

LITERATURA E PINTURA: OS ABALOS DA POESIA VISUAL DE C. D. FRIEDRICH E BÖCKLIN LIDOS E VISTOS PELOS OLHOS DE KLEIST E DE NIETZSCHE

Kathrin H. Rosenfield*

RESUMO: *Um dos problemas da estética atual reside na homogeneização do gosto, acompanhada pela predominância de conceitos críticos – a discursividade – que cerceia a experiência estética e muitas vezes impede um diálogo frutífero entre o crítico e o artista, a obra e o público. Deixando no horizonte as tendências múltiplas e sempre novas da arte contemporânea, vale a pena retornar a artistas e tradições artísticas que permaneceram tributários dos ricos vínculos entre o visual e o narrativo, o onírico e o intelectual – este é o “caso” de dois pintores, Casper David Friedrich e Arnold Böcklin – e os problemas que eles colocaram e ainda colocam para o olhar sensível.*

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura e pintura, C.D. Friedrich, Arnold Böcklin*

ABSTRACT: *Homogenization of the taste, predominance of critical concepts – discourse – about aesthetic experience = that is the predominant problem nowadays, when close captions and critical explanations, sometimes, are no longer a prosperous dialogue between the critical reviewer and the artist, the work and the public, but, most of the times, a catalogue dictation. Leaving in the horizon the multiple and always updated tendencies of contemporary art, it is worthy to return to artists and artistic traditions that remain tributary of the rich links between the visual and the narrative, the oniric and the intellectual – that is the “case” of the two painters, C.D. Friedrich and Arnold Böcklin – and the problems that they have placed to the sensitive look.*

KEYWORDS: *Literature and painting, C.D. Friedrich, Arnold Böcklin*

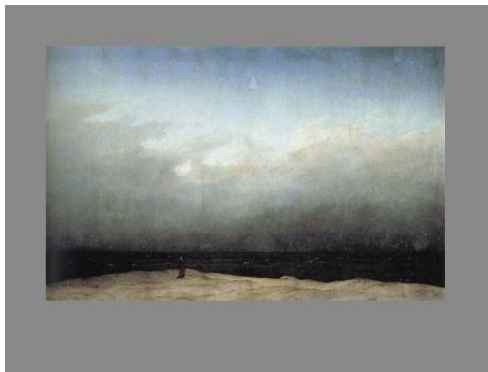
Não está na moda falar de pintura e literatura – ‘pintura literária’ e ‘teatralidade’ tornaram-se títulos de injúria lançados contra toda pintura figurativa do século XX, sempre suspeita de classicismo e historicismo – do tipo Overbeck e Ary Scheffer, com seus remakes limpinhos de Leonardo, e o *kitsch* sensual ilustrando o Inferno de Dante. A aversão pelo figurativo começou bem antes da predileção pela ‘planaridade’ e a abstração da crítica de Clement Greenberg!

Homogeneização do gosto, predominância de conceitos críticos – discursividade – sobre a experiência estética = problema predominante hoje, quando as legendas e explicações críticas, muitas vezes, não são mais um diálogo frutífero entre o crítico e o artista, a obra e o público, mas, muitas vezes, um ditado do catálogo.

*Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pesquisadora do CNPq e autora de várias obras, dentre as quais se destacam: *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas, Poesia em tempo de prosa, Antígona – de Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia “trágica” da literatura e Desenvedando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios.*

Deixando no horizonte as tendências múltiplas e sempre novas da arte contemporânea, vale a pena retornar a artistas e tradições artísticas que permaneceram tributários dos ricos vínculos entre o visual e o narrativo, o onírico e o intelectual – este é o “caso” de dois pintores românticos, C.D. Friedrich e Arnold Böcklin – e os problemas que eles colocaram e ainda colocam para o olhar sensível: ou por desbravarem precocemente regiões da sensibilidade ainda impensáveis ou por avançarem numa certa direção –abstração – que se torna mainstream e depois recuar, para explorar algo diferente: atmosfera, inquietante estranheza, tonalidades surreais...

CASPERDAVUDFRIEDRICHVISTO POR BRENTANO E TIECK E REVISTO POR KLEIST



C.D. Friedrich: paisagem marítima com monge 1810.

Uma paisagem. Nada de problemático para o olhar moderno – quase uma amenidade decorativa. Mas esse quadro deixou perplexos os melhores críticos de arte de sua época. Tieck e Brentano resolvem mascarar seu desamparo observando tão somente as reações do público – informação que constitui o corpo de sua resenha – e tirando dessas opiniões algumas observações conclusivas. Um dos focos principais destas conversas era a falta de composição; nenhuma ‘moldura’ composicional enquadra a paisagem a partir de um ponto de vista definido e seguro, de forma que o horizonte escorre até as bordas laterais e é arbitrariamente cortado pela moldura do quadro. A maior parte do público reagia com sentimentos negativos e confusos.

A pintura de paisagem era, no século XIX ainda, um gênero menor, quase desprezível. A Alemanha conquistou esse gênero marginal graças a uma sensibilidade peculiar desenvolvida pelos poetas e pensadores da geração anterior: Goethe, Kant, Humboldt. C. D. Friedrich pinta seus quadros duas décadas após a *Terceira Crítica de Kant*: o Belo e o Sublime não são mais meros conceitos filosóficos, mas criaram um rico imaginário literário e artístico; o pintor altera e modula no sentido imaginativo e

romântico o sublime da antiguidade tardia e do renascimento: acrescenta alguma coisa inquietante e estranha.

Kleist, na mesma época, choca os seus contemporâneos – em particular Hegel¹ – com seus cenários estranhíssimos da alma, recantos insólitos da natureza mais íntima do ser humano – os desvarios de corpo e alma em Pentesilea, as perversões morais e emocionais em *Käthchen von Heilbronn*, as sorradeiras depravações emocionais e sociais em *O Noivado*, *Marquise d'O*, ... –prepara Büchner, Woyzeck, Kafka, Kubin – Goeldi, sem falar da atual literatura distópica– E. M. Forster, *Story of a Panic*, *The Machine Stops*; ou os quadrinhos tão populares: Clive Barker,...

Os mestres dos românticos Brentano e Arnim concediam ao pintor que seu projeto tivesse “grandiosas intenções, embora ele tenha deixado a desejar na execução do seu quadro”. A fórmula vaga esconde a perplexidade e a incompreensão que os poetas-críticos compartilham com o grande público, cujas opiniões negativas encontram-se reunidas como um mosaico no corpo da resenha. O jovem poeta Heinrich Von Kleist, que queria publicá-la no seu almanaque, não parece ter ficado satisfeito com esse subterfúgio – tão comum na tarefa das valorações da crítica de arte. Ele toma o texto e altera completamente sua ordem e seu conteúdo – deixando para o final algumas das manifestações de surpresa e repúdio do público – e insere o que o moveu na sua própria experiência de espectador surpreendido pela novidade estonteante dessa paisagem. Publica uma resenha curiosa e surpreendente, o sob o título *Empfindungen vor Friedrich's Seelandschaft (Sentimentos diante da paisagem marítima de Casper David Friedric)*^{h2}

¹ Kleist talvez seja o autor mais visado pela reprovação explícita do filósofo, cujos comentários beiram o escárnio: Na *Estética* Hegel ridiculariza o dilaceramento interno, o sonambulismo do Príncipe de Homburg Ae 13, 202, como também o sacrifício e a humilhação canina da dignidade humana em *Kaetchen von Heilbronn* Ae14, 186; Hegel não percebe ou não aceita que Kleist comece a alegorizar precisamente o sentimento de irreduzível, estranhamento, as singularidades remotas da alma íntima – a dimensão ‘autista’ da existência, que fica irremediavelmente avessa à normalidade do mundo exterior – (não se trata apenas da realidade heterogênea e complexa, dos desajustes e alienações sociais que impedem a conciliação do indivíduo com o mundo). Em outras passagens, o filósofo fustiga o misticismo arbitrário (Ae13, 218) e a obstinada insistência do poeta sobre a ruptura [entre sujeito e objeto, razão e experiência] do pensamento kantiano, Ae 13, 267; outro defeito de Kleist seria ter dado voz à doença mental Ae13, 315; seus caracteres representam o sonambulismo como algo excelente Ae14, 201 ss.

² Cf. Kleist, Heinrich Von, *Empfindungen vor Friedrich's Seelandschaft*, DKV 3, 543 s. A edição DKV informa que a versão original de Brentano e Arnim foi publicada pela primeira vez em *Iris – revista de entretenimento para amigos do Belo e do Útil*, 28/01/1826; cf. DKV 3, 1126. - O ensaio original foi uma contribuição destinada ao jornal literário publicado por Kleist, *Abendblätter (Folhas da tarde)*, em 1810. A matéria parece ter sido longa demais – ou, mais provavelmente, contrária à visão de Kleist. Na sua qualidade de editor, o jovem poeta considerou-se autorizado a remanejá-la. No entanto, ele foi bem além do trabalho de editoração e imprimiu sua estampa pessoal ao conteúdo, à forma e ao intuito original. Brentano expressou sua irritação com o remanejo, ou quase pastiche de Kleist, numa carta a Arnim em 14/10/1810, exigindo a retificação deste excesso de interferência. Kleist fez uma declaração admitindo o remanejo no dia 22 de outubro do mesmo ano. Mas o episódio criou um verdadeiro redemoinho no mundo literário e ficou

O SUMIÇO DO OBJETO DE ARTE SUBLIME: UM QUADRO DE C. D. FRIEDRICH NO OLHAR SENSÍVEL DE KLEIST

Kleist capta de imediato a atmosfera do quadro: o sentimento de **inquietação, estranheza e perda** o guia para uma percepção mais sutil que é então descrita num rico rendilhado de figuras espaciais e de relações. Procura situar-se nesses espaços **desolidão e de desolação, de vazio e de abando** do quadro, tonalidades diametralmente opostas à elevação suscitada pelo contato direto com o sublime da natureza. Kleist já preconiza experiências estéticas mais sutis e relevantes para a modernidade – um acirramento que os contemporâneos românticos resistiram em admitir. Eis os sentimentos que Kleist evoca:

É maravilhoso estar à beira mar, olhando na mais completa solidão para o ilimitado deserto aquático. A esse sentimento une-se, talvez, [o desejo] de partir para aquele além, e [o constrangimento] de sermos obrigados a permanecer e voltar; queremos transpor [o vazio], porém não podemos; [sentimos] que tudo nos falta para a vida vivaz; no entanto, talvez possamos, apesar de tudo, ouvir a voz da vida no marulhar das ondas, sentindo-a pulsante nas lufadas do ar, no andar das nuvens, nos gritos solitários dos pássaros. Essa ideia pressupõe que o **coração reivindica algo que a natureza lhe recusa**.

Esse impasse [que constitui o prazer do sublime] torna-se inviável, no entanto, quando estamos diante do quadro. E o que procuro encontrar no próprio quadro, eu só o encontro no **espaço imaginário entre mim mesmo e o quadro**: ou seja – encontro-o na demanda que meu coração dirige ao quadro e na recusa que o quadro me opõe. Assim, eu mesmo, estava aí na figura do monge capuchino, o quadro era a duna; a vista marítima, porém, aquilo sobre o qual eu deveria passar o olhar nostálgico, o mar – esse faltava por completo.

Nada é mais triste e desconfortável do que essa posição no mundo: [eu] a única faísca de vida no vasto reino da morte, **o centro solitário no solitário círculo**. Eis aí o **quadro**, com seus dois ou três **objetos enigmáticos**, como o **apocalipse**, como se tivesse absorvido os cantos noturnos de Young. Na sua monotonia e falta de enquadramento, ele não tem outro primeiro plano além do friso dourado da moldura; por isso temos, ao olhá-lo, uma [estranha] impressão – **como se nossas pálpebras estivessem sido cortadas**.

Mesmo assim, o pintor, com certeza rompeu [um limite, abrindo] uma via totalmente nova no âmbito de sua arte; e tenho convicção de que nesse seu sentido novo poderíamos representar uma milha quadrada de areia com [nada além] de um arbusto e um corvo de

documentado em outras cartas, como a de Wilhelm Grimm, que logo percebeu as imagens típicas de Brentano – o corvo que estufa as plumas. A declaração admitindo o remanejo encontra-se em DKV, 3, 655. Cf. a apresentação desse contexto em DKV 3, 1126 s..

plumas estufadas e, mesmo assim, esse quadro teria um efeito digno de Ossian ou Kosegarten. [...] ³

É notável essa avaliação da pintura de Casper David Friedrich: o quadro não presentifica mais o representado – a sublimidade da vastidão infinita do oceano e o consolo metafísico do sublime – nem o sublime da obra – que supera o sentimento de pequenez do observador/pintor/espectador. Kleist vê, apenas, a diferença entre o sublime e o artefato – diferença que parece incorporar o fracasso, a falta e o desamparo irremediável do próprio observador do quadro. Exacerbação da perda, o quadro “rompe” os limites da representação classicista e romântica, que procura o ideal da conciliação das duas faces do símbolo, justamente ao adequar o infinito do conteúdo com a forma finita da sua expressão. De um lado, Kleist constata a crise da representação: o quadro de C. D. Friedrich não dá acesso, a seu ver, a uma experiência do sublime – natural – analisada por Kant⁴¹. Não provoca no espectador o arrebatamento do espetáculo natural – o sublime da potência natural – dominado pelo sublime estético – a arte que domina o arrebatamento. Apenas, o incauto espera que o quadro lhe transmita o sentimento do sublime; no novo âmbito da arte aberto por Friedrich essa possibilidade resta mera projeção fantasmática, mas sem o efeito estético espontâneo precisamente para frustrá-la: pois o que impressiona nesse quadro é que ele realça a falta e o desamparo que se sobrepõem, de modo inquietante, à experiência do sublime. Diante da grandiosidade natural, dizia Kant, o entendimento, mesmo incapacitado de medir-se com a força avassaladora – do oceano, da tempestade, etc.–, burla essa impossibilidade ao recolher-se para o âmbito da razão, do entendimento e das categorias que lhe permitem situar a finitude diante do infinito.

Kleist, no entanto, sublinha uma experiência bem diversa desta elevação sublime. A experiência de ter que olhar para a *representação* do sublime que está sob o estigma de uma sensação específica: Friedrich lhe/nos dá a impressão “como se tivéssemos as pálpebras cortadas” (Kleist, III 543). Em outras palavras: o olho não vê mais de dentro de um envelope protetor, mas parece divagar sozinho, exposto, desprotegido; olhar perdido, sem amarra ou ponto de referência, sem moldura ou perspectiva que lhe enquadrasse a vastidão sem eira, sem beira e sem sentido. Mero olhar, mero registro, mera ficção, nada além de representações aleatórias a inquietar da alma em busca de verdade, beleza e significação – eis a crise da autenticidade estética que repete a da fé e das convicções filosóficas, pois a consciência do crítico de arte não acredita mais ingenuamente nas formas

³ Eis o artigo tão radicalmente alterado por Kleist, que somente podemos atribuí-lo a sua autoria. Ele foi publicado em *Abendblätter* no. 12, em 13/101810. Cf. DKV 3, 543 e 1126. Tradução de Kathrin H. Rosenfield.

⁴¹Cf. I. Kant, *Crítica do Juízo*, Forense,

ficcionais. Os modernos estão além dos enganos dos pássaros de Zeuxis, que queriam comer as uvas da pintura realista.

Eis o que dá a entender a estranha e enigmática metáfora: “temos, ao olhá-lo, uma impressão [inquietante] – como se nossas pálpebras estivessem sido cortadas”. Olhos com as pálpebras cortadas são como globos-olhantes sem invólucro protetor, sem “casa” e sem ponto de vista ou perspectiva categorial que enquadrasse as imagens visíveis, assegurando, assim, sua significação simbólica. Kleist antecipa a inquietante desorientação moderna, uma nova consciência-em-abismo: consciência de que tudo que vemos, julgamos e sabemos corresponde a representações fluidas, instáveis – cada tomada de consciência é apenas relevante por um momento; cada nova representação acrescenta um aspecto, cada reelaboração introduz um outro nível de consciência, relevância e ‘verdade’ efêmera. A verdade, portanto, desliza e recua que vai de primeiro, segundo, terceiro... até o enésimo grau – num regresso *ad infinitum*.

NIETZSCHE, *HUMANO, DEMASIADAMENTE HUMANO*, “DA ALMA DOS ARTISTAS E ESCRITORES”⁴

Para entender melhor o que Nietzsche quer dizer com o “ponto de vista do artista” – não do filósofo ou do espectador –, teríamos que pensar no paralelo entre Nietzsche e Baudelaire: ambos fazem o elogio da Forma, praticam o grande estilo, o equilíbrio clássico que domina as paixões, porém, sem racionalizá-las e sem superá-las; o véu de beleza apolíneo sobre o dionisíaco é necessário precisamente porque a visão da natureza bruta é avassaladora: ele expressa um saber filosófico mais sutil, que admite o caos como indomável pela razão, impossível de suspendê-lo ou supressumí-lo nas mediações espirituais, como o queria Hegel.

Por conter a grosseira verdade do velho Sileno, os dois instintos estéticos precisam criar a medida *sensível*, que doma o sensível, isto é, a forma estética que justifica a existência pela beleza, em vez de apostar no ilusório controle racional. Fazer face ao horror, sem deixar-se decair para uma aceitação vulgar da sensualidade grosseira, eis a tarefa estética-ética do artista e do homem.

Diferentemente do gosto atual, ávido de novidade, de sensações estonteantes e de efeitos especiais, Nietzsche aprecia antes de tudo o entrelaçamento estético do intelectual, do estético e do moral. Assim, ele distingue cuidadosamente – como Kant – entre admiração artística e perplexidade diante do sensacionalismo – *Bewunderung* e *Verwunderung*.

⁴ Cf., em particular, parágrafos 167, 168 e 217

A educação artística do público. Quando o mesmo motivo não é tratado de mil maneiras pelos mais diversos Mestres, o público não aprende de ir além do interesse que tem o enredo e os motivos; mas ele termina por captar e por apreciar os matizes, as invenções novas e sutis do tratamento do motivo, quando já conhece o motivo a partir das inúmeras abordagens, não encontrando mais, portanto, o frêmito da novidade. (Nietzsche, *Humano, demasiadamente humano*, Parágrafo 167)

O artista e seu séquito – público – devem se acompanhar. A progressão [da arte] de um nível estilístico para o outro deve ser tão vagarosa que não apenas os artistas, mas também os ouvintes e espectadores podem acompanhar esse avanço, sabendo exatamente o que aconteceu. Senão, abre-se repentinamente um abismo entre o artista que cria, em alturas remotas, suas obras, e o público que, por não alcançar mais essas alturas, termina por retirar-se de mau-humor, descendo cada vez mais baixo. Pois, quando o artista falha em elevar seu público, este decai rapidamente, isto é, ele despenca tanto mais baixo e tanto mais perigosamente, quanto mais fora carregado por um gênio – como se uma água que levava até as nuvens uma tartaruga a deixasse cair das suas garras para sua infelicidade. (Nietzsche, *Humano...*, Parágrafo 168)

A dessensualização da arte superior. Nossos ouvidos são cada vez mais intelectuais, devido ao treino extraordinário que o desenvolvimento da música moderna proporcionou ao intelecto. Por isto, suportamos hoje um volume sonoro muito superior, muito mais “barulho”; somos mais treinados que as gerações anteriores para escutar a razão que o barulho carrega. Ao mesmo tempo, nossa sensibilidade ficou embotada, precisamente por esse perguntar pela razão e pelo que significa, deixamos de perguntar [simplesmente] por ‘o que é’. [perdemos as mais finas distinções – nossos ouvidos ficaram mais grosseiros]. Em seguida, teve lugar a conquista musical do lado feio do mundo, daquilo que originalmente era hostil aos ouvidos; aumentou consideravelmente seu domínio, em particular para a expressão do sublime, do assombroso, do enigmático: nossa música dá voz a coisas que não tiveram nenhuma linguagem no passado. De modo semelhante, alguns pintores tornaram mais intelectuais nossos olhos, indo muito além daquilo que outrora se chamava o prazer das cores e formas. Também aqui foram conquistados os aspectos do mundo que originalmente passaram por feios. - O que resulta de tudo isto? Quanto mais aptos se tornam nossos olhos e ouvidos para o pensamento, mais eles alcançam a fronteira na qual eles perdem sua sensibilidade: o prazer se desloca para o cérebro, os órgãos sensoriais embotam e enfraquecem, o simbólico ocupa cada vez mais o lugar daquilo que é [e que está sensivelmente aí] – e, assim, **alcançamos a barbárie por essa via tal como recaímos nela por qualquer outra também**. Por enquanto ainda se diz: o mundo é mais feio do que nunca, mas [na arte] ele *significa* um mundo mais belo do que nunca.

No entanto, quanto mais o perfume do significado – Ambraduft der Bedeutung – se dissipa e esvai, tanto mais raros se tornam aqueles que ainda o percebem: e os demais ficam com o feio e tentam tirar diretamente dele seu prazer e sua satisfação, esforço esse que é fadado a fracassar porém. Assim, há na Alemanha uma dupla corrente musical: um grupo de dez mil, com exigências cada vez mais elevadas e sutis, que escuta cada vez mais o ‘isto significa’ da música. E uma imensa maioria, que, cada ano mais, se torna incapaz de compreender o significativo também na forma da feiura sensível; essa maioria aprende a abraçar o feio e o nojento, isto é, aquilo que é baixamente sensual, com um deleite cada vez maior. (Nietzsche, *Humano...*, Parágrafo 217)

Na mesma linha, Nietzsche escreve, em *Para Além do Bem e do Mal*: # 229, sobre a espiritualização e o aprofundamento da crueldade nohumanismo: esse último seria a mera ocultação da crueldade selvagem da vida; formas mansas e idílicas da natureza fazem esquecer as potências dormentes e a cultura se enfraquece, decai, vira decadente. É um argumento alinhado com aquele de *Humano, demasiadamente humano*:

Naquelas épocas tardias que podem se orgulhar do seu humanismo há um tal resíduo de temor supersticioso da “besta selvagem e cruel” que se debilita aquela forma até o louvor daquela época humana, que até a verdade palpável, quase por convenção tácita, permanece por séculos e séculos ignorada, porque se teme dar vida à besta felizmente amansada. Talvez seja audácia de minha parte se deixo transpirar uma tal verdade; possam outras contê-la e embebê-la de tanto “leite do pio pensar”, que façam com que volte a jazer em seu túmulo muda e esquecida. Precisamos começar a pensar diferentemente e abrir bem os olhos acerca da crueldade, é preciso, finalmente, aprender a impaciência para não tolerar mais que certos erros passageiros, empolados e insolentes das virtudes como, por exemplo, cometeram os filósofos antigos e modernos relativamente à tragédia. Quase tudo aquilo que chamamos “cultura superior” baseia-se na espiritualização no aprofundamento da crueldade – esta é minha tese, a besta selvagem não foi morta, vive, prospera, sobretudo se é divinizada. (cf. *Humano, demasiadamente humano*, # 217 Dessensualização da arte superior)

Estas exigências de defrontar-se com a crueldade, de admiti-la como real e de elaborá-la e dominá-la esteticamente, Nietzsche as vê atendidas na obra do pintor Arnold Böcklin. O modo como Böcklin reelabora os temas míticos é, para Nietzsche, uma bem sucedida dessensualização da crueza pela arte:

A volúpia dolorosa que é a essência da tragédia, nada mais é que crueldade, tudo aquilo que na paixão trágica, e no fundo mesmo no

sublime, mesmo nos mais supremos e mais delicados arrepios da metafísica, desperta [prazer, istangenehm] uma complacência, obtém seu dulçor, apenas, pelo ingrediente de crueldade que lhe é mesclado. Todos os prazeres que se apossavam com secreta volúpia dos romanos na Arena, dos cristãos na lembrança da cruz, dos espanhóis frente aos toureiros ou corridas de touros, que experimentam os japoneses da modernidade, quando se reúnem para ouvir a tragédia, os operários dos subúrbios de Paris que têm a nostalgia das revoluções sangrentas, os wagnerianos que, imersos em êxtase, degustam Tristão e Isolda – são, apenas, filtros mágicos da grande Circe que tem o nome de Crueldade. É preciso emancipar-se desta psicologia oca de uma vez por todas, que se saiba ensinar, antes de mais nada, que a crueldade começa com o aspecto do sofrimento dos outros, que há tanta superabundância de gozo mesmo no próprio sofrimento e em provocá-lo!

Onde quer que o homem esteja próximo da **automortificação** – no sentido religioso – ou ainda da mutilação de si mesmo, como entre os fenícios e os ascetas, ou em geral, da renegação dos sentidos, da contrição, das penitências geradoras de câibras dos puritanos, das **vivisseções da consciência**, do sacrifício do intelecto. Pascal, aquilo que secretamente o persuade e o **estimula é a sua crueldade**, é aquele arrepio perigoso da crueldade exercida contra nós mesmos. Finalmente, considere se que até o próprio vidente, quando obriga seu espírito a conhecer contrariamente à própria inclinação e aos desejos de seu coração – a dizer não, deve querer afirmar, amar, adorar – funciona, apenas, como artista é transfigurador da crueldade, cada aprofundamento das coisas é por si só uma violência, uma dor que se causa à vontade fundamental do espírito, que incessantemente tende a aparência e à superfície – até na vontade de conhecer há uma gota de crueldade.

O # 217, acima citado, de *Humano, demasiadamente humano*, refere-se sobre tudo a Böcklin; mas o nome não aparece em todas as versões. Dependendo da edição, Nietzsche nomeia seus artistas prediletos: entre eles está Böcklin – cujo nome aparece na edição francesa (*Oeuvres philosophiques complètes, t. III, Gallimard 1988, p. 567*).

Nietzsche volta reiteradamente a essas ideias, citando nominalmente seu pintor predileto, Arnold Böcklin. Assim, por exemplo, num texto dos *Fragments posthumes*, da primavera-outono de 1881 *Oeuvres philosophiques complètes, t. V, Le Gai Savoir, Gallimard 1982, p. 402-3*. Böcklin está em diapásão com a pintura de paisagem e da arte dos coloristas franceses que antecipam o impressionismo, da pintura de cavalete ao ar livre; experimentava com cores inusitadas – gamas de marons e grisaille, era original no seu tratamento de superfícies e motivos praticamente “sans sujet”, isto é, sem conteúdos narrativos.

A VIRADA DO GOSTO CRÍTICO SOB O IMPACTO DA LIDERANÇA FRANCESA NA CENA ARTÍSTICA

Como Nietzsche, também o círculo em torno de Stefan George e Rilke continua apreciando Böcklin como um desbravador da arte moderna. Rilke o chama de um “Novo Testamento” da pintura, como uma “linha divisória, uma cesura”, sobretudo da pintura de paisagens – que foi tão importante para a conquista das dimensões mais sutis do sentimento, das atmosferas e emoções, tanto na Alemanha e na Suíça quanto na França. No entanto, o desenvolvimento da arte e, sobretudo, da crítica de arte, começa a opor-se a essa ideia que Nietzsche e muitos artistas – ainda no século XX – fazem da arte. Vimos como Nietzsche – e também Baudelaire – reflete sobre os movimentos da arte do seu tempo: essa passa do figurativo para as dimensões intelectuais, que Nietzsche descreve acima, salientando a importância do ir-e-vir entre o sensível e o intelectual, enfatizando a necessidade de educar juntamente a sensorialidade e o intelecto – cultivando, portanto, um contato íntimo entre pintura, música e literatura.

Sob o impacto da arte moderna pós-simbolista na França, a crítica na Alemanha – também na Áustria e na Itália acontece o mesmo fenômeno – então começa a fazer uma releitura da história de arte – agora ditando a direção certa do desenvolvimento, segundo critérios abstratamente universalizantes: como se todos os artistas europeus tivessem que seguir a cena parisiense, um importante crítico da época, Alfred Julius Meier-Graeffe, começa a redesenhar o que é válido na arte da Alemanha e o que pertence ao seu notório atraso e proverbial inépcia, emulando o estilo de Nietzsche nos seus ataques contra a falsa cultura do Reich bismarckiano. Na Primeira consideração inatual, Nietzsche volta sua metralhadora contra David F. Strauss. Strauss escreveu em 1871 a obra *A Antiga e a Nova Fé*. Uma confissão, e explica os milagres do Cristo racionalizando-os como ‘elementos míticos’. Nietzsche critica essa visão da história das ideias em 1873 – *David Strauss: der Bekenner und der Schriftsteller*. Nietzsche vê nessa obra um paradigma do estilo historicista da época: a fé se torna, agora, um mecanismo cientificamente determinado e baseado numa visão da história e do mundo como uma progressão contínua. Nietzsche denuncia essa concepção vulgar, que coloca a história e a arte a serviço de uma cultura degenerada, polemizando contra Strauss, como o filisteu exemplar da pseudo-cultura alemã.

Meier-Graeffe aplica a mesma polêmica, agora a Böcklin e à pintura alemã que estaria, segundo ele, num impasse típico para as tendências retrógradas da cultura alemã e da notória falta de cultura estética. O “Caso Böcklin” é, para M.-G., o “caso da Alemanha”

O que incomoda Meier-Graeffe nesse pintor tão apreciado por Nietzsche? Em primeiro lugar, a “virada fatal”, que afasta Böcklin do estilo

de Corot. O pintor alemão parecia estar perfeitamente alinhado com as novas tendências da pintura (paisagem e tendências mais abstratas), e Meier-Graeffe louvava na juventude de Böcklin um feixe de tendências que parecem anunciar a abstração – como se houvesse na arte uma necessária progressão em direção a um único vetor– vemos aí uma crítica bem semelhante à de Clement Greenberg. O que é inadmissível aos olhos desses críticos, são as oscilações: “a infeliz virada” começaria quando Böcklin coloca nas suas paisagens interessantes e atmosféricas centauros e ninfas, experimenta com modulações das técnicas de Rubens – corpos carnudos, amplos, movimentados e abundantes. MG fustiga o ‘gigantismo’, o caráter ‘kolossal’, as ‘cores gritantes’, os contrastes violentos. Mais do que isto, estabelece um estreito paralelo entre Böcklin e Adolf Von Menzel – este último culpado do pecado capital da, então, abominada “pintura de história para a maior glória do Imperialismo prussiano”. O golpe de misericórdia é o título de “pintor literário” – como se Delacroix não tivesse, também, experimentado com motivos de Homero e Teócrito, Ovidio e Ariosto, Dante, Goethe, Schiller, Heine e Grabbe.



Böcklin, Pan assusta um pastor

O impacto dessa demolição do nome de Böcklin foi tão avassalador que Rilke, que três anos antes considerara Böcklin como o Novo Testamento da arte contemporânea, nunca mais menciona o nome do pintor, que permaneceu até o final do século XX estigmatizado como representante de um historicismo mitologizante, uma pintura de ideias anatimizadas – em nome de ideais franceses e modernistas mais internacionais – como se não valesse mais nada o ideal nietzscheano e o louvor de Baudelaire à pintura e à música que procuram fazer pensar: tudo isso seria doravante nada além da quintessência da falta de cultura estética alemã.

Sentimos aí quase que uma ideologia teorizante, que anuncia o imperativo do pictorial puro – que nos é tão familiar desde Clement Greenberg. A militância dessa crítica é bem mais severa e feroz do que as ideias do próprio Kandinsky. Esse exige, cinco anos mais tarde, a necessidade imperiosa de formas novas, da reflexão e da prática voltadas para os meios próprios de cada forma de arte – aponto, linha e volume, cor. É bem verdade também que Kandinsky menciona a lógica da progressão do realismo para o impressionismo e para a arte moderna. Mesmo assim, ele não fustiga, no entanto, os artistas importantes, que se mantêm afastados deste vetor: a relevância do simbolismo – de Rossetti e Burne Jones, Böcklin, que fora o professor de Kandinsky, e Stuck ou Segantini – é explicitamente reconhecida, apesar do pecado das relações anti-formalistas com a literatura e a filosofia⁵.

Não vale a pena alongar-se muito em considerações a respeito da profunda injustiça de Meier-Graeffe, e de sua cegueira para com as condições e os contextos nos quais Böcklin cria e trabalha: menciono, apenas, que Berna não era cosmopolita, como Paris, os patronos, amigos e interlocutores têm conceitos profundamente classicistas – quando não, distribuem favores e encomendas segundo preconceitos que poderiam ter acabado com um artista menos relevante do que Böcklin; que Jacob Burckhardt e Nietzsche se debatem, ainda, com uma crítica filosófica da história e da arte que, nesta forma, não existia nem na França nem na Inglaterra.

Há na sua obra bem mais interesse do que admite a visão seletiva, que privilegia tão somente a abstração, os construtivismos e formalismos que vieram a afirmar-se poderosamente ao longo do século XX. Essa tendência pragmática é hoje, infelizmente, tão comum nos catálogos de exposição como nos manuais escolares, que muitos nem sequer se perguntam sobre as possíveis relações entre pintura, literatura e pensamento. A partir deste ângulo, somente vemos que confirma nossa ideias da marcha homogênea em direção ao modernismo e à arte contemporânea.

Böcklin expressa cedo um mal-estar cultural profundo, no qual despontam acentos “nietzschianos” ou baudelairianos, bem antes de Nietzsche atingir a adolescência: a vida contemporânea freia a criatividade; vivemos num meio sufocante, mais subsistimos que vivemos, espremidos em prédios alugados; a impotência cerceia a imaginação. Adverte que é nocivo imitar a antiguidade como cenário decorativo – “os antigos não

⁵ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern, Benteli, 1956: “Depois dos ideais idealistas, surgem as tendências impressionistas da pintura. Os últimos deságuam na sua forma dogmática para os objetivos puramente naturalistas na teoria do Neoimpressionismo, que nessa época transita para a abstração. [...] Mais ou menos no mesmo período notamos três fenômenos totalmente diferentes: 1. Rossetti e seu aluno Burne-Jones com uma série de seguidores; 2. Böcklin com Stuck que surgiu do primeiro, e seus seguidores e 3. Segantini, cujos imitadores formam uma cauda ignóbil.” (p. 49 s.).

tinham em mente coleções de antiguidades”, mas ansiavam pela própria vida. A inspiração só serve para nos ensinar a apreender e expressar a arte de modo singular, particular, pessoal, profundamente vivenciado, ou então, as estranhezas da vivência, a violência e a potência da vida, os pavores, o sofrimento; tudo isto merece ser afirmado, custe o que custar. Nisso, Böcklin anuncia Freud, De Chirico, Max Ernst.

Outro paralelo com Nietzsche: a profunda aversão contra o desencadeamento elementar da força, sem eira nem beira. Tal como Nietzsche se indigna, em *O Nascimento da Tragédia*, contra a violência báquica despojada do véu de beleza apolínea – nas saceias de Zagreus, nos sacrifícios humanos em honra de deuses dionisíacos – Adonis, Moloch –, Böcklin fica horrorizado, em 1848, com a fúria sangrenta das multidões parisienses no seu enfrentamento com a repressão policial.