



O CÍRCULO DE JENA OU A FILOSOFIA ROMÂNTICA¹

Javier Hernández-Pacheco²

Universidade de Sevilha – Espanha

Tradução Marquessuel Dantas de Souza

Há termos mágicos em cujo uso, tanto substantivo como adjetivo, que se põe de relevo à complexidade de nossa cultura. Por exemplo, “revolução” ou “revolucionário”. Designam algo que se pode temer ou esperar. Pode ser um invento técnico, ou um descobrimento científico; também uma obra de teatro, ou uma teoria psicológica; o mesmo jogador de futebol, uma estilista de moda em Paris. Dar-lhe a volta às coisas – isso é revolucionar – parece ser uma categoria, um esquema básico, para entender a realidade, muito especialmente em sua dimensão histórica e social.

“- Em cima os da colher, embaixo os do garfo!”, era uma letra popular com a música *A internacional*, servia nos anos 30 para expressar este ideal revolucionário. Em torno deste adjetivo se resgatou, por certo, isso de “o ideal” de suas conotações platônicas e religiosas. Este “idealismo” se converteu também em outro termo mágico e em lugar comum para a compreensão dinâmica e progressista da história. Frente aos obscuros interesses “materialistas” – outro termo “fetiche”, neste caso negativamente colorido – o “idealismo” preenchia de luz o futuro histórico, como horizonte de uma nova aurora em que o mundo se faria transformar no adequado cenário para uma humanidade renascida. Pois bem, isso é o Romantismo. E chegamos aqui, nas proximidades léxicas de “revolução” e “idealismo”, a estes outros termos, “romântico” e “romantismo”, que também em seus usos adjetivos e substantivos parecem carregados de especial significância. Vamos falar, pois, do Romantismo, muito especialmente no

¹ O texto aqui transcrito é o mesmo manuscrito integral (com o mesmo título) que fora apresentado em conferência sobre o Romantismo. Evento este que ocorreu em 09/11/2008 na sede da Fundação Juan March, em Madrid, dentro do ciclo “Aula Aberta: Romantismo”. **El Círculo de Jena o la Filosofía Romántica**. In: *Fedro*, Revista de estética y teoría de las artes, nº 09, p. 15-29, abril. 2010. Sevilla. Tradução de Marquessuel Dantas de Souza.

² Professor catedrático de filosofia da Universidade de Sevilha na Espanha. Sua área de investigação está ligada a filosofia contemporânea, especialmente de orientação germânica. (N. T.).

contexto daqueles anos do final do século XVIII em que a pequena cidade universitária de Jena, junto à residência de Weimar, capital do ducado assim chamado de Saxônia-Weimar, a imensa autoridade de Goethe tinha invocado ao melhor da cultura alemã do momento.

Instalemo-nos para isso em primeiro lugar na descoberta que hoje em dia – há que dizer também então – carrega o significado desses termos. Se dissermos de alguém que é um “romântico”, estamos dizendo algo bom? Não deixaríamos, por exemplo, de tachar de românticos se fosse o chefe de marketing de uma empresa multinacional? E se somos encarregados de finanças de um partido político? E o que passa com o presidente Obama: o desqualificamos ou o enaltecemos se dissermos que é um romântico? Mecano – sim, o grupo pop – dedica uma canção a trágica morte junto a seus companheiros do capitão Scott. Que a arte converte em saga a tragédia do homem que alcança seus limites nos confins do mundo e põe efetivamente de manifesto a essência romântica desses acontecimentos. Mas então, porque chamamos de Romantismo isso “do salão no canto obscuro, /do dono talvez esquecido, /silencioso e coberto de pó, /via-se a harpa”? O que tem Becker a ver com o capitão Scott, e este com uma malcasada vitoriana que sublima seus desconsolos eróticos em um mundo de fantasias amorosas, mas noveleiro que romanesco?

Porque “romântico” é um adjetivo que termina associado ao mundo editorial do romance e ao cinema lacrimoso, choroso? E se chegamos até aqui, haverá de terminar a descoberta perguntando o que tem então que a ver a frustrada vitoriana, não mais com o capitão Scott, senão com o mesmo Garibaldi, herói revolucionário italiano, não menos romântico que Percy Schelley, poeta e libertino britânico de princípios do século XIX. Em resumo, se há um termo que induz a confusão em nossas análises culturais é este de “romântico”; confusão, todavia, que demanda ser esclarecida, porque apesar de todo “romantismo”, pondera a todos os abusos do emprego, mantém semanticamente um halo numinoso que reclama nossa atenção.

Comecemos pelas etimologias, que sempre ajudam, porque as palavras significam na medida em que se carregam de vida, que é para elas história. Seu primeiro uso é adjetivo: “*romantisch*”, é o relativo à “*Roman*”, que significa em alemão “romance”. Poderíamos, pois, traduzir sem mais por “romanesco”. E tem efetivamente a ver com esse gênero literário, em que, embocando no último terço do século XVIII, a literatura germânica realiza-se por fim – tardiamente com respeito à italiana, castelhana, inglesa e francesa – no movimento que chamamos *Sturm und Drang*, do qual são

representativas as obras de juventude de Goethe e Schiller. *Os sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, e *Os Bandidos*, de Schiller, foram suas peças máximas (peças de cúpula)³. Também, por certo, *best sellers* de uma indústria editorial que descolava com força na Alemanha, antecipando uma mudança do centro de gravidade estético e cultural, desde as artes plásticas e cênicas às propriamente literárias e narrativas. Este movimento também conflui com a eclosão na França do romance como veículo expressivo para as grandes teses da filosofia moral. *O Emílio* e *A Nova Heloísa* de Rousseau, são os principais exemplos desta, por assim dizer, transcendentalização ou coração filosófico da nova literatura. Nela se busca fazer pensar e argumentar, mas que entender e comover, ou se acaso edificar, que era a intenção, todavia, da obra relativamente contemporânea de Jane Austen, por exemplo.

Há ademais outras conotações. “Romances” eram as formas populares do latim, em que se expressam também o sentimento do povo nos primeiros poemas que emergem no século XII após o grande apagão literário que significou a Alta Idade Média: primeiro como épica, mas imediatamente como lírica, especialmente no amplo fenômeno que supôs a poesia provincial e o mundo dos trovadores. “Romance” se faz assim sinônimo de uma história em verso, mas mais especialmente expressão de sentimentos eróticos poeticamente sublimados. Isto terá muito a ver com uma ideia de Romantismo em que se mescla de forma confusa o romanesco com o sentimentalismo amoroso que precisamente renuncia a sua consumação sexual.

Mas fixemo-nos de momento mais bem na contraposição entre a literatura pré-ilustrada e os balbuciantes, ainda com desastrados intentos da nova literatura, para entender como “romântico” é um termo que em fins do século XVIII se usa quase desdenhosamente, referido ao antigo e ao medieval, em um contexto de exaltação neoclássica. Por conseguinte, seguindo a grande obra do crítico Winckelmann, não se percebia o valor estético que não fosse reprodução dos cânones greco-romanos. Tenha-se em conta que estamos no final do Iluminismo, quando se pensava que tudo o que se ajustasse a um ideal de humanidade luminoso e racional, canônico, clássico em definitiva, era simplesmente bárbaro. Assim na política, onde os antigos reinos medievais dos “Capeto” – se dizia pejorativamente – eram resíduos tirânicos, frente à racionalidade da “república”, com seus “côncios”, “comícios”, “comunas” e “senados”.

³ Há de ressaltar que as referidas obras citadas neste trecho referem-se à época do Sturm und Drang. Portanto, são *Os sofrimentos do Jovem Werther* e *Os Bandidos*, de Goethe e Schiller, respectivamente. Não obstante, os grifos no corpo do manuscrito são do próprio autor conforme o original (N. T.).

Não se entende a Revolução Francesa sem ver tudo o que a tragédia teve de simples moda estética. E o mesmo ocorria nas artes plásticas, onde Canova recriava a visão de que Paulina Bonaparte tivesse tido Praxiteles; e nas mesmas artes cênicas, nas que Goethe adicionaria tragédias às antigas séries de Ifigênia.

Pois bem, diante deste paradigma da perfeição clássica, a grande arte europeia dos séculos XIII ao XVII se percebia como uma desgraça de desequilíbrio, desde as anoréxicas Vênus de Botticelli para as obesas de Rubens; ou naquelas catedrais das que era rara a que não estava feita em pedaços ou demolida e ausenta da correspondente torre gamela. Por outra parte, não há um só protagonista dos dramas de Shakespeare, incluídos por sua vez os simpáticos Romeu e Julieta, que não fosse bons clientes para um psicanalista de campanha. E assim o “romântico” se começou a entender como algo contraposto ao “clássico”, ao ideal que então encarnavam, passadas suas exuberâncias juvenis, as obras literárias de Goethe e Schiller. “Romântico” era, pelo contrário, o romance *Lucinde* de Friedrich Schlegel, que não era senão um catálogo de provocações, tanto morais como estéticas e preceptivas.

Mas, tão mau artista como era Friedrich Schlegel, ademais de um ativista que a partir de 1794 conseguiu reunir em torno dele o que logo se chamou o Círculo de Jena, era um gênio da crítica literária, e rapidamente se deu conta de algo que é hoje para nós evidentes: o neoclassicismo é simplesmente inviável, precisamente porque a essência da arte clássica é a síntese de forma e liberdade. E essa síntese, que os gregos produziram do modo tão espontâneo e natural como fugaz e insustentável, é algo irrepetível. Por que a liberdade não pode ser imitada desde fora. E na reprodução externa das formas clássicas, se perde nessa repetição do canônico precisamente o espírito espontâneo que constitui a essência clássica do “estilo”. Frente a esse “estilo”, necessariamente livre, o único que fica é a carapaça externa da “maneira”. E o resultado é, com efeito, o “maneirismo”. Ante a grandeza e a graça do Parthenon, as obras neoclássicas como *A Madeleine de Paris*⁴ são expressão formal de um vazio absoluto.

Mas Schlegel não se limita a decretar a inviabilidade do Neoclassicismo, senão que tomando, se se me permite a expressão, por folhas de rabanete, passa diretamente a contra ataque e proclama a supremacia disso que precisamente se queria depreciar como Romantismo e no que ele vê agora a essência da arte europeia, desde Dante e Petrarca a Goethe, passando por Cervantes, Calderon e Shakespeare. É certo que, comparando

⁴ Grifos do tradutor.

com a perfeição grega, a arte europeia – “poesia” o chama Schlegel – adoece por falta de equilíbrio; como se fosse algo não terminado, mero esboço de uma plenitude ausente. O que Schlegel considera essencial na arte europeia o poderia ver nas obras inconclusas do ancião Michelangelo, que tanto influíram em Rodin; na pincelada solta e difusa de Velázquez, Rembrandt ou Goya, que também recolheram com entusiasmo os impressionistas, para os quais o inacabamento do quadro é o que lhe dá poder representativo, precisamente de algo que de outra forma seria irrepresentável, como o ambiente ou a atmosfera que transcende a cada uma das coisas representadas.

E aqui é onde se produz o milagre essencial da arte ocidental; porque é sua imperfeição o que lhe faz instrumento adequado para expressar a essência das coisas. Fixemo-nos na obra de Shakespeare. Qualquer um pode reconhecer que em sua totalidade representa todo um tratado sobre a natureza humana, em que esta se mostra em toda sua grandeza, digamos que com sua plena beleza e esplendor. Mas não de forma imediata. Muito ao contrário, como já assinalamos, toda a obra de Shakespeare é um catálogo de misérias e baixas paixões; ambições, zelos, ódios parricidas, avarezas, traições, etc. Até Romeu e Julieta representam o amor a um nível de exaltação tal, que ninguém sensato os elegeria como amantes. Mas é precisamente sobre esse impiedoso pano de fundo, que a natureza humana se vai mostrando como algo charmoso para o que a obra aponta; como para a virtude desde a que, efetivamente, são os vícios e as misérias déficit de grandeza. E desde este déficit cada indivíduo apresenta, por assim dizer, desde o contrário, a beleza do conjunto.

E é isso que a arte europeia, em sua essência romântica, põe de manifesto, é a mesma natureza deficitária da realidade. É aqui onde os românticos, seguindo Friedrich Schlegel se apoiam na ideia de fragmentação para desenvolver a partir disso sua compreensão da poesia e da arte, e em última instância do homem e da realidade.

A origem desta teoria da fragmentação não pode ser mais concreta e menos pretensiosa. Schlegel, juntamente com seu irmão August Wilhelm, Friedrich von Hardenberg e Friedrich Schleiermacher, iniciam a publicação de uma revista com o clássico nome de *Athäneum*. Saíram somente uns quatro números. Uma de suas seções era o que Schlegel chamava *Kritische Fragmente*, “fragmentos críticos”, nos quais se tratava de competir com aforismos, por assim dizer, com os grandes tratados filosóficos do momento, de Fichte, Schelling e Hegel, mas expressando em cinco linhas o que de outra forma necessitaria o amplo capítulo de um tratado. Também se desafiavam entre eles, sempre com um ponto irônico e provocativo, as muito bem argumentadas, mas um

pouco pesadas teses da teoria estética do momento, que estava desenvolvendo Friedrich Schiller. (Observa-se, por certo, a influência da moda na época, que de cinco autores que nomeamos quatro se chamam Friedrich)⁵. Vejamos um exemplo do mesmo Schlegel: “é possível que também na poesia toda a totalidade seja medida, e, contudo, toda metade completa”. É um improviso, certamente, mas nisso se encerra o que logo Hegel viria a chamar “dialética”, pelo que toda a realidade se manifesta através de sua própria contradição. Só que Hegel dedicará a isso os dois tomos de *A ciência da lógica*, pretendendo dizer a última palavra, sem chegar, entretanto, a uma clareza maior sobre a que consegue este fragmento de Schlegel.

Eis que são as últimas palavras, as que, como chistes sobre explicados, arruinam o discurso. Assim, qualquer artista já sabe que é melhor terminar as histórias com novos começos, por exemplo, de uma grande amizade como na Casa Branca. Não se trata de teoria, Friedrich Schlegel se empenhava em publicar os escritos de seus amigos, fundamentalmente os de von Hardenberg, no estado de simples borradores (rascunhos) e fragmentos. Disso há uma longa série na época romântica: o *Fragmento de Hyperion*, de Hölderlin, ou os de *Os discípulos em Saïs* e *Heinrich von Ofterdingen* de Hardenberg. E como dissemos, não somente na literatura, mas em todas as artes, se coloca de manifesto essa veneração romântica, por exemplo, no respeito pela 8ª sinfonia, a famosa “incompleta” de Schubert, ou o mencionado redescobrimento das esculturas inacabadas de Michelangelo. Nem que diga que a sensibilidade romântica consideraria um sacrilégio o empenho por “terminar” a Sagrada Família de Gaudí. E ainda mais: na mitomania romântica aparece à exaltação da morte cedo demais, a do herói cujo abrupto fim deixa a vida na promessa infinita que uma existência burguesa já não poderá enganar. “*Nur die besten sterben Jung*”, (somente os melhores morrem jovens) é um lema que recolhe este espírito, que o mesmo se pode aplicar, como é o caso, a um jovem roqueiro que foi assassinado em um tumulto; que um oficial de cavalaria dos exércitos revolucionários; que Larra, com efeito, ao capitão Scott. Bem como: “*zu sterben, wenn es am schönsten ist*”, (morrer quando é mais bonito), que vale, ao *viver perigosamente!*, como lema dos alpinistas, toureiros, paraquedistas e pilotos de fórmula 1. Podemos formular-lhe de outra forma: tudo promete mais do que é capaz de dar de si. Ao que se pode resumir de duas maneiras: o melhor está por vir, com tal de

⁵ Observa-se aqui que entre os autores citados (em especial do período do primeiro romantismo alemão, por assim dizer), cinco possuem o nome de Friedrich. Cujos mesmos: Friedrich Schlegel, Friedrich Hardenberg (Novalis), Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schelling e Friedrich Schiller.

que não chegue; ou o melhor já passou. Em ambos os casos, a realidade se mostra sempre como fragmento ou desengano de si mesma.

É mais que anedota que a arqueologia tenha a ver com a origem do Romantismo e que se siga dela a veneração pelas ruínas. De serem estorvos que deviam ser substituídos pelo recente, o velho castelo, a abadia abandonada, o antigo templo do que só fica três colunas quebradas, inclusive o mesmo cemitério demolido, se convertem em focos estéticos e em valores absolutos que exigem veneração. Mas não em si mesmo. A ruína é morada de fantasmas, do espírito ausente, que sem embargo ainda habita. Assim, enquanto o Classicismo requeria a presença perfeita do absoluto, o Romantismo rastreia na relatividade dos vestígios a presença desse absoluto perdido.

O resultado é o que poderíamos chamar uma ontologia da fragmentação. Frente ao pedaço perdido que carece de significado, o fragmento guarda a referência para a totalidade no que cobra sentido. Assim, na visão romântica as coisas não são senão fragmentos de si mesmos. Embora essa mudança, uma vez que a humildade se converta no reflexo do divino.

Estamos aqui em um ponto decisivo para a interpretação do Romantismo. Muitos querem ver nele uma traição ao espírito progressista do Iluminismo, mesmo presente no Classicismo de Goethe e Schiller, com a intenção reacionária de recuperar os valores medievais e um sentido platônico da transcendência. Algo disso há, certamente. *A Cristandade ou Europa* de Novalis é um escrito programático que verá posteriormente seus frutos na restauração, não pela crítica menos reverente, dos valores cavaleirescos medievais, nas figuras, por exemplo, de Sir Walter Scott. Tampouco a referência ao platonismo vai iludir-se. Para Platão as coisas são meras cópias do ideal em que tem sua essência e igualdade. E não seria estranho a seu pensamento dizer que são fragmentos, de si mesma e de sua verdadeira realidade ideal. Na verdade, os românticos são idealistas neste sentido, porque entendem que cada coisa reflete precisamente a totalidade da que são fragmento. Cada coisa é uma cisão do absoluto, e nisto consiste sua idealidade, ou como se expressa Novalis, seu sentido moral. E é também, além disso, saudade de origem, que bate no anseio de cada coisa para ser sim a mesma. Um pássaro que não voa, o peixe fora d'água, uma criança que não cresce, a noiva que chora a ausência do amado, são, neste sentido, reflexos mínimos, mas certos de uma catástrofe cósmica, que, todavia, se mostra a plenitude e grandeza da totalidade; ou do absoluto, como se expressa a coletânea da filosofia idealista.

E na percepção deste drama universal consiste isso que os românticos chamam poesia. Não é um simples tipo de discurso que renuncia à veracidade para ganhar expressividade sentimental ou beleza. Poesia é, ao contrário, essencialmente verdadeira; pois é a linguagem que revela o fundamento do mundo, justamente ao por em relevo a coisa porque tudo é, a saber, fragmento de si mesmo; e porque toda verdadeira descrição é – como o expressa Marcuse – mais uma reivindicação que constatação positiva dos feitos. Daí o gosto romântico pelo limitado e doente, também, como víamos, pelas ruínas e pelos braços quebrados de Vênus de Milo, que fazem dela, precisamente a mulher ideal.

Mas também aqui se mostra a tentação reacionária do pensamento melancólico, que de ressaibo na ferida aberta, se instala no lamento e na condenação do mundo que desde uma suposta Idade do Ouro vem somente decaindo. Isto nos levaria a interpretar o Romantismo nas proximidades do conservadorismo platônico, para o qual todo movimento é desvio, de modo que a verdade está apenas na origem perdida.

Tampouco estaria longe desta consideração o intento de interpretar o Romantismo desde o paradigma da Alma Bela, que foi naqueles tempos um lugar comum da crítica estética. Muitos queriam entender como crítica do Romantismo a desclassificação que fez Hegel na *Fenomenologia do Espírito* dessa figura, que resulta ser também “consciência infeliz”. Quer ver nela a vontade que sublima na beleza e a arte da incapacidade de realizar seu ideal na história, precisamente por preservar sua primitiva e incontaminada idealidade. É daí de onde vem a ideia – que aparece, por exemplo, na crítica de Marx aos socialismos utópicos – de refugiar-se dos lamentos na utopia. Para Nietzsche, o Romantismo seria neste sentido a morada transcendente da vontade fracassada e débil. E a figura, por sua vez, da solteirona vitoriana que se consola de sua infecundidade com as paixões lidas de, por exemplo, *Cumbres borrascosas*⁶, seria a imagem deste romantismo do fracasso.

Mas não há mais nada distante da intenção romântica, que precisamente desenha seu propósito assumindo o apadrinhamento da filosofia de Fichte. Para este pensador, a essência da realidade é o sujeito, mas não o que passiva e cientificamente contempla uma realidade estranha, senão aquela cuja existência mesma consiste na transformação do mundo, a saber, desde a forma da necessidade à forma da liberdade. Esse sujeito é esforço e trabalho, *streben*, com o fim de converter o mundo em reflexo de sua

⁶ *Cumbres Borrascosas*, título do original inglês: *Wuthering Heights*. É a única novela de Ellis Bell (pseudônimo de Emily Brontë), publicada em 1847. (N. T.).

atividade livre. Fazer do mundo espelho de si mesmo, imagem da liberdade, é a infinita tarefa que esse sujeito se impõe.

Pois bem, diz agora Novalis, que essa árdua tarefa, e não o refúgio na consoladora abstração é o próprio da poesia. O poeta é o que descobre no mundo os fragmentos do absoluto, não para lamentar a ruptura, mas para enfrentar-se na tarefa de sua recomposição. Essa fragmentação, o eco divino que ainda sonha no mundo, é vocação, chamada a um infinito esforço de redenção, de *Versöhnung*, de reconciliação, como o diria Hegel. O absoluto, a saber, que o mundo pode e quer ser o paraíso e pátria da humanidade, é primeiro o descobrimento e logo o trabalho da alma romântica. A missão revolucionária do poeta, seu caráter “comprometido”, se usar a terminologia dos anos 50, tal e como a encarna, por exemplo, Shelley ou Lord Byron, não pode ser mais evidente.

Revolucionário tem de ser o poeta, mas também engenheiro. O diz Celaya: “me sinto um engenheiro do verso, / e um operário, / que trabalha com outros para a Espanha, / para a Espanha com seus aços”. - Não está na moda esta retórica, mas em meus tempos de estudante, em que ainda restava um pouco de Romantismo, estes versos, cantados por Parco Ibáñez, nos comoviam. Ademais, poucos sabem que Novalis, o maior poeta do Romantismo, era engenheiro de minas. E como Antonio Molina – recordem aquilo de, “sou mineiro, e encorajo meu coração com pico e dispositivo para escavar minas!” – mesmo entende o trabalho no poço como paradigma deste labor transformador que consiste em liberar, também no sentido de extrair à luz, as riquezas escondidas e dormentes do fundo das coisas.

E, não obstante, seguem perseguindo as más interpretações. Porque este novo enfoque, nos leva a nós pós-modernos, a fazer do Romantismo o respaldo intelectual, a mãe do desenvolvimentismo industrial, que termina sendo explorador da natureza. Esta resulta em mero material, que tem de ser dominado, como meio para a infinita expansão de uma liberdade abstrata; que não é nada e que necessariamente se converte em tirania racional, pois vazia de sentido próprio, de valor absoluto, para a natureza. Essa natureza fica relegada ao status ontológico do não-eu, e a tarefa do sujeito é convertê-la em meio de sua infinita expansão. A revolução se fez stajanovista⁷, e se medem seus logros por toneladas de aço e os kilowatts produzidos, sem considerar que deste modo, a natureza

⁷O *Estajanovismo* foi um movimento operário socialista que nasceu na antiga União Soviética, por meio do mineiro Alekséi Stajánov em 1935. Propunha o aumento da produtividade laboral baseado na própria iniciativa dos trabalhadores. (N. T.).

se converte em resíduo industrial e no final em deserto. A culpa desta catástrofe – dizemos, até convertê-lo em tópico – estriba nos visionários sonhos românticos de uma infinita exaltação da subjetividade. Sonhos que terminam em pesadelos ambientais.

Nos vale esta objeção ecologista para matizar em sua rejeição o sentido da consciência romântica. Impor sobre o destino a liberdade como uma força estranha, é poder que escraviza, e esta liberdade se expande então como força tirânica e expropriadora. Isto é precisamente o que fez o industrialismo, liderado pelo engenheiro que se exime de sua paralela obrigação de ser por vezes poeta. Mas as coisas podem e tem de ser de outra forma. A natureza não é para os românticos, material inerte, senão processo emergente da liberdade, vida incipiente que anela a forma; e assim a força adormecida que busca nessa liberdade o companheiro que ajuda. Por isso tem o sujeito de ser primeiro poeta, para descobrir nas coisas, não o alívio das necessidades próprias, mas sua (delas) necessidade interior; o afã em que consiste e no qual querem chegar a ser. Mas tem de ser poeta sem deixar de ser também engenheiro. Porque essa força latente na natureza, o original nela, é força débil, que requer ajuda. Isso é o que Heidegger chamará *die Sorge*, o cuidado, como tarefa em que a existência faz e deixa ser para as coisas o que verdadeiramente são. E isso o faz somente o poeta que é por sua vez trabalhador.

Se não gostamos, podemos chamar os engenheiros de jardineiros. Uma rosa é o fruto que só o cuidado faz dar-se a natureza, fruto, pois, da fecundidade natural e do trabalho e criatividade poéticas. E só ao final podemos dizer com Juan Ramon: “não a toque jamais, que assim é a rosa”.

Das censuras que fizeram ao Romantismo, perto a este do industrialismo explorador, esta o de ser a mãe de todos os fascismos e totalitarismos. Como vimos já na multiplicidade destas objeções se põe de relevo o caráter multiforme da consciência romântica, que o mesmo pode se desviar para suspiros de frustrada solteirona para fanatismos assassinos de Che Guevara. E neste sentido é certo que, por meio do que está historicamente na origem da consciência revolucionária, o romantismo tem a ver com suas consequências; ali, onde o absoluto, o fim que a história pré-anuncia como paraíso final, se sente legitimado a impor-se contra tudo o que lhe resiste.

Uma variante desta objeção é a que Popper propõe em *A miséria do historicismo*. Disse que todo aquele que entende a história como uma continuidade dotada de sentido e que se justifica em algo assim como um Juízo Final no qual as coisas são verdadeiras, não pode resistir à tentação de antecipar no dito sentido, não só

teoricamente, mas impondo-o, forçando-o, como aquilo que “tem de” chegar a ser. E é assim que o visionário romântico que se converte em *Führer*, caudilho, *condutor*, ou qualquer dos nomes desses que assumem em nome próprio da responsabilidade de levar a história a sua consumação final. Assim o Romantismo se expressou em uma retórica de auroras e amanheceres, de arautos e vanguardas, de “tempos decisivos” e “lutas finais”. Mas o que começou na boca de poetas como D’Annunzio, terminou nas mãos de gângsters como Goering ou Beria. Para alguns, antes, o Romantismo lhes dava arrepios por ser “sentimental”. Agora – entre a solução científica da guerra que foi Hiroshima e a antecipação de uma definitiva eugenia racial em Auschwitz – nos dá, simplesmente terror. Os sonhos da razão – cita-se uma ou outra vez Schwedenborg – produzem monstros. É, pois tão estranho que tenhamos deixado de ser românticos?

Entrementes, o totalitarismo é o pior das perversões do Romantismo; a definitiva desfiguração de sua natureza. Pois, ao contrário, a poesia, em que se expressa a essência do mundo, é certamente o lamento que sai da ferida no qual cada coisa consiste, como anseio de uma plenitude que está por vir. A história está prenhe com o futuro, mas não *in genere*⁸, em abstrato, ou todos eles. - Aqui a fragmentação é decisiva, e com ela a particularidade com que *cada coisa* reflete o absoluto. O indivíduo é o portador dos direitos do caráter. Não é um acidente que poderíamos superar, e menos algo assim como uma desfiguração que estorve. Essa ferida, essa cisão, por vezes que é imperfeição, é o modo próprio, característico, com o que o absoluto se reflete em cada coisa, desde que esse absoluto se espere; não como ‘a’ solução final, mas como “minha” redenção. Por isso, não ordenamos nada lhe pondo braços para Vênus de Milo, nem reconstruindo o Parthenon “como deveria ser”, tampouco fazendo o mundo “como Deus comanda”. Cada coisa tem direito para ser reflexo de Deus, como Frank Sinatra, “a sua maneira”. “*Gott will götterr*” – disse Novalis – “Deus quer deuses”. Não creio que haja uma frase que melhor resuma o Romantismo, pois não é senão a universal declaração do direito que tem todas as coisas a ser como são.

Podemos agora voltar para a contraposição inicial que havíamos visto entre a arte clássica e romântica, ou se queremos, de forma mais geral, entre o sentido clássico e romântico da beleza. O clássico diz plenitude e perfeição, a síntese absoluta e lograda entre a liberdade e a forma. Só assim a obra representa o absoluto.

⁸ Termo em latim, cujo significado: em geral. Grifo do tradutor.

Para o classicismo, o deforme, como em Esparta, simplesmente não teve direito a viver. Sim, os corpos perfeitos, enquanto durasse sua juventude, se exibiam como representação do divino. Além disso, está claro em que sentido pode-se dizer que o classicismo é simplesmente irrepetível; depois de ver o Doríforo de Policleto, o “cânone”, qualquer outro intento de representar a perfeição humana, tem necessariamente de ser falho por desnecessário. Supostamente, a Vênus de Milo não merecia mais que a atenção de comerciante de antiguidades, como qualquer ruína que espera o trator para planear, para construir algo novo que vale a pena. É, por conseguinte, o classicismo que impõe para a realidade a exigência, de ser perfeita, ou de não ser em absoluto. Isso sim é ditadura da forma. Com efeito, deveria ser muito triste ser feio na Grécia.

Pelo visto, Sócrates o era. E por isso salvou a Grécia de sua própria arrogância. Bem entendido, por exemplo, que o saber fracassado, o que sabe que não sabe, ou o que é o mesmo, a crítica, é o que precisamente abre o caminho da verdade como aquela que se busca. Este princípio o generaliza seu discípulo Platão, numa ontologia em que a imperfeição e o defeito, que precisamente impedem divinizar a realidade por ser apenas má cópia de si mesma, mostra na pobreza a riqueza que falta. Desta união de miséria e engenho, como filho de Poros e Penia, nasceu conta-nos Platão, a Eros, o amor pelo qual tudo consiste em ser mais de si mesmo, e assim por querer chegar a ser o que verdadeiramente é.

Isso que Platão chama Eros é o que os românticos vão chamar poesia. Nela consiste a essência, tanto da arte como da realidade representada. Desta forma a arte renuncia a pretensão de expressar, e de modo perfeito, todas as coisas, e quer fazer-se porta voz de sua insuficiência, mostrando, por assim dizer, esse perfeito ao contrário de seu próprio limite. O que é mais belo, a imagem redonda e comprida, mas fugaz e em última análise enfadonha, de um adolescente, ou o rosto enrugado e seco de uma velha, que reflete toda uma existência, inclusive a mesma história? Assim nos ensina Machado para descobrir no olmo velho, carcomido e seco, a força original da natureza que brota a essência mesma da juventude. Isso é poesia: não há exaltação cafona do bonito e do bem feito, mas o descobrimento da beleza que se reflete de longe nas coisas, também no feio, de fato, muitas vezes precisamente no feio, como recordação ou anseio, do mesmo modo que foram e eventualmente serão. Por enquanto, somos todos anormais.

Por isso, a poesia é reivindicação; da grandeza do pequeno, da beleza do deforme, do direito do maltratado, da saúde do debilitado. É uma visão de um mundo

em que nada sobra, e no qual tudo é merecedor de respeito e cuidado, porque, a sua maneira, cada coisa é reflexo do absoluto. Isto é a arte em um sentido dinâmico, em que precisamente o artista simpatiza – e isso é para ele originalidade, e não a simples arrogância boemia – com o original do mundo, com a força que desde o fundo de cada coisa busca também expandir-se, do deficiente ao perfeito. E então a essência da arte é o amor, a boa vontade, que é capacidade, não de impor às coisas formas estranhas, mas de, simpatizando com seu dano, desde a compaixão, liberá-las para o melhor de si mesmas.

Que as coisas do mundo, e o mundo em sua totalidade, estão dramaticamente cindidas em relação a si, supõe que toda representação clássica, que pretende captá-lo como plenitude dada, falseia mais que sua natureza revela. Isto não só tem relevância na ordem da crítica artística. De modo quase implícito, o Romantismo supõe uma denúncia da pretensão teórica, constatável tanto nas ciências naturais como na filosofia, ou o que Hegel chamará *Enciclopédia das ciências filosóficas*, para representar suficientemente, ou ao menos de modo privilegiado, da natureza das coisas. Esta pretensão submete metodologicamente a realidade ao império do princípio de identidade e de positividade empírica, deixando fora da possível objetivação conceptual precisamente este caráter dramático da existência em que as coisas são fragmentos dinâmicos de si mesmos, tendências, sempre mais ou menos do que de direito são. A sistematização positivo-conceitual dos saberes epistêmicos, repito, encobre e falseia, mais que desvela, a realidade das coisas, impondo como regular um tirânico sentido da normalidade. E ocorre ao final, como se expressa Adorno, uma inversa paráfrase de Hegel, que o sistema, a ciência absoluta que explica tudo, representa a totalidade do falso.

Dissemos: a verdadeira descrição consiste mais em reivindicar o que tem de ser, que em constatar o que de direito é. Por isso o romantismo supôs, por um lado a substituição da filosofia da natureza, contemplativa do curso dos astros; também a da filosofia como pretensão de um sistema fechado do universo, por uma filosofia da história que era bem mais práxis transformadora, com intenção revolucionária. E assim, a arte, entendida nas proximidades da política, foi o que ao longo do século XIX até nossos dias, veio a ocupar a verdadeira cátedra do magistério humanista. A ciência ficou relegada ao serviço da técnica, e aos filósofos se nos encomendou o também subsidiário labor de, acaso, interpretar o que os artistas, verdadeira vanguarda da história, iam realizando.

Essa substituição da ciência e da filosofia pela criatividade artística supõe a expressa renúncia a um Grande Relato sistemático, epistemicamente encerrado, que explica todas as coisas. De alguma forma se trata de deixar falar com as coisas mesmas, em vez de empenharmo-nos em dizer o que são. Aí Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, além deles, reconheceram, por exemplo, à música mais importância que a lógica na hora de expressar a essência do mundo.

De alguma forma, a Pós-modernidade não é senão a constatação desse destronamento da razão epistêmica em favor de formas débeis de racionalidade. E não é de estranhar que os autores pós-modernos tenham contribuído para uma recente revalorização do movimento romântico, contrapondo-o aos grandes sistemas fechados do idealismo alemão, como são os de Fichte, Schelling e Hegel. O gosto pela fragmentação, pelo pensamento aforístico e por um certo minimalismo estético, que valoriza formas marginais, não estritamente ilustradas, de interpretar a tradição humanista, tem feito com que o pensamento pós-moderno se veja nos autores românticos até o ponto de considerá-los seus antecessores.

As possibilidades que aqui se abrem para uma interpretação mais flexível do pensamento europeu do século XIX são evidentes e enriquecedoras. Contudo, quero concluir estas reflexões sobre a consciência romântica, fazendo algumas ressalvas que me parecem decisiva neste contexto. É certo que o pensamento romântico propõe uma forma nova de pensar, epistemicamente aberta e que inclusive assume a ideia de fratura lógica do pensamento poético. Aqui se incorpora ao discurso o que Marcuse, por exemplo, chama bidimensionalidade ou pensamento negativo, além da própria positividade das descrições científicas. Mas creio que mal interpretaríamos a essência mesma do impulso romântico, se quiséssemos ver nele um enfraquecimento minimalista da razão ou a aceção em certa medida de algum tipo de limite cético. Creio que sim, é próprio do desencanto pós-moderno. Mas o romantismo nunca renunciou a ser “fantástico”. E si aceita as disfunções lógicas, por exemplo, na expressão metafórica ou irônica, inclusive caricaturesca, próprias da linguagem poética, não é para restringir, mas precisamente para potenciar, a saber, até o infinito, a capacidade expressiva de uma linguagem multiforme. – Não renuncia a expressar o inefável!

Com a metáfora, a ironia e a desfiguração, e na medida em que se refletem nessas figuras a mesma cisão em que consiste o mundo, o Romantismo quer fazer-se porta voz do mesmo bater cósmico, e não só para expressar o que é num grande relato, senão para conectar com o gênio redentor das coisas e fazer o artista protagonista da

“maior história jamais contada”. Schlegel fala inclusive de reescrever as Escrituras. A única humildade que há nela está em que cada um pode e deve fazê-lo, a sua maneira; e em que logo todas em certa medida valem, na medida em que contribuam, fazendo um mundo melhor, a redenção final que todos sonhamos.

Vamos, pois, concluir, deixando tudo em aberto. Porque essa história universal – esta seria o grande ensinamento romântico – é, em última análise, que entre todos escrevemos enquanto a fazemos, e termina assim em que cada um começa cada manhã. Deste modo, é ao final uma pluralidade sempre renovada de infinitos princípios: a recriação do mundo. E é assim que todos nós somos chamados a serem poetas e gênios. Isso é o Romantismo.