

Descrição de pinturas em Paris e nos Países Baixos nos anos 1802-1804 (1805)¹

Friedrich Schlegel

Tradução: Daniela Kern

Tendo a arte da pintura gradualmente abandonado sua função inicial de adornar os edifícios sagrados da fé cristã, e de colocar os mistérios de nossa santa religião de modo mais claro e belo diante dos olhos dos homens do que poderia ser efetuado apenas pelas palavras, tornou-se logo frívola e sem significado, até que, vacilando entre concepções equivocadas de ideal e uma luta falha pelo mero efeito, vagou ainda mais distante do alto objeto ao qual havia sido originalmente devotada, e eventualmente degenerou em generalidades desinteressantes e lugar comum. Cada tentativa de separar a teoria da arte de sua prática irá, da mesma maneira, levar invariavelmente tanto a generalidades vazias quanto a sonhos fantásticos da imaginação. Ao perseguir, portanto, minha presente tentativa de desenvolver os verdadeiros e corretos princípios da arte, devo, ao invés de me restringir apenas a um esboço teórico, acompanhar minhas observações por tal descrição ininterrupta de várias antigas pinturas que devem amplamente bastar para ilustrar as ideias sugeridas. Essa descrição irá formar uma introdução apropriada a minhas observações subsequentes, os resultados dos quais irão então surgir naturalmente, e se arranjar de acordo com certos princípios gerais cuja inata afinidade e conexão serão facilmente percebidas por qualquer mente reflexiva.

É verdade que nenhuma contemplação de obras de arte pode ser inteiramente sistemática, mais especialmente no tempo presente; ainda assim o caráter desconexo dessas observações não precisa, de qualquer modo, interferir na

¹ SCHLEGEL, Friedrich. Description of paintings in Paris and the Netherlands in the years 1802-04. In: HARRISON, Charles et al. *Art in theory 1648-1815*. An anthology of changing ideas. Malden, MA: Blackwell, 2009. p. 924-934.

unidade geral das visões estabelecida nas mentes daqueles que já haviam assimilado ideias corretas da arte; e isso pode ser em certo grau vantajoso, ao servir continuamente para nos lembrar de um fato na história da arte que nunca deve ser esquecido. Uma forma fragmentária é, de fato, a mais apropriada para observações sobre uma arte que não é, em si mesma, mais do que um fragmento, os restos arruinados de tempos idos. O grande corpo das pinturas italianas foi feito em pedaços e dispersado, e raramente, muito raramente, de fato, vemos qualquer atenção ser dada aos velhos mestres da escola italiana, ou ao estudo de suas obras, ainda que a ideia original e o objeto da arte sejam muito mais simples e naturalmente expressos em suas composições do que naquelas de um período posterior. A velha escola alemã se encontra em um estado ainda mais deplorável, ainda que sua preservação seja de igual, ou talvez mesmo de maior importância do que a da outra, considerando-se a decidida superioridade que ela evidencia em princípios e técnicas, porque ela também era mais verdadeira ao objeto da religião, e, além disso, permaneceu sempre pura pintura, não infringindo os limites que apropriadamente dividem aquela arte das outras. Ainda assim, tanto a escola alemã como a italiana são agora quase inteiramente desconhecidas. A arte, como um todo, não mais existe, e permanecem apenas uns poucos traços evanescentes que podem novamente fornecer ideias para o desenvolvimento futuro daqueles que, vivos para o espírito do passado, estão preparados para assimilá-lo. Como procedemos em nosso mapeamento da arte moderna, esse desmembramento aparece para nós sob uma nova luz. As pinturas, tal como existem presentemente, não apenas estão dispersas por todas as terras, e transformadas nas mais heterogêneas coleções, nenhuma das quais é em si satisfatória e completa, mas pinturas que requerem ser vistas e estudadas juntas são, pelo contrário, amplamente distantes umas das outras. A arte cristã não é, em si mesma, mais do que um fragmento, e provavelmente nunca será completada; e ainda que isso seja menos palpavelmente evidente na pintura do que nas arruinadas torres e igrejas da arquitetura gótica, muitas das quais permaneceram inacabadas durante os últimos mil anos, e estiveram sujeitas naquele estado a cair em decadência e ruína, as observações são igualmente

verdadeiras para a pintura, e aplicáveis à escola italiana, não menos do que à alemã.

Quão estranhamente parecem os artistas dos dias atuais vacilar em suas escolhas de temas! Às vezes tendo recorrido a fábulas clássicas, ou figuras e temas modernos franceses, ou celtas-ossiânicos: ou possivelmente aos que não têm existência alguma, exceto no cérebro do perplexo artista, perdido entre os labirintos de falsas e errôneas teorias. Não seria melhor retornar de uma vez à batida trilha dos antigos mestres italianos e alemães? Devemos encontrar nisso nenhuma falta de material, e aquelas pessoas que imaginam que o círculo de desenhos sobre temas cristãos irá logo se exaurir, estão completamente enganadas. Deixa-os apenas examinar com atenção as séries de gravuras de Albrecht Dürer – quão rico o fundo de novas e profundas ideias elas oferecem! Não me refiro exatamente às xilogravuras apocalípticas, porque, não importa quão profundo o sentido que elas ofereçam, iriam, especialmente para os jovens artistas, apresentar-se como os mais perigosos guias. Ainda assim, que originalidade há no tratamento de Dürer dos temas comuns! Seus variados desenhos da Crucificação são familiares, e não precisam de maiores observações aqui; assim também suas concepções da Virgem. Onde, mesmo entre os maiores mestres, podemos encontrar uma Madona superior àquela de Dürer em Dresden, conhecida pelo nome de “Imaculada Conceição”, na qual a Abençoada Virgem é representada com a lua sob seus pés, a coroa do céu pairando como se estivesse sobre sua cabeça? E seu longo cabelo flutuando em torno dela, como um véu, mesmo até a bainha de seu traje? Onde você pode encontrar uma Pintura tão verdadeira e amabilidade, e ao mesmo tempo tão perfeita como obra de arte, e tão inteiramente consoante com o simbolismo da antiga Cristandade? O quão rica, também, o quão elegantemente imaginada é a sua “Madona no jardim”, a silenciosa solidão da qual, adornada com variadas e belas plantas, aqui e ali com alguns curiosos animais, parece amplificada em um símbolo abstrato da natureza externa! Quão vigorosas, e ao mesmo tempo incomparavelmente verdadeiras à natureza, são suas tentativas de retratar a Mãe de Deus em sua

condição mortal, cercada por cuidados domésticos, - o Salvados criança, brincando com anjos na oficina de seu nominal pai terreno! Onde mais se pode encontrar tais pinturas – e ainda assim não são elas quase necessariamente acompanhamentos para nossa crença? Se a imagem da Madona coroada de estrelas, com os planetas a seus pés, pertence intrinsecamente à esfera das ideias cristãs, sua Pintura como a personificação do amor espiritual no próprio coração e centro do florescente jardim da natureza, encontra-se certamente muito próximo ao mesmo círculo. Tais pinturas devem necessariamente ser de grande raridade, pois nós não podemos apontar nenhuma que se pareça com nenhuma dessas nas coleções de Dresden ou Düsseldorf, Paris ou Bruxelas, ricas como são essas coleções em pinturas a óleo e tesouros antigos. No Salão de Pinturas Antigas em Bruxelas, há uma pintura muito primitiva de Madona, com a coroa em sua cabeça e a lua sob seus pés, mas está longe de dar toda a significação da qual uma ideia tão elevada é suscetível. Onde se pode encontrar quaisquer pintores de mérito agora que, emancipando-se dos obstáculos dos erros e inovações modernos, tenham entrado em sua rota no verdadeiro espírito da arte antiga, o que poderia ser um mais digno ofício para qualquer patrono nobre e rico do que, por um adequado e muito inestimável presente, encorajar o jovem artista a empregar seu gênio em temas apropriados, e com esse objetivo, selecionar para ele alguns dos mais grandiosos e belos dos desenhos não executados de Dürer? Ainda assim, deve ser lembrado, deixando-o livre para alterar o que quer que seja desagradável ao gosto moderno, ou pareça imperfeito em forma, ou não essencial para o efeito geral. Provavelmente foi com essa esperança, e com essa intenção, que nossos grandes mestres legaram à posteridade a ininterrupta série de seus desenhos: a expansão dessa incansável atividade, que ainda assim pode não bastar para o desenvolvimento sistemático de todas as suas profundas ideias. Essas pranchas devem, portanto, ser consideradas como uma coleção de fragmentos de pensamentos artísticos, um depósito de ideias de arte, e não meramente como estudos, nem como cópias de pinturas, descoloridas e em cada aspecto muito imperfeitas. Gravuras em cobre merecem a mais alta aprovação e estima como prévios estudos e esboços, preparatórios para a execução de uma obra perfeita; e Dürer deve sem dúvida ser visto sob essa

luz; duramente eclodidas sobre o cobre, elas nunca irão agradar ao olho na primeira observação, ainda assim apenas o contorno é amplamente suficiente para perceber todo o efeito que Dürer desejava causar. A gravura de Sikkingen cavalgando através da floresta, mostra suficientemente a perfeição das pranchas acabadas de Dürer nessa descrição. Nelas mal somos sensíveis à ausência de cor, mas, pelo contrário, retornamos mais de uma vez ao estudo de uma boa impressão, como devemos fazer com uma boa pintura; e ainda que pareça impossível para contornos sem cor atingir aquela inexaurível individualidade de caráter e expressão, que é o privilégio e propriedade apenas dos por toda a parte pervasivos elementos da cor, ainda assim o impossível é aqui tentado e quase atingido; como muitos outros grandes mestres foram vistos a levar sua arte ao supremo limite de sua peculiar província, e mesmo (sentindo seguro o caminho de retorno) a arriscar por um momento atrevidamente superar a fronteira. É isso que torna o exemplo dos grandes luminares da arte tão perigoso para imitadores fracos, que sem pensar arriscam pisar um caminho para o qual devem se encontrar despreparados. Assim Dürer, e muitos grandes mestres italianos, inocentemente contribuíram para a difusão de princípios errôneos na nova escola, e para aquela completamente destruidora separação entre desenho e colorido, que é não menos fatal para a teoria da arte do que para sua execução mecânica. Assim o ensino de Sócrates, que primeiro distinguiu entre o belo e o necessário, lançou a mais antiga fundação da inconsistência; assim os princípios errôneos apoiados por Descartes, asseverando a absoluta distinção entre alma e corpo, e estabelecendo um horrível abismo entre os dois, necessariamente deu origem a todos os posteriores erros da filosofia; e assim também o erro prevalente de dividir a pintura como uma arte nos distintos ramos do desenho e do colorido, tornou-se a frutífera fonte de todos os subsequentes erros e aberrações. Dürer especialmente, como tantos desses antigos filósofos, atribui um valor muito mais alto à verdade do que à fama pessoal; e sentindo ser impossível trazer à perfeição a inteira abundância de suas ideias, confiantemente legou os desenhos apenas ao vasto mundo. Durante um curto período, alguns de seus contemporâneos e seguidores os empregaram às vezes mesmo sem conhecimento, até que surgiu por fim uma geração frágil,

incapaz de completar ou mesmo de compreender suas ideias; desde então eles deixaram de ser estimados, e no processo do tempo foram inteiramente esquecidos. Quando, após contemplar essa esplêndida coleção de Dürer, torno a todas as pilhas de esboços e desenhos gravados em cobre entre os quais agora vivemos, ele parece para mim como o originador de um novo e esplêndido sistema de pensamento, ardendo com o zelo de uma primeira inspiração pura, ávido por difundir suas profundamente concebidas, e provavelmente nobres e verdadeiras visões; e todo o amontoado de frívolos sofistas e doces explicadores que o sucederam parecem como aqueles pretensos *connoisseurs*, cuja tagarelice agora pode ser ouvida em todos os mercados tanto entre os amantes de arte, como na vida cotidiana.



Albrecht Altdorfer, A batalha de Alexandre em Issus, óleo sobre madeira, 1529

Há uma pequena composição de Altdorfer com figuras de um ou dois *inches* e altura. Mal sei se devo chamar isso de paisagem, pintura histórica ou peça de batalha, - ela é, de fato, todas essas combinadas, e muito mais. Não posso descrever a surpresa que senti quando olhei pela primeira vez essa maravilhosa obra. Foi como se para alguém familiar apenas com os leves, graciosos versos dos italianos, e ciente de nenhuma ordem mais elevada de poesia, o mágico mundo do gênio de Shakespeare fosse repentinamente desdobrado em todas as suas gloriosas criações. Esse símile, no entanto, se aplica apenas à profundidade e riqueza da poesia na pintura de Altdorfer, não

ao espírito romântico que reina supremo através dela; tão notável, de fato, que poderíamos justamente chamá-lo de cavalheiresco. Ela representa a vitória de Alexandre o Grande sobre Dario. Mas não há ali imitação servil da maneira grega; ela lembra antes as histórias dos velhos cavaleiros-errantes, como relatadas pela poesia romântica da idade média. O traje é germânico e cavalheiresco; tanto homens como cavalos são vestidos de aço, com sobrecasacos de ouro e bordados. A testeira nas cabeças dos cavalos, as brilhantes lanças e estribos, e a rica variedade da armadura, formam uma cena de indescritível beleza e esplendor. Não há sangue, nem qualquer objeto capaz de excitar desgosto e horror; - não há membros cortados ou distorcidos; apenas no primeiro plano imediato, se examinado bem de perto, descobrimos sob os pés das hostes atacantes em cada lado, em seu impetuoso ataque, muitas pilhas de corpos, jazendo densamente juntos, como uma rede, e formando, assim, a base desse mundo de guerra e armas, de oblíquo aço, e ainda mais brilhante fama e cavalaria. Este é, na verdade, um pequeno mundo compreendido dentro de uns poucos metros de tela. As inumeráveis hostes de combatentes avançando em todos os lados parece interminável, e a paisagem distante parece também perder-se na imensidão. O vasto oceano alonga-se diante de nós na distância; um erro histórico, se você quiser, mas que é transformado no veículo de uma alegoria elevada e eloquente. Vemos o mar, com elevados picos de cada lado, e uma resistente linha entre eles, navios de guerra e frotas inteiras de outros navios; à esquerda a lua poente, e o sol nascente à direita, formam um notável e correto emblema do evento representado. Os exércitos são arranjados em fileiras e colunas, sem nenhum dos estranhos contrastes e distorções comuns em peças de batalha; de fato, com um número tão vasto de figuras, isso teria sido impossível. Essa obra tem a ordem, talvez isso possa ser chamado de formalidade, da velha escola. O caráter e execução das pequenas figuras são maravilhosos, e não seriam indignos mesmo de Dürer. Que seja observado, de uma vez por todas, que a solidez de execução aparente nessa imagem, apesar dos danos que sofreu, é superior a qualquer uma que encontramos mesmo entre *bons* mestres da escola italiana, e pertence apenas à escola alemã primitiva. Que variedade de expressão há ali, não apenas nos cavaleiros e guerreiros individuais, mas em

todo o conjunto de exércitos! Aqui colunas de arqueiros negros descem correndo as montanhas, com a impetuosidade de uma abrangente torrente, enquanto um novo contingente atrás deles os apressa. No outro lado, bem acima, entre as rochas, um disperso corpo de fugitivos é visto, entrando em um estreito desfiladeiro. Pouco se pode distinguir exceto seus capacetes, brilhando ao sol; e ainda assim o conjunto da cena, mesmo naquela remota distância, é mais expressivo. O ponto de maior interesse se situa brilhantemente no centro, como o foco geral da composição, Alexandre e Dario, ambos brilhando em armaduras de ouro polido. Alexandre, montado em Bucéfalo, com lança em riste, e avançando muito adiante de seus seguidores em ávida perseguição ao fugitivo Dario, cujo auriga já caiu sobre seus cavalos brancos, enquanto Dario olha para trás em direção a seu conquistador, com toda a raiva e desespero de um rei vencido. Podemos recuar para aumentar a distância dessa pintura, de modo que nada mais possa ser discernido, e ainda assim esse grupo está claramente definido, e excita sentimentos da mais profunda simpatia. É uma pequena *Ilíada* sobre tela, e pela muda linguagem de seu colorido, pode instruir aqueles que abandonam o caminho sagrado do simbolismo católico em busca de novos e grandes temas, com o objetivo de produzir composições realmente românticas, como o excitante espírito da cavalaria deve ser expresso.

[...] Dificilmente podemos esperar ver um revival da arte na Alemanha até que possuamos algum príncipe amante da arte de origem e temperamento germânicos, ou até que surjam alguns *connoisseurs* e investigadores da arte, que, aptos a dedicar suas vidas a aquele único objeto, procurem unir em um grande corpo todas as agora existentes e amplamente dispersas composições das velhas escolas alemãs. Os misturados raios da arte alemã sendo então concentrados em um foco, seu efeito será inconcebivelmente realçado, e eles provariam ser ao menos tão valiosos e surpreendentes como qualquer exposição dos tesouros reunidos de arte grega ou italiana. Os antigos alemães eram particularmente grandes e originais em suas obras, ainda que a moderna ignorância não esteja familiarizada com eles; e uma rasa raiva contra a imitação, em amargo auto-desprezo, procurando a escuridão, recusa-se a reconhecê-la. Mas essa cópia alguma vez produziu algo de excelente em

qualquer arte? Nada, absolutamente nada! Exceto o que é tanto absurdo ou completamente raso e inútil. O poeta que força sua imaginação a se extraviar e luxuriar em regiões distantes, pode talvez ser perdoado, ainda que mesmo a poesia deva retornar de sua busca por tesouros estrangeiros, e procurar em casa por aquilo que forma o mais próximo ponto de união de sentimento e poesia entre seu próprio povo e em sua própria época, ou sua poesia será sempre fria e frágil. O intelecto, no entanto, e a arte imitativa, ficam sufocados, restringidos em seu alcance e fôlego por tal aparente incremento na variedade. Certos limites circunscritos são necessários ao vigoroso e bem-sucedido desenvolvimento do sentimento peculiar da arte, e do efeito que ela deve causar. Verdades, ditadas pela razão, são universais. A imaginação ama perambular na distância desconhecida, mas a razão procura, ao invés disso, penetrar na mais baixa profundidade, e na latente origem do que está próximo à nós e à nossa volta, e assim reproduzir isso na pintura, pois nessa recém-nascida e clara representação do incompreensível mistério da natureza, um impulso do coração pode repentinamente irromper, dizendo assim impronunciáveis palavras; enquanto a imaginação não pode achar nenhuma mais elevada ou expressiva do que as que já foram ouvidas. Brotando do que é próximo e peculiar a nós, o caráter da arte será infalivelmente local e nacional. Podemos traçar as proporções gerais de uma bela figura de acordo com um certo tipo ou idealização, mas preservar uma individualidade distinta de expressão e de semblante é também da maior importância. Enquanto a arte devotar-se ao serviço da igreja e da religião dentro do misterioso círculo do simbolismo, aquela beleza espiritual e significação sagrada que é a mesma em todos os países cristãos, evidentemente irá oferecer a primeira e mais alta distinção à qual as características nacionais devem sempre se subordinar. Ainda assim esse último elemento não deve ser removido, ou inteiramente perdido; ele deve, ao invés disso, entrelaçar-se a cada atributo superior, e assim dar ao arranjo do conjunto aquela graça sensível e charme vivaz que são tão peculiarmente seus. Já foi observado que nas obras dos velhos mestres da escola italiana as características e fisionomias nacionais são tão marcadas a ponto de frequentemente parecerem duras e ferozes, enquanto no período posterior todas essas características desapareceram em uma idealidade geral,

tornando-se aos poucos completamente frívolas e sem caráter. O oposto parece, falando em termos gerais, ser o caso dos alemães. Em suas primeiras pinturas, desenhadas a partir do estilo grego, predominava um santo simbolismo e uma severa dignidade de expressão devocional, enquanto as reais características do povo em traços e trajes são notadas pela primeira vez em um período muito posterior; então, é verdade, tão ferozmente trazidas à tona, que frequentemente parecem duras e quase caricaturais. Isso pode ser observado em Lucas van Leyden e em seus contemporâneos dos Países Baixos. A vivacidade e a variada expressão com que Dürer apreendeu e descreveu as características nacionais alemãs contribuiu para preservar um caráter menos variável nas escolas alemãs superiores, que nelas nunca permaneceram predominantes, e com o tempo assumiram um pesado, dull breadth de expressão. Não deve ser ignorado, no entanto, que nas escolas dos Países Baixos, em seu melhor período, todos esses elementos eram misturados de modo muito feliz, como em Van Eyck, e Hemling, que uniam o profundo simbolismo de devoção e a sagrada beleza a uma abundância germânica de sentimento e expressão. E também Meister Wilhelm, de Colônia, perto de quando assimilou o estilo grego, ainda na calma bondade que forma as características gerais de suas pinturas, e de suas concepções de Madona em particular, e de outros santos glorificados, claramente indica uma tendência para a regozijante vida da maneira germânica naquele período. Localizamos isso nos semblantes, bem como nos grupos periféricos de figuras, e uma certa riqueza e delicadeza fantásticas nos muito coloridos túnicas e trajes. O estudo dessas vivazes características e particularidades nacionais é de especial importância no tempo presente, como formadoras de um necessário elemento de cada representação vívida, e um no qual a arte moderna é muito eficiente, correndo maior perigo de perder-se na abstrata generalização de um ideal, igualmente frágil e frívolo, do que de cair nos erros de uma tendência oposta. Até a amalgamadora confusão dos últimos tempos, cada nação tinha suas próprias características distintas, em maneiras, costumes, sentimento e fisionomia, e igualmente peculiaridades nacionais em música, pintura e arquitetura. Como, de fato, poderia ser de outro modo? Muito foi dito a respeito da universalidade da beleza, e a arte, mesmo não restrita pelos limites de

qualquer localidade, ainda assim nunca teve um único ponto descoberto no qual se pudesse com sucesso tirar as características peculiares à esfera em que existe. Certamente as tentativas até agora feitas sobre esse princípio nos dão pouca razão para antecipar muita vantagem da divulgação dessa nova fé. Os gregos e egípcios, os italianos e alemães, todos se tornaram grandes na arte enquanto ela se encontrava confinada dentro de limites severos e bem definidos, e do mesmo modo em todos podemos datar o declínio a partir daquela alta eminência no período em que imitações indiscriminadas foram praticadas pela primeira vez. A excelência da pintura, em particular, que pode apresentar um esboço apenas das formas materiais, depende grandemente de seu poder de apreender tanto o puramente espiritual como a expressão individual daquelas formas, e ela deve então empregar a mágica do colorido, de modo a incorporar e reter as exatas proporções e a idealidade apropriada de cada objeto, conforme existam em diferentes nações e localidades. O artista fará bem em adotar e agir a partir dos bem fundamentados princípios de Dürer, que, quando pretensos críticos condenavam sua maneira de pintar, e lutavam para desviá-lo de seu caminho, replicava: 'Não irei pintar nada antigo'. Nele as muitas obras de arte magnificentes exibidas em Veneza não excitaram a falsa tentativa de imitar o estilo italiano, pois ele julgou muito melhor permanecer verdadeiro à sua própria arte, profundamente estudada. Ele não tinha ambição maior do que pintar como um alemão, lutando para atingir a mais alta perfeição naquele estilo, e conduzindo completamente os vigorosos e enérgicos princípios da escola alemã superior. Ele uniu e misturou a eles a variada vivacidade e a rica faculdade imaginativa dos mestres alemães inferiores; uma maneira que se harmoniza inteiramente com os inconcebíveis tesouros de seu próprio gênio criativo, e que, de fato, é quase necessária para seu completo desenvolvimento.