

Romantismo, negatividade, modernidade

Antonio CANDIDO¹

Talvez não seja exagero dizer que o Romantismo foi uma das fontes principais da modernidade na literatura.

Nas literaturas do Ocidente houve duas grandes rupturas. Pensando sobretudo nas de língua latina, das quais provieram as nossas, digamos que a primeira ruptura se deu a partir do fim do século xv e gerou uma produção na qual a tradição greco-latina foi considerada modelo supremo. Na prática a variedade das soluções foi grande, mas é possível dizer que a linha mais característica dessa orientação foi a que procurou refazer certos gêneros antigos, como a tragédia em verso, cujo momento mais alto ocorreu no século xvii francês. Essa volta relativa à Antiguidade importava, de certo modo, em interpretar o presente por meio do passado.

A segunda ruptura se deu a partir do fim do século xviii e foi o Romantismo, que libertou a produção literária das normas preestabelecidas e impositivas, estimulando a experimentação ao romper a tirania das regras. Por isso, é costume dizer que o Romantismo estabeleceu a liberdade de criação literária, abolindo a servidão às tradições. Houve, portanto, uma inversão de concepções, porque os autores passaram a interpretar o presente por meio de recursos expressivos modernos, como foram a mescla de gêneros ou o romance em prosa de toque realista, que vinha de antes, mas só então se desenvolveu e adquiriu a dignidade de gênero de primeira plana.

O Romantismo foi, portanto, o começo de uma literatura aberta às mudanças, ao aderir ao presente, não ao passado, num momento de rápidas mudanças técnicas e sociais. Isso foi se acentuando até as vanguardas do século xx, que privilegiaram a mudança incessante, orientada por um inconformismo permanente que se manifestou pela negação de conceitos, valores e procedimentos. A partir dessa verificação procurarei mostrar que uma das grandes fontes da modernidade nas literaturas do Ocidente foi o que se pode chamar de *negatividade*, a meu ver um dos traços românticos mais interessantes.

Entendo aqui este termo em sentido amplo, abrangendo tanto os temas quanto as formas de expressão que manifestam aquilo que é o oposto, o avesso do que se espera. “Sou o espírito que nega” —é como o demônio se define no *Fausto*, de Goethe. No meu conceito há um pouco disso.

¹ Antonio Candido es el mayor crítico literario del Brasil y uno de los mayores de América Latina. A invitación de la Facultad de Filosofía y Letras, en ocasión de su visita a México para recibir el Premio Internacional Alfonso Reyes 2005, el profesor Candido dictó una conferencia magistral el 10 de octubre de ese año, en el Aula Magna Fray Alonso de la Veracruz. Resultado de esa conferencia es el presente ensayo, hasta ahora inédito, y que aquí se publica por vez primera con la autorización del autor.

Penso no gosto romântico pelo que está no outro lado, pelo modo ou a coisa que contrariam, pelo sentimento que se opõe, pelo ato que parece ir contra a corrente. Exemplos: o túmulo que se opõe à casa; a ruína que se opõe à construção; a decadência que se opõe ao apogeu; a noite que se opõe ao dia; o sono que se opõe à vigília; a anormalidade que se opõe à normalidade; o mal que se opõe ao bem; o texto fragmentário que se opõe ao texto completo; o poema sem sentido que se opõe ao poema com sentido. No final, a morte que se opõe à vida. Estes são tipos de negatividade cultivados pelos românticos como opções preferenciais.

Não quero dizer que estes traços são próprios do Romantismo, mas que no Romantismo eles se concentraram e assumiram características especiais. Além disso, passaram a exercer uma função nova, de maneira a definir certo modo de conceber e praticar a literatura. Aquilo que em outros momentos aparece dissolvido em diversos contextos, se reúne no Romantismo para formar um massivo de negatividade, que influirá na literatura como indecisão expressional, recusa dos sentimentos convencionais, gosto pelo inacabado, sentimento de vazio e falta de significado, chegando à noção de absurdo e a um discurso cujo objeto parece ter sofrido uma espécie de corrosão que ameaça destruí-lo. A página preta ou a página pontilhada do *Tristram Shandy*, de Sterne, inicia no século XVIII uma caminhada expressional pelo avesso, que pode chegar no século XX à letra em liberdade, o “letrismo”, de Isidore Isou, ou, em pintura, às telas de Malevitch: “Quadrado preto sobre fundo branco”, de 1913, culminando no “Quadrado branco sobre fundo branco”, de 1919, que poderia ser uma glorificação do nada, isto é, a suprema negatividade.

Pensando nos tópicos que mencionei há pouco, lembremos que é um lugar comum na história da literatura dizer que entre os sinais precursores do Romantismo no século XVIII está o gosto pela noite, os cemitérios, as ruínas. E vêm as citações de Gray e sua “Elegia escrita num cemitério”, das “Noites”, de Young, das “Ruínas”, de Volney.

Uma constelação significativa sob este aspecto é a tríade noite-sonho-morte. No Romantismo, a noite é vista como momento privilegiado. Não é apenas ambiente favorável ao sobrenatural e ao insólito, mas é também correlativo dos estados da alma, equivalendo a um modo de ser ligado ao inconsciente, às raízes profundas da personalidade. Por sua vez, o sono aparece, na noite, não como alternativa da vigília, mas como fonte eventual de uma existência diferente, que se manifesta sobretudo no sonho, “uma segunda vida”, como diz o famoso texto de Gérard de Nerval.

Devido a esse contexto, entra na literatura a exploração cada vez mais profunda do inconsciente, o respeito pelas camadas ocultas da personalidade, que podem ser uma negação de tudo o que parecemos ser. Este é um dos filões mais ricos da modernidade, que se expandirá no século XX como elemento central de muitas obras, convergindo com a psicanálise, que marca todo o século, e chegando a predominar em tendências como o Surrealismo.

Se passarmos da esfera individual para a esfera dos povos e das civilizações, veremos que o sentimento das ruínas pode desempenhar função paralela à de certas formas de valorização da morte.

É o que vemos na introdução do livro *As ruínas*, de Volney, que é de 1791. Durante muito tempo este livro hoje esquecido foi uma espécie de breviário dos livre-pensadores, devido à análise da religião como superstição. Ele é também uma longa meditação sobre a fragilidade dos impérios, que deixam apenas vestígios arruinados da sua grandeza. Inspirado pelas ruínas de Palmira, na Síria, Volney desenvolve a sua meditação, que apesar de muito racionalista, e mesmo voltaireana, tem uma série de elementos que podem ser considerados pre-românticos. Na citada introdução, ele

passa da ruína ao túmulo e apresenta a morte como suprema liberdade. Túmulo e ruína se juntam assim para sugerir a força corrosiva do tempo, que é obsessão marcante dos românticos, conscientes de que a vida das sociedades é relativa a ele e se altera conforme ele. A partir daí, o sentimento da transitoriedade das civilizações desperta em Volney a reflexão sobre o destino e a morte.

Tudo isso influenciou na arte e nos costumes, suscitando, por exemplo, a moda da melancolia, ligada ao raio de luar, aos “noivados no sepulcro”, com reforço de afetividade mórbidamente exagerada. Nos jardins se manifestou a voga das ruínas artificiais, ruínas novas em folha simulando restos tristes de um passado morto. Entre as imagens familiares do Romantismo, que exprimem esta tendência, lembro a torre arruinada, com a lua, uma coruja piando lugubrememente e, dentro, algum mancebo desesperado desejando morrer de frustração amorosa. “O destino gerou ao mesmo tempo, como irmãos, o amor e a morte,” diz um poema famoso de Leopardi.



Pensando especificamente na literatura, vale a pena mencionar alguns temas e alguns procedimentos formais que podem ser considerados manifestações de negatividade romântica.

Entre os temas, poucos atingiram mais profundamente a sensibilidade média dos escritores e dos leitores do que os ligados ao satanismo, isto é, a negação revoltosa contra os padrões sociais, a vontade de afirmar o contrário do que é preconizado, o gosto pela vida irregular, fora da norma, chegando ao gosto pela crueldade. Tudo isso é conhecido, não sendo necessário lembrar a obra e a personalidade de Byron, cuja influência foi grande no Romantismo da América Latina. No Brasil, nutriu obras como a de Álvares de Azevedo, menino prodígio cuja novela *A noite na taverna* é verdadeiro compêndio do extremismo temático dos românticos, com homicídios por engano, incesto, necrofilia, canibalismo. O mesmo Álvares de Azevedo (morto aos vinte anos) é autor de um drama irregular, mas cheio de beleza, *Macário*, no qual a presença do demônio simboliza as regiões tenebrosas da personalidade como avesso da consciência clara.

No limite do satanismo encontramos o sadismo, traço típico de negatividade, pois subordina algo tão positivo quanto o prazer a algo extremamente negativo, como é a dor. Na literatura romântica o sadismo é frequente, seja descrito concretamente como prática, portanto se manifestando visivelmente no nível do comportamento, seja como componente obscuro, recessivo na alma de cada um. Sabemos que Baudelaire é uma ponte entre o Romantismo e a modernidade, e não há dúvida de que foi um dos mais notáveis incorporadores do sadismo à poesia do seu tempo.

Passando dos temas aos procedimentos formais, ou, por outras palavras, passando à negatividade na forma, depois de tê-la mencionado no conteúdo, pode ser destacada a tendência à composição fragmentária, que é mais interessante do ponto de vista crítico e é um traço de origem romântica. Como introdução ao que pretendo dizer, sugiro uma distinção esquemática, provavelmente arbitrária, mas que pode ser útil para fixar as idéias e é a seguinte:

Na literatura barroca a palavra parece vista como algo superior à natureza, sendo capaz de transfigurá-la e de se substituir a ela. Por assim dizer, é uma palavra *prepotente*. Na literatura clássica, ou melhor, neo-clássica, a palavra é vista como igual à natureza, por isso é capaz de representá-la com fidelidade, sendo, por tanto, uma palavra *equivalente*. Mas na literatura romântica a palavra

parece sentir-se inferior à natureza e aos sentimentos, incapaz de descrevê-los ou exprimi-los de maneira adequada, como se fosse *impotente*. Um lugar-comum do Romantismo é a afirmação que o essencial, o mais importante, não pode ser expresso, porque está sempre além da palavra. Daí uma espécie de fuga, de renúncia à expressão plena, que aparece nos protestos de incapacidade por parte do escritor, na preferência pela sugestão em lugar da designação, no gosto pela elipse e a interrupção, no uso das linhas pontilhadas para sugerir que o texto é truncado, por não ser capaz de alcançar a plenitude expressional.

Ao cabo desta tendência surge o fragmento, traço que se definiu no Romantismo e se tornou princípio estético importante nas tendências que vieram depois. Neste terreno convém distinguir o fragmento propriamente dito, que é um texto curto parecendo não ter começo nem fim, construído para se bastar a si mesmo e renunciar ao todo em favor da parte. Além disso, há o falso fragmento (como a falsa ruína), que é um texto completo, mas simulando interrupções por meio de espaços brancos, de linhas de pontos, de reticências, geralmente com o intuito de criar certo mistério ao sugerir que está faltando algo, que na verdade não falta.

Em ambos os casos estamos ante um traço romântico, isto é, a sugestão que o inacabado e o vago não apenas correspondem à impotência da palavra, mas parecem sinal de profundidade, mistério, sonho, como se o leitor fosse posto diante de ruínas sugestivas de um texto cujo caráter incompleto desperta a imaginação.

Estes procedimentos se desenvolveram em tendências posteriores ao Romantismo e são frequentes no Simbolismo, chegando a assumir posição por vezes dominadora nas vanguardas do século xx.

No século xx as vanguardas de certo modo entronisaram o fragmento, que seria na opinião de muitos a solução adequada para exprimir o mundo em que vivemos, graças à descontinuidade do discurso. O fragmento deixou de ser então na literatura um episódio mais ou menos importante de composição, para se tornar um procedimento privilegiado.

Giuseppe Ungaretti, que foi professor de literatura italiana na Universidade de São Paulo de 1937 a 1942, ensinou qual é a importância decisiva do fragmento, pois segundo ele a poesia contemporânea só pode ser fragmentária. No belo ensaio “Difficoltà della poesia” indicou raízes românticas deste procedimento, a partir da publicação dos poemas inacabados de André Chenier nos anos de 1820 e 1830. Foi essa circunstância ocasional que, segundo ele, “revelou aos românticos franceses a técnica do fragmento, resolvendo assim a sua crise da linguagem”. Diz ainda que na Itália Leopardi usou “fragmentos de suas poesias da adolescência, dando-lhes o efeito intensíssimo de fratura abissal na origem, de fratura abissal no fim”. A partir daí Ungaretti estabelece uma definição luminosa:

“Por fragmento se define [...] o pedaço de discurso que, para ser em seus efeitos poesia realizada, começa por uma ruptura e termina por uma ruptura. A partir daquele momento, a poesia mostrava que era toda ela angústia refreada, alarme incluído entre duas catástrofes”.

Portanto, o fato de um texto ser mínimo, como as “formas simples” estudadas por Joles, não quer dizer que seja fragmento. Este se configura quando o texto suprime voluntariamente segmentos que deveriam ser incorporados ao discurso para constituir uma expressão organicamente composta por começo, meio e fim.



Para compreender a inspirada definição de Ungaretti, lembremos que ele chegou a compor poemas de um só verso, como, no livro *Sentimento del tempo*:

Una colomba
D'altri diluvi una colomba ascolto.
(*Uma pomba*
De outros dilúvios uma pomba escuto).

A associação de duas palavras, “colomba” (pomba) e “diluvi” (dilúvios) sugere que se trata do dilúvio bíblico, desencadeado por Deus para punir a humanidade pecadora. Neste caso, os dois “abismos”, ou “as duas catástrofes” de Ungaretti são evidentes. De fato, antes do poema foram tragados pela elipse todas as noções que a Bíblia fornece sobre a ira de Deus, a escolha de Noé, a construção da arca, as amostras de animais, a inundação universal que cobre a terra de água durante quarenta dias. Tudo isso caiu num abismo virtual do discurso. Depois do poema monoverbo vem a segunda catástrofe verbal, que suprimiu a parada da arca sobre o Monte Ararat, a pomba voando com o ramo de oliveira no bico, o arcoíris, símbolo da nova aliança de Deus com os homens. Entre abismo anterior e o abismo posterior sobra apenas o breve momento de poesia, o fragmento de discurso, suspenso entre duas anulações, que no entanto significa muito, pois vem carregado de possibilidades, de sentidos implícitos. Com efeito, este verso único parece dizer que o poeta vê o mundo como risco permanente de destruição por catástrofes, sempre sucedidas por restaurações anunciadas pela nossa teimosa esperança.



Por este exemplo vemos que o Romantismo, grande fonte da modernidade, não apenas explorou largamente o poema discursivo de mensagem completa, mas lançou no outro pólo a tentação do discurso fragmentário, que seria um importante modo de expressão, sobretudo para as vanguardas do século xx. Certos autores contemporâneos parecem só se exprimir bem por meio dele, como Oswald de Andrade no Brasil.

Para terminar, esclareço que não é meu intuito aderir à estética do fragmento, mas somente dizer que a escrita fragmentária me parece um caso de negatividade criadora, que é das marcas do espírito romântico legada aos nossos dias.