

2

O Romantismo

O movimento romântico floresceu em meados do séc. XIX, século marcado por mudanças sociais extremas. Vivenciando intensamente os desdobramentos da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, os artistas românticos procuravam libertar-se de princípios de autoridades apriori em favor da autonomia do ser e da livre-expressão. É característica a valorização, em geral, dos sentimentos e a imaginação; o nacionalismo; os princípios da Revolução Francesa – Liberdade, Igualdade e Fraternidade; e a natureza. Pode-se apontar como expoentes, pela Europa, o pintor espanhol Francisco Goya, o inglês William Turner, e o francês Eugene Delacroix. Segundo Argan (1992)

O fim da epopéia napoleônica trouxe profundas conseqüências para a arte. À queda do herói segue-se uma sensação de vazio, o desânimo dos jovens destituídos de seus sonhos de glória. O refluxo envolve também as grandes ideologias da revolução. Ao teísmo do Ente Supremo contrapõe-se o cristianismo como religião histórica; ao universalismo do império, a autonomia das nações; à razão igual para todos, o sentimento individual; à história como modelo, a história como experiência vivida; à sociedade como conceito abstrato, a realidade dos povos como entidades geográficas, históricas, religiosas, lingüísticas.

Entretanto, um dos maiores problemas que temos de enfrentar é justamente a delimitação do movimento. Por um lado, o Romantismo é frequentemente reduzido a suas manifestações literárias, com limites cronológicos estreitos – o que acaba por obliterar toda a pluralidade de meios nos quais podemos encontrar importantes expressões românticas, como a pintura, a música etc. O romantismo alemão, foco de nosso trabalho, se tomado por este viés, tende a ser diminuído, o que foi exatamente a atitude de românticos franceses, ao menos até Baudelaire, e a despeito das escassas revelações do “L’Allemagne” de Mme. de Staël, a ponto de tomarem o *Sturm und Drang*, movimento pré-romântico, como autêntico romantismo alemão.

Por outro lado, há autores que pretendem encontrar traços ou tendências românticas ao longo de toda a história da civilização. A polaridade clássico-romântico, à qual nos referiremos mais à frente, constituiria os motivos básicos que nos permitiriam entender todo o desenvolvimento da cultura. Apesar de ser

rica e, sobretudo, fecunda, tal acepção dos termos generaliza e descaracteriza o movimento, por configurar um esquematismo histórico. E o Romantismo é, fundamentalmente, um movimento cultural, e somente a partir da especificidade de sua situação histórica ele pode ser compreendido. Este fato, porém, não nos impede de enxergar influências suas em períodos posteriores, conforme almejamos demonstrar em nosso trabalho.

Em relação aos aspectos filosóficos do Romantismo, não é nosso intuito um demorado aprofundamento na questão. Salientamos, porém, que no caso alemão pode-se destacar o tratamento específico de alguns aspectos, como o “eu”, a natureza etc – mesmo que também estivessem presentes em outros locais. Há enormes diferenças, por exemplo, entre o sentido da interioridade em Rousseau e no “Heinrich Von Ofterdingen” de Novalis. Fica claro que cada movimento romântico tem seus acentos filosóficos, mas podemos afirmar que o romantismo alemão é o único que se estrutura como movimento, conscientemente, a partir de uma posição filosófica. É do caráter do Romantismo se apresentar eivado de buscas, há uma aspiração metafísica pela totalidade, pelo resgate do transcendente, distinguindo-se inclusive pela tensão e dinamismo de seu ser, dionisíaco por natureza, em constante devir, sem nunca ser definitivamente. Por outro lado, o romantismo promove uma descida na escala metafísica, aproximando-se, mesmo que idealisticamente, do mundo das realidades no espaço e no tempo, revestidas de cores locais. Tudo baixa das alturas do Absoluto, exceto o Ideal, que lá permanece mais como um pólo, meta, uma condição limite do Ser e do Valor. Isto faz com que a Idéia torne-se alvo de uma procura, uma nostalgia (*Sehnsucht*) do embasamento ontológico e de valores morais no Absoluto. Deixando a Idéia no plano da nostalgia, as vias fenomenológica e histórica vão se impondo como modo de ser em função do que está em curso no pensamento, na sociedade, e suas relações. É um deslocamento do centro de gravidade social, cultural, histórico etc. A luz que emana destas regiões põe em relevo as contingências do homem e seu habitat. Logo, a história, ainda que bastante permeada pelo tempo mítico e psicológico, passa a inscrever-se num tempo “real”, principalmente em comparação ao tempo anterior. O vetor burguês faz com que a inflexão épica, e aqui citamos os cultos napoleônicos, tome a direção mais alinhavada ao mundo dos acontecimentos.

Uma evolução semelhante ocorre na épica ficcional, onde, em meio ao gótico, fantástico e romântico das narrativas de Scott, Novalis e ETA Hoffmann – ou, no mundo francês, do histórico-aventuroso e sócio-dramático de Dumas pai e Victor Hugo – despontam, com os romances de Balzac, Stendhal ou Flaubert, as grandes componentes da efetiva expressão realista, sem que no entanto percam de todo a imaginação e paramentação românticas.

Na Alemanha, o movimento romântico foi basicamente precedido pelo grupo *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), e pelos jovens Goethe e Schiller. Exaltava-se um anárquico individualismo, numa explosão lírica impetuosa que recusava o racionalismo iluminista, trazendo o impacto das mitologias e da religião. Impunha-se a contraposição entre a primitiva inocência e o mundo civilizado; entre o instinto e o intelecto. O grupo do *Sturm und Drang* também exaltava a idéia de um abismo entre aspirações e realidade objetiva, entre realidade interna e externa, e esta questão ressurgiria com força para a geração dos artistas Expressionistas.

No campo das artes plásticas, um dos principais artistas do movimento, na Alemanha, foi o pintor Caspar David Friedrich, sobre o qual se pode dizer:

The german artist Caspar David Friedrich (1774-1840) is usually regarded as belonging to this movement, although there was a fundamental difference between the French Romantics, who tended to regard nature as a substitute of God, and Friedrich, who saw painting as a medium for worshipping God. His preference was for grandeur of lofty and rugged mountains and wild places, invariably painted by moonlight or at dawn or sunset in order to make the most of the special effects of the sun ray (BELTON, 2002, p. 102).

O ponto de partida e a evolução do movimento, na Alemanha, obedecem, primeiramente, a novas exigências de ordem filosófica, uma das características distintas deste Romantismo. Pode-se mesmo dizer que o Romantismo é um produto nórdico por excelência, que encontrou naquele país moradia privilegiada. A cultura alemã parece ser basicamente romântica, e isto que chamamos costumeiramente de período romântico talvez seja a manifestação máxima de constantes que atravessam, com intensidade maior ou menor, todas as etapas desta cultura. Deste ponto de vista, o período iluminista, lá denominado *Aufklärung*, foi o “menos alemão” dentro da cultura germânica, uma breve tentativa de sair do

isolamento e se integrar à cultura européia. Depois, temos o já citado movimento do *Sturm und Drang*, que pode ser entendido como uma espécie de pré-romantismo, rebelado ao classicismo francês e desperto aos valores germânicos. Há também, na história da cultura alemã do século XIX, um controverso Classicismo: alheio a exclusivismos exacerbados, tendendo a realizar uma síntese européia da cultura, que teria sido, inclusive, contemporâneo ao primeiro Romantismo de Iena⁵. Depois estabelece-se o Romantismo, ecoando-se aqui a tese desenvolvida no início do século XX por Willem Worringer, que também parece nortear o pensamento de vários autores aqui analisados, entre eles, Giulio Carlo Argan (1992) e o próprio Robert Rosenblum (1975). Worringer pressupunha uma diferença fundamental entre povos latinos/mediterrâneos e nórdicos, cultural e geograficamente delimitada: Renascença Italiana versus Reforma Alemã; cisão entre cultura latina do sul em sua volta à natureza fenomenológica, e cultura nórdica e seu afastamento da natureza e fixação no sobrenatural, muito por conta do Protestantismo. Os nórdicos protestantes concentraram-se na fé e vida religiosa, enquanto católicos do mediterrâneo em geral buscavam inspiração na Antiguidade. No Renascimento a cultura versa sobre a natureza e o caminho que conduz a ela é a razão. Apesar de haver pontos de contato entre o nórdico e o mediterrâneo, eles divergem fundamentalmente em várias questões. Na Alemanha, a fundação de escolas e o aprimoramento pessoal justificam-se na Bíblia e na vida religiosa. O homem deveria ser educado a fim de melhor atender a seu *Beruf* (que significa tanto profissão como vocação, chamado divino) e aprender a submeter-se às ordens de Deus⁶.

Em termos de reação ao século das luzes, é importante citar, não só pela Alemanha, mas no contexto europeu, as figuras de Rousseau, Hamann e Herder. Na Inglaterra, o Empirismo inglês é bem oposto ao Racionalismo francês. A confiança na Razão passa a ser validada pelo constante exercício da crítica: Rousseau, Hume e Kant a colocam em questão, motivados pela exigência de novos ideais. O tema da Razão dá lugar a uma nova acepção de natureza. O

⁵Para uma melhor compreensão da questão, cf. KESTLER, Izabela Maria Furtado. *A Autonomia Estética e o Paradigma da Antigüidade Clássica no Classicismo e na Primeira Fase do Romantismo Alemão*.

⁶Weber também versa sobre este assunto, em seu clássico “A ética protestante e o espírito do capitalismo”. Em suma, o autor diz que o protestante, sobretudo o calvinista, tem o dever de cumprir em vida sua vocação divina, voltada ao trabalho e à vida asséptica, não lhe sendo vedada a usura – ao contrário do catolicismo.

Classicismo inglês também é escasso, e pode-se dizer que a cultura inglesa abala os alicerces dele e do Racionalismo.

Rousseau, por sua vez, era protestante, talvez mais “nórdico” que “latino”: em sua obra, o tema da natureza ocupa lugar central. E se o “subjetivo” é o ponto de partida tanto do racionalismo cartesiano quanto de Rousseau, aí vemos definitivamente as diferenças nos sentidos de interioridade. Para o primeiro, a interioridade esgota-se em uma dimensão racionalista. Já o pensador suíço busca traduzir a autêntica interioridade do homem, sinônimo de sentimento, considerado superior à razão. No sentir e no viver o homem é de fato ele mesmo, espontaneamente. Ainda que as idéias venham de fora, os sentimentos que as apreciam estão dentro de nós. Temos também a questão da natureza pura; interiorização, acesso ao absoluto. Sentimento interior é natureza, concepção que se opõe ao cartesianismo enciclopédico, que via na natureza algo de exterior, objetivo. Para Rousseau, esta concepção é mecânica e fria, fonte de erros por seu artificialismo e falta de vitalidade. Ciência é sinônimo de cultura, diferente da natureza.

Os *Sturm und Drang* assimilam a oposição rousseauniana entre natureza e cultura, promovendo rebelião a todos os valores estabelecidos.

2.1

A tensão “clássico” versus “romântico”

Quando se trata da arte desenvolvida nos séculos XIX e XX, é comum esbarrarmos em ambos os termos, “clássico” e “romântico”, que se referem às duas grandes fases da história da arte: o “clássico” referente ao racional, à arte Greco-romana e seu renascimento na cultura humanística dos séculos XV e XVI; o “romântico” ligado ao sentimental, à arte cristã da Idade Média, mais precisamente ao Gótico e Românico. Worringer propôs também uma distinção por áreas geográficas, sendo clássico o mundo mediterrâneo, onde a relação entre homem e natureza costuma ser clara e positiva; e o mundo nórdico-romântico, onde a natureza é uma força misteriosa, frequentemente hostil. São, enfim, duas concepções diferentes do mundo e da vida, associadas a duas mitologias diversas, que tendem a se opor, mas também a se integrar, na medida em que vem à mente a

idéia de uma possível unidade cultural européia, talvez também política, por conta da Revolução Francesa e das conquistas napoleônicas. Neste sentido, é necessário citar o ponto de vista de Paulo Vizzioli, citando Schelling, acerca da relação entre ambos os elementos e seu ideal equilíbrio de forças:

Depois de afirmar que a arte é a única mediação possível entre o mundo sensível e a realidade transcendental, entre o particular e o universal, a “forma” e a “idéia”, reconhece o filósofo alemão que seu poder criativo não é arbitrário, mas age através da combinação da atividade consciente, que ele chama de *Thätigkeit*, com a força inconsciente, ou seja, *Kraft*. (...) Como se pode ver, a atividade consciente e a força inconsciente devem trabalhar em harmonia. Se a última for eliminada, a obra não terá vida independente; se a primeira inexistir – é também Schelling que o diz - , o artista não logrará transcender o particular, subordinando-se inteiramente à natureza e produzindo somente “máscaras” (VIZZIOLI, p.140)

Ambos os conceitos que ora tratamos foram teorizados entre a metade do século XVIII e do XIX; o clássico, sobretudo, por Winckelmann e Mengs, o romântico pelos defensores do renascimento do Gótico e pelos pensadores e literatos alemães – os dois Schlegel, Wackenroder, Tieck. Para estes, a arte é revelação do sagrado e tem necessariamente uma essência religiosa. Há um desejo de revalorizar a tradição cultural germânica, repleta de temas místicos, como alternativa ao universalismo classicista.

Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação), entra em crise a idéia da arte como dualismo de teoria e práxis, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se. À estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (poética).

Exatamente no momento em que se afirma a autonomia da arte, coloca-se, segundo Argan, o problema de sua articulação com as outras atividades, isto é, de seu lugar e sua função no quadro cultural e social da época. Afirmando a autonomia e assumindo a total responsabilidade do seu agir, o artista não se abstrai da realidade histórica; declara explicitamente, pelo contrário, ser e querer

ser do seu próprio tempo, e muitas vezes aborda, como artista, temáticas e problemáticas atuais.

A cultura do Iluminismo estabelece uma ruptura com a tradição. A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais a fonte de todo saber, mas o objeto da pesquisa cognitiva. O sujeito tende a modificar a realidade objetiva, seja nas coisas concretas (especialmente na arquitetura, decoração), seja no modo como passa a ter noção e consciência desta realidade: o que era o valor absoluto e a priori da natureza, como modelo de toda invenção humana, é, ainda para Argan, substituído pela ideologia como imagem formada pela mente, como ela gostaria que fosse a realidade. O fato de o móvel ideológico, que tantas vezes se transforma em explicitamente político, ocupar o lugar do princípio metafísico da natureza-revelação, tanto na arte neoclássica como na romântica, mostra que ambas, apesar da aparente divergência, pertencem ao mesmo ciclo de pensamento. A diferença consiste sobretudo no tipo de postura (racional ou passional) que o artista assume em relação à história e à realidade natural e social.

O período que se estende aproximadamente entre as metades do séc. XVIII e XIX é geralmente subdividido em 1) uma primeira fase pré-romântica, com a poética inglesa do sublime e do horror e com a paralela poética alemã do *Sturm und Drang*; 2) uma fase neoclássica, coincidindo grosso modo com a Revolução Francesa e o império napoleônico ; 3) uma reação romântica, que coincide com a intolerância burguesa às restaurações monárquicas, com os movimentos de independência nacionais, com as primeiras reivindicações operárias entre 1820-50. Mas esta periodização é problemática, contesta Argan, por vários motivos: já em meados do séc. XVIII, o termo romântico é empregado no sentido de pitoresco e referido a jardinagem, ou seja, a uma arte que não imita nem representa, mas, em consonância com as teses iluminista, opera diretamente sobre a natureza, modificando-a, corrigindo e adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades de vida social, isto é, colocando-a como ambiente da vida. Há também a questão das poéticas do “sublime” e do *Sturm und Drang*, um pouco posteriores à poética do pitoresco, não se oporem, mas simplesmente refletirem uma postura diferente do sujeito em relação à realidade: para o pitoresco, a

natureza é um ambiente variado, acolhedor, propício, que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos sociais; para o sublime, a natureza é um ambiente incomensurável, misterioso e hostil, que desenvolve na pessoa o sentido de sua solidão (mas também de sua individualidade) e da desesperada tragicidade do existir; as poéticas do sublime, que são definidas como proto-românticas, adotam como modelos as formas clássicas (caso dos pintores Blake e Füssli), e assim constituem um dos componentes fundamentais do Neoclassicismo; na medida, porém, em que a arte clássica é dada como o arquétipo da arte, os artistas não a repetem academicamente, mas aspiram à sua perfeição com uma tensão nitidamente romântica. Pode-se, pois, afirmar que o Neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica: aquela segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte, e não somente implica um pensamento da arte, mas é um pensar por imagens - não menos legítimo que o pensamento por puros conceitos.

Em suma, não se trata de uma concepção nova e orgânica do mundo que se segue a uma outra, decaída, mas de um aprofundamento do problema da relação entre os artistas e a sociedade de seu tempo. Para os neoclássicos, a arte era uma atividade mental distinta da racional, e provavelmente mais autêntica: agora se reconhece que o binômio ciência-técnica vem se impondo, desde que, após a ânsia anti-histórica de restauração das velhas monarquias, a burguesia industrial iniciou sua rápida ascensão. É justamente em relação a esta burguesia, que afinal pode ser a única clientela, que os artistas se sentem hostis, em perpétua polêmica.

A arte romântica é aquela que implica uma tomada de posição frente à história da arte. Até fins do sec. XVII existiu uma tradição clássica muito viva, cujas forças não se desgastavam, e sim aumentavam, conforme era remodelada em formas originais por uma imaginação inflamada. Com o anti-historicismo próprio do Iluminismo, esta tradição se interrompe: as artes grega e romana se identificam com o próprio conceito de arte, podem ser apreciadas como exemplos supremos de civilização, mas não prosseguem no presente e não ajudam a resolver seus problemas. Aquela felicidade criativa perdida pode ser evocada e imitada (Canova, Thorvaldsen), revivida como em sonhos (Blake) ou reanimada com a imaginação (Ingres). Pode também ser violentamente recusada (Courbet). Só mais tarde, com os impressionistas, sairá definitivamente do horizonte da arte.

O ideal neoclássico não é imóvel. Certamente não se pode dizer, entre o final do século XVIII e o sec. XIX, que a pintura de Goya seja neoclássica; mas sua violência anti-clássica também nasce da ira de ver o ideal racional contrariado por uma sociedade retrógrada e carola, e como não pintar monstros se o sono da razão gera-os e com eles preenche o mundo? Com a cultura francesa da revolução, o modelo clássico atinge um sentido ético-ideológico, identificando-se com a solução ideal do conflito entre liberdade e dever; e, colocando-se como valor absoluto e universal, transcende e anula as tradições e as “escolas” nacionais. Esse universalismo supra-histórico culmina e se difunde em toda Europa com o império napoleônico.

A crise ocasionada pelo fim deste universalismo abre uma problemática nova também para a cultura artística: recusada a restauração monárquica anti-histórica, as nações precisam encontrar em si mesmas, em sua história e no sentimento dos povos, as razões de uma autonomia própria e, numa raiz ideal comum, o cristianismo, o conteúdo para uma coexistência civil. Assim nasce, no âmbito global do Romantismo, que incluía a ideologia neoclássica decaída, o Romantismo histórico, que se lhe contrapõe como alternativa dialética opondo à racionalidade universalizante a profunda e irrenunciável religiosidade intrínseca da arte.

Entre os motivos daquilo que poderíamos chamar de fim do ciclo clássico e início do romântico ou moderno, destaca-se a transformação das tecnologias e da organização da produção econômica, com todas as conseqüências que acarreta na ordem social e política. Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas refinadas e individuais, provocasse a transformação das estruturas e da finalidade da arte, que constituía o ápice e o modelo da produção artesanal. A passagem da tecnologia do artesanato, que utilizava os materiais e reproduzia os processos da natureza, para a tecnologia industrial, que se funda na ciência e age sobre a natureza, transformando (e degradando) o ambiente, é uma das principais causas da crise da arte.

Excluídos do sistema técnico-econômico da produção, em que, no entanto, haviam sido os protagonistas, os artistas tornam-se intelectuais em estado de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam como dissidentes. O artista boêmio é um burguês que repudia a burguesia, da qual despreza o

conformismo, o negociamento, a mediocridade cultural. Os rápidos desenvolvimentos do sistema industrial, tanto no plano tecnológico como no econômico-social, explicam a mudança contínua e quase ansiosa das tendências artísticas que não querem ficar pra trás, das poéticas ou correntes que disputam o sucesso e são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo.

2.2

A pictórica romântica

A existência moderna, que já não se justifica com uma finalidade no além, tem de encontrar seu significado no mundo: ou se vive da relação com os outros e o “eu” se dissolve numa relatividade sem fim, e é a vida, ou o “eu” se absolutiza e corta qualquer relação com o outro, e é a morte. Na arte moderna, a dialética dos dois termos mudará constantemente de aspecto, mas permanecerá fundamentalmente inalterada. Como a sociedade industrial nascente, a arte moderna também é procura, entre indivíduo e coletividade, de uma solução que não anule o uno no múltiplo, nem a liberdade na necessidade.

O “belo romântico” é justamente o belo subjetivo, característico, mutável, contraposto ao “belo clássico”, universal, imutável. O pensamento do Iluminismo não considera a natureza como uma forma ou figura criada de modo definitivo e sempre igual a si mesma, que se pode apenas representar ou imitar. A natureza que os homens percebem com os sentidos, apreendem com o intelecto, modificam com o agir é uma realidade interiorizada que tem na mente todos os seus possíveis desenvolvimentos, mesmo de ordem moral. Distinguindo um belo pitoresco de um belo sublime, Kant distingue, na verdade, dois juízos que dependem, conforme Argan, de duas posturas diversas do homem frente à realidade: é sobre elas e sua inter-relação que, de fato, ele funda sua “crítica do juízo”.

O pitoresco é uma qualidade que repercute na natureza pelo “gosto” dos pintores, especialmente os do período barroco. Foi um pintor e tratadista, Alexander Cozens (1717-86), que o teorizou, preocupado em dar à pintura inglesa do séc. XVIII, predominantemente retratista, uma escola de paisagistas. Seus fundamentos são: as sensações visuais se apresentam como manchas mais claras,

mais escuras, variegadamente coloridas, e não num esquema geométrico como o da perspectiva clássica; o dado sensorial é naturalmente comum a todos, mas o artista o elabora com sua técnica mental e manual, e assim orienta a experiência que as pessoas têm do mundo, ensinando a coordenar as sensações e emoções, e também atendendo com o paisagismo à função educativa que o Iluminismo setecentista atribuía aos artistas; o ensino não consiste em decifrar nas manchas imprecisas a noção do objeto a que correspondem, o que destruiria a sensação primária, mas em esclarecer o significado e o valor da sensação, tal como é, tendo em vista uma experiência não-nocional ou particularista do real; o valor que os artistas buscam é a variedade: a variedade das aparências dá sentido à natureza como a dos casos humanos dá sentido à vida; não se busca mais o universal do belo, mas o particular do característico; este não pode ser captado com a contemplação, e sim com a argúcia da mente, que permite associar idéias-imagens, mesmo muito diversas e distantes. Enfim, o que a mente ativa capta é um contexto de manchas diferentes, mas relacionadas entre si: a variedade não impede que os múltiplos componentes da paisagem concorram para transmitir um sentimento de alegria, calma ou tristeza. A poética do pitoresco medeia a passagem da sensação ao sentimento: é exatamente neste processo do físico ao moral que o artista-educador é guia dos contemporâneos.

A tese da subjetividade das sensações e, portanto, da função não mais condicionante, e sim apenas estimulante, da natureza em relação ao pensamento, já está presente na filosofia de Berkeley; Goethe, com maior amplitude de análise, ao enunciar no fim do XVIII sua teoria das cores e ao tomar como objeto de pesquisa não a luz (como Newton), mas a atividade do olho, lançou uma ponte entre o cientificismo objetivista e o subjetivismo romântico.

A natureza não é apenas fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças. O pitoresco, tanto quanto na pintura, expressava-se na jardinagem, que era essencialmente um educar a natureza sem destruir a espontaneidade; mas diante de montanhas geladas e inacessíveis, do mar borrascoso, o homem não pode experimentar senão sua pequenez. Ou, num acesso de soberba, imaginar-se um gigante, um deus em revolta que incita forças obscuras do Universo contra o Deus criador. Não mais agradável variedade, mas

assustadora fixidez; não mais concórdia de todas as coisas de uma natureza propícia, mas discórdia de todos os elementos de uma natureza rebelde e enfurecida; não mais sociabilidade ilimitada, mas angústia da solidão sem esperança. As características do sublime foram definidas por Burke (Investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo, 1757) quase ao mesmo tempo em que Cozens definia o pitoresco: são estas, portanto, as duas categorias em que se assenta a concepção da relação humana com a natureza, a qual se pretende utilizar em seus aspectos domésticos e usufruir como fonte cósmica de energias sobre-humanas.

Os modos da representação pictórica também são diferentes. O pitoresco se exprime em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou caráter das coisas. O repertório é o mais variado possível: árvores, troncos caídos, manchas de grama ou poças d'água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras. A execução é rápida, como se não fosse preciso dar muita atenção às coisas. Sempre exata a referência ao lugar, quase seguindo o gosto pelo turismo, que vinha se difundindo. Já o sublime é visionário, angustiado: cores às vezes foscas, às vezes pálidas; desenho de traços fortemente marcados; gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que a aprisiona e anula seus esforços.

Cada uma destas categorias tem seus precedentes históricos: o belo, já prestes a desaparecer, vem de Rafael; o “sublime”, de Michelangelo; o “pitoresco”, dos holandeses. Além dos Cozens, pai e filho, pioneiros do pitoresco, pertencem também a esta corrente os grandes paisagistas, como R. Wilson e, principalmente, J. Constable e W. Turner. Mas há também um pitoresco social, em sintonia com as teses de Rousseau sobre a relação entre sociedade e natureza, cujo maior representante é T. Gainsborough, intérprete da sociedade e elegante retratista que influenciou sobre Goya. O mundo oficial, por sua vez, teve seu historiador num grande retratista, J. Reynolds, sutil escritor de arte e teórico do belo rafaelesco, ainda que nos últimos anos, ante o afirmar-se da poética neo-clássica do sublime, tenha se convertido, pelo menos em palavras, a Michelangelo.

Os dois pilares da poética do sublime foram JH Füssli (1741-1825) e William Blake (1757-1827). O primeiro era suíço de nascimento e, quando jovem, foi adepto do extremismo pré-romântico do *Sturm und Drang*. Morou na Itália, estudando os desenhos de Michelangelo e dos maneiristas. Foi também escritor, e teceu juízos opostos aos de Winckelmann sobre a arte antiga, tentando interpretá-la não como cânone, mas como experiência vivida e por vezes dramática. Sua idéia do sublime se completa com a exaltação do gênio. O ponto de referência era Michelangelo, como exemplo supremo de artista inspirado, que capta e transmite mensagens ultra-terrenas; mas, na verdade, ao gênio demiurgo preferia o gênio extraordinariamente vital de Shakespeare, capaz de passar do trágico ao grotesco. E foi o maior ilustrador do bardo. Sua pintura visionária, de uma elegância que oscila entre a perfeição e a perversidade, contradiz intencionalmente a tese da racionalidade, no plano intelectual, e da didática, no plano moral. É uma mescla de rigor no traço e fantasia visionária: evidentemente, em seu romantismo a fantasia não era arbítrio – tinha suas leis talvez mais rígidas que as da razão.

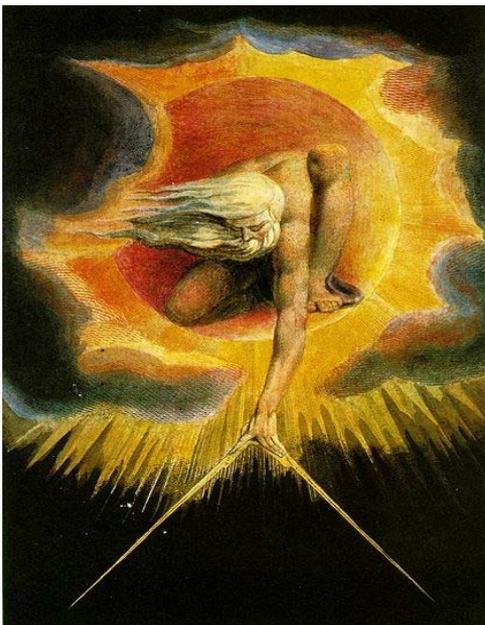


Figura 1- *Ancient of days* (1794), William Blake



Figura 2 – *Pesadelo* (1802), Johann Heinrich Füssli

Blake, que trabalhou nestes mesmos anos, foi pintor e poeta; ligado à revelação da Bíblia, a Homero, Dante e Milton, nos quais via os portadores de mensagens divinas. Quando se ultrapassa o limiar do sublime, as sensações se desvanecem e entra-se em contato direto não mais com o criado, mas com as forças sobrenaturais, divinas da criação. As sensações, que a tradição empirista colocara no princípio do conhecimento, são, pelo contrário, vãs ilusões, que impedem de captar as verdades supremas, expressas por sinais ou símbolos arcanos. Renuncia-se ao caráter físico da cor, prefere-se o desenho ao traço – mas este, ainda que nítido e duro, não define a construção formal das figuras; pelo contrário, define sua “indefinibilidade”, sua imensidão, sua deslumbrante e imóvel imanência.

Poética do absoluto, o sublime se contrapõe ao pitoresco, poética do relativo. A razão é consciente de seus limites terrenos, para além dos quais só pode existir a transcendência ou o abismo, céu ou inferno. Mas apenas do ponto de vista da razão pode-se colocar o problema daquilo que a ultrapassa. Assim como Füssli vive de pesadelos, Blake vive de visões: em ambos é dominante o pensamento do passado, que é mais mitologia que história. Para Blake, a verdade está nas coincidências e divergências entre as mitologias, que apenas a arte tem o poder de evocar (não a ciência).

2.3

O romantismo nórdico

Conforme a questão levantada na introdução do trabalho, cabe-nos agora a investigação sobre um possível romantismo de traços genuinamente nórdicos. Alinhando-nos ao argumento desenvolvido por Robert Rosenblum (1975), vemos que o pintor Caspar David Friedrich simboliza, para a história da arte, o início da expressão de um pathos nórdico (BORNHEIM, 1978).



Figura 3 – *Monk by the sea* (1809), Caspar David Friedrich

A tela inicial aqui analisada é “*Monk by the sea*”, cujo aparecimento em Berlim, por volta de 1810, causou certa comoção pública por conta do vazio nela expresso. Uma área larga de mar, céu e terra tem como espectador um monge solitário, apequenado frente à grandeza misteriosa daquela paisagem. É difícil encaixar esta pintura nalgum gênero em voga na época. Sabe-se que o pintor estava bastante familiarizado com o barroco nórdico, termo usado por Rosenblum, em que pinturas marinhas são recorrentes; porém, o quadro de Friedrich aparece como uma nota melancólica diferente, que provocou comentários sobre o vazio do quadro, como se nada houvesse ali para ser visto, “nem mesmo um monstro marinho” (ROSENBLUM, 1975).

Vendo alguns exemplos do que se denomina “barroco nórdico”, fica patente a intenção de esvaziar a tela; afinal, os sentimentos e regras que regiam a pintura de antes já não mais serviam para o jovem pintor romântico, cujas questões não

eram satisfatoriamente contempladas ou respondidas por nenhum gênero pictórico conhecido. Percebe-se ali uma religiosidade que não abarcava temas e formas tradicionais. Não se trata de pintura religiosa como a conhecíamos, mas de uma experiência em que o individual é contrastado à imensidão avassaladora e incompreensível do universo; como se os mistérios religiosos tivessem abandonado os rituais da igreja e fossem realocados no mundo natural. Vê-se, no quadro em questão, uma quase confissão pessoal, em que o artista se transfigura em monge, explorando sua relação com o desconhecido representado na grandiosidade da natureza.

Fica clara a necessidade, expressa por Friedrich conscientemente ou não, de uma revitalização da experiência divina num mundo cada vez mais secularizado, e esta retomada se dá fora da iconografia tradicional cristã (ROSENBLUM, 1975). A proposta seria traduzir a experiência sagrada para domínios seculares, e nisso temos os pensamentos convergentes de Schleiermacher, que buscava também respostas subjetivas ante os mistérios divinos.

O dilema romântico seria a questão de como expressar experiências espirituais e transcendentais sem o recurso a iconografias tradicionais como a adoração, crucificação, ressurreição etc, pois a vitalidade de tais motivos fora minada pelo Iluminismo. De fato, já no fim do século XVIII, a experiência de divindade vinha sendo cada vez mais deslocada da representação “igrejista” e traduzida em objetos alheios, distantes desta realidade. Esta era uma tendência não só no mundo nórdico, mas também em todo aquele atingido pelos abalos da Revolução Francesa, por exemplo, e a ascensão de Napoleão. A figuração de mártires religiosos, muitas vezes, deu lugar a mártires da revolução; e a figuração de Deus cedeu espaço à de Napoleão. As traduções de imagens sagradas cristãs para a linguagem secular, de semi-divindades modernas, os novos heróis e mártires, podem realmente ser encontradas em toda arte ocidental da era Romântica. Tanto em países católicos como protestantes, as transvalorações das experiências cristãs eram baseadas nos motivos corporais herdados de sua iconografia: visões palpáveis de tragédia terrena ou grandiosidade do céu, compostas em figurações nobres. Ainda por volta de 1770, quando começaram as agitações que seguiriam no romantismo, já havia artistas na Irlanda e Suíça

voltando-se a lugares específicos na natureza selvagem, suscitando curiosidade ou revelação divina. Mas no norte protestante, mais do que no sul católico, aconteceu outro tipo de tradução do sagrado ao secular; qual seja lá se podia sentir que os poderes divinos deixaram de alguma forma, os dramas de “carne-e-osso” da arte cristã e penetraram no domínio da paisagem.

Goethe, por exemplo, no *Jovem Werther*, dá mostras de tais sentimentos em relação à natureza. O personagem sentiu-se estimulado em relação à abundante totalidade na percepção da Godhead, e as formas gloriosas do universo infinito agitaram-se em sua alma. Montanhas estupendas lhe circundam, abismos se abriam a seus pés etc. Estas palavras e sentimentos, de meados do século XVIII, seriam intensificados e multiplicados nas décadas seguintes.

Em 1804, o poeta irlandês Thomas Moore fala sintomaticamente do curioso novo amálgama romântico de Deus com a natureza: “I felt as if approaching the very residence of the Deity; the tears started into my eyes; and I remained, for moments after we had lost sight of the scene, in that delicious absorption wich pious enthusiasm alone can produce”⁷. Esta relação com a natureza, longe dos rituais tradicionais da cristandade, podia influenciar muitos românticos pela grandeza de cataratas e abismos, mas também pelo extremo oposto de um silêncio e imobilidade incomuns. É como Emerson se colocando romanticamente, num arroubo de aniquilação e grandeza, diante da paisagem, do espaço infinito, onde todo mal se esvai, e ele se torna nada, vê tudo, torna-se parte de Deus. Tem-se unidade na infinitude do universo.

A relação das figuras diante de uma paisagem de proporções ilimitadas apresenta um teor de privacidade e intensidade que dialogam com os domínios de uma meditação silenciosa, protestante, acerca dos mistérios do além.

O clima de comunhão intensa com o que há de mais impalpável nos fenômenos da natureza – luz, cor, atmosfera – torna-se ainda mais explícito em algumas das primeiras pinturas de Friedrich, em que as figuras (uma mulher ao amanhecer; dois homens perante ao mar) contemplam os mistérios dos dramas comuns, diários da natureza, numa rigidez quase religiosa. Nos dois trabalhos, a presença de figuras estáticas, vistas por trás e postas em simples simetria com a

⁷ MOORE, T. apud ROSENBLUM p. 19

composição, permitem ao espectador uma boa dose de empatia, pois é possível colocar-se facilmente no lugar ou ao lado destes seres sem rosto, absortos no espetáculo que se desvela à sua frente. Carl Gustav Carus, discípulo de Friedrich, escreveu “...When man, sensing the immense magnificence of nature, feels his own insignificance, and, feeling himself to be in God, enters into this infinity and abandons his individual existence, then his surrender is gain rather than loss. What otherwise only the mind’s eye sees, here becomes almost literally visible: the oneness in the infinity of the universe...”. (Carus apud Rosenblum, 1975, p.22)

Contrastados à imensidão do universo, estas figuras solitárias desejam fundir-se com o mundo fora deles, criado por Deus. Cabe ressaltar, porém, que a vivência da natureza no romantismo não é uniforme, oscilando entre sentimento de proximidade, união desejável e prometida, e sentimento de distância, afastamento irrecuperável ou separação fatalmente consumada.

De fato, a mulher parece estar quase levantando os braços em postura de oração, numa harmonia íntima com o sol que se levanta, enquanto os dois homens contemplando o por do sol são tão reduzidos em escala que parecem à margem do tipo de absorção espiritual descrita por poetas e escritores transcendentais da era romântica.



Figura 4 – *Woman in morning light* (c. 1809) Caspar David Friedrich

Se estas figuras estão literal e figurativamente na borda de alguma experiência na natureza, Friedrich, em muitas outras ocasiões, realmente pintou e desenhou o severo espetáculo que eles podem estar contemplando. Fascinado

pelas dunas estéreis do Báltico, várias vezes ele expressava seus contornos sombrios e lúgubres em composições que nos colocam próximos a um “*precipice of nothingness*” (ROSENBLUM, 1975, p.23). Tais paisagens, evocativas da natureza em algum princípio inabitado, tornam-se mais simbólicas em desenhos que oferecem imagens mais próximas do Livro do Gênese. Na primeira gravura de uma série que representa um ciclo de vida, apresenta-se uma visão da emergência primitiva de ordem em relação ao caos: exatamente no centro, o círculo do sol, quase indistinguível, deita seus raios “lúcidos” sobre movimentos caóticos de um mar primitivo. A composição é quase tão elementar quanto o objeto – é construída em eixos de simetria horizontal e vertical. Uma imagem com tal clareza e poder elementares não poderia ser confundida com o registro prosaico de informações da natureza. E é importante frisar, também, que ao destilar fenômenos naturais numa condição tão primitiva que experiências místicas podem ser evocadas, Friedrich expressa uma ambição que seria recorrente, como veremos, através da história da arte moderna.

Para Friedrich, não havia incomunicabilidade entre natural e sobrenatural, como demonstram outros desenhos das séries da vida - por exemplo, anjos num cenário “realista”. Turner também recorreu a tal expediente – podia pintar a luz do sol com uma intensidade fervorosa, quase religiosa. Em uma pintura exibida na Academia Real, em 1846, vemos que parte do brilho dourado de um sol congelado na forma sobrenatural de um anjo.

Friedrich tinha uma ambição peculiarmente moderna de alterar a iconografia de uma arte cristã anterior, na direção do interesse de uma ressurreição da fé no sobrenatural.

Tais imagens são capazes de promover a aproximação de um espectador com o cristianismo em cenas de rituais com objetos da arte e arquitetura cristãs feitos pelo homem, expressando algo como pietismo. Os alemães viam o gótico com a sensibilidade romântica que penetra os aspectos naturais ou orgânicos desta arquitetura: um sentimento de que ela representa objetos feitos por Deus, suas formas quase idênticas ao crescimento de folhas e galhos, as naves, metamorfoses de uma floresta de árvores.

Friedrich compartilhava este ponto de vista, e em algumas gravuras do que sobrou desta arquitetura, estabelece uma apresentação mais “precisa” das ruínas com plantas. Como as de muitos de seus contemporâneos, tais representações podem parecer muito casuais e objetivas para carregarem simbolismo. O pintor, porém, transformava cada vez mais “informação gótica” em imagens carregadas de significado sobre a relação do natural com o sobrenatural, do aqui e agora com o além.



Figura 5 - *Abbey in the oakwood* (1810) Caspar David Friedrich

O desejo de uma arte que não seja apenas religiosa, mas expresse o ethos religioso do povo e restitua um fundamento ético ao trabalho humano, que a indústria tende a mecanizar, leva à revalorização da arquitetura gótica, que passa a ser o modelo, em lugar da clássica. A arquitetura gótica é antes de tudo cristã, sua tendência para o alto e sua insistência nas verticais manifestam um desejo de transcendência; é burguesa porque nasce nas cidades com o refinado artesanato dos séculos XIII e XIV; exprime não só o sentimento popular, como também a história das comunidades, porque cada catedral é o produto de várias gerações; demonstra visualmente, com o arrojo e a complexidade de suas estruturas, e também com a variedade e a riqueza de suas decorações, o alto nível de experiência técnica e gosto atingido pelos artesãos locais. Na arquitetura gótica a nova civilização industrial vê não só um antecedente, mas a prova de uma “espiritualidade” que o tecnicismo moderno, pelo menos em teoria, não deveria negar, e sim exaltar. A revalorização do gótico se inicia na Inglaterra no começo

do XVIII; Goethe, que pode ser considerado, ao lado do historiador Herder, uma das grandes forças de formação do que significaria “ser alemão” quando o segundo apresenta ao escritor a catedral de Estrasburgo que desemboca em seu ensaio seminal sobre a catedral e a arquitetura gótica, data de 1772; Hegel, no início do séc. XIX, inclui o Gótico em seu projeto histórico da arte como expressão típica do ethos cristão. Essa revalorização, ademais, marca a desforra da arte nórdica contra o classicismo e o barroco romanos. No princípio do XIX, Schinkel não só admira a sutil sabedoria construtiva dos arquitetos góticos, como também não tem dificuldades em admitir que, se a arquitetura do classicismo era apropriada à expressão do sentido do Estado, a arquitetura gótica, por sua vez, exprimia a tradição religiosa da comunidade. Portanto, o Gótico reflete a diversidade de línguas, tradições e costumes de diversos países ou, mais precisamente – visto que este conceito se torna cada vez mais forte -, das várias nações européias. Há casos em que se atribuía às catedrais góticas um significado não só cívico, mas também patriótico; com o acabamento–recomposição da catedral de Colônia, pretende-se mostrar que este monumento é o baluarte ideal para a defesa, sobre o Reno, da identidade alemã. Entre os fenômenos observáveis que o gênio de Friedrich podia “recriar” com significância transcendental estava este motivo, que se tornou mais e mais importante na arte dos séculos XVIII e XIX. Em muitos casos, a recordação religiosa destes “sobreviventes arquitetônicos” em relação a uma era a muito perdida, de fé cristã, só se dá por dedução (especialmente na Inglaterra). A pintura fornece elementos de fé e esperança, persistência ressurreição num mundo mais acessível espiritual do que fisicamente.

O pensamento de Wackenroder e dos Schlegel encontra repercussão imediata no revivalismo dos Nazarenos, um grupo de pintores que se formou em torno de F. Overbeck (1789-1869) e F. Pforr em Viena, criou uma confraria, e depois se estabeleceu em Roma, num convento às margens do Pincio. Tinha o propósito de recuperar não só a inspiração ascética, como também a honesta profissão e a expressão pura dos pintores do início do Quattrocento italiano. O resultado foi decepcionante, mas com isso se reafirmava a identidade romântica entre arte e vida, inspiração e fé religiosa, espiritualidade e beleza.

Desse grupo de alemães deriva o Purismo italiano (Tenerani, Mussini, Bianchini, Minardi), com um claro programa de recuperação da simplicidade estilística e do puro sentimento da natureza, próprios dos artistas anteriores a Rafael. O próprio Ingres, em Roma, é tocado por este apelo à pureza excessiva. O movimento na Inglaterra foi mais forte do que em outros lugares: a partir da metade do século, dirigida por Dante G. Rossetti (filho de um exilado político italiano), formou-se a Irmandade dos Pré-Rafaelitas, que já no nome mostra seu desejo de se remeter a uma época em que a arte não tinha qualquer relação com o orgulho intelectual do conhecimento, sendo, pelo contrário, busca do sagrado na verdade das coisas, sentimento simultâneo da Natureza e de Deus. Preconiza-se a técnica pura, sem artifícios nem seduções, como uma prática religiosa e, ao mesmo tempo, um retorno à condição social, ao ofício humilde, cuidadoso, moral e religiosamente saudável dos antigos artistas-artesãos. Encontram seu defensor e teórico no maior crítico inglês do século, John Ruskin; ele próprio, e depois dele, e com mais vigor, William Morris, no fim do século, revelaram como esta técnica “religiosa” era a antítese da técnica atéia e materialista da indústria. O artista já não é apenas um visionário isolado no mundo, mas um homem em polêmica com a sociedade, a qual gostaria de reconduzir à solidariedade e ao empenho progressivo coletivo de todos os povos e todos os homens. É a partir desse momento que o protesto religioso contra o industrialismo e suas técnicas mecânicas, sua busca exclusiva do lucro, a exploração do homem pelo homem, se transforma numa postura política mais ou menos declaradamente socialista.

Apesar do enfraquecimento do Romantismo enquanto movimento, ao longo do século XIX, pode-se falar da forte influência romântica nórdica nos trabalhos de Edvard Munch e Vincent Van Gogh, já na virada para o século seguinte, que influiriam decisivamente na pictórica expressionista. O primeiro buscou expressar tormentos demasiadamente humanos, como podemos ver em seus quadros “O Grito” e “Puberdade”, por exemplo.

Munch's work, from the 1880's on, reveals growing affinities with the great archetypical Romantic images of Friedrich and Runge. Like Van Gogh, Munch changed drastically the surface appearance of his painting by absorbing the newest artistic vocabularies that he could study during his frequent sojourns in France that began in 1885; and like Van Gogh, Munch could almost always mold this foreign vocabulary to his own emotional needs. (ROSENBLUM, 1975, p. 104).

Este último, por sua vez, imbuía sua arte de uma ética em relação ao trabalho e à natureza, herdando a convicção cristã do trabalho de Samuel Palmer, mais persuasiva por evitar um simbolismo tradicionalmente explícito – ao invés disto, promover uma evocação um tanto mais ambígua da divindade no reino da vida secular, especialmente o das comunidades rurais. A própria vida de Van Gogh foi uma experiência religiosa, ele pregava com fervor para trabalhadores, o que posteriormente foi canalizado para sua arte. Sua busca pelo sobrenatural no natural, pelo símbolo no fato, significa que ele duplica, quase inconscientemente, as imagens e a psicologia da arte romântica nórdica.



Figura 6 – O Grito (1893), Edvard Munch



Figura 7 – *The Sower* (1888) Van Gogh



Figura 8 - Dans la Prairie (1876) Claude Monet. O contraste entre o tratamento dado à natureza entre nórdicos e latinos pode ser verificado através da comparação desta imagem com a de Van Gogh, por exemplo.