

Classicismo e Romantismo

No ambiente cultural da época de Schiller, encontravam-se em disputa diferentes projetos de modernidade, fundamentados em atitudes filosóficas, pelo menos a princípio, opostas. A produção artística e o pensamento estético do poeta alemão não podem ser compreendidos senão a partir desse cenário de possibilidades. Sendo assim, neste momento tentamos compreender as ideias que circulavam entre os intelectuais e artistas europeus do século XVIII. Ao fim, esperamos ter apresentado um quadro das ideias e conceitos que incidiram ou tangenciaram de maneira significativa a obra de Schiller.

Classicismo e o Romantismo são protagonistas de um antagonismo na cultura ocidental ou complementares de um mesmo processo histórico? Para alguns analistas, Classicismo e Romantismo são dois pólos de uma única dinâmica cultural, como se em toda a história a cultura e a arte se expressassem ora de maneira mais racionalista e objetiva e, contra tal intenção de imparcialidade, se levantasse um movimento impulsivo, de sentimento e caos, em busca da arte interior e da valorização da subjetividade. Essa dinâmica poderia reduzir toda a história da cultura e da arte ao embate entre uma atitude clássica e uma atitude romântica em relação ao mundo, excluindo qualquer manifestação que não se ajuste à referida dicotomia e esvaziando o próprio significado da arte clássica e romântica. Para melhor compreender essas duas diferentes manifestações culturais, propomos analisá-las separadamente e depois perceber seus pontos de interseção.

O ponto de partida da arte clássica seria sua filiação com as ideias e os ideais dos antigos gregos e romanos. Grosso modo, podemos dizer que no Classicismo francês o modelo romano era predominante, enquanto na Alemanha os gregos assumiram a proeminência. Essa *nostalgia da Grécia*, inaugurada na Alemanha por Winckelmann, destaca a importância do ideal grego de homem para a construção da arte moderna; valores como harmonia e liberdade seriam entendidos à luz da valorização da natureza. A relação entre o homem e a natureza

ocuparia papel central, bem como a busca por uma conduta social que considerasse a natureza como parte indivisível desse homem e sua comunidade. A arte clássica poderia ser considerada tetônica, fechada em si mesma, centrada em sua racionalidade e objetividade, sem brechas para a intervenção do sujeito. Sua linearidade a qualificaria como uma expressão da arte *apolínea*¹, na qual a busca pela natureza e pela razão afastaria manifestações impulsivas das paixões. Na França, principalmente, sua pretensão de cumprir um papel social, geralmente associado à formação e educação do indivíduo, revelaria certo caráter pedagógico além de um programa “civilizador” que essa arte por algumas vezes teria assumido

Já o Romantismo possuiria o subjetivismo como característica central de sua arte. A valorização do indivíduo, de seus sentimentos, suas paixões e anseios conferem ao poeta romântico o aspecto *dionisíaco* ausente no Classicismo. A harmonia daria lugar ao caos, e o cansaço, a preguiça e a dúvida substituiriam a confiança na razão. A visão romântica enxergaria as cores matizadas, em busca das singularidades. O Romantismo transformaria tudo em história e a história também perderia seu caráter absoluto. Assim sendo, o historicismo teria surgido no século XIX como a radicalização do ideal romântico de individualidade, pois não só os homens tiveram sua individualidade reconhecida, mas também os povos foram reconhecidos como únicos e com direito à autonomia.

Partiremos dessas definições um tanto genéricas e costumeiras, com o objetivo de investigar até que ponto essa dicotomia pode ser encontrada na obra de alguns representantes dos dois modelos acima referidos. Nesse percurso nos depararemos com as divergências e proximidades entre o Classicismo e o Romantismo, e chegaremos ao momento oportuno para a reflexão sobre o pensamento de Schiller e sua relação com as experiências artísticas e intelectuais de seu tempo, sejam elas clássicas ou românticas.

¹ Seguimos a caracterização de Nietzsche da arte *apolínea* como expressão de uma arte que busca a harmonia e o equilíbrio como o ideal de beleza, inspirado do deus da mitologia grega Apolo; bem como a arte *dionisíaca* seria a expressão do caos, da embriaguez, do torpor, dignos da personalidade de Dionísio.

2.1

Classicismo e o controle do mundo

Ao utilizarmos a palavra *classicismo* não estamos mobilizando um simples vocábulo, mas um conceito que, segundo Reinhart Koselleck, possui historicidade. Os conceitos são palavras cujo sentido demanda do entendimento humano um esforço de abstração. Em um conceito a relação entre o significante e o significado não é mediada por um objeto, tampouco esta relação se completa por uma via direta, pois a construção semântica realiza-se no processo histórico. Assim sendo, podemos perceber a importância da problematização acerca dos conceitos de *Classicismo* e *Romantismo* que nos ocupa nesse capítulo. O primeiro passo seria o reconhecimento de sua polissemia, produto tanto do processo histórico como das interpretações de críticos literários e historiadores ávidos por estabelecer um lugar pacífico para sua compreensão; em seguida, parece-nos frutífero delinear uma breve história desses conceitos ou ao menos uma história de sua recepção, em especial na Europa moderna. A tarefa que agora foi traçada faz-se imperiosa porque esses dois conceitos foram largamente utilizados em tentativas de estabelecer uma caracterização da obra de Schiller. Portanto, ao conhecê-los estabeleceremos uma dupla aproximação, a saber: primeiramente, com a atmosfera filosófica e literária na qual o pensamento de Schiller se insere, em seguida, com sua recepção diante de uma determinada tradição intelectual.

Como ponto de partida, devemos avaliar que aspectos no conceito de Classicismo são invariáveis e quais oscilam no mar das interpretações. Em geral, clássico é o adjetivo do período, pensamento ou produção artística que tem como referência a Antiguidade greco-romana e os valores daquela civilização, tais como a valorização do homem como ser racional e criador de beleza, além da busca da ordem e do equilíbrio como símbolos de harmonia e a ideia de verdade como reflexo da natureza. A cultura clássica é monocular; o ideal de harmonia poderia ser compreendido através da noção de perspectiva, tão significativa para os renascentistas, através da qual um centro geométrico unifica e confere equilíbrio à

imagem. Essa representação do mundo não era exclusiva da estética, e sim perceptível também na política, filosofia, religião e ciência.

Além dessas características, outras surgem no debate que tenta resolver o imbróglio da divisão entre *clássico*, *classicismo* e *neoclássico*. Segundo Aguinaldo José Gonçalves², *Clássico* é a denominação do período dos séculos XVI, XVII e XVIII, correspondente ao Renascimento, ao Barroco e ao Neoclassicismo, cuja principal característica consiste em buscar os seus valores na cultura da Antiguidade greco-romana, sobretudo, seu ideal de equilíbrio e harmonia. *Classicismo*, por sua vez, é compreendido como o conjunto de concepções e procedimentos estéticos que caracterizam a produção artística, sobretudo da França no século XVII. Dessa maneira, *neoclássico* significaria a apropriação dessas concepções de estética, já consolidadas na França, em solo inglês e alemão. Renunciamos a qualquer pretensão deste trabalho em estabelecer alguma distinção entre os termos recém citados, pois a preocupação que persiste é compreender como a visão de mundo baseada nesse ideal de racionalização e harmonia manifestar-se-ia na reflexão de Schiller.

A razão clássica concebia o mundo das ideias como essências universais. A natureza seria dotada de racionalidade e fundada em leis universais acessíveis ao entendimento humano. De acordo com essa perspectiva, o bem, a verdade e o belo apareceriam como essências dotadas de sentido em si, e bastaria ao homem decodificar as leis gerais que regem sua existência para conhecer – através da filosofia – e recriar o mundo – por meio da arte mimética. Dito de outra forma, a razão clássica atribuía valores imanescentes à ideia de verdade e de beleza, sua certeza de que o mundo era dotado de racionalidade não deixava muitas brechas para o desvio de cálculo ou, de maneira mais radical, para a relativização dos pontos de vista. E se a natureza era cognoscível porque era regida por leis universais, a arte como “imitação” da natureza só poderia encontrar a sua verdade se também se expressasse através de leis capazes de tornar a beleza um atributo universal.

² No artigo “O classicismo na literatura europeia”, que integra o livro *Classicismo*, organizado por Jacó Guinsburg.

Entre os gregos ser racional significava propor questões em um encadeamento lógico. Desde então, constitui o pensamento dito como clássico a ordenação lógica das ideias e o estabelecimento de regra na série. A filosofia dedutivista do século XVII é tributária dessa noção – seja no *cogito* cartesiano ou na política de Hobbes, o que nos é oferecido como verdade é o resultado de uma série de causas e consequências dotada de uma relação necessária. A “razão clássica” poderia, portanto, ser compreendida como abstracionista, pois o conhecimento que ela produz seria o resultado de teorias e métodos que se impõem entre o sujeito e o objeto do conhecimento. A construção da verdade dependia de um aparato mais filosófico do que empírico e dessa forma, o cientista comparar-se-ia a um legislador, cuja função seria encontrar as leis que ordenam o caos.

De certo, essa ideia do cientista como decifrador das leis da natureza manteve-se na filosofia iluminista. O iluminismo não se opôs à visão clássica de mundo, em alguns aspectos ele a radicalizou. Os ideais de racionalismo e universalidade eram caros ao século XVIII.³ A ideia de unidade era fulcral para os filósofos do século XVII e XVIII, na filosofia de Leibniz, a ideia de uma unidade na diversidade foi expressa na sua concepção da mônada como a menor porção do todo, mas ao mesmo tempo, capaz de carregar em si sua integralidade. O cientista deveria perceber o lugar da parte na totalidade, tanto na Criação como no mundo social. Esse fundamento ontológico da unidade terminava por reforçar a ideia de um Deus criador do cosmos.

A ordem aparecia a esses filósofos não apenas como característica constitutiva da natureza, mas como a premissa a ser buscada para o próprio pensamento científico. A ideia de ordem passou a significar a própria possibilidade do conhecimento, isto é, conhecer só seria possível por meio da ordenação do raciocínio e dos dados. A ciência dos seiscentos apreciava o poder intelectual de ordenação, nesse sentido podemos entender o destaque conferido à matemática como campo do saber exemplar para a ciência nascente.

³ A expressão do classicismo na filosofia se efetivou, sobremaneira, através do pensamento de René Descartes, Gottfried von Leibniz e Benedictus de Spinoza, ambos alicerçados na pretensão racionalista que motivava a ciência do período e nos critérios fundamentais do pensamento filosófico da época, a saber, a unidade, a ordem e a universalidade.

A pedra de toque de todo o pensamento classicista seria a concepção de uma razão universal, capaz de se revelar na variação do espaço e do tempo, sempre idêntica a si mesma e pacificadora dos pontos de vista. Foi primordial para o desenvolvimento da ciência e da filosofia do século de Descartes o enfrentamento entre essa certeza da existência de uma razão universal e a subjetividade intrínseca ao entendimento humano. A subjetividade do observador seria superada pela autonomização da razão, ou seja, por uma razão tão consciente de si que se aproximaria do ideal de objetividade por eles almejado. O pensamento apenas poderia operar como sistema quando esse tipo de razão universal fosse admitida. Essa ideia exigia uma ordem sistemática universal, caso contrário, sempre haveria falhas na constituição da totalidade. Como consequência, a noção de sistema eliminaria também a ideia de um Deus que se manifestasse por meio de intervenções ou milagres, pois, se Deus tivesse que intervir no mundo para mantê-lo em sua ordem, a universalidade da razão seria negada.

Todavia, o trabalho de Friedrich Nietzsche nos alertou para o fato de que a imagem da cultura antiga como harmoniosa é mais uma construção moderna de um ideal, do que a realidade histórica vivida pelos gregos. Nietzsche viu na cultura Clássica uma tensão entre o apolíneo e o dionisíaco, como visão de mundo e expressão artística. Para o filósofo alemão, existia entre os gregos uma visão de mundo e da arte cujo ideal era a harmonia e o equilíbrio, o entendimento, a beleza e o sonho, expressa através da serena calma, tal como representada por *Laocoonte*, mesmo em luta mortal com as serpentes, que estão atacando seus filhos e a ele próprio, este personagem da mitologia não perdeu sua calma, deixando transparecer até em seu grito de dor a grandeza da alma equilibrada. Essa arte seria inspirada nas características do deus Apolo, cuja beleza remete às formas perfeitas, à ordenação do mundo, o predomínio da natureza sobre o caos e à contenção das emoções e dos impulsos pessoais.

A essa visão de mundo opor-se-ia aquela inspirada em Dionísio, deus do vinho, da embriaguez. O dionisíaco para Nietzsche significava a exaltação da vida, da liberdade e a valorização da arte como uma atividade metafísica, que proporciona a realização do homem através da estética. A tragédia ática teria

surgido dessa dinâmica entre o apolíneo e o dionisíaco, no jogo da alternância entre o sonho e a embriaguez, na qual o indivíduo é levado ao seu extremo e inserido em uma experiência estética capaz de libertá-lo através de um sentimento de unidade. Na tragédia sentimentos de horror e desprezo são transformados em experiências estéticas através da catarse e do sublime, tornando situações absurdas e terríveis da vida humana em representações com as quais é possível conviver. A interação entre o apolíneo e o dionisíaco conferiria à arte trágica sua força estética, porque nela o homem poderia ser visto por inteiro.

A modernidade forjou para si um ideal de arte *clássica* que não correspondia exatamente à experiência dos gregos e romanos, mas revelava as suas pretensões de construção de uma civilização alicerçada no racionalismo. A partir desse ponto de vista, não é de se estranhar, por exemplo, o desfecho conciliatório do *Le Cid*, drama de Corneille apresentado pela primeira vez em 1637. Após Ximena e Rodrigo provarem sua honra, cada um defendendo a dignidade de seu progenitor, os apaixonados ganharam uma nova chance de viver seu amor, e o mote para tal conciliação foi um episódio histórico, a Guerra de Reconquista contra os mouros. Aguinaldo J. Gonçalves destacou que as peças de Corneille, baseadas na Antiguidade latina, jamais seriam compreendidas por um romano, bem como as peças de Racine, inspiradas nas tragédias áticas, seriam incompreensíveis a um grego.

O Classicismo não é uma cópia da cultura antiga, nunca o poderia ser, nem mesmo assim o pretendeu. A reflexão classicista está permeada de preocupações e prerrogativas modernas, a radicalidade de seu racionalismo e sua pretensão à universalidade foram cavalos de batalha de uma época que vivenciou grandes transformações e que precisava ancorar-se ao mundo. Buscar na natureza e na vida social uma razão imutável talvez fosse um recurso para dotar de sentido um mundo que se encontrava em constante reconstrução. Se admitirmos a metáfora utilizada por Karl Marx, de que *tudo que é sólido desmancha no ar*, como um signo da modernidade, poderíamos pensar a razão classicista como uma fuga a essa efemeridade e como uma tentativa de edificação de uma realidade tangível, palpável, crível.

As ideias acerca da arte que predominaram no Classicismo baseavam-se nas poéticas de Aristóteles e Horácio. A tradição aristotélica por vezes afasta-se das próprias concepções de Aristóteles, mas um dos pilares do seu pensamento foi preservado por seus críticos: a aceção da arte como uma metafísica, capaz de representar o invisível. Aristóteles não acreditava em uma função ética para a arte. Para ele mais importante do que dar lições seria apresentar a natureza através da mimesis, que para o filósofo grego nunca significou imitação, mas rerepresentação da realidade. Contudo, a interpretação de Horácio também ganhou muitos adeptos, e não faltaram no Classicismo tentativas de conferir uma função moralizante à arte.

Da mesma forma como a razão e a fé não se excluíam na filosofia do século XVII, também beleza e verdade mantinham um laço estreito. Essa relação entre beleza e verdade se efetivava, sobretudo, através da aceção da estética como reflexo do mundo natural e, portanto, dotada da mesma universalidade. A beleza somente seria reconhecida se universalmente experimentada, e para alcançar tal resultado em sua obra, o artista deveria seguir um conjunto de preceptivas que garantiriam o belo. A estética do Classicismo rendeu-se aos manuais, pois acreditava que a beleza residia em leis da razão. Desta concepção reforçou-se a recepção da *Poética* de Aristóteles como prescrições a serem seguidas, o que para Aristóteles provavelmente era uma descrição de possíveis atitudes humanas em face da arte, foi abraçado pelo Classicismo como um receituário. Os artistas associados a esse movimento acreditavam existir uma estrutura modelar perfeita para cada gênero poético, a estética classicista não extirpou a imaginação da composição artística, contudo importava-lhes que a criatividade aflorasse dentro das normas estabelecidas.

Se a natureza nem sempre se apresenta ao homem de maneira harmônica, ainda assim ela manteria a harmonia em sua essência. Segundo a estética classicista, essa essência que a arte deveria imitar. Portanto, a beleza não consistiria na cópia do real, mas na apresentação do ideal de natureza, de seu *dever-ser*. Por isso o princípio da verossimilhança significaria a criação de uma imagem que representasse o equilíbrio e a racionalidade do mundo natural. Verossimilhança, segundo Aristóteles, seria aquilo que parecesse verdadeiro ao

leitor ou ao espectador. A contenção dos extravasamentos pessoais era o limite da imaginação na criação classicista. O artista deveria buscar a objetividade, pois a obra deveria falar por si mesma, e não através do artista, o que importava era a obra em si, e não o seu mediador. Os impulsos e paixões deveriam ser disciplinados, a fim de não comprometer o caráter natural da beleza. Antes de Rousseau, natureza entre os franceses não significava um estado selvagem ou primitivo do homem, senão a própria verdade, a essência de toda humanidade. Por isso era tão fácil a identificação da *Civilização* como cumprimento da natureza humana.

Dito isto, um traço muito instigante dessa estética era sua recusa a Shakespeare e ao que sua obra representava. O poeta inglês era conhecido por sua criatividade desenfreada e o afastamento em relação às normas que os classicistas tanto veneravam. O descumprimento de regras básicas como a da unidade de tempo, de espaço e de ação, o tornara figura indisciplinada e inconsequente ao olhar classicista.⁴ Somente no século XVIII a obra de Shakespeare foi revisitada. Entre os franceses, por exemplo, Voltaire foi o que mais cedo se aproximou do dramaturgo inglês e sua obra, *Zaïre* e *La mort de César* são peças que se aproximam das shakespearianas *Otelo* e *Júlio César*.

Como exemplaridade dessa forma de pensamento, principalmente, relacionada à arte, trataremos a seguir de um dos mais destacados representantes da estética classicista. Em sua *Arte Poética*, Boileau expressou alguns dos mais significativos conceitos e concepções da arte francesa na segunda metade do século XVII e primeira metade do século seguinte.

⁴ Certa interpretação da *Arte Poética*, de Aristóteles, por parte dos críticos e artistas classicistas tornou canônica a regra das três unidades: de tempo, de espaço e de ação, para a realização de uma bela tragédia.

2.1.1

A Arte Poética de Boileau

No fim do terceiro quartel do século XVII, mais precisamente em 1674, Nicolas Boileau-Despréaux publicou uma prosa em quatro cantos cuja principal temática era a crítica da poética, tal como entendida no período, isto é, sob o cânone aristotélico. A publicação foi intitulada *A Arte Poética* e, embora as grandes obras-primas de Corneille e Racine já houvessem sido encenadas, pode ser compreendida como uma expressão das principais concepções que permeavam o movimento comumente denominado Classicismo francês e a produção dos seus mais destacados representantes. Boileau era amigo de Corneille, frequentemente lia suas ideias nos salões franceses e nessas oportunidades compartilhava suas opiniões com os letrados e poetas que compunham aquela sociedade, portanto, não deve causar estranheza a concordância entre o modelo de arte defendido pelo crítico e a produção dos artistas.

Em toda a reflexão proposta por Boileau podemos perceber a grande influência exercida pela *Arte Poética* de Aristóteles e a *Arte Poética* de Horácio, sobretudo, em sua intenção de enumerar as boas qualidades do poeta e de sua produção. O argumento central de Boileau – que norteia toda a sua apreciação da arte moderna e de outrora – é a afirmação de que a arte deve ser a *imitação* da natureza, assumindo, portanto a verdade como seu ideal e a razão como único caminho para alcançar tal realização. Não fica claro qual o sentido da noção de imitação para Boileau, mas em diversos trechos o crítico francês afirma que o que importa a uma bela composição poética é a verossimilhança, ou seja, não exatamente a cópia da natureza, mas a sua apresentação de maneira crível, para que o espectador possa visualizar a verdade naquilo que é apresentado.

Nessa concepção de arte, a máxima válida consistia na afirmação de que “só o verdadeiro é belo”; a correspondência entre verdade e beleza era equivalente ao par *razão e natureza* e à concepção de unidade entre a natureza e a obra de arte. Para Boileau essa unidade estava expressa na clareza e harmonia da poesia. Acreditava que a presença da razão garantiria que a verdade se mostrasse através

da obra de arte: “o que bem se concebe se enuncia claramente; e para dizê-lo, vem as palavras com facilidade”. (BOILEAU, 1979: 12) É evidente nesta passagem a concepção de que a beleza da composição artística seria intrínseca à sua natureza, aproximando novamente a ideia de que a beleza equivaleria à verdade. O crítico francês exortava seu leitor a amar a razão, “que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas da razão” e até mesmo a rima deveria ser a ela submissa, sempre evitando os excessos: “seja simples com arte, sublime, sem orgulho, agradável sem artifício”. (BOILEAU, 1979: 16) Boileau também advertiu sobre a necessidade da crítica para o crescimento do artista, tanto a autocrítica, como a crítica de outrem. Parecia-lhe bastante racional que um artista refletisse sobre sua própria obra e aceitasse de bom grado uma apreciação crítica sobre seu trabalho.

O crítico francês tratou especificamente da tragédia no canto III de sua prosa e afirmou que os princípios da tragédia seriam agradar ao público e despertar o terror e a compaixão, através da exposição concisa e clara de uma narrativa que obedecesse à tripla unidade – a unidade de tempo, de ação e de espaço – e à verossimilhança.⁵ Uma tragédia deveria agradar e comover através de incidentes que fossem capazes de prender a atenção da audiência. Boileau assim resumiu suas pretensões em relação à tragédia: “mas nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto”. (BOILEAU, 1979: 42) Ele aconselhava os artistas a não basearem suas histórias em algo inacreditável, mesmo que verdadeiro, pois a verdade poderia não parecer verossímil: “dê, no entanto, algumas fraquezas aos grandes corações. (...) É por esses pequenos defeitos assinalados na sua pintura que o espírito reconhece, prazerosamente, a natureza”.(BOILEAU, 1979: 44) A melhor forma de afetar o espectador seria oferecendo-lhe algo que seu coração reconhecesse. “O teatro exige uma razão exata”, dizia Boileau, para Cassirer, essa “exatidão” é uma das principais marcas da noção de beleza na crítica de Boileau. E então não seria necessário mais do que a ira de um Aquiles para a construção de um bom episódio

⁵ A tradição aristotélica afirma que a tragédia deveria contar um episódio que durou no máximo 24 horas na vida do protagonista, a história narrada deveria estar centrada em um único acontecimento e as cenas deveriam acontecer, se possível em uma só locação.

trágico, pois à tragédia são dispensáveis todos os incidentes que floream uma epopeia.

Segundo Ernest Cassirer, em grande parte pela influência do pensamento cartesiano, para Boileau a imaginação não era entendida como uma faculdade do entendimento, mas como um estorvo ao conhecimento da verdade, uma fonte de ilusões. Na estética formulada pelo crítico francês, a obra de arte expressa algo de objetivo em si mesma e se relaciona com regras universais que oferecem a norma da qual ela não deveria se afastar, ou seja, o paradigma das ciências matemáticas foi tomado de empréstimo pela estética classicista francesa. Dessa forma, ficava explícito que a lei a reger a obra de arte não seria uma *lei* no sentido metafórico, uma *lei* da intuição individual, mas uma *lei* de fato, que existia na natureza e deveria ser descoberta pelo artista, caso esse almejasse a beleza/verdade em sua criação.

Na estética clássica, tal como articulada por Boileau, cada gênero poético possuiria suas regras de constituição, “o esteta não é mais o legislador da arte do que o matemático e o físico o são da natureza” (CASSIRER, 1994: 385), estabelecendo o que a arte seria. Portanto a liberdade do artista não se estenderia ao campo do conteúdo, mas apenas à sua expressão. O conteúdo deveria seguir as leis pré-estabelecidas da estética e a originalidade só seria bem recebida na forma de apresentação da obra de arte. Um dos principais problemas dessa concepção estética foi o predomínio do geral sobre o particular, pois Boileau não apenas teria estabelecido a equivalência entre natureza e razão, mas ao identificar a natureza com o modelo da civilização ao qual ele pertencia, teria criado um ideal estético no qual a *civilização* francesa e a vida da Corte seriam os grandes modelos a seguir.

2.2

Romantismo: Fragmentos de uma definição

O Romantismo foi um fenômeno cultural, que se desenvolveu entre os anos finais do século XVIII e a primeira metade do século XIX. O surgimento de uma *estética romântica* estaria relacionado às ideias e à produção daqueles que ficaram conhecidos como os “primeiros românticos” alemães. Participavam desse grupo os irmãos August e Friedrich Schlegel e suas respectivas esposas, Friedrich Von Hardenberg, conhecido como Novalis, Hölderlin, e até mesmo Schelling.⁶ Cronologicamente o núcleo de sua produção localiza-se entre os últimos anos dos setecentos e os primeiros anos do século seguinte, sobretudo, em torno da revista *Athenäum* (1798-1800) e das reuniões organizadas por esse grupo na cidade de Iena. De acordo com Pedro Duarte, estes não foram os primeiros a utilizar a palavra “romantismo”, mas sim aqueles que pioneiramente lhe atribuíram um significado positivo. (DUARTE, 2011) Nessa perspectiva, o movimento do *Sturm und Drang*, do qual faziam parte Herder, Goethe e Schiller, por exemplo, foi considerado pelo filósofo como “pré-romântico”, pois antecipou algumas temáticas caras ao grupo de Iena, apesar de estar longe de desenvolver uma filosofia da arte como a elaborada por Schlegel e seus companheiros.

Entretanto, essas classificações e periodizações ainda são objeto de polêmicas. Para Anatol Rosenfeld, por exemplo, o Romantismo alemão surgiu por volta de 1770 e foi influenciado por ideias vindas da França – Rousseau – e da Inglaterra – Young, Wood e “Ossian”. Esse primeiro movimento teria duração até o final da década de 1780, e seus principais representantes eram os jovens Goethe e Schiller, Herder, Hamann e Lenz. O traço desse Romantismo seria a luta contra a Ilustração, o impulso irracionalista e criativo, a espontaneidade do sentimento e a inspiração no espírito livre de Shakespeare. Nessa perspectiva, tanto o *Sturm und Drang* como o Romantismo possuiriam a característica comum de oposição aos principais cânones do Classicismo, tais como o equilíbrio, a proporção, a

⁶ Embora não fizesse parte do grupo, a influência da filosofia de Fichte era muito grande entre as ideias partilhadas por eles.

ordem, a racionalidade, a objetividade, a disciplina e a visão apolínea. Mas os “Romantismos” teriam suas particularidades, por exemplo, a melancolia e a “visão noturna” não estariam presentes em todas as faces do movimento.

O entendimento acerca de sua contribuição para o pensamento moderno se torna mais amplo se o compreendermos como um movimento que buscava enlaçar arte e filosofia. A especificidade do movimento residiria em sua tentativa de aproximar afetivamente a produção artística e a reflexão filosófica. Os trabalhos de F. Schlegel, Novalis, Hölderlin e até do jovem Schelling nos remetem a uma atmosfera de rica reflexão sobre a obra de arte, segundo os quais o ofício do artista e o lugar da arte no mundo seriam compreendidos a partir de um olhar crítico que pretendia fazer da poesia filosofia e da filosofia poesia. O Romantismo alemão iniciou-se como um movimento literário principalmente preocupado em entender qual seria o papel da arte na sociedade e qual seria sua articulação com a vida, inclusive para a política e a religião. Segundo Frederick Beiser, editor de textos políticos de Schlegel e Novalis, “Eles atribuíam grandes poderes à arte: ela era o critério do conhecimento absoluto, o meio de unificar a personalidade, a mediadora entre o homem e a natureza, e a fonte da harmonia social”.⁷ (BEISER, 1996: XII)

Embora houvesse entre os românticos a pretensão de unir em suas reflexões arte e filosofia, simplesmente porque não acreditavam possível uma arte que não fosse o “pensar poeticamente”, não interessava a eles o modelo sistemático de filosofia identificado com o “espírito de sistema” de Newton. Compreendiam a linguagem como o campo da criação contínua de sentido, de maneira que o texto não estaria nunca acabado, mas sempre reeditado e ressignificado pelo leitor ou pelo tradutor. Pedro Duarte viu no Romantismo o movimento eterno de “vir-a-ser”. (DUARTE, 2011) Não interessava a estes primeiros românticos o enquadramento de seu pensamento como arte, filosofia ou qualquer outro gênero, pois antes de qualquer coisa o que queriam era o contato entre as mais variadas formas de pensar e porque entendiam o ato criativo também

⁷ “They attributed great powers to art: it was the criterion of absolute Knowledge, the means of unifying the personality, the mediator between man and nature, and the source of social harmony”.
*As citações em língua estrangeira foram traduzidas livremente pela autora. Por isso, junto à tradução livre, segue em nota o trecho em sua língua original.

como um produto da reflexão. Daí o caráter filosófico de suas obras e o aspecto fragmentário de sua filosofia. Talvez esse ímpeto renovador e crítico de si mesmo tenha sido um dos responsáveis pela curta duração do movimento, mas que, no entanto, caracterizou também o seu arrojo de enfrentamento com o mundo.

Estabelecido o vínculo entre arte e vida, tão caro também à reflexão de Schiller, pode-se apontar que o Romantismo designa não somente uma escola literária, mas também um evento sócio-cultural, tamanha a influência que a visão romântica exerceu em outros âmbitos da sociedade. Em outras palavras, “Romantismo é um fato histórico e, mais do que isso, é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a forma de pensar que pensou e se pensou historicamente”. (GUINSBURG, 2008: 14) De acordo com Guinsburg, para o Romantismo é a história que produz a civilização, não a história absoluta, mas as histórias dos diversos povos e suas forças pulsantes. E “com o Romantismo e sua revolução historicista se enceta a era propriamente historicocêntrica da História”. (GUINSBURG, 2008: 21) Contudo, Guinsburg via nesta supervalorização da história um fator problemático, pois uma de suas consequências poderia ser a redução da importância do fato. Diluir os acontecimentos no curso da história, que como uma Providência laica guardaria em seu porvir as respostas, poderia causar o risco de transferir para a história o encargo de conferir sentido à ação humana. Dessa forma, a ação no presente poderia esvaziar-se e o homem tornar-se alienado de sua responsabilidade com o futuro que está construindo.

Benedito Nunes, por sua vez, no artigo “A visão romântica”, assinalou a necessidade de diferenciar as duas categorias implícitas no conceito de Romantismo: 1- a psicológica, que diz respeito a um modo de sensibilidade; e 2- a histórica, que se refere a um movimento literário e artístico datado. A categoria psicológica consiste no “sentimento como objeto da ação interior do sujeito”, não apenas como um sentimento de afeto, mas como uma vontade deliberada de explorar a infinitude do sentimento. Embora essa atitude possa ser considerada atemporal ou universal, somente no Romantismo ela se tornou parte de um plano literário e artístico, assumindo uma postura definida e se convertendo em visão de mundo idealista, que busca a totalidade e a unidade, em um esforço conflitante

para compreender o homem e a natureza e, novamente, reuni-los. Provavelmente por isso, o Romantismo tenha lançado o foco a questões até então ignoradas: a cultura do medievo, o misticismo católico, elementos mágicos e encantatórios. (NUNES. IN: GUINSBURG, 2008: 52)

Havia dois grandes modelos históricos que inspiravam a arte dos primeiros românticos: os antigos gregos e Shakespeare. A um leitor desavisado pode parecer conflitante que os mesmos que outrora criticavam o Classicismo também recorressem à Antiguidade em busca de inspiração. Contudo, seria um grande equívoco pensar que o traço distintivo do movimento intelectual que responde pela denominação *Classicismo* fosse a admiração pela arte clássica, ou que negar o seu cânone significaria renunciar ao legado greco-romano. Os primeiros românticos reconheciam o valor da arte e da filosofia grega e buscavam entre os antigos a inspiração para a sua vida. Todavia, nenhum daqueles intelectuais aspirava imitar a arte do passado, seguir suas regras ou obedecer a Aristóteles como se sua *Arte poética* fosse um receituário. Interessava-lhes compreender como os gregos pensavam sua arte.

Friedrich Schlegel gostava de dizer que a única maneira de imitar os antigos seria não imitando a ninguém, pois foi assim que eles criaram a sua arte. Dessa forma, o principal ensinamento que os antigos deixaram para os românticos foi a busca da comunhão com a natureza e consigo mesmo, e apenas assim seria possível não imitar os artistas que os antecederam. Esse olhar distinto da perspectiva classicista era resultado da relação diferenciada que os românticos estabeleceram com os antigos, mediada pela história. A atitude historicista que compreende a especificidade de cada experiência histórica permitiu aos românticos entenderem que seria inconcebível a imitação de outra realidade histórica e que as circunstâncias de outrora não se repetiriam. Portanto, o que foi vivido no passado jamais poderia ser vivido novamente, a não ser na Idéia. Assim, seria possível conhecer como os gregos pensavam e, até mesmo, seguir seu exemplo, mas nunca imitar suas criações.

Shakespeare, por sua vez, era o grande símbolo da modernidade entre os intelectuais alemães: pré-românticos, românticos, classicistas, em grande medida

esses intelectuais enxergavam no poeta inglês o passado e o futuro da poesia na Alemanha. Eleger Shakespeare como o grande referencial era uma atitude coletiva repleta de significados. Como a tradição poética da Alemanha foi praticamente inaugurada por Goethe e Schiller, aquele povo carecia também de um passado literário. Estava clara a filiação com a cultura greco-romana da Antiguidade e o pertencimento à cristandade medieval, mas no alvorecer dos tempos modernos a filiação à tradição intelectual italiana, francesa ou inglesa poderia ter desdobramentos sensíveis no projeto de cultura que aqueles intelectuais almejavam para a Alemanha. A aproximação com a Inglaterra parecia menos perigosa politicamente e mais adequada no campo tanto da filosofia quanto da poética.

Por outro lado, Shakespeare significava por si só o rompimento com a estética normativa francesa, pois sua obra já era considerada uma quebra dos padrões estéticos predominantes na Antiguidade e no início da modernidade – tendo em vista uma leitura bastante estreita de Aristóteles realizada por alguns artistas e filósofos modernos. Shakespeare não respeitava parâmetros fixados, suas tragédias ignoraram a regra das unidades e sua narrativa revelava-se mais preocupada com os conflitos interiores de seus personagens do que com o transbordamento dessas tensões por meio de ações. O dramaturgo inglês apostava no novo e sua liberdade criativa serviu como grande inspiração para os românticos. Estes viam na obra do renascentista a liberdade e o desafio às regras que tanto motivaram os encontros em Iena. O entusiasmo era tamanho. Schlegel e seus companheiros queriam qualificar Shakespeare como um romântico, para legitimar no advento da modernidade o princípio de suas ideias sobre a arte. Seu objetivo provavelmente seria o de conferir um fundamento histórico à tradição que estava sendo forjada.

Em *Hamlet*, por exemplo, o protagonista pouco age, mas muito especula sobre o que deve ou não pensar, como deve ou não deve agir. O drama passa a ser ontológico, o “ser ou não ser” de Shakespeare abre a possibilidade para a fuga de uma normatividade clássica. Perdido em suas elucubrações, Hamlet encontra na arte o caminho para descobrir a verdade. Na referida trama, uma peça seria encenada na corte e os atores deveriam dramatizar o assassinato de um rei, em

condições semelhantes às aquelas narradas pelo fantasma do Rei, pai morto de Hamlet. Enquanto o drama fosse narrado, Hamlet estaria atento às reações de seu tio, suspeito pelo assassinato do Rei, e de acordo com as suas reações Hamlet saberia se sua dúvida era ou não coerente. Shakespeare ofereceu ao espectador a oportunidade de sentir o poder da arte e também pensar sobre seus efeitos sobre os homens. Ele nos leva a refletir como as sensações suscitadas por uma obra de arte nos afetam.

Passemos agora a algumas ponderações acerca do distanciamento entre a visão de mundo romântica e o pensamento ilustrado. Os primeiros românticos criticavam o individualismo liberal do Iluminismo, que para eles parecia mecanicista e defendiam um modelo de individualismo mais orgânico, que levasse em conta aspectos subjetivos do eu e sua interação com a sociedade que o envolve: “é acentuada a singularidade da pessoa concreta, inseparável do contexto histórico e nacional”. (ROSENFELD, 1973:152) A obra de arte também era vista como um conjunto orgânico, e nesse sentido, expressão do “eu” criativo. Esta interpretação da arte denota uma postura historicista entre os românticos: “A obra-de-arte é, em si mesma, uma totalidade orgânica, fruto do organismo maior da cultura. Por isso não pode ser “fabricada” segundo regras exteriores e estranhas.” (ROSENFELD, 1973:153)

O “eu” racionalista do iluminismo cedeu lugar ao “eu” egocêntrico do Romantismo: “o Eu, assim configurado, assegurou um primado ontológico à interioridade, à vida interior, que foi sinônimo de *profundeza*, *espiritualidade*, *elevação* e *liberdade*, no vocabulário do Romantismo”. (NUNES. In: GUINSBURG, 2008: 58) O resgate do modo de vida religioso, verificável através do misticismo romântico, das conversões ao catolicismo, pode ser entendido como uma maneira de se contrapor ao racionalismo ilustrado. O Cosmopolitismo do Iluminismo deu lugar à exaltação das particularidades dos povos e ao nacionalismo que reivindicava sua autonomia e autodeterminação, segundo suas características culturais, linguísticas, religiosas, históricas. A arte, e não mais a razão, seria considerada a fonte de conciliação entre o finito e o infinito, entre o Eu e a Natureza, pois ao apresentar o inapresentável torná-lo-ia universal.

“Firmava-se, enfim, alçada a um plano ideal, a superioridade da arte ou da poesia, como um domínio privilegiado e transcendente, veículo de todos os valores e princípios da formação espiritual do homem. (...) a literatura, a que se delega uma função de síntese, de unificação e de totalização, preserva a única possibilidade de ação pedagógica, de formação (*Bildung*) humanística (...)” (NUNES. In: GUINSBURG, 2008: 71)

Victor-Pierre Stirnimann, em prefácio⁸ de uma edição brasileira de *Conversas sobre a poesia e outros fragmentos*, de Friedrich Schlegel, entendeu que a idéia de *educação* apareceu entre os românticos, sobretudo, através do conceito de *Bildung*. Mas ele preferiu e a tradução de *Bildung* não como *formação*, mas como *cultivo*, pois respeitaria o sentido de *desenvolver* e *alimentar*, que o vocábulo alemão reserva, e se aproximaria das metáforas da natureza sempre tão caras aos românticos. Portanto, para os românticos, a *Bildung* seria o cultivo do ser, de sua imaginação e cultura, o processo desencadeador de novos processos e propulsor de um crescimento sem desfecho definido. Segundo Stirnimann, “a passagem da *Aufklärung* ao romantismo pode ser enxertada, em boa medida, nesse deslocamento de problemática, do relógio e do relojoeiro para o jardineiro e seu jardim”. (STIRNIMANN, In: SCHLEGEL, 1994: 13) A *Bildung*, portanto, representava a preocupação em resolver a tensão entre homem e sociedade, natureza e cultura, cisões características da modernidade e que se tornaram uma espécie de assombro para o homem. O cultivo do ser deveria capacitá-lo a reunificar essas rupturas, ou pelo menos permiti-lo viver em paz com suas cicatrizes.

Embora exista um claro desacordo entre a visão de mundo ilustrada e a visão de mundo romântica, Rousseau, que frequentemente é listado como um dos principais representantes do Iluminismo, também foi precursor de inúmeras ideias românticas. Seu pensamento era muito admirado e discutido tanto em Weimar quanto em Iena. De Rousseau os românticos herdaram, sobretudo, o pessimismo

⁸ O prefácio de Victor-Pierre Stirnimann foi intitulado “Schlegel, carícias de um martelo”. A metáfora é derivada de um pensamento de Novalis, que comparava o filosofar ao acariciar. Para Stirnimann, Schlegel oferecia sua filosofia como prova de afeto, mas a força de suas conclusões por vezes substituíam a ternura pelo vigor. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

face à sociedade moderna. A crítica à sociedade corrompida permeava todo o pensamento romântico e os motivou a afirmar a necessidade da educação do homem, a fim de regenerar a vida social. A ideia de natureza como um estado primitivo, inicial e ingênuo, presente na obra de Rousseau também inspirou os românticos, que identificaram a perda dessa natureza como o início da decadência humana e o lugar que a humanidade deveria almejar, mesmo sabendo que tal ruptura era definitiva.

Os primeiros românticos acreditavam que apenas o indivíduo dotado de *gênio* seria capaz de conferir vida a tal arte livre e intensa. A ideia de gênio utilizada por eles é emprestada de Kant, que entendia o gênio como alguém dotado de um dom extraordinário, possuidor da habilidade para expressar em versos, prosa, tintas e formas aquilo que nos outros indivíduos são apenas sentimentos. O gênio é simultaneamente livre e enraizado, não é um sujeito além ou fora do seu tempo, ao invés disso é alguém com a sensibilidade tão viva que consegue transformar em artefato o que nos outros são impressões. O gênio não anteciparia uma época, segundo essa concepção, nele convergiria a natureza e a razão de seu tempo. Para Novalis, em um aforismo que integra o conjunto de fragmentos que ele denominou *Pólen*⁹, “gênio é a capacidade de descrever objetos imaginários como se eles fossem reais, e age sobre eles como se eles fossem reais. (...) Sem esse talento o indivíduo vê somente a metade, e é apenas metade-gênio; o indivíduo pode ter a predisposição para o gênio, a qual nunca se realizará se lhe faltar este talento”.¹⁰ (NOVALIS. In: BEISER, 1996: 12) De acordo com a filosofia kantiana “o gênio é o talento dando regras à arte – talento capaz de infundir a um artifício a aparência espontânea da Natureza”. O gênio seria, então, uma afronta ao pensamento racional, pois “Como ele produz sem imitar, aprendendo a fazer tão somente o que as determinações interiores lhe ensinam, o gênio artístico conhece apenas quando produz, e assim conhece, apenas pela

⁹*Pólen* foi publicado em maio de 1798, na primeira edição da *Athenäum*. Acredita-se que F. Schlegel tenha modificado algumas partes do texto original suprimindo idéias de Novalis e acrescentando suas. Um verdadeiro exercício de sinfilosofia. No entanto, como o manuscrito original se perdeu, é quase impossível saber a extensão das modificações.

¹⁰ “Genius is the capacity to describe imaginary objects as if they were real, and to act upon them as they were real. (...) Without this talent one sees only half, and is only a half-genius, one can have a disposition to genius, which never comes to fruition if it lacks that talent”.

intuição, o que o conhecimento racional jamais alcança”. (NUNES. In: GUINSBURG, 2008: 60/61/62)

A escrita dos primeiros românticos foi especialmente influenciada pelas duas grandes questões que assaltavam o pensamento daqueles que viviam a arte e a filosofia em território germânico e os colocavam em confronto direto com sua vizinha: a filiação ou afastamento em relação ao classicismo francês e às idéias e consequências da Revolução Francesa. Não há dúvidas sobre a crítica dos românticos às concepções da arte predominantes na França e sua tentativa de criar uma idéia de arte em quase tudo oposta àquilo que era cânone entre os franceses. A respeito da Revolução, a relação era mais dinâmica, pois alguns ideais revolucionários eram compartilhados pelos românticos, a saber, a fraternidade e a liberdade. Contudo, eles viam com desconfiança o brado por igualdade, que lhes parecia mais uma ameaça de homogeneização da humanidade do que uma conquista de fato. Os românticos valorizavam acima de tudo a diferença, e o contato das alteridades era o seu caminho tanto para a arte, quanto para a filosofia.

Igualdade era um conceito muito ambíguo para os românticos. Se levarmos em consideração que seu significado – contrário ao de desigualdade – geralmente era relacionado à questão social, e que essa discussão não afetava muito as preocupações da intelectualidade germânica, menos massacrada pela hierarquia do Antigo Regime do que a francesa, resta a eles o entendimento do conceito de igualdade próximo ao de normatização. Tornar igual passava a ser compreendido como estabelecer um padrão, criar uma regra e isto não era tolerado pelos românticos. Avessos a qualquer tentativa de normatização de seu pensamento, os românticos lançaram mão de algumas estratégias que os permitiam fugir do cárcere normativo. Uma das formas de resistência foi a adoção do fragmento que os servia, seja como oposição expressa ao hermetismo da filosofia, seja como impossibilidade sincera de encerrar um assunto.

O fragmento e a ironia, duas pedras de toque do pensamento e da forma romântica, *ironicamente* parecem ter sido heranças do esforço sistemático de Kant, cuja filosofia demonstrou que o absoluto seria um interdito para o conhecimento humano. Sendo assim, o que sobrou para o homem conhecer estaria

à mercê, justamente, de sua razão e imaginação. Na compreensão de Schlegel, o absoluto ainda deveria ser a meta da filosofia, mas a impossibilidade de alcançá-lo nos relega ao eterno pedaço, parte daquilo que nunca representará o todo. Apenas o fragmento nos é autorizado. A própria natureza era entendida como uma construção do sujeito. “A necessidade do fragmento ultrapassa uma suposta vocação atomizante do pensar. Toda *Darstellung*, exposição, letra, implica finitude e limitação concretas; mas o que busca expressão é nada menos que o absoluto”. (STIRNIMANN, In: SCHLEGEL, 1994: 17) Entre os primeiros românticos, o coletivo de fragmentos caminhava junto, num afã de dizer aquilo que seria impossível ser dito.

Segundo Goethe, esses fragmentos eram um “ninho de vespas”. O fragmento, para utilizar uma metáfora que agradaria aos românticos, poderia ser entendido como uma semente, cujo desenvolvimento carece do leitor. Dessa maneira, o caminho para o conhecimento passava a ser a *reflexão*. Segundo Novalis, em *Pólen*, “fragmentos são como um semear de campos literários. É claro que devem haver muitas sementes estéril. Todavia, se apenas algumas delas florescerem!”.¹¹ (NOVALIS. In: BEISER, 1996: 31) Por outro lado, Schlegel entendia o fragmento não como um pensamento mutilado, mas como uma obra, que como qualquer outra é expressão de um mundo – cada obra de arte é o centro de seu próprio mundo e deve ser continuada pelo leitor. “É preciso que o fragmento seja como uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo circundante e completo em si mesmo, como um ouriço”. (SCHLEGEL, 1994: 103)

Dessa maneira, a noção de fragmento, tão relevante para as discussões do período, apresenta-se como corolário, uma espécie de via coletiva, feita por meio do diálogo intermitente, que entre os românticos foi chamado de *sinfilosofia* e *simpoesia*. Isto é, os textos não tinham – e não precisavam ter – um autor definido, pois eram resultado de discussões e debates do grupo, cujas idéias eram quase impossíveis de ser distinguidas ou dissociadas daquele momento criador coletivo. Assim é a maioria dos textos publicados na *Athenäum*, e também

¹¹ “Fragments (...) are like a literary sowing of the fields. Of course, there may be many sterile seeds in them. Nevertheless, if only a few of them blossom!”.

encontramos essa característica no *Conversas sobre poesia*, de Friedrich Schlegel, no qual os personagens do diálogo podem mesmo ser identificados com os integrantes do próprio grupo. Todavia, é imperioso destacar que, embora eles defendessem a sinfilosofia e a simpoesia, os amigos de Iena valorizavam e preservavam a individualidade como pressuposto da arte romântica.¹²

Segundo essa perspectiva, a grande obra clássica não consistiria no modelo buscado por esses pensadores, entre eles predominaram os fragmentos. Já a ironia, prezada pelos românticos e em especial por F. Schlegel, parece ter sido inspirada no pensamento de Schiller, mais especificamente no texto sobre o jogo e a necessidade do lúdico para o sucesso da operação estética. O estado estético deveria ser um estado lúdico, de infinita disponibilidade. Schlegel afirmou que “aparência poética é jogo de representação, e jogo é aparência de ação”. (SCHLEGEL, 1994: 97) Essa dinâmica da *Darstellung* – entendida como *apresentação* – é o traço distintivo da arte, que cria a realidade através do jogo da aparência: parecer realidade, ação, mesmo sem de fato sê-la.

A obra deveria ser aberta e incluir em seu conteúdo o próprio processo de criação. Segundo Stirnimann, o *Witz*– chiste – é um “juízo lúdico”, um jogo de palavras, um gracejo. Marca fundamental do pensamento romântico, o chiste compõe, junto ao fragmento, a forma da poesia/filosofia romântica. O jogo do certo/incerto, do acabado/inacabado ganhava maior espíritosidade à luz do chiste. Stinirmann advoga pela substituição da tradução do termo de “chiste”, pouco *Witzig*, como ele diz, pela tradução “espíritosidade”, mais adequada ao interesse lúdico que este recurso representa no pensamento de Schlegel, por exemplo, que exigia a presença tanto da espíritosidade como da ironia do gênio. Em um fragmento na *Athenäum*, afirmou: “espíritosidade é uma explosão de espírito agrilhado”. (SCHLEGEL, 1994: 89)

Em muitas ocasiões a ironia era utilizada como um recurso para uma ofensiva intelectual, mas com a leveza e a sutileza da graça. Em fragmento, F. Schlegel ironizava sobre o destino da filosofia moderna: “já que agora a filosofia

¹² Embora possamos falar em um *círculo de Iena* – e a idéia de um símbolo sem início e sem fim, como é o círculo, era muito cara aos primeiros românticos – os textos sob a autoria de Friedrich Schlegel e Novalis nos auxiliarão como principal registro das idéias desse grupo.

critica tudo o que lhe aparece pela frente, uma crítica da filosofia não seria nada além de uma justa represália”. (SCHLEGEL, 1994: 95) Neste trecho, o filósofo romântico expõe por meio de um jogo de ideias um dos fundamentos do pensamento romântico, a saber, que a filosofia não possui a primazia do conhecimento humano

Pedro Duarte nos diz que a reflexão romântica encontra-se a meio caminho entre a crítica de Kant e a síntese de Hegel. Para o filósofo, o “entre” é o lugar predileto dos românticos, pois se importavam mais em aproximar do que em fixar fronteiras. A ideia positiva de crítica enunciada na obra de Kant forneceu aos românticos o aparato teórico para seu trabalho. Depois de Kant era possível entender a crítica não como um sinalizador de erros ou um tribunal da verdade, e sim como uma atividade reflexiva na qual sujeito e objeto são envolvidos na construção do sentido da obra analisada. Como Kant entendia por crítica o exercício de pensar os limites da própria razão, a pretensão ao absoluto tornou-se uma quimera. Essa nova perspectiva representava a consciência dos limites da razão, ao mesmo tempo, afirmava a sua soberania no jogo do conhecimento. Segundo Kant, não conhecemos como as coisas são em si, mas como nos parecem, isto é, como a nossa razão as concebe.¹³

Ainda na esteira da reflexão kantiana, outra ideia que era muito cara aos românticos era a aceção de uma “poesia transcendental”, que pode ser compreendida como a construção de uma arte reflexiva, que pensa a si mesma, sempre aliada à filosofia autocrítica. A crítica para os primeiros românticos não deveria se pautar em regras universais, o seu centro deveria ser a própria obra de arte. O filósofo da arte deveria deixar o paradigma do juiz, que legisla sobre a arte, em favor do crítico, que reflete sobre a arte. A crítica deveria desdobrar e continuar a obra, como se a obra pudesse conhecer a si mesma. Para Schlegel, “um crítico é um leitor que ruminava. Ele deve, portanto, ter mais de um estômago”. (SCHLEGEL, 1994: 83) Na modernidade o ato criativo teria perdido a sua

¹³A influência do pensamento kantiano entre os românticos se deu não sem um trabalho crítico. As ideias de Kant eram avaliadas e repensadas a luz das preocupações daqueles intelectuais e do pensamento de outros filósofos, como Fichte. F. Schlegel chegou a dizer, em um fragmento na revista *Athenäum*, que “os que da interpretação de Kant fizeram uma profissão foram: (...) aqueles que se expressavam de uma forma ainda mais confusa do que ele”. (SCHLEGEL, 1994: 95) As premissas kantianas para o pensamento estético serão analisadas no capítulo seguinte.

naturalidade e, segundo a emblemática caracterização de Schiller, a poesia moderna não seria mais *ingênua* e sim *sentimental*.¹⁴

A crítica de arte era entendida pelos românticos como uma fonte de conhecimento, dotada de certa capacidade criativa que permite desvelar camadas interpretativas.¹⁵ Para o grupo de Iena, a obra seria sempre inacabada e o crítico deveria dar continuidade ao seu desenvolvimento, dessa forma, a obra de arte se tornaria eterna. Sua condição de fragmento configuraria, então, como a possibilidade de tornar duradouro o fruto do artifício artístico. Ou, como os românticos gostavam de pensar, a *poesia universal progressiva*, gênero poético que abarcaria todos os outros. Além disso, Schlegel afirmava que a poesia só poderia ser criticada por poesia, “um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto exposição da impressão necessária em seu dever, seja por meio de uma bela forma e um tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte”. O papel da arte era preponderante em seu pensamento, de tal maneira que até a crítica foi transformada em obra de arte. (SCHLEGEL, 1994: 91)

Os românticos continuavam a buscar o conhecimento do absoluto, mesmo sabendo que a própria filosofia vetaria sua ambição. Tal insistência fundamentava-se na certeza de que só na experiência estética o absoluto seria possível. Nela haveria total comunhão entre o sujeito e o objeto, já que na intuição estética ocorreria a interação de dois princípios conflitantes: a natureza e a liberdade. A concepção schilleriana da tragédia como o conflito entre as forças naturais e a vontade humana, ganhou eco entre os românticos, que pouco se distanciaram desse entendimento.

Colocados os termos desse amplo debate travado em torno da criação e de crítica da arte nos dois movimentos intelectuais, seria possível apresentar de maneira mais apropriada a posição de Schiller diante das questões aventadas. Podemos perceber características classicistas no pensamento de Schiller, como a

¹⁴ No quarto capítulo será empreendida uma análise sobre os conceitos de *ingênuo* e *sentimental* de acordo com a caracterização proposta por Schiller.

¹⁵ Diferentemente do que afirmou Kant, para quem a faculdade de julgar seria incapaz fornecer conhecimento sobre o objeto ajuizado.

busca de um ideal grego de homem e de arte, a utilização de categorias universais do conhecimento, certo abstracionismo em suas formulações – que se articulam de maneira mais dedutivista do que empirista –, e até mesmo, poderíamos adiantar, certo otimismo em seu prognóstico para os tempos modernos. Contudo, o poeta não impôs à sua arte uma atitude normativa, como aquela comum entre os estetas classicistas. Concebia sua poesia como sinônima da liberdade, e era para a liberdade que produzia a sua arte. Schiller preconizou algumas ideias que foram ampliadas pelos primeiros românticos, como a importância da ludicidade da obra de arte e o papel do jogo no cultivo do indivíduo. Diante do que foi dito, faz-se necessário destacar o quão problemático e limitador seria caracterizar sua obra como classicista ou romântica. Nossa opção consiste em renegar ao conforto da moldura e pensar as ideias de Schiller em diálogo com essas duas formas de pensamento filosófico e estético, que tanto contribuíram para a sua visão da modernidade e seu projeto de uma educação por meio da estética.