



## **Diversos**



# O romantismo e o revival gótico no século XIX

José D'Assunção Barros\*

169

Artefilosofia, Ouro Preto, n.6, p. 169-182, abr.2009

## Romantismo e Classicismo

“Romântico” e “Clássico” são duas das noções mais basilares da história da arte ocidental, pelo menos até os primórdios da arte moderna. Uma e outra destas noções se estendem no tempo, para trás e para frente, a partir do momento em que começam a ser fortemente contrastadas em fins do século XVIII e início do século XIX. Hoje em dia, a palavra “clássico” remete popularmente à idéia de algo culturalmente consolidado, e, no seu limite, às idéias de regrado e acadêmico; e a palavra “romântico” têm suas ressonâncias no imaginário amoroso, implicando em paixão e arrebatamento, em capacidade de romper as regras em vistas de um ideal maior. Estas são extensões algo vulgarizadas das noções de “clássico” e “romântico” nos dias de hoje, quando já nem o “clássico” nem o “romântico” são propriamente estilos de arte, a não ser se historicamente considerados. Mas será interessante investigar as extensões destas expressões no passado histórico, porque isto ajudará certamente a compreender a própria história da arte ocidental.

A idéia de *classicismo* apresenta mesmo um imaginário matricial. Quando se estuda a História da Arte no Ocidente, é muito comum nos defrontarmos com a narrativa de uma arte que pretende ser denominada “ocidental” – contra todos os riscos que esta generalização envolve – remontando a uma matriz greco-romana na qual se destaca precisamente o seu período “clássico”: a chamada antiguidade clássica. E a partir daí essa narrativa de uma história ocidental não pode contornar mais a idéia do “clássico”, mesmo porque existem períodos desta história que extraem a sua principal identidade precisamente desta referência aos valores essenciais da antiguidade clássica. Assim foi com o período da arte renascentista – habitualmente denominada “arte clássica” para o campo das artes visuais – e assim seria para a chamada “arte neoclássica” que começa redelinear a sua identidade a partir do período iluminista da história europeia<sup>1</sup>.

A idéia de *romantismo* é igualmente rica. Em parte ela foi se aclarando na história da arte pelo contraste com a idéia de classicismo – como um sentimento de novidade que se opôs a partir de fins do século XVIII contra uma arte academizada – mas em parte a chamada “arte romântica” também terminaria por fabricar as suas matrizes históricas. Na civilização ocidental – uma civilização histórica por excelência – tudo precisa encontrar as suas origens, as suas heranças, as suas fontes de inspiração, o trovão que antecede o raio. Os senti-

\* Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Professor Visitante da UFJF e Professor Titular da USS de Vassouras. É também professor no centro universitário Conservatório Brasileiro de Música (Rio de Janeiro). Mais recentemente, publicou os livros *O Campo da História* (Petrópolis: Vozes, 2004) e *O Projeto de Pesquisa em História* (Petrópolis: Vozes, 2005), *Cidade e História* (Petrópolis: Vozes, 2007) e *A Construção Social da Cor* (Petrópolis: Vozes, 2008). E-mail: Jose.assun@globo.com

<sup>1</sup> Entre os teorizadores do classicismo, destacam-se Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e Meng (1778-1779). O primeiro livro de Winckelmann – *Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Escultura e Pintura* (1756) – analisou sistematicamente o ideal da arte grega e propôs sua imitação como única possibilidade de uma arte digna (WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Porto Alegre: UFRGS, 1975).

mentos que começavam a aflorar em fins do século XVIII – antes de tudo produtos de sua própria época – precisavam construir também a sua história, destruir velhos ídolos para substituí-los por outros, resgatar de um passado qualquer algo que os tivesse prefigurado. O século XIX, que muitos chamaram de “século da História”, não poderia fugir disto – e é interessante lembrar que, ao lado de sua consciência histórica, os artistas do século XIX empenham-se em afirmar a sua autonomia e a inserção da Arte na Sociedade afirmando-se como homens do seu tempo. Mas esta inserção, nisto muitos concordavam, tinha também a sua história – uma história a ser reconstruída de acordo com as novas motivações românticas, e não por imitação à história que antes fora construída pelos clássicos<sup>2</sup>.

A Idade Média surge, assim, como uma época oportuna para abrigar os sonhos românticos então nascentes. Esta tendência de escolha explica-se facilmente. A Idade Média – mais particularmente os períodos românico e gótico – haviam sido de longa monta depreciados pelos artistas e sábios renascentistas, que acharam conveniente construir o seu elogio histórico da antiguidade clássica por oposição ao período histórico que lhe seguiu, uma Idade Média que muitos queriam ver como berço de superstições, de domínio exclusivamente religioso, ou até mesmo como uma “longa noite de mil anos”. Mais tarde, o Iluminismo – com novos elogios ao classicismo greco-romano e ao humanismo renascentista – reforçou esta visão negativa acerca da Idade Média. A Idade Média tornou-se, desta maneira, o período anti-clássico por excelência. Quando começa a se consolidar um complexo de tendências contrastantes em relação aos ideais e atitudes tipicamente clássicas, a partir das últimas décadas do século XVIII, nada mais natural que este horizonte temporal fosse reassimilado de maneira positiva. De mundo das sombras, da superstição, da irracionalidade, a Idade Média passa a ser evocada como um mundo de heroísmo, de misteriosa magia, de amores intensos e de empolgantes aventuras. Estes tempos medievais de cavaleiros andantes, de trovadores que morrem de amor e de catedrais góticas passa então a ser reanimado pela literatura e pela arte que logo seria denominada “romântica” – ao lado de outros mundos igualmente fascinantes que se situavam fora da cristandade ocidental: o Oriente, a África, as Américas.

É assim que, da mesma forma que o Neoclassicismo extraiu a sua identidade essencial da matriz clássica greco-romana e renascentista, um setor da Arte Romântica construiu para si o seu horizonte gótico, sempre que quis se refugiar em um passado distante. Mas antes de discutirmos esta reapropriação romântica do mundo gótico, será conveniente examinar o que o Romantismo trouxe de propriamente novo por oposição ao já consolidado ideal de Classicismo. Deve-se ressaltar, entretanto, que a oposição entre Romantismo e Neoclassicismo a partir de fins do século XVIII mostra-se eivada de ambigüidades e de imprecisões quando sobre elas fazemos incidir algumas das obras de arte do período, ou mesmo quando consideramos os movimentos literários e artísticos. Sobre esta questão, pode-se consi-

<sup>2</sup> Entre os teorizadores do Romantismo, destacam-se os nomes de Friedrich Schlegel (1772-1829), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1789-1854) e Ludwig Tieck (1773-1853). Entre as obras que discutem posições importantes, pode ser citada a de Schlegel: *O dialeto dos fragmentos*, São Paulo: Iluminuras, 1997 [original: 1798].

...

<sup>3</sup> Giulio Carlo ARGAN, “Clássico e Romântico” in *História da Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.12. De algum modo, em alguns aspectos as concepções de autores como Winckelmann e Diderot (1713-1784), embora se afinem com a postura neoclássica, já prenunciam ligeiramente a superação do paradigma clássico mais puro. Eles ainda concebem a arte como imitação, mas dão novas direções a esta palavra. Para Winckelmann, as artes plásticas são artes da imitação da palavra, do sentido, da história, e desta maneira não cabe mais à arte imitar a natureza, como os gregos o fizeram, mas sim imitar a representação grega da

derar a análise do historiador da arte Giulio Carlo Argan, que discute as interpenetrações e ambigüidades recorrentes entre os modelos Romântico e Neoclássico, chegando a formular a hipótese de que “o Neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica: aquela segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte”<sup>3</sup>.

A dicotomia entre Romantismo e Classicismo será em todo o caso oportuna, principalmente para ambientar um exame dos modelos que cada um destes pólos referenciam. Para recuperar a história desta dicotomia, pode-se dizer que a expressão “Romantismo” começa a se fazer conhecida em fins do século XVIII – passando a se aplicar a um campo que contrasta frontalmente com os princípios classicistas já consolidados nas Academias. O Romantismo, então, passa a opor à estética neoclássica um complexo de novas tendências que gradualmente vão se tornando menos ambíguas, até constituírem uma nuvem de idéias fundamentais que podem ser identificadas por algumas expressões: “sentimento”, “imaginação criadora”, “originalidade”, “gênio”, “expressão”. Algumas destas idéias não são certamente inéditas no período em que desabrocha o Romantismo, mas o fato é que elas começam a se combinar de uma maneira singular e a se transformar nos elementos centrais de uma postura estética, passando a compor uma nova atitude artística face ao padrão neoclássico. Desde já, registre-se a ressalva de que o Romantismo apresentaria mais caminhos internos abertos aos seus artistas do que o Neoclassicismo, e é por isto que muitos autores preferem falar de vários “romantismos” ao invés de um único “Romantismo”.

A idéia de “originalidade”, por exemplo, torna-se cada vez mais importante como qualidade essencial da grande arte e do artista. Esta nova maneira de enxergar a arte em função da “originalidade” e do “gênio”, palavras que agora aparecem intimamente ligadas, podem ser bem ilustradas por uma seção da *Crítica do Juízo* (1790), de Kant, onde o filósofo alemão define o “gênio” como um dom natural ou aptidão mental inata que daria regras à arte<sup>4</sup>. Neste sentido, as belas-arts só seriam possíveis como produto do gênio e a sua propriedade fundamental deveria ser precisamente a “originalidade”. Taxativamente, Kant chega a afirmar a radical oposição entre o gênio e o espírito de imitação. Esta nova perspectiva sobre a natureza da Arte vai tomando de assalto a nova mentalidade romântica, e não é difícil inferir que as antigas idéias neoclássicas que associavam Arte e Imitação encontram a partir daí um ponto onde podem ser radicalmente confrontadas.

Outros sintomas da nova postura filosófica perante a Arte também aparecem na mesma época em obras como as *Cartas sobre a educação estética do homem*, de Schiller, ou no texto crítico de Goethe (1749-1842) intitulado “O Ensaio sobre a pintura de Diderot”<sup>5</sup> (1798). Neste último texto, é a idéia de uma aliança entre Natureza e Arte através da doutrina clássica da imitação – expressa pelo iluminista Diderot em seus *Ensaio sobre a Pintura* (1765)<sup>6</sup> – o que atrai as principais críticas de Goethe, já imbuído das idéias de que a Arte

natureza. Winckelmann afirma como princípio da arte grega e de sua excelência insuperável a “nobre simplicidade e silenciosa grandeza”. Se ao moderno não cabe mais a relação direta com a natureza, é apenas no modo de relacionamento com a sua história, com o seu passado, que a arte pode avizinhar-se da simplicidade e grandeza dos antigos. / Quanto a Diderot, a Imitação que ele tem em vista não é a imitação mediada por regras paralisantes, mas a “imitação do processo”, do modo de operação da Natureza (e do modo de operação dos antigos). Sobre isto ver Denis DIDEROT, *Ensaio sobre a Pintura*, São Paulo: Papirus, 1993, p.18-19.

<sup>4</sup> Imanuel KANT, *A Crítica do Juízo*, Oxford: University Press, 1952.

<sup>5</sup> Johann Wolfgang GOETHE, “L’Essai sur la peinture de Diderot” in *Écrits sur l’art*, Paris: Klincksiek, 1983.

<sup>6</sup> Denis DIDEROT, *Ensaio sobre a Pintura*, Campinas: Papirus, 1993.

constitui um mundo paralelo e de que a função do artista é criá-lo. Mais tarde, a consolidação das idéias de arte e de artista trazidas pelo Romantismo já estariam perfeitamente consolidadas em obras como o ensaio de Charles Baudelaire sobre “a obra e a vida de Eugène Delacroix”<sup>7</sup>.

A idéia de “expressão” constitui outra noção que se transmuda com o advento de pensamento romântico – e devemos ter sempre em mente que por algum tempo a concepção romântica convive com a concepção neoclássica, não se substituindo a ela cronologicamente. Para os renascentistas, e também para os neoclássicos, a palavra “expressão” corresponderia a traços e atitudes corporais que o artista traduziria para o espectador através de suas pinturas e esculturas. Para os românticos, esta palavra adquire novos sentidos: o que o artista deveria expressar eram os seus próprios sentimentos. Através da obra, o espectador conseguiria se sintonizar com os sentimentos do artista. Estas idéias são bastante novas no sentido de que combinam “expressão” e “sentimento” em uma concepção inédita da Arte.

Outro aspecto característico do Romantismo refere-se à “subjetividade”, por oposição à “objetividade” clássica. Esta questão também impõe novos sentidos à idéia de “beleza”. O “belo romântico” é essencialmente subjetivo, característico, mutável – e opõe-se francamente à objetividade, universalidade e imutabilidade que estavam implicadas na noção clássica de beleza<sup>8</sup>. Para além disto, a subjetividade romântica é um lance de muitos dados. Historicamente, esta tendência ao mergulho na subjetividade logo se articulava às decepções diante dos fracassos do projeto revolucionário iluminista, que tinha conduzido à Revolução Francesa, mas falhando, contudo, nos seus ideais básicos de “liberdade, igualdade e fraternidade”. O mundo da Restauração, reajustando privilégios aristocráticos aos interesses de uma elite saída da burguesia, e consolidando fronteiras nacionais com a derrota definitiva da expansão napoleônica, conduzia muitos dos artistas e pensadores da época a abandonarem os últimos resíduos da utopia iluminista de uma Sociedade universal – uma “sociedade” em sentido abstrato – em favor das sociedades específicas, povos dotados de suas próprias realidades nacionais, históricas, geográficas e lingüísticas. Daí se desdobram as vertentes nacionalistas que também grassam no Romantismo.

A decepção diante da realidade concreta, vividamente sentida por alguns dos artistas românticos, já entrado o século XIX, também favorecia as atitudes de confronto em relação a esta mesma realidade: para além dos gestos de protesto e dos engajamentos em processos que visassem à transformação da realidade social – como os movimentos revolucionários que logo se traduziriam em novas vagas revolucionárias – surgiam também as atitudes de “fuga”, elas mesmas configurando uma outra maneira de rejeitar a realidade decepcionante.

Estas várias alternativas de enfrentamento da realidade foram percorridas pelos diversos artistas românticos, interferindo nas suas temáticas, na sua maneira de lidar com arte, e nos seus estilos pessoais.

<sup>7</sup> Charles BAUDELAIRE, “A Obra e a Vida de Eugène Delacroix” in *Escritos sobre a Arte*, São Paulo: Imaginário, 1991.

<sup>8</sup> Giulio Carlo ARGAN, “Clássico e Romântico” in *História da Arte Moderna*, p.17.

Para nos atermos aos exemplos da pintura, podemos identificar desde os protestos e críticas sociais de um Goya, até as diversas modalidades de fuga: a fuga do artista para dentro de si mesmo (reintensificando o mergulho na subjetividade), a fuga para uma natureza onde se anula ou reduz a presença do homem, e por fim a fuga para outros lugares e para outros tempos.

Quando optaram pela alternativa da fuga, os artistas românticos também conseguiram marcar a sua distância em relação ao Neoclassicismo do século XVIII. Isto nos leva mais uma vez à questão da rejeição dos modelos e contramodelos tradicionais, permitindo retomar em seguida a questão da reapropriação do Gótico pelo Romantismo. Tal como já se disse, ao mesmo tempo em que a Antiguidade Clássica e o Renascimento constituem períodos particularmente iluminados do ponto de vista neoclássico, já um período como a Idade Média representava a superstição, a irracionalidade, uma idade sombria. Por oposição aos neoclássicos, os românticos vão resgatar precisamente este período – que para eles recende a aventura, a heroísmo, a intensidade, o sentimento, e também a magia e mistério. Para muitos deles, a Idade Média representava o que já não viam na moderna sociedade burguesa. Mas deve-se notar que, mesmo em fins do século XVIII, o resgate do mundo medieval já se fazia notar à altura dos anos conturbados que tiveram na Revolução Francesa o seu evento mais expressivo.

## O Gótico e a sua reapropriação romântica

De modo geral – e antes de falar mais especificamente da apropriação da arquitetura gótica pela Arte Romântica – é possível identificar uma significativa reapropriação da Idade Média em diversos campos das letras e artes a partir de fins do século XVIII e de grande parte do século XIX. Uma realização pioneira neste sentido aparece com Wackenroder (1773-1798), poeta e teorizador do Romantismo que morreu prematuramente, mas não antes sem deixar em uma de suas obras um capítulo que interessa particularmente à questão aqui discutida.

“Algumas palavras sobre a Universalidade, a Tolerância e o Amor Humano na Arte” é o título de um texto que se mostra como um verdadeiro convite a compreender as formas artísticas de tempos e lugares distantes, sem excluir a sua possibilidade de comparação com modelos mais familiares:

Por que não condenais o indiano pela razão de ser indiano e não falar a nossa língua. E quereis condenar a Idade Média porque não construía templos iguais aos da Grécia?<sup>9</sup>

Por esta mesma época começam a surgir romances tematizando a Idade Média. Um dos exemplos mais significativos é o romance “Heinrich von Ofterdingen” de Novalis (1772-1801). Inspirada na vida de um semi-lendário Minnesänger, esta obra é pretexto para trazer à tona uma Idade Média da qual Novalis já mostrara nostalgia em um texto escrito no ano anterior. “A Crisandade ou a Europa” era o

<sup>9</sup> W. H. WACHENRODER, “Efusões Sentimentais de um Irmão Leigo, Amante dos Artes” in *Scritti di Poesia e di estetica*, Torino: Bollati Boringhieri, 1993, p.27-29.

nome de um ensaio que olhava com saudosismo para uma época em que “uma única Cristandade habitava esta parte do mundo”<sup>10</sup>. À parte a intrincada questão religiosa que reside nesta referência, podemos notar aqui uma primeira dimensão que freqüentemente acompanharia o movimento em favor da retomada da arquitetura gótica: a busca de um *ethos* religioso que parecia ter-se perdido nas sociedades europeias de fins do século XVIII. Além disto, Novallis chama atenção para a Idade Média como uma época de esplendor para a Arte:

Com que serenidade se deixavam as belas assembléias nas igrejas misteriosas adornadas de imagens edificantes, plenas de suaves aromas e animadas de sublime música sacra.

Esta refutação da velha idéia iluminista de uma Idade Média retratada como uma época de decadência e barbárie é também encaminhada por outros autores, como Friedrich Schlegel, para quem “o tempo das Cruzadas e das poesias cavaleirescas dos trovadores pode assimilar-se à primavera universal em todas as nações do Ocidente”<sup>11</sup>. Esta e outras passagens de Schlegel explicitam claramente a construção de um novo horizonte referencial por oposição ao tradicional horizonte histórico da Antigüidade Clássica. O mundo dos trovadores medievais, que também foram estudados sistematicamente por Schlegel, é apontado aqui como uma “primavera universal” para as nações do Ocidente – imagem muito significativa por que ao mesmo tempo coloca a Idade Média em um ponto de origem (a primavera), e ao mesmo tempo a universaliza como uma nova referência para o Ocidente Cristão.

Também no campo da música não faltam os exemplos de retomada de temas, lendas e ambientes medievais – e somente as ópera de Richard Wagner já fornecem diversificados exemplos que vão de “Tristão e Isolda”, consubstanciação do amor extremo que os artistas românticos desejavam revitalizar, até “Parcival”, “Tannhauser” e os “Mestres Cantores de Nüremberg”, todos temas medievais.

A revalorização da Idade Média não poderia deixar de emergir também na Arquitetura, campo que até então fora território predominantemente marcado pela estética neoclássica. É aqui que se verificaria, com o advento do Romantismo, uma retomada da arquitetura gótica. Antes de examinarmos mais especificamente a sua reapropriação romântica, convêm alguns esclarecimentos a respeito do Gótico medieval. A Arte Gótica desenvolveu-se entre os séculos XII e XIV, num período de profundas transformações em que se assistiu a uma expansão da sociedade feudal em diversas direções, incluindo um notável reavivamento do comércio de longa distância e a revitalização do urbanismo medieval. É também o período de retomada do centralismo monárquico, ao mesmo tempo em que a Igreja vive um diversificado florescimento interno com a multiplicação de ordens religiosas e com a associação do clero ao novo desenvolvimento urbano. Todos estes fatores históricos repercutem de alguma maneira na formação do novo estilo, e também não faltaram estudos que examinaram a articulação do Gótico a outros fenômenos culturais que

<sup>10</sup> NOVALIS, “La Cristianità o l'Europa” in *Opera Filosofica*, Torino: Einaudi, 1993, p.591-609.

<sup>11</sup> Friedrich SCHLEGEL, *História da Literatura Antiga e Moderna*, Torino: Paravia, 1974, p.137-138).

lhes são contemporâneos, como o desenvolvimento da Escolástica. Tal é o caso do ensaio de Erwin Panófsky sobre “A Arquitetura Gótica e a Escolástica” (1951)<sup>12</sup>.

A passagem da austeridade românica para o audacioso estilo gótico no século XII é analisada por Georges Duby como uma verdadeira “marcha para a luz”, e o mosteiro de Saint-Denis, em 1130, é tomado como um ponto privilegiado para investigar esta transição, com destaque para a atuação do Abade Suger neste processo<sup>13</sup>. O importante, contudo, é perceber a combinação de fatores que estão como que concretizados na Catedral Gótica: a cristandade; o florescimento de uma burguesia urbana renovando a sociedade feudal de sua época; a articulação às monarquias que começam a se fortalecer preparando os primórdios das nações centralizadas do período moderno; as profundas marcas de cada comunidade na construção de sua própria Catedral, transferindo-lhe tanto as especificidades locais como o esforço de diversas gerações de trabalho humano – e, por fim, a arquitetura que aponta para o alto, abrigando no seu interior vitrais que enchem o ambiente religioso de luz. Um exemplo significativo desta arquitetura pode ser encontrado na *Catedral de Notre Dame*, concluída em 1220 em Chartres, e que tanto domina a cidade de uma posição elevada como se integra intimamente à vida cidadina. As várias características do Gótico – sejam as históricas ou as arquitetônicas – vão se fixar como importantes referências afetivas para o *revival* romântico da arquitetura gótica, conforme teremos oportunidade de verificar<sup>14</sup>.

Diversos aspectos podem ser apontados para a oportunidade do renascimento gótico em associação à corrente romântica. Tal como assinala Giulio Carlo Argan em seu estudo sobre “O Romantismo Histórico”<sup>15</sup>, a arquitetura gótica é antes de mais nada ‘cristã’, e ao lado disto manifesta-se um claro ‘desejo de transcendência’ na sua insistência nas verticais, reforçadas visualmente pelo ‘arrojo e complexidade’ de suas estruturas. Da mesma forma, esta arquitetura é ‘burguesa’ porque nasce nas cidades, e gera catedrais que através de várias gerações envolvidas na sua construção concretizam admiravelmente a idéia de pertencerem às “comunidades”.

Boa parte das idéias românticas aparece aqui: a busca de um *ethos* religioso, o desejo romântico de transcendência, o arrojo e complexidade (em oposição à simplicidade neoclássica), a ligação de origens com a atualidade burguesa e a valorização da comunidade específica, de cada povo ou comunidade especial ao invés da Sociedade abstrata das antigas utopias iluministas. Não é à toa que, na primeira metade do século XIX, mesmo o arquiteto neoclássico Karl Friedrich Schinkel teria reconhecido que, ao mesmo tempo em que a arquitetura neoclássica seria apropriada para a expressão do sentido do Estado, a arquitetura gótica seria mais apropriada para expressar a tradição religiosa da comunidade<sup>16</sup>. Adicionalmente, deve-se lembrar que a catedral gótica apresentava características distintas nos vários países da Europa, o que permite dizer que a reapropriação romântica do Gótico – seja com a construção de igrejas neo-góticas ou

<sup>12</sup> Erwin PANÓFSKY, *Arquitetura Gótica e Escolástica*, São Paulo: Martins Fontes, 1991. Uma das teses desta obra é a da sincronicidade perfeita entre a escolástica e o gótico, avançando bastante em relação a trabalhos anteriores que também postularam uma relação entre a arte gótica e o pensamento escolástico, como foi o caso de Charles Morey em *Medieval Art*, New York: 1942.

<sup>13</sup> Georges DUBY, “Deus é Luz” em *O Tempo das Catedrais*, Lisboa: Estampa, 1979, p.103-136 [original: 1966].

<sup>14</sup> Um estudo mais sistemático do Gótico, com suas inúmeras variedades e fases históricas, foi desenvolvido por Henri FOCILLON, *Arte no Ocidente*, Lisboa: Estampa, 1980 [original: 1938].

<sup>15</sup> Giulio Carlo ARGAN, “O Romantismo Histórico” in *História da Arte Moderna*, op.cit., p.29.

<sup>16</sup> Id. *ibid.*, p.30.

com a 'recomposição-acabamento' de estruturas já existentes – podia almejar refletir as diversidades de cada país em oposição à ambição universalizante da estilística neoclássica.

Ao mesmo tempo em que ocorria o *revival* gótico através da construção de igrejas neogóticas e de edifícios inspirados na arquitetura medieval, ou então da restauração de edifícios já preexistentes, o Neogótico também foi amparado por estudos teóricos diversos. Entre os autores que empreenderam estes estudos, pode-se citar Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc (1814-1879), escritor e arquiteto que idealizou uma modalidade de “restauração interpretativa” onde o restaurador deveria buscar retirar o que parecesse excessivo no monumento. Esta idéia ancorou a restauração, por ele empreendida, da *abacial românica de Vézelay* (1840). De acordo com a perspectiva de Viollet-le-Duc, “restaurar um edifício não é conservá-lo, repará-lo ou refazê-lo, mas sim reconstruí-lo num estado total que pode nunca ter existido num dado momento”<sup>17</sup>. Esta abordagem da idéia de restauração não deixou de provocar críticas na época e em períodos posteriores. Assim, Anatole France teria resumido em uma frase lapidar suas críticas contra este estilo de restauração interpretativa: “as pedras novas talhadas num velho estilo são falsos testemunhos”<sup>18</sup>.

Outro especialista em arquitetura neo-gótica era A. W. Pugin (1812-1852), autor de sistemáticos índices tipológicos da arquitetura e da decoração góticas, e que reaparece na reconstrução da Câmara do *Palácio de Westminster*, na Inglaterra. Com a destruição desta Câmara por um incêndio em 1834, ponderou-se que as liberdades civis da Inglaterra tinham seus primórdios na Idade Média, e que, portanto, uma aparência gótica seria a mais adequada para este edifício. Mas, por outro lado, a restauração do edifício também contou com a colaboração de Charles Barry (1795-1860), que era um especialista em estilo Renascença. Da colaboração entre o especialista em neogótico e o especialista neoclássico nasceu um edifício em que Charles Barry determinou o formato e a distribuição geral do edifício, enquanto Pugin responsabilizou-se pela decoração neogótica da fachada e do interior, resultando destes um verdadeiro mostroário da morfologia neogótica<sup>19</sup>. O resultado final desta síntese concede a este palácio uma aparência inconfundível: se o corpo principal da estrutura apresenta uma simetria repetitiva à maneira neoclássica, ao mesmo tempo uma irregularidade pitoresca e gótica organiza a sua silhueta<sup>20</sup>. A aproximação gradual do olhar, por outro lado, vai revelando cada vez mais a influência do neogótico nos aspectos decorativos.

Este edifício híbrido mostra bem a oscilação arquitetônica da época, de acordo com um ecletismo arquitetônico que admitia o estilo neoclássico, o estilo neogótico, e também um estilo neobarroco que começava a ser recuperado. Gombrich, em seus comentários sobre a interpenetração de estilos na primeira metade do século XIX, ressalta que frequentemente as igrejas recebiam fachadas neogóticas, os teatros um aparato neobarroco, e os palácios e ministérios suntuosas formas inspiradas na Renascença Italiana<sup>21</sup>. Isto se sintoniza bem com o comentário de Schinkel, acima mencionado, de que o estilo

<sup>17</sup> VIOLLET-LE-DUC, apud Yvan CHRIST, *A Arte no século XIX*, Lisboa: Edições 70, 1986, p.25.

<sup>18</sup> Anatole FRANCE, apud Yvan CHRIST, p.25.

<sup>19</sup> sobre isto ver E. H. GOMBRICH, *A História da Arte*, Rio de Janeiro: LTC, 1993, p.396; e também Giulio Carlo ARGAN, *Arte Moderna*, p.30.

<sup>20</sup> H. E. JANSON e Anthony E. JANSON, *Iniciação à História da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.310.

<sup>21</sup> E. H. GOMBRICH, *A História da Arte*, p.30.

neoclássico seria o mais adequado para os palácios públicos e o estilo neogótico para as edificações religiosas. Quanto à incorporação romântica da arquitetura neobarroca, um dos mais significativos exemplos é o teatro *Ópera de Paris*, projetado e concretizado por Charles Garnier entre 1861 e 1874.

As igrejas neomedievais – tanto no estilo românico como no estilo gótico – multiplicam-se particularmente no período em que o Romantismo já era a tendência artística do momento. A Igreja de Saint-Paul de Nîmes, restaurada por Charles Questel entre 1840 e 1849, é um exemplo do estilo neo-romântico. A Igreja de Notre-Dame-de-Bon-Secours, em Ruão, restaurada em 1840 por Jacques-Eugène Barthélemy é um bom exemplo do estilo neogótico. Outros exemplos poderiam ser acrescentados, mas o importante é o registro das tensões que envolviam os desenvolvimentos ecléticos da arquitetura romântica. Um aspecto era a construção de novos edifícios em estilos antigos, mas outro era a restauração de edifícios que já atravessavam o tempo com anexos de origens estilísticas diversas. Neste último caso, restaurar a totalidade neogótica podia implicar em sacrificar superposições oriundas do período renascentista e de outras épocas, tal como ocorreu com a fachada de Saint-Ouen de Ruão, à qual Martin Gregoire (1791-1854) teria sacrificado chamarizes renascentistas que já integravam organicamente o conjunto.

O período, por fim, também conheceu a edificação de inúmeros castelos neo-medievais, como aqueles que foram construídos ou restaurados na França por René Hodé (1811-1874). Com este quadro geral, a Arquitetura Romântica emparelha-se à Literatura e à Música no que se refere à revivescência medieval. Ressalvando-se, naturalmente, que no caso da Arquitetura esta revivescência elaborava-se a partir dos próprios materiais e meios da arte em questão, enquanto na Literatura e na Música o *revival* gótico correspondia essencialmente a uma retomada de temas para enredos de romances e óperas. Nas áreas do saber, por outro lado, os exemplos também são inúmeros: desenvolve-se a filologia, a Crítica Literária interessa-se pelos *Eddas* ou pelos romances arturianos, a historiografia renova o seu olhar sobre a época medieval a partir das obras de Michelet e de outros historiadores.

Na Pintura, um movimento em direção à Idade Média e com conotações de rejeição do padrão clássico pode ser identificado em uma sociedade artística fundada em 1848: a Irmandade Pré-Rafaelita. Esta sociedade, que entre seus fundadores contou com o poeta e pintor italiano Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), buscava uma inspiração na iconografia medieval e também nos mestres do século XV, referidos como “primitivos” em referência à rejeição do modelo clássico do século XVI<sup>22</sup>. Daí o nome de irmandade ou fraternidade pré-rafaelita, que situa os modelos cultivados pelo grupo de poetas e pintores nos artistas anteriores a Rafael – este que era o pintor renascentista que mais influenciava os pintores acadêmicos da Inglaterra oitocentista.

<sup>22</sup> Além de Rossetti, os outros dois fundadores do movimento foram John Everett Millais (1829-1896) e William Holman Hunt (1827-1910). Além destes, que constituíam a liderança do movimento pré-rafaelita, participavam da fraternidade o pintor James Collinson (1825-1881), o escultor Thomas Woolner (1825-1892) e os críticos Frederick George Stephens (1828-1907) e W.M. Rossetti (1829-1919).

O movimento, ao propor como alternativa para a revitalização da criatividade artística um retorno para aquém dos modelos clássicos, pode ser incorporado ao florescimento gótico que também teve forte expressão na Arquitetura, e é bastante sintomático que a Fraternidade buscasse se organizar à maneira de uma confraria medieval. A Confraria, neste caso, se constrói por contraste e oposição em relação à Academia. A admissão na confraria requer algo de místico, um compromisso maior com o programa a ser seguido pela Fraternidade, para além da mera adesão aos modos de representação difundidos pela Academia.

Com os pré-rafaelitas, a arte romântica enfatizava de maneira bastante intensa uma de suas alternativas: a ânsia de corrigir os erros da civilização moderna através da Arte. No âmbito mais específico da pintura, a Fraternidade constituiu uma clara reação à arte acadêmica da Inglaterra de sua época, que se comprazia em adotar e seguir os modelos do Classicismo Renascentista, particularmente os do período áureo representado pela tríade Rafael, Da Vinci e Michelangelo, entre outros.

A cópia acadêmica de grandes artistas clássicos, segundo a leitura pré-rafaelista, tornara-se mecânica, inautêntica, excessivamente convencional, engessante em relação à criatividade artística, e, em outras palavras, insincera e impura. Deste modo, restabelecer a pureza, a sinceridade, a honestidade da criação artística e dos seus modos de representação pictórica inscrevia-se entre os objetivos mais relevantes que os pré-rafaelitas buscavam direcionar para o enfrentamento dos grandes problemas que eram colocados pela arte de sua época: como encaminhar uma necessária crítica à modernidade e, ao lado disto, romper a prática de imitar mecanicamente os padrões classicistas que haviam surgido justamente com o alvorecer renascentista desta mesma modernidade, tudo isto sem deixar de trazer algo de novo e autêntico, representativo dos mais íntimos sentimentos do artista. O Pré-Rafaelismo nasce, portanto, da combinação de um sentimento de inadequação aos modelos clássicos com a insatisfação romântica diante dos rumos inquietantes de uma modernidade que se acelerara muito nas últimas décadas, e que impactara de modos diversos os artistas da época, trazendo consigo as guerras napoleônicas, as revoluções, a urbanização mais radical<sup>23</sup>, e também a miséria e a super-exploração industrial. O modo pré-rafaelita de resgatar a sensibilidade humana relacionou-se a um novo olhar para trás, para aquém do modelo clássico, tal como ocorrera com outros movimentos relacionáveis ao revival gótico.

Dentro deste programa maior que é o da Fraternidade Pré-Rafaelita, as obras de Rossetti são construídas conscientemente<sup>24</sup> a partir de arcaísmos diversificados que confrontam o modelo clássico e seus artificios. Entre estes, podemos citar a redução na variação de cores, o uso de uma perspectiva deliberadamente inadequada em relação ao padrão clássico. Citaremos a tela *Ecce Ancilla Domini* (1850), na qual, além destes aspectos, nota-se uma forte ênfase nas verticais, o predomínio de uma tonalidade pálida bastante singular no estilo anti-

<sup>23</sup> Estima-se que, “no início do século XIX, quatro entre cinco pessoas na Inglaterra e no País de Gales viviam no campo, ao passo que, em meados do século, tinham-se reduzido à metade” (WHITROW, G. J. *O Tempo na História – Concepções do Tempo da pré-história aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.180.

<sup>24</sup> Rossetti deixou vários escritos, que podem ser consultados em ROSSETTI, D. G., & MARSH, J. *Collected writings of Dante Gabriel Rossetti*. Chicago: New Amsterdam Books, 2000. Ver ainda McGANN, J. J. *Dante Gabriel Rossetti and the game that must be lost*. New Haven: Yale University Press, 2000. Com relação ao seu programa crítico em relação ao modelo clássico, Rossetti expressou nestas palavras os objetivos de sua arte: “idéias genuínas para se expressar; estudar atentamente a natureza, de modo a saber como expressá-la; simpatizar com toda arte anterior produzida de modo direto, sério e sincero, e nunca com obras convencionais e ostentatórias ou com técnicas aprendidas de modo mecânico; e, o mais importante, produzir pinturas e estátuas consumadamente boas”

clássico proposto por Rossetti, e, sobretudo, uma atmosfera de erotismo insinuado porém reprimido que se tornou bem característica das telas do principal pintor da Irmandade Pré-Rafaelita. Por outro lado, a religiosidade sincera e a devoção intensa impõem-se nesta tela em que Rossetti busca captar de modo comoventemente sincero e singelo uma conhecida cena sacra:



Dante Gabriel Rossetti. *Ecce Ancilla Domini*. 1850. London: Tate Gallery.

O tema de *Ecce Ancilla Domini* é o célebre episódio bíblico da *Anunciação*, na qual Gabriel anuncia à Virgem Maria que ela está grávida do Filho de Deus. Desde já, destacam-se as escolhas iconográficas de Rossetti. Neste quadro assinalado por uma austera simplicidade, a tradicional representação dos Anjos como portadores de asas é rejeitada, mas a sua dimensão sobrenatural é ressaltada pelo fato de que Gabriel está flutuando alguns centímetros acima do chão. Por outro lado, o simbolismo tradicional é preservado na imagem do lírio, símbolo da pureza, que Gabriel oferece à futura mãe de Jesus. A palheta utilizada, conforme se pode ver na imagem, reduz-se ao uso do branco (símbolo da pureza) e das três cores primárias: o azul (referência da virgindade), o vermelho (referência da paixão de Cristo), e o amarelo, que evoca a glória celestial. Além do simbolismo místico que constituem a marca de suas pinturas de temática religiosa, a referência à medievalidade é muito forte na obra de Rossetti, admirador de Dante Alighieri, dos romances arturianos, das ilustrações medievais, dos manuscritos iluminados.

O retorno proposto pelos pintores da Irmandade Pré-Rafaelita aos modos de representação medieval e aos artistas italianos primi-

tivos provocou reações diversas, algumas negativas, tal como as do escritor Charles Dickens, que considerava um retrocesso o audacioso desprezo dos pré-rafaelitas pelo Classicismo representado por Rafael. De todo modo, a organização formal do grupo não duraria mais do que cinco anos. A Irmandade Pré-Rafaelita se desfaz formalmente em 1853, embora Rossetti e William Holman Hunt, cada qual ao seu modo, prossigam difundindo uma estética pré-rafaelita. Na década de sessenta do século XIX, por outro lado, verifica-se na Inglaterra uma segunda vaga de pré-rafaelismo com fortes referências medievais, e já no século XX ainda era possível encontrar a presença da estética pré-rafaelita na obra do pintor John Melhuish Strudwick (1849-1937). É importante destacar ainda que a idéia de afrontar o modelo clássico através da inspiração em modelos pictóricos pré-clássicos também foi experienciada por outros grupos, sendo que um deles – o grupo dos Nazarenos – havia influenciado com esta atitude os próprios pré-rafaelitas. No caso, este grupo surgido na Alemanha e estabelecido em Roma no início do século XIX, também organizado sintomaticamente em forma de uma confraria de pintores, optara por uma retomada da arte paleo-cristã produzida entre os séculos III e V do Império Romano.

Outra questão importante, quando examinamos a presença de traços góticos na Arte e na Arquitetura do século XIX ou mesmo do XX, refere-se à necessidade de examinarmos o tipo de motivação que encaminha cada experiência de reapropriação do gótico. A experiência pré-rafaelita, por exemplo, relaciona-se ao revival gótico através do viés do Historicismo, movimento historiográfico que adquire especial projeção no período romântico e que tende a valorizar as experiências particulares, locais, nacionais, por oposição ao universalismo histórico que era apregoado pela historiografia positivista. Também se relacionam a este viés historicista os arquitetos góticos oitocentistas, atrás citados, que buscaram extrair da História elementos para a constituição de um vocabulário arquitetônico, que sintonizasse com suas atitudes e projetos políticos e religiosos, e também com as demandas proporcionadas pela consolidação dos estados-nacionais, após o período da Restauração. Contrastante com esta postura, mas também trabalhando a apropriação de elementos góticos entre outros, surgiria outro movimento extremamente importante nas últimas décadas do século XIX, já associado à vaga do movimento de arte moderna, e que é habitualmente denominado Eclétismo. Este contraste foi bem estudado por Jean-Pierre Épron, que procura entender o Revival Historicista e o Eclétismo como duas perspectivas bem distintas do Revivalismo<sup>25</sup>. O Eclétismo, a bem dizer, expressa-se já no seio de um contexto de transição que prepara e antevê a eclosão dos movimentos de Arte Moderna, essencialmente caracterizado pelo espírito de pesquisa e experimentação a partir de antigos e novos modelos, bem como pela convivência, na história da arte, de movimentos para direções diversas. Mas esta já seria uma outra questão para estudo.

<sup>25</sup> ÉPRON, Jean Pierre. *Comprendre l'Eclétisme*. Paris: Norma Editions, 1997. Ver, ainda, PATETTA, Luciano. *L'Architettura dell'Eclétismo: fonti, teorie, modelli (1750-1900)*. Milão: Gabrielle Mazzotta Editore, 1975.

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DUBY, Georges. “Deus é Luz” em *O Tempo das Catedrais*, Lisboa: Estampa, 1979, p.103-136.
- CHRIST, Yvan. *A Arte no século XIX*, Lisboa: Edições 70, 1986.
- ÉPRON, Jean Pierre. *Comprendre l’Eclétisme*. Paris: Norma Editions, 1997.
- FOCILLON, Henri. *Arte no Ocidente*, Lisboa: Estampa, 1980.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*, Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- JANSON, H. E e JANSON, Anthony E. *Iniciação à História da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- McGANN, J. J. *Dante Gabriel Rossetti and the game that must be lost*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- MOREY, Charles. *Medieval Art*, New York: 1942.
- PATETTA, Luciano. *L’Architettura dell’Eclétismo: fonti, teorie, modelli (1750-1900)*. Milão: Gabrielle Mazzotta Editore, 1975.
- PANÓFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*, São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- WHITROW, G. J. *O Tempo na História – Concepções do Tempo da pré-história aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

## Fontes escritas de época

- BAUDELAIRE, Charles. “A Obra e a Vida de Eugène Delacroix” in *Escritos sobre a Arte*, São Paulo: Imaginário, 1991.
- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- GOETHE, Johann Wolfgang. “L’Essai sur la peinture de Diderot” in *Ecrits sur l’art*, Paris: Klincksiek, 1983.
- KANT, Imanuel. *A Crítica do Juízo*, Oxford: University Press, 1952.
- NOVALIS, “La Cristianità o l’Europa” in *Opera Filosofica*, Torino: Einaudi, 1993, p.591-609.
- ROSSETTI, D. G., & MARSH, J. *Collected writings of Dante Gabriel Rossetti*. Chicago: New Amsterdam Books, 2000.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. *História da Literatura Antiga e Moderna*, Torino: Paravia, 1974.

WACHENRODER, W.H. "Efusões Sentimentais de um Irmão Leigo, Amante dos Artes" in *Scritti di Poesia e di estetica*, Torino: Bollati Boringhieri, 1993, p.27-29.

WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Porto Alegre: UFRGS, 1975.

### **Fonte visual reproduzida**

ROSSETTI, Dante Gabriel. *Ecce Ancilla Domini*, 1850. 0,72 m x 0,42 m. Galeria Tate, Londres.