

- (31) *Ibid.*, 27 de agosto de 1825.
 (32) *Lectures on the French and Belgian Revolutions*, I, p. 1.
 (33) *Political Register*, 7 de dezembro de 1833.
 (34) "Letter to T. J. Sturt", 22 de março de 1817. *Nonesuch Calendar*, pp. 608-609.
 (35) *Political Register*, 8 de junho de 1816.

II

- (1) Robert Southey, Sir Thomas More: or, Colloquies on the Progress and Prospects of Society, 2 vols., 1829, VI, p. 132.
 (2) *Ibid.*, p. 132.
 (3) *Ibid.*, pp. 132-133.
 (4) *The Vision of Judgment*, Stanza XCVI, *Poetical Works of Lord Byron*, 1845, p. 168.
 (5) April M. Gwynne, William Morris, *Aestheticist and Revolutionary*, King's Crown Press, Nova York, 1915, p. 12.
 (6) Fitzgibbon (org.), *Letters of Robert Southey*, p. 273.
 (7) *Colloquies*, VII, pp. 193-194.
 (8) *Ibid.*, p. 197.
 (9) *Ibid.*, VII, p. 170.
 (10) *Ibid.*, p. 174.
 (11) *Ibid.*, vol. 2, *Coll.* XIII, p. 216.
 (12) *Ibid.*, vol. 2, p. 262.
 (13) *Ibid.*, vol. 2, *Coll.* XV, pp. 424-425, et supra.
 (14) *Ibid.*, *Coll.* IV, p. 79.
 (15) *Ibid.*, vol. 2, *Coll.* XV, p. 418.
 (16) *Ibid.*, p. 420.
 (17) *Ibid.*, VIII, p. 206.
 (18) *Observations on the Effect of the Manufacturing System, with Hints for the Improvement of Those Parts of It Which Are Most Injurious to Health and Morals, Decried Most Respectfully to the British Legislature*, Londres, 1815, p. 5.
 (19) *Ibid.*, pp. 10-11.
 (20) *A New View of Society*, Londres, 1813; "Essay First on the Formation of Character", reimpresso em Robert Owen, *A New View of Society and Other Writings*, org. por Cole, Everyman, 1927, p. 16.
 (21) Address prefixed to Third Essay, in Cole (org.), *A New View of Society*, pp. 8-9.
 (22) *The Life of Robert Owen*, by Himself, reimpresso em Londres, 1920, pp. 186-189, *passim*.
 (23) *Ibid.*, pp. 122-124.
 (24) *Ibid.*, p. 105.
 (25) *A New View of Society*, pp. 178-179.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e sociedade.
 São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969,
 pp. 53-70.

CAPÍTULO II

O artista romântico

Poucas gerações de escritores de espírito criador mostraram-se mais profundamente interessadas e mais empenhadas no estudo e crítica da sociedade em que viveram do que as dos poetas românticos, de Blake e Wordsworth a Shelley e Keats. E, contudo, esse fato evidente e de fácil verificação ajusta-se mal, em nosso tempo, à concepção popular e geral que se faz do artista romântico, a qual, paradoxalmente, derivou do estudo desses mesmos poetas. Segundo essa concepção, o poeta, o artista é, por natureza, indiferente ao mundanismo cru e ao materialismo dos assuntos relativos à política e à sociedade; devota-se, de preferência, às esferas mais subliminais da beleza natural e dos sentimentos pessoais. Os elementos desse paradoxo se encontram na obra dos próprios poetas românticos, mas a suposta oposição entre atenção à beleza natural e atenção aos problemas de governo, ou entre sentimentos pessoais e a natureza do homem em sociedade, é algo que só posteriormente surgiu. Interesses que, ao fim do século dezanove, eram vistos como díspares, como interesses diante dos quais se impunha que o homem escolhesse, equivalente o ato de escolha a declarar-se poeta ou sociólogo, eram normalmente encarados, no princípio do século dezanove como conexos e interligados: uma conclusão sobre sentimento pessoal fazia-se conchusão a propósito da sociedade e uma observação a respeito de beleza natural podia levar implícita necessária referência moral à vida do homem em seu todo. A posterior dissociação de interesses impediu-os a clara visão do significado integral deste notável período, mas importa acrescentar que a dissociação mesma é, em parte, um produto da leição particular da tendência romântica. Entrincheiros, como uma espécie de seguro contra os vestígios da dissociação, devemos lembrar-nos de que Wordsworth escreveu panfletos políticos, de que Blake era amigo de Tom Paine e foi processado por sedição, de que Coleridge se dedicou ao jornalismo político e à filosofia social,

de que Shelley, além disso, distribuiu manifestos nas ruas, de que Southey foi um constante comentarista político, de que Byron falou em combates e morreu como participante voluntário de uma guerra política; a par disso e como decorre de maneira óbvia da poesia de todos esses homens, essas atividades não tinham caráter marginal ou incidente, mas estavam intimamente ligadas a boa porção da experiência de que brotava a própria poesia. Em verdade, esse complexo de atividades só aparece aos nossos olhos como algo surpreendente quando nos deixamos cegar pelo preconceito da dissociação. Essas duas gerações de poetas viveram no crítico período em que o surgimento da democracia e da indústria estava provocando transformações qualitativas na sociedade: transformações que, por sua própria natureza, eram sentidas como algo, ao mesmo tempo, geral e pessoal. Quando estalou a Revolução Francesa, Blake tinha 32 anos; Wordsworth, 19; Coleridge, 17; Southey, 15. Na data de Peterloo, Byron tinha 31 anos; Shelley, 27; Keats, 24. Essas referências bastam para nos recordar um período de agitação e controvérsia política cuja violência tornaria difícil que a ele se mantivesse indiferente o menos sensível dos homens. Não tão claros são os sinais das mudanças mais lentas, mais amplas e menos evidentes do que chamamos Revolução Industrial; mas o período de vida de Blake, 1757-1827, é considerado, em geral, como o decisivo. As transformações de que tomamos conhecimento pela história foram, naqueles anos, experimentadas na própria carne: fome, sofrimento, conflito, desajustamento, esperança, energia, visão, deificação. O padrão de mudança não era algo que operasse à distância, tal como somos inclinados a estudá-lo hoje; era, antes, o cadinho em que se fundia a experiência geral.

É possível extrair um comentário político dos escritos desses poetas, mas isso não tem particular importância. Interessante é acompanhar Wordsworth, Coleridge e Southey dos diferentes graus de ardor revolucionário que manifestaram na mocidade até os diferentes graus de conservantismo burkeano de que se mostraram possuídos na idade madura. É útil fazer-se distinção entre os princípios revolucionários de Shelley e o refinado oportunismo liberal de Byron. É oportuna a lembrança de que Blake e Keats não podem ser diluídos numa fluidez ideal, mas estavam, como homens e poetas, apinhonadamente envolvidos na tragédia da época. Em todos os casos, entretanto, a crítica política é, hoje, menos interessante do que a crítica social mais ampla: aquela primeira compreensão do significado básico da Revolução Industrial, que todos experimentaram e nenhum deixou de expressar. Mas, além disso, aparece um novo tipo de resposta, a qual se faz importante raiz da idéia de cultura. Por essa mesma época de

transformação política, social e econômica, ocorre transformação radical nas idéias a propósito de arte, do artista e do lugar que lhes cabe na sociedade. É dessa transformação significativa que desejo ocupar-me.

Há cinco pontos principais a notar: primeiro, que estava ocorrendo alteração importante na natureza das relações entre um escritor e seus leitores; segundo, que estava surgindo uma atitude geral nova, em relação ao "público"; terceiro, que a produção de obras de arte estava começando a ser encarada como um deuere os vários tipos especializados de produção, sujeito, em grande parte, às mesmas condições da produção geral; quarto, que uma teoria da "realidade superior" da arte, como a sede da verdade imaginativa, vinha merecendo ênfase crescente; quinto, que a idéia do escritor original e independente, gênio autônomo, tornava-se comum. Assinalando esses pontos, importa acrescentar desde logo, que eles estão, de maneira clara, inteligidos intuitivamente e que poderiam alguns ser chamados causas e outros, efeitos, não fosse o processo histórico tão complexo, a ponto de tornar impossível uma distinção nítida.

A primeira característica é, evidentemente, muito importante. A partir da terceira e quarta décadas do século dezoito, cresceram amplamente os leitores pertencentes à nova classe média, crescimento correspondente muito de perto ao aumento de influência e poder da mesma classe. Como consequência, o sistema de patrocínio das publicações transformara-se em sistema de assinaturas e daí evoluiu para o sistema de publicação em termos comerciais modernos. Essas mudanças afetaram os escritores de várias maneiras. Para os afortunados, houve progresso no grau de independência e de status social — o escritor transformou-se num acabado "profissional". Mas as mudanças equivaleram também à instituição do "mercado", como forma típica de relação entre o escritor e a sociedade. Quando dependia de ~~patrocinadores~~ patrocinadores, o escritor tinha pelo menos relações diretas com um indivíduo circulo de leitores, cuja crítica estava, por prudência ou espontaneamente, por necessidade ou em sinal de respeito, acostumado a ouvir e, por vezes, actuar. É possível discutir-se se tal sistema deu ao escritor liberdade mais significativa do que a que posteriormente lhe foi assegurada. De qualquer modo, em contraposição à dependência, ao ocasional servilismo e à submissão aos caprichos dos Mecenas, deve ser colocada a relação direta do ato de escrever com pelo menos uma parte da sociedade, que era diretamente conhecida, e o sentimento, quando as relações eram cordiais, de que o escritor "fazia parte" dessa sociedade. Por outro lado, em contraposição à independência e ao status social que se elevavam com o êxito financeiro, devem ser colocadas a propen-

critica social
circulo de leitores
patrocinadores
status social

são de curvar-se ao capricho e a obrigação de agradar que se definiam, agora, não em relação a indivíduos pessoalmente conhecidos, mas à maneira de reagir de uma instituição que surgia como largamente impessoal. O desenvolvimento do "mercado literário" como forma típica de relação entre o escritor e seus leitores foi causa de muitas mudanças de caráter fundamental. Deve-se acrescentar, entretanto, que naturalmente esse desenvolvimento sempre foi desigual, tanto no que se refere a suas maneiras de operar como no que respeita a seus efeitos. Apenas no século atual foi, talvez, que esse desenvolvimento veio abrangar âmbito tão próximo do universal, que se pode considerar quase como dominante. A instituição surgiu no contêgio do século dezanove, mas vir-se, não obstante, afetada por toda sorte de sobrevivências das condições anteriores. Contudo, as reações importantes por elle provocadas manifestaram-se por aquela época.

Uma dessas reações foi, evidentemente, aquela que indicamos como segunda, porém importante, o surgimento de uma atitude diferente da habitual, em relação ao "público". Antes dessa época, os escritores haviam, naturalmente, expresso, com frequência, sentimentos de desgosto em relação ao "público", mas no início do século dezanove, tal sentimento fez-se agudo e geral. Keats disse: "Não tenho o menor sentimento de humildade em relação ao público"; e Shelley: "Não aceito a adverteência dos espíritos sim-ples. O tempo altera o juízo da multidão despreparada. A crítica de nossos dias não passa da soma das loucuras com que o gênio deve enfrentar-se". De modo mais claro e mais extenso, escreve Wordsworth:

Mais lamentável ainda é o erro dos que pensam que haja algo de divina infalibilidade naquela pequena, mas ululante porção da comunidade que, sempre dirigida por influência de grupos e sob o nome de público, passa aos olhos das desprevenidas como sendo o povo. Em relação ao público, o escritor espera ser capaz de tanta deferência quanta lhe deva: ao povo, entretanto, filosoficamente caracterizado, e ao espírito que seu conhecimento encarna (...) deve respeito devotado e reverência (1).

Claro está que é mais fácil ser respeitoso e reverente em relação ao "povo filosoficamente caracterizado" que em relação a um público que bulhentemente se manifesta. Em sua concepção do povo, Wordsworth apóia-se fortemente na teoria social de Burke e por motivos que não são diversos. Fosse qual fosse o alcance do argumento, fossem quais fossem as reações dos leitores, havia sempre, à mão, o apêlo final ao "espírito do povo": isto é, a uma idéia, a um leitor ideal, um padrão que poderia ser colocado acima do clamor emônimo das efêmeras relações entre o escritor e a sociedade. O "espírito corporificado" era, muito naturalmente,

desejável alternativa para o mercado. Obviamente, essa atitude vem afetar a atitude do escritor face à própria obra. Não aceitará a cotação de popularidade que lhe é atribuída pelo mercado:

Afastemos a vazia repetição da palavra popular em relação a novos trabalhos na área da poesia, como se não houvesse outro padrão de excelência no campo dessa arte, que é a primeira dentre as belas-artes, a não ser o de que os homens devem correr atrás das obras poéticas como que impelidos por um apetite ou sob o fascínio de uma obsessão (2).

Em verdade, continuará o escritor a insistir em uma Idéia, um padrão de excelência, o "espírito" de sabedoria de um povo, como algo superior ao curso real dos acontecimentos, ao curso real do mercado. Essa insistência, vale acrescentar, é uma das fontes primárias da idéia de Cultura. A Cultura, o "espírito de um povo", o verdadeiro padrão de excelência tornou-se, com o avançar do século, como que um tribunal superior no qual se estabeleciam os valores reais, geralmente de maneira oposta aos valores "artificiais" brotados do mercado ou de similares formas de agir da sociedade.

A sujeição da arte às leis do mercado e seu tratamento como forma especializada de produção, subordinada, em boa parte, às condições gerais de produção em vigor, tinham sido entrevistos pelo pensamento do final do século dezoito. Adam Smith escreveu:

Em sociedades opulentas e comerciais, pensar e raciocinar tornam-se, como qualquer outra atividade, uma função particular, que é exercida por muito pontos, aos quais cabe prover o público do pensamento e razão orientados pelas vastas multitudes que trabalham (3).

É significativa essa passagem, como descrição daquela especial classe de pessoas que, desde a segunda década de 1800, eram chamadas "intelectuais". Dá testemunho, também, das novas condições de especialização do artista, cujo trabalho, como Adam Smith dissera do saber, era, agora, em verdade,

comprado, como os sapatos e meias, daqueles cuja função é produzir e preparar para o mercado essa particular espécie de bens (4).

Tal posição e tal especialização de funções decorriam, inevitavelmente, da instituição do comércio das publicações. A novela, em particular, havia-se transformado, rapidamente, em bem de uso comum; sua história, como gênero literário, decorre, precisamente, como é sabido, desse desenvolvimento de condições novas. Mas os efeitos foram também visíveis em relação à poesia, sobre a qual o impacto de uma relação de mercado foi inevitavelmente severo. A par da rejeição do público e da popularidade como

padrões de valor, fazia-se freqüente denúncia de que a literatura se transformara em comércio. Em verdade, êsses dois aspectos eram, nominalmente, apreçados em conjunto. Sir Egerton Brydges escreveu, pouco depois de 1820:

Mal lamentável é que a literatura se haja transformado, por toda a Europa, em simples comércio. Nada conseguiu ir tão longe no atumetar gostos cotimados e no favorecer o domínio do intelectual pelo não-intelectual. O mérito é, hoje, universalmente apreciado em função do número de leitores que o escritor consegue atrair. (...) Será a mente não-cultivada capaz de apreciar aquilo que delicia o espírito cultivado? (6).

Em termos semelhantes, falava Tom Moore, em 1834, da

quebra de padrões que resulta, necessariamente, do aumento do número de julgadores; do fato de permitir que a multidão se pronuncie, especialmente quando são tais as características com que o mercado se apresenta para os autores (6).

É vai adiante, para distinguir entre a "multidão" e o "reduzido número de pessoas cultas". É claro, nesse contexto, quanto o adjetivo "culto" contribuiu para que surgissem as novas e necessárias abstrações "cultismo" e "cultura". Em debates dessa espécie, "cultura" tornou-se antítese normal de mercado.

Pois ênfase nessa nova espécie de relação, entre o autor e seus leitores, por entender que tais assuntos são sempre de importância capital em qualquer gênero de atividade literária. Passo a ocupar-me, agora, do que, embora sendo assunto correlato, dá lugar a dificuldades questões de interpretação. É fato reconhecido que, neste mesmo período em que o mercado e a idéia de produção especializada passaram a merecer atenção crescente, esboçava-se também uma teoria a respeito de arte, cujos elementos mais importantes eram, primeiro, a ênfase numa especial natureza da atividade-arte, concebida como forma de atingir a "verdade imutável"; e, segundo, atenção especial ao artista como tipo particular de pessoa. É tentador encetar essas teorias como resposta direta às transformações sofridas pelas relações entre o artista e a sociedade. Nos documentos aparecem, sem sombra de dúvida, alguns elementos que sugerem um mecanismo de compensação: ao mesmo tempo em que o artista vinha sendo apresentado como simples elemento adicional no sistema de produção de bens para o mercado, ele descreve a si mesmo como pessoa especialmente dotada, como luz orientadora da vida comum. Contudo, apresentar a questão nestes termos é, sem dúvida, simplificar as coisas, pois a resposta não tem caráter meramente profissional. Visou também (e isto foi da maior importância posterior) dar ênfase

à corporificação na arte de certos valores, capacidades e poderes humanos, que se sentia estarem sendo anegados ou mesmo destruídos pelo desenvolvimento da sociedade no sentido de uma civilização industrial. O elemento de protesto profissional está presente, sem dúvida, mas o mais importante é a oposição, com base em razões de ordem humana geral, à espécie de civilização que se estava inaugurando.

O romantismo é um movimento geral europeu, sendo possível relacionar suas novas idéias, na medida em que surgiam, inicialmente com o sistema mais amplo de idéias, que caracterizava o pensamento europeu como um todo. A influência de Rousseau, de Goethe, de Schiller, de Chateaubriand pode, certamente, ser identificada. Em verdade, se considerarmos abstratamente as idéias, a de que o artista é um tipo especial de pessoa e a do gênio "louro" podem ser encontradas na definição socrática de poeta, que aparece no *Jou* de Plafão. A "realidade superior" da arte é referida por muitos textos clássicos e, em nossa época, está em clara relação com a escola idealista da filosofia alemã e sua difusão na Inglaterra por via de Coleridge e Carlyle. Embora tais relações sejam importantes, não se pode, talvez, realmente avaliar uma idéia, pesá-la e compreendê-la senão numa determinada mente e em uma particular situação. Essas idéias, por nós chamadas românticas, têm de ser entendidas, na Inglaterra, em termos das situações problemáticas que estavam sendo experimentadas, para as quais elas eram chamadas a ajudar a resolver.

Bom exemplo é uma definição constante de um dos primeiros documentos do romantismo inglês, as *Conjectures on Original Composition*, de Young (1759):

Pode-se dizer que uma composição original é de natureza vegetal; brota espontaneamente da raiz vital do gênio; cresce; não é feita. Imitações são, freqüentes vezes, uma espécie de manufatura, elaborada pela mecânica da arte e do trabalho, a partir de materiais preexistentes e que lhes não são próprios (7).

Esse é um trecho de teoria literária romântica muito comum: contrastar o trabalho espontâneo do gênio com a atividade imitativa formal, disciplinada por um conjunto de regras. Como escreve também Young:

Os escritores modernos devem fazer uma escolha (...) podem voar pelas regiões da liberdade ou mover-se presos aos grilhões suaves da imitação fácil (8).

O que Young diz, ao definir uma composição "original" está, se atentarmos para suas palavras, muito intimamente ligado a amplo movimento geral da sociedade. É, certamente, teoria

literária, mas, com igual certeza, não se formula de modo independente. Quando diz que a criação original "cresce; não é feita" usa exatamente os mesmos termos em que Burke buscou lóda sua crítica filosófica da nova política. O contraste entre "cresce" e "é feito" viria a tornar-se o contraste entre o "orgânico" e o "mecânico", que se coloca no centro mesmo da tradição que se estendeu até nossos dias. De forma semelhante, ao definir "imitação", Young a condena nos termos dos mesmos processos industriais que estavam a ponto de transformar a sociedade inglesa: "uma espécie de manufatura elaborada pela mecânica, a (...) partir de matérias preexistentes e que lhes não são próprios. O ponto de colhêr ou não colhêr em teoria literária; mas são êsses, sem dúvida, os termos e os valores implícitos com base nos quais a civilização industrial que se anunciava viria a ser condenada.

Burke atacou a sociedade nova em termos de sua experiência (ou sua idealização) da sociedade anterior. Mas, na medida em que as amplas modificações crescentemente se manifestavam, a condenação tornou-se especializada e, em certo sentido, abstrata. Uma parte da especialização foi o desenvolvimento do padrão de cultivando e cultura; outra parte, intimamente relacionada a esta e que a ela viria ajuntar-se mais tarde, era o desenvolvimento da nova idéia a respeito de arte. Essa nova idéia de uma realidade superior e, mesmo, de um poder superior é vivamente expressa por Blake:

"Agora que a arte perdeu seus atrativos intelectuais,
A França terá o mundo curvado às suas armas".
Assim falou um anjo quando de meu nascimento
E disse então "Desce à terra
Renova as artes nas plagas da Inglaterra
E a França se ajoelhará em adoração.
Seus exércitos se encontrarão com as obras de arte
E a guerra não poderá continuar.
Mas, se tin nação recusar as artes
E elas repelirem a musa imortal,
A França restaurará as artes da paz
E te salvará da terra ingrata".
Espírito, que amas a Ilha Britânica,
Em tôrno da qual os demônios do comércio ticm... (9)

Em Blake, os interesses profissionais podem ser facilmente percebidos, pois êle sofria terrivelmente naquele "desolado mercado em que ninguém vinha comprar". Faz-nos lembrar de Young quando ataca

o interesse do comerciante monopolista que manufatura arte através das mãos de trabalhadores ignorantes (...) até que venha êle a ser considerado o "maior dos gênios" capaz de vender algo-que-para-nada-se-serve por "alto preço" (10).

Mas a crítica de Blake é também algo que ultrapassa a queixa de caráter profissional: a Imaginação que, para êle, a arte corporifica, não é um bem de consumo, porém

uma Representação do que Eternamente Existe, Realmente e Imutavelmente (11).

É a essa luz que falhas da sociedade existente e o tipo de vida que ela promove devem ser vistos e condenados.

É importante medir a força e o alcance dessa idéia, pois que a entenderemos mal se considerarmos apenas algumas divagações posteriores acerca da idéia de gênio. A palavra ambígua na definição de Young é "imitação" que, em quase tôdas as teorias românticas, adquiriu sentido fortemente pejorativo. Tal se deu porque se entendia que "imitação" significasse "imitação de obras já feitas", com obediência e conformidade a um prestabelecido conjunto de regras. A eloqüência que se levantou contra o sistema de regras é, ao mesmo tempo, notável e, por fim, cansativa. Tecnicamente, o que estava ocorrendo era uma alteração de convenções, a qual, quando de alguma magnitude, envolve, normalmente, como subproduto, êsse tipo de eloqüência. Na medida em que a alteração é mais do que uma alteração de convenção — e mudanças de convenção apenas ocorrem quando há transformações radicais na estrutura geral da maneira de sentir — a palavra "imitação" é particularmente desorientadora. Porque, em verdade, imitação na melhor teoria "classicista", é o termo normalmente usado para descrever o que Blake descreveu e que todos os escritores românticos entulharam: "uma Representação do que Eternamente Existe, Realmente e Inalteravelmente". Imitação, no seu melhor sentido, não consistia na adesão a regras alheias; era, antes, a "imitação da realidade universal". Os modelos de um artista não eram exatamente anteriores obras de arte, mas os "universais" (no sentido aristotélico) ou as realidades permanentes. Em verdade, todo êsse debate já se encerrara com o que se pensou e escreveu na Renascença.

A tendência do Romantismo era a de veemente rejeição de métodos dogmáticos em arte, mas também, muito claramente, a de reivindicar o que tôdas as boas teorias clássicas aprovavam: que ao artista cabe "penetrar o claro segredo do universo". Um crítico "romântico", como Ruskin, baseia tôda a sua teoria da arte exatamente nessa doutrina "clássica". O artista percebe e

traduz a realidade essencial e assim pode agir graças a seu dom principal, o da imaginação. De fato, a doutrina do "gênio" (o artista criador autônomo) e a da "realidade superior da arte" (penetração na esfera da verdade universal) eram, no pensamento romântico, dois aspectos da mesma idéia. O romantismo e o classicismo são, neste sentido, teorias idealistas da arte; não se opõem tanto uma à outra, como se opõem ambas ao naturalismo.

A esse tempo, o realmente importante era a ênfase dada à especial forma de experiência e atividade humana que o progresso social parecia crescentemente negar. Wordsworth iria sustentar com especial convicção a idéia do gênio perseguido, mas há uma significação mais geral em suas atitudes relativas à poesia e, em verdade, à arte como um todo:

Alta é a nossa vocação, amigo! — a Arte Criadora

Exige o serviço da mente e do coração

Sensíveis, sem dúvida, mas em suas partes mais dúbias

Heróicamente talhados — para infantilar

Fé aos sussurros da musa solitária

Enquanto o mundo inteiro se mostra adverso (12).

Essas linhas, dirigidas ao pintor Haydon, em dezembro de 1815, são ainda mais significativas porque assinalam a fusão das duas artes ou habilidades diferentes, a da poesia e a da pintura, na comum "esfera da verdade imaginativa". Enquanto o mercado estava, em certo sentido, levando o artista a especializar-se, os próprios artistas buscavam generalizar suas habilidades dentro do campo comum da verdade imaginativa. Essa espécie de exagêro deve sempre ser vista como uma forma de defesa: o tom defensivo nos versos acima de Wordsworth é transparente e, neste ponto, não inteiramente característicos. Por um lado, a defesa é de aspecto claramente compensatório: a altura dos reclamos dos artistas é também a altura de seu desespero. Clamaram alto e enfaticamente, mas vieram a assim fazê-lo por estarem convencidos de que os princípios que regiam a sociedade nova eram fortemente hostis aos necessários princípios da arte. Talvez, se encerrar a questão dessa maneira leva a explicar os motivos da ênfase, não importa isto em julgá-la sem fundamento. O que surgiu como reação defensiva transformou-se, ao correr do século, em princípio positivo dos mais importantes, o qual se revelou em tôdas suas implicações profunda e amplamente humano.

Muitos são os textos que podem ilustrar esse princípio, porém o mais característico, e também um dos mais conclusivos, é o Prefácio que Wordsworth escreveu, em 1800, para as *Lyrical Ballads*. Nêle, Wordsworth acentua não apenas a verdade, mas ainda o caráter geral humano da poesia: em primeiro lugar, atacando os

que falham da poesia como de um divertimento ou de um prazer vazio; que se referem gravemente ao que chamam gosto pela poesia, como se fosse coisa tão indiferente como o gosto por dançar na corda bamba, pelo Frontinac ou pelo Sherry (13).

O conceito de gosto — que implica uma espécie de relação entre o escritor e o leitor — é inadequado, pois

é uma metáfora tomada de um sentido passivo do corpo humano e transferida para esfera de coisas que, por essência, não são passivas — para a esfera dos atos e operações intelectuais. (...) Mas o que há de profundo e requintado nos sentimentos, o que há de sublime e universal no pensamento e na imaginação (...) não podem nem um nem outro, se queremos nos exprimir com precisão, constituir-se objetos de uma facilidade que jamais se pudesse designar pela metáfora gosto. E por quê? Porque sem o exercício e a cooperação da força mental do leitor não pode haver adequada sintonia para com qualquer daquelas emoções: sem êsse impulso auxiliar não pode haver paixão elevada ou profunda (14).

O texto confirma, sob outro ângulo, importante crítica ao novo tipo de relações sociais da arte: quando a arte é vista como bem de consumo, cabe falar em gosto, porém, quando se torna algo mais, faz-se necessária posição ativa. O "algo mais" é, comumente, assim apresentado:

Aristóteles, segundo me dizem, afirma que a poesia é o mais filosófico de todos os modos de exposição: e assim é, pois o seu objeto é a verdade, não a individual e local, mas a geral e eficaz: não a que se apóia em testemunho externo, mas a que a paixão faz viva dentro da alma; verdade que se constitui em seu próprio testemunho, que empresta competência e certica ao tribunal para que apela e que as recebe disse mesmo tribunal. (...) O poeta escreve sob uma só imposição, a de dar imediato prazer a um ser humano que entre na posse de informação que dele pode esperar, não na condição de advogado, médico, marinheiro, astrônomo ou filósofo da natureza, mas na condição de homem. (...) O poeta dirige sua atenção principalmente para aquêle conhecimento que todos os homens carregam consigo e para aquelas simpatias e sentimentos em que, sem outro aprendizado que não o de nossa vida diária, os homens são feitos para tirar deleite. (...) Ele é o rochedo de defesa da natureza humana; sustentador e preservador, carregando em si, por toda a parte, simpatia humana e amor. A despeito da diferença de sexo e de clima, de língua e de maneyas, de leis e de costumes; a despeito de coisas que silenciosamente escapam do espírito e de coisas que são violentamente destruídas, o poeta mantém unido, pela paixão e pelo saber, o vasto império da sociedade humana, que se espalha por toda a terra e todo o tempo (15).

Essa é a posição que, em seus pontos essenciais, viria a ser reafirmada eloqüentemente por Shelley em sua *Defence of Poetry*. É a posição que, através de Ruskin e Morris, chega até nosso século, quando a poesia, em termos que Wordsworth teria aprovado, se viu ampliada, assumindo os contornos da arte em geral. Toda a tradição pode resumir-se numa frase marcante usada por Wordsworth, onde o poeta, o artista em geral, é visto:

como o sustentador e preservador, carregando em si, por toda a parte, simpatia humana e amor⁽¹⁶⁾.

Possíveis desse espírito, os artistas vêm a considerar-se como agentes da "revolução pela vida", na sua condição de portadores da "imaginação criadora". Aqui deparamos novamente com uma das principais fontes da idéia de cultura; sobre essa base é que se iria fazer a associação da idéia de perfeição geral da humanidade com a prática e o estudo das artes. Com efeito, aqui, na obra dos artistas — "o conhecimento primeiro e último (...) tão imortal como o coração do homem" — se encontrava a maneira prática de acesso àquele ideal de perfeição humana que se tornaria o bastião central da defesa contra as tendências desagregadoras da época.

Sublinhar a humanidade geral e comum tornava-se evidentemente necessário, num período em que sociedade de tipo nôvo tendia a encerrar o homem simplesmente como instrumento especializado de produção. Ênfase no amor e na simpatia humana era necessária não apenas em função do sofrimento que se tinha diante dos olhos, mas ainda contra o individualismo agressivo e as relações de caráter predominantemente econômico implicadas por essa sociedade nova. De maneira semelhante, a ênfase na imaginação criadora pode ser vista como uma construção alternativa para a motivação e a energia humanas, em contraste com os postulados da economia política dominante. Este ponto é, sem dúvida, o mais interessante na *Defence of Poetry* de Shelley:

Inquanto o mecânico encerra e abrevia e o economista politiza e combina o trabalho, esperemos que se acatelarem contra o fato de seus cálculos, por falta de correspondência com aqueles princípios inerentes à imaginação, tenderem, como têm tendido na Inglaterra, a exasperar ao mesmo tempo os extremos do luxo e da necessidade. (...) Os ricos tornam-se mais ricos e os pobres mais pobres; e a nave do Estado vê-se jogada entre Cila e Caribdes, o despotismo e a anarquia. Tais são os efeitos que sempre decorrem do exercício descontrolado da faculdade de calcular (17).

Essa é a condenação geral que já podemos ver constituindo-se sob a forma de tradição; e o remédio é proposto nos mesmos termos:

Não há falta de conhecimento do que seja o mais acerto e o melhor em moral, governo e economia política ou, pelo menos, não se desconhece o que seja mais acerto e melhor do que aquilo que os homens hoje praticam ou defendem. Mas (...) precisamos que a faculdade criadora empreste imaginação àquilo que sabemos; precisamos o impulso generoso para fazer o que imaginamos; precisamos da poesia da vida: nossos cálculos ultrapasaram o pensamento; ingerimos mais do que é possível digerir. (...) A poesia, e o princípio do Logó, do qual o dinheiro é a encarnação visível, são o Deus e o Mamom do mundo (18).

A crítica mais óbvia que se pode fazer à posição como a de Shelley é a que, embora seja intermente válida apresentar uma versão mais ampla e mais substancial das forças de motivação da energia humana do que a contida na filosofia do industrialismo, há um igual perigo em reduzir essas forças da motivação humana ao ato da poesia ou da arte em geral. Foi essa tentativa de especialização que, mais tarde, invalidou boa parte dessa crítica. O ponto se tornará mais claro nos últimos estágios de nossa investigação, quando se verá que a questão está em distinguir entre a idéia de cultura como arte e a idéia de cultura como sistema de vida. A consequência positiva da concepção de arte como uma realidade superior foi a de ter oferecido base imediata para importante crítica ao industrialismo. A consequência negativa foi a de que tendeu, na medida em que a situação e a oposição se extremavam, a isolar a arte, a confundir a faculdade imaginativa com essa única espécie de atividade e, assim, a enfraquecer a função dinâmica que Shelley pretendia atribuir-lhe. Já examinamos alguns dos fatores que tendem a favorecer essa especialização da arte; resta-nos examinar o desenvolvimento da idéia do artista como "um tipo especial de pessoa".

A palavra *arte*, que havia tido o sentido comum de "habilidade", veio a adquirir sentido especial no decorrer do século dezoito, passando a significar a "pintura" e, depois, as artes imaginativas em geral. Do mesmo modo, a palavra *artista* perdeu o sentido geral de pessoa bem dotada no campo das artes "liberais" ou "úteis" e adquiriu significação especial, vindo a distinguir-se de *artesão* (anteriormente equivalente a artista mas, depois, adquirindo, no sentido inverso da especialização, o significado comum que ainda hoje damos ao "trabalhador qualificado") e de *artífice*. Gradualmente, a ênfase que a palavra punha em habilidade deslocou-se para uma ênfase em sensibilidade; e êsse deslocamento encontrou apoio em transformações paralelas que se operavam em palavras tais como *criadora* (adjetivo que não se poderia aplicar a arte antes que se houvesse formado a idéia da "realidade superior"), *original* (com suas importantes implicações de espontaneidade e vitalismo; a palavra original, lembremos, Young colocava em contraste com *arte*, no sentido de habilidade), e *gênio* (que, em razão de suas associações com a idéia de *inspiração*, havia deixado de corresponder a "disposição característica", para passar a significar "capacidade especial exaltada", e que adquiriu essa tonalidade a partir de outros vocábulos afetivos). De *artista*, no sentido nôvo, derivou-se *artístico*, adjetivo que, ao fim do século dezoito, implicava, sem dúvida, referência mais direta a "temperamento" do que a habilidade ou prática. Produto dessa mesma especialização de significado foi a palavra nova *estética*,

que gerou a de *esteta*, que indicava também um "especial tipo de pessoa".

A afirmação de que o artista revelava uma espécie mais alta de verdade não é, como vimos, idéia nova do período romântico, mas recebeu então a sua mais significativa ênfase. O corolário importante dessa idéia foi, entretanto, o conceito da autonomia do artista no que respeita a essa forma de revelação; seu elemento básico era, agora, não a fé, mas o gênio. Opondo-se ao "sistema de regras", a afirmação de autonomia fazia-se, naturalmente, autante. Disse-o Keats, de maneira muito feliz:

O gênio da Poesia deve impor-se por si mesmo dentro do homem; ele não amadurece por força de lei ou de preceito, mas por força de sensibilidade e de vigília atenta. O que é criador deve criar-se a si mesmo (19).

A nossa predileção por este trecho nasce de Keats accentuar nêle a necessidade de disciplina pessoal, o que nos afasta largamente daqueles referências ao gênio como alguém "louco" ou "sem lei". A diferença lá está em Keats, ao dar ênfase ao "Gênio da Poesia", que é impessoal em contraste com o "gênio" pessoal. Coleridge pôs ênfase semelhante em lei, sem diminuir a ênfase em autonomia:

Nenhuma obra de verdadeiro gênio ousa reclamar haver-lhe faltado a forma apropriada e nem é concebível que isso aconteça. Assim como não deve a obra, não pode o gênio desconhecer a sua lei; pois é exatamente isto que o faz gênio — o poder de agir criadoramente segundo leis que dele próprio se originam (20).

Isso é, a um tempo, mais racional e mais útil para a construção do conceito de arte do que a ênfase que se punha, pelo menos nos panfletos românticos, em uma "espontaneidade sem arte". Nos anos subsequentes não faltam exemplos de arte (sensibilidade) que se proclama capaz de dispensar arte (*habilitade*).

Os pontos sublinhados por Keats e Coleridge são importantes para a teoria literária. A dificuldade está em que esse tipo de afirmação surge envolvido em outras formas de reação ao problema das relações do artista com a sociedade. A passagem de Keats é das mais significativas, porque ali é menor a confusão e maior a concentração. Vejamos como se completa a sentença que anteriormente citamos:

Não tenho o menor sentimento de humildade para com o público ou qualquer outra coisa existente — senão para com o eterno Ser, o Príncipe de Beleza e a Memória dos Grandes Homens (21).

O trecho é característico, assim como o é a afirmação famosa:

De nada estou certo, a não ser do caráter sagrado das afecções do Coração e da verdade da Imaginação. O que a Imaginação capta como Beleza deve

ser verdadeiro — tenha ou não existido anteriormente — pois faço de todas as paixões idéia semelhante à que faço do Amor; são todas, em sua sublimidade, criadoras da Beleza essencial. (...) A Imaginação pode ser comparada ao sonho de Adão — despertou no paraíso e achou-o a verdade (22).

Mas o traço característico da personalidade do artista que depois nos oferece Keats é, na sua frase famosa, a de sua — "potencialidade negativa (...)" quando um homem é capaz de estar entre incertezas, mistérios, dúvidas, sem qualquer irritante inquietação por atingir fato e razão" (23). Ou ainda:

Homens de Gênio são como certas substâncias químicas que operam sobre a massa do intelecto neutro — mas não têm qualquer individualidade, nenhum caráter determinado — eu chamaria Homens de Poder, essas culminações dos que possuem um eu próprio (24).

É certamente possível encerrar esta ênfase na passividade como renção compensatória, mas isto é menos importante do que o fato de Keats accentuar antes o *processo* poético do que a *personalidade* poética. A teoria da "potencialidade negativa" poderia degenerar na teoria mais disseminada e popular do poeta como "sonhador", embora o próprio Keats se haja empenhado em distinguir entre "sonhador" e "poeta" e se, no segundo *Hyperion*, sua conclusão formal é insegura, deixa claro, pelo menos, que por "sonho" pretende significar algo tão completo e positivo quanto a sua própria habilidade. Não é de uma disciplina refinada como a de Keats que se pode retirar a frouxa concepção do artista romântico.

Wordsworth, no *Preface to Lyrical Ballads*, mostra-nos claramente de que modo a análise do processo poético misturou-se com as questões mais gerais das relações entre o artista e a sociedade. Discutindo sua própria teoria da linguagem poética discute, na verdade, a comunicação. Formula, de modo razoável e moderado, a costunheira atitude para com o público:

Fui teria prazer em esforçar-me por corrigir as expressões deleituosas, se estivesse convencido de que o são e de que continuaria a sê-lo. Mas é perigoso fazer correções com base na simples opinião de alguns indivíduos ou mesmo de certas classes de indivíduos; pois quando a razão de um Autor não se convenceu ou seus sentimentos não se alteraram, as correções não podem ser feitas sem que ele sofra grande injúria: seus sentimentos são sua base e seu apelo (25).

Por um lado, isto deve ser dito, mas, ao mesmo tempo, Wordsworth sustenta:

O Poeta pensa e sente em comunhão com o espírito das paixões humanas. Como pode, portanto, sua linguagem diferir, em grau perceptível, da que é comum a todos que sentem vivamente e vêem claramente? (26).

E dê-se modo:

Entre as qualidades (...) enumeradas como principais para formar um poeta, está implícito que em nada difere ele dos outros homens, a não ser em grau. (...) O poeta distingue-se primordialmente dos outros homens por ser capaz de pensar e sentir mais prontamente, sem necessidade de imediatos estímulos exteriores, e por ter maior capacidade de exprimir tais pensamentos e sentimentos tais como surgidos nele. Mas essas paixões, pensamentos e sentimentos são as paixões, pensamentos e sentimentos do comum dos homens (27).

Dessas distinções capitais, a primeira é a descrição de um tipo psicológico e a segunda a descrição de uma capacidade. Enquanto ambas se mantêm conjugadas, o argumento é plausível. Mas, sob as tensões da situação, tornou-se possível dissociá-las, isolando-se deste modo a "sensibilidade artística".

A questão é excepcionalmente complexa e o que sucedeu, sob a pressão dos acontecimentos, redundou numa série de simplificações. A abstração de certo tipo de experiência viu-se simplificada como a abstração da poesia, que foi, então, identificada com essa abstração, chegando mesmo a representá-la integralmente. Sob pressão, a arte transformou-se em abstração simbólica de todo um gênero da experiência geral humana: abstração sem dúvida valiosa porque a grande arte tem, em verdade, o poder de exprimi-la; mas uma abstração, afinal de contas, pela qual uma atividade social geral viu-se forçada a reduzir-se ao *status* de um departamento ou província e as obras de arte transformadas, em parte, em uma ideologia empenhada em se justificar e se defender. Nossa análise não encerra propósitos de censura; trata-se, na realidade, de um fato com o qual temos de nos entender. Nos romances românticos em prol da imaginação há grande coragem e real utilidade, mas também simplificações. Há coragem também na própria fraqueza que, em última análise, se revela na atitude de defesa em que se põe a personalidade do artista. Na prática, houve muita penetração de espírito e surgiram grandes obras de arte; mas, sob a constante pressão da vida, a livre atuação do gênio encontrou crescentes dificuldades para se combinar com o livre jogo do mercado e tais dificuldades não foram resolvidas, mas sublinhadas por uma idealização. As últimas páginas da *Defence of Poetry*, de Shelley, são de leitura penosa. Os portadores de uma elevada capacidade de imaginação transformaram-se, de súbito, em "legisladores", no momento mesmo em que se viam forçados ao exílio; ao se definirem como os "não-reconhecidos", o que pela própria teoria deveria ser apenas um fato a aceitar, deixaram transparecer o real sentimento de desesperança de uma geração.

E Shelley, ao mesmo tempo, sustenta que o Poeta

deve ser, pessoalmente, o mais feliz, o melhor, o mais sábio e ilustre dentre todos os homens (28);

caindo a ênfase dolorosamente e de maneira inequívoca no termo *deve*. As pressões, tanto pessoais como gerais, acabam por criar, como reação defensiva, a separação entre o poeta e os demais homens, classificando-se o primeiro como um ser idealizado, o "poeta" ou "artista", o que veio a ser amplamente aceito e a causar tantos danos. O apêlo, como tinha de ser, volta-se para além da comunidade dos vivos, para o

mediador e (...) redentor, o Tempo (29).

Sobre a Inglaterra de 1821 deveria atuar, afinal de contas, algum tribunal mais alto. Quando lembramos as vidas de quaisquer desses homens, não nos devemos deixar levar pela irritação ao ponto de acusá-los, mas também devemos evitar a irritação de defendê-los. Todo o drama transformou-se em experiência comum de todos nós e, como tal, permanece, formulada ou não-formulada, para atuar e ser examinada. "Porque é menos o espírito deles que o espírito da época" (30).

NOTAS

- (1) HUTCHINSON (org.), *Wordsworth's Poetical Works*, Oxford, 1908, p. 953.
- (2) *Ibid.*, p. 952.
- (3) *Excercios de The Wealth of Nations*, in W. R. SCOTT, *Adam Smith as Student and Professor*, p. 344.
- (4) *Ibid.*, p. 345.
- (5) *The Autobiography of Sir Egeron Brydges*, 1834, vol. II, pp. 202-203.
- (6) *Memoirs Journal and Correspondence of Thomas Moore*, vol. VII, p. 46.
- (7) EDWARD YOUNG, *Conjectures on Original Composition*, 1759, p. 12.
- (8) *Ibid.*, p. 19.
- (9) *William Blake, edição de Nonesuch (Keynes)*, p. 601.
- (10) *Ibid.*, p. 624.
- (11) *Ibid.*, p. 637.
- (12) *Poetical Works*, p. 260.
- (13) *Ibid.*, p. 938.
- (14) *Ibid.*, pp. 951-952.
- (15) *Ibid.*, pp. 938-939.
- (16) *Ibid.*, p. 938.
- (17) P. B. SHULYEV, *A Defence of Poetry*, reimpresso em MARGARET e EWING, *English Prose of the Romantic Period*, p. 270.
- (18) *Ibid.*, p. 271.
- (19) "Letter 90", in FORSMAN (org.), *Letters of John Keats*, p. 223.
- (20) Coleridge's *Essays and Lectures on Shakespeare*, Ewertman, p. 46.
- (21) *Op. cit.*, p. 130.
- (22) *Ibid.*, pp. 67-68.
- (23) *Ibid.*, p. 72.
- (24) *Ibid.*, p. 67.
- (25) *Poetical Works*, p. 941.
- (26) *Ibid.*, p. 939.
- (27) *Ibid.*, p. 939.
- (28) *Op. cit.*, p. 273.
- (29) *Ibid.*, p. 274.
- (30) *Ibid.*, p. 275.