

CLASSICISMO-MANEIRISMO

*Antônio Basílio Rodrigues,
da Universidade Estadual do Rio de Janeiro*

No espaço compreendido pelo século XVI desenvolveram-se, nas grandes linhas, concepções antagônicas de arte, coexistindo em determinados espaços o Classicismo estabelecido e o Maneirismo afluente.

As diferenças concepcionais entre a perspectiva classicizante e a maneirizante prendem-se fundamentalmente ao binômio natureza/artista, a partir do qual decorrem as demais categorias e relações.

Assim é que se a natureza constitui a fonte de toda a estesia clássica, em que o criador integrava e combinava elementos de beleza e realizava um ato de síntese, o Maneirismo rejeita a teoria de arte como cópia da natureza, a favor do princípio de que o artista cria e seu objetivo é a análise da realidade.

A síntese clássica corresponde à imitação global em que se repartem os problemas de fundo e forma, o conteúdo da mensagem e sua expressão, com o objetivo de nada omitir que seja essencial, mas eliminar do quadro da realidade aquilo que não seja substancial ou pareça acidental, marginal ou irrelevante.

Pela análise maneirista da realidade privilegiam-se a multiplicidade e a riqueza de aspectos isolados e a perfeição nas coisas representadas, valorizando-se o aspecto formal do modelo.

Através da síntese tenta-se uma unidade central a que as partes estão subordinadas, mantendo-se a uniformidade da obra por mais ricos que sejam seus traços distintivos, do que resulta sua qualidade microcós mica, completa e fechada em si, auto-suficiente, desligando-se de tudo o que intrinsecamente não faça parte do seu universo acabado e pleno. Ao contrário, a obra maneirista cultiva a diferença, reunindo os mais diversos elementos que, quanto mais originais, estranhos e insólitos, maior será o seu valor, ao mesmo tempo que a

infinitude e a abertura do sistema contrastam com a noção de uma “verdade” e uma “razão” comuns a todos os homens, postulada pelos clássicos.

Ainda que não creia que a criação artística constitua um mundo auto-suficiente e um todo orgânico, indivisível e inalterável, o maneirista questiona-se a respeito dos objetivos artísticos e dos padrões clássicos, do que provém uma atitude complexa em relação ao modelo, pois oscila entre a impotência criadora e a fertilidade inventiva.

Se o clássico reconhece sua dívida cultural em relação à Antiguidade e se institui seu herdeiro, o maneirista, embora partindo de uma atitude de humildade perante o modelo, lança-se a uma arte de variações que privilegia o aspecto formal do modelo, o chamado detalhismo.

O clássico como um continuador de padrões estabelecidos como universais e gerais é essencialmente naturalista, a ponto de idealizar a natureza, afastando-a da realidade “vulgar” para explorar apenas alguns aspectos selecionados, ainda que dentro dos critérios de racionalismo e objetividade que condicionam a escola. O maneirista afasta-se deliberadamente dessa natureza limitadora da habilidade artística, colocando a força inventiva e criadora em contraposição à estaticidade racionalizante do Classicismo; a origem da criação artística situa-se fora da natureza ou pelo menos além dela e o anseio de expressão artística configura-se como um meio de escapar a um mundo alienante e duvidoso.

Em suma, à clareza, homogeneidade, organicidade, plenitude fechada, subordinação e objetividade clássicas, o Maneirismo contrapõe a perda da clareza e harmonia, a inorganicidade, a divisibilidade (as partes mantêm seu valor independentemente do todo), a heterogeneidade, a coordenação, a abertura do sistema e a falta de unidade, mais do que características atitudes que consubstanciam a imagem do labirinto.

Clássico é Apolo, condutor do carro do sol, que preside à arte disciplinada, claramente delineada e formalmente precisa; maneirista é Dionísio, impulsivo e indisciplinado, passional, obscuro e rebelde ao formalismo, como que inebriado pela dualidade e pela sensação, para usar a dicotomia estética nietzschiana dionisiaco/apolíneo.

A MIMSE DO CLASSICISMO – A UNIDADE

Não há, aqui e agora, que discutir as diversas interpretações de Classicismo, seja no tocante à etimologia, seja no particular de concepção estética, sempre difícil de precisar e delimitar, se atentarmos à diversidade de significado, de tradição, de modelo, de classificação epocal.

A este respeito é bastante esclarecedor o minucioso e específico estudo de Vitor Manuel de Aguiar e Silva que, depois de proceder a uma revisão cuidadosa e ampla do assunto, detém-se numa classificação periodológica, ainda que com reservas:

O classicismo, entendido como uma estética literária, historicamente situada e determinada, mergulha as raízes no humanismo renascentista. Quer dizer: a reflexão e o impulso criador de que decorrem os valores da estética clássica, são primariamente possibilitados por um conjunto de fatores característicos daquele movimento cultural. Estas afirmações, todavia, exigem uma apurada análise, pois que, se não são errôneas, também não se ajustam perfeitamente à verdade. Esta posição ambígua resulta do próprio caráter do processo formativo dos valores de uma estética literária, processo realizado no tempo, através da aceitação e da recusa de princípios, de idéias e de formas de sensibilidade, uns, amadurecidos longamente no gume dos anos, outros, emergindo novos, e todos confluindo para a configuração original dessa estética e dentro dela assumindo um significado específico que poderá mesmo diferir do significado que apresentavam isoladamente¹.

A conjugação da técnica versejatória com o dom de criação poética consubstancia a atitude clássica, à qual Camões se refere em seu texto, por diversas vezes, como arte e engenho.

Segundo Aristóteles “O imitar é congênito do homem” e na representação (o artefato) as mesmas coisas que são olhadas com repugnância acabam-se tornando agradáveis em decorrência de um afastamento que o objeto de arte estabelece entre o “original” e a “habilidade de execução”²

A imitação da natureza é um preceito fundamental da doutrina clássica. O idealismo imitativo descarta qualquer possibilidade de uma referencialidade atrofadora que, durante muito tempo, alguns estudiosos tentavam compreender como uma identificação com o mundo exterior, como reprodução ou cópia dos elementos meramente paisagísticos. A verdadeira identificação é com a natureza humana, envolvendo sentimentos, paixões e toda uma carga emocional que afastava seletivamente o grosseiro, o abjeto, o monstruoso, em favor da “imagem” na perspectiva de Aristóteles, cujos preceitos os autores clássicos assumem rigidamente.

No Classicismo Renascentista imita-se a natureza; mas, imitando-a, ordena-se e estiliza-se, sendo-lhe não raras vezes infiel em nome de um conceito de beleza, convencional e intelectualizado, e de um gosto estrito que deixa evadir o pitoresco e o naturalismo. Este procedimento intelectualista torna-se, mais do que uma faculdade de imitação, uma capacidade de integração.

Luiz Costa Lima, acentua, a esse respeito, que

O conceito de mimese, portanto, só adquire seu rumo próprio quando, discutindo a unidade de ação, Aristóteles observa que a unidade do objeto

(1) SILVA, Vitor Manuel Pires de Aguiar e. *Para uma interpretação do Classicismo*. Coimbra, sem ed. 1962. p. 38-39

(2) ARISTÓTELES. *Poética*. Tr. Eudoro de Sousa. Guimarães, Labor, 1964. 210 p.105

da imitação não decorre da pura imitação da vida de um homem... Entre a realidade e a mimese se interpõe a seleção daquela¹.

Como consequência advém outro critério básico do Classicismo: a verossimilhança. Não é tarefa do poeta, preceitua o Estagirita, "... narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessariamente².

Ao considerar o ofício do poeta e o do historiador, este porque está ao nível das coisas que sucederam, aquele das que seriam possíveis, o teórico considera o poeta mais universal, devendo ser mais fabulador que versificador.

Se o conceito de verossimilhança está em estreita ligação com o de imitação, este, preceito fundamental, as demais categorias da estética clássica são decorrências.

Ao eliminar os traços acidentais e transitórios em favor dos aspectos essenciais e característicos do modelo, o processo de imitação, o intelectualismo, o culto da razão, o bom senso, ora ocasionando certa atrofia da imaginação, ora como fator de equilíbrio e clareza da composição, tornam-se elementos específicos do fenômeno literário classicista.

O sistema de valores acatados e os princípios disciplinadores rígidos que nortearam a produção literária do Classicismo mais do que consubstanciadores de um vazio mental do criador quinhentista viriam a tornar-se, em não raros casos, uma episteme geradora de todo o processo poético preponderante no século XVI, na sua vertente clássica, ou pelo menos nos seus poetas mais significativos.

Considerada na sua essencialidade, ainda que amplamente, a perspectiva classicizante compreende, de um lado, uma atitude de reverência para com o legado da antiguidade greco-latina; de outro uma reivindicação de posse dos bens da cultura e de afirmação de personalidade. Isso porque a condição de clássico incluía a afirmação de transmissor da cultura, cada receptor tornando-se um amplificador e, na medida em que também criava, tinha o privilégio de constituir um elo, a passagem de uma geração à outra, isto é, cruzamento entre o passado e o futuro.

A primeira atitude revela-se, portanto, pelo acatamento aos antepassados gregos e latinos e pelo aproveitamento cultural de todo um saber que era adquirido como condição de criatividade e toda inovação. A noção de exemplo é fundamental, e inicia-se pela submissão às leituras de obras e autores significativos. Posteriormente, desenvolver-se-á uma teoria de aproveitamento, que vai ser canalizada para um processo de autonomia criativa e assunção de personalidade poética.

(1) LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura*: introdução às problemáticas estéticas e sistêmicas. Petrópolis, Vozes, 1973. 489.p p. 53

(2) ARISTÓTELES, ob. cit., p. 116-117

Nessa escala evolutiva estão sempre presentes, como postulado essencial, a atitude clássica, a unidade e a razão universalizantes, os estabelecidos quadros gerais comuns, a permanência cultural que coloca o social acima do individual e o comunitário sobrepondo-se ao singular.

A MIMESE DO MANEIRISMO – A DIFERENÇA

A mimese maneirista procura superar a teoria da arte como cópia da natureza, segundo a rigorosa acepção clássica; ao romper-se essa unidade de imitação privilegia-se o ato de criar: “a arte cria, não só da natureza como a natureza”¹.

Ao invés da anterior linha de continuidade, persegue-se a curva caprichosa e uma série de variações como manifestação de distância frente ao modelo que, ainda valorizado, escapa ao artista pela sua impotência em atingí-lo.

Imitar torna-se no Maneirismo, sob a aparência de uma retomada dos grandes temas e padrões, uma arte da diferença, contornando-se o modelo, ainda que sem fugir à sua influência. Perante o legado do mestre, o maneirista entrega-se a variações sobre uma particularidade que é desmesuradamente aumentada e se torna o centro de uma nova criação, que nada mais tem a ver com o modelo. Assim, o artista encontra sua identificação na arte da fuga ou das variações e através da diferença afirma sua personalidade.

Entre o criador e o modelo sobressai uma relação contraditória de deferência e de agressividade, a denominada imitação diferencial, que oscila entre o desejo de identificação fundada no mimetismo e o desejo de uma mudança relativamente aos padrões estabelecidos. Esta dualidade gera um sentimento de instabilidade e tensão que, em vez de ser superado, antes é exacerbado e constantemente preservado, atitude que, relativamente ao modelo clássico, acaba por transformar-se numa espécie de complexo, cuja origem provém da impotência em superar os limites a transpor. Essa ambiguidade atração/repulsa provoca um clima de neurose, uma consciência de fracasso e revolta frente às contingências difíceis de superar:

Esta inútil tentativa de se libertar das sujeições manifesta-se pela tendência em considerar a arte como um jogo (instinto lúdico) e produz temperamentos de caráter saturnino e melancólico. O mundo das formas assim determinado é, propriamente, o que os psicanalistas chamam um “universo de substituição”, mundo artificial, que ocupa o lugar simultaneamente do mundo exterior rejeitado e do formalismo clássico herdado e renegado².

(1) HAUSER, Arnold. *História social da arte e da cultura*. Lisboa, Jornal do Foro, 1954-1955, 2 vols. p. 487, vol. 1

(2) BAZIN, Germain. *Destins du barroque*. Paris, Hachette, 1970. 366 p. p.18-19

O aspecto formalista do Maneirismo decorre essencialmente da tentativa de observância ao sistema já consagrado e não ao desejo de impor ordem ou de aceitar a prevalência da forma sobre a matéria, nem muito menos a um princípio nuclear emergente da obra. A forma é apenas um meio de expressão singelamente destinado à consecução de uma mensagem e não um meio de representação. Hauser esclarece que o formalismo maneirista na literatura aparece “no jogo feito com associações de idéias e na acumulação de imagens e metáforas por amor a elas mesmas”¹.

O Maneirismo, portanto, antes de ser forma é uma necessidade psíquica de se insurgir contra a história e o tempo, a natureza, e também de vencer o desespero causado pelos limites do conhecimento humano, enfim, pela crise pateticamente vivenciada, antecipadora da instalação de sistemas políticos liberais. E por ser ao nível da criação artística profundamente emocional, o drama do Maneirismo está justamente em esconder por todos os meios essa emocionalidade, que acaba por se manifestar por difíceis formulações dialéticas, contrastes paradoxais, gosto pelo insólito, redundando em uma notável falta de coerência formal.

A obra é a resultante de um modo de produção em que tese e antítese chocam-se numa conflituosidade exaustiva, reflexo da impotência de encontrar a unidade e identidade do assunto, de que resulta a forma de paradoxo com que são enunciados os problemas e o dilema de uma existência em si conflitante, assim como da ambivalência de todas as atitudes humanas. O Maneirismo impõe-se pela frustração, fruto de uma carência de identidade – a verdadeira vida está ausente – que a obra de arte evidencia acentuando essa falta e provocando o mesmo efeito de vacuidade no objeto que resume, amplia e torna visível este vazio: o sujeito minimizado expõe sua impotência e, em consequência, valoriza o objeto, o modelo que se pretende apenas reproduzir. Assim, a obra ao apropriar o objeto engendra uma permuta de qualidades para tornar-se expressão de uma falta e de um questionamento em que, na dialética ser/parecer e sujeito/objeto, “não há uma introjeção do objeto, mas a projeção do sujeito”².

A própria variedade estilística do Maneirismo testemunha essa atitude de transiência em amplos limites e através de diferentes técnicas, consubstanciando um objetivo cuja finalidade não é criar uma ilusão total nem reproduzir o modelo sem distorção.

Essa revolução dos padrões estéticos está em estreita relação com a mimese anticlássica e antinaturalista, já antes aqui aludida; seja pela compreensão de uma obra em cuja composição devem entrar os mais variados e heterogêneos elementos, guardando inteira ou relativa independência ente si, o labirinto ao qual não se deve tentar escapar e a rejeição da simplicidade e das fronteiras

(1) HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. S. Paulo, Perspectiva, 1976, 463 p.p. 31.

(2) DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le maniérisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1979. 239 p. p.26

rígidas; seja pela renúncia e desvio consciente e deliberado em relação à natureza comportada e seletiva dos clássicos.

É justamente a partir dessa concepção antinaturalista, em que a harmonia com a natureza não mais constitui o fulcro da poética do Maneirismo, que emerge a criação como uma forma de atividade mental e se instaura a mimese no seu pleno sentido aristotélico:

... surgiu aí, pela primeira vez, a questão de como é possível para o espírito formar uma idéia que não pode simplesmente ser derivada da natureza e, no entanto, pode originar-se no homem – o que resulta em última instância na questão de como a criação artística é de todo possível”¹.

Esse *ersatz* corresponde à diferença entre a atitude clássica, em que o artista representava a coisa e a beleza, e a de criação a nível mental do Maneirismo, desdenhando-se da proposição antes evidente de consonância com a natureza, que se convencionou denominar de “idéia”, de *disegno interno*, ou de *conchetto*.

O *conchetto* atinge proporções de abstração mais acentuadas do que a metáfora, é mais sofisticado, mais obscuro, mais extravagante e paradoxal, resumindo, cremos, toda a noção de agudeza a que posteriormente vai referir-se Gracián, em que a antítese verbal e literária deveria ser a tradução direta da antítese anímica resultante da cisão interior do indivíduo e de sua alienação relativamente ao mundo.

O *conchetto* cingindo tudo o que se refere à busca da expressividade é o próprio princípio da estética da agudeza, da estranheza, das funções verbais em princípio incompatíveis e das consequentes possíveis variáveis antitéticas.

Ao valorizar uma particularidade do todo imitado, acrescentando-a e colocando-a em evidência, e ao preferir o inusitado e o surpreendente através da exploração técnica e dramática é que se define o *conchetto*, que

consiste em concentrar num espaço textual reduzido toda a energia de uma figura; é de algum modo um processo de “cristalização” da escritura que dá ao estilo a agudeza e os fogos de um diamante, mas os fogos duram apenas o espaço de um instante e o estilo concentra-se no espaço de um verso. (...) O maneirismo, no breve tempo em que faz valer seus talentos, prefere a cristalização e a agudeza².

(1) HAUSER, Arnold. *op. cit.*, 1976, p.73-74

(2) DUBOIS, C-G. *op.cit.* p.131