

7

Entre a regra e a liberdade: a criação do gênio

Em seus cursos de estética, Hegel afirma que, antes dele, no fim do século XVIII, surgira a “época do assim chamado *período do gênio*, período que foi instituído pelas primeiras produções poéticas de Goethe e, então, pelas de Schiller”¹. Referindo-se ao momento em que os dois escritores, ainda jovens, participaram do pré-romantismo alemão, Hegel os destacava como figuras de proa do que então nascia: a estética do gênio. Por esta palavra, ele buscava denotar a quebra com a obediência às ordens classicistas para a arte. Em seu lugar estava, agora, a liberdade da criação, que se encarnara em obras como o *Götz von Berlichingen*, de Goethe, e *Os salteadores*, de Schiller, nas quais as normas tradicionais de composição eram desrespeitadas. Segundo Hegel, 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”².

Sabemos que a noção de gênio ganha força com a busca romântica pela autonomia da criação na arte face às pretensões que tornavam algumas estéticas classicistas anteriores legislações para orientar obras como se fossem réus. Embora admita essa conquista, Hegel esclarece que, ao fim, não simpatiza com o que seria o gênio, que é “em parte inflamado por um objeto, em parte pode colocar-se neste estado voluntariamente, sem esquecer o bom serviço da garrafa de champanhe”³. Em sua provocação, Hegel fala da garrafa de champanhe para destacar a participação de forças não transparentes para aquele que cria durante a criação. Ela não seria, portanto, controlada. Seria fruto apenas do “entusiasmo”. Logo, essa teoria do gênio, para Hegel, “considera não só supérfluo, mas também prejudicial para a produção artística toda consciência sobre sua própria

¹ G. W. F. Hegel, *Cursos de estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 49.

² *Ibid.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 49.

atividade”⁴. É essa ausência absoluta da consciência no processo criativo que Hegel não pode tolerar e, por isso, precisa sublinhar sua discordância com o elogio ao gênio.

Entretanto, o próprio Hegel comenta “as confusões que imperam sobre o conceito de entusiasmo e de gênio”⁵. Dele até nossos dias, as confusões, ao invés de diminuírem, aumentaram. Poucas palavras, ao longo da modernidade, envolveram tantas definições quanto “gênio”. Sabemos, claro, que o romantismo foi a época privilegiada de elaboração do conceito. Nem podia ser diferente, já que os primeiros românticos contestavam, por exemplo, a tradicional divisão dos gêneros poéticos, que para eles se misturavam na forma do romance, espécie de literatura que aglomerava discursos das mais diversas naturezas. Para criar a literatura romântica, então, exigia-se o gênio que não se submete cegamente aos parâmetros classicistas do passado, formulando a produção moderna da arte. Esta arte precisaria de reflexão, contrariando o veredicto de Hegel sobre a total ausência de consciência do gênio. Nas próximas linhas, buscaremos compreender a gênese do conceito de gênio até a sua formulação romântica, para mostrar que ela é mais complexa do que pretende a acusação de Hegel e só por isso pode estar na base da criação da arte moderna.

*

Ecoam, na origem da criação moderna do gênio, as antigas palavras de Platão: “quem chegar às portas da poesia sem a inspiração das Musas, convencido de que pela habilidade se tornará um poeta capaz, revela-se um poeta falho”. Tratava-se, para ele, “de possessão divina e de loucura”⁶. É provável que Hegel tivesse essa passagem do *Fedro* em mente ao criticar o gênio como aquele que abdica da consciência e do esmero no processo criativo para se disponibilizar a sair de seu estado normal e criar divinamente. Inspiração, não transpiração, seria a marca do gênio. Nessa linha, até teóricos franceses admiradores de Descartes,

⁴ Ibid., p. 49.

⁵ Ibid., p. 49.

⁶ Platão, *Fedro* (Lisboa, Edições 70, 1997), p. 59 (245a).

como Jean-Baptiste Dubos⁷ e Charles Batteux⁸, rendem-se aos poderes do gênio na arte durante o século XVIII, a despeito de seu racionalismo.

Entre os ingleses, desde cedo Shaftesbury afirma que era comum “para poetas, na entrada de suas obras, dirigirem-se para alguma Musa, e esta prática dos antigos ganhou tanta reputação que até em nossos dias a achamos constantemente copiada”⁹. Esta cópia, porém, seria feita pelos modernos só pelo hábito de seguir o senso-comum e a moda da tradição, lamenta Shaftesbury. Ele denuncia a diferença entre o “ar do entusiasmo, que se assenta tão graciosamente nos antigos”, e o que é “sem espírito e inábil num moderno”¹⁰. Epígonos dos antigos, os artistas modernos, em sua maioria, não seriam geniais, ainda que pudessem agradecer às Musas. Gênios, porém, nunca são maioria. Foi o que sublinharam Robert Wood¹¹ e Edward Young¹² com o conceito de originalidade. Em 1759, Young escreve após o contato com o *Paraíso perdido*, de Milton, e as tragédias de Shakespeare, obras que não se deixariam explicar pelos critérios das poéticas antigas. Eram geniais. Nada copiavam, logo, não ofereciam modelos a partir dos quais poderiam ser julgadas.

Esse começo da teoria do gênio moderno atinge o cume entre os alemães, para os quais a originalidade de Shakespeare continua crucial¹³. Lessing desejava colocá-lo no lugar ocupado por Corneille e Racine, símbolos da criação pautada pelas regras da estética neoclássica francesa. Preocupado com o teatro nacional, ele queria deslocar o referencial da dramaturgia alemã na direção de Shakespeare, pois “um gênio só pode ser inflamado por outro gênio, e com maior facilidade por um que pareça dever tudo à natureza e que não intimide pelas árduas perfeições da arte”¹⁴. Goethe, em 1771, confessa, no estilo exaltado que o fez aderir ao pré-romantismo alemão na juventude, o quanto o gênio de Shakespeare determinara seu próprio, confirmando a previsão de Lessing. Foi preciso colocar Shakespeare como referência para que surgisse o gênio alemão: Goethe.

⁷ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, Pissot, 1770).

⁸ Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe* (Paris, Chez Durand, 1747).

⁹ Earl of Shaftesbury, “A letter concerning enthusiasm to my Lord”, in *Characteristics of men, manners, opinions, times* (New York, Cambridge University Press, 1999), p. 4.

¹⁰ Ibid., p. 5.

¹¹ Robert Wood, *An essay on the original genius and writings of Homer* (London, H. Hughs, 1775).

¹² Edward Young, *Conjectures on original composition* (Ithaca, Cornell University Library, 2009).

¹³ Conferir o livro de Pedro Sússekind, *Shakespeare: o gênio original* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008).

¹⁴ G. E. Lessing, “Cartas”, in *De teatro e literatura* (São Paulo, EPU, 1991), p. 110.

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. Reconheci, senti vivamente que toda a minha existência se alargara infinitamente, tudo era novo, desconhecido, e a luz a que não estava acostumado doía-me nos olhos. Aos poucos aprendi a enxergar e tenho de dar graças ao meu gênio reconhecido, se ainda hoje sinto vivamente o que ganhei.¹⁵

Goethe deixa claro o laço fraternal que o liga a Shakespeare: a partir dali, afirma, “não tive a menor dúvida de renunciar ao teatro regular”¹⁶. Por teatro regular, Goethe tem em vista o que respeita as unidades de lugar, tempo e ação na composição das peças, conforme as prescrições classicistas oriundas das lições poéticas aristotélicas. Elas soavam como “cadeados maçantes para nossa imaginação”¹⁷. Shakespeare aparecia, então, como possibilidade de criação dramática fora de tais marcos. Era a partir dele que Goethe entendia seu projeto literário: “quando via quanta injustiça havia sofridos dos Senhores das Regras dentro de seus cárceres e quantas almas livres ainda lá se torciam aprisionadas, meu coração teria arrebatado, se não lhes houvesse declarado guerra”¹⁸.

Durante o pré-romantismo, Goethe estendeu o significado do gênio para além do campo da arte. É o que lemos em *Os sofrimentos do jovem Werther*. Fiel à sensibilidade aflorada de então, o personagem exige a singularidade do gênio na conduta da vida em geral, que não devia ser submetida aos padrões sociais tradicionais.

Um coração juvenil pende inteira e unicamente de uma moça, passa a seu lado todas as horas do dia, oferece-lhe todas as suas forças, tudo o que possui para lhe deixar claro a todo instante que se entregou a ela por inteiro. E eis que vem um filisteu, um homem de boa posição, com cargo público, e lhe diz: “Meu bom rapaz! Isso de amar é próprio do homem; porém tendes de amar como homem! Dividi bem o vosso tempo, dedicando parte dele ao trabalho, e as horas de folga à vossa namorada. Calculai vossa fortuna e, com o que sobrar depois de atendidas vossas necessidades, não vos proíbo de dar a ela de vez em quando, mas não com muita frequência – talvez no aniversário e no dia do seu santo –, um presentinho...” Se o nosso rapaz seguir esses conselhos, se tornará uma pessoa bastante útil, e eu até mesmo o recomendaria a qualquer príncipe, a fim de lhe dar um emprego em sua chancelaria; mas quanto ao amor, adeus... E se for artista,

¹⁵ J. W. Goethe, “Para o dia de Shakespeare”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 66.

¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

adeus talento. Ó meus amigos! Por que é que a torrente do gênio transborda tão poucas vezes e tão poucas vezes chega a ferver, em encrespadas ondas, sacudindo vossas almas letárgicas?¹⁹

Não apenas na arte, mas também no amor, seria preciso gênio, segundo Werther. Em suma, o pré-romantismo fez do gênio a arma de sua luta contra as regras, na arte e na sociedade. Individualidade genial era oposição às normas gerais. “Pode-se dizer muito a favor das regras, mais ou menos tanto quanto se pode dizer para louvar as etiquetas da sociedade burguesa”, comenta Werther, já que “um homem que se forme seguindo-as, jamais produzirá algo falto de gosto ou ruim”; ele o faz, porém, só para arrematar que, “em compensação, as regras, por mais que se diga algo em favor delas, destroem o verdadeiro sentimento da natureza e sua genuína expressão”²⁰. Essas palavras explicitam o esquema compreensivo de Werther: de um lado a mediocridade das normas construídas pela cultura e de outro a natureza não maculada por elas. É a esta que o gênio filia-se, pois sua expressão é genuína: aí fica a singularidade. Ela serve à arte como inspiração que prescinde de modelos. Werther quer se “prender apenas à natureza”, pois “só ela é infinitamente rica e só ela é que forma os grandes artistas”; para ele, “a cidade em si é desagradável, mas nos arrabaldes a natureza é de uma beleza indizível”²¹.

Tal natureza podia ser exterior ou interior, desde que não corrompida. Na natureza interior da subjetividade, as regras não teriam poder e a singularidade do “eu” estaria viva. No que diz respeito a Werther, “sua desigualdade se fundará também interiormente”²², como notou Irley Franco²³. Roland Barthes considera a amada de Werther, Carlota, “a personagem medíocre de uma encenação forte, atormentada, armada pelo sujeito Werther”²⁴. Embora narre este amor, o livro,

¹⁹ J. W. Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* (Porto Alegre, L&PM, 2001), p. 25-26.

²⁰ *Ibid.*, ps. 24-25.

²¹ *Ibid.*, ps. 14.

²² Irley Franco, “Eros Platônico e Moderno”, in *Revista O que nos faz pensar*, n. 01 (Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1989), p. 78.

²³ E, ainda aí, há o dedo de Shakespeare. Em *Romeu e Julieta*, por exemplo, o homem é tematizado como “ser psicológico que obedece a linhas de ação independentes das regras que organizam a vida social em termos de grupos, papéis, posições”, como notaram Eduardo V. de Castro e Ricardo Benzaquem. Embora proibido pelas famílias rivais, o amor dos personagens é vivido. E a peça, através dele, fala da “origem do indivíduo moderno”, de “sua dimensão interna”. E. B. Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquem de Araújo, “Romeu e Julieta e a origem do Estado”, in *Arte e sociedade* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1978), p. 142.

²⁴ Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2001), p. 45.

escrito na forma epistolar, só tem as cartas do remetente. Ele apresenta apenas os sentimentos do personagem, que, como vimos, admite: não tratará seu “coraçõzinho” senão “como uma criança doente, satisfazendo-lhe todas as vontades”²⁵. Segundo Hannah Arendt, “o indivíduo moderno e seus intermináveis conflitos, sua incapacidade de sentir-se à vontade na sociedade ou de viver completamente fora dela, seus estados de espírito em constante mutação e o radical subjetivismo de sua vida emocional nasceram dessa rebelião do coração”, sendo que esta “reação rebelde contra a sociedade, no decorrer da qual Rousseau e os românticos descobriram a intimidade, foi dirigida, em primeiro lugar, contra as exigências niveladoras do social, contra o que hoje chamaríamos de conformismo inerente a toda sociedade”²⁶.

“Já nos últimos anos do século”, porém, como nota Anatol Rosenfeld, “inicia-se o movimento romântico propriamente dito, separado do pré-romantismo por uma imensa ampliação de horizontes”²⁷. Era o fim do século XVII com os primeiros românticos, para quem, “quanto ao mais elevado, não devemos confiar de modo tão exclusivo em nosso coração”²⁸, como disse Friedrich Schlegel. Se é verdade que “em quem esta fonte secou nenhuma outra jorrará”, também “devemos, aonde quer que seja, nos associar ao cultivado, ao que já tomou forma”²⁹. Eis o deslocamento face aos pré-românticos.

*

Entramos, assim, na separação dos primeiros românticos em relação ao movimento pré-romântico *Sturm und Drang*, “Tempestade e Ímpeto”, assim nomeado por conta da peça homônima de F. M. Klinger. Este fizera da subjetividade a expressão natural que constituiria a criação na arte e na vida. Ímpeto, ousadia e petulância fariam a tempestade violenta para acabar com a clareza solar classicista. Essa caricatura esteve presente algumas vezes com os pré-românticos, mas raramente nos primeiros românticos, de quem jamais ouviríamos as seguintes palavras, declaradas por Werther no romance de Goethe.

²⁵ J. W. Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* (Porto Alegre, L&PM, 2001), p. 17.

²⁶ Hannah Arendt, *A condição humana* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1999), p. 49.

²⁷ Anatol Rosenfeld, “Introdução: da Ilustração ao Romantismo”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 8.

²⁸ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 54.

²⁹ *Ibid.*, p. 54.

Mais de uma vez me embebedei, minhas paixões nunca estiveram longe da demência, e não me arrependi de nenhuma das coisas que fiz, pois graças a elas pude compreender, por excelência própria, como todos os homens extraordinários que levaram a cabo alguma coisa grande, alguma coisa reputada impossível, desde sempre foram declarados ébrios e dementes...³⁰

Entendemos agora a acusação de Hegel sobre o emprego da garrafa de champanhe pelos gênios: a aproximação do estado do louco e do bêbado servia como fonte não apenas simbólica, mas efetiva, para que eles criassem sem a vigilância autoconsciente orientada pelas regras. Toda a antipatia de Hegel com o conceito de gênio fica ainda mais clara quando lembramos que ele tinha em mente, ao dizer isso, exatamente obras dos jovens Schiller e Goethe, como *Os sofrimentos do jovem Werther*. “Em suas primeiras obras estes poetas partiram do zero ao pôr de lado todas as regras que na época foram fabricadas e ao agir intencionalmente contra elas”³¹. Essa observação vale, ao menos em parte, para o que pensaram os pré-românticos. Mas não para os primeiros românticos.

Prova disso é que a avaliação de Hegel sobre Goethe concorda com a que Friedrich Schlegel fizera na *Conversa sobre a poesia*. Ele critica as obras que abrem a trajetória de Goethe, levando em conta o mesmo critério que Hegel aplicaria depois. “Não encontrarão com facilidade outro autor cujas primeiras e últimas obras sejam tão notavelmente diferentes quanto neste caso”, diz Schlegel: “trata-se da mais aguda oposição entre todo o ímpeto do entusiasmo juvenil e a madurez de uma formação plenamente acabada”. Sua conclusão é que, do ímpeto à formação, ocorreu “a progressão de um desenvolvimento ascendente”³². Para Schlegel, “Goethe purificou-se, em seu longo percurso, das efusões do ímpeto inicial”³³. Tal desenvolvimento, porém, não fez dele menos gênio, e sim mais, pois o gênio, para os primeiros românticos, não precisa deixar de refletir ou se cultivar.

Tanto é assim que o diagnóstico que os primeiros românticos fazem da trajetória de Shakespeare tem o mesmo feitio. Suas primeiras obras, embora “profundas, grandiosas e cheias de engenho”, seriam “incompletas e sem perspectiva”. Só depois aparece o “lindo e doce cultivo do belo espírito”, graças à

³⁰ J. W. Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* (Porto Alegre, L&PM, 2001), p. 72.

³¹ G. W. F. Hegel, *Cursos de estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 49.

³² Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 72.

³³ *Ibid.*, p. 76.

“maturação” em seu percurso, com peças, agora, dotadas de “mais plenitude, encanto e espirituosidade”. Nem por isso, contudo, são menos geniais. São tão geniais que os primeiros românticos desejam qualificá-las de românticas para poderem se filiar a elas. São “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”³⁴.

Retornando a Goethe, ele, após sua fase juvenil, persiste dando importância ao conceito de gênio, como lemos no livro mais admirado pelos primeiros românticos, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Nele, o teatro tem papel decisivo na formação do personagem, sendo sua descoberta do gênio de Shakespeare crucial. Mas ele só chega lá após abandonar o preconceituoso privilégio que concedia ao teatro francês, como veremos agora. Era isto que importava aos primeiros românticos.

“Haviam dito a Wilhelm que em tais ocasiões deveria elogiar o favorito do príncipe, Racine, o que causaria boa impressão”³⁵. Nesta altura, o personagem está em uma corte. Ele segue o conselho e, na primeira oportunidade, disserta para o príncipe sobre as maravilhas do teatro neoclássico de Racine e Corneille. Não percebe, na ânsia de agradar, que, embora o príncipe lhe tivesse perguntado se lia a grande dramaturgia francesa, já perdera o interesse e se dirigia a outras pessoas. No meio das loas que tecia, Wilhelm é então interrompido pelo nobre Jarno, que pergunta se ele já assistira a alguma peça de Shakespeare. Wilhelm responde que não, justificando: “tudo que ouvi dizer dessas peças não me despertou a curiosidade de conhecer mais a fundo esses monstros estranhos, que parecem ultrapassar qualquer verossimilhança, quaisquer conveniências”³⁶.

Essas palavras não são casuais e tampouco são fruto de alguma particularidade do personagem. Pelo contrário, elas refletem boa parte das críticas da época. Shakespeare era reprovável porque, a despeito do talento, não conseguira domá-lo com a razão na obediência às regras do classicismo, desrespeitando a verossimilhança e as conveniências. É o que diz, por exemplo, Voltaire, com palavras parecidas às do personagem de Goethe. Para ele,

³⁴ Ibid., p. 43-44.

³⁵ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 182.

³⁶ Ibid., p. 183.

Shakespeare faz “farsas monstruosas, chamadas tragédias”, e suas peças são “desprovidas de conveniência”³⁷. Essa recorrência da referência à monstruosidade advém do fato de que, do ponto de vista da composição tradicional, as peças de Shakespeare pareciam deformadas, já que não seguiam as unidades de tempo, de lugar e de ação.

No caso do romance de Goethe, porém, a apreciação de Wilhelm será alterada. Jarno empresta livros de Shakespeare a ele, dizendo: “em nada poderá empregar melhor seu tempo do que, ao se livrar imediatamente de tudo, ver na solidão do seu velho quarto a lanterna mágica desse mundo desconhecido”. E completa: “só uma coisa exijo: que não se escandalize com a forma; o resto, deixo aos cuidados do seu justo sentimento”³⁸. Essa ressalva sublinha que mesmo os admiradores de Shakespeare sabiam que a forma de suas composições não estava de acordo com o que o senso-comum estético da época esperava.

Wilhelm, então, “recebeu os livros prometidos e em pouco tempo, como se pode presumir, arrebatou-o a torrente daquele grande gênio, conduzindo-o a um mar sem fim, no qual rapidamente se esqueceu de tudo e se perdeu”³⁹. Inúmeras passagens se seguem no livro sobre a experiência que produz em Wilhelm a leitura do gênio inglês. “Ele vivia e se movia no universo shakespeariano”, afirma o narrador. “Sentado, e com movimento ignorado agitavam-se nele mil sensações e faculdades, das quais não havia tido nenhuma noção, nenhuma idéia”⁴⁰. Depois, ao encontrar Jarno, agradece confessando: “não lembro de nenhum outro livro, ser humano nem de qualquer acontecimento da vida que tanta impressão me tenha causado quanto essas peças magníficas, que graças à sua bondade pude conhecer”. Por fim, Wilhelm decreta: “parecem obra de um gênio celestial”⁴¹.

*

Nas declarações de Goethe sobre Shakespeare, em ensaios ou romances, as obras criadas pelo gênio transformam os que entram em contato com elas. Não

³⁷ Voltaire, “Cartas inglesas”, in *Os pensadores*, v. XXIII (São Paulo, Abril Cultural, 1973), p. 39 e 41.

³⁸ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 183-194.

³⁹ *Ibid.*, p. 183-194.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 183-194.

⁴¹ *Ibid.*, p. 183-194.

se submetem às regras tradicionais, logo, abrem novos caminhos de sensibilidade. Essa visão de Goethe era influenciada pelo líder do movimento pré-romântico alemão, seu mestre na juventude: Johann Gottfried Herder. Para ele, “os adversários de Shakespeare inculpam-no e dele escarnecem porque, embora um grande bardo, não chegaria a ser um bom dramaturgo, e, sendo-o, não chegaria a ser na verdade um autor trágico tão clássico como Sófocles, Eurípedes, Corneille e Voltaire”, enquanto seus amigos “vêm-se contentando em, nisso, apenas desculpá-lo e salvá-lo; ponderando e compensando as belezas de sua obra sempre em relação às regras violadas”⁴². Para Herder, tanto aquele ataque quanto esta defesa de Shakespeare não dão conta de seu gênio. Enaltecer seu talento e a beleza de sua obra a despeito dos erros na desobediência aos parâmetros classicistas era, ainda, reconhecer tais erros, embora lhes conferindo menor relevância. Só que Shakespeare não é genial apesar de seus erros, mas por causa deles. É porque infringe a legislação estética tradicional que pode trazer ao mundo obras diferentes. Seus erros são seus maiores acertos.

Essa apreensão de Herder pôde ocorrer graças à sua filosofia da história, coisa não tão comum àquela época. Dado que Shakespeare criava em solo e em tempo distintos dos gregos antigos, não poderia simplesmente copiá-los. Mesmo para chegar no patamar da arte grega, o artista moderno precisaria ser diferente, já que seu habitat é outro. Logo, conclui Herder, “Shakespeare irmana-se a Sófocles justamente onde lhe é na aparência tão dessemelhante, para ser no fundo de todo igual a ele”⁴³. Tal fato explica-se pela produção do gênio. Ele é “dotado de força divina para justamente de matéria contrária e através de uma elaboração totalmente diversa, produzir o mesmo efeito”⁴⁴. Nesse sentido, o gênio só cria obras que se situam no âmbito de excelência da arte grega antiga porque não a copia.

Herder pensa na chance de que, “nesta época feliz ou infelizmente modificada existisse um gênio, que de sua matéria extraísse uma criação dramática tão natural, grande e original como os gregos o fizeram com a sua, e essa criação, justamente pelos mais diversos caminhos, alcançasse o mesmo

⁴² J. G. Herder, “Shakespeare”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 66.

⁴³ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 49.

objetivo”⁴⁵. Destaque-se, aqui, a emergência do valor da originalidade do presente, que só ocorreria com a criação natural, pois ela não se fia a regras do passado. Ninguém deveria criticar a “segunda criação”, como a chama Herder, por não ser a “primeira”, pois “toda a sua essência, virtude e perfeição está em que não é a primeira”⁴⁶. Novo solo, outra planta. Não se deveria criticar Shakespeare por não obedecer aos princípios formais clássicos, já que ele floresceu em outro ambiente.

J. M. R. Lenz, em suas notas sobre o teatro, tomava o mesmo caminho do elogio ao gênio. Mas aguçava, em tom provocador, seu traço de espontaneidade, por oposição ao do estudo acadêmico das regras. “Chamamos de gênios aos cérebros que penetram imediatamente em tudo que lhe vêm à frente, que tudo enxergam nitidamente até o fundo, de tal modo que seu conhecimento tem o mesmo valor, volume e clareza como se for adquirido pela intuição”⁴⁷. Estabelece-se, aqui, a oposição que caracteriza boa parte da difusão do conceito de gênio até hoje. Intuição contra reflexão. Todo gênio não deve carecer de mediações reflexivas, pois tem acesso direto pelos sentidos àquilo que cria.

Seria olhando direto para a natureza, e não para como os clássicos a apreenderam, que nos juntaríamos a eles, que também teriam procedido assim. “Nisso Shakespeare é o grande mestre, justamente por ser sempre e unicamente servo da natureza”⁴⁸, diz Herder. No lugar da apropriação neoclássica das lições poéticas aristotélicas como referência para a criação, surge o gênio natural. Hamann afirma que o gênio “substitui em Homero o desconhecimento das regras artísticas, depois dele pensadas por Aristóteles”, assim como “substitui em Shakespeare o desconhecimento ou o desprezo das próprias leis críticas”⁴⁹. Ironicamente, Lenz chega a perguntar se “a natureza pediu conselhos a Aristóteles, para ser genial”⁵⁰. Se ela não precisou, os artistas modernos também não. Eles devem olhar para a natureza, seja interior ou exterior, se querem criar originalmente as suas obras.

⁴⁵ Ibid., p. 48.

⁴⁶ Ibid., p. 48-49.

⁴⁷ J. M. R. Lenz, “Anotações sobre o teatro”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 102.

⁴⁸ J. G. Herder, “Shakespeare”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 54.

⁴⁹ J. G. Hamann, “De Escritos e Cartas”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 27.

⁵⁰ Ibid., p. 110.

Essa fuga do homem moderno de seu mundo social conformista procurava abrigo na natureza ou no coração. Mas, se houve uma rebelião romântica, ela não parou aí. Esta não é a única face que ela tem, assim como o conceito de gênio não é só o da potência subjetiva espontânea prevalecendo sobre tudo o mais. Essas não foram, por exemplo, as idéias de Kant, que produziu a mais importante reflexão filosófica sobre o gênio até hoje e que determinou o modo pelo qual os primeiros românticos alemães o pensaram.

*

Em 1789, Kant escrevia “que o gênio é um favorito da natureza”⁵¹, aproximando-se dos que apelavam para a natureza como referencial para a criação na arte, ao invés de deixar este lugar para as regras classicistas. Juntava-se, assim, à reviravolta histórica na determinação platônica e aristotélica da arte como imitação (“mimésis”). “É na criação, não na imitação, que se atingirá a ‘verdade’ da natureza”, disse Ernst Cassirer, já que “o íntimo acordo com a natureza que é exigido da arte não significa que ela esteja envolvida na realidade das coisas empíricas e que deva contentar-se em copiá-las”⁵². Ele tinha em vista, sobretudo, a filosofia de Shaftesbury, que nesse ponto prenuncia a estética de Kant. No gênio, a arte “não imita simplesmente o produto mas o ato de produção, não o que é engendrado mas a própria gênese”, explicou Cassirer: “mergulhar diretamente nessa gênese e participar nela intuitivamente, eis a verdadeira natureza e o mistério do *gênio*”⁵³.

Fiando-se na natureza, o gênio é o “talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada”, logo, “originalidade tem de ser sua primeira propriedade”⁵⁴, afirma Kant. Pela singularidade, e não pela semelhança a modelos, nasce a obra. Mas nem por isso o gênio depende da subjetividade afluída, pois a criação não é fruto seu, e sim da genialidade, que não lhe pertence. Kant dizia que o gênio “não sabe como as idéias para tanto encontram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrária ou

⁵¹ I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 164 (200).

⁵² Ernst Cassirer, *A filosofia do iluminismo* (Campinas, Editora da Unicamp, 1997), p. 427.

⁵³ *Ibid.*, p. 417-418.

⁵⁴ I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 153 (182).

planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneos”⁵⁵. Toda criação viria do “dom natural”: quem age, quando o gênio cria, é a natureza por meio do artista, não o artista a partir de si.

Por isso, para o romantismo de August Schlegel, é “sinal característico do gênio poético saber muito mais do que sabe que sabe”⁵⁶. Seu dizer artístico sempre excede suas explicações. Friedrich Schlegel dizia que “assim como uma criança é, na verdade, algo que quer se tornar um homem, assim também o poema é somente algo natural que quer se tornar uma obra de arte”⁵⁷. Este poema estaria escrito potencialmente na natureza e o gênio permite a ele se tornar obra de arte. Portanto, o artista exerce o papel de mediador, definido por Friedrich Schlegel como “aquele que percebe em si o divino e, aniquilando-se, abandona a si mesmo para anunciar, comunicar e expor, nos costumes e ações, em palavras e obras, esse divino aos homens”⁵⁸. Troque-se a palavra “divino” por “poesia”, em sentido amplo, e temos a descrição da função desempenhada pelo gênio.

Ele abandona seus interesses pessoais e intenções determinadas para dar lugar à poesia, que ao mesmo tempo é sua e não é. Logo, se o gênio é alçado às alturas, o artista empírico do qual a genialidade se serve para criar não é. Pois a condição de possibilidade para que a obra nasça é que o artista dê lugar para seu gênio, e não para si. Não se trata, para Kant e para os primeiros românticos, da inflação subjetiva, que, aliás, deve ser limitada, como observou Friedrich Schlegel ao dizer que “em toda parte em que alguém não limita a si mesmo, é o mundo que o limita, tornando-se, com isso, um escravo”, tanto que “só se pode limitar a si próprio nos pontos e lados em que se tem força infinita, autocriação e auto-aniquilamento”⁵⁹. Só ao se aniquilar, o gênio pode criar.

Entretanto, apenas com a singularidade dessa passagem que começa na natureza e, via artista, termina na obra, ocorre a genialidade. Por valorizar essa singularidade, Friedrich Schlegel escreveu que “não são a arte e as obras que fazem o artista, mas o sentido e o entusiasmo e o impulso”⁶⁰. Parar por aqui,

⁵⁵ Ibid., p. 153-154 (182).

⁵⁶ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 75 (*Athenäum*, Fr. 172).

⁵⁷ Ibid., p. 23 (*Lyceum*, Fr. 21).

⁵⁸ Ibid., p. 150 (*Idéias*, Fr. 44).

⁵⁹ Ibid., p. 25 (*Lyceum*, Fr. 37).

⁶⁰ Ibid., p. 30 (*Lyceum*, Fr. 62).

contudo, seria endossar o conceito vulgar de gênio. Por isso, Friedrich Schlegel afirma também que, “para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado”, pois “enquanto o artista inventa e está entusiasmado, se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal”⁶¹.

No fim das contas, então, o artista deveria estar envolvido ou distante ao criar, entusiasmado ou não? Schlegel busca a junção tensa das duas coisas ao dizer que, “em todo bom poema, tudo tem de ser intenção e tudo tem de ser instinto”⁶². Intenção é o plano, a consciência, o domínio. Instinto é a natureza, o impulso, o entusiasmo. Tanto um lado quanto o outro devem estar presentes nas grandes obras de arte. Schlegel afirma, ainda, que, se o escritor “é meramente instinto, é infantil, pueril ou estulto; se é meramente intenção, surge a afetação”, logo, “ainda que ele mesmo não tenha tido intenção alguma, sua poesia e a verdadeira autora dela, a natureza, têm intenção”⁶³.

*

Denis Diderot, no percurso de suas reflexões estéticas, antecipara o dilema do conceito de gênio que se apresenta para os primeiros românticos alemães e para Kant. Em princípio, ele parece estipular o esquema dualista que tantas vezes dominou as discussões modernas: gênio ou gosto, liberdade ou regra, instinto ou reflexão, entusiasmo ou pensamento, intuição ou estudo. Ele escreve que “o gosto é assiduamente separado do *gênio*”, afirmando, ainda, que “o *gênio* é um puro dom da natureza”⁶⁴. Segundo Diderot, “para que uma coisa seja bela segundo as regras de gosto, ela deve ser elegante, finita, trabalhada sem que o pareça; para ser de *gênio*, é preciso, às vezes, que seja negligente; que tenha o ar irregular; escarpado, selvagem”⁶⁵. Tal negligência por parte do gênio diria respeito, justamente, às regras do gosto, o que tornaria seus produtos, do ponto de vista da norma classicista, irregulares, imperfeitos e até monstruosos. Esclarecendo sua

⁶¹ Ibid., p. 25 (*Lyceum*, Fr. 37).

⁶² Ibid., p. 23 (*Lyceum*, Fr. 23).

⁶³ Ibid., p. 61 (*Athenäum*, Fr. 51).

⁶⁴ Denis Diderot, “Article Génie”, in *Oeuvres esthétiques* (Paris, P. Vernière, 1991), p. 11.

⁶⁵ Ibid., p. 11.

tese com exemplos, Diderot põe Shakespeare do lado do gênio e Racine do lado do gosto.

Porém, Diderot abre o artigo com a tese acima afirmando: “o entendimento do espírito, a força da imaginação e a atividade da alma, eis o *gênio*”⁶⁶. Ele sugere, aqui, que a força da imaginação intuitiva do gênio pode casar com o entendimento reflexivo. Mais tarde, Diderot confirmaria essa perspectiva de soma, e não de subtração, ao falar de “uma certa conformação da cabeça e das vísceras”⁶⁷ nos gênios. No “Paradoxo sobre o comediante”, ele situa os “momentos totalmente inesperados” da criação como sendo os “tranqüilos e frios”, ao invés de estarem concentrados no “furor do primeiro jato”, para, por fim, concluir que “cabe ao sangue-frio temperar o delírio do entusiasmo”⁶⁸.

Kant sabia disso. Ele afirmava que “a originalidade do talento constitui um (mas não o único) aspecto essencial do caráter do gênio”⁶⁹. Prevendo o destino de sua teoria, comentava que “espíritos superficiais crêem que eles não podem mostrar melhor que eles seriam gênios brilhantes do que quando renunciam à coerção escolar de todas as regras, e crêem que se desfile melhor sobre um cavalo desvairado do que sobre um cavalo treinado”⁷⁰. Na metáfora, o cavalo é o gosto cavalgado pelo gênio, “no qual o artista, depois de o ter exercitado e corrigido através de diversos exemplos da arte ou da natureza, além sua obra e para o qual encontra, depois de muitas tentativas freqüentemente laboriosas para satisfazê-lo, aquela forma que o contenta”, portanto, “esta não é como que uma questão de inspiração ou de um elã livre das faculdades do ânimo, mas uma remodelação lenta e até mesmo penosa”⁷¹.

Friedrich Schlegel fala de combinação próxima à de gênio e gosto, ao declarar que o pensamento “surge sem a letra, se alguém tem meramente espírito; ou, inversamente, sem o âmago, se tem meramente os materiais e formalidades, a casca seca e dura”⁷². No primeiro caso, fica a vastidão sem limites perdida como

⁶⁶ Ibid., p. 9.

⁶⁷ Denis Diderot, “Sur le Génie”, in *Oeuvres esthétiques* (Paris, P. Vernière, 1991), p. 19.

⁶⁸ Denis Diderot, “Paradoxo sobre o comediante”, in *Obras II – Estética, poética e contos* (São Paulo, Perspectiva, 2000), p. 34-35.

⁶⁹ I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 156 (186).

⁷⁰ Ibid., p. 156 (186).

⁷¹ Ibid., p. 158 (190-191).

⁷² Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 31 (*Lyceum*, Fr. 69).

“o azul do céu” em tendências sem força. No segundo, fica a trivialidade artística, o exibicionismo virtuoso. Se a letra precisa do espírito para ter seu âmago, este precisa daquela para que o ideal torne-se real. Parafraseando Kant, podemos dizer que, para os primeiros românticos, o gênio sem gosto é cego e o gosto sem gênio é vazio. Só quando ambos trabalham juntos, surge a obra.

Schelling, após participar no primeiro grupo romântico, definiu o gênio pela junção da execução “com consciência, consideração e reflexão, que também pode ser ensinada e aprendida”, ao “não-consciente”, que não pode ser aprendido através de exercício mas “que pode ser inato através do favor livre da natureza”. Para ele, “embora o que não se alcança pelo exercício, mas que nasceu conosco, geralmente seja considerado o mais esplêndido, os deuses também ligaram com tanta firmeza o exercício daquela força originária ao esforço honesto dos homens, à diligência e à consideração”, afirma, “que a poesia, mesmo onde é inata, sem a arte engendra apenas como que produtos mortos”⁷³.

*

Pelo que foi dito, pode parecer que pouco mudou em relação à estética neoclássica, pois Boileau, seu fervoroso defensor, já juntava a genialidade inata e o aprendizado das regras. Para ele, aquele cuja “estrela não o formou poeta por ocasião de seu nascimento”⁷⁴ não atinge as alturas nos versos. Embora só com regras fosse criada boa arte, a influência do céu era necessária para o talento. Mas não é tão simples assim. Pois o “gosto” de Kant ou a “intenção” de Schlegel não equivalem ao que Boileau entendia por regras. Nenhum deles concebe conjuntos prescritivos aos quais o gênio submeta-se, como ocorre com Boileau. Tanto que “as regras lá expostas vão tiranizar muitas gerações de autores, não apenas na França, negando-lhes o direito do gênio: a liberdade na criação”⁷⁵. Kant, pelo contrário, afirmava que, se o dom natural do gênio dá regra à arte, esta “não pode

⁷³ F. Schelling, “Trecho do *Sistema do Idealismo Transcendental*”, in Rodrigo Duarte (org.), *O belo autônomo* (Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1997), p. 139-140.

⁷⁴ Nicolas Boileau, *A arte poética* (São Paulo, Perspectiva, 1979), p. 15.

⁷⁵ Célia Barretini, “Prefácio”, in Nicolas Boileau, *A arte poética* (São Paulo, Perspectiva, 1979), p. 13.

ser captada em uma fórmula e servir como preceito; pois, do contrário, o juízo sobre o belo seria determinável segundo conceitos”⁷⁶. E ele não é.

Kant especifica a genialidade como forma de se relacionar com a natureza na arte, não na ciência, onde governam o entendimento e seus conceitos. Na estética, a faculdade da imaginação não se subordina àquele entendimento. Kant comenta que ela “é mesmo muito poderosa na criação como que de uma segunda natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá”⁷⁷. Na estética neoclássica, como em Boileau, o modelo ainda era a ciência. Ernst Cassirer observa que “a estética do século XVIII procura e exige um Newton da arte”, completando que “essa exigência não parecia, de maneira nenhuma, oca ou quimérica depois que Boileau se arvorara em ‘legislador do Parnaso’” e que “parecia que sua obra tinha, enfim, elevado a estética ao nível de uma ciência exata”⁷⁸. Foi para se contrapor a esse quadro que os românticos, muitas vezes, apoiaram a autonomia da arte.

É curioso perceber que, quando Kant descreve o que o gênio não é, suas palavras parecem saídas da boca de Boileau dizendo como o artista deve criar. Num e noutro caso, é o conceito da “ciência, a qual tem de ser precedida por regras claramente conhecidas que têm de determinar o seu procedimento”⁷⁹, que está em jogo. Kant afasta daí sua estética. Boileau aproxima a sua. Em suma, a estética do gênio aparta-se da prescritiva porque libera a criação da submissão a critérios como no procedimento científico estrito, dando-lhe autonomia. Mas como isso ocorria para os primeiros românticos?

Finalmente, chegamos ao xis da questão. Embora os primeiros românticos alemães acompanhassem os pré-românticos no ataque às estéticas prescritivas do neoclassicismo, não concordavam com a euforia da subjetividade ali às vezes defendida, como vimos, pois a criação moderna da arte fundava-se, para eles, na reflexão. Estamos longe da figura vulgar da exacerbação psicológica do “eu” empírico. No lugar da aplicação de regras não estaria o sentimento exagerado, e sim o pensamento sóbrio: “ali onde a sobriedade te abandona, ali se encontra o

⁷⁶ I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 155 (185).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 159 (193).

⁷⁸ Ernst Cassirer, *A filosofia do iluminismo* (Campinas, Editora da Unicamp, 1997), p. 373.

⁷⁹ I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 163 (199).

limite de teu entusiasmo”⁸⁰, afirma Hölderlin. Estamos longe do extravasar voluntarista, e perto “de freio e espora para o espírito”⁸¹.

Kant, antes, já dissera que o gênio não era o esforço voluntário do artista. Sua posição seria, nesse sentido, “não intencional”⁸². Este ponto é decisivo, pois explica o sentido da originalidade para os primeiros românticos alemães. No começo da *Conversa sobre a poesia*, Friedrich Schlegel afirma que a originalidade “precisa ser preservada”⁸³. Ela não deve ser intencionalmente procurada, e sim protegida da violência das regras, conservada diante daquele ataque. Não se trata de arroubo psicológico. August Schlegel diz que “dificilmente uma outra literatura tem para mostrar tantas aberrações devidas à mania de originalidade quanto a nossa”⁸⁴. Essa mania voluntarista de ser original não é o que os primeiros românticos desejam com o gênio.

Schelling viu aí o que chamou de princípio inconsciente da criação, que justificaria tanto a observação de Kant sobre a eventual incapacidade que tem o artista de explicar sua obra quanto a “afirmação de todos os artistas, de que são involuntariamente impelidos para a feitura de suas obras, de que na produção das mesmas satisfazem um impulso irresistível de sua natureza”⁸⁵. Justamente porque no gênio não predomina a intenção, o artista se vê submetido à criação, o que Schelling compara ao sentimento diante do destino.

Do mesmo modo como o homem sob o efeito da fatalidade não realiza o que ele quer ou intenciona, mas o que ele tem de realizar através de um destino incompreensível, parece ao artista, porém, na observação daquilo que é o propriamente objetivo na sua produção, por mais cheio de intenção que esteja, estar sob o efeito de um poder que o separa de todos os outros homens e o coage a exprimir ou apresentar o que ele próprio não penetra inteiramente, e cujo sentido é infinito.⁸⁶

Falta ao artista o domínio completo do que faz, ao menos como pessoa empírica. Sua obra sempre tem mais a dizer do que ele – e do que qualquer outro

⁸⁰ F. Hölderlin, “Reflexão”, in *Reflexões* (Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994), p. 23-24.

⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

⁸² I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 163 (199).

⁸³ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 29.

⁸⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 80 (*Athenäum*, Fr. 197).

⁸⁵ F. Schelling, “Trecho do *Sistema do Idealismo Transcendental*”, in Rodrigo Duarte (org.), *O belo autônomo* (Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1997), p. 138.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 139.

que fale sobre ela. Daí deriva o “sentido infinito” das obras de arte, pois nem mesmo seu autor pode findá-lo. E “assim ocorre com toda obra de arte verdadeira, na medida em que ela é passível de uma interpretação infinita, como se houvesse nela uma infinitude de intenções que nunca se pode dizer se estava posta no próprio artista ou se antes repousava meramente na obra de arte”⁸⁷, afirma Schelling. Na doutrina do gênio como aquele através do qual, e não a partir do qual, a arte acontece, justifica-se a pluralidade de leituras das obras, já que seu sentido não é encerrado por qualquer intenção definida, ainda que ela possa estar presente.

Por isso, Friedrich Schlegel afirma que, se o artista pode se orgulhar de alguma coisa, é “da obra que ultrapassa divinamente toda intenção, e cuja intenção ninguém aprenderá até o fim”⁸⁸. Noutras palavras, o orgulho do artista não deve ser de si mesmo, e sim da obra. Essa obra, por conta disso, deverá ter algo que Kant dizia: “a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza”⁸⁹. Kant resumia, assim, a ambigüidade da arte como a pensam mesmo Schelling ou Schlegel. Ela deve parecer natureza na medida em que não é fruto do simples domínio intencional do artista. Mas, ao mesmo tempo, essa sensação deve se dar, paradoxalmente, com a consciência de que se trata de arte, e não de natureza, já que, especialmente com a modernidade, esta arte não pode abrir mão do caráter reflexivo.

*

Por não abordar a ambigüidade do gênio, Schiller dizia, com palavras que depois ecoariam em Hegel, que “todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio”⁹⁰. Estaria presente nele só o dom natural e, na medida em que a formação moderna era artificial ou reflexiva, não poderíamos confiar ao gênio a criação da arte. No caso dos primeiros românticos, o conceito de gênio, ao juntar a espontaneidade e a reflexão, ganha espaço. Para eles, é como se o gênio, este sim,

⁸⁷ Ibid., p. 141.

⁸⁸ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 162 (*Idéias*, Fr. 136).

⁸⁹ I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 152 (179).

⁹⁰ F. Schiller, *Poesia ingênua e sentimental* (São Paulo, Iluminuras, 1991), p. 51.

pudesse realizar a pretensão daquilo que Schiller chamava de poesia sentimental, ou seja, a conquista, através da liberdade, da condição que, até outrora, era apenas a dádiva natural, como com os antigos gregos.

Por isso, August Schlegel critica Kant quando este enfatiza apenas o lado natural do gênio, já que aí ele abdicaria da liberdade de pensar. Enquanto “instrumento cego da natureza”, o gênio poderia ser o simples impulso criativo dos animais, comenta Schlegel, que por sua vez achava que a arte não poderia excluir a reflexão. Portanto, o conceito de gênio seria mais que dom natural. Este “mais” é o que Kant dá ao gênio quando fala do gosto. Para Schlegel, porém, essa divisão só ocorre porque Kant não compreendeu que o gênio já tem sempre o gosto como parte de si, não como mera regra, mas como reflexão. Metaforicamente, é como se Kant “primeiro arrancasse o olho do gênio e depois, para consertar o problema, providenciasse para ele os óculos do gosto”⁹¹.

Schlegel, com palavras que lembram Hegel, aconselha então que nos distanciemos dessa perspectiva unilateral sobre o gênio, alimentada pelos pré-românticos alemães.

Parece-me que a loucura que foi cometida em conexão com o termo ‘gênio’ durante certo período na Alemanha teve um impacto significativo na concepção de Kant. Durante este período de anarquia poética ridícula, que ainda assim introduziu uma guinada vantajosa e um renovado sentido de vitalidade, pareceu que o espírito, que há muito tempo era guiado por regras convencionais e pelo jugo da autoridade, queria jogar fora todos os códigos internos de conformidade junto com os constrangimentos externos. Logo, licenças indevidas e originalidade excêntrica tornaram-se a marca única e essencial do gênio.⁹²

Novalis frisava, por isso, o alargamento do conceito de gênio com os primeiros românticos. Para ele, o gênio “diz tão atrevida e seguramente o que vê passar-se dentro de si porque não está embaraçado em sua exposição e, portanto, tampouco a exposição embaraçada nele, mas sua consideração e o considerado parecem consoar livremente, unificar-se livremente numa obra única”⁹³. É como se a criação genial vencesse o abismo entre sujeito (consideração) e objeto (considerado): a obra é sua solução desembaraçada na exposição da arte. Se parássemos por aqui, ficaríamos próximos da definição de Schiller, tanto que este

⁹¹ August Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, v. I (Paderborn, Schöningh, 1989), p. 243.

⁹² *Ibid.*, p. 242-243.

⁹³ Novalis, “Observações entremescladas”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 49 (Fr. 22).

afirma que “o gênio tem de solucionar as tarefas mais complexas com despreziosa simplicidade e desembaraço”⁹⁴. Só que Novalis segue adiante.

Para ele, até aí a capacidade genial é presente em geral na vida: “quando falamos do mundo exterior, quando descrevemos objetos efetivos, então procedemos como o gênio”, afirma Novalis, completando que “assim é, portanto, o gênio, a faculdade de tratar de objetos imaginados como se se tratasse de objetos efetivos, e também de tratá-los como a estes”⁹⁵. Seguindo a argumentação, Novalis afirma, então, que “gênio é necessário para tudo”, mas só para, depois, acrescentar: “aquilo, porém, que de costume se denomina gênio – é gênio do gênio”⁹⁶. Ecoa, aqui, a fórmula de Schlegel: é a poesia da poesia que constitui a arte moderna. Não é acaso. Em ambos, está em jogo a penetração reflexiva que a duplicidade das palavras carrega. Não é só fazer poesia, mas poetizar a própria poesia. Não é só criar genialmente, mas aplicar a genialidade sobre essa criação genial.

Por isso, a despeito da óbvia filiação do gênio à ausência de domínio da criação pelo sujeito, Novalis chega a lamentar ali “onde reinou involuntário o gênio”⁹⁷. Mais ainda, ele afirma que o “ganho genuíno com Fichte e Kant reside no método – regularização do gênio”⁹⁸. Essas declarações evidenciam que o gênio era adotado pelos primeiros românticos como centro da criação da arte apenas na medida em que seu conceito era ampliado a partir das filosofias modernas de Fichte e Kant. Márcio Suzuki observa que Novalis opera em dois níveis ao falar do gênio. Primeiro, ocorre a “reflexão originária”, aquela em que, como vimos, o poder da imaginação de aproximar o que está distante e distanciar o que está próximo fica presente na vida em geral. Segundo, ocorre a “reflexão artificial”. Nela, como afirma Novalis, conta “o talento para expor, observar com precisão, descrever finalisticamente a observação”⁹⁹. Márcio Suzuki conclui que os dois níveis “diferem entre si, mas que são complementos de um todo”¹⁰⁰.

⁹⁴ F. Schiller, *Poesia ingênua e sentimental* (São Paulo, Iluminura, 1991), p. 51.

⁹⁵ Novalis, “Observações entremescladas”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 49 (Fr. 22).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 49 (Fr. 22).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 89 (Fr. 92).

⁹⁸ Novalis, “Das Allgemeine Brouillon”, in *Schriften*, v. III (Stuttgart, Kohlhammer, 1981), p. 445 (n. 921).

⁹⁹ Novalis, “Pólen”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 48 (Fr. 21).

¹⁰⁰ Márcio Suzuki, *O gênio romântico* (São Paulo, Iluminuras, 1998), p. 97.

Por conta disso, Novalis comenta que “quase todo gênio foi até agora unilateral”¹⁰¹, ou seja, não encontrou a composição precisa entre a reflexão originária (típica dos antigos) e a artificial (típica dos modernos). Sem esta última, diz Novalis, “sem esse talento vê-se somente pela metade – e se é somente um meio gênio”¹⁰². Ele critica, assim, a situação em que “uma classe tinha demasiado sentido externo, a outra demasiado interno”¹⁰³. Em sua configuração romântica, o gênio superaria essa dualidade na figura da reflexão. Ele precisa agir e observar sua ação ao mesmo tempo, criar e pensar sua criação simultaneamente. Por fim, poderíamos dizer que, se o gênio precisasse ser ingênuo, como queria Schiller, não poderíamos confiar a ele, então, a criação da arte moderna. Talvez ao gênio, não. Mas ao gênio do gênio, sim.

Em suma, o conceito de gênio, para os primeiros românticos, busca substituir a subordinação da criação às regras pelo exercício da liberdade. Esta liberdade, porém, não se encontra no simples instinto do artista, onde ele pode trocar seu senhor, que deixa de ser a prescrição da cultura, apenas para permanecer escravo, agora das inclinações naturais. Esta liberdade só ocorre quando o pensamento entra em jogo¹⁰⁴. Por isso, a própria criação de arte aproxima-se da reflexão filosófica. E esta, por sua vez, pode chegar perto daquela. Friedrich Schlegel chegou a escrever: “em inconsciência genial os filósofos, me parece, podem muito bem disputar a primazia com os poetas”¹⁰⁵.

¹⁰¹ Novalis, “Pólen”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 88 (Fr. 94).

¹⁰² Novalis, “Observações entremescladas”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 49 (Fr. 22).

¹⁰³ Novalis, “Pólen”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 88 (Fr. 94).

¹⁰⁴ Por isso, Márcia Gonçalves* afirma que “a recusa da teoria da *mimesis* por parte dos idealistas e jovens românticos alemães tem como última conseqüência não a garantia de uma liberdade plena da arte em relação a toda e qualquer funcionalidade, mas sim a afirmação de uma nova função para a arte: uma função não mais de reprodução do natural, enquanto realidade previamente dada, mas de produção e reprodução do espírito, enquanto ele mesmo é uma realidade processual, histórica e cultural”.

* Márcia C. F. Gonçalves, “A recusa da teoria da *mimesis* pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVIII e XIX e suas conseqüências”, in Rodrigo Duarte e Virginia Figueiredo (orgs.), *Mimesis e expressão* (Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001), p. 289.

¹⁰⁵ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 100 (*Athenäum*, Fr. 299).