

DOSSIÊ

Antonio Vargas SantAnna

Influências da herança romântica na formação do artista

Resumo

O artigo apresenta algumas características da concepção romântica que ainda exercem influência nos processos identitários de construção da imagem de ser artista na contemporaneidade. Traça um histórico destas características indicando a permanência de tais processos como consequência das poucas modificações no modelo político e econômico, cujas raízes se encontram na revolução francesa ao tempo em que aponta sua contribuição na contemporaneidade.

Palavras-chave

Identidade artística. Romantismo. Educação artística

Como citar:

SANTANNA, Antonio Vargas. Influências da herança romântica na formação do artista. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p.1-15, jan.-jun. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.47266>

De todos os movimentos culturais surgidos no ocidente, sem dúvida, o Romantismo é o que maior impacto ainda tem sobre a concepção artística vigente. Neste artigo, pretende-se evidenciar que as motivações para tanto se devem menos a sua juventude histórica frente a outros como o Renascimento ou o Barroco, do que pelas circunstâncias sociológicas que estimularam seu surgimento com suas respectivas derivações filosóficas e que encontraram, na segunda metade do Século XIX e primeira do XX, ambiente semelhante e propício para sua adaptação e continuação.

Uma das primeiras questões que se deve ter em mente é que a definição do termo Romantismo, ou romântico, não é simples pela pluralidade e amplitude do movimento que, muito mais que um movimento artístico na acepção formal do termo, é mais bem uma concepção filosófica de mundo no qual a arte ocupa um papel fundamental. É assim, sob este ponto de vista, uma ideologia inovadora, com variantes, é verdade, sem que por esta expressão tenhamos intenção de aderir ao termo qualquer conotação *a priori* negativa.

“Essa grande amplitude do romantismo evidencia dois fatores que dificultam defini-lo. Primeiro, os românticos, em geral, buscaram mais borrar demarcações do que desenhá-las, apagar fronteiras do que fixá-las, misturar gêneros do que conceituá-los. Segundo, seu caráter transgressor os fazia atacar cada fundamento conquistado e cada caracterização mais sólida, que eram rapidamente derrubados pelo poder corrosivo de sua própria crítica. [...] Definir o romantismo seria impossível, por conta das diversas matrizes envolvidas nesse fenômeno cultural que se desenrolou entre 1780 e 1848 no Ocidente. Para além das divergências nacionais e das diferenças ideológicas, até essa suposta limitação cronológica pareceria extremamente flexível. Resumindo, a dificuldade de compreender o romantismo não advém da escassez de definições sobre ele, e sim do excesso.”(DUARTE, 2011, p.11-12)

Embora estas diferentes manifestações do romantismo sejam evidentes, acreditamos que a preponderância de sua emergência na Alemanha deva ser o foco de nossas atenções neste artigo sem menosprezar a importância inglesa. Isto porque entendemos que foram as interpretações dos textos que passam por Kant, Goethe, Fichte, Hegel, Novalis, Schlegel, Schelling e Wackenroder os que maiores repercussões tiveram até nosso tempo sobre a concepção de artista e de arte.

Sobre esta herança, apontamos algumas características considerando que o objeto de estudo aqui é a imagem social do artista ao longo da história da cultura ocidental e suas transformações, com as nem sempre conscientes assimilações nas práticas contemporâneas.

Quatro ideias são possíveis de se reconhecer como sobreviventes da visão romântica:

- 1- A identificação com a marginalização, isto é, a valorização positiva da miséria, da doença, da dor e do sofrimento como experiência necessária para a criação artística.
- 2- Da teoria do Gênio artístico concebida pelo pré-romantismo alemão, o entendimento positivo da negação das regras culturais (técnicas e conhecimento).
- 3- A arte como revolução; o idealismo do artista e sua necessária convicção de ser liderança de um processo de transformação social.
- 4- A construção de uma fundamentação que unifica teoria (filosofia) e prática artística.

As três primeiras, como se demonstrará, embora possam ser analisadas individualmente, estão extremamente interligadas e podem ser facilmente identificadas na *concepção intermediária* de “ser artista”. A quarta é reconhecível no nível mais elevado de formação artística. Importante destacar que, ao falarmos de “concepção intermediária”, estamos alinhados com a abordagem do historiador Hilário Franco Junior, para quem o pesquisador pode evitar as armadilhas do debate em torno às polaridades do termo “cultura popular” se:

[...] pensarmos em cultura popular como aquela praticada, em maior ou menor medida, por quase todos os membros de uma sociedade, independentemente de sua condição social. Isto é, nesta hipótese cultura popular seria o denominador cultural comum, o conjunto de crenças, costumes, técnicas, normas e instituições conhecido e aceito pela grande maioria dos indivíduos da sociedade estudada. O termo perde assim sua forte conotação sociológica para ganhar um forte sentido antropológico. [...] Diante disso, talvez melhor que a consagrada e ambígua expressão ‘cultura popular’ seja chamarmos aquele denominador cultural comum de cultura intermediária. ‘Intermediária’ qualitativamente, por estar colocada entre a cultura de elite e a dos demais segmentos; ‘intermediária’ espacialmente, por ser o ponto de convergência de dados provenientes dos polos culturais. (FRANCO JUNIOR, 1996, p.34-35)

Para a compreensão do primeiro ponto, deve-se ter em conta a conjuntura histórica e sociológica do declínio das estruturas sociais de patrocínio da atividade artística que era mantida pelo apoio financeiro da monarquia e da Igreja e que prevaleceram desde o Século XI até o XVIII.

Na Baixa Idade Média (Séc. XI ao XV), com o fim do feudalismo e o renascimento das cidades, o comércio pode novamente florescer na Europa. Paralelo ao surgimento das novas cortes detentoras do poder político, apoiadas e referendadas pela Igreja, surgiu uma burguesia comerciante que em poucos séculos seria detentora de forma predominante do poder econômico. Os conflitos entre a visão burguesa e a das monarquias, naturalmente, não demoraram a surgir. Enquanto a primeira sustentava-se do lucro obtido através de algum investimento comercial – quase sempre de elevado risco –, a segunda sustentava-se da tributação de impostos, o que reduzia enormemente a atividade da primeira. A Igreja, por sua vez, tributava a corte e achacava os fiéis. Transitando entre as cortes, a Igreja e a burguesia, estavam os artistas.

Até o final da Baixa Idade Média, o grau de liberdade artística que o pintor e o escultor possuíam era bastante limitado. Embora nesta época não se possa afirmar que o artista vivesse de forma precária, o enriquecimento com a atividade artística não era regra. (KRIS; KURZ, 1982)

A partir do Século XI, e num crescente ao longo dos sete séculos seguintes neste processo de absorção do artista pelas cortes, estes migravam das guildas, passando a ganhar daquelas moradias, roupas, alimentos, chegam a ganhar casas próprias, naturalmente dinheiro, e algumas vezes até mesmo títulos de nobreza, pensões e isenções tributárias (WARNKE, 2010). Em algumas cidades, famílias burguesas poderosas rivalizavam com a corte local no patrocínio dos artistas mais talentosos. Durante o Renascimento, nas Cidades-Estado da Itália, por exemplo, burgueses poderosos como os Médici, de Florença, chegaram a adquirir títulos, criando suas próprias cortes e fomentando a atividade artística de forma absolutamente fenomenal. Neste processo, a Igreja, naturalmente, não apenas continuou requisitando os serviços dos artistas como o fez ao longo da Antiguidade e da Idade Média, mas viu-se obrigada a competir economicamente com as cortes e a burguesia para conseguir os serviços dos melhores talentos. Evidentemente, os períodos de conflitos e guerras entre cidades e Estados eram frequentes, o que prejudicava muitas vezes o fazer artístico. No entanto, embora o artista pudesse ter períodos de dificuldades quando não estava a serviço, o fato é que, enquanto esta relação de mecenato durou, seja sob a proteção da corte, da Igreja ou de burgueses poderosos, a escolha pela profissão artística era a escolha por uma vida confortável e até mesmo luxuosa. A título meramente ilustrativo, vale lembrar que Da Vinci, mesmo tendo que peregrinar de corte em corte oferecendo seus serviços como pintor, escultor e projetista de armamentos, morreu nos braços do rei da França e Michelangelo, muito antes do fim da vida era dono de uma fortuna impressionante.

Entretanto, enquanto os artistas conquistavam cada vez mais liberdade

e reconhecimento financeiro para o seu trabalho, os conflitos entre as concepções de Estado, burguesa e aristocrática, continuaram em um crescente. Igualmente, cresciam as tensões entre a nobreza e a Igreja, especialmente no norte europeu. A Reforma Protestante surgiu, assim, não apenas como um descontentamento por parte dos fiéis e religiosos nórdicos com as práticas da Igreja de Roma, mas também porque as monarquias do norte europeu, além da insatisfação com os tributos da Igreja, necessitavam das terras da Igreja, enquanto a burguesia rebelava-se contra a proibição que a Igreja fazia à usura. E, é claro que a vitória protestante produziu grandes mudanças na vida dos artistas dos países revoltosos, uma vez que a ausência de demandas de imagens religiosas fez com que as relações entre aqueles e a burguesia se tornassem muito mais intensas num prenúncio do que viria a ser a realidade vivida pelos demais artistas europeus quase três séculos depois. Mas enquanto isto não ocorreu, a Igreja Católica contratou muitos artistas durante a Contra-Reforma para garantir que seu rebanho seguiria fiel. Também é importante lembrar que as sistemáticas relações entre as cortes e os artistas enfraqueceram o papel das guildas como local de aprendizagem. Durante o Renascimento, já era bastante comum artistas ensinarem o ofício para aprendizes em seus próprios locais de trabalho, suprimindo a necessidade de espaços de aprendizado e também produzindo uma fonte de renda alternativa para os períodos em que as demandas das cortes minguavam. Posteriormente, as cortes acabariam tomando para si esta responsabilidade com a criação das Escolas Reais de Belas Artes, nas quais os artistas que prestavam serviços à corte também atuavam como Mestres.

Agora bem, o surgimento da máquina a vapor e conseqüentemente da Revolução Industrial em meados do Século XVIII nos países nórdicos primeiro e, posteriormente, nos países católicos teve um impacto tremendo nos conflitos entre os dois modelos de Estado, pendendo a balança para o lado burguês. As promessas de futuro nascidas da industrialização foram poderosas o suficiente para provocar mudanças intensas no imaginário coletivo e popular. A perspectiva de uma sociedade onde os bens materiais produzidos em maior quantidade fossem acessíveis a todos, e onde o pensamento racional e científico fosse capaz de gerar uma organização social mais igualitária e humana eram intensos demais para serem ignorados. E, naturalmente, o Iluminismo ou Século das Luzes foi abraçado com intensidade por incontáveis artistas. A antiguidade clássica era o modelo a ser imitado e o Classicismo sua expressão. Mas, é claro, não todos concordavam com isso. O movimento literário e musical *Sturm und Drang* é bom exemplo disso, e já anunciava a insatisfação que seria exacerbada pela visão romântica.

Embora a revolução industrial tenha acelerado o colapso da concepção de Estado da monarquia, ao contrário do sonho de um mundo melhor, mais farto e

mais organizado, as conseqüências das transformações nos modelos de produção foram dramáticas para a maior parte dos trabalhadores. Grandes migrações do campo para as cidades foram responsáveis pelo surgimento de imensos bolsões de pobreza. Os artesões ou artifices que detinham o controle de todo o processo produtivo se viram, repentinamente dependentes das máquinas e de seus proprietários. A crescente demanda por carvão para alimentar as fábricas obrigava os operários das minas a realizarem jornadas inumanas em condições absolutamente insalubres, reduzindo dramaticamente a perspectiva de vida, que não era alta. Mulheres e crianças foram igualmente envolvidas por esta trágica situação. Em toda a Europa industrializada, a pobreza apenas aumentou e, junto com ela, outras distorções sociais. Como consequência deste empobrecimento da monarquia e da Igreja, mas também como decorrência de séculos de embate por maior liberdade criativa, os artistas foram mais e mais relegados à lógica do mercado burguês da relação de oferta e procura. Naturalmente que o novo Estado burguês promovia o desenvolvimento artístico, mas não na intensidade dos modelos anteriores. É preciso lembrar que, até então, todo o trabalho artístico tinha sido fruto de encomendas majoritariamente reguladas por contratos que o fim dos mecenatos das cortes e da Igreja alteraram radicalmente e que, por mais draconianos que fossem, não implicavam em investimentos a fundos perdidos por parte dos artistas. As dificuldades antes apenas vivenciadas pelos pequenos comerciantes adentraram na realidade artística durante o Século XIX. A pobreza e a marginalização foram se tornando uma constante desta escolha profissional. O artista romântico, assim, identificou-se com o trabalhador proletário. O burguês passou a ser visto como filisteu, enquanto o artista representava o modelo do Cristo (Cfm. NEUMANN, 1992). Em oposição ao Século das luzes, o romântico admirava a noite, a terra, a criança, o retorno ao campo, o marginal e o excluído, o indivíduo em oposição ao coletivo, o selvagem ao civilizado, em síntese, tudo aquilo que representava o puro não contaminado pela civilização racional, tudo aquilo que ainda não havia sido desvirtuado pelo conhecimento ocidental ou pelo capital (DE PAZ, 1986). A morte deixa de ser vista como algo indesejado, pois é o retorno à terra mãe. Enquanto o Classicismo era solar, o romantismo se apresenta como noturno (DURAND, 1989). A mística religiosa que havia sido negada da representação iconográfica nos países protestantes irrompe com força na temática da paisagem. As cenas de interiores encontram mais forças assim como a liberação das formas e das cores.

La nueva cultura europea cuyo símbolo más vistoso fue el romanticismo, surge, como es sabido, del progresivo replanteamiento de la herencia filosófica del período de las Luces, y por tanto, de la 'crisis del racionalismo' que se puso de mani-

fiesto en Europa en los años 1780-1790. A este respecto, puede pensarse que se había esperado demasiado de la razón y que por tanto desilusionó l'a vastedad de los problemas que permanecían sin solución. Visto que se había confiado demasiado en la proximidad de la felicidad, se tomó conciencia, con mayor amargura, de la incapacidad de los racionalistas para construir un mundo ideal sin el riesgo de derramar sangre o de arruinar los grandes principios del derecho natural: el desarrollo de la Revolución francesa contribuyó ampliamente a plasmar tal sensación. Desde el momento en que las guerras y los distintos proteccionismos frenaron el progreso económico, extendiendo la miseria, se perdió el excesivo optimismo suscitado por el progreso tecnológico y por las primeras victorias de la vida contra la muerte. Desde el momento en que los intelectuales formados en la escuela del racionalismo metafísico, esperaron, a veces en vano – como en el caso de Prusia – objetivos profesionales adecuados a su formación universitaria, los jóvenes burgueses 'traicionaron' a menudo la causa ilustrada y se abandonaron al sueño y a la fantasía. (DE PAZ, 1986, p.38-39)

Os modelos e paradigmas da Idade Média retornam em contraposição aos modelos da Antiguidade. O heroísmo medieval e sua mística penetram no modelo artístico respaldados por uma filosofia fortemente influenciada pelas tradições platônicas, herméticas e gnósticas (CANTERLA, 1997). O gênio artístico e seu fazer como único e verdadeiro acesso ao Divino se encontra fundamentado. A obra de arte deixa de ser uma encomenda para se oferecer como caminho, como veículo ao sublime. E o fazer artístico deixa de ser um ofício para ser um sacerdócio e uma revelação. Ainda que em cada país europeu o grau de transformação do modelo econômico do Estado monárquico para o burguês tenha sido variável, a regra durante o Século XIX foi, invariavelmente, a do artista disputando pelos escassos benefícios de apoios estatais e enfrentando uma economia de mercado na busca de interessados pelos trabalhos custeados com os próprios recursos. Algo bem diferente dos séculos anteriores.

Esta confluência de fatores políticos, econômicos e religiosos, que deu origem ao romantismo, perdurou durante o XIX e adentrou o XX alterando profundamente a visão do artista sobre sua profissão bem como da sociedade sobre este profissional.

A nenhum artista do Renascimento, por exemplo, ocorreria a ideia de que precisaria sofrer para realizar adequadamente uma pintura ou escultura. E muito menos a ideia de que, ser marginal e passar privações físicas, agregaria valor ou qualidade ao trabalho artístico. Tais ideias, antes do advento do romantismo, seriam completamente absurdas na cabeça de qualquer um. *Antes del siglo XIX, se consideraba que la soledad era una desgracia, pero los románticos la convirtieron en un objeto de culto* (HONOUR, 1994, p.266). Ou ainda, como afirma de forma mais didática NEUMANN:

El genio artístico romántico se ve realizado positivamente en 'salvajismo' y 'locura' en sentido entusiasta-platónico. Al mismo tiempo, la imagen del camino de sufrimiento del genio gana una especial actualidad desconocida hasta entonces. Esta también se apoya en el modelo de los antiguos y encuentra en Prometeo a su antepasado, pero ante un examen más detenido, se hace superficial y quebradiza. Aunque el culto a Prometeo de los representantes del Sturm und Drang da testimonio de la repercusión del héroe cultural que sufre como modelo de identificación antiguo y mítico, parece que la imagen derivada del 'genio incomprendido' como 'mártir', en general del hombre creativo como un ser que necesariamente sufre, está poco extendida en la vida cotidiana de la antigüedad. (NEUMANN, 1992, p.51)

O artista romântico está em desacordo com o modelo e valores da sociedade burguesa obviamente porque lhe afetam negativamente, mas também porque encontra respaldo teórico para expressar este desconforto com a vida material em uma filosofia e em um contexto cultural que - por estar influenciado por místicas como o hermetismo, a alquimia, o neo-platonismo, a gnose, o maniqueísmo e o cristianismo - oferece a possibilidade de negação do mundo como salvação do espírito. Na Alemanha e países protestantes, o pietismo também teve enorme influência nesta visão de mundo. Assim, a forma do artista romântico vencer sua batalha social por um reconhecimento da importância de seu trabalho é retirando-se do mundo; oferecendo-se em sacrifício, imolando-se. Ser marginal, negar-se a fazer parte do sistema não é entendido como uma atitude negativa nem covarde, muito pelo contrário. É uma atitude nobre e positiva que auxilia na conscientização social e, portanto, na sua transformação de forma positiva. Um desdobramento disso é a negação das normas culturais. O artista romântico, em sua concepção filosófica da arte, senta as bases para o início do processo que conduz ao fim da arte como representação, porque justamente cria o arcabouço teórico para a valorização das formas de expressão artística que relegam a importância do aprendizado formal, algo que foi potencializado na primeira metade do século XX por parte de diversos movimentos (dos quais o surrealismo é o mais significativo) com a incorporação da produção de imagens dos enfermos mentais, das crianças e dos diletantes (*naifs*).

A identificação do artista romântico com a marginalização não se limitou a valorizá-la no próprio comportamento, mas também, e mais ainda, em tomar o marginal como objeto do fazer artístico.

Esta concepção que vê o artista como marginal permanece ainda hoje na cultura intermediária, mas perdeu força junto aos estratos de artistas. Entretanto, a visão positiva do marginalizado como objeto do fazer artístico permanece, como é exemplo toda a produção artístico-contemporânea fotográfica de caráter antropológico, de artistas como Lothar Baumgarten, Christian Boltanski,

Rimer Cardillo, Carlos Capelán, Mark Dion e a obra dos brasileiros Claudio Edinger, Alice Miceli, Oiticica (dos retratos do bandido *Cara de Cavallo*), Armando Queiroz, Caetano Dias ou Paulo Nazareth entre tantos outros.

Se, por um lado esta identificação com a miséria e a marginalização teve raízes sociais, por outro lado, deveu-se também ao lastro cultural criado pela teoria do Gênio artístico concebida pelo pré-romantismo alemão, para o qual a negação das regras artísticas (práticas e teóricas) era vista de forma positiva e para a qual o uso de drogas e entorpecentes contribuía por bloquear temporariamente as regras sociais e culturais.

O *Sturm und Drang*, ao se contrapor ao racionalismo, reafirma a visão platônica da poesia como expressão divina.

Ecoam, na teoria moderna do gênio, as antigas palavras de Platão: 'Quem chegar às portas da poesia sem a inspiração das Musas, convencido de que pela habilidade se tornará um poeta capaz, revela-se um poeta falho.' Tratava-se, em seu entender, 'de possessão divina e de loucura'. É provável que Hegel tivesse essa passagem do *Fedro* em mente ao criticar o gênio como aquele que abdica da consciência e do esmero no processo criativo para sair de seu estado normal e criar divinamente. Inspiração, não transpiração, seria a marca do gênio. (DUARTE, 2011, p.70)

Na teoria platônica, a arte se encontra em inferioridade em relação à ciência (filosofia). A *verdade* habita apenas no plano da Ideia. O mundo natural e as coisas criadas pelo homem apresentam-se como cópias destas Ideias. A arte, ao tomar o mundo como referência seria, portanto, cópia da cópia. Cabe, no entanto, recordar que esta interpretação de que Platão condena a arte por ser cópia deve ser matizada, pois o termo é equivocadamente interpretado por muitos como cópia no sentido vulgar da palavra, ou seja, como imitação, e não no sentido que circulava na cultura grega a partir de Demócrito, que era o de "fazer como, ou ao modo de" (cfr. GIVONE, p.19). Já o uso da palavra *arte* é inadequado para se entender o pensamento de Platão sobre a produção de imagens uma vez que o termo era inexistente em seu tempo. Na antiguidade grega era a palavra *Tékne* que fazia referência à produção de objetos visuais/manuais, o que exigia do artífice estar em posse de conhecimentos técnicos e teóricos que lhe permitissem esta confecção. Esta terminologia servia para designar tanto a pintura e a escultura como a produção de cerâmicas, armas e escudos, além de um sem número de objetos que hoje seriam definidos como pertencentes à categoria do artesanato. Já o termo *Mousiké* fazia referência à música, à dança e à poesia. É sobre a poesia que Platão vai teorizar para demonstrar a inferioridade desta (da arte) frente à filosofia (VARES, 2010), e tampouco dirige sua crítica a toda e qualquer poesia e sim apenas àquela que se referencia na tradição homérica (PINHEIRO, 2007).

É preciso ter-se em conta que o termo *mimese*, nos escritos platônicos, aparece com sentidos contraditórios e tem sido motivo de grandes divergências entre acadêmicos ao longo dos anos sem que exista ainda hoje um consenso sobre o real significado ou sentido que o termo possuía para o autor da *República* (NUNES LOPES, 2002). A título de exemplo, no *Íon* e no *Fedro*, a poesia aparece como uma manifestação divina, uma intervenção das musas e, sob este ponto de vista, sem nenhum controle por parte do poeta. No *Íon*, ainda possui um caráter parcialmente negativo, mas no *Fedro*, é positivo por ser possessão, mania, não no sentido de loucura/demência, mas de “estar sendo conduzido por” deuses (Cfr. NEUMANN, 1992) e, neste caso, possui condições de instruir positivamente os jovens que é, em última análise, o foco de preocupação de Platão. Já na *República*, o sentido mimético é negativo e se refere especificamente a Homero (ou à tradição homérica e também a Hesíodo) e à Tragédia assim como à Comédia. Para Platão, tanto Homero como Hesíodo retratam homens iludidos e enganados, cujas ações se guiam por um desconhecimento das verdades. Platão os enfrenta por entender que, nestes autores, não há um discernimento claro entre o bem e o mal, entre bons e maus valores e, portanto, são inadequados para a formação moral do grego, ao passo que ciência (a filosofia), por guiar-se pela razão e não pela emoção (sentidos), evita os enganos e as falsidades sendo, assim, o instrumento adequado para a educação (NUNES LOPES, 2002). A tragédia e a comédia, por sua vez, por ser um instrumento pelo qual a Tradição homérica se atualizava, são também rejeitadas pelo filósofo.

É, portanto, na visão platônica positiva do *Fedro*, do poeta como possuído pelos deuses, que a teoria do gênio se alicerçou.

Entendemos agora a acusação de Hegel sobre o emprego da garrafa de champanhe pelos gênios: a aproximação dos estados do louco e do bêbado servia como fonte não apenas simbólica, mas afetiva, para que eles criassem sem a vigilância autoconsciente orientada pelas antigas regras estéticas clássicas. Essa posição, alargada para a vida em geral e não somente para a arte, fica bem clara no romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, cuja dramática história, ao ser publicada, provocou, pelo que sabemos, uma onda de suicídios na Alemanha por conta da identificação de muita gente com as dores de amor do personagem. Fiel à sensibilidade aflorada de então, ele exigia a singularidade do gênio na conduta da vida em geral, que não devia ser submetida aos padrões sociais tradicionais. (DUARTE, 2011, p.71)

Mas a visão romântica de artista não estava apenas constituída desta visão isenta de racionalidade, pois como Paulo Duarte recorda:

Era o final do século XVIII, e eles afirmavam que 'quanto ao mais elevado, não devemos confiar de modo tão exclusivo em nosso coração'. Se é verdade que 'em quem esta fonte secou nenhuma outra jorrará' também 'devemos, onde quer que seja, nos associar ao cultivado, ao que já tomou forma, como disse Friedrich Schlegel.

Em outras palavras, o primeiro romantismo alemão não concede à espontaneidade natural do sujeito o privilégio exclusivo na criação, enfatizando que esta precisa aliar-se à cultura e ao que ela construiu. Se houve uma 'rebelião do coração' durante o romantismo, ela não parou aí. Ela buscou fazer do gênio a soma da força natural com a reflexão intelectual. (DUARTE, 2011, p.77)

Em outras palavras, nem todas as expressões românticas ou seus ideários defenderam uma subjetividade desenfreada ou o uso de alteradores de consciência como o álcool ou drogas. No entanto, quando observamos a influência da visão romântica na construção da identidade artística, é esta imagem que predomina na concepção intermediária. Isto ocorre também porque o modelo que valoriza a negação das regras e relega importância ao aprendizado formal foi potencializado na primeira metade do século XX por parte de diversos movimentos (dos quais o surrealismo é o mais significativo), com a incorporação da produção de imagens dos enfermos mentais, das crianças e dos diletantes,

porém, o maior problema dessa compreensão é que ela tende a construir uma figura caricata do romantismo, como se ele fosse apenas sentimental, subjetivo, irracional, impulsivo, caótico e dispersivo, julgando-o segundo alternativas duais que, do lado oposto colocam a frieza, o objetivo, o irracional, a sobriedade, a ordem e o centro. Só que os primeiros românticos alemães buscam superar justamente esse tipo de raciocínio dualista que, entretanto, é revivido sempre que se tenta situá-los no extremo inferior das hierarquias de valor assim estabelecidas - extremo no qual se enquadram muitas manifestações românticas, mas não as do primeiro romantismo. (DUARTE, 2011, p.16)

No que se refere à associação entre arte e revolução, tal herança se deve à vinculação originária entre a Revolução francesa e intelectuais românticos, bem como aos ecos desta vinculação no início do século XX com o engajamento de incontáveis artistas das vanguardas modernistas aos movimentos revolucionários socialistas e comunistas.

El hecho es que la época fue revolucionaria. En la Universidad de Tubinga se festejó la toma de la Bastilla erigiendo un busto a la libertad circundado por los bustos de Bruno y Demóstenes. Tres jóvenes, tres amigos del seminario plantaron en los alrededores de la ciudad un 'árbol de la libertad'; se llamaban Hegel, Schelling y Hölderlin. Kant, tan preciso como es sabido, la gente regulaba sus relojes a la hora de su paseo, aquel día salió un poco antes de casa para tener noticias de la revolución. El propio Goethe, en los versos de Herman y Dorotea celebró la revolución y las esperanzas que toda una generación había depositado en ella. (DE PAZ, 1986, p.41)

Mas deve se ter em conta o desencanto com a Revolução francesa e o surgimento de uma negação do mundo que criaria uma curiosa associação entre postura revolucionária e interioridade.

Con respecto al sentir romántico puede hablarse de una sustitución de la experiencia del mundo por una experiencia de sí, y dar de ella una explicación sociológica. A partir de la Revolución, el individuo había perdido todo el apoyo externo; debía contar consigo mismo y buscar en sí mismo sus propios puntos de apoyo. Así encontró en el propio Yo, en la propia interioridad un objeto infinitamente más importante, infinitamente más interesante. [...] Los hombres que vivieron después de la gran fractura de la Revolución fueron perpetuos exilados de la interioridad, mártires rebeldes de su alienación. La vida podía ser vivida solo si estaba elevada por la contemplación de los mitos. Incluso cuando pintaban con cuidada meticulosidad lo real, eran visionarios. Uno de los temas favoritos, era el de la cárcel real o simbólica: su cárcel era el universo, como había expresado Pascal en una célebre imagen; pero era también su conciencia, su Yo. Querían identificarse con los primitivos, con las fuentes, con los árboles, con los elementos naturales en general y con los pueblos de una humanidad más joven o con los de épocas futuras. (DUARTE, 2011, p.69)

Em suas origens, os românticos foram entusiastas da Revolução Francesa. No entanto, o caráter expansionista das guerras napoleônicas e o surgimento de diversas revoluções populares como na Polônia, Irlanda, Áustria, Espanha e Nápoles fizeram emergir uma reação contrária ao ideário revolucionário francês e uma associação positiva entre revolução e nacionalismo que foi muito mais adequada ao ideário romântico, mas que gerou, por outra parte, diversas teses de caráter reacionário (DE PAZ, 1986, p.43). O artista romântico identifica-se com a classe obreira explorada e se rebela contra o burguês, seu mundo e seus valores.

E foi justamente porque esta situação de instabilidade política perdurou na Europa durante praticamente todo o XIX (com períodos de grande intensidade revolucionária, como os de 1820, 1830 e especialmente os de 1848, coincidentemente ano do lançamento do Manifesto comunista de Marx) que o ideário romântico e sua imagem de artista adentrou o século XX ganhando um novo e forte impulso com a revolução russa de 1917. Na contemporaneidade, esta herança pode ser reconhecida em práticas artísticas que questionam o sistema político ou de validação e institucionalização artística de museus e galerias, das quais os exemplos mais paradigmáticos são oriundos das práticas performáticas dos anos sessenta e setenta, surgidas em espaços alternativos como *Roup Material*, *Guerrilha Girls*, *Grand Fury*, *Colab*, *PADD* ou *ADC do Rio* entre outros e, mais recentemente, das práticas de arte ativista como um todo.

Não é preciso se alongar com explicações sobre a postura revolucionária de artistas e movimentos modernistas para dar-se conta da herança romântica, até bem depois da segunda metade do século XX (ROSENBLUM, 1993), e na “concepção intermediária”, persiste na contemporaneidade como uma referência para o modelo de “ser artista”, exercendo influência na formação do jovem artista. A dura perspectiva profissional que o estudante de artes visualiza no

início de sua carreira, quando acrescida de uma estrutura familiar frágil, seja afetiva ou econômica, é outro elemento que contribui enormemente para que a associação entre arte e marginalização seja vista como inexorável para a criação artística. A frequente falta de uma perspectiva profissional que permita uma via de acesso satisfatória aos bens de consumo que a sociedade oferece, é transformada em algo positivo, aceita e até mesmo justificada como necessária. Este modo de pensar, esta significação, só é possível porque existe um arcabouço cultural romântico da imagem do artista que permite associar grandes criações artísticas com estas condições de privação e, assim, justificar um eventual fracasso ou o próprio medo de enfrentar as adversidades da vida.

Agora bem, muito mais que do circuito de galerias típicos do século XIX e primeira metade do XX, na contemporaneidade o sistema das artes oferece ao artista do século XXI, uma articulação público-privada de apoio financeiro e de patrocínio que permite o financiamento da produção e da exibição em espaços não comerciais que proporcionam, muitas vezes, um grau de reconhecimento e ganhos econômicos superior ao que o autor obteria no mercado de galerias, sem falar na crescente oferta de residências e bolsas artísticas internacionais. Não se afirma com isso que os artistas não encontrem dificuldades de reconhecimento ou de ganhos econômicos no sistema das artes. O que se identifica é que o modelo cultural do artista marginal/ revolucionário que se opõe aos valores burgueses do mercado faz pouco sentido em um sistema onde parte expressiva dos recursos de financiamento dos quais ele se beneficia são oriundos da iniciativa privada.

Quanto à quarta ideia romântica que apontamos: o domínio das relações teóricas entre arte e filosofia, entre teoria e prática, e sua sobrevivência no extrato mais elevado da educação artística, é possível identificá-lo no âmbito da formação universitária.

É certo que a arte já pensava antes, porém pensar a si mesma não era condição de sua atividade. Passou a ser. 'Se a poesia deve se tornar arte, se o artista deve ter profundo discernimento e ciência dos seus meios e fins, e dos obstáculos e objetos dela, o poeta tem de filosofar sobre sua arte', afirma Schlegel. Justo onde a arte pareceria perder a simples centralidade histórica que tinha, por exemplo, com os antigos gregos, surgia a transformação que faria a arte moderna. [...] refletir deixava de ser só o entrave para a ação de criar. Tornava-se outra forma de criar. (DUARTE, 2011, p.46)

Esta herança da filosofia romântica - que integra teoria (filosofia) e prática artística - criou raízes profundas no XIX e início do Século XX por sua valorização da subjetividade. Na arte, é visível não apenas nos diversos manifestos e declarações de artistas modernistas (ROSENBLUM, 1993).

Neste sentido, como já apontamos em VARGAS (2015), discordamos de Danto (2006, p.10) quando este nega a influência romântica tanto no modernismo como na arte contemporânea. Discordamos não apenas porque são muitos os estudos que demonstram a sobrevivência de valores românticos na visão artística moderna e da continuidade de elementos da modernidade na contemporaneidade. Mas também discordamos porque, ao descredenciar a filosofia romântica, Danto também afirma a não utilidade teórica de toda a produção hermenêutica, fenomenológica e pós-estruturalista que valoriza a subjetividade (o que é uma influência da filosofia romântica). Ao negar validade a estas abordagens, desqualifica a obra de autores próximos a fenomenologia/hermenêutica como Dilthey, M. Heidegger, H.G. Gadamer, M. Ponty, L. Pareyson, G. Vattimo, P. Ricouer, E. Morin e pós-estruturalistas como J. Derrida, G. Deleuze, F. Guattari, G. Agambem, J. Baudrillard, F. Lyotard, cujos textos são recorrentes em dissertações e teses que se realizam nos programas de pós-graduação em artes no Brasil e no exterior. E a presença destas abordagens na produção acadêmica ocorre justamente porque:

Nas obras de arte em que reconhecemos pensamento e nos escritos filosóficos em que somos tomados pelo tom poético, não estariam momentos casuais e desvios desafortunados nos quais se confundiria o que é arte com o que é filosofia. Pelo contrário. Tais momentos tornariam patente o que fica latente em outros, a saber, que filosofia e poesia partilham o espaço da linguagem em que se inventam a si mesmas. Portanto jamais está definido de antemão, no sentido ontológico, onde fica uma e onde fica a outra. (DUARTE, 2011, p.154)

Por fim, esta valorização da vinculação entre teoria e prática se estende ao sistema das artes como uma decorrência natural das estreitas relações existentes entre a vida universitária e museus, fundações públicas e privadas e inclusive galerias.

A partir da segunda metade do século passado, a criação ou incorporação das escolas de artes plásticas ao ensino universitário estimulou as relações entre disciplinas teóricas (História da arte e Filosofia, em particular) e as práticas de atelier. O surgimento de diversos cursos de pós-graduação ligados ao campo das artes, por sua vez, foi determinante para que os vínculos entre teoria e prática se consolidassem qualificando não mais apenas o artista no domínio do fazer, mas também na arte do discurso sobre o fazer e sua história. Esta formação foi absorvida pelo sistema das artes estimulando um fazer e uma apreciação que valoriza e determina a relação intrínseca entre prática e teoria presente na produção artística contemporânea.

Ao pesquisador, cujo interesse seja a compreensão dos valores que animam os atuais processos de construção das identidades artísticas, um olhar

atento à herança romântica é, como buscamos evidenciar, pertinente. Para o educador, seja este atuante no ensino fundamental ou superior, o entendimento histórico das origens e influências da filosofia romântica é igualmente importante uma vez que auxilia nas estratégias pedagógicas de formação tanto para a apreciação como de produção artística.

REFERÊNCIAS

- CANTERLA, Cinta. *Naturaleza y símbolo en la estética romántica. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. No 4-5
Espanha: Cádiz, 1997
- DE PAZ, Alfredo. *La revolución romántica*. Ed. Tecnos, Madrid, 1986
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Ed. Edusp, 2006
- DUARTE, Pedro. *Estio do tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2011
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989
- _____. *De la mitocrítica al mitoanálisis – Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993
- FRANCO JUNIOR, H. *A Eva barbada*. São Paulo: Ed. Edusp, 1996
- FRANK, Manfred. *El Dios venidero*. Barcelona: Ed. Del Serbal, 1994
- GIVONE, Sérgio. *Historia de la estética*. Madrid: Ed. Tecnos, 1990.
- KRIS, E & KURZ. *O La leyenda del artista*. Madrid: Catedra, 1982
- HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Ed. Alianza Forma, 1994
- NEUMANN, Eckhard. *Mitos de artista*. Madrid: Ed. Tecnos, 1992
- NUNES LOPES, Daniel Rossi. *Platão: a República, libro X*. Dissertação de mestrado/UNICAMP. 2002
- PINHEIRO, Marcus Reis. *A crítica aos poetas no livro X da República*. Revista CALÍOPE 16. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007
- ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico de Friedrich a Rothko*. Madri: Alianza, 1993
- VARES, Sidney. *O problema da arte no pensamento de Platão – em VIVA VOX – DFL*. Sergipe: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE (Ano 3 - no.6) Julho-Dezembro, 2010
- VARGAS, Antonio. *A herança da filosofia dos primeiros românticos na problematização da tese do fim da arte de Arthur Danto*. Revista URDIMENTO (v. 2, n. 25, p.123-137). São Paulo: PPGT/UDESC, Dezembro de 2015
- WARNKE, Martin. *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Ed. EDUSP, 2010.

Antonio Vargas SantAnna

Professor efetivo do PPGAV-UDESC, Professor de Pintura e artes do Departamento de Artes Visuais. Doutor em Pintura-Artes pela UCM-Madrid (1992)

(*) Texto submetido em maio de 2014 e atualizado em 2017 para esta publicação.