

MODERNIDADE

Definição e Inter-relação com o Conceito de Romantismo

Camillo Cavalcanti (UFRJ-CAPES/UFF)

Camillo Cavalcanti conquistou Grau de Mestre pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente, ele ensina nessa instituição e prossegue seus estudos na Universidade Federal do Rio de Janeiro, como doutorando. Participa de muitos congressos para publicar seus ensaios, em sua maioria sobre Poesia Brasileira do Século XIX.

Camillo Cavalcanti reached Literature and Theory Master Degree at Universidade Federal Fluminense. Nowadays, he teaches in this institution and follows his studies at Universidade Federal do Rio de Janeiro, like a Doctoral Student. He participates many congress to publish his assays and to promote Litrerature courses, mostly about Brazilian Poetry on Nineteen Century.

Na área de História, a Era Romântica é indiscutivelmente um termo que designa o fim da lógica do mundo clássico. A autoridade plenipotenciária do poder monárquico, que regulava o espectro coletivo e a civilidade do ser humano se somava ao controle acirrado das instituições religiosas, que freavam a capacidade de reflexão e análise do "indivíduo" (noção esta que nem havia), em favor de valores e utopias que atendiam aos interesses de um sistema ideológico uniformista e castrador como a teocracia.

Em outras palavras, a Igreja, controladora da mentalidade, não resistiu a outro golpe subsequente à Reforma (Protestante, Científica e Renascentista) que, graças também ao fortalecimento da burguesia pela Revolução Industrial, havia lhe obliterado o domínio na Grã-Bretanha, desde meados do século XVII Monarquia Parlamentarista. Por outro lado, a Monarquia Absolutista, controladora da sociabilidade, então, ruiu com seu comparsa, a própria Igreja, há muito já sem forças, desta vez na Europa Continental, por outros meios (ainda que com fins semelhantes), a partir da Revolução Francesa, e, ao invés da Monarquia, nasce um sistema político laico e civil (República, lendo-se Governo Parlamentar sem Tirania).

Todo esse processo não significou mais do que a inserção da burguesia nas tomadas de decisão, antes exclusivas do clero e da nobreza. A plebe analfabeta, pobre e ou campesina serviu tão-somente como massa de manobra aos interesses mesquinhos dos novos ricos, quais sejam, comerciantes e uma fina casta de profissionais liberais, interessados em controlar o poder econômico (pelo acúmulo de riquezas) e o poder político (pelo domínio das instituições governamentais).

Contudo, é preciso frisar bem, a Era Romântica, no campo da Literatura, pouco responde por essa ótica de dispor os fatos em ordem cronológica, ótica que salienta, aqui e ali, algumas configurações de grupos sociais, mais tarde classes, como rei/chefe de governo, nobreza/aristocracia, clero/vassalagem, plebe/proletariado. Ainda que alguns nomes fossem citados (Diderot, Robespierre, etc.), nomes que tiveram

importância nos cenários político, literário ou em ambos, longe se estaria de discutir a problemática estética, e tudo não passaria de uma opulenta vida literária, destacando, como de praxe, as biografias dos autores mais participativos, politicamente falando, no processo histórico visto como uma sucessão dos fatos.

Afinal, o que é Romantismo nos estudos literários? De início, pode-se destacar o Romantismo como a investida decisiva contra o mundo clássico, que estabelecia seu ponto-de-vista uniformista acerca do mundo e de si-mesmo. Não se deve priorizar aspectos sociais, políticos ou econômicos: é mister discernir a influência das idéias, aspirações e valores, no campo de ordem prática, influência esta que tornará os pensamentos artísticos e científicos quase sempre muito coerentes e próximos dos políticos e econômicos (mas cada um com suas peculiaridades) e vice-versa, observando, em contrapartida, a influência dos acontecimentos na formulação de idéias e juízos: Crítica e História não são, portanto, dois nomes para o mesmo estudo.

Entendida essa questão, pode-se voltar os olhos para algumas obras, como as de Goethe, Rousseau e Young que, desde meados do século XVIII, já vinham delineando aspectos essenciais para a transformação, por que passou a literatura, do clássico ao romântico. Isto é, as transformações da mentalidade pertencentes à história das idéias ou ao movimento intelectual precederam a Revolução de 1789. Por isso, convém ressaltar que, apesar de uma relação intrínseca, o curso dos acontecimentos e a trajetória do pensamento não seguem o mesmo caminho.

Nesse sentido, o Romantismo na literatura diz respeito a essa história intelectual, e não ao curso dos acontecimentos: isto é, trata-se de buscar uma compreensão das obras de arte (no caso, obras literárias), pelo que elas exprimem do estado de espírito dos homens de uma determinada época, e não a própria época. Portanto, entender o movimento romântico na estética, na filosofia e na literatura como reflexo da Revolução Francesa é um grande equívoco¹, mas ao mesmo tempo tão usual que nem se percebe. Essa é a posição de grandes autores, como Nachman Falbel (GUINSBURG org., 1978).

Ao lançar *Os fundamentos históricos do Romantismo*, ele entende que "o período do Romantismo é fruto de dois grandes acontecimentos na história da humanidade, ou seja, a Revolução Francesa e suas derivações, e a Revolução

¹ Embora Costa Lima ainda desenvolva uma análise voltada a bases históricas e sociológicas, destaca que a Revolução Francesa não foi tão importante para a construção do Romantismo quanto se pensa, se todo o processo da modernidade for levado em conta. Cf. LIMA, Luiz Costa. *Industrialização capitalista e o corte com as representações sociais*. in: ---. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. (II, 3)

Industrial." (*opus cit.*, p. 24a). À frente, ele acrescenta um terceiro vetor: "o movimento de idéias que antecede a Revolução Francesa conhecido sob o nome genérico de 'Filosofia das Luzes' serviu de fundo ideológico para as teorias revolucionárias." (*opus cit.*, p. 30b). Falbel só encerra seu excuroso em 1914, quando, segundo seu ponto-de-vista, a questão da nacionalidade não mais se esgota dentro dos limites do Estado-nação (perdendo, portanto, sua característica romântica) e se transforma em conflito internacional:

Apesar de tudo, devemos distinguir no século XIX, [co]m relação a[a] luta entre o nacionalismo e a legitimidade, dois períodos, o de 1815 a 1851, onde a reação conservadora procura conter a grande onda revolucionária e manter com certo equilíbrio o mapa político europeu, e a etapa que vai de 1851 a 1871, quando se dá o triunfo do princípio das nacionalidades em suas bases essenciais. Os dois grandes impérios, o Austríaco e o Otomano receberão os golpes mais fortes de parte do movimento nacionalista, sendo que o primeiro durará até o término da Primeira Guerra Mundial, enquanto o segundo desmoronará às vésperas do grande conflito de 1914. (GUINSBURG, 1978: 49b)

Na verdade, não foi a Revolução Francesa que desencadeou o Romantismo; da mesma forma, não poderia fazê-lo a Revolução Industrial, ainda que tenham sido fenômenos eclodidos praticamente em simultaneidade com o Romantismo. Na verdade, a Revolução Industrial pertence à história econômica, pois é o resultado de algumas políticas econômicas (mercantilismo, cameralismo e fisiocratismo) e de experimentos científicos (locomotiva, máquina a vapor e motor a *diesel*), ambos elaborados na esteira da Reforma Científica do final do século XV e do século XVI (também conhecida como Humanismo).

Na História do Pensamento Econômico, essas doutrinas respondiam pelo incremento da ordem do capital. O liberalismo econômico, de outra parte, só foi arquitetado em 1776, bem depois das idéias liberais em filosofia (como as de Morus, Hobbes e Locke); seus reflexos na ordem prática (ou histórica) reverberaram duas décadas depois, como explica John Fred Bell:

Muitos dos pontos-de-vista expressados em Wealth of Nations frutificaram. Governos fizeram concessões que abriram o caminho ao comércio livre. Pitt, cujos pontos-de-vista eram avançados, fez referências favoráveis a Wealth of Nations na Câmara dos Comuns em 1792; seguiram-se reformas tarifárias na Inglaterra e em outras partes. A "Escola de Manchester", de Cobden e Bright, tentou pôr em prática os princípios de Smith e criar o comércio inteiramente livre. Foi no tocante ao laissez faire, em, geral, e ao comércio livre, em particular, que os argumentos de Smith foram mais convincentes e produziram os resultados mais significativos. (BELL, 1976: 175)

Como se vê, a História dos acontecimentos não coincide com a História da Filosofia, e ambas não coincidirão com a História da Arte (mormente a Crítica). Toda esta controvérsia representa um impulso, consciente ou não, de estudar a Literatura como parte da História; mas o fato é que existem disciplinas que se dedicam à Arte e à Literatura com muito mais ênfase: a Crítica de Arte e a Crítica Literária.

A cronologia do Romantismo estético é matéria profundamente controversa. Entretanto, é de suma importância destacar que, na verdade, a divergência teórica advém de enfoques diferentes. Como a Crítica Literária deve se movimentar pelo âmbito estético, a história que interessa ao presente trabalho é a história das idéias (mormente as traduzidas ou concebidas em arte), e não a história política ou filosófica, como já se disse. Portanto, a pergunta "quando se deu o Romantismo?" não deve ser respondida com o enfoque nos acontecimentos que mudam o espectro coletivo, mas nas produções artísticas que influenciam a mentalidade das pessoas. Portanto, uma outra forma de perguntar a cronologia do Romantismo não deve mudar para algo como "quais foram os fatos de nossa civilização que desencadearam o Romantismo?", mas certamente precisa caber num enunciado como "quais as primeiras obras que lançam, de maneira especulativa (teoria e crítica) ou pragmática (prosa e poesia), o programa artístico do Romantismo?".

Claro está que o Romantismo estético dialoga muito mais com as teorias filosóficas, dada a proximidade entre arte e pensamento: a luta contra as amarras do estilo importa muito mais do que as lutas contra o poder da aristocracia. Os autores que insistem na relação causa-efeito entre arte e *praxis* dificilmente entenderão a autonomia dos diversos campos do saber, pois a experiência concreta, objeto da História, é sempre, para eles, o único berço de "reações" dos campos especulativos, que meramente respondem aos estímulos, sem causa, do meio, e, não sendo efeito de nada, são sempre origem, sempre "fato gerador" de todo o *resto*.

A disciplina História deve ser tomada apenas como mais uma ferramenta para elaborar uma visão, um discurso sobre a Literatura. A respeito desta problemática, por ora aplicada justamente ao modo de tratar o liberalismo, Bertrand Russel nos fala:

Dois erros opostos, ambos comuns, devem ser evitados. De um lado, os homens que estão mais familiarizados com os livros do que com os negócios tendem a exagerar a influência dos filósofos. [...] Mas, inversamente, um novo erro surgiu com a reação contra o antigo, e este novo erro consiste em considerar os teóricos como produtos quase passivos das circunstâncias, quase sem nenhuma influência no curso dos acontecimentos. [...] De minha

parte, creio que a verdade está entre esses dois extremos. Entre as idéias e a vida prática, há uma ação recíproca[.] (RUSSEL, 1977: 124)

Não se pode mais referendar, principalmente em Crítica de Arte, a visão determinista de que a cada passo da burguesia rumo à usurpação do poder sejam vinculados uma série de eventos próprios e, de certa forma, autônomos da ciência e da arte, como o faz Arnold Hauser:

A liderança intelectual no século XVIII passa da França para a econômica, social e politicamente mais progressista Inglaterra. O grande movimento romântico aí se inicia em meados do século, mas o iluminismo também recebe seu impulso decisivo deste país. Os escritores franceses do período vêem nas instituições inglesas a quintessência do progresso e erigem uma lenda em torno do liberalismo inglês. A burguesia comercial e industrial, representada no Parlamento, assim como a nobreza liberal, com interesses nas atividades comerciais da burguesia, reconheceram que essa luta [do Parlamento e dos Tudor contra a aristocracia] favorecia seus próprios interesses. Os remanescentes do feudalismo, que só seriam varridos por completo cem anos mais tarde na França, já estavam destruídos na Inglaterra no período revolucionário entre 1640 e 1660; mas em ambos os países a Revolução foi uma luta de classes, em que aquelas vinculadas ao capital defenderam seus interesses econômicos contra o absolutismo, a propriedade fundiária pura, e, sobretudo, contra a Igreja. (HAUSER, 1998: 532-534 passim.)

É claro que a cosmogonia do Romantismo merece um estudo específico para discutir o material artístico britânico e todas as outras obras anteriores ao ciclo germânico, enquanto um Romantismo particular ou um Pré-romantismo. Entretanto, posicionando-se num dos extremos apontados por Russel, Hauser entende que o Romantismo tenha se iniciado na Inglaterra — o que demonstra convicção nos critérios —, mas cabe-lhe uma censura por não enfocá-lo enquanto fenômeno estético, não passando de um reflexo dos determinantes da *praxis*. É o próprio autor quem diz:

Em suas origens, o romantismo é um movimento inglês, tal como a moderna burguesia — que na Inglaterra fala com voz própria, independentemente da aristocracia, pela primeira vez na literatura — é o resultado de condições inglesas. A poesia da natureza de Thomsom, os "Pensamentos noturnos" de Young e os lamentos ossiânicos de Macpherson, assim como os sentimentais romances de Richardson, Fielding e Sterne, constituem, sem exceção, apenas a forma literária do individualismo que também encontra expressão no laissez-faire e na Revolução Industrial. São fenômenos da era das guerras comerciais, que põe fim aos trinta anos de pacífica hegemonia dos whigs e redundam na perda da liderança francesa na Europa. (HAUSER, 1998: 551-552)

Essa subordinação dos campos especulativos à ordem da *praxis* é inverossímil; segundo este ponto-de-vista, o homem se limitaria a responder os estímulos provenientes do meio, nada organizando que significasse transformação, nada

elaborando a partir do esforço intelectual, meditativo e criador. O homem seria moldado pelo meio e não saberia moldá-lo, já que a *praxis* determinaria as reações humanas, e os fatos históricos seriam sempre causa das reações da ciência e da arte, meros efeitos, simples resultados dos estímulos do evento, i. e., do meio.

No extremo oposto, está o ponto-de-vista de René Wellek, que focaliza o movimento alemão do final do século XVIII, do qual proviria o Romantismo da Inglaterra e, por fim, da França. Desse modo, na Inglaterra, o conceito de "Romantismo", como hoje se entende, dataria de 1811, conforme o teórico propõe:

A distinção entre clássico-romântico ocorre pela primeira vez nas conferências de Coleridge, proferidas em 1811 e deriva claramente de Schlegel, pois liga-se à distinção entre orgânico e mecânico, pinturesco e escultural, seguindo-se rigorosamente o fraseado de Schlegel. Mas essas conferências não foram publicadas naquela ocasião e assim a distinção só se popularizou na Inglaterra por meio de Madame de Staël, que tornou Schlegel e Sismondi conhecidos neste país. De l'Allemagne [1813], publicado pela primeira vez em Londres, apareceu quase simultaneamente numa tradução inglesa. (WELLEK, s.d.: 133)

O problema concernente à visão de Wellek está na unilateralidade da perspectiva crítico-teórica: o que lhe importa não é a criação artística, mas a reflexão crítica. Contudo, a análise de Wellek parece mais centrada em parâmetros estéticos, razão pela qual se faz a citação a seguir:

*Se nos limitarmos à história do termo ["romântico"] segundo seu uso na crítica e na história literária, quase não teremos dificuldades de traçar seus principais contornos. O termo "poesia romântica" foi usado pela primeira vez a propósito de Ariosto e Tasso e dos romances medievais de que derivavam seus temas e "maquinaria". Ocorre, neste sentido na França, em 1669, na Inglaterra, em 1674[.] Faz-se uma tentativa de justificar o gosto especial por tal ficção "romântica" e sua falta de conformidade com regras e padrões clássicos, **muito embora estes não sejam desafiados por outros gêneros** [grifo meu].*

Este uso do termo "romântico" penetrou na Alemanha. Em 1766, Gerstenberg passou em revista as Observations on the Fairy Queen de Warton, considerando-as por demais neoclássicas, e Herder utilizou-se da erudição, informação e terminologia de Warton e de seus contemporâneos ingleses.

*Compreende-se que se tenha dado muita atenção ao uso exato desses termos pelos Schlegels. Mas, se olharmos para a história da palavra "romântico" de uma ampla perspectiva européia, muitos desses empregos devem ser considerados puramente idiossincráticos, **uma vez que não tiveram influência na história posterior do termo** [grifo meu], nem mesmo determinaram a afirmação[.] mais influente[.] formulada pelo próprio August Wilhelm Schlegel nas Conferências [s]obre [a]rte [d]ramática e [l]iteratura (1809-11), que foram com muita razão chamadas a "Mensagem do Romantismo [a]lemão à Europa". Os termos "Romantik" e "Romantiker" como substantivos foram, ao que parece, invenções de Novalis em 1798-99. Mas, com Novalis, [ainda] "romantismo" é sinônimo de "arte romântica".*

Mas as descrições e pronunciamentos de maior influência, tanto na Alemanha como no estrangeiro, foram os do irmão mais velho, August

Wilhelm Schlegel. Nas conferências de Berlim, proferidas de 1801 a 1804, Schlegel formulou o contraste[] clássico e romântico[] como o existente entre a poesia da antiguidade e a poesia moderna, associando romântico a progressivo e cristão. A formulação mais importante acha-se nas Conferências proferidas em 1808 e 1809 e publicadas de 1809 a 1811. Nelas[,] romântico-clássico é associado à antítese de orgânico-mecânico e plástico-pinturesco. A literatura da antiguidade e a do neoclassicismo (principalmente francês) estão em contraste com o drama romântico de Shakespeare e Calderón, a poesia de perfeição com a poesia de desejo infinito.

A significação lata do termo como foi usado por August Wilhelm Schlegel passou da Alemanha para o estrangeiro e espalhou-se em todas as direções. No mundo latino, na Inglaterra[] e na América do Norte, o papel intermediário de Madame de Staël foi decisivo. Quanto à França, a palavra só foi usada em contexto literário quando se sentiu a influência alemã, em 1810. Publicou-se em maio e junho daquele ano [de 1813] De la littérature du midi de l'Europe, de Simonde de Sismondi. Em outubro, o De l'Allemagne, de Madame de Staël foi finalmente publicado em Londres, embora estivesse pronto para a impressão desde 1810. Em dezembro de 1813, apareceu em tradução de Madame Necker de Saussure, prima de Madame de Staël, o Cours de littérature dramatique, de A. W. Schlegel. Todas essas obras irradiam de um centro: de Schlegel.

Mas até 1816, não houve francês que se denominasse romântico, nem foi o termo "romantismo" conhecido na França. "Romantismus" é usado como sinônimo de mau emprego da rima e de lirismo vazio. Stendhal parece ter sido o primeiro francês que se denominou romântico. Foi isto em 1818 e Stendhal estava então aderindo publicamente ao movimento romântico italiano. (WELLEK, s.d.: 120-129 passim.)

Como se depreende das frases em negrito, o significado de "romântico", ainda que embrionário, guarda, mesmo ainda no século XVII, o sentido original de ruptura dos padrões clássicos. Segundo este ponto-de-vista bastante francês, em torno de 1800, essa transgressão amena e fortuita passa de um simples elemento incidental para um fator determinante e essencial do modo de pensar e fazer a arte, justamente numa procura por liberdade, auto-reflexão e concepções de linguagem (relação sujeito e mundo), levando em consideração apenas a formulação do conceito de romantismo na crítica, na teoria e na filosofia, não dando atenção à entrada das categorias românticas dentro do próprio objeto artístico (por isso, Wellek entende que o clássico não tenha sido ameaçado por outros gêneros até a conceituação especulativa da idéia de Romantismo, desprezando, desse modo, a literatura inglesa).

Como se vê, o Romantismo se autoproclama como expressão artística que promove um luta incessante pela ruptura com os ditames da tradição clássica. Na verdade, é preciso dizer, essa luta será eterna, porque a forma não pode ser banida de modo a só restar o conteúdo — e a partir desse conflito tão grave e irresoluto, a arte romântica se revela problemática por natureza. A emancipação da forma, a liberdade de

expressão, era o ideal artístico da grande maioria dos românticos, como afirma Cilaine Alves:

[...] Até o século XVIII, o conhecimento regulava-se segundo princípios racionais que visavam [a] apreender o mundo da experiência de maneira direta, afastando qualquer sentimento dúbio. Entendida como um projeto harmônico e unitário de Deus, a natureza servia de modelo para a arte, propiciando ao homem um acesso metódico e único ao "bem", ao "belo" e ao "verdadeiro": [...]

Na passagem do século XVIII para o XIX, contudo, efetua-se uma inversão no modo de conceber o conhecimento. Inaugurado a partir da Crítica da [r]azão [p]ura, de Kant, essa nova forma modela o conhecimento não mais pelos objetos, mas, ao contrário, pela subjetividade que articula as representações da realidade. O postulado kantiano [...] permitiu aos românticos romper com a tese predominante que concebia a obra de arte como uma transposição de códigos e valores previamente estabelecidos. (ALVES, 1998: 71-72)

Esse ponto-de-vista perspicaz é ratificado por João Adolfo Hansen, no prefácio ao estudo de Alves:

Quando se é romântico, a forma expressa a reflexão da sua própria essência. Friedrich Schlegel propôs que a poesia é auto-reflexão infinita; logo, que a forma poética não é meio para o conteúdo, mas expressão negativa dos limites da consciência aquém do Todo. Como se sabe, a prática romântica da poesia é idealista; nega o presente da experiência histórica e afirma a Forma absoluta; por isso, o poema expressa pateticamente seu autodilaceramento como insuficiência artística aquém da bela síntese ideal. Como negação do finito e melancolia da contemplação do Todo ausente, a consciência romântica da forma é irônica. "Binomia" é o trabalho de dois princípios opostos, elevação e rebaixamento, que figuram os processos da negação do finito pela consciência voluptuosamente infeliz.

[...]

O poema é imediatez da expressão; simultaneamente, é falta do Conteúdo no expresso, ou seja, meio para a inspiração e autonegação da forma como meio para um conteúdo particular. Produzindo a forma como incompletude, o poeta também produz a ficção retórica da falta de retórica do que é dito, compondo-a como estrutura a ser recebida como ausência de estrutura.

Como se sabe, a invisibilidade da forma foi teorizada pelos românticos por meio de oposições como intuição/conceito, imaginação/razão, conteúdo/forma, símbolo/alegoria, realidade/linguagem, emoção/cálculo, natural/artificial etc. Os segundo termos das oposições [...] foram entendidos como hipóstases racionalistas, modalidades inferiores e artificiais de representação porque seriam formas mediadoras, postas entre a intuição do poeta e aquilo que Novalis chamou de real autêntico Absoluto, o Conteúdo essencial da unidade mística da experiência autêntica e inefável o Todo. (ALVES, 1998: 11-12; 15-16)

O binômio forma-conteúdo é o cerne da própria arte. Nessa perspectiva, mais profunda e verossímil, a discussão teórico-artística se intensifica nos momentos parnasiano e simbolista, com ênfase na apreensão lingüística e na experiência mística, respectivamente, corroborando com o nosso recorte histórico-crítico. Tal posição

também é compartilhada por Mario Praz e Hugo Friedrich, como se verá nas próximas linhas.

Os manuais de história literária encerram o movimento romântico entre o final do século XVIII e meados do século XIX, na Europa, e entre 1836 e 1870, no Brasil (cuja perspectiva equivocada fora alimentada pela visão historicista). Quanto às bases históricas filosóficas, o juízo perde inteiramente seu argumento, por se dispensar a história das idéias e focalizar apenas fatos políticos (na análise do Romantismo europeu) ou por se querer ajustar qualquer periodização aos moldes estrangeiros (na análise do Romantismo brasileiro). Quanto a critérios estéticos, igualmente ocorre uma impropriedade.

Geralmente, confunde-se Romantismo com sua primeira tendência, o sentimentalismo, deixando outras tendências modernas — como realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo, etc. — sem uma apreciação estética que possa dar conta de um Estilo unificado (por isso, grafo essas tendências em caixa baixa). Diversos estudos recentes, no entanto, levantam a continuidade entre sentimentais e modernos, dentro do Romantismo; mas esta visão não foi aplicada à Literatura Brasileira. Tentando redimensionar a capacidade de análise da crítica nacional sobre a poesia romântica, conto com Hugo Friedrich, que afirma:

Podemos nos limitar a compilar os sintomas mais importantes que aparecem nas teorias do Romantismo e que já são os sintomas do poeta moderno. (FRIEDRICH, 1991: 27b)

Precisa-se começar por Novalis. Sua poesia não pode deixar de ser levada em conta. Suas reflexões, [...] com o propósito de interpretar a poesia romântica, traçam um conceito da poesia futura cuja significação total só se abrange, por sua vez, se ponderado com a prática poética, de Baudelaire até o presente. (FRIEDRICH, 1991: 29a)

Mario Praz também pensa num século XIX como um todo romântico, pois ele afirma, sobre seu livro, que:

A parte maior deste volume se propõe a estudar a literatura romântica (da qual o decadentismo do fim do século passado não é mais do que um desenvolvimento) sob um dos aspectos mais característicos: a sensibilidade erótica. É, portanto, um estudo de estados de espírito e de particularidades do costume, orientado segundo certos tipos e motivos que reaparecem com a insistência de mitos gerados no próprio sangue. (PRAZ, 1996: 11a)

A carne a morte e o diabo na literatura romântica, desse crítico italiano, não trata apenas das manifestações românticas ao longo do século XIX, mas discute o

próprio conceito de Romantismo, na introdução ao seu eclético panorama — que peca por ser muito plural, e, conseqüentemente, sintético — das obras e autores capitais. Discordando da visão de Welck sobre a cosmogonia do Romantismo, diz:

A palavra romantic aparece pela primeira vez na língua inglesa na metade do século XVII com o significado de "como os velhos romances" e mostra como àquela época se fazia viva a necessidade de denominar certas características dos romances cavalheirescos e pastorais. Essas características, postas em relevo, por via de oposição, pelo crescente espírito racionalístico que devia triunfar a seguir com Pope e com o doutor Johnson, eram a falsidade e a irrealidade, a índole fantástica e irracional de eventos e sentimentos descritos nesses romances.

Mas desde o princípio do século XVIII[,] uma nova corrente se delineia no gosto: cada vez mais tende-se a reconhecer a importância da fantasia nas obras de arte. Romântico, mesmo continuando a significar algo de absurdo, assume o matiz de atraente, de ato a deleitar a imaginação, [como] dizia J. Warton em 1757. Os dois significados encontram-se no doutor Johnson, que enquanto de um lado fala de "romântico e supérfluo", "ridículo e romântico"[...] de outro, sem sombra de desprezo, escreve: "Quando a noite faz sombra sobre o cenário romântico, tudo é calma, silêncio, quietude, etc."[...] Nesse segundo sentido, o adjetivo perde pouco a pouco aderência ao gênero literário do qual foi tirado, para exprimir cada vez mais o crescente amor pelos aspectos selvagens e melancólicos da natureza. Está tão conectado com certas qualidades da paisagem, que os tradutores franceses dos livros ingleses da época, onde se encontra usado romântico, freqüentemente traduzem-no por pitoresco; o que mostra como os franceses ainda não se davam conta do novo estado de espírito envolto pelo vocábulo romântico. Somente em 1776 Letourner, tradutor de Shakespeare, e o Marquês de Girardin, autor de um livro sobre paisagem, usam deliberadamente a palavra romantique, dando em nota as razões que militavam em favor da adoção dessa "palavra inglesa"[:] Romântico, dizem eles, significa mais do que romanesco (quimérico, fabuloso) ou pitoresco (usado para descrever um cenário que bate aos olhos e suscita admiração): romântico não descreve somente o cenário, mas a particular emoção suscitada em quem o contempla. Rousseau provavelmente fez derivar a palavra o amigo Girardin e conferiu-lhe plena cidadania francesa nas famosas Rêveries du promeneur solitaire. (PRAZ, 1996: 32-33, passim.)

A questão da gênese do Romantismo, como já dito, merece um profundo estudo específico, que não cabe agora desenvolvê-lo. Voltando a lembrar nossos objetivos (definir Modernidade e estabelecer inter-relações com o Romantismo), pode-se depreender, dos apontamentos deste excuro, que o Romantismo veio a proclamar liberdade frente ao velho costume da *imitatio*, que transformava todas as obras numa convenção quase impessoal, por elencarem modelos repetidos de autores exemplares.

Em outras palavras, o Romantismo trouxe a *problematização da forma* (i.e., a incompletude das coisas, dentro e fora da arte). Parece uma definição muito simplista para um comportamento estético de tamanha grandeza, mas, observada atentamente, guarda muitos não-ditos acerca da arte romântica, como estes:

a) O Romantismo literário, ou estético (numa visão mais abrangente), não se esgota num simples fato histórico, e nem é, por outros, determinado inteiramente; i. e., não é uma mera resposta a condições factuais, assim como não é uma especulação sem vínculo com a *praxis*. Por isso, a Estética Romântica deve ser definida a partir de conceitos de crítica (e) de arte.

b) Sendo uma contestação da rigidez formal, entende-se que o Romantismo, no campo das artes, tenha barganhado conceitos como liberdade, por um lado, e individualidade, por outro, como duas conseqüências da quebra de formas e conteúdos exaustivamente repetidos pela lógica da *imitatio*.

c) Por trás da busca pela liberdade formal, todos os direitos relativos ao homem — tais como independência, pessoalidade, intimidade, autonomia, etc. — e, conseqüentemente, seu autoconhecimento alimentavam o ideário romântico.

d) Na verdade, como forma e conteúdo são equipotentes na criação artística, a luta contra a forma implicava um eterno problema de arte, no nível da elaboração, crítica e teorização da obra, pois a busca da liberdade formal acarretava a instabilidade, a desmedida e o conflito².

e) A conquista de maior flexibilidade dos aspectos formais proporcionava mais abertura para a expressão individual, i. e., idéias, utopias e juízos a respeito de si, da coletividade e do Absoluto, concomitantes à evasão emotiva.

É claro que esta mudança contribuiu para a problemática do sujeito ante a antiga noção de tempo ou ante a fruição com o espaço ultra-urbano, gerando a pulverização das afinidades, a diversificação das atividades e a multiplicação das mentalidades, todas

² Os parnasianos retomam esta discussão propondo o apuro formal, uma radicalização contra a pobreza de elementos formais (ritmo, metro, rima, ictos, tropos, etc.) resultante dessa ânsia pela liberdade e livre expressão (o que se verá no excurso *Parnasianismo: o segundo momento romântico*, ainda neste trabalho). Cf. GAUTIER, Théophile. *Baudelaire* (trad. Mário Laranjeira). São Paulo: Boitempo, 2001.; *Préface*. in: ---. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier-Flamarion, 1973.; *Emaux et camées*. Paris: Garnier, s.d.; BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1997; *Novas notas sobre Edgar Poe*. in: ---. *Obras estéticas* (trad. Edison Darci Heldt). Petrópolis: Vozes, 1993 (p. 45-62); MARTINO, Pierre. *La lendemain de 1830*. in: ---. *Parnasse et symbolisme*. Paris: Armand Colin, 1967. (U2) (p. 3-26); Mallarmé, Stéphane. *Prefácio a Un coup de dés*. in: TELLES, Gilberto Mendonça [org.]. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* (17ª ed.). Petrópolis: Vozes, 2002 (p. 66-72); HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (p. 690-749); BILAC, Olavo. *A Alberto de Oliveira*. in: ---. *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1927. (p. 20-27); VERÍSSIMO, José. *O Parnasianismo no Brasil* [— a propósito da edição definitiva das "Poesias" do Sr. Alberto de Oliveira]. in: ---. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1977. (v. 2, p. 153-161)

estas três noções assentadas no conceito de *fragmentação*³; todavia, as principais balizas do ideário romântico não se erguem desse paradigma — antes este as transtorna — e sim, da autocompreensão do indivíduo⁴.

Quanto a esta reflexão do homem sobre si-mesmo, Joseph Guinsburg diz:

De fato, se a Ilustração acredita fundamentalmente no poder exemplar e didático da razão natural, que se propõe enquanto cógito cartesiano em e para o indivíduo ou a pessoa humana, e atua em termos de "bom senso", equilíbrio, verdade lógica (não é à-toa que, metafisicamente exaltada ou cientificamente contida, projeta o cosmo como uma harmonia universal operada por leis e funções mecânico-matemáticas de um Deus não-intervencionista ou de uma máquina-mundo), promovendo pelo exercício reformativo do entendimento crítico e do juízo esclarecido a história pela civilização, o Romantismo, aprofundando a trilha aberta por Vico, o grande precursor da sócio-história da "sociedade civil" e do historicismo, inverte em toda linha esta maneira de ver. O discurso histórico sofre mudança revolucionária. Deixa de ser meramente descritivo e repetitivo, para se tornar basicamente tanto interpretativo quanto informativo, genético. É a história que produz a civilização. Mas não a História, e sim as histórias. Suas fontes propulsoras estão menos na ação isolada do homem abstrato, singularizado na sua ratio, do que, de um lado, no indivíduo fantasioso, imprevisível, de alta complexidade psicológica, centrado na sua imaginação e sensibilidade, gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade, que é herói romântico, encarnação de uma vontade antes social do que pessoal, apesar da forma caprichosamente subjetiva de seus motivos e decisões, e, por outro, num ser ou organismo coletivo dotado de corpo e alma, de alma mais do que de corpo, cujo espírito é o centro nevrálgico e alimentador de uma existência conjunta. (GUINSBURG, 1978: 15ab)

Walter Benjamin, ao tratar da cosmogonia do Romantismo (estético), analisa com acuidade a concepção de arte formulada na Alemanha e rapidamente incorporada às literaturas de todos os países europeus, nessa ânsia pela auto-compreensão. Benjamin se concentra no pensamento de Friedrich Schlegel, cujo caráter comparativo se manifesta na provável herança de Fichte e nas breves pontes com Novalis.

O centro da discussão desses românticos alemães figurava no seio da pesquisa ontológica e irradiava um antropocentrismo radical. Segundo Benjamin:

O pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel e, em grande parte, também as de Novalis. A relação consigo mesmo do pensamento, presente na reflexão, é vista como a mais próxima do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras serão desenvolvidas. Schlegel diz num trecho de Lucinde: "[o] pensar tem a particularidade de, próximo a si mesmo, pensar de preferência naquilo sobre o que ele pode

³ Cf. BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. (2a. ed.). (trad. José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁴ Cf. CAVALCANTI, Camillo. A solidão na poesia romântica brasileira. *Cadernos de Letras da UFF*. Niterói: Instituto de Letras da UFF, 2001. (nº 22). Ver também, nesse pequeno artigo, como esse individualismo se dá nos três maiores poetas românticos brasileiros.

pensar sem fim". Com isso, entende-se também que o pensamento, fora da reflexão sobre si mesmo, poderia encontrar um fim. A reflexão é o tipo de pensamento mais freqüente nos primeiros românticos; sustentar esta tese implica remeter a seus fragmentos. Imitação, maneira e estilo, três formas que se deixam de bom grado aplicar aos românticos, encontram-se cunhadas no conceito de reflexão. Ora ele é imitação de Fichte (como sobretudo no primeiro Novalis), ora maneira (por exemplo, quando Schlegel dirige a seu público a exigência "de compreender a compreensão"), mas é reflexão em especial o estilo do pensamento, no qual os primeiros românticos pronunciaram suas mais profundas concepções, não de maneira arbitrária, mas necessária. O "espírito romântico parece fantasiar sobre si mesmo", escreve Schlegel sobre o Sternbald de Tieck, e ele o faz não apenas nas obras de arte do primeiro romantismo como, ainda de maneira mais rígida e abstrata, também, e principalmente, no pensamento do primeiro romantismo. Num fragmento de fato fantástico, Novalis tenta interpretar o conjunto da existência terrestre, como reflexão de espíritos neles mesmos, e o homem nesta vida terrestre, como derivação parcial e "rompimento daquela reflexão primitiva". E, nas Lições Windischman, Schlegel formula esse princípio, conhecido por ele de longa data, com as palavras: "[a] faculdade da atividade que volta sobre si mesma, a capacidade de ser o Eu do Eu, é o pensar. Este pensamento não tem nenhum outro objeto senão nós mesmos". (BENJAMIM, 2002: 27-28)

Após uma longa digressão sobre a filosofia do primeiro Romantismo, na primeira parte da obra, Benjamim passa à segunda, pretensamente mais estética:

A teoria romântica de arte é a teoria da sua forma. A natureza limitadora da forma os românticos identificaram com a limitação de toda reflexão finita, e através desta única consideração determinaram o conceito de obra de arte no interior do mundo intuitivo deles. De modo inteiramente análogo ao pensamento com o qual Fichte, em seu primeiro escrito para a doutrina-da-ciência, vê a reflexão se manifestar na simples forma do conhecimento, a pura essência da reflexão anuncia-se aos românticos na aparição puramente formal da obra de arte. A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra, ela serve, então, a priori, de fundamento dela mesma como um princípio de existência[.] (BENJAMIM, 2002: 78-79)

Esta concepção será focalizada, com toda a insistência, pelos parnasianos, e será tratada mais detidamente, neste estudo, a seu tempo, como já mencionado. O aspecto romântico da auto-reflexão incide sobre a concepção de indivíduo da filosofia hegeliana, cuja elaboração é mais completa no sentido de diagnosticar a estética romântica mais amplamente, conforme já destacava Hansen:

A supervalorização dos primeiros termos das oposições [intuição/conceito, imaginação/razão, conteúdo/forma, símbolo/alegoria, realidade/linguagem, emoção/cálculo, natural/artificial etc] significou a escolha deliberada das técnicas produtoras de indeterminação que marcam toda a arte romântica com o "sentimento do indefinido" diagnosticado por Hegel. (ALVES, 1998: 16)

O deslocamento da visão teocêntrica para a antropocêntrica, esboçado por Descartes, se consolida na idéia de um sujeito totalmente centrado em si e ponto de referência e de partida, estabelecendo inter-relações com o meio circundante na construção de valores: o homem é agente de sua própria história. Ou seja, segundo Jürgen Habermas:

*...o singular coletivo "História", que Hegel já utilizava naturalmente, foi cunhado no século XVIII: "A 'época moderna' confere ao conjunto do passado a qualidade de uma história universal... O diagnóstico dos novos tempos e a análise das épocas passadas se correlacionam." A isso correspondem a nova experiência do progresso e da aceleração dos acontecimentos históricos e a compreensão da simultaneidade cronológica de desenvolvimentos historicamente não simultâneos. Constitui-se então a representação da história como um processo homogêneo, gerador de problemas[...] Hegel também entende o "nosso tempo" como o "tempo mais recente". Ele data o começo do tempo presente a partir da cesura que o Iluminismo e a Revolução Francesa significaram para os contemporâneos mais esclarecidos no final do século XVIII e começo do XIX. Com esse "magnífico despertar" alcançamos, assim ainda pensa o velho Hegel, "o último estágio da história, o nosso mundo, os nossos dias". Um presente que se compreende como atualidade da época mais recente tem de reconstituir a ruptura com o passado como uma renovação contínua.
[...]*

Antes de tudo, Hegel descobre o princípio dos novos tempos: a subjetividade. Explica simultaneamente a superioridade do mundo moderno e sua tendência à crise: ele faz a experiência de si mesmo como o mundo do progresso e ao mesmo tempo do espírito alienado. Por isso, a primeira tentativa de levar a modernidade ao nível do conceito é originalmente uma crítica da modernidade.

De modo geral, Hegel vê os tempos modernos caracterizados por uma estrutura de auto-relação que ele denomina subjetividade: "O princípio do mundo moderno é em geral a liberdade da subjetividade, princípio segundo o qual todos os aspectos essenciais presentes na totalidade espiritual se desenvolvem para alcançar o direito." Elucida a "subjetividade" por meio da "liberdade" e da "reflexão": "A grandeza de nosso tempo é o reconhecimento da liberdade, a propriedade do espírito pela qual este está em si consigo mesmo." A expressão subjetividade comporta sobretudo quatro conotações: a) individualismo; b) direito de crítica; c) autonomia da ação; d) por fim, a própria filosofia idealista.

Os acontecimentos-chave históricos para o estabelecimento do princípio da subjetividade são a Reforma, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Com Lutero, a fé religiosa tornou-se reflexiva; na solidão da subjetividade, o mundo divino se transformou em algo posto por nós. Contra a fé na autoridade da predicação e da tradição, o protestantismo afirma a soberania do sujeito que faz valer seu discernimento. Depois, a Declaração dos Direitos do Homem e o Código Napoleônico realçaram o princípio da liberdade da vontade como o fundamento substancial do Estado[.] (HABERMAS, 2002: 10-11, passim; 25-26 passim.)

Sob esse aspecto, Romantismo e Iluminismo se confundem, como se a estética correspondente ao ideário iluminista fosse a romântica, e a filosofia correspondente à arte romântica fosse a iluminista. Tal argumento é amplamente discutido por Adorno,

em sua defesa da perpetuação "metamorfoseante" do Iluminismo, inclusive na segunda metade do século XX⁵, visão esta comungada por Horkheimer⁶.

Transpondo este argumento para a Crítica de Arte, o Romantismo é fonte inesgotável de arte, que se alimenta de um desejo irrefreável de atualização e autocertificação, largamente estudado por Habermas⁷. Por isso, o estilo moderno por excelência, o Romantismo, atravessa os tempos e permanece, sob outras roupagens, durante o Modernismo e mesmo até sua superação.

O fenômeno da modernidade acompanha todo esse processo filosófico-artístico do Romantismo nesse insaciável devorar do antigo numa digestão-elaboração de um *novo*. De difícil conceituação, a modernidade sempre demarca os tempos recentes, cujo recorte dependerá do conjunto de afinidades que o sujeito consegue estabelecer com o passado mais imediato.

Os românticos dele pretenderam ser os fundadores. Entretanto, não se trata exatamente de uma idéia original, pois, já na primeira Renascença (séc. XII), a oposição moderno e antigo vinha de um longo percurso⁸ desde o latim vulgar, adquirindo novos significados, como nos diz Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade*⁹ (1997: 17). Nesse sentido, o conceito de modernidade não é a

⁵ Cf. ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas in: ---. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002

⁶ Cf. HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. O conceito de esclarecimento. in: ---. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

⁷ Cf. HABERMAS, Jürgen. Cap. I - A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação. in: ---. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (p. 3-33).

⁸ Segundo Compagnon, *moderno* é um termo de origem mais remota do que habitualmente se propõe. Foi utilizado, primeiramente, para distinguir as pessoas que não se inseriam na tradição que regia o paradigma de *antigo*. Gandillac, levando ao extremo esse juízo, nos leva a crer que o elemento moderno acompanha a história do progresso do homem. Ora, modernidade não é sinônimo nem antítese de *progresso*, enquanto epifania do positivismo. , pois se alimenta dos eventos de sua própria contemporaneidade (cf. a discussão sobre a convivência ou não do Romantismo e da modernidade quanto à dinâmica capitalista, progressista e [neo]liberal em LÖWY, Michel & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995). O progresso, segundo o crítico, é elemento essencial e fundamental para a construção de significado que utilizamos hoje para o termo "moderno". A superação dos homens atuais ante os antepassados só chega com a idéia de progresso, pois diz Descartes "somos nós os antigos" (*opus cit.*, p. 19b), o que significa que o homem moderno se entende mais antigo do que seus antepassados por herdar toda a cultura anterior e vivenciar um tempo que para os antigos não foi possível, pois eram a nossa infância.

⁹ Os cinco paradoxos que Compagnon intenta trabalhar são deveras interessantes: a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, apelo à cultura de massa e a paixão da negação. Porém, incorre em vários erros interpretativos, nos cinco ensaios. Quanto ao primeiro, ele diz que "a tradição moderna começou com o nascimento do novo como valor, entretanto nem sempre foi assim." (COMPAGNON, 1997, p. 11a). Essa afirmação não foge das inúmeras contradições de que o autor trata nas páginas anteriores, quando se unem um termo como tradição (algo contínuo) e outro como moderno (que busca rupturas). Entretanto, há mais paradoxos em sua escrita do que os cinco que ele veria na modernidade. Compare: "*Mas, com esses dois quadros, era evidente que a realidade à qual Manet se apegava não era*

consolidação do paradigma do moderno, exclusivamente, posto que já se fazia a oposição entre antigo e moderno, desde a Idade Média.

Maurice de Gandillac, nessa questão, é um dos mais incisivos: insiste no progresso como propulsor da modernidade, chegando a afirmar, por exemplo:

"... duas marcas características de todo revival em qualquer época em que este se produza: progresso patente após um período de estagnação ou de decadência, mas também retorno consciente e voluntário às fontes antecedentes de um saber mais autêntico..." (GANDILLAC, 1995: 36b)

"Destinando suas maiores condenações à 'noite' medieval e ao 'psitacismo' escolástico, a 'modernidade' principiante rejeita, como perecida, grande parte da herança antiga..." (opus cit., p. 37a)

O resultado é mais um paradoxo de seu pensamento. Continua a citação acima dizendo logo em seguida:

"... do Discurso do Método ao Discurso preliminar à Enciclopédia de Diderot e d'Alambert, encontramos a mesma subestimação das origens, a mesma confiança no presente grávido de um imenso futuro." (opus cit., p. 37a)

Afinal, retorno às fontes antecedentes de um saber maior ou rejeição da herança e subestimação das origens? Por mais que Compagnon tenha que pagar um preço impercível por não considerar Baudelaire um moderno, sua distinção entre modernidade e vanguarda desautoriza este pensamento de Gandillac:

"Do ponto de vista histórico, vimos que havia vantagem em distinguir os valores do novo e do futuro, pois assim se separam, estética e filosoficamente, duas noções muitas vezes confundidas: a modernidade e a vanguarda. Ora, elas supõem duas consciências diferentes do tempo, um sentido do presente enquanto tal e um sentido do presente enquanto contribuição para o futuro..." (opus cit., p. 60a)

É a modernidade que tem "confiança no presente grávido de um imenso futuro" ou é a vanguarda que procura "um sentido do presente enquanto contribuição para o futuro"? O próprio Baudelaire expõe sua opinião acerca das vanguardas:

a dos temas, mas a da pintura." (opus cit., p. 31b) e "Da mesma maneira que em relação ao assunto, é impossível decidir se a provocação é intencional ou não" (opus cit., p. 32b) [é ou não é intencional? Se Manet não se apegava aos temas, não é intencional.]; "Mesmo se Manet não procura o novo, mas o presente, ele está, sem querer, no começo do movimento de fuga para o novo." (opus cit., p. 33-34) [Manet procura ou não o novo?]; "Le Déjeuner sur l'Herbe, que reúne todos os traços que Baudelaire cobrava da obra moderna, inclusive muita inocência..." (opus cit., p. 33) e "Mas a maneira que Manet tem de trabalhar com o passado extrai justamente a 'beleza misteriosa' que torna a modernidade digna de tornar-se antigüidade[...]. Em Ticiano, a nudez era inocente... Olympia nos olha, ao contrário, fixamente... assim ela mostra o que se esconde." (opus cit., p. 34; grifo meu) [a pintura de Manet não tem inocência, i.e., não tem o aspecto de modernidade em questão]; "Já se mostrou, porém, que, na realidade, ela [a natureza morta] era irrealista." (opus cit., p. 33a; grifo meu) e "Manet vai do ideal ao real..." (opus cit., p. 33b; grifo meu)

"Baudelaire atacava 'as metáforas militantes', ao gosto dos franceses, tais como, 'literatura militante', 'imprensa militante', 'poetas de combate' e 'literatos de vanguarda'. 'Esses hábitos', dizia ele, 'denotam espíritos [...] feitos para a disciplina, ou seja, para a conformidade'." (opus cit., p. 40a)

A idéia de "progresso" histórico domina toda a exposição de Gandillac, sendo progresso entendido como emancipação do homem ante a igreja/religião e dedicação à industrialização¹⁰. É certo que a modernidade, dentre os diversos modos de ver a questão, se deu pelo conflito do comportamento social voltado ao consumo e o olhar crítico do *flaneur*¹¹. Entretanto, se a modernidade se dá com o repúdio ao comportamento social consumista do século XIX, no qual o capitalismo já se encontra em estágio avançado, como vê-la na Idade Média? Por outro lado, como solucionar categorias modernas como Fausto e D. Quixote? Bem se vê que a vinculação entre Arte e História não tem sido salutar para a apreciação crítica.

Na verdade, essa é a linha de raciocínio que Mortimer & Cain (1962) traçarão na análise de Milton e Fielding. O contraditório é que esses críticos não estabelecem a batalha entre o bem e o mal — seu tema principal — em Cervantes, que lhes serve de primeiro estudo. Gandillac e Compagnon seguem o mesmo itinerário que tangencia mas não alcança em profundidade o cerne da modernidade. Eles levantam o **moderno**, como oposição ao antigo; mas a **Modernidade** não é a oposição ao antigo. Também não é oposição à Antiguidade, pois esta é um conceito histórico, enquanto Modernidade, tomada para este trabalho, é um conceito artístico.

O moderno busca o novo, assim como o progresso, mas através de uma transgressão. Enquanto o progresso promove a continuidade da ordem capitalista e da lógica positivista, não podendo constituir ruptura, a modernidade não só consiste numa

¹⁰ Até chegar ao século XII, de onde Compagnon inicia seus estudos, Gandillac parece querer mostrar a vinculação entre o moderno e o ateu, ou seja, estar no mundo e o descrente (opus cit., p. 23). Talvez um mundo cada vez menos temeroso da fúria de Deus, o que proporcionou uma grande secularização, da qual a modernidade guardará uma de suas mais remotas dívidas. Além do ateísmo, só reataria ao homem a desobediência, a cisma. Nesse sentido, Gandillac parece entender que a modernidade é resultado do Mal (sempre grafado em maiúscula quando força mística). A modernidade estaria em viver a Cidade dos Homens, em provar do fruto da sabedoria, em cair do paraíso, em ser acaso filho de Caim. Procurando a gênese da modernidade, Gandillac começa por um problema religioso, que motivou Santo Agostinho a escrever *Cidade de Deus*, tema de seu primeiro artigo. Sob esse aspecto, a modernidade seria herdeira de toda uma desobediência humana à vontade e aos desígnios de Deus, seja pela cisma, seja pelo ateísmo. Ora, o primeiro a tentar desobedecê-lo foi Lúcifer, jogado ao inferno como Satã, enquanto o segundo foi Adão, caído do paraíso. Para o anjo, ser mais evoluído, um castigo maior; para o homem, a Terra. Por conseguinte, a oposição entre antigo e moderno quedaria reduzida a fiéis e não fiéis, o que seria um absurdo, considerando-se, como já dito, o moderno como portador do novo (transformação e transgressão).

¹¹ Cf. BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. (2a. ed.). (trad. José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense, 1994.

leitura crítica dessa tradição, de maneira não evolucionista, como também numa outra proposta de organização (que não a cronológica) dos eventos de nossos tempos.

Assim, a modernidade não é, bem da verdade, uma oposição ao progresso, nem muito menos uma cumplicidade com o capitalismo (da qual o próprio positivismo se imbuí), pois toma dele sempre o referencial para sua proposta alternativa de releitura crítica. Por isso, enquanto observador astuto e ultrajante, o *flaneur*, o artista moderno, não está imune às influências do *progresso*; antes, dele necessita para elaborar sua arte corrosiva.

É importante ressaltar, então, que o conceito de Modernidade, em arte, só existe a partir de uma relação com o negativo, facilmente confundido com o Mal (e por isso mesmo a Literatura, como que ironicamente, toma esta palavra "mal" como um novo conceito para integrar a idéia de Modernidade).

Sob a influência incomensurável da filosofia (não será doutrina?) cristã, o mundo ocidental acabou reservando um lugar meio diabólico para a modernidade, o que, se por um lado se aplica a uma boa parte da arte moderna — na esteira do que se convencionou chamar de *mal-do-século* —, não define, por outro lado, todo o espectro ocupado pelas manifestações da modernidade, como é o caso da picardia de D. Quixote¹².

Ian Watt comenta bem esse aspecto em seu estudo dos antecedentes da modernidade, intrinsecamente relacionada com o Romantismo, principalmente no período de gestação deste, através da investigação dos principais mitos renascentistas que o influenciaram:

A maioria dos mitos do mundo ocidental origina-se de figuras ou histórias clássicas e bíblicas. Ainda me lembro d[e] quanto me entusiasmei saber que Fausto, Dom Quixote e Dom Juan não eram nem clássicos nem bíblicos, mas criações modernas[.] (WATT, 1997: 14)

Dentre os autores modernos, por ele estudados, que trabalham com o paradigma do mal, podem-se destacar Goethe e Byron, substancialmente importantes para a formação literária de muitos autores românticos. Watt dá especial atenção na pesquisa de fontes, revelando a releitura, feita por esses dois grandes escritores, de lendas e de credences populares que já traziam ingredientes potencialmente romântico-modernos.

¹² Sobre a picardia e, principalmente, suas manifestações modernas, cf. PAZ, Octavio. *Conjunções e disjunções* (trad. Lúcia Teixeira Wisnik). São Paulo: Perspectiva, 1979.

Goethe, por exemplo, uma das fontes primárias do Romantismo, recriou o mito do Doutor Fausto, tragédia já há muito conhecida da sabença popular. Inclusive, Doutor Fausto, um místico que realmente existiu e foi entendido como louco em sua época, sobreviveu (de forma amplificada e hiperbólica, claro está) na tradição oral primeiramente, para depois tomar corpo em vários livros opacos em verdades e ricos em exageros, feitos por autores que se diziam biógrafos de uma pessoa já há muito falecida, sobre a qual se impingiam assomos de fantasia, graças à fértil imaginação popular:

Embora se apresente como uma autêntica biografia, o Faust-buch é quase inteiramente ficcional; mas muito pouco dessa ficção foi de fato inventada pelo seu anônimo autor. Quase tudo já se achava esboçado nas fontes mais antigas, representadas por uma grande quantidade de obras que atribuíam ações e opiniões ao homem cuja vida foi sucessivamente reinterpretada através de um longo processo de natureza coletivo, na primeira metade do século [XVI], e rearranjadas de acordo com as preocupações luteranas [co]m relação à bruxaria e ao Diabo. (opus cit., p. 37-38)

A negatividade e a presença do *mal* (sempre grifado quando conceito de crítica) fazem a noção de moderno recuar ainda mais para o século V, que Compagnon por alto mencionou, mas encontra em Gandillac (1995: 23b) a dimensão da intemporalidade e do embate entre bem e mal (*opus cit.*, p. 22b) como os dois principais eixos de discussão dos conceitos de moderno e de modernidade.

A idéia de "novo" não está condicionada ao Mal, ou seja, não irão ao inferno todos os modernos. Porque a desobediência, sendo condição *sine qua non* para o novo (pois este transgride), não implica necessariamente o Mal. Até porque o que seria de Jesus Cristo quando desobedeceu aos desígnios divinos ao dizer "afasta de mim este cálice!?" Acaso virou o Mal? Penso que não.

Porém Gandillac insiste nesse caminho de que a modernidade significa abraçar o mal, pela desobediência ou pelo ateísmo. Desta vez, ele entende que a capacidade que o homem tem de transformar a natureza vem a ser um catalisador da modernidade. O homem agora é *operati mundi*, e o desenvolvimento da indústria, do comércio e da navegação, fazendo do homem o senhor da natureza, dá outro fôlego à modernidade, pois a técnica prepara o homem para construir; fá-lo também criador, como o próprio Deus¹³. Mas o homem é *operati mundi* antes de esta expressão poder ser cunhada no latim e, portanto, muito antes da Idade Média.

¹³ No mundo medieval incitado ao desapego ao divino, Gandillac observa um impulso à modernidade e conclui:

À modernidade, não interessa a destruição do homem, de Deus e ou da natureza: importa-lhe como se dá a relação entre estes elementos. O homem precisa equilibrar esta equação de modo a não se anular diante da exaltação a Deus, nem diante da diversidade de sua realidade. Nesse sentido, conhecer é essencial, e o auto-conhecimento é o mais importante porque através dele o homem pode ter um domínio de si capaz de deixar o domínio de Deus intervir sempre que Lhe aprouver e de não causar dano à natureza, por falta de contenção do espírito (quando surgem a soberba, a raiva ou o medo).

A equação se desequilibrou pela anulação do homem no pensamento teocêntrico (medieval) e pela superestima do homem no pensamento antropocêntrico (romântico-moderno). O interesse de Gandillac despertou para as transgressões ao pensamento hegemônico teocêntrico, como resposta contra a anulação do homem. Mas esta resposta não se inscreve no espectro da Modernidade, pois reúne transgressões a um sistema que não é laico, nem capitalista, nem antropocêntrico.

Há uma grande diferença entre se transgredir uma lógica teocêntrica e uma lógica antropocêntrica. Por isso, este trabalho se debruça no Romantismo, que é uma expressão antropocêntrica, como veículo de transgressão contra regras laicas e não divinas, ou seja, a Modernidade.

Por isso, Gandillac incorre no erro de pensar que apenas o *homo faber* será o protótipo do homem da modernidade. Na realidade, Gandillac quer que a modernidade dependa da autonomia do homem frente ao mito; porém, o homem não tem todas as respostas, precisando de uma deidade para lhe preencher as lacunas do pensar, do ser e do existir.

É claro que a secularização do homem permitiu que ele conhecesse um avanço tecnológico, mas não quer dizer que o homem da modernidade tenha descartado Deus. O que acontece é justamente o desprendimento do homem cristão temente para o homem secular crente: nessa passagem, o homem perde o medo de investigar, de

"Se o homem esquece sua vocação de *homo faber*, ele corre o sério risco de ser sempre apenas aparentemente *homo sapiens*, *luxo inútil*, *puro epifenômeno*..." (*opus cit.*, p. 32a). Seu segundo artigo, portanto, acredita no homem empreendedor, que produz categorias econômicas como o capitalismo, mas não a Modernidade, tomada como categoria estética para este trabalho. O artesão é detentor da técnica e da filosofia (*opus cit.*, p. 30a), filosofia enquanto saber; portanto, o artista moderno precisa, dentre outras coisas, ser *homo sapiens faber*. É o que dirá Benjamim do filósofo em outras palavras¹³. Contudo, o artista moderno, mesmo que pareça, não é o artesão, pois, ainda que sua obra esteja na era da reprodutibilidade técnica, não é elaborada (somente) com esse intuito.

indagar e de criticar; não mais vive no domínio institucional da Igreja, mas na rendição a um Deus sem intermédios episcopais. Não se trata, unicamente, de um satânico ou descrente, mas de diversas outras formas de manifestações religiosas e até ideológicas.

Talvez tenha havido, nessa perspectiva, certa confusão entre o *mal* e o *negativo*. No paradigma de Mal, assentam-se noções como diabólico, satânico, pecaminoso, sacrílego, perdição, maldição, etc., que se inserem na perspectiva religiosa. Entretanto, as *categorias negativas*, que formam um paradigma estético, talvez não encontrem a mesma facilidade de compreensão, sendo fundidas, por isso mesmo, indevidamente no paradigma de Mal (força teológica). Essas categorias negativas foram bem expostas por Hugo Friedrich:

E agora, com a outra forma de poetar, eis que surgem também outras categorias, quase todas negativas, e além do mais referidas, em crescente medida, não mais ao conteúdo, mas, antes, à forma. Já com Novalis elas vêm usadas não para censurar, mas para descrever e, até mesmo, para elogiar; a poesia baseia-se na "produção acidental propositada"; ela representa o que foi dito "em concatenação livre acidental", "quanto mais pessoal, mais local, mais temporal é uma poesia, tanto mais ela está próxima do centro da poesia" (note-se que "temporal" etc., significava comumente, na estilística de então, o inadmissível limitado).

O mais denso acúmulo de categorias negativas encontra-se em Lautréamont. Em 1870, ele traçou, com clarividência, um quadro da literatura que viria depois dele. [...] Suas caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada. (FRIEDRICH, 1991: 21)

A exacerbação dessas categorias negativas deu origem ao *mal-do-século*, tendência artística centrada na noite, na melancolia e na imaginação¹⁴, que ocupará, por metonímia, neste trabalho, doravante, o lugar do conceito de *mal* na Literatura, i.e., do *negativo*, para que a proximidade de grafias não gere obstáculos ao entendimento da matéria.

Outros mitos de igual importância para a formação literária dos românticos, além do Doutor Fausto, podem ser encontrados nas peças de Shakespeare que, assim como Cervantes, trabalha a modernidade longe da égide do *mal-do-século*. É o próprio Watt quem o reconhece, embora com restrições:

Descobri recentemente que Salvador de Madriaga [...] investiu parcialmente na mesma idéia [de estudar mitos de grande influência para os românticos]. [...]

¹⁴ Cf. CAVALCANTI, Camillo. *Alphonsus de Guimaraens: melancolia e religiosidade em Kiriale*. Niterói: [s.n.], 2004. Boa parte desta dissertação de mestrado consiste no estudo da melancolia e sua ligação com o mal-do-século.

Mas, para Madriaga, claro, Hamlet era o quarto [mito]. Isso poderia justificar-se, decerto, pela riqueza psicológica que Shakespeare conferiu ao seu personagem; mas em termos de fama mundial entre pessoas de todas as classes, Hamlet não responderia satisfatoriamente. [...] Ao que parece, Robinson Crusoe desempenha um papel de mito popular muito melhor do que ele. (opus cit., p. 14)

Shakespeare é um parâmetro tão forte quanto Cervantes, pois, se este traz uma revolução principalmente no conteúdo, Shakespeare propõe novas formas e estruturas para a literatura (especialmente roteiro).

A inovação temática de Dom Quixote consiste na construção do anti-herói pícaro, protagonista que cativa pela piedade; por outro lado, a inovação estrutural de Shakespeare trazia uma alternativa aos padrões clássicos do teatro.

Os dois escritores, na verdade, se complementam para anunciar os primeiros sinais de uma modernidade que ainda está por vir. Stendhal irá se esforçar em longos ensaios em defesa das peças de Shakespeare na França. *Qu'est-ce que le romantisme?*, de 1818, traz uma concepção de romantismo ligada à idéia de liberal e espontâneo: "idéia romântica e idéia liberal convergem naturalmente", diz Stendhal. Ele tenta romper o pacto entre o político e o literário, principalmente por se tratar de uma política monarquista. Stendhal ainda não via o caráter transgressor do Romantismo em contraposição com a convivência do Liberalismo frente à lógica capitalista, positivista e evolucionista de um mundo cada vez mais castrador das diferenças subjetivas (o que resultará na globalização). Por isso, Romantismo e Modernidade se apresentam como uma forma alternativa à ordem da mercadoria.

O objetivo de Stendhal era estabelecer um novo pacto entre o histórico e o literário. Em Shakespeare, ele encontra um modelo para assinalar um novo conceito de literatura: uma construção que fugisse aos paradigmas clássicos e que rompesse com o conceito de unidade; i.e., encontra na idéia de nação a possibilidade de uma literatura e de uma política não mais universal, reflexo da "linguagem do ambiente" tão uniformizante. Nesse sentido, opta pelas diferenças entre as diversas nacionalidades como meio de contornar as regras clássicas internacionais (ou supranacionais).

Retomando em Aristóteles o conceito de verossimilhança, Stendhal irá criar um novo contorno ao verossímil, mostrando, como em *Othelo*, que duas horas de tempo podem compreender a duração de uma semana (também o faz Victor Hugo). A verossimilhança estaria em relação direta com a ilusão (depois alcunhada de verossimilhança interna). E através do argumento de que no Romantismo os momentos

de ilusão são mais numerosos do que na literatura clássica, Stendhal prova que a literatura romântica é mais opulenta que a clássica, pois, sendo ilimitado o número de ilusões, muitas verossimilhanças (quer dizer, pontos-de-vista?) são produzidas.

Partindo da noção de psicologismo, Stendhal mostra que há um profundo entrosamento entre a ilusão e o prazer, mostrando que se a arte deve deleitar, como disse Aristóteles, o Romantismo já estava pronto para esta tarefa. Se por outro lado, ela deve educar, a relação com a História cumpriria esse papel.

A ligação que Stendhal estabelece entre romântico (moderno) e liberal é menos política do que filosófica; não se trata do mesmo pensamento de Gandillac, que insiste em traduzir os modernos como os transgressores da lógica religiosa típica daquele tempo¹⁵.

Vemos que nada possui de semelhante às idéias de Stendhal sobre quebra de unidade e a história como "momento-agora". Ao contrário, Eckhart é extremamente clássico, pois insere o porvir na tradição do que já [se] sucedeu aos antepassados. Qualquer característica do sistema dialético é um quase nada dentro do pensamento clássico: o primeiro é dinâmico; o segundo, estático. A dialética eckhartiana apresenta "dois princípios aparentemente opostos: Tudo ou Nada, Sim e Não". Ora, o pensamento dialético não se resume em averiguar dois opostos, mas sim, analisá-los individualmente e nas relações entre eles mesmos e outras idéias: o sistema dialético não começa e nem termina em quatro fins de linha.

E talvez uma voz como a de Baudelaire venha esclarecer a permanência de características fulcrais do Romantismo na mentalidade dos autores que figurarão dentre a melhor literatura da segunda metade do século XIX (indevidamente vista como não-romântica):

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.

Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver.

¹⁵ Ainda que o artigo de Gandillac *A dialética de mestre Eckhart* traga alguns pontos realmente concernentes ao conceito de moderno, não deixa de se estruturar na mesma direção anticlerical (que se confunde com anti-deísta, talvez daí o equívoco) como se tal fosse o âmago da questão da modernidade: *Dentro do quadro limitado de nosso propósito, não podemos, é claro, investigar tudo o que a "dialética" eckhartiana conserva das tradições teológicas e filosóficas nem determinar em que medida ela prepara a coincidentia oppositorum de tipo cusano. Contentar-nos-emos com algumas indicações a partir de uma série de exemplos particularmente significativos. Esses exemplos concernem primeiramente a Deus no mais íntimo de seu mistério, como pura unidade na qual toda oposição está ao mesmo tempo integrada e ultrapassada(...) — até à pura Deidade na qual se mantém indivisivelmente todas as coisas, no Silêncio eterno que está além de qualquer 'processão'.* (GANDILLAC: 1995: 140b).

Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau.

(BAUDELAIRE, 1999: 103)

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Mortimer J. & CAIN, Seymour. *Imaginative literature II: from Cervantes to Dostoevsky*. Chicago: Enc. Britannica, 1962.

Enc. Britannica, 1962.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. in: ---. *Curiosités estétiques*. Paris: Gallimard, 1999.

BELL, John Fred. *História do pensamento econômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

BENJAMIM, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do Romantismo. in: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*.

São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GANDILLAC, Maurice de. *Gênese da modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIMA, Luiz Costa. Industrialização capitalista e o corte com as representações sociais. in: ---. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. (II, 3)

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996

RUSSEL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1977. (vol. 3)

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

WELLEK, Réne. *Conceitos de Crítica*. São Paulo: Cultrix, s.d.

