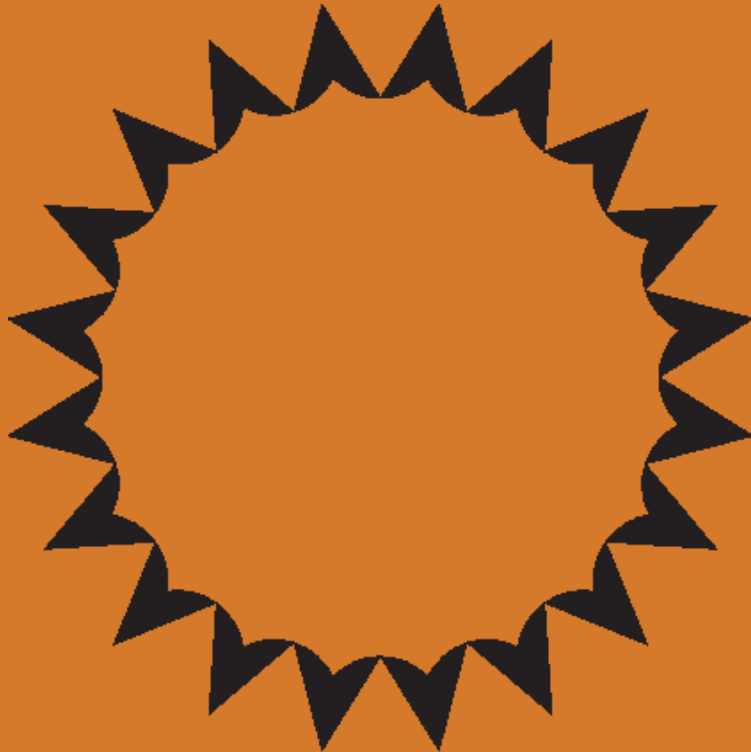


Ensaio sobre os romantismos

RICARDO MARQUES DE AZEVEDO



Ensaio sobre os romantismos



Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Azevedo, Ricardo Marques de

Ensaaios sobre os romantismos / Ricardo Marques de Azevedo. -- São Paulo :
FAUUSP, 2022. (Coleção Caramelo)

126 p.; il.

ISBN: 978-65-89514-28-2 (Digital)

ISBN: 978-65-89514-27-5 (Físico)

DOI: 10.11606/9786589514275

1.Romantismo 2. Filosofia da Arte (Ensaaios) 3.Estética (Arte) I.Título.

CDD 709.034

Serviço Técnico de Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons BY-NC-SA.

Ensaio sobre os romantismos

RICARDO MARQUES DE AZEVEDO



doi 10.11606/9786589514275

A Leon Kossovitch



Mulheres de Alger, 1834.
Eugène Delacroix (1798-1863)
Museu do Louvre, Paris.

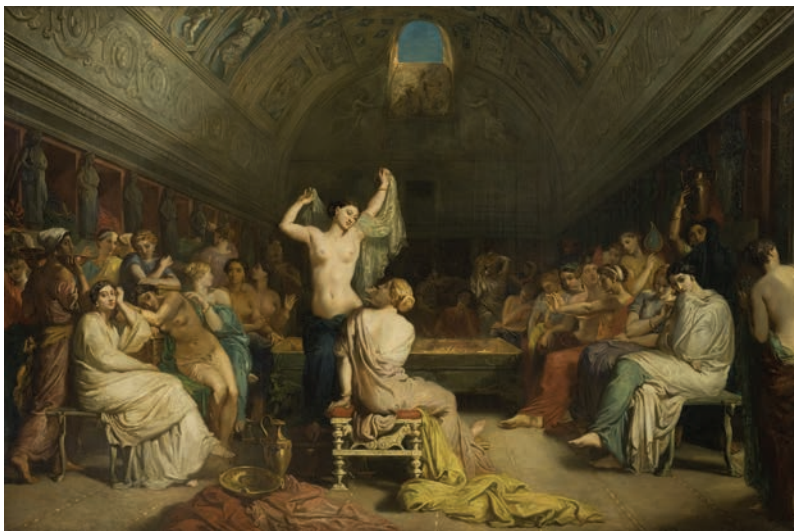
Sumário



Marinheiro beijando uma sereia nua.
Königliche Porzellan-Manufaktur.
Coleção particular.

8 Apresentação.	62 Meio.
14 Prefácio.	80 Fim?
18 Prólogo.	100 Epílogo...
36 Início!	112 Referências Bibliograficas
56 Interlúdio.	120 Créditos das imagens

Apresentação.



Tepidarium, 1856.
Théodore Chassériau (1819-1856).
Musée d'Orsay, Paris.

*O que é esse misterioso je ne sais quoi que Delacroix, para a glória do nosso século, traduziu melhor do que qualquer outro? É o invisível, é o impalpável, é o sonho, são os nervos, é a alma.*¹

CHARLES BAUDELAIRE - L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix

Dedico este escrito a meu orientador no doutorado em Estética pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH USP – 1993), o admirável e eruditíssimo Professor Doutor Leon Kossovitch. Com notável diligência, paciência e competência soube encaminhar meus estudos e pesquisas e me auxiliar a conferir consistência e coerência à minha tese *Metrópole e Abstração*². Rastros dela ainda podem ser entrevistados neste escrito.

Este ensaio é o desenlace de um extenso processo de estudo, elaboração e pesquisa. Diferentemente da forma em que dá com as demais ciências humanas que, pertinentemente, reúnem grupos, esquadrinham arquivos, fazem levantamentos e tabulam dados, a pesquisa no âmbito das disciplinas filosóficas é, frequentemente, um trabalho solitário, obstinado e minucioso. Implica muitas leituras, tempo de reflexão e rigor. Demanda uma escrita atenta, na qual cada silêncio ou palavra – sua etimologia, seu sentido, sua prosódia e sua fonética – seja cuidadosamente pensada e ponderada e no qual se constituam indissolúveis amálgamas em uma unidade de matéria e forma.

O livro que ora se apresenta é produto das pesquisas desenvolvidas como bolsista de produtividade do CNPq, em bolsas concedidas nos triênios 2007/2009, 2010/2012, 2013/2015 e 2016/2018; todas com o título de *Preceptivas Artísticas* e referidas ao Grupo de Pesquisa homônimo que coordeno na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP). Entretanto, como convém a esta espécie de labor, ele não se encerra em um momento aprazado, pois não cessa de seivar, florir e frutificar. Em algum instante, consolida-se na forma de um escrito (eventualmente ilustrado), um texto entretanto que continua sendo passível de ser aprimorado, complementado e mais ampla e corretamente explicitado.

Minha tese de livre-docência (FAUUSP – 2003), *Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*³, como o título indica, tem por objeto as *doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*, sobretudo as defluentes da célebre *Querelle des Anciens et des Modernes* havida nas Academias reais francesas no século XVII e que se estendem até meados do século XVIII. Em *Antigos modernos* discutem-se questões doutrinárias da Arquitetura desde meados do século XVII até os surpreendentes projetos de Arquitetura e ensaios dos arquitetos Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux que Emil Kaufmann intitulou de *revolucionários*⁴.

Indicando continuidades e descontinuidades entre as doutrinas iluministas e a sequente pletora de manifestações artísticas de

evidente sentido avesso a normativas e prescrições, em 2006 publiquei pela Editora Perspectiva (Elos 61) uma seleta de ensaios sobre os *romantismos* que tem por título *Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos romantismos*⁵. A partir de 2007, com a primeira bolsa de produtividade (CNPq), passei a me dedicar ao aprofundamento de, entre outros assuntos, algumas das questões aventadas naquele elenco de ensaios. Na prova de erudição no concurso para a função de Professor Titular em História da Arte (FAUUSP), em junho de 2011, elegi por tema: *concepções artísticas nos romantismos*. Ali brota a semente do presente livro, pois é lá que, entre outras questões, emerge e consolida-se a ideia da contraposição entre as noções de Natureza entre os pensadores da *Ilustração* e os poetas românticos.

A perquirição, a leitura e a releitura de autores e comentadores da Filosofia do Idealismo Alemão, – particularmente, Immanuel Kant, Friedrich Schiller e Johann Gottlieb Fichte, como se verá adiante –, bem como de literatos, críticos e teóricos das artes franceses desde Denis Diderot a Charles Baudelaire levou-me a ampliar significativamente o escopo e a aprofundar e, – eventualmente –, reconsiderar alguns pontos de vista exarados na ocasião. Desses estudos e pesquisas e de longo e intenso empenho resulta o livro que ora se apresenta.

No ensejo, muito agradeço à cara amiga, Professora Doutora Ana Paula Nascimento, – cuja inteligência e dedicação à causa da cultura tanto admiro –, pelo minucioso, extenso e esmerado

trabalho de revisão dos textos, normatização das notas e pela cuidadosa escolha e elaboração das imagens. Agradeço, sobretudo, pelo belo prefácio da sua lavra.



Saudade, 1899.

José Ferraz de Almeida Júnior
(1850-1899).

Pinacoteca do Estado de
São Paulo.

Notas

¹ *Quel est donc ce je ne sais quoi de mystérieux que Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu'aucun autre? C'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme.*

BAUDELAIRE, Charles. *L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'Art*. Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1971. v. 2, p. 288.

² Esta tese, após revisões, foi publicada em parte pela Editora Perspectiva na Coleção Estudos.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Estudos, 224).

³ Amplamente revista e mais tarde publicada pela editora da FAUUSP.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: FAUUSP, 2009.

⁴ KAUFMANN, Emil. *Tres Arquitectos Revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. (Biblioteca de Arquitectura).

⁵ AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos romantismos*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Elos, 61).

Prefácio.

ANA PAULA NASCIMENTO



A balsa da Medusa, 1818-1819.

Jean Louis Théodore Géricault
(1791-1824).

Musée du Louvre, Paris.

Ensaio sobre os romantismos oferece aos leitores uma reflexão apurada por décadas de pesquisa junto à filosofia da arte acerca das mudanças desenroladas na história da arte ocidental, em especial a partir da introdução da subjetividade no fazer artístico em busca de uma vivência total, mudança esta radical e decisiva. A escrita refinada – poesia em prosa – que se revela a cada nova leitura, evidenciadora da potencialidade das palavras, na qual cada termo é escolhido pacientemente, assim como a organização dos capítulos nada fortuita, incita o ingresso neste universo nascente em meio às Luzes disciplinadoras e normativas do século XVIII, evidenciando, a partir do estudo, análise e interpretação de filósofos, comentadores, estudiosos e literatos e, claro, de obras então produzidas, como os romantismos correspondem a “um extenso espectro de atuações e intenções artísticas”, que almejam unicidade na própria obra sem demandar teorias ou doutrinas validadoras.

Muitos são os termos associados aos diversos e polimorfos vieses dos *romantismos* – poético, inefável, originalidade, idealismos, genialidade, exotismos, imaginação, hiatos, misticismos, erotismos, novidade, exaltação, existência própria, sublime, impermanência, vanitas, ruínas, naufrágios, exéquias, povos nativos, brumas, emoção, envolvimento, experiência vital, autenticidade, ineditismo, espontaneidade, estetização da vida, errância, aniquilação, nostalgia, agonia, expansão, pesadelos, ares, vapores, sonoridades, intuição, fantasia, estesia, imagina-

ção, volatilidade, incongruência, polissemia, devaneios, paixão, idealismo, imprecisão, obscuridade, irracionalidade, fantasia, viés melodramático, pluralidade e reticências – alguns mais característicos, outros quinhoados com movimentos até certo ponto considerados antagônicos, porém vigentes incompletamente nas sensibilidades compartilhadas com o leitor, vidente e ouvinte, coautores igualmente responsáveis por tornar a obra única naquele momento e espaço, outra no instante seguinte. Neste ensaio erudito e rigoroso, Ricardo Marques de Azevedo, pensador profundo (termo ora empregado no sentido romântico, de inesgotabilidade), afasta-se de uma historiografia da arte esquemática, polarizada e redutora, estando muito mais propenso a colaborar no campo da história das ideias, sendo a arte aqui entendida como elemento preponderante. Com pleno domínio da bibliografia ampla e diversificada, a inquire, extrapola concepções estreitas e nos oferece novas reflexões e balizas, como a continuidade dos romantismos – em temporalidade “longa, densa e multiforme” –, cá ou acolá mais visíveis; às vezes subterrâneos, não obstante sempre presentes. Se, em outros ensaios, o autor aproxima as propostas das vanguardas construtivas ao Iluminismo – não sem complexidade e consistência –, aqui, sob outro prisma, os romantismos coexistem com as Luzes e, mais, estão no cerne não só das vanguardas frequentemente denominadas “negativas”, mas das vanguardas históricas no geral e de outros tantos movimentos que chegam

até a atualidade, presentes em nossa textura, disseminando-se pouco a pouco, num *continuum* necessário e fundamental a preservar uma existência singular, em especial nos momentos de regramentos e crenças totalizantes.



Nonchalance, 1914.
Antônio Parreiras (1860-1937).
Coleção particular.

Prólogo.



Cárcere de invenção, 2ª edição, 1761.
Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).
Berggruen Museum, Berlim.

Poetas, falai sem cessar da eternidade, do infinito, da imensidão, do tempo, do espaço, da divindade, das tumbas, das almas, dos infernos, de um céu escuro, de mares profundos, de florestas obscuras, de trovões, de relâmpagos que rasgam a nuvem. Sede tenebrosos. Denis Diderot – Do Sublime¹

Naquele tempo, já lá, cá e acolá porejavam indícios de um esgotamento, uma fadiga, um fastio com os fervores racionais que perpassavam aquele século que – ao afrontar com destemor e denodo os mitos, fanatismos e superstições correntes no *Ancien Régime* – é ajuizado como sendo o do *Esclarecimento*, das *Luzes*. Talvez em algures o aguardo de alvares de algum novo alento, e ali Johann Joachim Winckelmann empenha-se em modelar no espólio das formas acabadas herdadas da ideia e *inimitável* Hélade o paradigma imarcescível para a Arte em todos os tempos e lugares enquanto o pródigo engenho imaginativo de Giovanni Battista Piranesi – paladino da proposição da ascendência da radicação etrusca na civilização romana – devaneia improváveis estampas de feéricas e prolíficas antiguidades e de sinistros e paradoxais cárceres que afrontam a perspectiva linear.

Jean Starobinski² alega que no século XVIII se inventa e se propaga a ideia do *homem livre*³ que reivindica para si e para sua espécie a autonomia. Ele partilha uma liberdade que não se reduz à mera ausência de vínculos ou ao colapso de coerções⁴.

Insurgindo-se contra a legitimidade do alvedrio dos reis, dos ancestrais privilégios nobiliárquicos, das regalias clericais, das mistificações e dos dogmatismos, advoga-se agora que os costumes (*mœurs*), as atitudes, normativas e leis tenham que vir a ser explicitadas e justificadas perante o severo tribunal das razões, dos discursos e dos argumentos⁵.

Na luzidia centúria da *Encyclopédie*, a Antropologia, a Arqueologia, a História, a Economia e as Ciências Sociais se consolidam como ciências que têm por objeto as diversas extensões das sociedades e do *homem*, ciências humanas⁶. Ocorre também um sensível incremento do público letrado, das publicações literárias e científicas e da circulação de ideias filosóficas. Relativiza-se então a pretensa hegemonia dos valores culturais de radicação ocidental e Montesquieu⁷, – na fictícia compilação epistolar *Lettres persanes* –, parodiando o ponto de vista persa, escarnece dos modos e gostos correntes em França. Em seus incisivos discursos, Jean-Jacques Rousseau, saudoso de um imaginado e imaculado *estado de natureza*, adverte na escalada das artes e das ciências⁸ a degradação progressiva dos costumes e ignominia a gravosa e artificial desigualdade que se crava entre os homens no momento em que se consente que um deles demarque uma gleba e assevere: *isto é meu*⁹.

Em tal contexto, – detectando-se na inteligência europeia do altivo tempo do *Esclarecimento* o abuso de vieses generalistas e universalizantes (o *homem*, a *nação*, o povo, o *direito*) –, fas-

cinam a fantasia de artistas e pensadores as usanças locais, as sociedades distantes, as culturas remotas e os vastos hiatos espaciais e temporais.

Os *savants* da *Ilustração*, mercê de sua diligência ordenatória e de sua copiosa curiosidade, admitindo-lhes o peculiar valor inerente, admiram a variedade de culturas e estatuem como incontestes princípio antropológico o *relativismo cultural*. Deles, os *connaisseurs* e críticos de Arte aprendem e preservam a consideração para com a diversidade e a valorização dos pendores e das artes mouriscas, orientais, primitivas, negras etc. É própria à verve do artista *romântico* a intenção de despojar-se da soberba do então arraigado eurocentrismo na lavra da cultura. Assim como se tem que cada indivíduo configura e desenvolve um singular composto de potenciais e de inclinações, adverte-se que cada sociedade e cada povo elabora suas peculiares formas vernaculares de produção, apropriação e circulação rituais ou artísticas que não de ser devidamente apreendidas e apreciadas em seu contexto e em sua especificidade. Das cogitações dos *philosophes* ilustrados, os românticos e seus epígonos também herdaram a nostalgia¹⁰ da gênese e o desiderato da recuperação da pureza original, virginal. No entanto, já não se especula na prístina origem, como nas *Luzes*, por um modelo genético ou arquetípico que balize o fazer artístico¹¹, mas se anela ao retorno a uma condição edênica de leda inocência, de pura genuinidade, de castidade sensorial e perceptiva¹².

No difuso anseio pelo regresso a ideados primores arcaicos ou primordiais de lugares remotos e de tempos pretéritos, prodigalizam-se, nos dois últimos quartéis do século XVIII, vasta sorte de revivescências¹³ – que logo se cristalizam em estilemas disponíveis para variadas apropriações. Entre as primeiras, o *revival dórico*, coetâneo da redescoberta das soberbas ruínas magno-gregas como as de Pæstum, Siracusa e Agrigento¹⁴. Não tarda e seguem-se vários ressurgimentos: o *neogótico* (a partir de meados do século XVIII), o *egípcio* (na sequência da campanha militar do jovem Napoleão Bonaparte pelas cálidas areias do Egito), o *neorromânico*, entre tantos outros que logo se espalham pelos estúdios e gabinetes e se escandem pelo decurso do século XIX. Proliferam em toda parte no inquieto século¹⁵, – a par com a ocorrência do uso do léxico e da sintaxe formais apodados de *neoclássicos* –, um espectro de ampla gama de historicismos, exotismos e arcaísmos que se empenham em mimetizar morfemas mesopotâmicos, japoneses, chineses, persas, árabes, indianos etc..¹⁶

Desde há algum tempo permeia a historiografia das Artes certo afã taxionômico pelo qual se reúne sob a dúbia denominação de *Romantismo* uma pletora de distintos empenhos artísticos, uma peculiar *visão de mundo* (*Weltanschauung*). Teorizadores das artes até se esforçam em lhe conferir a pertinência de um corpo doutrinário e prescritivo próprio. Contudo, nas obras dos *romantismos* não se pode detectar outro viés teórico senão

o que lhe é implícito e que se sugere entremetido na tessitura da própria obra de Arte¹⁷. Desonerando a Arte da imposição de quaisquer princípios ou privilégios de autoridade, é apanágio da obra bem qualificada conter ínsita em si os indícios de como e pelo que quer ser considerada por quem a aprecia ou avalia. Como entrever uma doutrina consistente em uma volição artística que apregoa a instância do idiossincrático e alardeia o valor da originalidade, que insiste em exaltar a pujança irrestrita do *gênio*¹⁸ e que persiste na plena autarcia para a Arte e, por isto, repelindo a pretensa hierarquia de gêneros na pintura, resiste de pronto a todo *a priori* para a prática artística e assim desiste *in limine* de qualquer valimento de preceitos ou normas?

Seguindo a sentença de Immanuel Kant¹⁹, Victor Hugo explicita:

*Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto*²⁰.

Distante, o que usualmente alguns historiadores e críticos da Arte rotulam como *Romantismo* corresponde a um extenso espectro de atuações e intenções artísticas que, desde meados do século XVIII, circulam ágeis pelas longitudes do Ocidente.

No campo literário, pode-se, por exemplo, aventar uma volição romântica de extração teutônica, poética e filosófica, tal como se declama nas estrofes de Friedrich von Hardenberg Novalis, nos escritos de Friedrich Schlegel e no teatro e na líri-

ca de Friedrich Schiller. Tendo como precursor Rousseau com sua sentimental novela *Júlia ou A Nova Heloísa* (1761), em França, Victor Hugo, François-René de Chateaubriand e Alexandre Dumas (filho) são expoentes do escrever em tom romântico. A partir das brumas gélidas da Escócia, Walter Scott esparge sombrias novelas históricas havidas em cenários medievalistas. Em plagas lusitanas certa poesia de timbre romântico é composta por Almeida Garrett²¹, assim como se pode dizer romântica a refinada prosa de Camilo Castelo Branco e de Alexandre Herculano. Já em terras brasileiras, falecem na juventude os poetas Antônio Gonçalves Dias, Antônio Frederico de Castro Alves, Álvares de Azevedo e Luís José Junqueira Freire que, entre outros, comungam de símeis anseios e pesares. No Brasil, pelas verdades da cisma do *bom selvagem* e do *estado de natureza* ideados por Rousseau, editam-se poemas e romances e pintam-se e se esculpem cenas nativistas nas quais é ressaltada a alta formosura, o destemor e o valor de nossas tribos originárias²².

Nas linhas do desenho e nas tonalidades da pintura, viceja decerto na urbe de Dresden uma verve intensamente romântica nas edulcoradas alegorias de Philipp Otto Runge e, mais tarde, nas melancolias e nos cenários imaginários crepusculares de Caspar David Friedrich. Há, outrossim, um estro romântico de intenção devota na arte dos membros da pia irmandade de fervor católico dos que se proclamam *Nazarenos* como Johann Friedrich Overbeck, Peter Cornelius e Franz Pforr. Entre a

queda do 1º Império com a Restauração borbônica em França (1815) e as revoltas de 1848, – que se estendem por (quase) toda Europa –, dissemina-se no âmbito germânico o gosto pelos idílios domésticos que mais tarde recebe a alcunha de *Biedermeier*. O entusiasmo patriótico e libertário que marca os tempos revolucionários e napoleônicos leva a que artistas como o jacobino Jacques-Louis David, Antoine-Jean Gros e



Moema, 1866.
Victor Meirelles (1832-1903).
Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand.

Jean-Baptiste Debret, mas também Jean-Auguste Dominique Ingres – e suas *serpentinatas* odaliscas –, que cultuam a nitidez das linhas e da composição da estilística neoclássica, tratassem de uma temática apologética de viés netamente romântico. Enquanto Théodore Chassériau encena cenários exóticos de intenso erotismo, medra, ainda, entre os artistas franceses a postura romântica peculiar que Charles Baudelaire panegiriza na cromática plástica, no desenho e na engenhosa composição das telas de Eugène Delacroix²³ e este encomia nas pinturas de Théodore Géricault. Na península itálica. Com um misto de pudicícia e sensualidade, Tommaso Minardi e Francesco Hayez se destacam no trato melodramático de temas românticos. Há, também, a vertente romântica de raiz britânica em tempos vitorianos que acusa e abjura a indigência estética das práticas industriais: William Morris, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais, entre outros, agremiam-se em uma fraternidade artística de índole pré-rafaelita, confraria saudosa de sonhados encontros marcados por *alegrias no trabalho* tal como idealizam que fora corrente na *práxis* ativa e esmerada nas guildas de ofícios no baixo Medievo, tempo em que – no confraternal recesso das corporações – crêem que o mister do artesão se conhece e este se reconhece no realizar íntegro de sua obra, na qual, – em fecunda e solidária interação –, potenciam-se reciprocamente as instâncias do conceber e do executar.



Rainha Guinevere,
1858.

William Morris
(1834-1896).

Tate Britain,
Londres.

Não é o escopo aqui propriamente proceder a um arrolamento extensivo dos artistas e movimentos que usualmente são adjudicados pela historiografia da Arte na incerta chave de românticos. O desiderato ora é tão somente o de exemplificar o quão múltiplas, proteiformes e distintas são as ações artísticas arbitrariamente abarcadas na rubrica de *Romantismo*.

Associam-se também aos *romantismos* temáticas assinaladas pela disposição sublime e pelo sentimento elegíaco da impermanência, de *vanitas*²⁴, de *memento mori*: ruínas, inumações, escombros, naufrágios, túmulos, exéquias etc.. Invocam-se telas e romances em cenários tenebrosos e inescrutáveis com ruinosos torreões, tétricas masmorras, passagens secretas, densas florestas e rústicos descampados. Assinala-se um superlativo anseio pelo deslumbramento das atrozes convulsões da Natureza plenas em visões vertiginosas de pélagos revoltosos, impérvias montanhas, álgidas nevascas, pântanos lúgubres, vastos cataclismos, severas intempéries...

Com o incremento do comércio e das comunicações por todas as extensões do planeta, a cosmovisão dos *romantismos* também abrange o deleite e o encantamento com as contrastantes luzes e as sensuais formas e cores das artes das civilizações persa, hindu, moura, árabe e otomana. Deslumbram, outrossim, as admiráveis e milenares culturas que avultam no extremo Orientes, assim como assombram os hábitos, as intensas expressões artísticas e os rituais dos prodigiosos e valorosos povos nativos

da África, da América e da Oceania, então pouco versados no contexto europeu. No gênero paisagístico podem-se assistir, contemporâneas, na Inglaterra, quer uma intensa sublimidade luminosa e cromática vagante pelos mares, ares e vapores convulsionados das massas pictóricas de Joseph Mallord William Turner, quer o apurado sen-so pitoresco assinalado nos céus e campos na harmônica paleta de John Constable, enquanto sob o sol ameno de Barbizon-Fon-tainebleau (pelos quais ainda deambulam imaginárias ninfas) Jean-Baptiste Camille Corot, Narcisse-Virgile Diaz de la Peña, Théodore Rousseau e seus parceiros experimentam sua variada arte paisagística e assim precedem e preparam a gênese das luzes e reflexos do *plein air* que logo viriam a reverberar nos quadros de Claude Monet e na óptica dos impressionistas. Entre esses artis-tas, Jean-François Millet, aludindo a temas piedosos em arrebois melancólicos e cenários sentimentais, assume por assunto certa visão condescendente da agreste labuta diuturna do camponês. Com certa complacência, pode-se até reconhecer um romantismo sonâmbulo e visionário em William Blake e em Johann Heinrich Füssli, bem como exala um vigoroso miasma anticlássico a tela que refere ao *Massacre de três de maio de 1808* e também a satírica série gravada dos *Caprichos*, e a assombrosa sequência das águas-fortes *Desastres da Guerra* nas aterradoras obras grafadas nas superfícies da *Quinta del Sordo* por Francisco José de Goya y Lu-cientes e que antecipam muitos aspectos da Arte que se seguirá²⁵.

Em meados do século XIX, constata-se a inexorável obsolescência de antigos valores, modos e maneiras enquanto ainda se aguarda pela emergência dos ulteriores que virão a sucedê-los. Transudando enfado e fastio com a frivolidade das cerimônias, galas e protocolos dos costumes coetâneos, incita-se gran-



Naufágio, 1759.

Claude Joseph Vernet (1714-1789).

Groeningemuseum, Bruges.

de interesse e atenção pelo distante: o primevo, o ingênuo, o remoto, o arcaico, a maravilha, a fábula, ainda que apenas quiméricos. Destarte, tudo que dista atíça o olhar diligente: culturas ancestrais e povos olvidados ou desaparecidos; costumes orientais e médio-orientais e hábitos, práticas, crenças e ritos devocionais oriundas do Medievo. A inteligência no século XIX volta seu interesse e desvelo para as coreografias e cenografias de liturgias sabáticas e rituais selvagens. Também atentam curiosos olhares para cerimônias cabalísticas e iniciáticas de sociedades e corporações secretas, greis esotéricas e místicas (maçons, rosa-cruzes, monasticismos de cistercienses, templários, hospitalários etc.). São temáticas românticas os mistérios, devaneios, pesadelos, transes, borrascas, trevas, brumas, enfim, tudo que de algum modo transpire algo de obscuro ou tenebroso. Discerne-se com nitidez e nostalgia que o escumar do longínquo, do vago e do dúbio inebria a alma, fomenta a fantasia e seduz o olhar.

Turbulentos e ávidos, esses são tempos permeados por angústias presentes e incertezas futuras!

Notas

¹ *Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux.*

DIDEROT, Denis. *Le Sublime*. In: DIDEROT, Denis. *Sur l'Art et les Artistes*. Paris: Hermann, 1967. p. 48.

² STAROBINSKI, Jean. *L'Invention de la Liberté: 1700 – 1789*. Genève: Ed. d'Art Albert Skira, 1987.

³ *O homem nasce livre, e por toda parte encontra-se a ferros.*

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Do contrato social. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social. Ensaio sobre a origem das línguas. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Discurso sobre as Ciências e as Artes*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 22. (Os pensadores).

⁴ Sapere aude! *Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento* ["Aufklärung"].

KANT, Immanuel. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In: KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 100-101. (Edição bilíngue).

⁵ Para a doutrina de raiz iluminista, a fé, porque absurda (*credo quia absurdum*), até pode ter um lugar próprio no campo específico da Teologia, desde que não implique em qualquer ingerência com os territórios legítimos do conhecimento científico laico. No frontispício da *Encyclopédie*, gravado por Charles-Nicolas Cochin, a alegoria da disciplina Teologia, voltando seu olhar para a iluminação que vem do alto, dá as costas para a Verdade. Com o advento dos *romantismos*, – em muitos casos de inspiração fortemente religiosa –, as místicas e as devoções retornam frequentemente à ribalta.

⁶ *Le champ épistémologique que parcourent les sciences humaines n'a pas été prescrit à l'avance: nulle philosophie, nulle option politique ou morale, nulle science empirique quelle qu'elle soit, nulle observation du corps humain, nulle analyse de la sensation, de l'imagination ou des passions n'a jamais, au 17e et au 18e siècle, rencontré quelque chose comme l'homme, car l'homme n'existait pas (non plus que la vie, le langage, et le travail); et les sciences humaines ne sont pas apparues lorsque sous l'effet de quelque rationalisme pressant, de quelque problème scientifique non résolu, de quelque intérêt pratique on s'est décidé à faire passer l'homme (bon gré, mal gré, et avec plus ou moins de*

succès) du côté des objets scientifiques – au nombre desquels il n'est peut-être pas prouvé encore qu'on puisse absolument le ranger; elles sont apparues du jour où l'homme s'est constitué dans la culture occidentale à la fois comme ce qu'il faut penser et ce qu'il y a à savoir.

FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966. p. 356.

⁷ MONTESQUIEU, *Lettres Persanes*. Paris: Gallimard, 1973.

⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social e outros escritos*. Op. cit.

⁹ *Le premier qui ayant enclos un terrain s'avisa de dire: Ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile.* ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes*. Paris: Éditions Sociales, 1954. p. 108.

¹⁰ *Hofer eut la main heureuse: à l'aide de retour (nóstos) et de douleur (algos), il créa nostalgia, mot dont la fortune fut telle, que nous en avons complètement oublié l'origine. (...) Il est entré tard dans le Dictionnaire de l'Académie: 1835.* STAROBINSKI, Jean. *Le Concept de Nostalgie*. Paris: Gallimard, 1966. p. 96.

¹¹ Como, por exemplo, em seu *Essai sur l'Architecture*, o abade Marc-Antoine Laugier o faz.

LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture*. Paris: Duchesne Librairie, 1755. p. 45.

¹² *Inocente, o homem ainda não está determinado como espírito, ainda que a alma conserve uma unidade imediata com seu ser natural.*

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, 1968. p. 45.

¹³ *El objetivo, el punto de referencia histórico es mucho menos importante siempre que el movimiento espiritual del revival: lo obtenido al final del viaje hacia atrás en el tiempo será siempre patria y exilio, extravío y recuperación de la propia identidad. La cultura romántica opone al conocimiento científico el conocimiento estético, el "sentimiento" de la naturaleza, pero también – y*

por la misma razón – opone a la historia, en tanto que ciencia, el historicismo estético, el “sentimiento” de la historia, el revival.

ARGAN, Giulio Carlo. *El Revival*. In: ARGAN, Giulio Carlo et al. *El Pasado en el Presente*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p. 14-15.

¹⁴ Com templos dotados de colunas desprovidas de base (apoiadas diretamente na estilóbata) e de pequeno intercolúnio (menor que o *picnostilo*, o mais estreito dos receitados nos *Dez Livros de Arquitetura* de Vitruvius).

¹⁵ À margem dos parâmetros gregorianos pode-se, talvez, considerar a existência de uma centúria histórica que se inicia com a queda da Bastilha em Paris e se encerra com o atentado contra o arquiduque Franz Ferdinand do império Áustro Húngaro em Sarajevo.

¹⁶ O arquiteto e pintor prussiano Karl Friedrich Schinkel, por exemplo, emprega indiscriminadamente estilemas neoclássicos (para os edifícios civis) e neogóticos (para os religiosos).

¹⁷ As obras de arte de cunho *romântico* aspiram não demandar nenhuma teoria, doutrina ou explicitação que as anteceda, avalize e abalize.

¹⁸ *Tous les systèmes sont faux, le génie seul est vrai.*

HUGO, Victor apud HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981. p. 25.

¹⁹ *Todas as Belas-Artes, por exemplo, Poesia, Estética, etc., não permitem, portanto, nenhuma doutrina, mas apenas uma crítica, pois não se pode aprender o gosto por meio de regras.*

KANT, Immanuel. *Vorlesungen uber Logic* apud SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Fapesp: Iluminuras, 1998. p. 20. (Filosofia).

²⁰ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 64. (Elos, 5).

²¹ [A poesia romântica] *é a mesma selvática, ingênua, caprichosa e aérea virgem das montanhas que se apraz nas solidões incultas, que vai pelos*

campos alumiados do pálido reflexo da Lua. Envolta em véus de transparente alvura, folga no vago e na incerteza das cores indistintas que nem oculta nem patenteia o astro da noite; – a mesma beldade misteriosa que frequenta as ruínas do castelo abandonado, da torre deserta, do claustro coberto de hera e musgo, e folga de cantar suas endechas desgarradas à boca das cavernas fadadas – por noite morta e horas aziagas.

ALMEIDA GARRETT. *Carta ao Sr. Duarte Lessa* apud GOMES, Álvaro Cardoso e VECHI, Carlos Alberto (orgs.). *A estética romântica: textos doutrinários*. São Paulo: Atlas, 1992. p. 122.

²² *O Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo naturalismo.*

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas: FFLCH USP, 2004. p. 36.

²³ Ingres, assim como Anne-Louis Girodet-Trioson e Paul Delaroche, – pintores formados na admiração das obras de David e Pierre-Paul Prud'hon –, observam os cânones acadêmicos que privilegiam a nitidez da linha e o apuro da composição, mas suas telas frequentemente aludem a temas de gosto romântico e viés melodramático (ossianismo, orientalismo, shakespearianismo etc.). Contudo, é no hábil jogo de massas, no dinamismo da composição e no engenhoso tonalismo cromático de Delacroix que o público aplaude o primoroso pintor dos *romantismos* (malgrado ele mesmo sempre tenha se declarado um clássico).

²⁴ BIALOSTOCKI, Jan. *Arte y Vanitas*. In: BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo y Iconografía: Contribución a una ciencia de las Artes*. Barcelona: Barral Editores, 1973. p. 185-226.

²⁵ Em plagas brasileiras há pinturas de, entre tantos outros, José Ferraz de Almeida Júnior, Victor Meirelles de Lima, Rodolfo Amoedo, Antônio Parreiras e Pedro Américo de Figueiredo e Melo que têm também cunho romântico, embora tardios.

Início!



Catedral gótica à beira d'água, 1813.
Karl Friedrich Schinkel (1781-1841).
Alte Nationalgalerie, Berlim.

Abram espaço! Destruam! Algo surgirá! Oh, sentimento divino!

Esse é Lenz, a voz mais autêntica do Sturm und Drang, meio século antes de Byron: o que importa é a intensidade do impulso criador, a profundidade da natureza de onde ele surge, a sinceridade de nossas crenças, a disposição de viver e morrer por um princípio que importa mais que a validade da própria convicção ou do princípio.¹

ISAIAH BERLIN - A apoteose da vontade romântica

Embora a propedêutica da historiografia da Arte tenha, em geral, por assentado a ocorrência de um impulso literário que se alastra pelas artes visuais e pela música nominado por *Romantismo*, cabe destacar que em parte alguma se pode detectar uma doutrina consolidada de tal movimento, um programa ou manifesto de tal conjugação de veleidades artísticas, pois romântica é uma rejeição prévia e pertinaz a todo vezo preceptivo ou doutrinário. Entretanto, incertos taxonomistas da História da Arte abrigam no ambíguo e controverso rótulo de *Romantismo* intenções, aspirações e formas artísticas bastante variadas. Não há, decerto, de se aludir à coesão de um movimento ou um feitio nas artes (artes plásticas, música e literatura) ao qual se possa conferir sem hesitar a chancela de *Romantismo*, singular, mas ao plural, *romantismos*. Tampouco se pode entrever a promulgação de um programa artístico, uma norma figurativa, um pendor musical

ou uma estrutura poética que lhes sejam específicos. Como em muitas outras ocasiões, o que aproxima entre si os artistas *românticos* não são suas semelhanças, mas suas patentes diferenças, pois para o estro romântico a originalidade passa a contar como valor artístico. Assim, o que se pode observar em comum entre as distintas variantes dos *romantismos* é uma peculiar disposição de ânimo, um característico estado de espírito, uma singular atitude face aos cabedais artísticos: na prosa poética de Charles Baudelaire, certa *manière de sentir*. No jargão de Alois Riegl, uma particular *vontade de Arte* (*kunstwollen*).

Embora ainda no raciocinante tempo das *Luzes* jamais se tenha menoscabado a relevância da comoção, – afirmada como finalidade incontestada para a ação da Arte e inscrita na árvore dos saberes da *Encyclopédie*² no enlevante ramo da faculdade da Imaginação –, na segunda metade do século XVIII, em arrebatadas almas germânicas germina o íntimo ânimo sentimental do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), pelo qual se pleiteia para as Artes a prevalência da *Empfindung*, o indômito efeito da emoção.

Enquanto ainda desfruta de entretempos joviais e prazenteiros, o protagonista da novela de Johann Wolfgang von Goethe, *Os padecimentos do jovem Werther*³, – publicada em 1774 – é leitor assíduo dos cantos épicos de Homero, mas à medida que o desencanto e a desolação abrasam seu espírito melancólico e inquieto é para as (forjadas) versões dos versos da gesta do ancestral bardo

Ossian⁴ que o seu desvelo se volta. Com isto, tematiza-se uma pretensa polarização entre a índole mediterrânea e solar da epopéia *clássica* e a verve *romântica* e obstinada da lunar saga nórdica⁵. No romance de Goethe, a dilaceração que inunda a alma passional do jovem Werther, em torrente insopitável, o conduz à acédia, ao niilismo e, fatalmente, transborda em suicídio. A publicação do desventurado enredo deflagra de pronto um grande alvoroço no público e o escrito logo é vertido para vários idiomas. Encadeia-se na ocasião entre os leitores uma enxurrada de autocídios⁶. Contrariedades amorosas existem desde sempre, mas é a obra ficcional de Goethe que inaugura e sanciona a virtualidade de que isto possa levar a se desejar e mesmo consumir o *matar-se de amor*⁷, o que, na ocasião, suscita a alguns espíritos ardentes a cogitar o ato extremo. Assim, especulando-se acerca de uma periodização dos movimentos artísticos, talvez se possa conjecturar na publicação de *Werther* um prelúdio da profusão de volições artísticas sentimentais e extremadas que historiógrafos da Arte se empenham em englobar, caprichosamente, na incerta denominação de *Romantismo*⁸. Embora a ortodoxia das sintaxes acadêmicas nunca deixe de ser acolhida e ratificada pelas instituições artísticas, a partir de meados do século XVIII, entre os aficionados pelas artes, a fascinação pela sublime *terribilitá* da arte de Michelangelo Buonarotti⁹, – passadas três centúrias –, volta novamente a exceder a estima pela bela e delicada completude das linhas da arte de

Raffaello Sanzio e, correlatamente, a admiração pela vivacidade das tragédias e comédias de William Shakespeare supera o apreço pelo regrado rigor *clássico* dos enredos de Jean Baptiste Racine e de Pierre Corneille, considerados então como formalistas. É oportuno memorar, que a proposição de um par oposto *clássico/romântico* é, ela mesma, antinomia engendrada por autores tidos por românticos¹⁰.



Michelangelo em seu estúdio, visitado pelo papa Julius II, 1859.

Alexandre Cabanel (1823-1889).

Musée Goupil, Bordeaux.

Afirma Goethe:

*O conceito de poesia clássica e romântica, que agora corre o mundo todo e causa tanto conflito e divergência [...] provém originalmente de mim e de Schiller. Os Schlegel aproveitaram a ideia, de modo que agora se difundiu no mundo inteiro, e todos falam de classicismo e romantismo, nos quais há cinquenta anos ninguém pensava*¹¹.

É lícito aventar que mais que uma contraposição há certa conformidade entre as aspirações artísticas dos *neoclássicos* e as dos *românticos*¹². Embora seja apenas uma questão nominativa, cogita-se até da pertinência de um *neoclassicismo romântico* com Jean-Auguste Dominique Ingres, mas também com Jacques-Louis David e seus discípulos em que se preservam do apuro clássico as qualidades de inteireza da composição e o delineamento nítido – claro, preciso e conciso –, mas abordam e laboram temas heróicos, exóticos e sentimentais de viés ostensivamente romântico. Desde a aclamação de *O juramento dos Horácios* no *Salon* do Louvre de 1785¹³, para David e para seus seguidores e discípulos o *neoclassicismo* constitui-se como opção estilística conforme a um parâmetro de exemplaridade moral e de norma ínclita de conduta pela qual se excelsa a virtude de ancestrais heroísmos¹⁴. É o caso também, por exemplo, dos artistas que louvam os louros e celebram as vanglórias de Napoleão Bonaparte enquanto este ainda por toda parte acumula êxitos, glórias e méritos.

No rastro das surpreendentes verificações da Arqueologia havidas desde que, em 1740, são, literalmente, descobertos sob o espesso manto de cinzas vesuvianas os escombros das cidades romanas de Herculano e de Pompeia e recuperados os testemunhos supérstites da Magna Grécia, na passagem do século XVIII para o



O juramento dos Horácios, 1784-1785.
Jacques-Louis David (1748-1825).
Musée du Louvre, Paris.

xix propensões arcaizantes nas artes se espargem pela Europa e arribam até à Ásia e à América. Com o beneplácito do sultão de Istantbul, proficientes gravuristas franceses e ingleses minuciam as ruínas helênicas e helenísticas remanescentes em terras da ancestral Hélade e publicam as suas esmeradas estampas em álbuns que obtêm uma ampla circulação e logo se tornam um *vade mécum* para *amateurs*, acadêmicos, *experts* e aficionados. Já no século xx, Wilhelm Wörringer aventa haver no par *clássico/romântico* o contraste ou o contraponto entre uma inclinação para a *empatia* (*emföhlung*) – ínsita à cultura de helenos e latinos que, fruindo os deleites de amenos climas mediterrâneos, cultua valores de harmonia e equilíbrio com a natureza – em oposição à disposição para a *abstração* (*abstraktion*), característica da empolgação arrebatada que se atribui como peculiar às gentes que, vivendo no álgido norte europeu, precisam se precaver contra os rigores sazonais. Tal viés *abstrato* é muita vez relacionado aos arroubos flamejantes do estilo gótico, aos desbordes das dobras do barroco, às fulgências nacaradas do rococó e ao exaltado afã *romântico*.

Não obstante o elã emotivo e a disposição passional sejam inerentes ao *páthos* (πάθος) romântico, para o artista é, de certo modo, indiferente qual seja o objeto e a devoção de sua paixão: seja amada, Arte, ideologia, religião, místicas, mitos, pátria, importa pouco, pois o que de fato mobiliza o soturno ser romântico é, precisamente, a sua própria paixão: por ela apaixonar-se e dela

constituir o objeto de sua persistente reflexão e de seu empenho artístico. Ainda mais que Carlota, Werther ama o amor que nutre por ela. É o percurso que se delineia nos traços do diário do jovem Werther e que perscruta atentamente o transcurso de cada instante, indício ou incidente de seu desejado, embora interdito, envolvimento amoroso e seu decorrente desconsolo. É o que ocorre também com seus leitores quando, no decurso de uma leitura, – ativos co-autores da obra –, de súbito lhes afloram e refluem os seus próprios sentimentos, nostalgias, memórias, experiências, o incontido curso de estados d’alma.

Na fruição da obra de arte importa tanto o que ela porta ao observador quanto o que este àquela aporta, empaticamente. Para os artistas dos *romantismos*, é sempre ao *si mesmo* na alteridade que se reporta por meio da experiência da Arte. Assere Baudelaire: *muitas vezes me acontece de apreciar um quadro unicamente pela soma de ideias ou de sonhos que evoca em meu espírito*¹⁵.

Assim, as obras dos *romantismos* só podem ser tidas por perfeitas¹⁶, isto é, completas, quando apreciadas, lidas, vistas, ouvidas ou até mesmo, sinestesticamente, sentidas, inaladas, degustadas¹⁷.

A mais abrangente obra romântica, – como sucede nas grandiloquentes e capitosas óperas de Richard Wagner e na última das sinfonias de Ludwig van Beethoven –, empenha-se em ser, de algum modo, uma *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*).

Para os paladinos dos *romantismos* o que cabe ter-se em conta é, antes de tudo, a plenitude genuína e irrestrita do seu envol-

vimento existencial e a conseqüente hiperbolização da sua Sensibilidade. A passionalidade dos românticos tem em grande apreço a valência da experiência vital (*Erlebnis*), da autenticidade, do ineditismo e da espontaneidade na vivência do artista. A produção poética é, assim, estimada como epifenômeno conseqüente e natural de uma existência, que há de ser ela mesma, integralmente artística: tal é a diretriz pertinaz de uma extremada *estetização da vida*.

Pelo fervor passional do vate romântico constitui-se como missão e destino seu empenho desejante de fundas intensidades sensoriais e emotivas. É consoante com a etiologia dos *romantismos* que o comprometimento vital com a criação de sua obra o sentencie também ao desterro, à errância, ao padecimento, à aniquilação e à agonia. Constitui parte do fado e do fardo dos que, qual o infausto Prometeu, – descuidosos – contrariam o édito de Zeus e arrebatam de Héstitia a flama para ofertá-la aos mortais. Creditando que pelo sofrimento, pela penitência e pela mortificação se alimenta e nobilita a alma, se o poeta almeja de fato se alistar em seu tempo, então urge que dele logo deserte. Para poder se incorporar com fidelidade aos embates de sua época, crê-se, torna-se imperativa a sedição contra tantas estéreis reiterações do habitual e do convencional que coíbem a franca expansão da sensibilidade. Assim, os sectários dos *romantismos* enaltecem valores como a originalidade ou a genuinidade de sentimentos e atijam que o brio do artista avance adiante de

seus coevos e defrontem o pretérito que se oculta na convenção e se arraiga no costume...¹⁸

Para o poeta, iniciado nos ritos, – que agora desvela seus dotes hermenêuticos e premonitórios –, conter o ímpeto do caudal da igualação e da convenção é emergir na margem e, degredado e proscrito como insano, ébrio ou néscio, consagrar-se qual áugure, apóstolo e mártir nas sacras aras do vindouro. O ostracismo a que o esteta se pronuncia é expiação que o credencia como arauto da nova lírica e áuspice de pósteras estesias¹⁹. Assim, mercê do exercício árduo e assíduo de sua sensibilidade e de sua fantasia, dotado de faculdades visionárias e divinatórias, o poeta exercita sua vidência e por fim devém como profeta. Sendo peculiar a Deus ou a deuses sempre se externarem de modo poético, é próprio a todo conteúdo oracular ser pronunciado no modo e cadência de uma recitação. Por ser a um só tempo reveladora e enigmática, a clarividência sibilina da obra do poeta-profeta carece de uma hermenêutica, exige uma exegese e demanda uma decifração.

Os artistas românticos discernem nitidamente a inviabilidade de uma linguagem que se pretenda neutra, isenta, assim válida a se prestar indiferentemente a quaisquer modos elocutivos. É romântica a convicção de que – como a natureza mesma da coisa a ser conhecida condiciona o modo peculiar pelo qual ela pode ser apreendida – para cada coisa a ser enunciada, há de se conceber um dialeto peculiar e se adequar uma ortoépia específica que a recite e que nisto se realize e esgote. Não há, pois,

nenhuma partição possível entre, indissociáveis, aquilo que é dito e o modo específico pelo qual se o diz. Admite-se, contudo, que ocorre uma prolixa pletora de articulações discursivas e entonações prosódicas peculiares que são ainda mais contun- dentes e expressivas que as vernaculares e triviais, mas que, em sua maneira própria, gestam sentidos diversos: os insólitos, genuínos e vigorosos falares e calares do possesso, do infante, do histérico, do silvícola, do desvairado...

Urbanóides metropolitanos oitocentistas, inoculados pelo tédio, pela angústia²⁰ e saturados das rotineiras reiterações do *mesmo*, alentam saudades de distâncias e de alteridades e, assim, tornam-se objeto de intenso interesse as tradições, valores e usos culturais de civilizações arcaicas, de povos ancestrais, orientais, tribais etc. e de suas peculiares expressões artísticas e culturais. Ao mesmo tempo, nas penumbras crepusculares do Ocidente, em inebriados colóquios noturnos ou em soturnos guetos da boêmia outros hábitos, dialetos e prosódias são praticados.

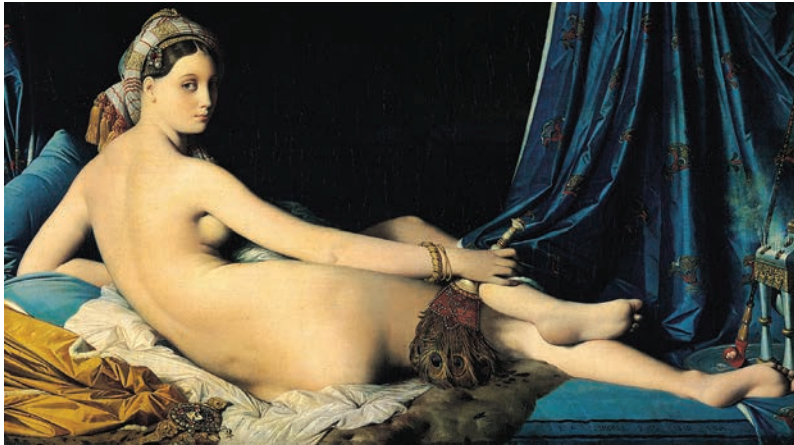
Para o artista romântico é imperioso transcender o prosaico e lançar-se na aspiração do poético, ainda quando ataviado com as vestes correntes da prosa²¹. Victor Hugo salienta que o sublime só fulgura na plenitude de seu esplendor quando contrastado com as umbras do grotesco²². Ressaltando a inerência do caráter obscuro e do viés elegíaco na poesia, já na esclarecida era da *Ilustração*, como se indica na epígrafe, o enciclopedista Denis Diderot predica aos poetas: *sede tenebrosos*.

Nesse contexto cumpre reconhecer que o escopo das obras de arte não é o de *re-presentar* – na acepção de novamente tornar presente –, pois já não constituem um *segundo* em relação a um putativo *primeiro*, concreto ou virtual, que as anteceda e aos quais se referem. Apenas elas se *presentificam* e seu propósito é o de suscitar no leitor, ouvinte ou observador, elevadas sensações e intensos sentimentos que não hão de ser meros espelhamentos dos porventura experimentados no espírito do produtor da obra, pois lhes são intrínsecos, particulares. Paixões, por serem sempre de alçada subjetiva, são estritamente pessoais, intransferíveis e incomunicáveis, assim inefáveis.

Destarte, indicando a indefectível unicidade da experiência artística, assinala Auguste Préault: *jamais deux personnes n'ont li le même livre; ni vu le même tableau*²³ e pode-se aventar, – como na corrente célere do rio de Heráclito –, sequer a mesma pessoa pode ter lido mais de uma vez o mesmo livro, pois, embora o teor do escrito subsista, forçosamente, o leitor há de se transmutar porquanto, entre outras eventuais casualidades, a própria leitura o transforma. De igual modo, nunca se ouviu a mesma canção, *lied*, solo ou peça musical ou se apreciou a mesma obra plástica ou visual. Tal como Aristóteles²⁴ preconiza na sua *Arte Poética* (*Περὶ ποιητικῆς*), para os artistas dos *romantismos*, de algum modo, nos crisóis da experiência da obra de arte também se secreta um efeito catárquico.

Assim, toda obra de arte que faça jus a ser qualificada como *romântica*, mesmo quando completa, há de ser intrinsecamente inacabada e só se cumpre cabalmente pela ativa atuação do leitor ou observador. No bojo prolífico do espectro vago, difuso e nebuloso da obra artística, pululam copiosos presságios e potenciais associações mnemônicas de ideias, de imagens, de fonemas, de ritmos, de sonoridades... No patoá difundido por Ezra Pound: melopeias, fanopeias e logopeias.

Diversamente do que nos sofisticados sodalícios simbolistas se professa ao indicar a plena autarquia para a Arte, os vates românticos compartilham a convicção de que algo de misterioso e indizível sucede na experienciação única e insubstituível da obra artística, a qual, com certa intensidade e de incerto modo, toca, transtorna e transfigura o espectador (leitor, vidente, ouvinte, senciante etc.) que a experencia, a usufrui e a desfruta.



A grande odalisca, 1814.
Jean-Auguste Dominique Ingres
(1780-1867).
Musée du Louvre, Paris.

Notas

¹ BERLIN, Isaiah, A apoteose da vontade romântica: a revolta contra o mito de um mundo ideal. In: BERLIN, Isaiah. *Limites da Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 184.

² No “Discurso preliminar” da *Encyclopédie*, Jean Le Rond d’Alembert indica que as Artes medram no ramo da pródiga faculdade da Imaginação. D’ALEMBERT, Jean Le Rond. *Discours préliminaire des éditeurs*. In: D’ALEMBERT, Jean Le Rond; DIDEROT, Denis et al. *Enciclopédia ou dicionário raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios por uma sociedade de letrados: discurso preliminar e outros textos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1989.

³ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werther*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. A edição original, de 1774, foi publicada anonimamente. Apenas a partir da segunda edição se confirma a autoria de Johann Wolfgang von Goethe.

⁴ O bardo celta Ossian, filho do rei Morven, teria vivido no século III na atual Escócia. A partir desta lenda, o poeta James Macpherson inventa e publica em 1760 narrativas de árduas batalhas e amores fracassados cuja autoria ele atribui ao celebrado cantor e que teriam sido coletadas da tradição e, a seu cuidado, vertidas do gaélico para o inglês. A impostura perdura por muitos anos e dá vezo à criação de poemas, romances e enredos de óperas, entre elas algumas de autoria de Richard Wagner.

⁵ *Existem, a meu ver, duas literaturas completamente distintas, a que vem do sul e a que vem do norte; a que tem em Homero a sua origem e a que se inicia com Ossian. O gênero de literatura próprio dos gregos, dos latinos, dos italianos, dos espanhóis e dos franceses do século de Luís XIV é aquele que chamarei literatura do sul. As obras inglesas, as alemãs e algumas dinamarquesas e suecas devem ser incluídas na literatura do norte, que principiou com os bardos escoceses, com as fábulas islandesas e com as poesias escandinavas.* M^{me} de STAEL. *De la littérature* apud GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos

Alberto (orgs.). *A estética romântica: textos doutrinários*, São Paulo: Atlas, 1992. p. 57.

⁶ À epidemia de suicídios havidos deu-se o nome de *efeito Werther*.

⁷ Matar-se de amor não é o mesmo que morrer-se de amor.

⁸ Em 1772, Goethe, talvez motivado por Johann Gottfried Herder e pelas ideias do grupo *Sturm und Drang*, publica um ensaio *Sobre a Arquitetura Alemã (Von deutscher Baukunst)* no qual assinala a profunda impressão que lhe causou o arroubo ascensional a Arquitetura da catedral tardo-gótica de Estrasburgo. Em 1774, Goethe sentencia seu protagonista na novela *Werther* a imolar-se por amor. Mais tarde, entretanto, Goethe se alinha ao estro clássico e vitupera tudo que se refira aos *romantismos*. Posto isto, então, a seu modo de ver, *romântico é tudo que é obscuro, absurdo, confuso, incompreensível...* GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Humanitas: Imesp, 2008.

⁹ *As obras de Michelangelo dão incontestavelmente a sensação mais depurada e mais elevada que se pode experimentar com a Arte.*

DELACROIX, Eugène. *Michelangelo: pintor, escultor e arquiteto*. São Paulo: Princípio, [s. d.]. p. 26- 27. (1ª Edição, 1830).

¹⁰ É curiosa a observação de Marcel Proust:

Poder-se-ia mesmo dizer, renovando, talvez, através desta interpretação bastante parcial, a velha distinção entre clássicos e românticos, que é o público (o público inteligente, bem entendido) que é romântico, enquanto os mestres (...) são clássicos. (... o público vai às exposições do Sr. Vuillard e do Sr. Maurice Denis, enquanto estes vão ao Louvre).

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Campinas: Pontes, 1989. p. 46-47.

¹¹ GOETHE, Johann Wolfgang von. Conversas com Eckermann apud SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 23.

¹² *Apesar de suas escolhas estilísticas, o neoclassicismo se apresenta como um movimento já romântico e na substância anticlássico, porque parte de uma*

escolha meditada ou de um julgamento crítico e, portanto, objetivista, no lugar de uma herança natural de uma tradição; o que, porém demonstra que a tradição clássica já estava definitivamente encerrada.

ARGAN, Giulio Carlo. Stendahl e a Arte Italiana. In: ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 337.

¹³ Ironicamente, encomenda de Louis XVI que, anos mais tarde, – com o voto favorável de David, membro da Assembleia revolucionária –, é levado à guilhotina por *alta traição*.

¹⁴ O subido êxito do quadro *O juramento dos Horácios* de Jacques-Louis David (1784) é o marco de um esvaziamento do espírito frívolo e galante dos rebuscamentos nacarados do *rococó* e da consolidação do gosto de pendor moralizante e arcaísta que se estende desde os arroubos patrióticos da Revolução Francesa até meados do século XIX.

¹⁵ *Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit.*

BAUDELAIRE, Charles. *Exposition Universelle - 1855 - Beaux-Arts*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'Art*. Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1971. Tome 1. p. 380.

¹⁶ A palavra *perfeito*, além de adjetivo relativo a perfeição, é o particípio passado do verbo perfazer, que, como se sabe, significa completar, concluir.

¹⁷ *Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode apenas ser desfrutado. Se quisermos compreender a natureza, devemos então pô-la como incompleta.*

NOVALIS. *Schriften*. p. 104 et seq. apud BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de Arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras: Edusp, 1993. p. 78. (Biblioteca Pólen).

¹⁸ *Tudo aquilo que nos circunda, as ocorrências diárias, as relações costumeiras, os costumes de nosso modo de vida, tem uma ininterrupta, por isso*

mesmo imperceptível, mas sumamente importante influência sobre nós. Por mais salutar e conveniente que nos seja esse circuito, na medida em que somos companheiros de um tempo determinado, membros de uma corporação específica, no entanto ele nos impede de um desenvolvimento superior de nossa natureza. Homens divinatórios, mágicos, genuinamente poéticos, sob relações como são as nossas, não podem surgir.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. Poesia. In: NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 122. (Pólen).

¹⁹ Crê-se, pois, que o artista está destinado a, – não propriamente antecipar o que virá a ser –, mas a evidenciar o que, embora obscuro e obnubilado para tantos, para ele já se patenteia.

²⁰ Para Martin Heidegger é por meio da potência nadificante do tédio e da angústia que o *ser-aí* é colocado na presença do ser enquanto tal.

HEIDEGGER, Martin. Que é Metafísica? In: HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 41. (Os pensadores).

²¹ *Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?*

BAUDELAIRE, Charles. *A Arsène Houssaye*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en Prose (le Spleen de Paris)*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967. p. 31-32.

²² HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Op. cit.

²³ PRÉAULT, Auguste apud HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981. p. 27. (Alianza Forma).

²⁴ ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

Interlúdio.



Ossian recebendo os fantasmas dos heróis franceses, c. 1800.

Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824).
Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, Rueil-Malmaison.

*Aquela palavra da visão socrática é o único indício de uma perplexidade quanto aos limites da natureza lógica; será – assim devia ele se perguntar – que o que eu não entendo nem por isso é ininteligível? Será que há um reino da verdade, de que o lógico está banido? Será que a arte é até mesmo um correlato e suplemento necessário da ciência?*¹

FRIEDRICH NIETZSCHE – O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música

Entre a assertividade ponderada pretendida pelos pensadores do século da *Ilustração* e os desbordes sentimentais havidos pelos artistas dos romantismos sucede a transição de um plano geométrico de clareza para uma ébria etérea de ambiguidade. Os prosélitos do *Esclarecimento*, seguindo as postulações de Isaac Newton e Francis Bacon, acalentam uma visão positiva e unitária da Natureza empírica. Ela é concebida como um conjunto coeso e articulado de relações causais invariáveis e disposições necessárias e uniformes passíveis de serem explicitadas em fórmulas enunciadas em linguagem matemática e exatificadas experimentalmente com precisas corroborações probantes. Aplicando rigorosos procedimentos analíticos pelos quais se desdobram, seguindo a índole da lição cartesiana², os eventos complexos em seus componentes elementares, apostam apóstolos do progresso das Ciências nas *Luzes* um dia vir a ser possível dilucidar³, – por meio do avisado avanço cientí-

fico –, em face à algaravia múltipla do contingente acontecer circunstanciado, a substancialidade da nomologia universal, inamovível e comprovável pela qual são regidos os fenômenos naturais.

Embora a sensibilidade no século XVIII desfrute dos encantos dos caprichos fugazes da empiria, o saber científico no *Iluminismo* insiste no que persiste, no que resiste à acidentalidade, e sua diligência se volta para a investigação dos regulares regramentos do natural. Neste contexto, consideram-se as constantes leis da Natureza como existentes de modo anterior e exterior ao crivo analítico do sujeito cognoscente que as escrutinam. Desse modo, o desvelamento de sua legalidade há de se dar de modo isento de todo arbítrio de autoridades (hierárquica, corporativa, política, religiosa ou mítica) e incólume à indevida intromissão de inclinações ou interesses individuais, estamentais, confessionais, grupais ou gremiais. No entanto, em finais daquele século, advertindo o valor premonitório da Intuição e o fascínio da fecunda faculdade da Fantasia, esparsos espíritos emotivos se engajam no embate no *front* do levante dos sentimentos e das comoções face ao despotismo esclarecido da Razão. Francisco de Goya y Lucientes, – desenganado com os desastres da ocupação francesa em Espanha –, desencanta-se com o rumo e o prumo históricos e políticos que – com a sequência dos confrontos bélicos, das reformas educacionais e dos códigos jurídicos do Império em França – se adjudicam à

expansão acrítica do pensamento de teor *iluminista* e inicia sua série de gravuras que satirizam a tolice, a insensatez e o fanatismo nos modos e costumes, – *los caprichos* –, advertindo que *el sueño de la razón produce monstruos*.



*O sonho da razão
produz monstros* (do
álbum “Os caprichos”),
1799.

Francisco José de Goya y
Lucientes (1746-1828).
Los Angeles County
Museum of Art.

O estímulo à extremada sensibilização induz à geração de novos paradigmas epistemológicos pelos quais, a par da admissão da validade dos conhecimentos de ordem racional, convalida-se também a legitimidade dos saberes originados a partir da *estesia* que incitam a Memória e excitam a Intuição. Assim, é facultada à selvagem, indômita, lábil e fugaz faculdade da Intuição a apreensão do que transcende à limitada e específica alçada das ponderadas operações do Entendimento⁴. Atribui-se a este singular e instigante modo de saber, – sôfrego por voltar a concertar harmonicamente as áreas antes consagradas aos territórios da Filosofia e da Poesia⁵ –, a potência de, com a elocução de evocativos dizeres, poetizar e suplantar as especiosas dicotomias e antinomias, por tantos apregoadas, entre os escopos da Ciência e os desideratos da Arte de modo a poder, ao aspirado termo, vir a conjugá-las em uma totalidade mais fecunda, ampla, generosa e solidária⁶.

Deste modo, as atitudes e as postulações dos poetas, dramaturgos, artistas plásticos, arquitetos inscritos nos lindes incertos dos *romantismos* designam questões e desenham perspectivas que mesmo na atualidade informam e inflamam as reflexões acerca das Artes. Cabe aqui, quiçá, a indagação nietzschiana de teor ostensivamente anti-iluminista e de acentuado alento romântico⁷ acima mencionada: *será que a Arte é até mesmo um correlato e suplemento necessário da Ciência?*

Notas

¹ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. São Paulo, 1978. p. 14-15.

² DESCARTES, René. *Regras para a direção do Espírito*. Lisboa: Estampa, 1977.

³ E confiam que decerto ao fim e ao cabo o inexorável progresso no caminho da Ciência, – amparada na evidência, na demonstração, no princípio da inferência causal e na verificação empírica –, o fará.

⁴ Assim, por exemplo, o *sublime*, inapreensível pelo Entendimento e avesso ao rigor das operações sintáticas, só pode ser referido de modo poético por meio de metáforas, figuras, símbolos, alegorias e alusões.

⁵ A Filosofia originou-se da Poesia – *todas as coisas estão cheias de deuses*, argui Tales de Mileto – e, na visão onírica dos *romantismos*, poética voltará a ser quando de seu acabamento.

ARISTÓTELES. *Da Alma*, 5, 411-417 apud SOUZA, José Cavalcanti de (org.). *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 8. (Os pensadores).

⁶ Não há, propriamente, entre os românticos uma negação das constatações da Ciência ou um descaso com as aptidões da Razão. O que se atenta então são suas circunstâncias e limites. Ressalta-se, também, que o que é próprio à Intuição apreender – embora inverificável e apenas imperfeitamente comunicável – não pode de modo algum ser alcançado pelas restritas operações do Entendimento. É recorrente entre os românticos a assertiva de que a pulcra e transcendente unidade entre opostos é acessível apenas por meio dos sentimentos, da Imaginação ou da Intuição.

⁷ No tempo dito do *Iluminismo*, pelo contrário, o empenho dos intelectuais é em distinguir sem qualquer hesitação os territórios específicos da Ciência e da Arte. A Teologia, por sua vez, – nem Arte, nem Ciência e determinada por assertivas dogmáticas –, vem a ocupar um campo próprio.

Meio.



Meditação (Meditação sobre a história da Itália), c. 1850.

Francesco Hayez (1791-1882).

Galleria d'arte moderna Achille Forti,
Verona.

A mente não pode suportar nenhuma impressão sem ao mesmo tempo assistir a seu próprio jogo e pôr diante e fora de si, mediante reflexão, aquilo que tem em si. Desta maneira, jamais alcançamos o objeto, mas apenas o que fez do objeto o entendimento reflexionante do poeta, e mesmo quando o próprio poeta é esse objeto, quando quer nos exprimir suas sensações, não experimentamos imediatamente e em primeira mão seu estado, mas como se reflete em sua mente, aquilo que pensou sobre tal estado como espectador de si mesmo.¹

FRIEDRICH SCHILLER - Poesia ingênua e sentimental

Sancionando uma incisiva ruptura epistemológica na concepção de *Natureza*, em descontinuidade com os propósitos apolíneos, ativos, claros, unívocos e solares professados pelos pensadores da era das *Luzes*, a gnosiologia de viés romântico acalenta uma contemplação dionisíaca, lunar, nostálgica, plural, mística e misteriosa dos variados acontecimentos da Natureza material observada. Assim, seja idílica ou indômita, pitoresca ou sublime², ela mobiliza o arrebatado ânimo do artista romântico como prodigiosa sucessão de sortilégios e teofanias nos quais se espelham seus fugazes e voláteis estados d'alma: brumas e névoas, fulgentes plenilúnios, intempéries extremas, intensos telurismos, cataratas, erupções, eclipses, arrebóis da alba e do crepúsculo... É o anelo lírico pela intangível *Blau Blume* (rosa azul).

No luminoso século XVIII reluz a convicção de que o Entendimento humano é dotado do condão de elucidar o esclarecimento terminante do elenco das leis fixas e conexas pelas quais se engendram os variegados fenômenos da pródiga Natureza³, como, por exemplo, preclaro, o fez Isaac Newton ao enunciar em lúcida, sucinta e elegante fórmula a lei da gravitação universal⁴. Assim, também o rol restrito das demais leis naturais, mercê de empenho, apuro, reiteração, método e diligência, em algum momento – quiçá não muito tardo – viriam a ser explicitadas com o oportuno concurso das conquistas do conhecimento científico. Contudo, em fins daquele século, – enfim desperto pelo pensamento de David Hume das quimeras que assombavam seu sono dogmático –, o prussiano Kant⁵, postula o imperativo da existência de princípios *a priori* para o Conhecimento (ἐπιστήμη) humano e aponta a incidência de limites e pressupostos infranqueáveis para a ação do Entendimento e, assim, demarca divisas férreas e intransponíveis para os alcances cognitivos do homem.

Kant adverte que antes de se apreender o objeto a ser conhecido há de se circunscrever os circunstanciais potenciais cognitivos e sensoriais do cognoscente e pondera que é a experiência que ministra a matéria do Conhecimento (John Locke), mas, certamente, há de ser o molde discursivo do Entendimento o que lhe confere a forma, pois, como bem admoesta Maurice Merleau-Ponty, só se pode cogitar algo o convertendo para assim

assimilá-lo na substância de *pensamento*⁶. Toda ideia é ideia própria e é na feição peculiar de ideia que a coisidade se dá a conhecer ao sujeito cognoscente. O que se tem por eventos da Empíria ou o que quer que se confie existir de externo à experiência do *Eu* é essencialmente distinto das representações que deles naquele momento o *Eu* secreta e elabora. A este respeito, o kantiano Johann Gottlieb Fichte⁷ explicita que, em sua concepção, para o *Eu* puro – a Inteligência –, em inarredável solipsismo, o que se supõe ser a evidente e efetiva concretude do *real* nada mais é do que uma singular abstração, uma representação que assenta no *Eu* seu incontrastável esteio.

O filosofar de Arthur Schopenhauer subsume a consciência e o pensamento às apetências insaciáveis do querer, ao *mundo como vontade*⁸ e *representação*. Novalis aduz que *a si-mesmidade é o fundamento de todo conhecimento* e este há de ser também, a seu modo, um co-nascimento⁹, pois que, síncronos, cognatos, nele se imbricam aquele que conhece e o âmbito fenomênico do objeto que se dá a conhecer. A experiência intransferível da unidade simbiótica entre o *sub* e o *ob-jectum* da cognição engaja necessariamente às operações do Entendimento a interação das sensações e da faculdade imaginativa, que lhe é inerente. O que se vê é aquilo que se está vendo, mas, concomitantemente, também certa anamnese de tudo o já visto. Merleau-Ponty observa, arguto, que *toda pintura é a pintura toda*. E tal condição há de se estender aos demais sentidos e

artes. É, portanto, sempre e inexoravelmente balda a busca de uma supostícia sensação originária, primeira, virginal.

Kant assevera que das coisas só se pode conhecer seu fenômeno, a *coisa* na alçada do cognoscente¹⁰. Assegura o categórico filósofo que a *coisa em si*, presumida como de existência prévia e externa ao ato cognitivo é definitivamente incognoscível, pois daquilo que se tem por realidade, como referido acima, o *Eu* só conhece de fato suas representações. O que se crê ser a inquestionável materialidade é somente um inadvertido *constructo*, uma mera emanção da sua própria subjetividade. É forçoso, portanto, perquirir e segregar escrupulosamente o que a experiência traz ao sujeito cognoscente e o que ele (por meio de seu Entendimento e de sua Imaginação) de *per si* aporta e elabora. Kant, assim, assinala uma fronteira insuperável para a atuação da faculdade da Razão no âmbito das capacidades do Entendimento.

Para Novalis *todo indivíduo é o centro de um sistema emanacionista*. Deste modo, a Natureza não é considerada pelos românticos como uma entidade autônoma, exterior e apartada do *Eu*. Pelo contrário, ela é acatada como componente intrínseco e assim inalienável de si próprio: como parte inerente do *Eu*. Destarte, se o múltiplo suceder empírico se dispõe como objeto à verificação avisada do pensador ilustrado, para a sensibilidade do artista romântico é o *Eu* que põe o mundo. Afirma Fichte: *O eu é o que põe a si mesmo, e nada mais; o que põe a si mesmo é o eu, e nada mais*¹¹. É apenas o *Eu* quem sente, percebe

e conhece e o faz segundo as atinentes condições e os limites de suas singulares condições e potenciais alcances.

À concepção de Natureza estática e mecânica que certos *iluministas* assimilam da visão professada pela tradição do Empirismo contrapõe-se, com os partidários dos *romantismos*, uma noção anímica, dinâmica e orgânica associada a uma dimensão transcendente da Natureza (φύσις). A cosmogonia ideada pelos vates românticos é dotada de uma propensão animista e hilosoísta, pois crêem na indivisível unidade de matéria e vida. Aventa-se que se em determinado momento e conjuntura a vida veio a emergir das entranhas da matéria é porque esta desde sempre a continha e gestava, ainda que de forma latente, potencial.

De modo similar, ao *deísmo* professado por certos pensadores da *Ilustração*, que entende o Ser Supremo como um agente impessoal (que não julga nem condena) cuja intervenção se efetiva e escoa no ato mesmo da Criação e na decorrente fixação de sua perene e irrevogável nomologia, – a qual pode ser explicitada com o concurso dos idiomas genéricos e atemporais da geometria e da álgebra –, os espíritos de têmpera romântica se filiam a um *panteísmo* pelo qual os eventos são tidos como prodígios propiciatórios, prenhes de significados velados, cabendo assim à intensa intuição do *artista-vidente*, – que amanha sua alma pela irrestrita devoção, pelo padecimento e mesmo pelo desatino –, elucidar tal esotérica alocação de visões e presságios, esses assombros.

Ainda apegado ao *páthos* (πάθος) romântico, salienta Arthur Rimbaud:

O Poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências. Inefável tortura para a qual ele necessita de toda a fé, de toda a sobre-humana força e pela qual ele se torna o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao desconhecido. Por que ele cultivou sua alma, já rica, mais do que qualquer outro¹².

Assim, as expressões da Natureza e o mundo de sentimentos que por ela se pode descortinar são associados a reverberações anímicas das volubilidades dos vertiginosos abismos da alma pelos quais se suscitam súbitas e inexplicáveis simpatias e antipatias.

O artista de verve romântica, pelo exercício infatigável de seu existir poético, habilita-se pouco a pouco a compreender e exprimir a linguagem oracular, hermética, obscura e alusiva pela qual, por indizíveis meios, desvelam-se teofanias. É próprio ao sujeito reflexivo constituir-se como objeto para si próprio. Assim, se acaso se vier a cogitar a validade de uma improvável epistemologia romântica, ela terá por único objeto o *si mesmo*. Todos os demais, inclusive a própria Natureza¹³, hão de estar

a ele referidos. Desta forma, o *ethos* dos *romantismos* é intrinsecamente reflexionante. De acordo com esta concepção, cabe à potência das manifestações artísticas o elevado desígnio de, epifanicamente, revelar o *si mesmo* e sua múltipla variabilidade à consciência, – em suas peculiares maneiras –, tanto do produtor como do apreciador da obra de arte e, assim penetrar nos recônditos pelagos do espírito inacessíveis aos presunçosos saberes mediatos da Ciência.

Embora os prosélitos dos vários romantismos admitam e admirem o valor dos conhecimentos científicos de ordem raciocinada, metódica e instrumentalizada que se constituem e se comprovam por meio da evidência, da demonstração, da verificação experimental e da constatada constância nas relações causais, eles advertem que o desmantelamento analítico, – através do qual a complexa multiplicidade fenomênica se decompõe em seus elementos constitutivos –, investe contra a unidade sintética¹⁴ do objeto do conhecimento e assim a rompe e a aniquila. Afirma-se que é somente a imprevisível Intuição – avessa e refratária a toda análise e abstração –, com seus condões divinatórios, a faculdade expedita para apreender no átimo a totalidade do suceder enquanto tal, malgrado sempre o faça de modo incompleto, fragmentário, vaporoso, fluído e difuso¹⁵. É apenas o vago, ambíguo e vivaz modo intuitivo que é suficientemente amplo para abranger a diversidade e, na efemeridade do instante, vislumbrar a fagulha da unidade no pródigo seio da

variedade dos aconteceres. Desse modo, a fugaz Intuição é capaz de, sagaz, entrever de imediato o que transcende ao estrito alcance das operações do Entendimento e o exercício da Arte é o meio pelo qual a ocasião de tais revelações pode devir. E, assim, com o concurso da potência comocional das obras de Arte, subjetividades se afetam, interagem e se comunicam¹⁶.

Com isto sanciona-se a validade, no que lhe é pertinente, do dito conhecimento *estético*, isto é, aquele que a partir da *estesia* (αἴσθησις) se concebe e gesta. Deste modo, – conferindo às sensações seu consentâneo valor epistemológico –, as artes dos *romantismos* assimilam e ampliam o âmbito da recente disciplina filosófica, a *Estética*¹⁷, indicando o modo peculiar de conhecimento advindo da experiência dos sentidos que, sendo *claro*, não é decerto *distinto*, mas inextrincável, *confuso*¹⁸. Nesse contexto, tal saber é reputado, – impropriamente –, como uma cognição *inferior*, por contraste com a que se estima como *superior*: a própria às operações raciocinadas do Entendimento.

Para Kant, é certo que o cognoscível é restrito e confinado pelas capacidades do cognoscente, mas se confia que o que se supõe seja o *real* não se circunscreva neste estrito horizonte, pois, para além da prolixidade fenomênica da Empiria, lá resiste, inviolável, o *noúmeno* (νοούμενον), a *coisa em si*, para sempre incognoscível e irreduzível, porquanto transcende os limitados amplexos cognitivos do Entendimento humano. Há, desta for-

ma, um vasto campo de saberes inacessíveis pelas potências da faculdade da Razão. Nele, radica-se, germina, medra e folha a policroma Fantasia (φαντασία), florescem os sentimentos e viceja a Intuição.

Há de se ter em conta que no processo cognitivo importam igualmente o objeto assim como o peculiar modo de conhecer. Ambicionando abranger uma unidade integral e imediata com a Natureza, constitui-se como empenho dos *romantismos* abarcar estes outros domínios infranqueáveis à atuação da esfera das faculdades do Entendimento. Para tal, celebram e cultuam as fugazes fulgurações da interioridade: Intuição, sensibilidade e sentimentos. Eles advertem que, a par com a positividade dos modos gnosiológicos analíticos, lineares e cumulativos, outros há, a sua vez legítimos, mas que nunca descutam a eventualidade de incongruências, polissemias, reticências, surpresas, ironias etc.. Existem, é certo, os conhecimentos noéticos que flamejam no vívido esplendor da vigília, mas de certo há também saberes diversos cujo brilho fulge no fecundo lusco-fusco de estados oníricos, delirantes ou devaneantes.

Enquanto os doutrinários do *Iluminismo* almejam restabelecer e consolidar a valência das preceptivas artísticas, os românticos pelejam pela mais ampla autonomia para a produção artística. Kant assera que *gênio é a inata disposição de ânimo pela qual a Natureza dá a regra à Arte*¹⁹. Tal como o filósofo prussiano o concebe, o *gênio* é uma potência genética

da Natureza. O gênio não mimetiza a *realidade* empírica ou a ideiação imaginada e tampouco consente em se deixar constanger por alguma prévia prescrição ou norma. Pelo labor autárquico do gênio se enuncia exemplarmente uma verdade de ordem sensível que, embora desinteressada, isenta de finalismos e avessa a quaisquer conceituações ou preceituações, pleiteia seu assentimento universal. Na pródiga atuação do *gênio*, desse modo, concertam-se harmônicas as faculdades do Entendimento e da Fantasia.

Para Kant, a genialidade só ocorre em ato e é pela ação do gênio que se dá a conhecer o até então não sabido, ignoto. E tal adventício conhecimento não resulta de cometimentos de ordem intelectual ou racional, ele há de desabrochar sem mediações das copiosas expirações da Intuição. As artes dos *romantismos* exaltam a elocução de discursos e imagens provenientes de saberes que são gestados no imo da intuição imaginativa. Assim, taticidades, paisagens, visões, lugares, ares, cores, odores e sabores, por simpatias inextricáveis e involuntárias, secretam associações de ideias, remetem a sentimentos, desvelam rememorações e atizam profusas sensações²⁰.

Se, para a *anima* romântica, o que há de permanente é a incessante mudança e a Arte é sujeita à efemeridade, ao que pronto esvoa e se esvanece, como demandar a validade para algum certo arquétipo atemporal e intrínseco do belo (*pulchritudo*), tal como professam os autores que reverenciam a austeridade

do estro *clássico*? São de fato múltiplos e polimórficos os modos e as astúcias pelas quais as tantas formosuras (*venustas*) podem se mostrar como atraentes e sedutoras, ainda quando espantosas, assombrosas, teratológicas, terríveis ou satânicas: são prolixos e admiráveis os deslumbramentos do *Sublime*²¹.

O crítico de Königsberg distingue os juízos teleológicos dos estéticos e em tal clivagem ressalta a autonomia do julgamento estético. Asseverando a legitimidade dos sentidos como órgãos do Conhecimento, ele afirma a autotelia do juízo do gosto e a impossibilidade de se o transladar à forma distinta do conceito. Kant assinala também que por meio da atuação da Arte desabrocha o jogo afinado e desinteressado das faculdades e, *finalidade sem fim*, assim se assegura a autarcia do fato artístico. As exclusivas premissas que contam para a produção artística são os sentimentos do artista e a decorosa observação da conveniência à temática escolhida. Destarte, cada obra de Arte em suas peculiares circunstâncias é sempre de certo modo e medida um eflúvio biográfico do próprio artista. Se, tal como alude a metáfora de Leon Battista Alberti²², a pintura é como uma *janela aberta* que se descortina à vista do vidente, para os românticos ela se corporifica, ao menos em parte, em um espelho. Caspar David Friedrich explicita:

*O pintor não deve simplesmente pintar o que vê diante de si, mas também o que vê em si. Mas se ele não vê algo em si, então também deve deixar de pintar o que vê diante de si*²³.

A flama das paixões ardorosas que se incendeiam nos *romantismos* é muita vez subjetiva, ideada²⁴ – como já dito, o desiderato de sua paixão é apaixonar-se pela própria moção da paixão – e, deste modo, é quase indiferente qual seja seu objeto e importam pouco eventuais ou virtuais vínculos com a efetividade²⁵.



Mulher na janela, 1822.
Caspar David Friedrich (1774-1840).
Alte Nationalgalerie, Berlim.

Notas

¹ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 72.

² BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus: Unicamp, 1993.

³ O afã classificatório e enciclopédico que marca o século da *Ilustração* busca realizar o amplo inventário das coisas e entes. Entretanto, à medida que o pretendido *tableau général* avoluma e se evidencia também a incidência frequente do insólito e do aberrante nos acontecimentos empíricos, constata-se a falibilidade da crença na existência de uma ordem (κόσμος) racionalmente apreensível no seio da pluralidade dos fenômenos da Natureza. Diversamente, os *romantismos* se deleitam com a copiosidade dos entes naturais, bem como da variedade dos costumes e das culturas nas sociedades humanas.

⁴ Com uma lei de formulação matemática exemplar, Newton explica ao mesmo tempo três eventos naturais que até então não eram percebidos como conexos: a queda das matérias pesadas, o movimento orbital dos corpos celestes e o fluxo das marés.

⁵ No caso, *o sono dogmático* remete à crença metafísica e ingênua de que as ideias gestadas pelo nosso Entendimento correspondem a uma realidade exterior em si e por si existente e passível de ser compreendida e explicitada com recursos linguísticos e com a mediação das faculdades da Razão. *O sentimento está sempre certo – porque o sentimento não tem outro referente senão ele mesmo, e é sempre real, quando alguém tem consciência dele. Mas nem todas as determinações do entendimento são certas, porque têm como referente alguma coisa além delas mesmas, a saber, os fatos reais, e nem sempre são conformes a esse padrão. (...) os mil e um sentimentos diferentes despertados pelo mesmo objeto são todos certos, porque nenhum sentimento representa o que realmente está no objeto. Ele se limita a assinalar uma certa conformidade ou relação entre o objeto e os órgãos ou faculdades do espírito, e, se essa conformidade não existisse, o sentimento jamais poderia ter ocorrido.*

A beleza não é uma qualidade das próprias coisas, existe apenas no espírito de quem as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente.

HUME, David. Do padrão do gosto. In: BERKELEY, George; HUME, David. *Escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 316. (Os pensadores).

⁶ *la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée.*

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964. p. 18-9.

⁷ *Ao teres consciência de um objeto qualquer – seja, por exemplo, a parede que tens diante de ti – tens propriamente consciência (...) de teu pensar dessa parede, e só na medida em que tens consciência dele tens consciência da parede. Mas, para teres consciência de teu pensar, tens que ter consciência de ti mesmo.*

FICHTE, Johann Gottlieb. O princípio da doutrina da Ciência. In: FICHTE, Johann Gottlieb. *A Doutrina-da-Ciência de 1794 e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 181. (Os pensadores).

⁸ *Todavia não havia sido formulada a noção de libido. Sigmund Freud admite que se tivesse lido os textos de Schopenhauer antes teria avançado mais rapidamente na elaboração de suas teorias.*

⁹ *Todo conhecimento é autoconhecimento de uma essência pensante que não precisa ser um Eu. O todo do Eu fichtiano, que é oposto ao Não-Eu, à Natureza, significa para Schlegel e para Novalis apenas uma forma inferior do si-mesmo. Para os românticos não existe, do ponto de vista do absoluto, nenhum Não-Eu nenhuma natureza que não se torne si mesmo. “A si-mesmidade [Selbstheit] é o fundamento de todo conhecimento” (Novalis).*

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de Arte no Romantismo alemão*. Op.cit. p. 62.

¹⁰ *Para Schelling, o sentido só existe pelo sujeito humano: o próprio real encontra-se integrado no mundo ideal e os movimentos em questão são transformados em intuições que têm lugar em nós mesmos e às quais nada*

corresponde fora de nós; a Natureza não sabe por ciência, mas sabe por seu próprio ser.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 70.

¹¹ FICHTE, Johann Gottlieb. *A Doutrina-da-Ciência de 1794 e outros escritos*. Op. cit. p. 181.

¹² *Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant –. Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun!*

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud à Paul Demeny* (15 mai 1871). In: RIMBAUD, Arthur. *Correspondance. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972. p. 251.

¹³ Mercê das idiosincrasias das linguagens, dos hábitos e das circunstâncias históricas, desde o século XVIII a florescente disciplina da *Antropologia* reconhece que mesmo a noção daquilo que se tem por Natureza, variável em cada sociedade, é certamente, em grande parte, determinado por seu contexto cultural.

¹⁴ [Para Kant] *tal conhecimento intuitivo seria uma “universalidade sintética”, em antítese à “universalidade analítica” do intelecto discursivo.*

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 23.

¹⁵ *Descobrimos apenas que se trata de não-razão, isto é, de um outro domínio, pelo qual podemos ser levados a perceber o mundo e os seres, a uma sabedoria que não cabe em equações. Atinamos que os caminhos emocionais, intuitivos, são modos também de conhecimento, mais profundos até, embora impronunciáveis, ou tão pouco, ou de outro modo. Poderíamos chegar ao princípio de uma razão dilatada, uma razão que desconfiasse dos próprios*

silogismos, e que aprendesse a respeitar, senão como superiores, pelo menos como iguais, essas outras sendas de saber.

COLI, Jorge. Elogio das trevas. In: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; FERRARA, Lucrécio D'Alessio; VERNASCHI, Elvira (orgs.). *O ensino das Artes nas universidades*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 56.

¹⁶ *O estigma ao recorrente e ao perfunctório e a estima de todas as formas que contrastam a convenção se coaduna à crença romântica de incumbir ao artista, por meio do transporte da obra de arte (...), desarraigar o espectador de sua apatia e alçá-lo a altas comoções pelas quais sua alma é alentada: assim, a Arte arma a alma para atuar em outras almas. Pela Arte, outrossim, conjugam-se um poder encantatório, uma ação didascálica e um efeito terapêutico.*

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos romantismos*. Op. cit. p. 39.

¹⁷ O étimo *Estética* foi introduzido no léxico por Alexander Gottlieb Baumgarten em 1735.

¹⁸ *Conhecimento claro e confuso decorrente dos sentidos por oposição ao conhecimento claro e distinto próprio das operações da Razão. As representações claras são poéticas; por outro lado, as representações claras podem ser distintas ou confusas, mas já sabemos que as representações distintas não são poéticas; logo as representações confusas são poéticas.*

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da Arte e do Poema*. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 16.

¹⁹ *Gênio é o talento [dom natural] que dá a regra à Arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à Natureza, também se poderia expressar assim: gênio é a inata disposição de ânimo (ingenium) pela qual a Natureza dá a regra à Arte.*

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 181.

²⁰ É o peculiar paladar de uma *madeleine*, embebida na infusão de um chá, que, em uma *memória involuntária*, desperta a seus sentidos, súbita e plena, a rememoração aos borbotões de odores e sabores de sua infância a Marcel Proust.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 31.

²¹ *Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito.*

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Op. cit. p. 65.

²² ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp. 1988.

²³ FRIEDRICH, Caspar David. Considerações acerca de uma coleção de pinturas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2013, v. 5. p. 108.

²⁴ Como, a seu tempo e modo, fora a paixão pertinaz do engenhoso fidalgo Don Quijote de la Mancha por sua dulcíssima amada Dulcinea del Toboso.

²⁵ Uma paixão sem percalços, feliz e correspondida, confere escasso vezo aos vieses líricos dos românticos. Difunde-se então uma crença soez de que a penitência e o sofrimento nobilitam a alma e ampliam a estatura do poeta. Contudo, talvez isto seja apenas mais um mito romântico.

Fim?



O pobre poeta, 1839.
Carl Spitzweg (1808-1885).
Neue Pinakothek, Munique.

Mais celerada, mais vil do que a nobreza despojada e o clero decaído, a burguesia deles tomava emprestada a ostentação frívola, a jactância caduca, que degradava pela sua ignorância da arte de saber viver; roubava-lhe os defeitos, que convertia em vícios hipócritas; e, autoritária e dissimulada, baixa e covarde, metralhava sem piedade sua eterna e necessária papalva, a população, que ela própria havia libertado e emboscado para que se atirasse à garganta das velhas castas! Agora, era um fato consumado. Uma vez terminada a sua tarefa, a plebe fora, por medida de higiene, sangrada até a última gota; a burguesia reinava, jovial, pela força do seu dinheiro e pelo contágio da sua parvoíce. O resultado do advento dela fora o esmagamento de toda inteligência, a negação de toda proibidade, a morte de toda arte e, com efeito, os artistas aviltados se haviam posto de joelhos e cobriam ardentemente de beijos os pés fétidos dos altos alquiladores e dos baixos sátrapas cujas esmolos os faziam viver. Era, em pintura, um dilúvio de patéticas flácidas; em literatura, uma intemperança de estilo insípido e de ideias lassas...¹

JORIS-KARL HUYSMANS - À Rebouris

O atônito *homem da multidão* que, na visão atilada do conto de Edgar Allan Poe², – com a aguda apetência sensorial própria de convalescentes –, folga em se imiscuir na refrega do tráfego multitudinário nas vias e passagens da grande cidade, o *flâneur*, o *dandy*, o boêmio³, o *apache*, a *coquette*, os ambulantes e perambulantes que, entre outras insólitas personagens, divagam sós e perplexos em meio à azáfama das artérias febricitantes das metrópoles nos anos *oitocentos*, são alguns dos atores da então coetânea difusão da aspiração romântica de, – em meio ao *Theatrum Mundi* das massas humanas em agitação pelos logradouros das magnas cidades –, *estetizar a vida*. Em tal expectativa pela extensa estetização da existência até a sedução⁴, a artimanha, o subterfúgio, a traição, o crime⁵, a moléstia ou a morte⁶ pode devir como uma obra de arte que envaidece e regozija seu autor.

Propagando seu dissídio irrevogável em relação aos hábitos e valores triviais, alguns artistas se conformam em padecer em mansardas malsãs, sótãos sórdidos e porões úmidos e se empenham com diligência em potenciar sua Imaginação e incrementar sua Sensibilidade. Em seu extravagante modo – como sacerdotes nos sacros claustros da Arte⁷ – eles até se comprazem com a expiação de restar banidos do secular convívio social, que abominam e enjeitam por fútil, estulto, leviano e hipócrita. São temas contumazes para os românticos as referências deferentes ao ostracismo, ao padecimento, à eremitagem, à obscuridade, à morbidez, às agruras, à solidão, à tísica, à sífilis, à agonia e à morte.

Agora, o lírico nefelibata ébrio de absinto conclama sua dissensão em relação às convenções e coerções que constroem o comum das gentes, escafede-se do rebanho, evade-se das cercas do aprisco e pronto se homizia na intimidade de seus peitos, anseios e devaneios. Credo-se aquinhoado de dotes divinatórios, em sua solitude adestra e cultiva seu espírito para assim melhor auscultar indícios, interpretar signos e sinais e apregoar vaticínios. É o artista que se proclama como apóstolo que consagra a originalidade na enervação de seu mister e que, pregando seu peculiar credo do culto da vivência artística e prezando crer estar a imolar-se como mártir nos altos altares da Arte, altissona sua divisa: *urge viver, ou morrer, em plenitude, sem receios ou reservas!*

Em inícios do século XIX, – negando suas premissas e refutando as condições *a priori* enunciadas nas *críticas* kantianas –, na sua *Fenomenologia do Espírito*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel postula que, dialeticamente e em dupla negação, é somente pelo perder-se no *outro* que pode se consumir o retorno ao *mesmo*⁸ quando o *em-si* então devém *para-si*, não no modo diacrônico de superações sucessivas, mas como atualidade síncrona, simultânea. Para a lógica hegeliana, a autoconsciência implica imediata e reflexamente na consciência do *outro*.

Só *aparecendo*, consubstanciando-se em *figura*, pode a essência se efetivar. A gnosiologia hegeliana, destarte, assinala na Arte o instante primeiro e transitório da jornada, – escatologicamente

destinada –, que se encerra afinal na Filosofia, com o conhecimento verdadeiro no *Espírito Absoluto*⁹, o saber racional. No percorrer desta dialética trilha, tem-se por finalismo (τέλος) o transitar de potência (δύναμις) em ato (ἐνέργεια) a *ideia* que, vivificada, transcende quaisquer disjunções entre as alçadas próprias do subjetivo e do objetivo. Para o sistema da fenomenologia professada pelo filósofo germânico e por seus sequazes a apregoada e incognoscível *coisa em si* kantiana não passa de falácia, trata-se de mera ficção e simplesmente inexistente. Para o pensador dialético, é apenas por meio da extrinsecação *de si* que se faculta que o desvelamento (ἀλήθεια), a verdade, do que é *em si* possa devir *para si*. O *real*, segundo o sistema de Hegel, é essencialmente transformação, é só vir a ser. Assim, para a filosofia hegeliana não há relação do ser *em si* que não transite concomitantemente pelo *fora de si*. Logo, há sempre e substantivamente as relações com o *outro*, com o *fora de si*, constitutivas mesmas do ser *em si*. É somente na forma do *fora de si* que o *em si* devém. Negando o que pretende Fichte, – seu antecessor como docente em Filosofia na Universidade de Berlim – em Hegel não há ensejo para o *Eu* absoluto: tudo é relacional. Para o filósofo, ontologicamente, não é o *Eu* que põe o mundo e nem vice-versa. O que há é tão somente a perene e profícua síntese *Eu-mundo*.

Friedrich Schiller assinala que o aprazimento com os acontecimentos da empiria (céus, rochas, árvores, animais etc.) não é de

natureza estética, mas de ordem moral. Não são os sentidos que se entretêm: o deleite floresce na ideia que é a eles associada. Ele indica, também, que o poeta antigo, *ingênuo*, – desde as eras arcaicas das récitas épicas de Homero e Hesíodo e dos cantares órficos dos aedos –, fora Natureza, e assim nela desfruta da *feliz comunhão* na qual cultiva harmonicamente seu espírito. Já o versificador moderno, lírico, *sentimental*, rompido o elo do elã progressivo, suspira por retornar à plena unidade com a *Natureza*. À Arte incumbe a infanda labuta de buscar recompor, – por meio de uma nova e ponderada reconciliação entre o ser e a exterioridade (o *não-ser*) –, aquela formosa completude perdida. É tão somente Arte – e não Natureza – o afã *sentimental* do lírico moderno e então se aspira por um dourado porvindouro: o teleológico estado *ideal, quando a Arte acabada retorna à Natureza*¹⁰. A meados do século XIX, empolgando com brio o lábaro da *Arte pela Arte (l'Art pour l'Art)*, nas tertúlias dos requintados cenáculos artísticos e literários que lavram em Paris sobrevém um tempo de desterro e distância, de acédia melancólica (*spleen*), de indiferença *blasé* e tédio (*ennui*) no qual se enaltecem os matizes do *decadentismo* simbolista hermético e herético praticado e professado, entre outras, pela literatura de Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, Isidore Lucien Ducasse (dito *Conde de Lautréamont*) e Gérard de Nerval. Para eles, segundo a ideia da correspondência das artes, a poesia de timbre simbolista – ao inverso da lírica antiga que, em seu anelo pela

forma exata, aparenta-se com a pintura – aproxima-se do estofo imaterial da música, a encantadora arte da temporalidade, da tonalidade, da coloratura e do fluxo melódico. Reverentes e atentos às múltiplas dimensões das palavras (semânticas, fonéticas, retóricas, líricas etc.¹¹), o fito de seus empenhos artísticos não é descrever, sequer nomear o objeto, mas evocar, sugerir, aludir, insinuar, destilar a ideia poética – ou mesmo fragmentos dela –, extraindo as potencialidades dos recursos próprios de seu labor: tropos, hipérbatos, imagens, eufonias, metáforas, alegorias, aliteraões, sinestésias...¹²

O exercício da Arte para o poeta romântico não pode se limitar à proficiência de seu ofício poético: antes, é imperativo que se viva a Arte integralmente: Hölderlin, ensandecido, permanece confinado em um quarto por mais de três décadas; Novalis obstina-se na procura da *flor azul* da lírica e falece tísico; Lord George Gordon Byron perece em seu longo périplo pela defesa da libertação da Grécia da tirania otomana¹³; como tantos outros contemporâneos, Baudelaire morre sifilítico. Arthur Rimbaud, *poète maudit*, teima em evadir-se de sua provinciana vila (*Charleville*) para se envolver em uma turbulenta *temporada no inferno* com Paul Verlaine. Pouco depois, peremptório, ele abandona definitivamente a literatura e zarpa para comerciar armas no aventureiro Oriente.

Enquanto Baudelaire cultiva suas *flores do mal*, os autores de viés simbolista que orbitam o requintado e enigmático círculo literá-

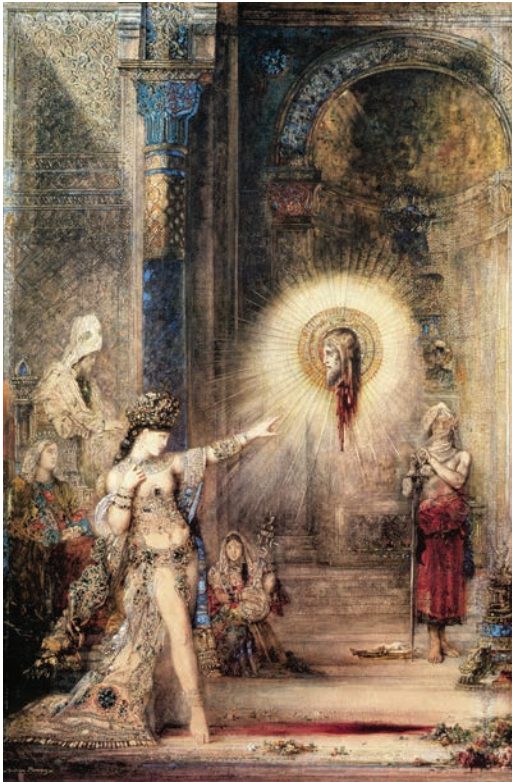
rio de Mallarmé sentenciam a si mesmos ao degredo do convívio social, isolam-se face à needade e à falsidade que a tudo infesta e até folgam ao serem apodados como *decadentes*. Sutis, eles entre-vêm que permeados entre os dourados e púrpuras da *decadência* também transparecem veladuras de beleza e de ternura.

Os modos, os valores e as estultices de seu tempo enojam Gustave Flaubert para quem *o único meio de suportar a existência é aturdir-se na literatura como em uma orgia perpétua*¹⁴ e evidencia a incompatibilidade da medíocre realidade da vida simplória na província com os anseios e devaneios de Emma Bovary que, inebriada por suas românticas ilusões, vive em estado de crônica e insanável insatisfação com a realidade. Das desventuras e do caráter de Emma, cunha-se o termo *bovarismo*.

Mais tarde, sarcástico, Flaubert compila um bestialógico de tolos *topos* em seu *Dicionário das Ideias Prontas*¹⁵. Os literatos padecentes de asco, fastio e desencanto com os *esplendores e misérias* do pequeno mundo da burguesia idiota e arrivista são inúmeros! O XIX é um século para o qual o futuro é turvado pela incerteza e neste ambiente opaco se debate debalde na ansiedade por reconhecer-se. Agudo, assinala o poeta Alfred de Musset: *tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore*¹⁶.

Associam-se, outrossim, às idiosincrasias dos paradigmas gráficos, fonéticos e sintáticos da poesia simbolista a arte preciosa, hermética e sofisticada de Gustave Moreau, Odilon Redon e Pierre Puvis de Chavannes, além das sinfonias visuais de Ja-

mes Whistler. Acusando o olhar dos pintores impressionistas de apenas resvalar na epiderme dos fenômenos lumínicos ao invés de irromper no alento dos misteriosos prodígios da Imaginação e dissentindo do gosto fátuo e flácido corrente avilizado e difundido pelos salões e academias, esses primorosos



A aparição, c. 1876.
Gustave Moreau
(1826-1898).
Musée d'Orsay, Paris.

artistas, – fartos do inhenho e do prosaico –, agora engendram encenações abstrusas, timbres preciosos, assuntos enigmáticos, *fantasmas metafísicos*. Aspiram buscar refrigério nos ares rarefeitos de álgidas altitudes em ebúrneas torres e se declaram *em greve perante a sociedade*¹⁷.

Gérard de Nerval:

*O único refúgio a nosso dispor era a torre de marfim do poeta, à qual ascendemos cada vez mais alto, para nos isolar da multidão. Levados por nossos senhores até esses elevados lugares, respiramos, por fim, o ar puro da solidão, sorvemos o esquecimento na lendária taça dourada e nos embebedamos de poesia e amor. Amor, entretanto, pelas formas vagas, pelos tons azuis e rosados, pelos fantasmas metafísicos*¹⁸.

Já em meados dos anos *oitocentos*, a preeminência do mercado da Arte e de suas instituições (salões periódicos, premiações, galerias, exposições, *marchands*, academias, museus, artigos e colunas na imprensa, crítica e história da Arte etc.) está consolidada em parte da Europa ocidental (Paris, – *capital do século XIX*, no texto de Walter Benjamin¹⁹ –, é então o seu núcleo magnético em torno do qual gravitam os artistas e as artes) e logo sua órbita se expande a outros continentes. As mercadorias de arte são crescentemente apresadas pelas vastas e intrincadas teias do circuito especulativo de negócios e oportunidades²⁰. Editam-se livros, publicam-se ensaios e críticas sobre as obras e disputa-se aguerridamente sobre opiniões e pontos de vista

artísticos. Galardoam-se então e se celebram amiúde as obras concebidas na estrita observância de padrões professados nas Academias oficiais pelos quais elas cuidam em ostentar um subido virtuosismo técnico, um alto apuro de composição e uma fatura garrida e esmerada, consoante com os princípios e requisitos da didascália dos institutos dos *Beaux-Arts*, suas preceptivas e sua consagrada hierarquia de gêneros artísticos²¹. Nesse contexto, Gustave Courbet se distancia da sentimentalidade romântica e das pompas *pompiers* e – em um programa/manifesto – se diz socialista e *realista*. Assim, insurgindo-se contra o *establishment* artístico, adverte que é próprio ao ofício do artista reportar-se exclusivamente a seu próprio tempo e, desta forma, objeta contra a pertinência e a legitimidade das pinturas versando temáticas ou tópicos históricos, religiosos ou mitológicos²² – ratificados pela normas acadêmicas como o estrato mais elevado na taxonomia dos gêneros pictóricos – e consuma uma exposição particular de suas telas fora do circuito dos salões promovidos pelo Estado ou agenciados pelo comércio artístico. Desse modo, o insurgente Courbet se amotina contra o despotismo do sistema hegemônico na promoção, no fomento e nos negócios das mercadorias da Arte. Walter Benjamin:

*Os inconformados rebelam-se contra uma arte entregue ao mercado e agregam-se sob o lema l’art pour l’art. Dessa palavra de ordem nasce a concepção da obra de arte total, que pretende proteger a Arte face à invasão da técnica*²³.



Autorretrato (O homem desesperado), 1843-1845.
Gustave Courbet (1819-1877).
Coleção particular.

Em tais circunstâncias, a produção de obras de arte, agora não depende de mecenato ou de encomendas de comitentes²⁴, mas é condicionada por interesses e idiosincrasias dos agentes do mercado da Arte – com a conivência proveitosa das instituições de Estado – e de seus múltiplos aparelhos²⁵. Enquanto os artigos da *apaixonada* crítica de arte divulgados por Charles Baudelaire²⁶ exaltam o valor da arte cromática e comotiva de Delacroix, qualificando-a como *romântica*, com a calculada secessão *realista* promovida por Courbet²⁷, dá-se o início do que o viés classificatório de correntes da historiografia denomina como o ciclo das *vanguardas modernas* no campo das Artes plásticas²⁸. Contudo, o que certas feitas se considera como um tempo de estranheza e de *decadência*, pode ser visto algures por alguns espíritos visionários como anúncio ou germinação de novas auroras. William Butler Yeats:

*Vejo, inclusive, nas Artes de todos os países, essas luzes débeis, essas cores débeis, esses perfis débeis e essas energias débeis, as quais muitos chamam “decadência” e que eu, porque creio que nas Artes estão sonhando as coisas do futuro, prefiro chamar o outono do corpo*²⁹.

Notas

¹ *Plus scélérate, plus vile que la noblesse dépouillée et que le clergé déchu, la bourgeoisie leur empruntait leur ostentation frivole, leur jactance caduque, qu'elle dégradait par son manque de savoir-vivre, leur volait leurs défauts, qu'elle convertissait en d'hypocrites vices; et, autoritaire et sournoise, basse et couarde, elle mitraillait sans pitié son éternelle et nécessaire dupe, la populace, qu'elle avait elle-même démuselée et apostée pour sauter à la gorge des vieilles castes!*

Maintenant, c'était un fait acquis. Une fois sa besogne terminée, la plèbe avait été, par mesure d'hygiène, saignée à blanc, le bourgeois, rassuré, trônait, jovial, de par la force de son argent et la contagion de sa sottise. Le résultat de son avènement avait été l'écrasement de toute intelligence, la négation de toute probité, la mort de tout art, et, en effet, les artistes avilis s'étaient agenouillés, et ils mangeaient, ardemment, de baisers les pieds fétides des hauts maquignons et des bas satrapes dont les aumônes les faisaient vivre! C'était, en peinture, un déluge de niaiseries molles; en littérature, une intempérance de style plat et d'idées lâches,...

HUYSMANS, Joris-Karl. À *Rebours*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978. p. 252. (na epígrafe, tradução de José Paulo Paes. HUYSMANS, Joris-Karl. Às *avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 252-253).

² *If jostle, they bowed profusely to the jostlers, and appeared overwhelmed with confusion.*

POE, Edgar Allan. *The Man of the Crowd*. In: POE, Edgar Allan. *Tales, Poems, Essays*. London and Glasgow: Collins, 1952. p. 106.

³ *“Por boêmios”, declarou um ator teatral da década de 1840, “eu entendo aquela classe de indivíduos cuja existência é um problema, a condição social um mito, o destino um enigma, que não têm residência fixa, abrigo reconhecido, que estão localizados em parte nenhuma e que são cuja maioria se levanta pela manhã sem saber o que vai jantar à noite; ricos hoje, famintos amanhã, prontos para viver honestamente se puderem e de qualquer outra forma se não puderem”.*

SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa*. Porto Alegre: L&PM, 1992. p. 12-13

⁴ Um exemplo notável da sedução como perfeita obra de arte é narrado pela peripécia do *Diário de um Sedutor* de Søren Aabye Kierkegaard, publicado em 1843. O protagonista, *Johannes de Silentio*, remete ao tema do sedutor *Don Juan* que, desde *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (c. 1630) de Tirso de Molina, e de *Don Juan* de Molière a *Don Giovanni* de Mozart, entre outros, que desconhecem qualquer dimensão amorosa, afetiva ou erótica em favor do caráter puramente estético na arte da sedução. KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Diário de um sedutor*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

⁵ *De l'Assassinat Considéré comme un des Beaux-Arts* é obra de Thomas de Quincey publicada na sua versão definitiva em 1854.

⁶ *Mas essa dor da vida que devora / A ânsia de glória, o dolorido afã... / A dor no peito emudecera ao menos / Se eu morresse amanhã!* AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. p. 96.

⁷ *Depois desse livro, não resta ao autor senão escolher entre a boca de uma pistola e os pés da cruz. Está escolhido.* (Ele se ordena). HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 273.

⁸ *Ora, pela razão de que o subsistir do existir é a igualdade consigo mesmo ou a pura abstração, o existir é a própria abstração de si mesmo ou é a desigualdade consigo e sua dissolução – sua própria interioridade e seu retomar a si mesmo –, em suma, seu devir. Em razão dessa natureza do existente, e na medida em que o existente tem, para o saber, essa natureza, o saber mesmo não é a atividade que manipula o conteúdo como algo estranho, como não é a reflexão em si a partir do conteúdo. Ao contrário, pois que o saber vê o conteúdo retornar à sua própria interioridade, sua atividade*

está mergulhada nele, pois ela é o si imanente do conteúdo, tanto quanto retorna ao mesmo tempo a si mesma, pois ela é a pura igualdade consigo mesma no ser-outro.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. A fenomenologia do Espírito. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A fenomenologia do Espírito e outros textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 36-37. (Os pensadores).

⁹ O momento da *Arte* é um primeiro e provisório estágio no qual a verdade filosófica absoluta se revela de modo subalterno, pois ainda sensível e submetida à materialidade. Este momento está destinado a ser superado pelo da *Religião*, no qual a verdade se reveste de modos simbólicos para enfim chegar-se ao estado da *Filosofia* no qual o Espírito Absoluto se realiza no saber efetivo *em e para si*.

¹⁰ *Quando se percorrerem, segundo as categorias, aqueles três conceitos, sempre se encontrará na primeira categoria a Natureza, e a disposição ingênua que lhe corresponde; na segunda, a Arte como supressão da natureza pelo entendimento atuando livremente; e, finalmente, na terceira, o Ideal, no qual a arte acabada retornará à natureza.*

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Op. cit. p. 90.

¹¹ *Um dia (Edgar Degas) disse a Mallarmé: sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias. E Mallarmé lhe respondeu: absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras.*

Mallarmé tinha razão.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 207-208.

¹² *Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer...*

MALLARMÉ, Stéphane. *Magie* apud SCOTT, Clive. *Simbolismo, decadência e impressionismo*. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (orgs.). *Moder-nismo: guia geral: 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 169.

¹³ Desde fins do século XVIII, para muitos, mais que um país ou um território geográfico, *Grécia* encarna uma ideia, um valor imarcescível, e a causa de sua emancipação do domínio tirânico dos turcos otomanos empolga poetas, como Byron, e pintores, como Delacroix, com sua tela que toma por tema *O massacre de Quíos*.

¹⁴ *Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle.*

FLAUBERT, Gustave. (Carta de 4 setembro. 1858) apud VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 191-192.

¹⁵ FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des Idées Reçues*. Paris: Éditions Mille et une Nuits, 1994.

¹⁶ MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle* apud NUNES, Benedito. *A visão romântica*. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 69. (Stylus).

¹⁷ *Car moi, au fond, je suis un solitaire, je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion. L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui. Tout ce qu'on peut lui proposer est inférieur à sa conception et à son travail secret.*

MALLARMÉ, Stéphane. *Réponse à l'enquête sur l'évolution littéraire* (enquête de Jules Huret). In: MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945. p. 869-870. (Bibliothèque de la Pléiade).

¹⁸ NERVAL, Gérard de. *Sylvie* apud SYPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo na Arte e na Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. III. (Stylus).

¹⁹ BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. *Espaço & Debates*. Revista de Estudos Regionais e Urbanos, São Paulo, ano IV, n. 11, p. 5-13, 1984.

²⁰ Se, na concepção de Karl Marx, o valor de uma mercadoria é determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário para sua produção, no caso

particular da mercadoria *Arte* o preço (e não o valor) é demarcado pelas articulações e especulações do mercado da Arte por meio de seus múltiplos aparelhos: *marchands*, galerias, museus, exposições, curadorias, artigos de crítica de Arte, publicações de História da Arte etc.

²¹ No contexto artístico francês, contam com grande prestígio e notoriedade em finais do século XIX as elaboradas e edulcoradas pinturas de cunho tardo-romântico dos artistas que recebem a alcunha de *pompier*s. Em suas obras, a inspiração e a observação da Natureza cedem lugar às convenções e fórmulas. Os pintores William-Adolphe Bouguereau, Jean-Léon Gérôme, Alexandre Cabanel e Ernest Meissonier são alguns de seus expoentes.

²² *A arte, especialmente no caso da pintura, consiste exclusivamente na representação de objetos visíveis e tangíveis para o artista. Nenhuma época poderia ser reproduzida senão por seus próprios artistas; ou seja, os artistas que a vivenciaram. Considero os artistas de um determinado século radicalmente incompetentes para reproduzir coisas tanto do século precedente como do vindouro.*

COURBET, Gustave. *O “manifesto do realismo”* (1861). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2013, v. 11. p. 92.

²³ BENJAMIN, Walter. Op. cit. p. 11.

²⁴ Vincent van Gogh consegue realizar sua arte pois conta com a generosidade de seu irmão Theo que o provê. Paul Cézanne, embora obtenha uma aceitação de público mais ampla, pode negligenciá-la porquanto também dispõe de rica herança. Paul Gauguin sempre está à mercê da boa vontade de seus amigos e *marchands*. Henri Rousseau depende de seus proventos de alfandegário. A estes se seguem os artistas da chamada *École de Paris* de inícios do século XX (Amedeo Modigliani, Chaim Soutine, Marc Chagall, Maurice Utrillo, entre outros) que dispõem de poucos recursos e que fixam suas residências e seus ateliers em Montmartre, nos arrabaldes de Paris, em condições más e cujas vidas são, tantas vezes, marcadas pela marginali-

dade, pela tuberculose, pela miséria, pelos vícios e pela sífilis... Entre 1904 a 1909 Pablo Picasso habita e até 1912 trabalha em meio à insalubridade e a imundície do cortiço conhecido como *bateau lavoir*.

²⁵ *A necessidade que sente desse objeto é criada pela percepção deste. O objeto de Arte tal como qualquer outro produto cria um público capaz de compreender a Arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.*

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 1977. p. 210.

²⁶ *Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.*

BAUDELAIRE, Charles. *A quoi bon la critique?* In: BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'Art*. Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, tome 1. p. 144.

²⁷ Gustave Courbet assinala o compromisso do artista com a atuação política e se engaja nas barricadas da revolta da Comuna de Paris (1870). Quando esta é derrotada pelas tropas oficiais, ele é preso e acusado de participar da destruição da Coluna Vendôme. Em 1873 exila-se na Suíça e não volta mais à França.

²⁸ Todo empenho classificatório na historiografia é, necessariamente, redutor.

²⁹ *I see, indeed, in the arts of every country those faint lights and faint colors and faint outlines and faint energies which many call "the decadence", and which I, because I believe that the arts lie dreaming of things to come, prefer to call the autumn of the body.*

YEATS, William Butler. *The Autumn of the Body*. In: YEATS, William Butler. *Ideas of Good and Evil*. In: YEATS, William Butler. *Essays and Introductions*. London: Macmillan, 1961. p.191.

Epílogo...



O 3 de maio em Madri ou
“Os fuzilamentos”, 1814.

Francisco José de Goya y Lucientes
(1746-1828).

Museo Nacional del Prado, Madri.

*Eram somente amores, amantes, senhoras perseguidas que desmaiavam em pavilhões solitários, portilhões assassinados em todas as pousadas, cavalos que eram mortos em todas as páginas, florestas sombrias, tumultos do coração, promessas, soluços, lágrimas e beijos, barcos ao luar, rouxinóis nos arvoredos, cavalheiros corajosos como leões, doces como cordeiros, virtuosos como ninguém pode ser, sempre bem vestidos e que choram como urnas. Durante seis meses, aos quinze anos, Emma mergulhou, pois as mãos naquele pó nos velhos gabinetes de leitura.*¹

GUSTAVE FLAUBERT – Madame Bovary

Neste ensaio se indica na publicação do romance de Goethe, narrado na forma de diário², – *Os padecimentos do jovem Werther* –, um possível marco inicial para uma profusão de manifestações artísticas a que a historiografia corrente conferiu a adjetivação de *românticas*. Em um texto anterior³, havia-se especulado na novela *Diário de um sedutor* (1843), de Søren Aabye Kierkegaard, – em verossímil diálogo com o também diário de *Werther* – um possível fecho para tal exacerbação emotiva e sentimental. É, contudo, mister admitir que os *romantismos* nunca se esgotam e que, de certa maneira e intensidade, seus anseios e propósitos ainda permeiam muitas das venturas e das desventuras das artes no decurso dos séculos xx e xxi.

As correntes artísticas vanguardistas que perpassam o século xx rejeitam – previamente e por princípio – os preceitos e as convenções acadêmicas e descartam, por vezes enfaticamente, a sujeição a fórmulas, modelos e arquétipos. Como nos *romantismos*, não é sobretudo ao deleite que se visa, e os artistas aspiram que sua obra, de certo ou incerto modo, aporte sentimentos e vivências de seu autor, mas que nisto discerne inusitados significados e assim traga à luz coisas originais, inesperadas, ardorosas, surpreendentes, que venha a instigar o espectador e que, destarte, – como na experiência fortuita do súbito *choc* baudelairiano⁴ – o desperte do perfunctório e do banal, enfim, que de um justo jeito o estimule e o arrebate, o mova e o comova.

O que se tem por *Romantismo* não configura apenas um movimento pretérito das Artes que se enceta e se encerra em um determinado lapso temporal. Inexiste um manifesto, uma figuração própria ou um programa definido para os *romantismos*. É, antes, um certo ímpeto tempestuoso que, – embora emerja na circunstância mesma em que se ambiciona enciclopédica a consolidação de saberes, artes e ofícios e se reafirma a confiança nos poderes das faculdades raciocinantes do Entendimento –, indica e salienta os inúmeros impasses e as insuperáveis limitações e aporias da altaneira faculdade da Razão. Prodigalizam-se, então, desde o derradeiro quartel do século xviii, variadas veredas nos campos do pensamento, das artes e da cultura do Ociden-

te que partilham com os *romantismos* a confiança na validade epistemológica dos modos intuitivos e sensoriais e celebram a exaltação dos terrores e maravilhas da prodigiosa faculdade da Fantasia. Compartem também uma admiração respeitosa, que se estende até os tempos contemporâneos, pela fecunda diversidade das sensibilidades e dos costumes e pela precedência da comoção sobre o raciocínio no âmbito da experiência das artes. Para se ater aos primeiros decênios do século xx, o grupo de pintores que se congrega ao redor de Henri Matisse e expõe suas telas selvagemmente contrastadas e cromatizadas no *Salão de Outono* de Paris de 1905 acata até gozosamente o epíteto pejorativo que um crítico conservador lhe imputa de *fauves* (feras). Pablo Picasso – um espanhol em Paris – recolhe as suas ternas melancolias dos períodos azul e rosa, abdica das temáticas circenses (*saltimbancos*). Acolhe então da sóbria consistência construtiva da obra de Paul Cézanne, – obstinado na procura por uma arte ática e sólida como a de Nicolas Poussin⁵ –; das feras, selvas, noites e sonhos *naïfs* do *alfandegário* Henri Rousseau, assim como das enérgicas máscaras e estátuas rituais africanas que – por indicação de Matisse – conhece e admira expostas no *Museu Etnográfico do Trocadéro* alguns dos elementos para a composição de sua chocante e polêmica *Demoiselles d'Avignon* e de seus desdobramentos ditos *cubistas* que, de 1907 a 1914, cultiva e elabora em profícua parceria com Georges Braque. Os grupos alcunhados de *expressionistas* (*Die Brucke*, *Blau Reiter* e a *Nova*

Objetividade de Otto Dix e Georg Grosz) reiteram seu *parentesco espiritual* com os primitivos⁶ e sua franca simpatia pelas culturas exóticas e pelas entonações exarcebadas e reafirmam a proeminência da intensidade e da comoção como intrínseco desiderato para sua arte. A insolente peremptoriedade dos futuristas impressa em seus manifestos, por sua vez, apregoa serem eles os *primitivos de uma nova sensibilidade completamente transformada*⁷. A insurgência ruidosa, anarquista e sarcástica do niilismo de DADÁ no embate de suas diversas trincheiras (que, minando na *neutra* Zurique em meio às metralhas da Grande Guerra, escorre pela Europa conflagrada e, com Man Ray e Marcel Duchamp, deságua até na ilha de Manhattan), rebela-se com fúria e desdém contra as formas consagradas da Arte que se quer pavonear como *séria*. Os melancólicos e silentes devaneios *metafísicos* de Giorgio de Chirico e, mais tarde, o engajado movimento artístico comandado com severidade por André Breton que elege por denominação o neologismo *Surrealismo*, – creditado como o derradeiro dos grupos programáticos no ciclo das vanguardas históricas –, apregoa a *onipotência* do sonho, do acaso, do delírio e do inconsciente. Na forma satírica e irônica de um verbete enciclopédico, Breton enuncia em seu manifesto:

SURREALISMO. *ENCICL, Filos. O Surrealismo descansa sobre a crença na realidade de ordem superior de certas formas de associação desconsideradas até agora, na onipotência dos sonhos e no jogo desinteressado do pensamento. Tem como*

*objetivo a demolição definitiva todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida*⁸.

As condições de *obscuridade, absurdidade, confusão e incompreensibilidade* que outrora Goethe acoima ignominiosamente a tudo que é associado ao *romântico*⁹, são considerados, desde inícios do século xx, muita vez, não mais como um opróbrio, estigma ou mácula, mas como atributo ínsito e desejável para a Arte e como apanágio indeclinável das múltiplas idiossincrasias do complexo espírito humano. A alma dos homens, – tal como também aspiram ser as artes dos *romantismos* –, não se nega, é obscura, volátil, confusa e impermeável aos modos noéticos analíticos próprios ao Entendimento. Ao mesmo tempo, desde o século xix se consuma o discreto divórcio, já há muito prenunciado, entre o volúvel conceito de Arte e o estatuto (arbitrário) de beleza (*pulchritudo*), os quais, enveredando por suas peculiares trilhas e contextos podem, ou não, estar eventualmente associados¹⁰. É certo: as obras de arte para serem estimulantes não precisam ser estimadas como belas. Já não se objeta que o *belo* possa ser intenso e até mesmo horrível (*sublime*)! Desde as querelas acadêmicas iniciadas no século xvii¹¹ aventa-se o argumento que a beleza não é regalia ou privilégio do objeto ou obra: trata-se antes de um sentimento ou juízo, assim, suscetível às idiossincrasias das circunstâncias várias afetas ao indivíduo, ao meio, aos costumes e aos gostos.

É vero que agrupamentos que se estimam *construtivos* retomam correntes de vezo racionalista e procuram especular a estruturação metódica dos léxicos e sintaxes de linguagens universais (verbais, visuais, auditivas...) a partir do desdobramento e da análise de um suposto substrato psicofisiológico compartilhado por toda a espécie humana: o fictício *homem* universal e abstrato, quer aquele, – *de antes do início da cultura* –, que o genebrino Rousseau vem a desencobrir em si mesmo após afirmar haver enfim se desvencilhado de tudo que lhe é adventício, quer o abstrato *homem em geral* portador universal de direitos e que é afirmado tanto como um sujeito genérico para as declarações de vieses revolucionários, quer o que se constitui como objeto para as emergentes ciências humanas. Ambos são constituídos idealmente com base em elocubrações axiomáticas, doutrinárias e conceituais, concebidas a partir da Europa setecentista (particularmente das ilhas britânicas e de França) . Contudo, não sabe dúvida também que em toda parte prolifera a admiração e o apreço pelo insólito, pelo longínquo, pelo dito primitivo ou pueril, pelo extravagante, pelos estados extáticos e exaltados nos quais os artistas dos *romantismos*, a seu tempo e modo, municiam-se para alvejar a presunçosa empáfia das faculdades da Razão e suas mediações instrumentalizadas que se acreditam habilitadas a explicitar, planificar e gerir de modo raciocinado as disposições societárias e interpessoais, no qual seriam extirpados os conflitos e contradições.

Os artistas e ativistas que aderem às premissas *construtivas* – especialmente os que maquinam com notável empenho nos primeiros e árduos anos posteriores à revolução de outubro (novembro¹³) – ideiam e onirizam a iminência de um aspirado *Novo Mundo*, o qual, superando por fim as contradições inerentes ao modo de produção capitalista, viria a ser guiado com lucidez e sobriedade pelo Entendimento e pela equanimidade e cujo próximo advento (nunca advindo), crêem, prevaleceria enfim sobre tantos falsos fetiches, ignóbeis credices, arraigados equívocos, superstições e incongruências que, desde há longes tempos, tanto penalizam as existências pessoais e agravam as ignominiosas relações societárias. De certo modo, profetisa Fichte:

*Está diante de nós aquilo que Rousseau, sob o nome de estado de natureza, e os poetas, sob o nome de idade de ouro, colocam atrás de nós*¹⁴.

Assim, pode-se talvez divisar nos modos artísticos dos romântismos – mais do que um movimento coeso, unitário e que tenha ocorrido em um período delimitado –, um vetor, um ímpeto (*drang*), certa *maneira de sentir* e determinado modo de pensar a Arte que, a partir de fins do século XVIII, permanentemente afeta e direciona relevante parte do pensamento, das atitudes e das artes¹⁵ na cultura ocidental e que ainda mais se estende e globaliza. Desde os anseios e as ansiedades que medram no século XIX até a atualidade, de várias maneiras, os valores, méritos e efeitos de ações envolvidas na produção, circulação e comércio de bens artísticos são *romantizados*.



O sonho, 1910.

Henri Rousseau (1844-1910).

Museum of Modern Art, Nova York.

No século XIX, como é acima referido, a *flânerie*, a *boêmia* e o *dandismo* são alguns dos peculiares modos de vida e comportamentos pelos quais extensivamente estetizam-se maneiras e costumes. No XX, em várias ocasiões mantém-se e mesmo se aprofunda o ímpeto pela *estetização da vida*. Isto se constata nas manifestações, gestualidades, coreografias e figurinos de greis e grupos se espargem pelos desvãos metropolitanos. Desarte, diversas disposições para a *estetização da vida* marcam os modos, gostos, usos e atavios de miríades de seitas e *tribos* que demarcam as suas territorialidades próprias nestes urbanos tempos.

Contudo, a alentada expectativa da tão *romântica* comunhão em indissolúvel e prazente cópula do *Eu* com a Natureza, – aspirada e ideada com subido denodo por artistas e por pensadores do *Idealismo* que mina do Reino da Prússia, espalha-se pela Europa e marca a cultura do Ocidente –, é uma circunstância circunscrita a finais do século XVIII e inícios do XIX. O requintado círculo – ou talvez elipse – de artistas e intelectuais que em torno de Stéphane Mallarmé e Gustave Moreau orbitam já não mais entrevêem tal jucundo horizonte!

Em meio aos nublados inícios do século XX, elegíaco, Rainer Maria Rilke se indaga:

*Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos me ouviria?*¹⁶

Notas

¹ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*: costumes de província. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 53.

² Assim, escrito na primeira pessoa do singular.

³ AZEVEDO, Ricardo Marques de. De Werther a Johannes: a estetização da vida. *Pós FAU USP*, São Paulo. n. 24, p. 98-107, dez. 2008.

⁴ *Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!*

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,

Ô toi que j'eusse aimée, ô toi que le savais!

BAUDELAIRE, Charles. *À une passante*. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 344. (Edição bilíngue).

⁵ Certa feita Nicolas Poussin teria declarado a Bonaventure d'Argone: *je n'ai rien négligé!*

⁶ *La semejanza del sentir íntimo de todo un período puede conducir lógicamente a la utilización de formas que, en un período pasado, sirvieron eficazmente a las mismas tendencias. Así surgió en parte nuestra simpatía, nuestra comprensión, nuestro parentesco espiritual con los primitivos.*

KANDINSKY, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona: Barral: Labor, 1981. p. 21.

⁷ *Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata.*

BOCCIONI, Umberto et al. *La pittura futurista: manifesto tecnico*. In: SCRIVO, Luigi. *Sintesi del Futurismo: Storia e Documenti*. Roma: Mario Bulzoni, 1968. p. 14.

⁸ BRETON, André. *Manifesto Surrealista* apud STANGOS, Nikos. *Conceptos de Arte Moderno*. Madrid: Alianza, 1981. p. 107. (Alianza Forma).

⁹ *Clássico é o que é são, romântico é o que é doente.*

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre Arte*. Op. cit. p. 264.

¹⁰ *Il faut voir le beau où l'artiste a voulu le mettre.*

DELACROIX, Eugène. *Questions sur le Beau*. In: DELACROIX, Eugène. *Propos Esthétiques*. La Rochelle: Rumeur des Ages, 1995. p. 45.

¹¹ Ainda no século XVII, na *Querelle des Anciens et des Modernes*, o partidário da facção dos *modernos* Claude Perrault estabelece a diferenciação entre belezas absolutas e belezas arbitrárias, estas dependentes dos costumes, hábitos e idiosincrasias.

¹² *Os primeiros críticos da moderna sociedade burguesa, da civilização capitalista criada pela Revolução Industrial, foram – mais de meio século antes de Marx – os poetas e escritores românticos. O anticapitalismo romântico nasceu na segunda metade do século XVIII, mas não deixou, até hoje, de ser um componente essencial da cultura moderna.*

LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. São Paulo: Edusp: Perspectiva, 1990. p. 35. (Debates).

¹³ Em 1917, na Rússia ainda vigorava o calendário juliano, enquanto na Europa Ocidental desde 1582 em muitos países se havia adotado o gregoriano.

¹⁴ FICHTE, Johann Gottlieb. Preleção sobre a destinação do douto apud suzuki, Márcio. Apresentação. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Op. cit. p. 22.

¹⁵ Artes que atualmente abrangem também novas modalidades como a fotografia e o cinema e toda sorte de intervenções e performances etc..

¹⁶ RILKE, Rainer Maria. Primeira Elegia. In: RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*, Porto Alegre: Globo, 1976, p. 3.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte moderno: 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- ARGAN, Giulio Carlo et al. *El Pasado en el Presente: el Revival en las Artes plásticas, la Arquitectura, el Cine y el Teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. (Περὶ ποιητικῆς) Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1981.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y Razón en la Estética del Setecientos*. Madrid: Visor, 1989.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: FAU USP, 2009.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. De Werther a Johannes: a estetização da vida. *Pós FAU USP*. São Paulo, n. 24, p. 98-107, dez. 2008.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Estudos, 224).
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos romantismos*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Elos, 61).
- BARASCH, Moshe. *Teorías del Arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1996.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; FERRARA, Lucrecia D'Alessio; VERNASCHI, Elvira (orgs.). *O ensino das Artes nas universidades*. São Paulo: Edusp, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Ed. bilíngue).
- BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'Art*. Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1971. 2 v. (Le Livre de Poche).
- BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en Prose (le Spleen de Paris)*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da Arte e do Poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de Arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras: Edusp, 1993. (Pólen).
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. *Espaço & Debates*, Revista de Estudos Regionais e Urbanos, São Paulo, ano IV, n. 11, p. 5-13, 1984.
- BERKELEY, George; HUME, David. *Escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os pensadores).
- BERLIN, Isaiah. *Limites da Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo y Iconografía: Contribución a una Ciencia de las Artes*. Barcelona: Barral Editores, 1973.
- BIRCHAL, Heather. *Prerrafaelitas*. Köln: Taschen, 2010.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (orgs.). *Modernismo: guia geral: 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRAS, Gérard. *Hegel e a Arte: uma apresentação à Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. (Erudição & Prazer).
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus: Editora da Unicamp, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas: FFLCH, 2004.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (Coleção a).
- CISERI, Ilaria. *Romanticism 1780-1860: the Birth of a new Sensibility*. New York: Barne & Noble Books, 2004.
- CLAUDON, Francis. *Enciclopédia do Romantismo*. Lisboa: Verbo, 1986.
- D'ALEMBERT, Jean le Rond; DIDEROT, Denis et al. *Enciclopédia ou dicionário raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios por uma sociedade de letrados: discurso preliminar e outros textos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1989.
- DELACROIX, Eugène. *Michelangelo: pintor, escultor e arquiteto*. São Paulo: Princípio, [s. d.]. (1ª Edição, 1830).
- DELACROIX, Eugène. *Propos Esthétiques*. La Rochelle: Rumeur des Ages, 1995.

- DELLA VOLPE, Galvano. *Esboço de uma história do gosto*. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- DESCARTES, René. *Regras para a direção do Espírito*. Lisboa: Estampa, 1977.
- DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo xx*. Madrid: Alianza, 1985. (Alianza Forma).
- DENIS, Ariel; JULIA, Isabelle. *L'Art romantique*. Paris: Éditions d'art Somogy, 1996.
- DIDEROT, Denis. *Essais sur la Peinture*. Paris: Hermann: Éditeurs des Sciences et des arts, 1967. (Miroirs de l'Art).
- DIDEROT, Denis. *Sur l'Art et les Artists*. Paris: Hermann, 1967. (Miroirs de l'Art).
- FICHTE, Johann Gottlieb. *A Doutrina-da-Ciência de 1794 e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).
- FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des Idées Reçues*. Paris: Éditions Mille et une Nuits, 1994.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes de província*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- FREUD, Sigmund. *Cinco lições de Psicanálise e outros textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).
- FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil, [s. d.].
- FRANZINI, Elio. *A Estética do Século XVIII*. Lisboa: Estampa, 1999.
- FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. Madrid: Alianza, 1980. (Alianza Forma).
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Humanitas: Imesp, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werther*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto (orgs.). *A estética romântica: textos doutrinários*. São Paulo: Atlas, 1992.
- GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Stylus).
- HARTMANN, Nicolai. *Filosofia do Idealismo Alemão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *La fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores).
- HERDER, Johann Gottfried. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*. Lisboa: Antígona, 1995.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981. (Alianza Forma).
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Elos, 5).
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.
- KANDINSKY, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona: Barral: Labor, 1981.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Buenos Aires: Losada, 1979. 2 v. (Biblioteca Filosófica).
- KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime: ensaio sobre as doenças mentais*. Campinas: Papyrus, 1993.
- KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1985. (Edição bilíngue).
- KAUFMANN, Emil. *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. (Biblioteca de Arquitectura).
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Stylus).
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Diário de um sedutor*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Diário de um sedutor. Temor e tremor. O desespero humano (doença até a morte)*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores).
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, 1968.
- LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture*. 2. ed. Paris: Duchesne Librairie, 1755. (Edição fac-similar. Bruxelas: Pierre Mardaga, 1979).
- LE BRIS, Michel. *Journal du Romantisme*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1981.

- LÉCHARNY, Louis-Marie. *L'Art Pompier*. Paris: Presses Universitaires, 1998. (Que sais-je?).
- LEGRAND, Gérard. *L'Art Romantique*. Paris: Larousse-Bordas: HER, 1999.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da História da Arte Antiga*. São Paulo: Iluminuras, 1998. (Pólen).
- LEVEY, Michael. *Del Rococó a la Revolución*. Barcelona: Ediciones Destino, 1998.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2013. 14 v.
- LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. São Paulo: Edusp: Perspectiva, 1990. (Debates).
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade).
- MARCHÁN FIZ, Simón. *La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la Crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza, 1987. (Alianza Forma).
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- MAZZOCCA, Fernando. *Romantici e Macchiaioli: Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*. Genova: Palazzo Ducale. 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).
- MIGLIACCIO, Luciano. *Arte Brasileira del Secolo XIX*. Udine: Università degli Studi, 2007.
- MONTESQUIEU, *Lettres Persanes*. Paris: Gallimard, 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: Contribución a la Historia de la Teoría del Arte*. Madrid: Cátedra, 1985. (Ensayos).
- PEVSNER, Nikolaus. *Estudios sobre Arte, Arquitectura y Diseño: del Manierismo al Romanticismo, Era Victoriana y Siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983. (Biblioteca de Arquitectura).
- PEVSNER, Nikolaus. *Pioneiros do Desenho Moderno*. Lisboa: Ulisséia, [s. d.].
- POE, Edgar Allan. *Tales, Poems, Essays*. London and Glasgow: Collins, 1952.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Campinas: Pontes, 1989.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1972.
- ROSEN, Charles; ZERNER, Henri. *Romantisme et Réalisme: Mythes de l'Art du XIX^e Siècle*. Paris: Albin Michel, 1986.
- ROSENBLUM, Robert. *La Pintura Moderna y la Tradición del Romanticismo Nórdico: de Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza, 1993. (Alianza Forma).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes*. Paris: Éditions Sociales, 1954.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social. Ensaio sobre a origem das línguas. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Discurso sobre as Ciências e as Artes*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).
- SCHELLING, Friedrich. *La Relación de las Artes Figurativas con la Naturaleza*. Buenos Aires: Aguilar, 1980. (Biblioteca de Iniciación Filosófica).
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*. Buenos Aires: Aguilar, 1981 (Biblioteca de Iniciación Filosófica).
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. (Pólen).
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994. (Pólen).
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. (Pólen).

- SCRIVO, Luigi. *Sintesi del Futurismo: Storia e Documenti*. Roma: Mario Bulzoni, 1968.
- SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa*. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- SERRALLER, Francisco Calvo et al. (orgs.). *Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte).
- SOUZA, José Cavalcanti de (org.). *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de Arte Moderno*. Madrid: Alianza, 1986. (Alianza Forma).
- STAROBINSKI, Jean. *Le Concept de Nostalgie*. Paris: Gallimard, 1966.
- STAROBINSKI, Jean. *L'Invention de la Liberté: 1700 – 1789*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1987.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Fapesp: Iluminuras, 1998.
- SYPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo na Arte e na Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Stylus).
- TAFURI, Manfredo et al. *De la Vanguardia a la Metrópoli: crítica radical a la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. (Colección Arquitectura y Crítica).
- TOMAN, Rolf (ed.). *Neoclasicismo y Romanticismo: Arquitectura, Escultura, Pintura, Dibujo*. Oldenburg: Könnemann, 2000.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- VAUGHAN, William. *Romanticismo y Arte*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995.
- VERCELLONE, Federico. *A Estética do século XIX*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
- WOLF, Norbert. *A Pintura da era Romântica*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1999.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- YEATS, William Butler. *Essays and introductions*. London: Macmillan, 1961.

Créditos das imagens

Mulheres de Alger, 1934.
Eugène Delacroix (1798-1863).
Musée du Louvre, Paris.
Crédito da imagem: ©Musée du Louvre (<https://bit.ly/3Q6oeGW>)

Marinheiro beijando uma sereia nua.
Königliche Porzellan-Manufaktur.
Coleção particular.
Crédito da imagem: <https://bit.ly/3nvorq8>

Tepidarium, 1856.
Théodore Chassériau (1819-1856).
Musée d'Orsay, Paris.
Crédito da imagem: ©Musée d'Orsay (<https://bit.ly/3y7EyPz>)

Saudade, 1899.
José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899).
Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Crédito da imagem: ©Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Crédito fotográfico: Isabella Matheus

A balsa da Medusa, 1818-1819.
Jean Louis Théodore Géricault (1791-1824).
Musée du Louvre, Paris.
Crédito da imagem: ©Musée du Louvre (<https://bit.ly/3NlSrjE>)

Nonchalance, 1914.
Antônio Parreiras (1860-1937).
Coleção particular.
Crédito da imagem: <https://bit.ly/3yaYyAQ>

Cárcere de invenção, 2ª edição: 1761.
Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).
Berggruen Museum, Berlim.
Crédito da imagem: ©Berggruen Museum (<https://bit.ly/3QZPDLh>)

Moema, 1866.
Victor Meirelles (1832-1903).
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
Crédito da imagem: ©Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
Crédito fotográfico: Alexandre Leão

Rainha Guinevere, 1858.
William Morris (1834-1896).

Tate Britain, Londres.

Crédito da imagem: ©Tate Britain (<https://bit.ly/3MtUTmN>)

Naufração, 1759.

Claude Joseph Vernet (1714-1789).

Groeningemuseum, Bruges.

Crédito da imagem: ©Groeningemuseum (<https://bit.ly/3ueox9z>)

Catedral gótica à beira d'água, 1813.

Karl Friedrich Schinkel (1781-1841).

Alte Nationalgalerie, Berlim.

Crédito da imagem: ©Alte Nationalgalerie (<https://bit.ly/3NTNmiv>)

Michelangelo em seu estúdio, visitado pelo papa Julius II, 1859.

Alexandre Cabanel (1823-1889).

Musée Goupil, Bordeaux.

Crédito da imagem: ©Musée Goupil, Bordeaux (<https://bit.ly/3QeEFkB>)

O juramento dos Horácios, 1784-1785.

Jacques-Louis David (1748-1825).

Musée du Louvre, Paris.

Crédito da imagem: ©Musée du Louvre (<https://bit.ly/3xCCQTfz>)

A grande odalisca, 1814.

Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867).

Musée du Louvre, Paris.

Crédito da imagem: ©Musée du Louvre (<https://bit.ly/3zlwSFj>)

Ossian recebendo os fantasmas dos heróis franceses, c. 1800.

Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824).

Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, Rueil-Malmaison.

Crédito da imagem: ©Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau (<https://bit.ly/3QSBMGy>)

O sonho da razão produz monstros (do álbum “Os caprichos”), 1799.

Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828).

Los Angeles County Museum of Art.

Crédito da imagem: ©Los Angeles County Museum of Art (<https://bit.ly/3AdPGGE>)

Meditação, 1850.

Francesco Hayez (1791-1882).

Galleria d'arte moderna Achille Forti, Verona.

Crédito da imagem: <https://bit.ly/3nEDwpp>

Mulher na janela, 1822.

Caspar David Friedrich (1774-1840).

Alte Nationalgalerie, Berlim.

Crédito da imagem: ©Alte Nationalgalerie (<https://bit.ly/3aMIUE3>)

O pobre poeta, 1839.

Carl Spitzweg (1808-1885).

Neue Pinakothek, Munique.

Crédito da imagem: ©Neue Pinakothek (<https://bit.ly/3mrpfM9>)

A aparição, c. 1876.

Gustave Moreau (1826-1898).

Musée d'Orsay, Paris.

Crédito da imagem: ©RMN (Musée d'Orsay). Crédito fotográfico: Jean-Gilles Berizzi (<https://bit.ly/3tk7thM>)

Autorretrato (O homem desesperado), 1843-1845.

Gustave Courbet (1819-1877).

Coleção particular.

Crédito da imagem: <https://bit.ly/3awrPOg>

O 3 de maio em Madri ou “*Os fuzilamentos*”, 1814.

Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828).

Museo Nacional del Prado, Madri.

Crédito da imagem: ©Museo Nacional del Prado (<https://bit.ly/3miLhRk>)

O sonho, 1910.

Henri Rousseau (1844-1910).

Museum of Modern Art, Nova York.

Crédito da imagem: ©Museum of Modern Art (<https://bit.ly/3OvqVjP>)

**Ricardo Marques
de Azevedo**

Professor titular concursado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo desde 2011 (sequência de disciplinas de História da Arte). Foi vice-diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo de dezembro de 2014 a dezembro de 2018. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1975), doutorado em Filosofia (Estética) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1993). Possui título de livre-docente em História da Arte pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2003). Foi professor titular de Projeto e História da Arquitetura (de 1978 a 2007), chefe do Departamento de Projeto (1981), vice-diretor (1984) e diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (de 1985 a 1990 e de 1999 a 2002). Foi coordenador do curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas de 1991 a 1999. Foi coordenador do programa de mestrado em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas de 2002 a 2004. Foi, por dois mandatos vice-presidente da FUPAM (Fundação de Amparo à Pesquisa), vinculada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi professor visitante na Università degli Studi de Genova, Itália. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: História das Artes, História da Arquitetura, Projeto de Arquitetura, Preceptivas artísticas e Urbanismo. É autor de vários artigos e ensaios sobre artes, Estética, Arquitetura e Urbanismo e dos livros *Metrópole: abstração* (Ed. Perspectiva, 2006, Estudos, 224), *Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos romantismos* (Ed. Perspectiva, 2009, Elos, 61) e *Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII* (FAUUSP, 2010). É organizador (com Mário Henrique d'Agostino e Andrea Loewen) do livro *Preceptivas Arquitetônicas* (Editora Annablume, 2015). É também membro de vários conselhos editoriais. Foi pesquisador com bolsa produtividade concedida pelo CNPq de 2007 a 2018.

Universidade de São Paulo - usp

Reitor

Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice reitora

Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU

Diretor

Eugenio Fernandes Queiroga

Vice diretora

Maria Camila Loffredo D'Ottaviano

Comissão Editorial das Publicações da FAUUSP

Coordenador da Comissão

Prof. Dr. Gustavo Orlando Fudaba Curdo

Vice Coordenador

Prof. Dr. Eduardo Augusto Costa

Representante titular do AUH

Profa. Dra. Maria Lucia Bressan Pinheiro

Representante suplente do AUH

Prof. Dr. Hugo Massaki Segawa

Representante titular do AUP

Profa. Dra. Denise Dantas

Representante suplente do AUP

Profa. Dra. Maria Beatriz Cruz Rufino

Representante titular do AUT

Prof. Dr. Leonardo Marques Monteiro

Representante suplente do AUT

Prof. Dr. João Carlos de Oliveira Cesar

Secretária

Liliana Lopes Alves

Produção editorial

STPROED – Seção Técnica de Produção Editorial

Coordenação Didática

Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli

Supervisão Geral

André Luis Ferreira

Projeto gráfico e diagramação

André Luis Ferreira

Francisco Inácio Scaramelli Homem de Melo

José Tadeu de Azevedo Maia

Projeto do selo de identificação da Coleção Caramelo

Leandro Leão Alves

Revisão

Aline Nassarala Regino

Yuri Martins de Oliveira

Impressão Digital

- PrimeLinl B9100 (P/B)

- MultiXpress X7500LX (Color)

Francisco Paulo da Silva

Acabamento

Eduardo Antônio Cardoso

Jaime de Almeida Lisboa

Márcio Antônio de Jesus

Mário Duarte da Silva

Ricardo de Sotti Machado

Roseli Aparecida Alves Duarte

Valdinei Antônio Conceição

Família tipográfica: Utopia, com o texto corrido nas versões
Regular e Small Caps, em corpo 10,5 pt, entrelinha 15 pt.
Papéis: Capa em FCard 240 g/m², miolo em Polén 90 g/m².

São Paulo, 2022

Embora a propedêutica da historiografia da Arte tenha, em geral, por assentado a ocorrência de um impulso literário que se alastra pelas artes visuais e pela música nominado por *Romantismo*, cabe destacar que em parte alguma se pode detectar uma doutrina consolidada de tal movimento, um programa ou manifesto de tal conjugação de veleidades artísticas, pois romântica é uma rejeição prévia e pertinaz a todo vezo preceptivo ou doutrinário. Entretanto, incertos taxonomistas da História da Arte abrigam no ambíguo e controverso rótulo de *Romantismo* intenções, aspirações e formas artísticas bastante variadas. Não há, decerto, de se aludir à coesão de um movimento ou um feitio nas artes (artes plásticas, música e literatura) ao qual se possa conferir sem hesitar a chancela de *Romantismo*, singular, mas ao plural, *romantismos*. Tampouco se pode entrever a promulgação de um programa artístico, uma norma figurativa, um pendor musical ou uma estrutura poética que lhes sejam específicos. Como em muitas outras ocasiões, o que aproxima entre si os artistas *românticos* não são suas semelhanças, mas suas patentes diferenças, pois para o estro romântico a originalidade passa a contar como valor artístico. Assim, o que se pode observar em comum entre as distintas variantes dos *romantismos* é uma peculiar disposição de ânimo, um característico estado de espírito, uma singular atitude face aos cabedais artísticos: na prosa poética de Charles Baudelaire, certa *manière de sentir*.



ISBN 65-89514-27-5



9 786589 514275