5

Modernidade na arte: poesia transcendental e nova mitologia

“Seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram”¹. Essas palavras de Hegel delimitaram o que, até hoje, chama-se de morte da arte. Escrevendo no início do século XIX, Hegel não achava que novas obras de arte não fossem ser produzidas. Mas achava, sim, que elas não seriam a expressão privilegiada da verdade do espírito na época moderna. Seu diagnóstico é essencialmente histórico: “os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram”². Hegel não tem em vista, primordialmente, dizer que a arte do passado é superior à do presente. Seu objetivo é mostrar que o presente moderno não lida com a arte do mesmo jeito que a antiguidade clássica. “Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte”³. É esta submissão que Hegel destaca, pois a beleza da arte não passaria mais às nossas vidas sem o crivo da reflexão. Ele conclui, então, que “a *ciência* da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação”⁴. Não é, a rigor, a arte que preocupa Hegel, mas sim a filosofia da arte, pois a arte, como determinação superior da verdade, pertence ao passado, enquanto a filosofia da arte, esta sim, pertence ao presente: “o pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte”⁵. Hegel, como a maioria de seus contemporâneos, enxergava a modernidade nascente como a emergência do poder do pensamento reflexivo no homem. E a arte, apegada à beleza sensível, não faria parte deste progresso, ficando para trás.

¹ F. W. G. Hegel, *Cursos de estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 35.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

Diríamos que as condições de recepção não mais permitiam que as obras de arte desempenhassem o papel de outrora.

Hegel, porém, não subestimava a arte. Pelo contrário, parecia ter verdadeira estima por ela. Só que, por isso mesmo, não se contentava em afirmar sua presença secundária no mundo e assistir seu declínio como centro da vida coletiva do homem. Se a arte “perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade”⁶, como ele achava, o melhor seria compreender este processo. Pois as obras de arte modernas, diz ele, não despertam o efeito das antigas: “a impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior”⁷. Esta pedra de toque superior era a filosofia. Mas ela não poderia conviver com a arte. Deveria, antes, compreendê-la conceitualmente e, assim, superá-la, ainda que a conservando no processo reflexivo que leva a cabo a retrospecção de toda a história do espírito do mundo. Para Hegel, a modernidade é a época da filosofia, enquanto a antiguidade foi a época da arte. Daí seu famoso veredicto: “a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado”⁸.

Nem todos, porém, pensavam como Hegel. Basta lembrar do caso de Schiller. Ele, no final do século XVIII, já expunha a transformação da situação da arte na modernidade em termos parecidos com os que Hegel empregaria depois, mas com conclusões bem diferentes. Schiller comparava os poetas antigos e modernos, afirmando que “aqueles nos comovem pela natureza, pela verdade sensível, pela presença viva; estes nos comovem pelas idéias”⁹. Ele dizia que, entre os primeiros, predominava o estilo “ingênuo”, enquanto, entre os segundos, o estilo “sentimental”. Enquanto os ingênuos podem sê-lo porque desfrutam da comunhão direta com a natureza à sua volta, os sentimentais o são pois a reflexão media sua relação com o ser em geral. Embora os sentimentais comovam, não o fazem acolhendo com tranqüilidade, simplicidade ou desenvoltura e expondo, do mesmo modo, aquilo que foi acolhido. Neles, “involuntariamente, a fantasia se antecipa à intuição, o pensamento à sensação, e fecham-se olhos e ouvidos para se imergir completamente em si”, pois aí “a mente não pode suportar nenhuma impressão sem ao mesmo tempo assistir a seu próprio jogo e pôr diante e fora de

⁶ Ibid., p. 35.

⁷ Ibid., p. 34.

⁸ Ibid., p. 35.

⁹ F. Schiller, *Poesia ingênuo e sentimental* (São Paulo, Iluminuras, 1991), p. 61.

si, mediante reflexão, aquilo que tem em si”¹⁰. Essa situação define o problema da criação poética moderna. Nela, “jamais alcançamos o objeto, mas apenas o que o entendimento reflexionante do poeta fez do objeto, e mesmo quando o próprio poeta é esse objeto, quando quer nos exprimir suas sensações”, completa Schiller, “não experimentamos imediatamente e em primeira mão o seu estado, mas como se reflete em sua mente, aquilo que pensou sobre tal estado como espectador de si mesmo”¹¹. Era a arte que se tornava crítica de si mesma.

Marca a criação moderna a autocrítica de suas obras, que não mais usufruem diretamente da natureza. Em suma, os modernos separaram-se da “chama que alimenta o espírito poético”: a natureza. “Entre nós, a natureza desapareceu da humanidade”¹², afirma Schiller. Tornamo-nos, assim, a cultura separada da natureza. Schiller pergunta-se, então, “o que teriam por si mesmos de tão apazível para nós uma flor singela, uma fonte, uma rocha musgosa, o gorjeio dos pássaros, o zumbidos das abelhas”, a princípio sem saber o que “poderia dar-lhes um direito ao nosso amor”. Mas ele responde: “neles amamos a vida silenciosamente geradora, o tranqüilo atuar por si mesmos, o ser segundo leis próprias, a necessidade interna, a eterna unidade consigo mesmos”¹³. Estaríamos, então, diante da suposta perfeição passada da “idade de ouro” dos gregos? Não, pois “essa perfeição não é mérito seu, porque não é obra de sua escolha”¹⁴. Estes poetas ingênuos o foram natural e necessariamente. “Nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade”¹⁵, diz Schiller. Não é pelo retorno ao passado que o problema da poesia moderna se resolveria, e sim pela perseguição do ideal no futuro. Este seria, como notou Peter Szondi¹⁶, a síntese dialética na qual o sentimental conquista, através da reflexão livre, aquilo que o ingênuo tinha apenas pela necessidade natural. Schiller chega a dizer que “a disposição sentimental é o resultado do empenho em restabelecer a sensibilidade ingênua segundo o conteúdo, *mesmo sob as condições da reflexão*”¹⁷. Schiller, ainda que destaque o caráter reflexivo da cultura moderna, não fez disso, como

¹⁰ Ibid., p. 72.

¹¹ Ibid., p. 72.

¹² Ibid., p. 55.

¹³ Ibid., p. 44.

¹⁴ Ibid., p. 44.

¹⁵ Ibid., p. 44.

¹⁶ Peter Szondi, “Das Naive ist das Sentimentalische”, in *Schriften II* (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1978), p. 75-76.

¹⁷ F. Schiller, *Poesia ingênua e sentimental* (São Paulo, Iluminuras, 1991), p. 88.

Hegel, a cova da arte como expressão digna do espírito de seu tempo; ao contrário, enxergava a possibilidade de que a arte, ao se transformar, fornecesse a verdadeira “educação estética do homem”¹⁸.

Essa perspectiva foi decisiva para o primeiro grupo romântico alemão. Friedrich Schlegel, no prefácio de seu ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*, sublinha que poderia melhorá-lo se tivesse tido tempo de alterá-lo após ler as reflexões de Schiller¹⁹. Não pôde. Ficou esta observação, que é significativa porque Schlegel, nesse ensaio escrito antes da formação do grupo romântico, apresenta a arte moderna, em geral, de forma pejorativa, ao contrário de Schiller. Faltariam a esta arte, pensa Schlegel, a objetividade e a coesão no todo que possuía a antiguidade. Em seu lugar, havia a dispersão fragmentada do tipo subjetivo “interessante”. É possível, como sugeriu Hans-Robert Jauss²⁰, que a leitura de Schiller tenha dirigido o olhar de Schlegel para a caráter reflexivo da arte moderna não só como problema mas, paradoxalmente, como oportunidade para pensar diferentemente os dilemas da criação neste momento histórico. Tanto que, a partir de então, Schlegel acompanha Schiller, contra o que Hegel diria mais tarde, na tese de que, se a reflexão é a marca específica da época moderna, ela não implica a superação da arte pela filosofia.

Na *Conversa sobre a poesia*, Schlegel afirma que “romântico é justamente o que nos apresenta um conteúdo sentimental em uma forma da fantasia”²¹. Seu vocabulário neste texto, já escrito a partir da experiência no grupo de amigos formado com o primeiro romantismo alemão, evidencia o quanto Schiller determinou a virada no seu pensamento. Romântico e sentimental chegam até a funcionar como sinônimos às vezes. Para tanto, contudo, é preciso, diz ele, esquecer “o significado corriqueiro e pejorativo da palavra sentimental, em que por esta denominação se entende quase tudo o que comove de modo trivial, é lacrimoso e cheio daquele familiar sentimento de honradez”²². Eis a definição de Schlegel para o termo sentimental: é “o que nos agrada, onde o sentimento

¹⁸ F. Schiller, *A educação estética do homem* (São Paulo, Iluminuras, 1990).

¹⁹ Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 116.

²⁰ Hans-Robert Jauss, “Schlegels und Schillers Replik auf die ‘Querelle des anciens et des modernes’”, in *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970), p. 160.

²¹ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 65.

²² *Ibid.*, p. 65.

domina, mas aquele sentimento espiritual, não o que provém dos sentidos”²³. Enquanto os sentidos dizem respeito ao contato direto e, portanto, mais objetivo com as coisas, o espírito, por sua vez, diz respeito à presença do pensamento reflexivo no acesso ao ser. Espírito é o sentido que vê a si mesmo. Tal situação marca indelevelmente a arte moderna pelo caráter reflexivo. Hegel achava que, com isso, a arte já não possuía o esplendor de antes e devia, assim, dar lugar à filosofia. Segundo Schlegel, a consequência da situação é, antes, a aproximação entre ambas – tese que será a do primeiro romantismo.

*

Para Friedrich Schlegel, a transformação da arte na modernidade significava seu contato mais próximo com a filosofia. Já o próprio nome que os primeiros românticos dão a ela evidencia isso. “Há uma poesia cujo um e tudo é a proporção entre ideal e real e que, portanto, por analogia com a linguagem técnica filosófica, teria de se chamar poesia transcendental”²⁴. É o termo “transcendental” que, tomado à filosofia, caracteriza a arte moderna. Precisamos, então, compreender seu sentido através da discussão colocada por Schlegel da relação entre o ideal e o real. No tradicional realismo filosófico, supõe-se que o homem tem acesso ao ser de tudo o que é tal como é, ou seja, a realidade apresenta-se a ele como é, mesmo que esta apresentação faça-se ao pensamento, e não aos sentidos. Na modernidade, porém, o ceticismo de Hume colocou sérias suspeitas sobre essa pretensão, pondo a dúvida no coração da filosofia. Não à toa, Kant dizia que foi despertado de seu sonho dogmático, ou seja, realista, graças a Hume. Ele, a partir daí, formulou sua filosofia crítica. Sugeriu que se experimentasse o contrário do realismo objetivo, mas sem o refúgio cético. Tal crítica consistia em fazer com que o aparecer dos objetos obedecesse não ao seu puro ser interior, mas às estruturas daquele para quem o aparecer aparece: o sujeito que todos somos. Eis o caráter ideal que sustenta a apreensão do real nessa filosofia.

Nesse contexto, o termo “transcendental”, para Kant, designa o recuo filosófico que não se preocupa tanto com o real como coisa objetiva quanto com

²³ Ibid., p. 65.

²⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 88 (*Athenäum*, Fr. 238).

as condições de possibilidade desse real, com seu fundamento que, no caso, aparece como sujeito. Nesse sentido específico, a filosofia transcendental precisava ser crítica ou, melhor, autocrítica, já que se questiona sobre o fundamento de sua própria compreensão do real, e não apenas sobre o real em si. Seu movimento é a reflexão, é flexionar-se sobre si mesma. Por isso, os primeiros românticos apontam a proximidade de Fichte, sua principal referência filosófica, e Kant: “apenas assim se pode ver e compreender a identidade de sua filosofia com a kantiana”, afirma Friedrich Schlegel, completando que “principalmente a nova exposição da doutrina-da-ciência é sempre ao mesmo tempo filosofia e filosofia da filosofia”²⁵.

Fichte teria seu mérito principal no teor crítico. É filosofia da filosofia. Ela é reflexiva, coloca em questão antes a forma de conhecer do que o próprio conhecimento, já que este só é o que é naquela. Segundo Schlegel, “crítico também é algo que jamais se pode ser o bastante”²⁶. Daí o elogio da radicalização desse procedimento na filosofia madura de Fichte, “um Kant elevado à segunda potência”²⁷. Transcendental, então, seria a crítica como autocrítica, segundo os primeiros românticos, acarretando a centralidade da reflexão. Eles acompanham, até aí, Kant e, sobretudo, Fichte. Mas, a partir daí, separam-se de ambos, já que essa reflexão, pensavam, não diz respeito, em primeiro lugar, ao sujeito, e sim à linguagem. Este será o deslocamento que devemos ter sempre em vista.

Kant afirmava: “chamo de transcendental todo conhecimento que se ocupa não tanto dos objetos quanto do modo de conhecê-los”²⁸. Se Schlegel o tivesse parafraseado, provavelmente diria assim: “chamo de transcendental toda poesia que se ocupa não tanto dos objetos quanto do modo de poetizá-los”. Eis a transformação da natureza da poesia na época reflexiva que é a modernidade. Seu centro não é mais o objeto de que trata, e sim a forma como o trata, mesmo que isso nem sempre apareça explicitamente, como acontece na filosofia de Fichte, que “não fala muito da forma, porque dela é mestre”²⁹.

²⁵ Ibid., p. 97 (*Athenäum*, Fr. 281).

²⁶ Ibid., p. 97 (*Athenäum*, Fr. 281).

²⁷ Ibid., p. 97 (*Athenäum*, Fr. 281).

²⁸ I. Kant, *Crítica da razão pura* (São Paulo, Abril Cultural, 1980), p. 33 (B 25). Trad. modificada a partir de J. Ferrater Mora, *Dicionário de Filosofia* (São Paulo, Edições Loyola, 2001), p. 2918.

²⁹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 97 (*Athenäum*, Fr. 281).

É claro que o caráter reflexivo não é privilégio absoluto da modernidade, embora predomine nela. Por isso, o esforço romântico é destacar, a partir do presente, o passado que estimula a nova poesia, fundando sua própria linha de descendência na tradição, selecionando experiências poéticas que anteciparam o caráter moderno, como em Homero, Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Cervantes ou Shakespeare. Mesmo porque,

assim como se daria pouco valor a uma filosofia transcendental que não fosse crítica, não expusesse o produtor com o produto e contivesse ao mesmo tempo, no sistema de pensamentos transcendentais, uma caracterização do pensamento transcendental: assim também aquela poesia deveria unir, aos materiais transcendentais e aos exercícios preliminares para uma teoria poética da faculdade criadora, uns e outros não raros nos poetas modernos, a reflexão artística e o belo auto-espelhamento que se encontram em Píndaro, nos fragmentos líricos dos gregos e na elegia antiga, mas, entre os modernos, em Goethe, e expor também a si mesma em cada uma de suas exposições e em toda parte ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia.³⁰

Poesia transcendental é a que poetiza a própria poesia, que reflete sobre si. Logo, ao invés de dar lugar à filosofia, como gostaria Hegel, a arte transforma-se para agregar a si o caráter que define a época moderna: a reflexão. Ela se dobra sobre si mesma e, por isso, não expõe apenas o produto, mas também o próprio processo de produção, que passa a fazer parte do produto. “E no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos”³¹. Seguindo o exemplo da filosofia transcendental, que deve tornar-se filosofia da filosofia, a poesia torna-se, ela mesma, poesia da poesia. Em tudo o que faz, o homem moderno coloca, junto, a consciência que tem de estar fazendo. Daí a recorrente metáfora romântica do espelho. É como se o artista moderno, ao escrever ou pintar, ao compor ou construir, enfim, ao fazer sua atividade, estivesse sempre diante do espelho no qual vê o reflexo do que está fazendo. Ele, com isso, não pode senão trazer para o que cria este fato: sua consciência de estar criando. Por isso, o produtor entra no produto, o criador na obra, o sujeito no objeto. Não se trata de pôr o artista empírico vaidosamente retratado na obra feita, mas sim de deixar que esta obra carregue consigo a consciência que ela tem de sua criação, ou seja, seu caráter reflexivo, cuja

³⁰ Ibid., p. 88-89 (*Athenäum*, Fr. 238).

³¹ Ibid., p. 64 (*Athenäum*, Fr. 116).

metáfora é o espelho. Essa poesia, às vezes chamada simplesmente de romântica, “pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época” ou, ainda, “oscilar, livre de todo interesse real e ideal, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos”³².

*

Fazem parte os primeiros românticos da conquista histórica da autoconsciência reflexiva e, com isso, da perda da suposta ingenuidade antiga, já que, como sustentou Gumbrecht, “há um processo de modernização, abrangendo as décadas em volta de 1800, que gerou um papel de observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo”³³. Essa transformação epistemológica abarca o poeta moderno. Ele não só faz, mas sabe que faz. Não apenas cria, sabe que cria. E, com isso, precisa colocar tal saber na própria criação, já que ele faz parte dela. Essa situação diagnosticada na origem do romantismo antecipa “a não-ingenuidade a que já, segundo Hegel, não mais se pode esquivar”³⁴, como disse Adorno mais tarde. Tal processo, em suma, foi a perda da naturalidade da atitude criativa, que, desde então, tornou-se atividade crítica de si. Por isso, mesmo quando propostas dos primeiros românticos parecem querer, de algum modo, resgatar a ingenuidade passada, seu sentido é irônico.

É o caso daquilo que, em especial na esteira da participação de Schelling no grupo, eles chamaram de “nova mitologia”. Nessa expressão, deve-se sublinhar a palavra “nova”, talvez até mais do que a palavra “mitologia”, a fim de não correremos o risco de, justamente, entendê-la como proposta restauracionista, o que ela não é. Não se trata de recuperar a velha mitologia, mas de construir a nova, que, por isso mesmo, não é natural, como a antiga, mas requer certo esforço consciente de elaboração.

Pois ela nos virá através do caminho inverso da de outrora, que por toda parte surgiu como a primeira floração da fantasia juvenil, diretamente unida e formada com o mais vivo e mais próximo do mundo dos sentidos. A nova mitologia deverá, ao contrário, ser elaborada a partir do mais profundo do espírito; terá de

³² Ibid., p. 64 (*Athenäum*, Fr. 116).

³³ Hans Ulrich Gumbrecht, *Modernização dos sentidos* (São Paulo, Ed. 34, 1998), p. 13.

³⁴ Theodor Adorno, *Teoria estética* (Lisboa, Edições 70, 1993), p. 11.

ser a mais artificial de todas as obras de arte, pois deve abarcar todo o resto, um novo leito e recipiente para a velha e eterna fonte primordial da poesia; ao mesmo tempo, o poema infinito, que em si oculta o embrião de todos os poemas.³⁵

Nessas linhas, o diagnóstico da arte antiga de Schlegel parece com o que ele esboçara antes no ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*. Fundada na religião, a mitologia fornece a solidez sobre a qual assenta a coesão da poesia grega, sua força que não se dispersa: “os poemas da antiguidade unem-se todos, um com o outro, até se constituírem em partes e membros sempre maiores do todo; um se engrena no outro e, por todas as partes, é sempre um e o mesmo espírito diversamente expresso”³⁶. No ensaio juvenil, esta perfeita completude grega servia como contraste para a precária incompletude moderna desorientada. Naquela altura, Schlegel considerava que a beleza, na modernidade, “não seria tanto experimentada com alegria serena quanto com anseio insatisfeito”³⁷.

No primeiro grupo romântico, Schlegel, através do personagem Ludoviko, na *Conversa sobre a poesia*, ainda se dirige aos amigos e afirma: “vocês já poetaram e com frequência devem ter sentido, ao fazê-lo, que lhes faltava um firme apoio para sua ação, um seio materno, céu e vento vivo”, completando que “o poeta moderno tem de arrebatá-lo tudo isso de dentro”³⁸. E por quê? É o próprio Ludoviko quem afirma que “falta a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos, e tudo de essencial em que a arte poética fica a dever à antiga reside nestas palavras: nós não temos uma mitologia”³⁹.

Mas sua argumentação, a partir daí, descola-se da posição de Schlegel no ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*, testemunhando sua mudança. Justamente aquele anseio insatisfeito, antes lamentado, torna-se o motor para a criação da nova poesia, diferente da velha. Ela será construída, não dada. Ludoviko explica: “estamos próximos de possuir uma, ou melhor: é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la”⁴⁰. Mitologia produzida, eis a paradoxal pretensão dos primeiros românticos.

³⁵ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 51.

³⁶ *Ibid.*, p. 51.

³⁷ Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 123.

³⁸ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 51.

³⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

Por que não deveria acontecer de novo o que antes já aconteceu? De uma outra maneira, bem entendido. E por que não maior, mais bela? (...) A ela cabe, na atual situação, renovar-se ou entrar em declínio. O que é o mais provável e o que não se poderia esperar de tal época de rejuvenescimento? A antiguidade encanecida torna-se-á de novo viva, e o futuro mais distante já se apresenta em presságios.⁴¹

Todos os elementos modernos que Schlegel destacara em *Sobre o estudo da poesia grega* tornam-se, agora, positivos. São presságios da nova mitologia, como o fato de que “as fronteiras da ciência e da arte, da verdade e da beleza, são tão confundidas que até a convicção de que essas fronteiras eternas são permanentes tem, geralmente, começado a esmorecer”⁴². No ensaio juvenil, esse contágio de áreas era mal visto. Para deixar isso claro, Schlegel, ao reeditá-lo, substituiu a frase em que, originalmente, dizia “a filosofia poetiza e a poesia filosofa” pela seguinte: “a filosofia perde-se de si na incerteza poética e a poesia tende na direção de uma profundidade taciturna”⁴³. Longe de corrigir o texto para afiná-lo com seu pensamento posterior, Schlegel, com isso, sublinha o quanto sua disposição ali era diferente. Não o deixa mentir o fato de que, depois, a “nova mitologia” para a arte vem, sobretudo, da filosofia. “Se é apenas das mais íntimas profundezas do espírito que uma nova mitologia pode elaborar-se como se através de si mesma, há uma indicação muito significativa, uma notável confirmação disto que procuramos no grande fenômeno de nossos dias – no idealismo”⁴⁴. Essa presença da filosofia idealista mostra o quanto a situação da arte, no contexto da nova mitologia, entrava no registro moderno reflexivo. Neste contexto, os primeiros românticos chegam a empregar a palavra “revolução” para designar aquilo que têm diante dos olhos na sua época: “a grande revolução irá arrebatara todas as artes e ciências”⁴⁵. Eram os alemães sendo tomados pelo clima político da Revolução Francesa e o aplicando ao mundo da cultura e do espírito. Sua ponta de lança era a filosofia: “assim o idealismo será não só um exemplo, em seu modo de surgimento, para a nova mitologia; será até mesmo, de maneira indireta, sua fonte”⁴⁶.

⁴¹ Ibid., p. 51-52.

⁴² Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 123.

⁴³ Friedrich Schlegel, *On the Study of Greek Poetry* (New York, State University of New York Press, 2001), p. 18 e 110. (Conferir a nota do tradutor para a referida passagem).

⁴⁴ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 51.

⁴⁵ Ibid., p. 52.

⁴⁶ Ibid., p. 53.

*

Idealismo, para os primeiros românticos, precisa acolher o movimento que vai ao realismo. É claro que, aqui, não se trata do realismo dogmático tradicional, mas apenas de situar o caráter transcendental da reflexão fora do casulo da subjetividade. Desse modo, “o idealismo precisa, em todas as suas formas, sair de si mesmo, de um modo ou de outro, para que possa retornar a si mesmo e permanecer aquilo que é”, logo, “é preciso e certo que se erga de seu seio um novo e igualmente ilimitado realismo”⁴⁷, afirmavam.

Não se tratava, assim, da proposta de “egoidade” da primeira filosofia de Fichte, e sim de algo mais próximo de seu pensamento tardio, na “nova exposição da doutrina-da-ciência”, como dizia Friedrich Schlegel. Tanto que “para o Fichte da última fase (...) fica o idealismo fundamentalmente eliminado”, explica Nicolai Hartmann, observando ainda que, assim, se “chega de novo ao realismo”⁴⁸. Este novo realismo, distinto do antigo, foi o que buscou, sobretudo, o jovem Schelling, afastando-se de seu professor Fichte e valorizando a concretude efetiva que a arte oferecia através das suas obras. Lembremos que, na *Conversa sobre a poesia*, o discurso sobre a nova mitologia é feito por Ludoviko, personagem criado por Friedrich Schlegel mas claramente inspirado em Schelling.

Ludoviko confessa: “há muito que trago em mim o ideal de um realismo como esse, e se isto, até agora, não foi compartilhado, foi apenas porque ainda procuro o órgão, o meio que me permitirá fazê-lo”⁴⁹. E confessa: “sei no entanto que somente na poesia posso encontrá-lo”⁵⁰. Se lemos o título da conclusão do *Sistema do idealismo transcendental*, de Schelling, escrito quase simultaneamente à *Conversa sobre a poesia*, ele diz o mesmo que Ludoviko: “dedução de um órgão geral da filosofia ou proposições principais da filosofia da arte segundo os princípios do idealismo transcendental”⁵¹. Em jogo está a dedução, isto é, a demonstração da existência do órgão ou ferramenta capaz de concretizar os

⁴⁷ Ibid., p. 53.

⁴⁸ Nicolai Hartmann, *A filosofia do idealismo alemão* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s/d), p. 95.

⁴⁹ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 53.

⁵⁰ Ibid., p. 53.

⁵¹ F. Schelling, “Trecho do *Sistema do Idealismo Transcendental*”, in Rodrigo Duarte (org.), *O belo autônomo* (Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1997), p. 135.

princípios gerais da filosofia, que no caso é a idealista. Este órgão deve ser buscado na filosofia da arte pelo simples motivo de que ele é a arte, sendo que a nova mitologia surge como o entreposto de tal realização. Mas vejamos ainda como isso ocorre, resumidamente, na argumentação de Schelling.

Ele pretende, aí, mostrar que o absoluto procurado pela filosofia apenas pode ser encontrado, fora do subjetivismo, através da arte. Enquanto a filosofia só permitiria pensar em teoria o absoluto, ou seja, a dimensão do ser na qual a cisão entre sujeito e objeto ou idealismo e realismo ainda não se operou, a arte, por sua vez, faria com que ele acontecesse concretamente na realidade, enquanto obra. Se a beleza é, segundo Schelling, “o infinito apresentado finitamente”⁵², a filosofia não poderia fazê-la, já que não se expressaria na finitude, ou seja, no realismo concreto como obra, mas apenas nas idéias.

É a síntese ocorrida no produto que Schelling tem em vista, ou seja, a junção da liberdade da consciência idealista humana com a necessidade sem consciência realista da natureza, o que acontece na obra de arte porque nela a matéria natural ganha a forma livre que o homem, na criação estética, lhe dá. Por isso, Schelling afirma que “a intuição estética é justamente a intuição intelectual que se tornou objetiva”⁵³, ou seja, é a efetivação realista da síntese entre a intuição sensível e o intelecto pensante que, na filosofia, só ocorria abstratamente enquanto atividade subjetiva, como seria o caso do jovem Fichte, por exemplo, mestre de quem Schelling buscava se distanciar.

Portanto, continua Schelling, “a arte é o único órgão verdadeiro e eterno da filosofia, e ao mesmo tempo seu documento, que reconhece sempre e continuamente o que a filosofia não pode apresentar externamente”⁵⁴. Em seu horizonte, aparece, assim, a possibilidade de que a filosofia acabe por ser engolfada pela poesia. “É de se esperar que a filosofia, assim como na infância da ciência nasceu da poesia e foi nutrida por ela (...), após o seu acabamento reflua como muitas correntes singulares ao oceano universal da poesia, de onde partiram”⁵⁵. É que, desse modo, a própria filosofia, já devolvida à poesia, poderia também passar do idealismo ao realismo, tornando-se obra efetiva no mundo.

⁵² Ibid., p. 141.

⁵³ Ibid., p. 145.

⁵⁴ Ibid., p. 146-147.

⁵⁵ Ibid., p. 147-148.

Por fim, Schelling pensa em qual seria o “membro intermediário” para este retorno da filosofia à poesia. E diz que não deve haver mistério sobre isso, já que ele existiu no passado: como mitologia. “Mas como pode surgir uma nova mitologia, que não pode ser invenção do poeta singular, mas de uma nova geração que (...) representa apenas um único poeta, é um problema cuja solução só deve ser esperada dos destinos posteriores do mundo e do curso mais afastado da história”⁵⁶. Reencontramos, portanto, a proposta apresentada pelo personagem de Ludoviko nas palavras de Schelling: a nova mitologia.

*

Essa nova mitologia proposta pelos primeiros românticos, vale dizer, permanece, como vemos, com contornos bastante vagos, lançados até para o futuro. Temos, contudo, algumas pistas mais concretas sobre ela. Ludoviko, por exemplo, a aproxima do próprio conceito de poesia romântica: “aqui encontro muita semelhança com aquela grande espirituosidade da poesia romântica, que não se mostra em lampejos isolados mas na construção do todo (...) quanto às obras de Cervantes e Shakespeare”⁵⁷. Essas duas referências, como fontes já da construção da nova mitologia, fazem com que não a possamos pensar como o fundamento que, só depois de pronto completamente, sustentaria a arte moderna. Parece, antes, que a construção da nova mitologia já é a nova mitologia, como nos autores que souberam agregar à sua produção literária o caráter reflexivo da época moderna, casos de Cervantes, Shakespeare ou Goethe.

“Esta confusão artificialmente ordenada, esta excitante simetria de contradições, este maravilhoso e eterno jogo alternado de entusiasmo e ironia, vivo até mesmo nos melhores segmentos do todo, já me parecem uma mitologia indireta”⁵⁸, diz Ludoviko. Todos os componentes, portanto, da melhor poesia moderna fazem parte da formulação da nova mitologia, cuja fome é tão generosa que abarca os mais diversos alimentos culturais. “Também as outras mitologias precisam ser novamente despertadas (...), para acelerar o surgimento da nova

⁵⁶ Ibid., p. 148.

⁵⁷ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 55.

⁵⁸ Ibid., p. 55.

mitologia”⁵⁹. Este foi o peculiar movimento romântico que buscou alternativas à tradição clássica hegemônica. “Se ao menos os tesouros do oriente nos fossem tão acessíveis quanto os da antiguidade”⁶⁰, exclama Ludoviko. Pergunta-se, ainda, se “novas fontes de poesia não poderiam fluir da Índia”⁶¹, por exemplo.

Nesse sentido, a dispersão moderna poderia se revelar não apenas como problema, mas como oportunidade. “É preciso, em geral, que se possa chegar ao objetivo por mais de um caminho”, ou seja, “cada um por aquele que é todo seu, com alegre confiança, da maneira mais individual”⁶². Portanto, a nova mitologia não é o programa fixo e totalitário para a arte que pode parecer. Pelo contrário, ela só se faz a partir das buscas diversas de cada caminho singular que, no seu próprio caminhar, a constituem. Mitologia esta, portanto, completamente distinta da antiga, cuja solidez dada sustentava o sentido de totalidade que justamente falta ao mundo moderno fragmentado.

Friedrich Schlegel, com o personagem Ludoviko, adverte que “poderiam rir desse místico poema, da quase desordem que resultaria da abundância e do congestionamento de tantos versos”⁶³. Ele parece, com isso, quase suspeitar da recepção que, anos antes, talvez tivesse de sua própria proposta, já que, ao escrever *Sobre o estudo da poesia grega*, ainda abominava a “anarquia” moderna, sem caráter definido e confusa. Mas, já naquele contexto, Schlegel, ao falar da “falta de propósito e de lei do mundo da poesia moderna” e mencionar que tais fragmentos da arte se moviam numa “mistura lúgubre”, considerava que se “poderia chamar isso de caos de tudo o que é sublime, belo e encantador que – justo como o caos antigo a partir do qual, segundo a lenda, emergiu o mundo – aguarda um amor e um ódio para separar as partes diferentes e unificar as partes semelhantes”⁶⁴.

Reencontramos passagem parecida, mais uma vez, nas palavras de Ludoviko, o personagem criado por Schlegel. Ele afirma que “a mais elevada beleza, a mais elevada ordem é, justamente, a do caos, um caos que só espera o

⁵⁹ Ibid., p. 55.

⁶⁰ Ibid., p. 55.

⁶¹ Ibid., p. 55.

⁶² Ibid., p. 56.

⁶³ Ibid., p. 51.

⁶⁴ Friedrich Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 126.

contato do amor para se desdobrar em um mundo”⁶⁵. Por isso, a poesia deveria “transplantar-nos de novo para a bonita confusão da fantasia, o caos originário da natureza humana, para os quais”, afirma, “não conheço, até agora, símbolo mais belo que a multidão colorida dos antigos deuses”⁶⁶, ou seja, do que a mitologia. Essa capacidade associativa do amor ganhava significação histórica decisiva na situação fragmentada da modernidade. Por isso, Friedrich Schlegel se pergunta, retoricamente, “o que é toda mitologia senão uma expressão hieroglífica da natureza circundante nesta transfiguração de fantasia e amor”⁶⁷. É a transfiguração amorosa que dá sentido ao caos, dirigindo a construção da nova mitologia.

Deve a arte, em geral, nos levar à beira do caos porque é justamente ali que, com o toque do amor, as coisas se organizam originariamente, é ali que o mundo pode formar-se, juntar-se e se erguer. Portanto, o amor, para os primeiros românticos, não era apenas o sentimento que enlaça dois seres humanos no afeto sexual e espiritual. Ele só pode ser isso porque, antes, possui o valor ontológico geral de ligar, relacionar, conectar: “um claro aroma paira quase imperceptível sobre o todo, por toda parte a eterna nostalgia encontra uma ressonância das profundezas da obra pura, que em tranqüila grandeza exala o espírito do amor original”⁶⁸.

⁶⁵ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 51.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 54.