ato. Temos aí um idealismo que podemos chamar de abstrato. Pois bem, o idealismo romântico é de caráter totalmente diverso. Aqui, começa-se a valorizar o indivíduo naquilo que o distingue de outro. E o que o distingue é sua situação social, sua sensibilidade específica desenvolvida num certo âmbito nacional e em outros elementos particularizantes. Assim, na medida em que é salientado o papel dos matizes particulares, o valor passa a recair no peculiar, naquilo que diferencia uma pessoa de outra, uma nação de outra, ou seja, na individualidade. No caso dos grupos nacionais, por exemplo, homens como Herder, Hamann, ambos pré-românticos, viam-nos como sendo todos bons, mas diferentes, devendo manter tais especificidades, porque assim podiam entrar como um instrumento à parte no concerto geral da humanidade. Essa maneira de ver converteu-se sem dúvida alguma no fundamento da concepção propriamente romântica, que procura discernir as dessemelhanças entre os povos, destacando-as mesmo como expressão de qualidades intrínsecas e determinantes da fisionomia de cada conjunto, sem que de um modo geral e direto isso implique em enfoque negativo, deformador ou preconceituoso em relação a outros grupos, pois justamente a diferença singularizadora é que torna a existência e a contribuição de cada organismo nacional um componente único e complementar no processo humano.

E esse individualismo que vai assim surgindo e que é muito importante, porque leva, de um lado, a uma psicologização de tudo e, de outro, a uma caracterização cada vez mais pormenorizada, deixando de sublinhar o típico na arte para salientar o elemento particularizante, isto é, o que qualifica o ser dentro do contexto social e nacional – esse individualismo constitui por certo uma tremenda mudança de enfoque, aproximando de certo modo o Romantismo da perspectiva realista, porque o romântico já se coloca numa óptica que divisa o indivíduo dentro de seu habitat sócio-histórico. Pode-se dizer, por curioso que seja, que a sociologia moderna tem suas raízes no processo do Romantismo, assim como a própria escola positivista de Comte as tem aí, indiscutivelmente.

O romântico, portanto, com o destaque que ele dá ao característico, àquilo que distingue o indivíduo dentro do quadro da sociedade, da nação, da classe em que se encontra, ou que individualiza estes “meios” da vida coletiva, abre caminho para a ciência social, mas a sua preocupação básica não é de modo nenhum científica, pelo menos numa acepção estrita. O que ele procura é configurar o homem dentro de um ambiente. Daí o seu constante interesse pela “cor local”.

O característico, que vai muitas vezes até o caricato e inclusive até o grotesco, é a categoria estética que se liga especialmente, já por se contrapor frontalmente à tipicidade clássica, à expressão artística do Romantismo. Na sua plasmação, entretanto, entra não apenas uma busca de singularidade, como também de totalidade. Com efeito, quando a braços com fenômenos e vistas de maior amplitude, o romântico, para caracterizá-los, não tenta retirar e abstrair seus elementos, mas empenha-se sempre em captá-los em sua *Ganzheit*, “inteireza”, em sua *Gestalt*, “configuração”. Trata-se, na verdade, de ver cada singularidade em seu contexto geral, cada ser humano na paisagem social que o enforma e emoldura, relacionando-os por integração da parte no todo maior.

Mais uma vez, evidencia-se quão diverso é o modo romântico de mirar as coisas, em face do prisma do racionalismo classicista. Um tira os elementos do contexto para focalizá-los enquanto o outro se esforça para iluminá-los dentro de seu quadro global. A partir desse ângulo, a recusa da preceituação normativa do Classicismo, por exemplo, vem a ser mais do que uma simples rebeldia. Pois o romântico vê-se quase obrigatoriamente levado a pensar: se os cânones clássicos foram estabelecidos na Grécia antiga (como se afirmava então) é porque serviam para o seu povo naquele momento, mas o mesmo modelo não pode adequar-se a outra nação, com uma fisionomia coletiva diferente e em outra moldura histórica. Como pois aceitar como regras eternas os ditames artísticos do Classicismo? Uma nova época, um novo contexto, uma nova *Gestalt* exigem uma arte, um estilo, um ritmo distintos. Desse ponto de vista historicista, Herder escreveu um trabalho onde mostra como Shakespeare tinha forçosamente que produzir uma dramaturgia totalmente diferente da helênica, porque provinha de um outro cepo nacional, de uma sociedade muito mais complexa – achava Herder – e de um gênio cultural, de um espírito, de uma alma popular que nada tinha em comum com os da nação em cujo seio medrara a tragédia grega.

Mas, a essência do Romantismo, que rejeita o ideal harmônico da visão classicista, reside antes na contradição. Se de uma parte, ele é presidido por um anseio radical de totalização e integração, numa comunidade quase utópica, de outra, opõe aos padrões de toda sociedade – e não apenas a de Ilustração racionalista – a grande personalidade, o gênio fáustico, prometêico, que não pode ajustar-se a quaisquer limitações e estruturas sociais. Sua irrupção na arte, além de um protesto contra a tentativa de agrilhoar a força criativa do artista em uma legislação estética rígida, é um grito de libertação anárquico no plano político e cultural.

Um eco particular desse brado encontra-se na peça de Schiller, *Os Salteadores*. Para se entender melhor o significado da peça, na época, tornemos como ponto de referência o próprio autor, que era então um jovem médico militar. Eis como ele se trajava, segundo uma descrição: uniforme muito apertado, de acordo com o antigo modelo prussiano; de ambos os lados da cabeça, dois rolinhos de cabelos duros e engessados; um pequeno chapéu militar mal lhe encobre o vértice do crânio, de onde pende uma grossa trança artificial; um laço estreito de crina de cavalo lhe estrangula o pescoço extremamente comprido; as pernas, em feltro, metade sob as polainas brancas, parecem dois cilindros de um diâmetro maior do que as coxas enfiadas em calças extremamente justas; nessas polainas – aliás manchadas de graxa – move-se o poeta, sem poder flexionar os joelhos, andando como as cegonhas. Nestas condições, não é de admirar que Schiller tenha aberto o colarinho da camisa, usando o famoso "Schillerkragen", e ao mesmo tempo em que se libertava da sufocação do traje, tenha composto o drama de exaltação ao bandido sublime, para aliviar a asfixia do espírito.

Karl Moor, o herói-bandido-nobre, que tira dos ricos para dar aos pobres, é a encarnação do herói romântico. Em tudo é o oposto da existência restrita, acanhada e apertada do burguês e do cortesão. Livre, vigoroso, vive nas florestas da Boêmia, em estreita ligação com a natureza, expressão completa dos ideais rousseauianos, é a projeção de todos os sonhos de liberdade schillerianos, inclusive os de liberdade política.

A peça de Schiller, apresentada em 1782, já é de fato uma explosão libertária. O relato do efeito que causou na platéia de Mannheim, por ocasião da estréia, fala eloqüentemente do espírito da época, pois: o teatro parecia um hospício – olhos esbugalhados, punhos cerrados, gritos loucos no auditório, desconhecidos ameaçando-se entre soluços, mulheres a desmaiar e partos precoces; uma dissolução, um caos, em cujas brumas nasce uma nova criação... e um novo espírito, que é o da Revolução Francesa. Compreende-se, pois, que na França, sob a égide revolucionária, o autor e o texto tenham gozado de grande popularidade. *Os Salteadores* eram de certo modo a concreção *avant la lettre* de seu clima e de suas aspirações.

Mas a crítica romântica, já então, vai além do nível puramente político. A insatisfação com a sociedade desenvolve-se, desde cedo, em restrição cultural, profunda e aguda. O próprio Schiller já começa a colocar o problema, que a partir de Hegel e Marx irá ocupar um lugar cada vez mais relevante no pensamento social moderno. De fato, é com seus escritos que surge o tema da alienação do homem. A essa luz, começa a emergir a figura do ser humano convertido em peça da roda gigante da civilização e que por isso mesmo não pode mais desenvolver sua

personalidade total. Ele é apenas uma função mecânica, pervertido em sua essência por nossa civilização. Nota-se aí, evidentemente, o latejamento rousseauniano, mas com uma percepção muito mais precisa e uma análise muito mais aguçada do fenômeno, a tal ponto que toca diretamente a colocação atual da questão.

Quer dizer então que os românticos vêm, e no sentido mais profundo, o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais. Entre consciente e inconsciente, deveres e inclinações, trabalho e recompensa a brecha só poderia crescer, como parte de um afastamento cada vez maior entre natureza e espírito. Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de “mal du siècle”; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a “alma romântica”.

Se o Romantismo se define, como querem muitos, pelo anelo de integração e completude, compreende-se que os tenha procurado nas mais variadas latitudes do humano. Assim, os românticos tornaram-se uma espécie de andorinhas espirituais – se se pode qualificá-los desta maneira – em busca de países exóticos e épocas remotas nas quais acreditam encontrar a cultura integrada e a sociedade unificada com que sonham. A Idade Média não lhes interessa em si mesma, mas por lhes parecer uma época sem fissuras, de inteireza total. De igual maneira, vasculham as terras “selváticas” porque crêem descobrir aí um mundo primitivo e puro.

Superar as dissociações da cultura, transpor as divisões sociais, saltar as particularizações geo-históricas são, na perspectiva romântica, as vias de acesso ao estado natural do homem, à sua inocência edênica. Mas a aspiração romântica, na sua busca da unidade, elementar, não se detém nas projeções utópicas sobre o plano do processo sócio-cultural e mesmo antropológico. No seu desenvolvimento, ela chega às alturas da comunhão cósmica. Unir-se e fundir-se misticamente com o universo em sua infinitude é o sentido pleno da grande síntese. Numa das maiores obras poéticas da literatura alemã, Novalis eleva os seus Hinos à Noite, porque, ao contrário da luz do dia, que separa e distancia as coisas, dando-lhes formas distintas, nas trevas da noite, tudo se une e se alça na indistinção do supremo enlevo e bem. E o conceito de noite se funde e confunde com o conceito de amor, e a idéia de amor, com a de morte. É a grande trindade romântica – Noite, Amor e Morte – tal como ela surge, por exemplo, em *Tristão e Isolda*, de Wagner, conduzindo o espírito peregrino do Romantismo em sua procura da comunidade inefável.

Precisamente por aí se pode ver quão longe está o romântico da esfera primitiva que ele tanto ama. No fim de contas, o que prevalece em todas as suas manifestações é o sentimento e a consciência do paraíso perdido, mas irremediavelmente. O infinito torna-se uma presença e um fantasma que assombram e angustiam com sua falta de fundo, de termo, com sua abertura que se estende para o nada. Na poesia, por trás do arbítrio, do criador, de sua absoluta liberdade, é a informidade básica do sem-fim que se apresenta como expressão essencial do Romantismo. Uma vez que o infinito não pode caber numa forma, a obra não pode fechar-se formalmente, isto é, ser completa. Daí o freqüente caráter inacabado, fracionário, da arte romântica. As formas menores, como o fragmento, o aforismo, o romance musical, tão cultivadas por ela, traduzem estilisticamente essa captação fugaz de algo inapreensível na sua totalidade, que escapa infinitamente a toda plasmação fixadora. Assim, A. W. Schlegel diz: “a poesia dos Antigos era a de posse: a nossa é a da saudade, de expressão de anseios. Aquela – a poesia antiga – se ergue firme no chão da prosa; esta, a nossa, a romântica, floresce entre recordações e pressentimentos”. Em outros termos, a arte romântica sonda o passado ou o futuro – a idade de ouro primitiva ou então a visão áurea do porvir – mas nunca a atualidade prosaica. É uma evasão, um escapismo radical para o mundo da imaginação. Mais do que isso, a realidade, para ela, reside no imaginário, ou é, inclusive, seu produto, como quer Fichte, com sua imaginação criadora. Seja como for, a elaboração imaginativa e sensitiva adquire um primado de tal ordem que é impossível formalizá-lo em obras artísticas com os antigos moldes de redução clássica, cujos limites ela rompe e extravasa por sua própria natureza. “O ideário antigo – afirma ainda A. W. Schlegel – era a concórdia e o equilíbrio perfeitos de todas as forças; a harmonia natural; os novos, porém – nós, os românticos – adquirimos a consciência da fragmentação interna, que torna impossível

esse ideal. Por isso a poesia espera reconciliar os dois mundos em que nos sentimos divididos – o espiritual e o sensível – e com todas as pluralidades que isto implica”. A questão é amalgamar como forma, mas somente ao nível da expressão, pelo que se depreende das seguintes palavras do mesmo autor: “Na arte e poesia gregas manifesta-se a unidade original inconsciente de forma e conteúdo; na nossa, procura--se a interpenetração mais íntima de ambas; no entanto, ao mesmo tempo, elas permanecem apostas. Aquela – a poesia grega – seleciona sua tarefa, pagando pela perfeição; esta, a nossa – a poesia romântica – só pela aproximação infinita pode satisfazer seus anseios de infinito”.

Pode-se, portanto, concluir que, embora engajados na procura da unidade e da síntese, os românticos têm uma percepção agudíssima da cisão que os domina. Por outro lado, em função disso e certamente por imposição de suas tendências, empenham-se em alcançar a realização sintética não pela harmonização clássica, mas pela violência de movimentos polares, pelo choque de contrastes, pela ênfase extrema das contradições e dos antagonismos. Esperam chegar à síntese, por assim dizer, oscilando entre os elementos antitéticos e procurando então um ponto de aproximação infinita, para, num salto, fundi-los, e a si também, dialeticamente. Não é à toa que Hegel e a dialética moderna surgem em seu contexto. Esse movimento, do ponto de vista histórico, lógico e ideológico, é visceral no Romantismo.

Nestas condições, não há motivo de surpresa se os românticos, mesmo em seu quadro caracterológico, são assim contraditórios, se num momento se entregam a um ardor extasiado e, noutro, logo a seguir, se envolvem em tristeza mortal. Essa esquizotimia, por assim dizer, essa dissociação, repete-se o suficiente para denunciar um traço característico e talvez corresponda até a uma configuração biotípica. Em todo caso, dando vazão a violentas oscilações de temperamento, a arte romântica derruba, com sua paixão e exaltação, todos os cânones e padrões estilísticos que cercavam o estro classicista, instaurando uma nova forma, descerrada, fundamento da moderna estética do informe. E que tal visão começou com o Romantismo e é inerente a ele, torna-se mais do que manifesto no famoso “Prefácio” de Cromwell. Aí, Victor Hugo frisa precisamente que o período romântico cria ou procura revelar a consciência do dissonância no homem e no próprio universo, justamente o contrário do Classicismo, que se afaina em captar a harmonia universal. Por isso, a obra de arte que a exprime, o drama, deve unir luz e sombra, corpo e alma, o animalesco e o espiritual, A Bela e a Fera, plasmando-os com as formas do grotesco e do sublime, pois “A poesia verdadeira, a poesia completa está na harmonia dos contrários”.

Se a expressão da dissociação universal que caracteriza o ser humano, particularmente em nossa civilização, há de ser o signo da arte verdadeiramente inspirada, compreende-se que a simbologia romântica esteja povoada de figuras desse esfacelamento e fragmentação: sócias, duplos, homens-espelhos, homens-máscaras, personagens duplicadas em contrafações e alienadas em sua humanidade. Todos eles são outras tantas concreções que realçam o caráter contraditório e cindido do espírito artístico que as gerou. Na verdade, o romântico, enquanto batia o espaço e o tempo empós a unidade e a inocência, era perseguido por sua própria sombra desdobrada, pela consciência de ser um homem dividido, estranhado, social e culturalmente. Reencontrar a inteireza é a meta da dialética de sua fuga.

Neste sentido, é muito típico o ensaio de Kleist sobre as marionetes, onde se diz que o homem, quando se mirou pela primeira vez no espelho, reconhecendo a si mesmo, perdeu a inocência. Agora, ele quer descobrir o caminho de volta. Para tanto, precisa comer mais uma vez da árvore do conhecimento, a fim de conquistai um grau de conhecimento infinito e alcançar de novo, pelo outro lado, o paraíso da inocência de uma segunda inocência.

O grande sonho dos românticos é a inocência, a segunda inocência que englobe ao mesmo tempo todo o caminho percorrido através da cultura, isto é, uma inocência que não seria mais primitiva, a do jardim do Éden, mas uma inocência sábia. É a famosa criança irônica de Novalis, um dos grandes símbolos do movimento romântico.