

Neo, pós ou anticlassicismo: a imitação da antiguidade na formação moderna

De que modo podemos nos relacionar com o passado? Essa pergunta ganha força sempre que o presente desafia a tradição precedente. Tematizar, conscientemente, a forma pela qual estamos situados na história é, nessa medida, já o sinal de que não pertencemos a ela de modo natural. Nesse sentido, o nascimento daquilo que chamamos de modernidade, os “novos tempos”, ocorre simultaneamente ao nascimento da antiguidade, já que esta, antes daquela, não podia ser exatamente antiga. Noutras palavras: o que torna antiga a antiguidade é a modernidade, que, ao mesmo tempo, só é moderna pois coloca outro tempo como distinto de si mesma. Novalis gostava de dizer que, à sua época, a antiguidade não existia, mas começava apenas a surgir, que precisava ser produzida.

Em seu alvorecer, a consciência histórica veio à tona, sobretudo, pelo paulatino enfrentamento do passado clássico. Seria o presente neo, pós ou anticlássico? No sentido cronológico, só colocar em questão a relação com o classicismo denuncia o contexto pós-clássico: não se está mais dentro dele organicamente. Entretanto, este pós pode ser neo ou anticlássico diante do passado. Essa dualidade balizou a famosa “querela de antigos e modernos”, que só foi possível porque ambos situavam-se após o classicismo, quando se pergunta por ele. Mesmo quando os franceses, seguindo os renascentistas italianos, propõem, no século XVII, o neoclassicismo, já reconhecem estarem fora do classicismo original. São “neo”. Podem desejar manterem-se fiéis à tradição greco-romana, mas só por se tratar de um desejo, e não de uma certeza, já estão fora daquele pertencimento original. Nesse sentido, são modernos, a despeito de quererem ser como os antigos.

Foi comum, de outro lado, encarar os românticos, no século XVIII, como se fossem o anticlassicismo, por conta de sua reabilitação da Idade Média bem

como de diversas culturas orientais e, sobretudo, de sua aparente oposição aos valores clássicos. Fazendo o elogio do exagero e não da contenção, do subjetivo e não do objetivo, do caos e não da ordem, do extravasar e não da sobriedade, da transgressão e não da manutenção, da noite e não do dia, os românticos teriam aberto guerra ao clima apolíneo da cultura grega. Na verdade, eles já estavam, antes de Nietzsche, sugerindo que os gregos eram, além de apolíneos, também dionisíacos. Mas esta é outra história, à qual voltaremos depois.

Na realidade, o maior problema de opor o romantismo ao classicismo é que, assim, não se consegue explicar como os gregos permaneceram centrais para o pensamento romântico, saudados como a fonte original para qual a cultura devia voltar os olhos. Não por acaso, no que diz respeito ao cunho classicista da maturidade de Schiller e Goethe vivida na cidade de Weimar, existem mais convergências com seus contemporâneos românticos situados em Iena do que discordâncias: “os paralelos entre os dois grupos de autores, classicistas e românticos, parecem óbvios”¹. Tanto que é comum acusar os românticos de nostálgicos² ou de estarem sob a tirania da cultura grega³, o que, a rigor, não é o caso. É verdade, contudo, que os primeiros românticos buscavam, nas palavras de Friedrich Schlegel, “a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites”⁴.

*

Não é possível compreender a profundidade da relação dos românticos com o classicismo apenas no nível descritivo. Não adianta listar elementos que caracterizariam um e outro lado, sem refletir sobre o fundo filosófico que os explica. Este fundo diz respeito ao problema da história, resumido por Goethe ao afirmar que “fazemos a experiência do que está ausente, à qual pertence a experiência do passado, através de uma autoridade alheia; a experiência do que está presente deveríamos fazer por autoridade própria”⁵. Porém, essa dialética histórica, de acordo com ele, não é feliz: “a natureza do indivíduo é

¹ Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993), p. 2.

² Jacques Taminiaux, *La nostalgie de la Grèce à l'Aube de l'Idealisme Allemand* (Haia, Martinus Nijhoff, 1967).

³ E. M. Butler, *The Tyranny of Greece over Germany* (Boston, Beacon Press, 1935).

⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 64 (*Athenäum*, Fr. 116).

⁵ J. W. Goethe, *Máximas e reflexões* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003), p. 31.

completamente insuficiente para fazer ao mesmo tempo as duas coisas como convém”⁶. Ela não relaciona, com facilidade, presente e passado. No caso aqui, a questão é, como diz Hölderlin, “o ponto de vista segundo o qual devemos encarar a antiguidade”.

Sonhamos com formação, piedade, etc., mas não possuímos nenhuma. São apenas pretensão – sonhamos com originalidade e autonomia, acreditamos enunciar o novo em alto e bom tom, mas tudo isso não passa de reação, de uma espécie de vingança suave contra a escravidão que norteia o nosso relacionamento com a antiguidade. Parece que, realmente, quase não se oferece uma outra escolha senão deixar-se soterrar pelo já assumido, pelo positivo ou, com a mais violenta soberba, contrapor a vida de nossas forças a tudo o que foi dado, aprendido, a todo o positivo.⁷

Sonhamos com a construção da cultura própria do nosso tempo, com nossa formação. Desejamos autonomia, ou seja, dar a nós a nossa própria lei, de nossa época, ao invés de tomá-la emprestada. Porém, esta pretensão esbarra na solidez do “já assumido”, da positividade do dado, que eclipsa a abertura da negatividade daquilo que ainda não é. Mesmo buscando o novo, os modernos são dominados pela reação, tornando-se, ainda, escravos da antiguidade que querem negar, pois no esforço para vencê-la, acabam por mantê-la como o ponto de orientação contrastante para o presente.

Eis a bifurcação histórica em que estava a modernidade: afirmar o presente sobre o passado ou deixá-lo a ele subordinado, contrapor com “violenta soberba” a força do atual a tudo o que foi feito ou “deixar-se soterrar” pelo que já está formado? Este “tudo ou nada” foi recusado pelos primeiros pensadores românticos, assim como por Hölderlin. Friedrich Schlegel, por exemplo, diluía a oposição do romantismo moderno à antiguidade clássica, ao afirmar que “somente quando forem encontrados o ponto de vista e as condições da identidade absoluta que existiu, existe ou existirá entre antigo e moderno, se poderá dizer que ao menos o contorno da ciência está pronto”⁸.

Logo, não é estranho que abundem, no romantismo, elogios aos gregos. Tanto que, ao formularem algum cânone, os românticos concedem a eles o primeiro posto. Falando sobre “épocas da arte poética”, por exemplo, louvam

⁶ Ibid., p. 31.

⁷ F. Hölderlin, “O ponto de vista segundo o qual devemos encarar a antiguidade”, in *Reflexões* (Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994), p. 21.

⁸ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 71 (*Athenäum*, Fr. 149).

Homero. “Na planta homérica vemos também o surgimento de toda poesia; mas as raízes se subtraem ao olhar, e as flores e os ramos da planta brotam inconcebivelmente belos da noite da antiguidade”⁹. Passagens assim suscitaram a acusação de “grecomania”, embora seja claro, para Friedrich Schlegel, que “jamais se deveria evocar o espírito da antiguidade como uma autoridade”¹⁰.

É que o elogio aos gregos não fez com que os românticos buscassem fazer renascer a cultura antiga. Não se tratava de voltar aos gregos, mas de voltar os olhos para eles. É aí que as coisas começam a se complicar, ao mesmo tempo que ficam interessantes. Embora admirassem a arte grega, os românticos não foram soterrados pela antiguidade, graças à pioneira importância que concederam à história. Segundo Friedrich Schlegel, “a ciência da arte é sua história”¹¹. Esta perspicácia histórica impediu que os primeiros românticos, mesmo venerando os gregos, os colocassem como modelo fora do tempo a ser copiado.

Se o elogio à antiguidade não deixa conceber o romantismo como anticlassicismo, o sentido histórico os coloca longe do neoclassicismo. Nenhuma recriação da cultura grega, para eles, seria possível ou mesmo recomendável, já que roubaria, de antemão, a possibilidade do simples nascimento da cultura moderna, ainda que ela deva ser considerada através da referência à antiguidade. É nesta fronteira entre a identidade e a diferença com a antiguidade clássica que se constrói o pensamento romântico alemão.

*

No pré-romantismo, a discussão entre modernos e antigos já estava posta. Seu apego Shakespeare, por exemplo, estava atrelado ao fato de que o dramaturgo inglês era sinônimo de modernidade, pois sua obra livrara-se das regras clássicas. Em torno dele, os pré-românticos juntavam-se para afirmar a criação artística original do presente, enfrentando a “maldição de ser-nos difícil pensar como os antigos, uma vez que se deseja apanhar o pensamento sem expressão”¹². Buscando regras antigas para realizar artisticamente a modernidade, por confiar

⁹ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 35.

¹⁰ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 27 (*Lyceum*, Fr. 44).

¹¹ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 35.

¹² J. G. Herder, “Da terceira coleção de fragmentos”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 31.

serem elas universais e atemporais, esquece-se que, por mais elevadas que sejam, foram criadas numa época específica, a ela pertencendo. Seria preciso, assim, achar a forma originalmente moderna para tratar dos temas modernos, longe do “palavrório estético no qual o pensamento é tratado em separado da expressão”¹³, para falar ainda com Herder. Líder do pré-romantismo, ele foi severo crítico das Luzes, pois contestava “que a natureza humana era fundamentalmente a mesma em todos os tempos e lugares”. Ele “não era nacionalista; supunha que diferentes culturas podiam e deviam florescer proveitosamente lado a lado como tantas flores pacíficas no grande jardim humano”, atacando só os “cosmopolitismo e universalismo ociosos”¹⁴, como atesta Isaiah Berlin. Para Herder, cada cultura possuía seu próprio centro de gravidade, logo, a modernidade não poderia girar em torno do centro antigo.

Para Friedrich Schlegel, que compartilha o problema de Herder mas não sua solução, trata-se da “estranha predileção que poetas modernos têm pela terminologia grega para designar seus produtos”¹⁵. Por isso, os pré-românticos voltaram-se, muitas vezes, para tradições locais, buscando a inspiração para a produção de uma arte original. Para Herder, por exemplo, “o poeta que queira reinar sobre a expressão deverá permanecer fiel à sua terra; nela poderá plantar palavras poderosas, pois que conhece o país; aqui poderá colher flores, pois que a terra lhe pertence”, de onde conclui que “a disposição verdadeira só se estampa na língua materna”¹⁶. Essa aproximação metafórica entre a exploração da linguagem na escrita e a do país na geografia, cara à retórica pré-romântica, tinha por objetivo apontar outro ponto de referência para a poesia que não os antigos gregos, bem como outras tradições formuladas não universal, mas localmente. Daí que muitos contos ficcionais do romantismo alemão sejam incursões mágicas ou fantásticas no folclore.

*

¹³ Ibid., p. 31.

¹⁴ Isaiah Berlin, “O Contra-Iluminismo”, in *Estudos sobre a humanidade* (São Paulo, Companhia das Letras, 2002), p. 273 e 284.

¹⁵ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 27 (*Athenäum*, Fr. 45).

¹⁶ J. G. Herder, “Da terceira coleção de fragmentos”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 33.

No caso dos primeiros românticos, a antiguidade grega não foi renegada como, às vezes, o fizeram os pré-românticos. É verdade que eles abriram o leque de influências e fontes para a criação moderna, desvendando alternativas à tradição greco-romana. Mas não a abandonaram. Pelo contrário, como vimos, os primeiros românticos tinham em alta conta a antiguidade e jamais deixariam para trás sua riqueza poética. Tampouco, contudo, deixariam de submetê-la ao crivo da história. Já em 1794, Friedrich Schlegel expunha esses dois lados da questão, em seu ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*.

Não faltam, neste texto, louvores à antiguidade, na qual poderíamos “fruir a pura beleza” ou encontrar a “perfeição despretensiosa”¹⁷. Segundo Schlegel, “a poesia grega verdadeiramente atingiu o limite último da formação natural da arte e do gosto, o mais alto cume da livre beleza”¹⁸. Muitas vezes, esses comentários resvalam mesmo na sensação de superioridade dos antigos sobre os modernos, carentes da firme solidez cultural grega.

“Este estado é chamado de época de ouro”¹⁹, escreve Schlegel. Porém, ele segue afirmando que “o prazer que as obras da época de ouro grega proporcionam admite, certamente, acréscimo”²⁰. De que modo obras perfeitas poderiam sofrer ampliação ou aumento? Poucos anos depois, junto do irmão August Schlegel, Friedrich descartaria os gregos como época de ouro da cultura. Eles falam, então, da “imagem enganosa de uma época de ouro passada”, porque, dizem, “se houve a época de ouro, não foi exatamente dourada”, afinal, “ouro não pode enferrujar ou ser corroído”²¹. Entra em jogo, aqui, a questão da história. Se fosse de ouro, a época escaparia do tempo, pois o ouro, seguindo a metáfora, não corrói, ficando a salvo do movimento da história. Logo, o fato de não sermos mais clássicos prova que os próprios clássicos não são de ouro.

Essa perspectiva, exposta pelo primeiro grupo romântico fixado em Iena no ano de 1799, já aparecia, mesmo que mais tímida, no texto de Friedrich Schlegel de 1794. Seu título é sintomático desta tomada de sentido histórico face à antiguidade: *Sobre o estudo da poesia grega*. Embora sua redação sugira a

¹⁷ Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 184 (298).

¹⁸ *Ibid.*, p. 175 (287).

¹⁹ *Ibid.*, p. 175 (287).

²⁰ *Ibid.*, p. 175 (287).

²¹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 90 (*Athenäum*, Fr. 243).

inclinação clássica do autor, favorável à arte grega, sua abordagem parte da situação moderna e espera contribuir para seu aprimoramento. Não é à toa que o texto abre com as seguintes palavras: “é óbvio que a poesia moderna ou ainda não alcançou o objetivo em direção ao qual se esforça, ou que seu esforço não possui objetivo estabelecido, sua formação nenhuma direção específica”²². É a questão da formação cultural moderna que comanda a reflexão sobre a antiguidade, por sua vez ponto de referência crucial em tal empreitada. Deve-se, pois, sublinhar, no título do texto, a palavra “estudo”. É a discussão sobre como a arte grega será encarada ou estudada que importa – para compreender os desafios do presente.

*

De que modo deveria ser estudada a poesia grega? Esta pergunta é chave para compreender a relação do romantismo com a antiguidade, que não se resume à oposição. Existe, porém, oposição ao estudo neoclássico do classicismo, que o transformara em padrão eterno e, lançando mão das lições poéticas aristotélicas, pretendia decifrar os segredos da boa produção e correta avaliação de toda arte. Era isso que August Schlegel tinha em mente ao declarar que “o estudo dos antigos foi pervertido fatalmente”²³. Mesmo Goethe, tantas vezes crítico dos românticos, juntava-se a eles nisso, ao afirmar que “fragmentos do tratado sobre a arte poética fornecem uma estranha visão de Aristóteles”, pois “se precisaria antes de todas as coisas tomar contato com o modo de pensar filosófico deste homem para compreender como ele considerou esta manifestação artística”²⁴.

Foi essa apropriação neoclássica das lições aristotélicas que fez com que, algumas vezes, os primeiros românticos se voltassem para Platão. Pois, ao contrário do que Boileau e outros neoclássicos fizeram com o pensamento de Aristóteles, em Platão a reflexão sobre a arte não se manifestava na forma de regras ou determinações concretas sobre o fazer poético. Não era doutrina empírica prescritiva, mas reflexão filosófica especulativa.

²² Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 113 (217).

²³ August Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Bonn, K. Schroeder, 1923), Vorlesung I.

²⁴ J. W. Goethe, *Máximas e reflexões* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003), p. 142-143.

Esta reavaliação também trouxe uma mudança decisiva na relação prevalecente com a antiguidade clássica, que pode ser descrita como uma saída da influência romana e aristotélica, dominante sobre a crítica europeia, em troca de um laço mais forte com os gregos e especialmente com a tradição platônica. Anteriormente, os gregos haviam mantido seu impacto na história da estética sobretudo através dos romanos, bem como através das várias adaptações da *Poética*, de Aristóteles. Seguindo Winckelmann e a tradição do humanismo germânico, os Schlegel tentaram acabar com esta forma de classicismo através do estabelecimento de uma conexão mais próxima com o mundo estético dos gregos e se referindo diretamente às declarações sobre poesia de Platão...²⁵

Embora Platão tivesse expulsado os poetas da república ideal que imaginou, sua doutrina, para os românticos, parecia mais filosófica do que a tradição aristotélica que lera as lições poéticas do mestre de modo parcial, sem levar em conta o seu pensamento. Fora isso, os românticos sentiam-se atraídos pela reflexão platônica acerca da natureza não empírica do belo, que dava asas para os vãos de sua própria filosofia da arte. No que nos interessa aqui, cabe destacar que contestar a poética aristotélica visava desautorizar a estética neoclássica e, assim, tirar da antiguidade o valor de modelo a ser obedecido.

Nesse sentido, Winckelmann foi um discreto precursor do romantismo, a despeito de sua crença clássica no ideal apolíneo fixo de beleza grega na “nobre simplicidade e calma grandeza”²⁶. É que, como mostrou Gerd Bornheim, “sua importância histórica não repousa apenas no fato de defender entusiasticamente os antigos, mas sobretudo em saber problematizá-los, em perguntar o que se deve entender por ‘antigo’”²⁷. Foi este último ponto que o fez especialmente relevante para os românticos em geral.

No caso do “humanismo germânico”, a influência de Lessing, a despeito dos valores iluministas que o afastavam do romantismo, foi sentida pelos Schlegel, por conta da contestação pioneira do neoclassicismo no teatro.

Nós, alemães, reconhecemos com bastante sinceridade que ainda não possuímos um teatro. O que muitos de nossos críticos de arte, que concordam com essa confissão e são grandes admiradores do teatro francês, pensam ao dizer tal coisa eis algo que não posso realmente saber. Mas sei bem o que penso disso. Penso efetivamente que não só nós, alemães, mas os que se gabam de ter há cem anos

²⁵ Ernst Behler, “The Impact of Classical Antiquity on the Formation of the Romantic Literary Theory of the Schlegel Brothers”, in Zoran Konstantinovic, Warren Anderson e Walter Dietze, *Classical Models in Literature* (Innsbruck, Amoe, 1981), p. 139.

²⁶ J.-J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture* (Paris, Aubier, s/d), p. 142-143.

²⁷ Gerd Bornheim, *Páginas de filosofia da arte* (Rio de Janeiro, Uapê, 1998), p. 79.

um teatro, que se jactam até de ter o melhor teatro de toda a Europa, que também os franceses ainda não têm um teatro.²⁸

Por trás da provocação nacionalista de Lessing, estava o drama da “imitação *de segundo grau*”²⁹, como a chamaram Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy: os alemães viam-se forçados a imitar a imitação dos antigos que França e Itália exportavam, ficando não só privados de sua identidade, mas até dos seus próprios meios de imitação. Reeditar aquele classicismo, portanto, não seria suficiente para o teatro. Era preciso contestar o predomínio de Molière, Corneille e Racine, para valorizar o gênio poético inglês de Shakespeare, exemplo de liberdade face às regras antigas objetivas, já que ele não dependera da tragédia grega como modelo empírico para sua criação própria.

*

Todo o modo romântico de olhar a antiguidade está amparado no sentido histórico de que a “arte é infinitamente perfectível”³⁰, conforme escreveu Friedrich Schlegel. Shakespeare era a prova de tal perfectibilidade, levando a arte até alturas que mesmo os gregos não poderiam imaginar. Esta é a cifra do sentido histórico da arte, ao qual está submetida inclusive a antiguidade, pois “um máximo absoluto em sua contínua evolução não é possível: porém, um máximo relativo, condicionado, uma aproximação permanente, insuperável, é possível”³¹. Logo, a antiguidade não é o máximo absoluto, mas apenas o máximo relativamente condicionado ao seu tempo. Não criaram os antigos “simplesmente uma beleza sobre a qual nada mais belo poderia ser pensado”³². Tanto poderia que os modernos voltam os olhos para os gregos para criar sua beleza sobre a deles. Desse modo, embora destituída do valor modelar eterno, a arte grega faz parte da aproximação, jamais superável, do absoluto. Ela conta, segundo Schlegel, como

²⁸ Lessing, “Dramaturgia de Hamburgo”, in *De teatro e literatura* (São Paulo, EPU, 1991), p. 82.

²⁹ Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, *O mito nazista* (São Paulo, Iluminuras, 2002), p. 36.

³⁰ Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 176 (288).

³¹ *Ibid.*, p. 176 (288).

³² *Ibid.*, p. 175 (288).

“exemplo que compreende a idéia inalcançável, que se torna aqui, essencialmente, completamente visível”³³.

Embora o ensaio *Sobre o estudo da poesia grega* ainda traga, em seu bojo, certo respeito às regras e leis de construção poética oriundas dos gregos, Friedrich Schlegel já lança aí sua revolucionária consideração sobre a antiguidade, mesmo que de modo ambíguo. É o preço que, em geral, pagam os pioneiros: são menos resolutos e livres de contradições que seus epígonos. Essa ambiguidade, contudo, não diminui o quanto sua reflexão transformou o modo de pensar a relação dos modernos com os antigos, que agora tinham reconhecida sua qualidade estética sem que, para isso, fosse necessário destituí-la de sua natureza histórica e forçá-la ao patamar atemporal.

Este é o ponto de vista segundo o qual devemos encarar a antiguidade, como diria Hölderlin. Porém, ao mudar a forma de olhar a antiguidade, os românticos, ao mesmo tempo, descobriram, por assim dizer, outra paisagem, diferente daquela imagem forjada pelo neoclassicismo. De súbito, os gregos apareciam não mais como o povo solar do dia, mas como a cultura cuja fonte escondida era a noite escura. Lá deitavam as raízes de sua arte e, aliás, a relevância da forma dramática da tragédia. “Igualmente misturados na mente de Sófocles estavam a divina intoxicação de Dionísio, a profunda inventividade de Atena e a calma prudência de Apolo”³⁴, escreveu Friedrich Schlegel.

É aí que reside a importância da descoberta romântica da ambivalência da cultura grega como apolínea e dionisíaca, depois retomada pela filosofia de Nietzsche. Na medida em que não era mais concebida unilateralmente através do princípio apolíneo solar da ordem harmônica, a antiguidade não fornecia, objetivamente falando, a luz que desse orientação precisa. Seu princípio dionisíaco, de desmesura, retirava dela a precisão e o equilíbrio das medidas, pois a noite antiga era a fonte de onde brotava sua beleza. Esta ambivalência corrompia a solidez necessária a qualquer imagem que se queira modelar ou prescritiva. “Este caos formado de maneira estimulante é a semente a partir da qual se organizou o mundo da poesia antiga”, escreveu Friedrich Schlegel já no coração do grupo romântico de Iena, revelando que, “assim como os sábios procuram na

³³ Ibid., p. 175 (288).

³⁴ Ibid., p. 184 (298).

água o começo da natureza, a poesia mais antiga também se mostra em fluídas feições”³⁵.

Nesse sentido, acompanha a mudança de relacionamento que os românticos têm com a antiguidade certa alteração no que significa a própria antiguidade. Longe de ser modelo estável, ela é fluída, logo, não pode ser copiada. É apenas certa formação cultural exemplar, que não pode ser repetida, mas pode ser observada e, assim, tem muito a ensinar – pois ali os gregos souberam dar forma ao informe, mantendo-se na linha fina que separa e une a ordem e o caos, o ser e o nada. Suas produções artísticas “podem ser um insuperável exemplo no qual todo o propósito da arte torna-se tão manifesto quanto é possível em uma obra de arte efetiva”³⁶, sugere Schlegel. Elas não devem ser copiadas na objetividade empírica, mas imitadas no seu gesto diante do mundo. Logo, a antiguidade não precisa nos soterrar e nós não precisamos fazer oposição a ela com violenta soberba.

*

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. Para se alcançar a grandeza propriamente clássica, não seria 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 gostava de dizer August Schlegel, “admiração frígida”. Essas obras, por mais embebidas que fossem dos clássicos, trariam impresso o selo da genialidade original, ao contrário da monotonia da cópia. Se Shakespeare era o caso paradigmático dessa situação, os primeiros românticos não cessaram, contudo, de dar outros exemplos. Já era este o caso de Dante, segundo August Schlegel: reconhecendo Virgílio como seu mestre, ele

³⁵ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 35.

³⁶ Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 180 (293).

produziu uma obra que difere radicalmente da *Eneida*. E 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.³⁷

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 originalidade. Daí o papel do gênio do artista, tal como foi teorizado na estética de Kant. Segundo ele, “o gênio opõe-se totalmente ao espírito de imitação”³⁸. Imitar, aqui, significa copiar apenas. Porém, o próprio Kant sinaliza que, ainda assim, os produtos do gênio são “exemplares”³⁹. Imitar, agora, ganha outro sentido. Todo artista pode seguir o exemplo do outro, desde que não simplifique tal operação na forma da cópia fiel. Kant admite que “é difícil explicar como isto seja possível”, mas não abre mão de afirmar que tais produtos geniais são “os únicos meios de orientação para conduzir a arte à posteridade”⁴⁰. Imitar, portanto, é a base da historicidade da arte, graças à qual ela ganha sua posteridade, mas apenas na medida em que essa continuidade se dá pelas sucessivas originalidades que não tomam o modelo como norma, mas sim como exemplo que inspira.

Retomando Kant, os primeiros românticos afirmam, com August Schlegel, que a “mera imitação é sempre estéril; mesmo quando pegamos algo emprestado de outros, para que assuma forma verdadeiramente poética, deve nascer novamente conosco”⁴¹. 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. Não se deveria reproduzir os gregos, mas imitar seu exemplo, que era, para os românticos, ele mesmo original: “a

³⁷ August Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Bonn, K. Schroeder, 1923), Vorlesung I.

³⁸ I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 154 (183).

³⁹ *Ibid.*, p. 153 (182).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 155 (186).

⁴¹ August Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Bonn, K. Schroeder, 1923), Vorlesung I.

antiguidade inteira é um gênio”⁴², escreveu Friedrich Schlegel. Imitar os gregos seria, ao mesmo tempo, não imitá-los, já que eles não imitaram ninguém.

Não é à toa, então, que J. Winckelmann foi decisivo 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”⁴³. Recuperava, assim, a definição clássica da poesia como imitação, mas só para torcê-la, já que o objetivo é oposto: tornar-se inimitável. Nesta fórmula paradoxal, os primeiros românticos acharam o apontamento que, a despeito do caráter clássico do autor, renunciava seus ideais. Ela impunha, para eles, o desafio de serem inimitáveis em sua modernidade mas, ao mesmo tempo, afirmava que necessariamente só se poderia alcançar isto através da imitação dos antigos. Em jogo estava, como disse Friedrich Schlegel, a “percepção da diferença absoluta entre antigo e moderno”⁴⁴, 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.

Em suma, o 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 distinto do passado. Mudava-se o conceito de “mímesis”, de imitação.

“Este é o caráter da verdadeira imitação”, afirmou Friedrich Schlegel, completando ainda que “o modelo, para o artista, é apenas estímulo e meio para individualizar os pensamentos daquilo que pretende criar”⁴⁵. Ele sugeria certa

⁴² Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 91 (*Athenäum*, Fr. 248).

⁴³ J.-J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture* (Paris, Aubier, s/d), p. 94-95.

⁴⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 71 (*Athenäum*, Fr. 149).

⁴⁵ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 75.

comunicação não excludente entre o velho e o novo, já que a “afetação não surge tanto do esforço em ser novo, quanto do temor de ser antigo”⁴⁶. Nesse sentido, a arte clássica grega é estimada no romantismo enquanto fonte de onde pode jorrar inspiração poética exemplar 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”⁴⁷.

Transformar todo este poderoso mar de vida da poesia grega em normas e regras seria, no limite, traí-la. Seria fazer do seu belo arabesco que combinava figuras diversas a partir do caos da fantasia criativa apenas a diretriz de alguma ordem geral fixa e sem vida. 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 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.⁴⁸

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. Não querem fugir do tempo pelo subterfúgio

⁴⁶ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 35 (*Lyceum*, Fr. 101).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁸ Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 218.

de eternizar como absolutas regras que são históricas. Para eles, o absoluto não pertence à antiguidade, mas a antiguidade faz parte do absoluto. Por isso, embora não forneça regras universais acima da história, ela deve ser olhada com toda a atenção, já que aí se expressa o absoluto. “Se o absoluto se externaliza no empírico, então não é adequado ver esta externalização como um ato essencialmente repetitivo e atemporal”, logo, “era necessário examinar esta articulação do absoluto como um processo histórico”⁴⁹, como reparou Suart Barnett.

*

“Hegel é, para mim, o pai da história da arte”⁵⁰, afirmou Ernst Gombrich. Poder-se-ia deslocar, na sua sentença, apenas a filiação paternal de Hegel. Ele é mais a mãe da história da arte, que gera e entrega para o mundo, já pronta, a criança nascente – na nossa metáfora, a historicização da arte. No lugar de pai, daquele que insemina pela primeira vez, estão os primeiros românticos, que exigiam, ao lado da “mais profunda especulação”, também “a história da arte mais erudita”⁵¹, de acordo com Friedrich Schlegel.

Eles despertaram para o sentido histórico da arte, que seria, depois, apropriado, com maior força, por Hegel, para quem o absoluto não fica fora da história, mas se realiza na história e como história – o que vale inclusive para a exposição do absoluto na arte. “Tratamos da arte nascendo da própria idéia absoluta e até mesmo indicando a exposição sensível do próprio absoluto como sua finalidade, devemos proceder junto a esta visão panorâmica”⁵², afirma Hegel. Nos seus cursos de estética, essa visão panorâmica deve ser a história que “mostre como as partes singulares se originam do conceito de belo artístico em geral enquanto exposição do absoluto”⁵³.

⁴⁹ Stuart Barnett, “Critical Introduction: The Age of Romanticism: Schlegel from Antiquity to Modernity”, in Friedrich Schlegel, *On the Study of Greek Poetry* (New York, State University of New York Press, 2001), p. 13.

⁵⁰ Ernst Gombrich, “Hegel e a História da Arte”, in *Revista Gávea*, n. 5 (Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1988), p. 57.

⁵¹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 90 (*Lyceum*, Fr. 121).

⁵² F. W. G. Hegel, *Cursos de estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 86.

⁵³ *Ibid.*, p. 86.

Porém, a despeito da proximidade de Hegel, as diferenças entre ele e os românticos são grandes. Pois o modo romântico de pensar a história não possuía o sentido teleológico que Hegel lhe emprestava, ou seja, não tinha norte fixo algum para o qual, a priori, tendesse. Menos ainda achavam os românticos, como Hegel, que o caminhar do tempo tivesse fim, lugar no qual, chegando lá, cessasse o caminho. Daí a perspectiva de Friedrich Schlegel da “infinita perfectibilidade” da arte, que lhe abre a possibilidade de crescer para sempre, fora de qualquer marco finalista. Entende-se, agora, porque Schlegel podia enunciar, paradoxalmente, um “classicismo crescendo sem limites”.

Portanto, a presença da história na compreensão da arte, com os românticos, não foi totalizante como em Hegel. Mesmo assim, mudara o modo de pensar a relação do presente moderno com o passado clássico, que deixava de ser a norma atemporal para a arte, já que, para os românticos, “os antigos (...) não possuem o monopólio da poesia”⁵⁴, como afirmou Friedrich Schlegel. Só por isso, o próprio Hegel pôde reconhecer que “o mérito de ter dado forma clássica à beleza sensual foi sem dúvida para os gregos, mas o classicismo representa apenas uma fase da arte”⁵⁵, como afirmou Gombrich.

De Hegel em diante, a compreensão da arte pela história tornou-se preponderante, até sufocante às vezes. Porém, naquele momento, o sentimento era o oposto. Historicizar a arte era dar a ela o ar que lhe faltava por conta da subordinação ao classicismo enquanto modelo eterno a ser obedecido. Foi isso que fizeram os românticos, liberando a arte de tais compromissos e, ao mesmo tempo, sem enclausurá-la numa estrutura sistemática rígida. Para August Schlegel, o combate era contra os que “reclamavam para os antigos uma autoridade ilimitada, e com grande aparência de razão, desde que eles são modelos a sua própria maneira”⁵⁶. Modelos a sua própria maneira quer dizer: a arte antiga é absoluta dentro de seu próprio jeito, é o máximo condicionado ao seu tempo, não o incondicionado fora da história que serviria de lei para qualquer época.

⁵⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 34 (*Lyceum*, Fr. 91).

⁵⁵ Ernst Gombrich, “Hegel e a História da Arte”, in *Revista Gávea*, n. 5 (Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1988), p. 58.

⁵⁶ August Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Bonn, K. Schroeder, 1923), Vorlesung I.

Pode-se dizer que os românticos tiraram o absoluto dos antigos e colocaram os antigos no absoluto. Por isso, classificá-los como anticlassicismo não é adequado, embora menos ainda realocá-los como neoclássicos. “Schlegel não procura opor a Grécia e a literatura moderna; antes, procura construir uma reflexão produtiva, crítica”⁵⁷, afirmou Franz Mannemeier. No contexto pós-clássico, os românticos refundam a relação da modernidade com a antiguidade – aquela não se atrasa por olhar para esta. “Sob esta premissa, poder-se-ia afirmar, paradoxalmente, que o mais avançado tipo de modernidade consiste naquela mentalidade que possui a mais viva relação com os gregos”, notou Ernst Behler, para quem a singularidade da posição romântica alemã foi que nela “classicismo e modernidade entram em uma relação de forte interação, uma comunicação ausente na França, na Inglaterra e em todos os outros tratamentos da querela entre os antigos e os modernos”⁵⁸. Não seria pelo grau de recusa ou endosso da antiguidade que seria medido o vigor da modernidade, mas pela capacidade de com ela interagir.

*

Goethe foi sagaz ao afirmar que “classicismo e romantismo, impulso corporativo e liberdade profissional, manutenção e esfacelamento do solo fundamental: é sempre o mesmo conflito, que sempre gera, por fim, um novo”, portanto, “o procedimento mais sensato do regente seria moderar de tal modo esta luta que, sem declínio de um dos lados, ele pudesse se equilibrar”⁵⁹. Esta deve ter sido a esperança de Hegel ao buscar a síntese feliz dos opostos dialéticos. “Todavia, isto não é dado ao homem, e Deus também parece não desejá-lo”⁶⁰, afirma Goethe, aqui mais próximo dos românticos. Para estes, entretanto, o romantismo não é apenas um dos termos do conflito, e sim o nome de sua aceitação. Se eles, às vezes, tentaram ser o regente que moderaria a luta até o equilíbrio, sabiam que o esforço não evitava o restabelecimento, a cada vez, do conflito. Entretanto, Goethe, em geral, não os entendia assim, como prova a

⁵⁷ Franz Norbert Mannemeier, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff Dargestellt anhand der Literaturkritischen Schriften* (München, Fink, 1971), p. 22-23.

⁵⁸ Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993), p. 4.

⁵⁹ J. W. Goethe, *Máximas e reflexões* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003), p. 21.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

passagem abaixo, em que ele postula que a origem da oposição entre classicismo e romantismo vinha de suas discussões e obra.

O conceito de poesia clássica e de poesia romântica, que hoje corre o mundo e tantas discussões provoca, veio originalmente de mim e de Schiller. Eu seguia na poesia a máxima objetividade e não queria aceitar nenhuma outra. Mas Schiller, que via tudo subjetivamente, considerava a sua atitude a única justa e, para se defender contra mim, escreveu o ensaio acerca da poesia ingênua e da poesia sentimental. Demonstrava que eu, contra a minha própria vontade, continuava a ser romântico, e que a minha Ifigênia, por causa do predomínio que nela tem o sentimento, não era de modo algum clássica, ao gosto antigo, como se poderia supor. Os Schlegel se apoderaram da idéia e a lançaram, a ponto que hoje toda a gente fala de Classicismo e de Romantismo, quando há cinquenta anos ninguém se lembrava de tal.⁶¹

Essas palavras de Goethe fazem suspeitar que ele não via que, para os primeiros românticos, não resolveríamos a relação com os antigos por afirmação ou negação. Fadados ao contato com eles, porém, poderíamos abandonar o que Ernst Behler chamou de “versão pobre da modernidade”, que é a “mera separação do classicismo”, em prol da “modernidade genuína”, que “possui um relacionamento igual com o classicismo e é uma posição dinâmica em relação àquele mundo”⁶². Sem essa proposital ambivalência de sua posição histórica, dificilmente entendemos os primeiros românticos alemães. Sua ausência de alguma negação mais contundente do classicismo⁶³, aliás, “explica a talvez confusa presença de um anseio quase neoclássico pela antiguidade junto com a firme convicção de que a cultura contemporânea é irrevogavelmente distinta da antiguidade”⁶⁴, conforme comentou Stuart Barnett. Só aparentemente, contudo, há aí contradição. Pois “os grandes poetas e artistas”, observou August Schlegel, “seja qual for a força de seu entusiasmo pelos antigos e seja qual for a

⁶¹ J. W. Goethe, *Conversações de Goethe com Eckermann* (Lisboa, Vega, 1990), p. 240-241.

⁶² Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993), p. 105.

⁶³ Neste cenário, é possível que os primeiros românticos concordassem com o que, muitos anos depois, pensaria Benedetto Croce, ao escrever que “quando se começa a experimentar o cansaço da infecunda defesa de um ou outro ponto de vista parcial; quando, sobretudo, das obras de arte comuns, que são produto da escola romântica e da clássica, das obras convulsionadas pela paixão e das friamente decorosas, se desvia o olhar não dos discípulos, mas dos mestres, não dos medíocres, mas dos grandes; vê-se então que o contraste se afasta para longe, e deixa-se de ter a possibilidade de usar uma ou outra palavra de ordem das escolas: os grandes artistas, as grandes obras, ou as partes grandes daquelas obras, não podem chamar-se nem românticas nem clássicas, nem passionais nem representativas, porque são a um só tempo clássicas e românticas”. Benedetto Croce, *Breviário de Estética / Aesthetica in nuce* (São Paulo, Ática, 1997), p. 49.

⁶⁴ Stuart Barnett, “Critical Introduction: The Age of Romanticism: Schlegel from Antiquity to Modernity”, in Friedrich Schlegel, *On the Study of Greek Poetry* (New York, State University of New York Press, 2001), p. 9.

determinação de seu propósito de entrar em competição com eles, são compelidos por sua independência e originalidade mental a desbravar seu caminho próprio”⁶⁵. Era o que a modernidade precisava.

Nesse contexto, poderíamos dizer que os primeiros românticos saem daquele paradigma que já foi chamado, na esteira de Philippe Lacoue-Labarthe, de (simples) “imitação dos antigos” para entrar no (mais complexo) da “imitação dos modernos”, que é “ordenada a partir de uma perspectiva de ‘superar’ os antigos, não segundo uma simples inversão do problema, do tipo: a cópia é melhor do que o original, que permanece em realidade submissa à mesma ordenação”, e sim segundo “uma *repetição* dos antigos, na qual se repete o que eles em realidade nunca foram”⁶⁶. Imitar os antigos seria, assim, retomá-los, mas esta retomada jamais reproduz apenas o que foi. Ela traz o que ali não foi.

Eis aí a originalidade da descoberta da antiguidade feita pelos primeiros românticos. Esta descoberta era, ela mesma, a produção da antiguidade. Repetido, portanto, era aquilo que os antigos não foram, alojando a diferença no seio mesmo da imitação que, ao contrário do conceito tradicional, não seria só cópia. Somente assim, acreditavam os românticos, “a antiguidade encanecida tornar-se-á de novo viva”⁶⁷, como diz Schlegel. Novalis, por sua vez, escreve, com todas as letras, que “através do estudo assíduo e espirituoso dos antigos surge apenas agora uma literatura clássica para nós – a qual os antigos mesmos não possuíam”⁶⁸. Simultaneamente à criação de sua modernidade, os primeiros românticos criavam também a sua antiguidade.

Imitar deixava de se opor à formação singular de si próprio. Imitar a antiguidade, pelo contrário, seria parte constitutiva da construção própria, não só copiada, da época moderna. Márcio Seligmann-Silva, em ensaio sobre o assunto, afirmou que “esse modelo de formação do próprio por meio da imitação é evidentemente uma atualização da antiga lei retórico-poética da imitação como princípio da criação”⁶⁹. Imitar seria, portanto, criar, já que, como dissemos, o que

⁶⁵ August Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Bonn, K. Schroeder, 1923), Vorlesung I.

⁶⁶ Virginia de Araujo Figueiredo e João Camilo Penna, “Introdução”, in Philippe Lacoue-Labarthe, *A imitação dos modernos* (São Paulo, Paz e Terra, 2000), p. 10-11.

⁶⁷ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 52.

⁶⁸ Novalis, *apud* Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 120.

⁶⁹ Márcio Seligmann-Silva, “A formação da Alemanha a partir da Grécia: Winckelmann e F. Schlegel”, in *O local da diferença* (São Paulo, Ed. 34, 2005), p. 292.

é repetido é o que não foi, já que a antiguidade é, ela mesma, criada pela modernidade, como queria Novalis. Seu amigo Friedrich Schlegel afirma que

para pode traduzir perfeitamente dos antigos para o moderno, o tradutor teria de dominar tanto este último que, se necessário, poderia fazer todo o moderno, mas ao mesmo tempo entender tanto o antigo que, se necessário, não poderia apenas imitá-lo, mas também criá-lo de novo.⁷⁰

Imitação não seria só o que parece. Seria tradução e esta, por sua vez, é criação. Nenhuma experiência foi tão aguda, neste aspecto, quanto as traduções propriamente ditas de Hölderlin para o alemão das tragédias gregas. Tal contato em geral com os gregos teria sido apontado filosoficamente, por exemplo, pelo pensador holandês Hemsterhuis, que “soube delimitar belamente um âmbito moderno pela simplicidade antiga”⁷¹, segundo August Schlegel. Hemsterhuis já observava, é verdade, “que os gregos jamais copiaram as obras dos egípcios, e que se pode considerar que as artes nasceram de fato entre eles”⁷². Nada poderia atrair mais os primeiros românticos alemães do que isso.

Não é, portanto, no conteúdo para o qual os primeiros românticos olham que compreendemos sua posição diante do classicismo, se é de afirmação ou de negação. Pois, nesse caso, está claro: é de afirmação, já que eles não cessam de olhar para o classicismo. Mais que isso. Eles gostariam, em certo sentido, de ser clássicos, já que, segundo Friedrich Schlegel, “um escrito clássico jamais tem de poder ser totalmente entendido” e “aqueles que são cultos e se cultivam têm, no entanto, de querer aprender sempre mais com ele”⁷³. Este é exatamente o objetivo da própria escrita dos primeiros românticos alemães. Porém, o que muda, e os distingue de seus contemporâneos neoclássicos, é a forma pela qual olham para isso que olham, a antiguidade. Esta forma não é a da obediência cega que copia o modelo passado, mas a da apropriação criativa da fonte que inspira o futuro. Era o anúncio do primeiro nascimento da modernidade estética de vanguarda.

⁷⁰ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 126 (*Athenäum*, Fr. 393).

⁷¹ *Ibid.*, p. 95 (*Athenäum*, Fr. 271).

⁷² Franz Hemsterhuis, “Carta sobre a escultura”, in *Sobre o homem e suas relações* (São Paulo, Iluminuras, 2000), p. 33.

⁷³ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 23 (*Lyceum*, Fr. 20).

“Daquilo que os modernos querem é preciso aprender o que a poesia deve vir a ser; daquilo que os antigos fazem, o que ela tem de ser”⁷⁴, escreveu Friedrich Schlegel. Futuro (como vir a ser) entra em contato com o passado (como o que tem de ser) no presente (como o que fica entre ambos). Nesse sentido, a relação dos antigos com os modernos, de acordo com os primeiros românticos, seria aquela em que, afirma ainda Schlegel, “o mestre disciplinasse a sério o discípulo, mas também lhe deixasse, no suor de seu rosto, uma base sólida como herança, sobre a qual o seguidor devesse então avançar sempre mais, com grandeza e audácia, para finalmente movimentar-se com liberdade e habilidade nas mais orgulhosas alturas”⁷⁵. Goethe, a despeito de suas críticas aos românticos, parecia afinado com eles ao escrever os seguintes versos no *Fausto*.

*O que hás herdado de teus pais,
Adquire, para que o possuas,
O que não se usa, um fardo é, nada mais,
Pode o momento usar tão só criações suas.*⁷⁶

⁷⁴ Ibid., p. 33 (*Lyceum*, Fr. 84).

⁷⁵ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 35.

⁷⁶ J. W. Goethe, *Fausto: uma tragédia – Primeira parte* (São Paulo, Ed. 34, 2004), p. 85.