

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno



AIS
THE

ENTRE A REGRA E A LIBERDADE, ENTRE O PASSADO E O FUTURO: A AURORA DO PENSAMENTO ESTÉTICO MODERNO

Pedro Duarte de Andrade
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo apresenta a leitura feita pelos românticos alemães no século XVIII das lições poéticas aristotélicas clássicas, mostrando de que modo ela se contrapôs à interpretação do renascimento italiano e do neoclassicismo francês nos séculos XVI e XVII. Por trás desse confronto, estava a reclamação para que a arte fosse retirada do âmbito da estética tradicional prescritiva e normativa para adentrar a dimensão da estética do gênio, na qual a criação encontraria sua liberdade em relação à subordinação a regras.

Palavras-chave: arte, criação, imitação, romantismo, Aristoteles.

Abstract: This article discusses the reading made by German romantics in the XVIII century of the classical Aristotelian lessons on poetry, showing how it confronts the interpretations of Italian renaissance and French neoclassicism of the XVI and XVII centuries. In the background of this confrontation, was the belief that art should be removed from the field of prescriptive and normative aesthetics, and placed in the context of the aesthetics of genius, in which the act of creation finds freedom from the subjugation of rules.

Keywords: Art, Creation, Imitation, Romanticism, Aristotle.

Existem regras fixas que possam dirigir a criação e o julgamento da arte? Na resposta a esta pergunta, cindiu-se a aurora do pensamento estético da modernidade. De um lado, o neoclassicismo francês afirmava que sim: deveríamos ter em vista normas que pautassem as produções artísticas e, conseqüentemente, sua avaliação. De outro lado, o romantismo alemão afirmava que não, opondo-se ao rigor das regras em nome da liberdade que deveria prevalecer na criação.

No centro da discórdia, estavam as diferentes interpretações de uma obra antiga que permanecera mal conhecida durante a época medieval: a *Poética*, de Aristóteles. Logo nas primeiras linhas dessas reflexões que chegaram até nós de modo incompleto, o filósofo grego anunciava as direções principais de sua investigação. Ele dizia: “falemos da natureza

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

e espécies da poesia, do condão de cada uma, de como se hão de compor as fábulas para o bom êxito do poema”¹. Estão presentes aí duas pretensões: primeiro, investigar a “natureza” da poesia, o que ela é e como ela é; segundo, orientar o melhor modo de composição dos poemas.

Em outras palavras, as lições aristotélicas sobre a poesia trariam duas direções importantes: uma mais descritiva e outra mais prescritiva. Dependendo de qual desses pólos é privilegiado na leitura da obra, surgem compreensões bastante diversas sobre ela e, por extensão, sobre o que são a teoria e a criação da arte. No modo pelo qual os ensinamentos aristotélicos foram compreendidos, elogiados e criticados, é possível acompanhar, nesse sentido, o desenvolvimento dos principais problemas estéticos do início da modernidade

Mais do que isso, é no embate com o mundo clássico antigo que se define a própria auto-compreensão histórica da modernidade. Pretendendo que as regras gregas tivessem ainda validade no presente, o neoclassicismo supunha a continuidade entre “eles” e “nós”. Fazendo o elogio da ruptura com essas mesmas regras na modernidade, o romantismo supunha o contrário: a diferença entre o passado e o presente. Por trás da discussão estética, portanto, estava a pergunta sobre o próprio modo pelo qual nos relacionaríamos com o tempo na época moderna.

No século XVI, a arqueologia e investigação dos textos gregos e romanos pelos renascentistas italianos trouxe à tona a centralidade dos ensinamentos aristotélicos sobre a poesia, às vezes estendidos para a arte em geral. Não seria preciso ir muito longe para adivinhar que, como era o espírito da época, tal centralidade estava submetida ao ideal de um novo nascimento da cultura clássica grega. Foi privilegiada, assim, a extração, a partir das lições aristotélicas, de preceitos modelares para a arte. Desse modo, “a tradição que se firmará será a do rigor preceptístico, a que o próprio Aristóteles será submetido”².

Na recepção renascentista de homens como Valla, Robortello, Scaligero e Castelvetro, a *Poética* foi interpretada como lugar privilegiado em que estariam as regras

¹ Aristóteles, “Arte poética”, in Aristóteles, Horácio, Longino, *A poética clássica* (São Paulo, Cultrix, 2005), p. 19.

² Luiz Costa Lima, “A questão dos gêneros”, in *Teoria da literatura e suas fontes* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002), p. 260.

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

perfeitas e eternas para nortear tanto a prática artística quanto o julgamento de seus produtos. Na filosofia clássica aristotélica sobre a poesia era encontrada a chave teórica para que a própria cultura clássica em sua beleza pudesse reviver. Isso significou certo deslocamento da leitura do filósofo grego, certa “diferença de horizonte em que se dará a recepção da *Poética*”, cuja consequência foi que “o Aristóteles moderno é antes um normativo do que um pensador”³.

Esta compreensão renascentista foi retomada na França com o neoclassicismo. Também aí entrava em jogo a convicção de que a *Poética* de Aristóteles pudesse oferecer o cânone normativo da boa arte. Se eram as obras clássicas gregas que deveríamos admirar e tomar como modelos, nada melhor do que seguir também as orientações teóricas sobre os princípios de organização dessas obras. Foi à procura do deciframento dos segredos que produziram a beleza da cultura clássica que o neoclassicismo francês voltou-se para a *Poética* aristotélica. Ela foi lida, portanto, como o manancial de parâmetros necessários para as melhores criações estéticas, assim como para sua mais pertinente compreensão.

Nesse sentido, o século XVII na França continuava a tradição interpretativa do século XVI na Itália. Tanto um quanto outro, é verdade, sofreram a grande influência latina de Horácio, que fortaleceu esta visão prescritiva em relação à arte. Mas era Aristóteles a grande referência, como se tivesse fornecido a fundamentação definitiva sobre a arte, em relação à qual todo talento deveria se curvar. É que o talento individual, certamente muito importante para esta tradição, estava submetido ao ideal de perfeição clássica, ou seja, ele deveria ser o instrumento para que fossem alcançadas as mais belas criações, cujo modelo havia sido determinado pelos antigos gregos. Tão mais próxima deste ideal fosse a obra de arte, melhor ela seria.

Toda inspiração criativa deveria ser submetida às leis inexoráveis que ditavam o que era a boa arte. Ela deveria ser controlada, para que não fugisse ao padrão de gosto oriundo do mundo clássico. Desse modo, as obras de arte singulares ficavam subordinadas a critérios gerais exteriores a elas. Nesta situação, “o poeta está, por assim dizer, condenado a ver sempre o seu trabalho individual à sombra da tradição: entre a expressão pessoal e o

³ Luiz Costa Lima, *Vida e mimesis* (Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995), p. 82.

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

trabalho de arte, instala-se, como elemento de emulação e limite da personalidade, o passado, aquilo que é anterior”⁴. Em suma, o passado clássico era tomado como medida ideal de julgamento para toda arte, submetendo esta no presente à adesão à tradição.

Nicolas Boileau foi o mais importante teórico francês a defender esta tradição que, embora tirada do mundo clássico, pretendia ser eterna e universal. Ele sabia da importância da genialidade individual. Dizia, no início de sua arte poética, que aquele cuja “estrela não o formou poeta por ocasião de seu nascimento”⁵ jamais atingiria as alturas da arte dos versos. Porém, mesmo a influência do céu sendo necessária para este talento inato, só com as regras seria possível ele criar boa arte depois. Partindo da avaliação de grandes obras, portanto, Boileau distribui conselhos sobre o fazer poético. Por trás dos imperativos que usa, está a convicção em parâmetros absolutos para a arte, que o permitem colocar-se, por fim, no lugar de “censor um pouco impertinente, porém sempre necessário”⁶.

Boileau, pretendendo ser herdeiro da tradição aristotélica, considera a inspiração fundamental, desde que governada pela razão. Daí deriva direções mais retas: evitar excessos, o preciosismo, a prolixidade, a monotonia, o burlesco. Embora toda obra esteja aberta à interpretação, podendo a arte poética de Boileau ser lida de modo menos estreito, “as regras lá expostas não tiranizar muitas gerações de autores, não apenas na França, negando-lhes o direito do gênio: a liberdade na criação”⁷.

Logo, a associação da reflexão à criação no neoclassicismo representou, muitas vezes, o asfixiamento da última pelas imposições da primeira. Embora pensasse seus critérios a partir de grandes obras, a reflexão não se contentava com isso, buscando fornecer normas sólidas para a criação, que a amarravam, bem mais do que a estimulavam. Mesmo em grandes dramaturgos, como Racine ou Corneille, que sabiam se apropriar das regras de modo independente, esta submissão era forte. Paul Valéry comentou que “havia um Boileau em Racine, ou uma imagem de Boileau”⁸.

⁴ João Alexandre Barbosa, “Introdução”, in J. Guinsburg (org.), *O Classicismo* (São Paulo, Perspectiva, 1999), p. 13.

⁵ Nicolas Boileau, *A arte poética* (São Paulo, Perspectiva, 1979), p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁷ Célia Barrettini, “Prefácio”, in Nicolas Boileau, *A arte poética* (São Paulo, Perspectiva, 1979), p. 13.

⁸ Paul Valéry, “Situação de Baudelaire”, in *Variedades* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 25.

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

Neste contexto, em 1687, houve a famosa querela entre antigos e modernos na França. Boileau estava do lado dos antigos, enquanto homens como Charles Perrault e Bernard de Fontebelle estavam do lado dos modernos. Estes últimos protestavam contra a superioridade incontestável concedida à antiguidade como modelo atemporal fixado para os modernos. Perguntavam se não seria até o contrário, já que a acumulação de experiências no tempo poderia privilegiar o presente sobre o passado, tornando possível ver os antigos sem dobrar os joelhos, como diziam. Era o despontar da crítica à tradição neoclássica em sua forma hegemônica.

Entre os alemães, os ecos da querela entre antigos e modernos foram ouvidos como o primeiro acorde para a tomada de posição na questão. Se não se identificavam completamente com aquilo que o lado moderno da disputa francesa defendia, os intelectuais alemães da época partilhavam aquilo que era aí atacado: os parâmetros clássicos do passado enquanto imperativos para o presente.

Lessing foi pioneiro neste propósito. Na época, a incipiente cena teatral alemã sofria grande influência de Johann C. Gottsched, figura que buscava estabelecer ali a ordem racional e rigorosa formulada por Boileau na França. Tentava implementar em solo germânico o espírito do neoclassicismo francês, respeitando as mesmas regras daquela poética. Entre 1767 e 1769, Lessing escreveu a “Dramaturgia de Hamburgo”, na qual ataca o modelo de Gottsched imediatamente, mas com mira filosófica no neoclassicismo francês. Nesta medida, era estrategicamente fundamental dar nova interpretação da *Poética* aristotélica, já que era nela que se fundava a autoridade da tradição neoclássica.

Por isso, Lessing procede, no referido texto, em sucessivos desmascaramentos em relação à acuidade da tradução de Boileau ou Gottsched dos ensinamentos aristotélicos. Mais que isso: ele denuncia, inclusive, como Corneille e Racine, em suas peças, também não estariam afinados com o sentido que o filósofo grego pretendia dar às suas investigações. Na sua reinterpretação de Aristóteles, Lessing tira a ênfase da imitação mecânica através de certas regras imutáveis e a coloca na busca do efeito suscitado pela arte, o que, no caso da *Poética*, corresponde à catarse. Isso é decisivo porque, “se a

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

perfeição da obra não está em si, mas no efeito que provoca, a questão da normatividade se torna secundária”⁹ – dando maior liberdade à criação.

Esta liberdade não dizia respeito, pura e simplesmente, ao talento individual subjetivo. Em jogo estava a abertura para que a criação artística pudesse ser diferente dependendo do tempo e do lugar em que estivesse situada. Tratava-se, assim, da liberdade para que a criação moderna e alemã, no caso, pudesse ser diferente do modelo antigo grego, por mais louvável que ele fosse. Não é coincidência, nesse sentido, que esta disputa pela liberdade da criação tenha sido levada a cabo com tanta força entre os alemães, cuja produção cultural ainda hesitante e tímida na época podia ser sufocada pela influência francesa, que se fazia não em nome de si própria, mas em nome do cânone universal e atemporal consolidado na tradição greco-romana.

Neste cenário, a valorização sem precedentes dos alemães em relação a Shakespeare pode ser bem entendida. Goethe, por exemplo, escreveu na época sobre seu contato com o autor inglês: “ao ler sua primeira página tornei-me seu adepto para toda a vida, e ao terminar a primeira peça, senti-me como um cego de nascimento a quem fora dado de repente a vista por uma mão milagrosa”¹⁰. Descontada a qualidade de sua obra, Shakespeare, além disso, a tinha feito na Inglaterra e burlando muitos dos preceitos neoclássicos. Em outras palavras, valorizar Shakespeare, para os alemães, era reconhecer como referência crucial um autor não francês e moderno, cuja força poética dependeu do desrespeito às normas neoclássicas sobre a boa dramaturgia.

Lessing, mostrando a ousadia da sua interpretação da *Poética* na contramão daquela tradição neoclássica, afirma que, “mesmo a decidir a questão segundo o modelo dos antigos, é Shakespeare um poeta trágico infinitamente superior a Corneille, embora este conhecesse muito bem os antigos e aquele não os conhecesse em quase nada. Corneille se lhes aproxima pelo arranjo mecânico e Shakespeare pelo essencial”¹¹. Por mais que o esforço neoclássico pudesse resultar em obras cujas regras estavam de acordo com certa

⁹ Luiz Costa Lima, “A questão dos gêneros”, in *Teoria da literatura e suas fontes* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002), p. 259.

¹⁰ J. W. von Goethe, “Para o dia de Shakespeare”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 66.

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

decodificação dos preceitos aristotélicos, Shakespeare, sem respeitar tais regras e nem mesmo conhecendo tão bem assim os antigos, atingia com muito mais profundidade o seu significado – essencial.

Foi por isso que Shakespeare tornou-se ponto nodal no pré-romantismo alemão, movimento conhecido como “Tempestade e Ímpeto”. Nele, concentrava-se o desafio da invenção artística fora dos parâmetros tradicionais. Herder, líder espiritual do movimento, exclamava: “ah, se Aristóteles tornasse à vida e visse o uso falso e paradoxal de suas regras aplicadas a peças completamente diversas”¹². Sugeria, assim, a deturpação pelo neoclassicismo das lições aristotélicas, imaginando que, se Aristóteles fosse vivo, jamais reconheceria em tais regras aquilo que pretendia.

Durante o romantismo alemão propriamente dito, Shakespeare também foi muito importante. Friedrich Schlegel fala que em suas obras “há vestígio do lindo e doce cultivo do belo espírito”, onde se nota reconstrução e dramatização “de maneira fantasticamente atrativa, numa escala nunca dantes alcançada”. São peças cheias de

plenitude, encanto e espirituosidade, sendo todos os seus dramas insuflados pelo espírito romântico que, unido à grande profundidade, os marca da forma mais característica, deles fazendo um fundamento romântico do drama moderno que durará por toda a eternidade.¹³

Não eram mais a correção e a obediência às normas extraídas da *Poética* aristotélica que determinariam as grandes obras da literatura. Racine e Corneille não eram os maiores da época. Em seu lugar, estava Shakespeare, “o deus poético de uma literatura sem antecedentes clássicos”¹⁴, como disse Otto Maria Carpeaux. Era deixado de lado o critério da realização ideal enquanto cópia de um modelo fixado para que fosse privilegiada a liberdade da criação singular. Eis a revolução romântica na direção que tomaria a estética moderna: ao invés da regra, a liberdade.

Filosoficamente, as reflexões sobre o gênio que vinham sendo gestadas no século XVIII foram muito importantes para que a estética moderna superasse o ideal normativo.

¹¹ G. E. Lessing, *De teatro e literatura* (São Paulo, EPU, 1991), p. 110.

¹² J. G. Herder, “Shakespeare”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 50.

¹³ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1994), ps. 43-44.

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

Em 1789, Kant escrevia que gênio era “talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada”, concluindo que isso implicava que “originalidade tem de ser sua primeira propriedade”¹⁵. É pela diferença específica que nasce a grande arte, não pela semelhança a um modelo ideal. Daí o elogio da originalidade, que era secundária para a estética neoclássica.

Embora Kant não explicita sua doutrina estética através do confronto entre românticos e neoclássicos, ele contribui a favor dos primeiros. Do lado da criação, Kant coloca o gênio na posição central, justamente por estar alheio a regras prévias que orientem sua criação. Do lado da recepção, ele desvaloriza a correção normativa.

Diz-se de certos produtos, dos quais se esperaria que devessem pelo menos em parte mostrar-se como arte bela, que eles são sem espírito, embora no que concerne ao gosto não se encontre neles nada de censurável. Uma poesia pode ser verdadeiramente graciosa e elegante, mas é sem espírito. Uma história é precisa e ordenada, mas sem espírito. Um discurso festivo é profundo e requintado, mas sem espírito (...); até de uma mulher diz-se: ela é bonita, comunicável e correta, mas sem espírito.¹⁶

Do mesmo modo que Lessing acusava Corneille de se assemelhar aos antigos apenas mecanicamente, enquanto Shakespeare o fazia no essencial, Kant afirma que certa obra pode ser correta e, no entanto, sem espírito. Espírito é este essencial, que não é garantido porque certa obra nada tem de censurável. Daí a insuficiência da postura de censor em que Boileau se colocava. Tanto criar quanto apreciar arte, para a tradição romântica que recebe inspiração de Kant, dizem respeito menos à correção e mais à invenção. Importa o espírito, o “princípio vivificante da alma”¹⁷.

É este sentido que vai imperar na leitura romântica da *Poética* de Aristóteles. Se ela foi, às vezes, rechaçada, isso fica na conta, sobretudo, da tradição interpretativa renascentista e neoclássica. Pois o problema era a identificação das lições aristotélicas com as regras normativas. Por isso, aqui e ali, encontramos violentas considerações dos românticos em relação ao filósofo grego. “F. Schlegel considera que Aristóteles não vale

¹⁴ Otto Maria Carpeaux, *História da literatura ocidental* (Rio de Janeiro, Edições o Crizeiro, s/d), p. 1473.

¹⁵ Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 153.

¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

nada como teórico, o irmão August julga-o privado de sensibilidade em relação à arte (...): em geral a *Poética* é considerada como doutrina meramente empírica, incapaz de servir para uma autêntica filosofia da arte”¹⁸.

Entretanto, nem todas as considerações românticas sobre as lições aristotélicas foram assim tão peremptórias. Tanto que August Schlegel, em suas preleções sobre arte dramática e literatura, feitas nos primeiros anos do século XIX, mostra que seu alvo, ao falar do filósofo grego, é a autoridade que ele empresta para a doutrina francesa da imitação dos antigos clássicos. Para ele, se obras tão diferentes em espírito e forma quanto as tragédias gregas e as de Corneille podem ser igualmente fiéis aos preceitos aristotélicos, isso significa que estes são elásticos e indeterminados.

De modo geral, August Schlegel relê a *Poética* de modo distinto daquela tradição interpretativa italiana e francesa. Ele se impressiona, por exemplo, que o nome de Aristóteles seja usado para falar das três unidades da dramaturgia: de ação, de tempo e de lugar. Pois, segundo ele, o filósofo só fala de modo completo sobre a unidade de ação, restando vagos comentários sobre a de tempo e nada sobre a de lugar. E mais: no que diz respeito à unidade de ação, August Schlegel, recuperando o sentido mais filosófico e menos normativo dos escritos aristotélicos, critica que se trate tal noção como se ela fosse auto-evidente, sem que se faça a mais importante pergunta: o que é a ação?

De acordo com esta cuidadosa e inovadora análise crítica da *Poética*, August Schlegel chega a mesmo a declarar: “eu não me encontro, portanto, numa relação polêmica com Aristóteles”¹⁹. Isso mostra, bem claramente, que o ponto decisivo reside em como a obra do filósofo é interpretada. Se for como mera doutrina empírica prescritiva, os românticos a atacam. Se, no entanto, puder ser lida de modo mais descritivo e, até, reflexivo, então os românticos podem acolhê-la como contribuição importante para a formulação da moderna filosofia da arte.

¹⁷ Ibid., p. 159.

¹⁸ Paolo d’Angelo, *A estética romântica* (Lisboa, Editorial Estampa, 1998), p. 142.

¹⁹ August Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Bonn, K. Schroeder, 1923), Vorlesung XVII.

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

Por isso, August Schlegel não critica apenas a *Poética*. Ele também tenta demonstrar que suas palavras foram, não raro, deturpadas para estruturar um conjunto de regras muito mais estreito do que de fato se encontra na obra original. Interpretando as palavras aristotélicas de modo ao mesmo tempo mais fiel e menos determinado, ele chega a sugerir que as composições de Shakesparere se ajustariam a elas. E mais: as obras dos poetas românticos também. Era a completa reversão da interpretação tradicional das lições poéticas aristotélicas.

No romantismo alemão, era apontada a renovação da relação que a modernidade podia entreter com a antiguidade, ou seja, que o presente podia estabelecer com o passado. Pela rejeição ou pela nova interpretação das lições poéticas aristotélicas, ficava claro que, para se alcançar a grandeza propriamente clássica, não era preciso ser tutorado pela sua autoridade transformada em cânone normativo. Não era só o que, nas obras modernas, lembrasse as obras antigas que deveria ser estimado.

Nos artistas capazes de produzir algo próprio, o entusiasmo pelos antigos não os tornava modelos, mas estímulo e alimento. Por isso, suas obras não resultariam em exercícios escolares eventualmente corretos mas sem espírito, capazes no máximo de suscitar, como dizia August Schlegel, “admiração frígida”. Essas obras, por mais embebidas que fossem dos clássicos, trariam impresso o selo do “gênio original”, como em Shakespeare²⁰, ao contrário da monotonia da cópia. Mas este teria já sido o caso de Dante, segundo August Schlegel: reconhecendo Virgílio como seu mestre, ele produziu uma obra que difere radicalmente da *Eneida*. Mas ele não era um caso isolado.

O que preserva os poemas heróicos de um Tasso e de um Camões vivos até os dias de hoje nos corações e nos lábios de seus compatriotas não é, de modo algum, sua semelhança imperfeita a Virgílio, ou mesmo a Homero, mas, em Tasso, o sentimento delicado de amor cortês e honra, e, em Camões, a inspiração incandescente de patriotismo heróico.²¹

Todos esses exemplos são mobilizados para que seja sublinhado o mesmo ponto: a qualidade das obras de arte não está na imitação dos clássicos antigos, mas na sua própria

²⁰ Pedro Sussekind, *Shakespeare: o gênio original* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008).

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

originalidade. Tratava-se do reconhecimento de que a “mera imitação é sempre estéril; mesmo quando pegamos algo emprestado de outros, para que assuma forma verdadeiramente poética, deve nascer novamente conosco”²², conforme atestou August Schlegel. Na arte antiga, os românticos não procuravam modelos que pudessem ser seguidos, do mesmo modo que, nas lições poéticas aristotélicas, não queriam achar prescrições práticas. Buscavam, antes, exemplos que pudessem inspirar a criação propriamente moderna.

Não é estranha, assim, a importância de J. Winckelmann para os românticos. Embora anterior a eles, Winckelmann fora pioneiro ao colocar a paixão pelo mundo clássico antigo sob a exigência de contribuir para a formação específica e original do mundo moderno. Em suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, de 1755, ele afirmava: “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos”²³. Recuperando implicitamente a definição clássica aristotélica da poesia como imitação²⁴, o pensador alemão a torce, na medida em que o seu objetivo é justamente seu oposto: tornar-se inimitável.

Esta fórmula paradoxal prenunciava os ideais românticos: ela impunha, para eles, o desafio de serem inimitáveis em sua modernidade mas, ao mesmo tempo, afirmava que necessariamente só se poderia alcançar isto por meio da imitação dos antigos. Em jogo estava, como percebeu Friedrich Schlegel, a “percepção da diferença absoluta entre antigo e moderno”²⁵, que implicava acatar os riscos da criação artística fora da continuidade serena da tradição hegemônica, já que o presente não seria mais o mero prolongamento do passado.

²¹ August Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Bonn, K. Schroeder, 1923), Vorlesung I.

²² *Ibid.*, Vorlesung I.

²³ J.-J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture* (Paris, Aubier, s/d), ps. 94-95.

²⁴ Aristóteles, “Arte poética”, in Aristóteles, Horácio, Longino, *A poética clássica* (São Paulo, Cultrix, 2005), p. 19.

²⁵ Friedrich Schlegel, fragmento 149 da *Athenäum*, in Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 71.

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

Seria suficiente, para esclarecer este ponto, lembrar que August Schlegel se refere à “imagem enganosa de uma época de ouro passada”, mesmo porque, diz ele, “se houve a época de ouro, não foi exatamente dourada”, afinal, “ouro não pode enferrujar ou ser corroído”²⁶. Se fosse de ouro, tal idade não poderia ter acabado. Em suma, o próprio perfil histórico do romantismo é desenhado a partir do contraste entre o passado antigo e o presente moderno, ao mesmo tempo em que, a rigor, é assim que se define também o perfil da história de acordo com o romantismo. Reconhecida, então, a diferença absoluta entre o passado e o presente, aquele não pode mais servir de modelo para este, pois se instala um fosso entre ambos.

Sendo assim, a idéia de imitação dos antigos, como notara Winckelmann, tornava-se problemática, já que devia estar sob a égide do presente. Não se deveria reproduzir os gregos, mas imitar seu exemplo, que era, para os românticos, ele mesmo original: “a antiguidade inteira é um gênio”²⁷, escreveu Friedrich Schlegel. Imitar os gregos seria, ao mesmo tempo, não imitá-los, já que eles não imitaram ninguém.

“Este é o caráter da verdadeira imitação”, afirmou Friedrich Schlegel, indo mais além: “o modelo, para o artista, é apenas estímulo e meio para individualizar os pensamentos daquilo que pretende criar”²⁸. Nesse sentido, a arte clássica grega é muito estimada no romantismo, embora não enquanto modelo, e sim enquanto fonte de onde pode jorrar inspiração poética para a própria modernidade. “Para nós, modernos, para a Europa, esta fonte se encontra na Grécia”, dizia Friedrich Schlegel. E mais: “lá havia uma fonte incessante de poesia oniplasmável, um poderoso caudal de representação em que cada onda da vida se derrama sobre a outra”²⁹.

Transformar todo este poderoso mar de vida da poesia grega em normas e regras seria, no limite, traí-la. Eis o perigo da interpretação neoclássica oriunda das lições poéticas aristotélicas: secar a fonte de criação, ao torná-la legislação. Por isso que, embora tendo em

²⁶ August Schlegel, fragmento 243 de *Athenäum*, in Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 90.

²⁷ Friedrich Schlegel, fragmento 248 de *Athenäum*, in Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 91.

²⁸ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 75.

²⁹ *Ibid.*, p. 35.

De Andrade, Pedro Duarte
Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro:
a aurora do pensamento estético moderno

alta conta a arte grega clássica, Friedrich Schlegel não podia aceitar que dela se derivasse a normatividade pretendida pelo neoclassicismo.

A mais infeliz idéia que já se teve – e muitos dos traços de sua prevalência geral ainda persistem – foi esta: atribuir à crítica e à teoria da arte gregas uma autoridade que, no reino da ciência teórica, é completamente inaceitável. Acreditava-se ter achado a efetiva pedra filosofal da estética; regras isoladas de Aristóteles e epigramas de Horácio foram usados como talismãs poderosos contra o demônio mal da modernidade.³⁰

Não por acaso, Friedrich Schlegel, ao escrever isso, falava “sobre o estudo da poesia grega”, não sobre a poesia grega propriamente dita. Ele recusa o estudo tradicional das lições poéticas aristotélicas, que, de afirmativas e comentários isolados, teriam passado a conjunto normativo estruturado, fundando a sabedoria teórica sobre como fazer, na prática, boa arte. Tal conjunto normativo, sob o guarda-chuva da autoridade do filósofo antigo, teria garantido a proteção contra a tempestade moderna.

Seguindo com a metáfora, poderíamos dizer que, para os românticos, “quem está na chuva é para se molhar”. Eles não querem se proteger da modernidade, mas nela mergulhar. Hegel observaria, pouco mais tarde, que as “regras práticas foram então na Alemanha violentamente descartadas”, sendo que “o direito do gênio, as suas obras e os efeitos delas foram afirmados contra as pretensões presunçosas daquelas legislações e vastas torrentes de teorias”³¹. É claro que isso significava abrir mão da segurança das orientações canônicas, tanto para a produção como para a teoria da arte, que agora deviam encarar, ambas, os riscos da criação. Tirava-se, assim, a ênfase da arte do respeito ao passado para colocá-la no desafio do futuro. Era o primeiro nascimento da modernidade estética de vanguarda.

[Recebido em julho de 2008; aceito em agosto de 2008.]

³⁰ Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 218.

³¹ G. W. F. Hegel, *Cursos de estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 43.