



Paisagem, graça e sentimento do belo: Winckelmann, Chateaubriand e Girodet.

palavras-chave: paisagem; graça; sentimento do belo; Neoclassicismo; Romantismo.

O artigo trata das fronteiras incertas entre neoclássicos e românticos ao abordar paisagem, graça e sentimento do belo. Não pretende negar as rubricas, que até hoje fazem sentido, mas mostra o quanto muita coisa estava embaralhada. Se no plano da reflexão e da prática da arte da paisagem a separação é nítida, no que diz respeito à graça e ao sentimento do belo, o historiador alemão Winckelmann, figura fundamental do cânone neoclássico, surpreende ao abrir a possibilidade de ruptura com a normatividade acadêmica, de caráter francamente objetivo, ao subordinar o belo a uma operação de caráter subjetivo, ao alcance de poucos, o que, em parte, justifica sua calorosa acolhida entre expoentes do romantismo, como Chateaubriand e Girodet.

keywords:
landscape; grace; feeling of the beautiful; Neoclassicism; Romanticism .

The article is about the uncertain frontiers between the neoclassic and the romantic regarding landscape, grace and the feeling of the beautiful. It doesn't intend to deny the headings, which make sense until nowadays, but shows how much a lot was scrambled. Regarding the reflexion and practice of landscape art, the difference is clear; but the German historian Winckelmann, main figure in the neoclassical canon, surprises when showing the possibility of rupture with the academic normativeness of frankly objective character, subordinating the beautiful to a reached-by-few operation of subjective character concerning the gracefulness/beauty and the feeling of the beautiful, what partly justifies his warm welcome among exponents of romanticism as Chateaubriand and Girodet.

Jordi Burch,
da série *Sacrifício*, 2012.

* Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo
[PUC SP].

Neoclassicismo e romantismo são rubricas muito gerais da história da arte. A segunda pode ser considerada uma categoria engendrada pelos próprios agentes; não entra de imediato no vocabulário de letrados e artistas, hoje ditos românticos, mas aos poucos se impõe, até ganhar a característica de autodenominação. No entanto, na época dita neoclássica, clássico e neoclássico, classicismo e neoclassicismo são anacronismos no discurso sobre pintura e escultura. Em *Encyclopédie méthodique – Beaux-arts* (1788-1791) não há verbete sobre essas palavras; e no *Dictionnaire de l'Académie*, de 1762, de *classique* se diz que “il n'est en usage qu'en cette phrase, Auteur classique, c'est-à-dire, un auteur ancien approuvé [...] Platon, Aristote, Homère [...]”. É na edição de 1835 do mesmo dicionário que aparece a referência a *classique* por oposição a *romantique*, nas artes da imitação, mas mesmo então não há referência a classicismo ou neoclassicismo. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) é conhecido como teórico do neoclassicismo; François René Chateaubriand (1768-1848) é comumente referido como escritor do primeiro romantismo francês; Anne-Louis Girodet (1767-1824), discípulo de Jacques-Louis David (1748-1825), é lembrado como um pintor neoclássico que transita para o romantismo. As ligações de Girodet com Chateaubriand são conhecidas, pelo famoso retrato do escritor e por um quadro dedicado aos funerais de Atala, inspirado no romance *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert*, que Chateaubriand publica em 1801. A distância geracional entre o alemão e os franceses pode ser tomada como confirmação da diferença de perspectiva em matéria de arte. Mas há outros dados que embaralham essa *evidência* cronológica.

Esse artigo trata, sobretudo, da arte da paisagem, que foi um dos eixos centrais de afirmação da cultura romântica¹. Desse ponto de vista há um claro distanciamento entre o marco interpretativo presente nos escritos de Winckelmann e as ideias sobre a prática da pintura e a arte da paisagem que, por exemplo, Chateaubriand desenvolve em seus escritos, o que confirma a separação entre neoclássicos e românticos. No entanto, o alemão foi um prodígio no que diz respeito à fortuna crítica, mesmo em vida, já que seus escritos repercutiram entre letrados e artistas de toda a Europa em ondas sucessivas. No entanto, isso não se deu no âmbito da visão da natureza, mas no diz respeito ao sentimento do belo. É disso que trata este artigo.

1. Este artigo é parte de uma série de estudos que realizei na última década. A discussão aqui apresentada corre em paralelo com os problemas tratados em “Arte da paisagem e viagem pitoresca: romantismos entre academia e mercado” (in: **Revista Brasileira de Ciências Sociais** 79. São Paulo: ANPOCS, 2012). Nas conclusões finais há uma convergência entre os dois artigos.

A viagem é sem dúvida elemento decisivo na origem e em todo desenvolvimento da cultura romântica: as viagens à Itália de artistas e eruditos no ocaso de uma civilização aristocrática; as várias ondas de exílios decorrentes da revolução francesa e das guerras que a sucederam; as expedições de geógrafos e naturalistas; e, sobretudo, os deslocamentos – pequenos ou grandes – com destinos os mais variados, que acabaram por constituir uma nova atitude em face da natureza. O romântico busca o campo, a floresta, a montanha, as bordas de rios ou lagos menos marcados pela presença humana. A figura do contemplativo solitário a caminhar no campo é *rousseauuniana*, mas transformou-se em lugar-comum da nova sensibilidade. A paisagem ganha então um novo sentido².

2. No *Dictionnaire de l'Académie* (1798) a palavra “romantique” só indiretamente dizia respeito a arte ou literatura: “Se refere com frequência a lugares, a paisagens, que, descritas em poemas e romances, incitam a imaginação: situação, aspecto romântico”; noção que o *Dictionnaire universel de la langue française*, de Pierre Claude Victoire Boiste (1803) apenas confirma: “refere-se apenas a lugares” (Cf. *Dictionnaire Robert*, 1973). Esses apontamentos sobre o vocabulário da época, incluindo a noção de paisagem, derivada de *pays*, são tratados com mais detalhes em outro artigo (GOMES JÚNIOR, Guilherme. Op. cit.)

Na cultura neoclássica, ela não era muito mais do que moldura para as ações do homem; a arte acadêmica a colocava, entre os gêneros pictóricos, em uma posição subalterna à pintura de história – o gênero maior pela nobreza dos temas e a submissão ao princípio do *ut pictura poesis* –, ao retrato e à representação de animais vivos em movimento. A paisagem era só superior à natureza-morta. Além disso, a pedagogia corrente pressupunha um processo no qual o artista, por longo tempo, começava suas lições de paisagem copiando estampas ou pinturas para então, só bem mais tarde, entrar em contato com a natureza; mesmo assim, os quadros eram pintados no ambiente fechado dos ateliês. Mais valia a convenção, portanto, do que do que a experiência do olho, do intelecto e da mão em face da natureza. Mas a cultura neoclássica não foi avessa à viagem e artistas e amadores trilharam também o caminho da Itália. Não iam à Grécia, porque era otomana, mas foram muito ao reino de Nápoles, depois das descobertas arqueológicas de Pompeia e Herculano, desde a década de 1730. No entanto, o objetivo não era a paisagem, mas outras cópias também valorizadas nas academias, sobretudo a de frisos, baixos-relevos e estátuas da arte da Antiguidade.

Um longo caminho, portanto, precisou ser trilhado para que o estatuto da paisagem se elevasse ao da representação do homem, privilegiado tanto teologicamente – a mais perfeita obra de Deus sobre a terra – quanto na cultura neoclássica, cujos ideais de beleza estavam firmemente concentrados na figura humana.

Para Winckelmann, cujo pensamento dominou a esfera artística na segunda metade do século XVIII, antes de tudo, é necessário distinguir a beleza e o belo: “[...] a noção de belo [*das Schöne*] é mais ampla

Paisagem, graça e sentimento do belo: Winckelmann, Chateaubriand e Girodet.

do que aquela da beleza [*die Schönheit*]. A beleza está de fato referida às formas concretas e se constitui no fim último da arte. O belo se estende a tudo aquilo que se pensa, esboça e projeta.”³

É dessa distinção que deriva a ideia de que a capacidade de sentir o belo depende de operações intelectuais que não são comuns a todos. Nesse sentido, o belo não se encontra apenas no homem representado na escultura ou na pintura, mas na junção daquilo que é visto com aquele que vê. São, sobretudo, os belos homens de belos espíritos que têm o dom de perceber e cultivar o belo. Nesse texto, Winckelmann esboça o retrato ideal do homem afeito ao belo e reflete sobre as condições e a pedagogia adequadas para cultivar a compreensão desse sentimento – que é visto como um dom inato: “como o espírito poético, essa faculdade é um dom do céu”⁴. Chama a atenção o regime de analogias entre aquele que é capaz de sentir o belo e a própria beleza. É no jovem de boa compleição que o sentimento é em geral possível; mais no homem do que na mulher e, sobretudo, no homem que sabe ver a beleza de outro homem, pois aqueles que são atraídos apenas pelas mulheres serão incapazes de entender a verdadeira beleza grega, encontrada principalmente em esculturas que representam homens; como a beleza supõe a calma e o equilíbrio, os espíritos muito agitados e ardentes são menos propícios a tal sentimento.

Além de circunscrever o problema do belo no âmbito da representação do homem, Winckelmann via a paisagem com muita reserva. Em seu texto de maior repercussão, aquele que o tornou famoso em toda a Europa, postula-se que da arte da paisagem derivam “sensações puramente sensoriais [que] alcançam unicamente nossa epiderme e nada influenciam a inteligência”⁵. Só a pintura de história é capaz de expressar as paixões humanas e, sobretudo, só a grande arte da Grécia clássica foi capaz de expressar o domínio sereno sobre elas. Radical nesse aspecto, Winckelmann fulmina a arte da paisagem ao dizer que diante dela não há o que pensar.

Chateaubriand e a paisagem

Pelo fato de não ter sido pintor e não ter tido qualquer compromisso com tal carreira, Chateaubriand pôde falar da paisagem com uma liberdade incomum. Em 1795, escreveu “Lettre sur l’art du dessin dans les paysages”, a um destinatário desconhecido. Neste tempo estava ain-

3. WINCKELMANN, Johann Joachim. Sur la faculté de sentir le beau dans l’art et sur son enseignement. In: DÉCULTOT, Élisabeth (org.). **J. J. Winckelmann. De la description**. Paris: Macula, 2006, p. 69.

4. Idem, p. 70.

5. WINCKELMANN, Johann Joachim. **Réflexions sur l’imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture**. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 126. Essas observações sobre a paisagem não se encontram na primeira parte das **Réflexions...**, mas em “Explication des ‘Réflexions sur l’imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture’ et réponse à la lettre relative à ces réflexions”, texto final que é resultado de debate sobre a repercussão do primeiro escrito.

da exilado em Londres, e suas viagens pela América do Norte, em 1791, eram uma fresca lembrança. A carta, apesar de breve, é um pequeno ensaio sobre a arte da paisagem, no qual são encontradas várias questões que mal começavam a ser problematizadas no âmbito acadêmico das artes do desenho.

Atormentado por problemas de saúde, Chateaubriand temia pela continuidade de sua existência, e estava envolto em razoável melancolia, condizente com a doença, o exílio e o inverno londrino. Nada melhor, portanto, do que a reflexão sobre a arte para purgar o mal. Pela carta, fica-se sabendo de sua familiaridade com o desenho e de alguns que teria rabiscado na juventude ou quando esteve no Canadá. O problema do escritor, na carta, diz respeito à relação da imitação da natureza com as convenções da arte, coisa que, desde a infância, lhe chamara a atenção. Declarando ter sido criado entre bosques, na Bretanha, Chateaubriand confessa sua frequente surpresa com os defeitos e a *secura* das pinturas de paisagens que pôde observar até então: “Em geral, os paisagistas não têm suficiente amor pela natureza e a conhecem pouco”⁶. Problema que, no seu entender, deriva do fato de os pintores dedicados à paisagem se preocuparem mais com os movimentos e golpes do lápis e do pincel, ao visar reunir certos traços que resultem em aparências de coisas naturais. Com isso, esses artistas agiriam como as mulheres que tecem rendas com gestos mecânicos, conversando e olhando ao longe. Para a resolução de tal problema, Chateaubriand sugere uma necessária mudança de atitude:

6. CHATEAUBRIAND, François René. Lettre sur l'art du dessin dans les paysages. In: *Correspondance Générale I – 1789-1807*. Paris: Gallimard, 1977, p. 69.

É necessário que os alunos ocupem-se primeiro do estudo da natureza propriamente dita: é no meio dos campos que eles devem ter suas primeiras lições. Que o jovem fique comovido pelo efeito de uma cascata que cai do alto de um rochedo, na qual a água borbulhe enquanto se esvai; o movimento, o ruído, os jatos de luz, as massas de sombra, as plantas retorcidas, a nuvem de espuma que se forma no fundo da queda, a fresca hera que emoldura o curso da água, tudo ficará gravado na memória do aluno. Essas lembranças o acompanharão até seu ateliê, ele ainda não tocou o pincel e arde de vontade de reproduzir aquilo que viu. Um esboço informe sai de suas mãos: ele se desaponta; depois recomeça sua obra, e termina por rasgá-la. Então ele se dá conta de que existem princípios que ainda ignora, e é forçado a reconhecer que precisa de um mestre;

mas um aluno como esse não demorará muito tempo nas primeiras lições, avançará com passos de gigante numa carreira em que a inspiração terá sido seu primeiro guia.⁷

É curiosa pedagogia, que pressupõe o artista a se embebedar de paisagem, sem qualquer instrumento à mão que as lembranças que trará consigo ao voltar para o ateliê. Isso se deve ao fato de Chateaubriand associar o estudo da natureza ao trabalho do espírito: assim como o artista que desenha figuras humanas se ocupa das paixões, o paisagista deve ter em vista também a parte moral e intelectual que é própria do retratista, na busca de trazer para a obra os sonhos e sentimentos que ele experimenta em cada sítio, ao procurar compreender nos elementos da paisagem – o carvalho, o salgueiro... – a carga simbólica neles contida. Nesse ponto, a conclusão é clara: diante da paisagem há o que pensar.

Mas o arrebatamento do artista deve ser controlado para que não se corra o risco de ver a imaginação sem freios voltar a produzir o desprezo pela natureza. Por isso, técnicas auxiliares, como o conhecimento da botânica, lhe são úteis. O que a anatomia é para o retratista, a botânica é para o paisagista, com a vantagem de não ter que tratar das entranhas dos seres vivos, mas apenas da inocente reprodução das flores, das inclinações das plantas e dos costumes dos animais rústicos. E, depois de outras digressões, Chateaubriand termina a carta enumerando as maiores dificuldades que, quando superadas, indicam o domínio do gênero:

O paisagista aprenderá a influência dos diversos horizontes sobre a cor dos quadros: se você alinhar dois vales, perfeitamente idênticos, e um estiver voltado para o sul e outro para o norte, os tons, a fisionomia, a expressão moral dessas duas vistas semelhantes, serão distintas.

A perspectiva aérea traz consigo uma gigantesca dificuldade; ao mesmo tempo é importante saber a maneira de definir a perspectiva linear dos planos da terra, e destacar sobre as partes evanescentes as nuvens, tão diferentes conforme as horas do dia. A própria noite tem suas cores, não basta fazer uma lua pálida para que ela seja bela; a casta Diana tem também os seus amores, e a pureza de seus raios não pode jamais suprimir a inspiração de sua luz.⁸

7. Idem, p. 70.

8. Idem, p. 73.

Por essas últimas linhas, percebe-se que Chateaubriand estava muito próximo dos problemas técnicos que começavam a ser tratados na literatura artística da época⁹, chegando mesmo a articular sentidos para paisagens que Caspar David Friedrich (1774-1840) pintaria tempos depois.¹⁰

Mas esta confiança no poder de a natureza falar por si não é a tônica de todo pensamento de escritor, tanto que, uma década mais tarde, ele próprio começa a colocá-la em questão:

9. Problemas tratados excepcionalmente em livros como o de William Gilpin, **Three essays: on the picturesque beauty, on the picturesque travel, and on sketching landscapes** (London: R. Blamire, 1792), ou, posteriormente, no livro de Pierre Henri de Valenciennes, **Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes. Suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage** (Paris: Desenne et Duprat libraires, 1800).

10. A relação de Chateaubriand com Friedrich é explorada por Werner Hofmann em "L'homme est suspendu: Chateaubriand et Friedrich" (in: FUMAROLI, Marc (org.). **Chateaubriand et les arts. Paris: Fallois, 1999**), texto no qual propõe a ideia de *homo viator*, como imagem do homem em sua vocação cristã, e examina a metáfora do rochedo em Chateaubriand, indicando que ela está plenamente realizada no famoso quadro de Friedrich *Caminhante a contemplar um mar de nevoeiro*.

11. CHATEAUBRIAND, François René. À M. de Fontanes. In: **Voyage en Italie. Oeuvres Romanesques et Voyages**. Paris: Gallimard, 1969a, p. 1486.

Hoje me dou conta que sou muito menos sensível a esses charmes da natureza; duvido que a catarata de Niágara cause em mim a mesma admiração, como o fez antigamente. Quando se é muito jovem, a quietude da natureza é muito eloquente; o homem tem muito em si mesmo; todo o futuro está diante dele [...]; ele espera comunicar suas sensações ao mundo, e se alimenta de mil quimeras. Mas, em idade avançada, quando a perspectiva que temos adiante volta atrás, quando estamos desenganados das inúmeras ilusões, então a natureza em si mesma torna-se fria e comunica menos, *os jardins falam pouco* [citação de La Fontaine]. Para que essa natureza volte a nos interessar, é necessário que a ela estejam ligadas lembranças da sociedade: a autossuficiência é menor, a solidão absoluta pesa, e temos necessidade dessas conversações *que acontecem pela noite entre amigos em voz baixa* [citação de Horácio].¹¹

Chateaubriand atenuava então o seu entusiasmo pela natureza tomada em si mesma. E é sintomático que tenha redigido estas últimas linhas na Itália, em carta ao seu amigo Fontanes, e que nela recorde dizeres de Cícero: “É em Roma que devemos morar, meu caro Rufos, é sob essa luz que devemos viver”.

Mas essa visão, que o homem entrado em anos elabora sobre sua juventude, precisa ser matizada – e não só porque Chateaubriand tinha apenas 36 anos quando escreveu a carta a Fontanes, em 1804. Mesmo quando era, conforme suas lembranças, mais apegado à *eloquência silenciosa* da paisagem, a descrição que fez dela não deixava de estar carregada de referências clássicas, como, por exemplo, no uso da metáfora da lua como casta Diana. Os belos campos do Lácio; as belas mulheres de Roma, que “lembram por seu porte e por seu andar Clélias e Cornélias”, diante das quais “tem-se a ilusão de se estar diante de esculturas

de Juno ou de Palas descidas de seus pedestais a passear ao redor de seus templos”; a viva emoção das ruínas que fazem sonhar com a sucessão dos monumentos e com os homens que os construíram; tudo isso passa a ter mais importância para Chateaubriand em comparação com a natureza sem a marca das obras humanas. E não é sem razão que ele começa este escrito lembrando Poussin – “Foi necessário que Poussin viesse morrer sobre essa terra de belas paisagens”¹² –, o mestre da paisagem clássica que deu a viva cor da carne, aquela à qual os pintores deram o nome de “*cor histórica*”, às suas representações femininas, que parecem estátuas descidas de seus pedestais.

É na Itália que Chateaubriand volta definitivamente à Europa, à civilização que produziu, na mesma Tívoli, a vila Adriana e a vila d’Este,

a única *villa* moderna que me interessou, em meio dos destroços das *villa* de tantos imperadores e cônsules. Essa casa de Ferrara teve a felicidade pouco comum de ter sido cantada pelos dois maiores poetas de seu tempo, os mais belos gênios da Itália moderna [Tasso e Ariosto].¹³

A refletir sobre a recente extinção da casa d’Este e de suas glórias passadas, que evoca em sua lembrança a também extinta Roma dos tempos de Horácio e Mecenas, Chateaubriand experimenta outro tipo de melancolia, distinta daquela produzida diante das paisagens do Novo Mundo. Semelhante àquela tão prazerosamente descrita por Bernardin de Saint-Pierre, que deriva do gosto *universal* por ruínas: “As ruínas, onde a natureza combate contra a arte dos homens, inspiram uma doce melancolia. Elas nos mostram a vaidade de nossas obras, e a perenidade das suas”. E junto das ruínas evoca os túmulos:

A melancolia voluptuosa que disso resulta, nasce, como todas as sensações atraentes da harmonia, de dois princípios opostos, do sentimento da brevidade da existência e de nossa imortalidade, que se reúnem diante da última habitação dos homens. Um túmulo é um monumento situado sobre os limites de dois mundos.¹⁴

Assim como Goethe, o romântico francês arrefece suas convicções após viagem à Itália, a velha península, mas isso não significa

12. Idem, p. 1481.

13. Idem, p. 1488.

14. SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Études de la nature*. Paris: Firmin Didot, 1853, p. 413-415.

uma recaída *neoclássica*. Diferente daqueles que seguiram os passos de Winckelmann, Chateaubriand não é nostálgico de um tempo que se perdeu, nem está disposto a propor como modelo de imitação a grande arte dos tempos de Fídias. Não é aquela civilização que o comove, mas o sentido do tempo que arruína todas as civilizações. Chateaubriand coloca-se assim na abertura do século que foi propriamente histórico. Se Winckelmann é considerado o inventor da história da arte, por ter escrito com novos métodos sua *História da arte da Antiguidade* – em que categorias estilísticas conduzem a reflexão sobre a arte, articuladas a dimensões mesológicas e políticas –, ele ainda não pertence plenamente à época histórica, porque está preso ao princípio da imitação dos antigos e só pode ver com pesar um mundo que não é mais capaz de realizá-la. É a queda que comove Chateaubriand e esse sentimento é tanto maior quanto mais elevada tenha sido a civilização que decaiu. No lugar da busca da beleza perfeita – paradigma do neoclassicismo quando rotinizado nos modelos educativos das academias – para ele é o sentimento de *vanitas* que está em jogo.

Quando Chateaubriand escreveu a carta a Fontanes, que foi publicada no *Mercure de France*, eram passados treze anos de sua viagem à América, e nove daquele momento em Londres em que escreveu a “Lettre sur l’art du dessin dans les paysages”; e as diferenças entre suas ideias, de uma época para outra, eram atribuídas à idade avançada. Mas, para compreender melhor a relação com a paisagem, talvez seja mais apropriado pensar não apenas nas idades do homem, tomado individualmente, mas também nas idades das civilizações – tal elaboração em *Génie du christianisme* (escrito na década de 1790 e publicado em 1802), na parte em que se ocupa das “harmonias”, ainda na trilha aberta por Bernardin de Saint-Pierre (*Études de la nature* é de 1784). Com o sugestivo título “Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain”, Chateaubriand inicia o quinto livro de *Génie* na busca de estabelecer relações entre aspectos materiais da história do cristianismo, como, por exemplo, seus monumentos religiosos e os lugares onde se situam, e a parte moral da doutrina com seus efeitos no coração humano.

É nesse contexto que suas ideias sobre a natureza ganham um sentido especial, pois há como que uma reconciliação entre a natureza dos princípios, aquela em que o homem esteve em seu estado mais puro e a natureza reencontrada na fase madura de uma civilização.

Paisagem, graça e sentimento do belo: Winckelmann, Chateaubriand e Girodet.

Há nas coisas humanas duas espécies de natureza relativas ao começo e ao fim da sociedade. Não fosse assim, o homem ao afastar-se continuamente de sua origem, tornar-se-ia uma espécie de monstro; mas, por uma lei da Providência, quanto mais ele se civiliza, mais ele se reaproxima de seu primeiro estado: se dá conta de que a ciência em seu mais alto grau é a ignorância, e que a perfeição das artes está na natureza.¹⁵

Para dar conta da história com seus complexos movimentos, Chateaubriand necessita colocar alguma coisa entre esses dois extremos – é neste ponto que evoca a noção de barbárie. Para ele, não há barbárie no selvagem, muito ao contrário, pois neste as paixões ainda não desenvolvidas, como na criança, assemelham-se de fato às paixões domadas, próprias do homem em avançado estado de civilização. A barbárie é histórica e deriva da mistura; é o resultado do encontro entre o selvagem e o civilizado, quando o primeiro, tendo diante de si a arte, demonstra não estar preparado para fazer uso dela, ou quando o segundo, diante da natureza, revela-se incapaz de lidar com o que há de mais simples nela. É neste encontro que tem origem a corrupção, particularmente aquela que diz respeito ao gosto. Como seu objetivo é reabilitar o cristianismo, Chateaubriand busca desfazer a ideia de que sua ascensão conduziu à decadência das artes. Se, de fato, o encontro e o choque de godos e vândalos com os cultivados romanos correspondeu ao advento da barbárie, o cristianismo primitivo não deve ser visto como reflexo dela, mas sim como tentativa de evasão na busca de uma humanidade regenerada. O cristianismo em seus primórdios é visto como um destes momentos originais em que tudo está por fazer. O homem a ele convertido está mais próximo da pureza do selvagem do que da corrupção do bárbaro. Bem antes da prodigiosa obra cultural dessa religião, os mártires, os santos, os peregrinos, os primeiros devotos que buscaram a solidão contemplativa não foram menos sábios do que aqueles que realizaram as grandes obras da arte cristã, no estágio avançado de sua civilização. Prova disso é que escolheram os lugares mais sugestivos para seu recolhimento, afastados do ruído e da agitação das cidades opressoras, com seus costumes corrompidos. Nestes lugares remotos – desertos, florestas, cadeias de montanhas, cercados de agreste natureza – buscaram o encontro íntimo e a terna proteção de Deus. É neste ponto que aparece a imagem do rochedo, o lugar mais próximo do céu onde

15. CHATEAUBRIAND, François René. **Essai sur les Révolutions – génie du christianisme**. Paris: Gallimard, 1969b, p. 874.

os primeiros eremitas procuraram suas grutas para viver em completo recolhimento: “Tendo como alimento a religião, entre a terra e o firmamento, sobre essas rochas escarpadas, é nesse lugar que os piedosos solitários alçam voo em direção ao céu, como as águias da montanha”¹⁶. Lugares onde mais tarde foram construídos tantos mosteiros.

Na escolha desses sítios, os primeiros eremitas já demonstravam ter o mesmo discernimento, no que diz respeito à paisagem, que possuíam os artistas na fase de alta civilização: “Nunca houve eremita que não fosse capaz de escolher tão bem, como Claude Lorain ou Le Nôtre, o rochedo adequado para instalar sua gruta. Isso é visível nas montanhas do Líbano, onde se encontram conventos maronitas edificadas sobre abismos.”¹⁷

Chateaubriand faz, assim, do cristão primitivo e do eremita um ancestral de sofisticados paisagistas. Além disso, vê em toda arte cristã, particularmente na arquitetura, uma busca constante de incorporação da paisagem, não como acessório ou elemento decorativo, mas na própria forma de seus monumentos. Coisa que, para ele, é evidente na arquitetura gótica, que teria como modelo as florestas dos gauleses:

Essas abóbadas esculpidas em folhagens, essas pilastras que apoiam os muros e terminam bruscamente como troncos cortados, o frescor das abóbadas, as sombras do santuário, as alas obscuras, as passagens secretas, as portas rebaixadas, na igreja gótica tudo retrança bosques labirínticos [...]. A arquitetura cristã, não satisfeita em construir florestas, pretendeu, por assim dizer, imitar seus murmúrios; e, no centro do órgão e do bronze suspensos, articulou ao templo gótico até o ruído dos ventos e das tempestades que correm na profundidade dos bosques.¹⁸

Vê-se neste percurso o quanto paisagem (natureza) e civilização estão imbricados na escrita de Chateaubriand; e é manejando estes argumentos que procura desfazer a ideia corrente de uma Idade Média caracterizada por trevas, para reabilitar a arquitetura gótica de seus antigos prejuízos.

Percebe-se assim que, em todos os passos das ideias artísticas de Chateaubriand, a natureza quase nunca é tomada em si mesma e que a paisagem, como sua representação pictórica, necessita evocar também as obras humanas: “[Aos olhos de um viajante, uma] paisagem pode

16. Idem, p. 875.

17. Idem, ibidem.

18. Idem, p. 802.

Chateaubriand reproduz a antiga ideia de que a arquitetura gótica é imitação de florestas, que teve origem no século XVI e circulou entre os primeiros autores que se dedicaram ao estudo deste estilo, no século XVIII: Francesco Milizia, o padre Laguer e Rafael Mengs (Cf. BAZIN, Germain. **História da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 89). Essa citação de Chateaubriand articulada a outras de Goethe e Friedrich Schlegel são o ponto de partida do ensaio de Jurgis Baltrusaitis, “O romance da arquitetura gótica”, publicado em **Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas**. (Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999).

parecer nua, triste, deserta. Coloque nela um campanário campestre, e num instante tudo se anima, as idílicas ideias de pastor e rebanho, de abrigo para o viajante, de esmola para o peregrino, de hospitalidade e fraternidade cristã, nascerão em toda parte.”¹⁹

O reencontro com os campos italianos, repleto de referências clássicas e marcas de alta civilização, não deve ser tomado como um elemento contraditório em relação às ideias sobre a paisagem esboçadas na carta de 1795, cheia de recordações da infância na Bretanha e da viagem à América. O próprio Novo Mundo, longe de ser natureza bruta ou muda, mais parece animado pelas antigas *visões do paraíso*, como território de frescas mensagens do tempo da criação; no qual o selvagem, exemplo de virtude moral, surge como um cristão a quem só falta a *palavra*.

À tradição *clássica* francesa que, a tomar como exemplo Poussin, codificou as noções de paisagem heroica e paisagem pastoral, ambas englobadas na ideia de paisagem histórica, Chateaubriand quer agregar a paisagem cristã, com seus rochedos, túmulos e grutas, tarefa para qual contribuiu Girodet com *Os funerais de Atala* (1808). Apesar de esta obra não poder ser incluída no gênero da paisagem, ela contém diversos elementos daquilo que está pressuposto na reflexão de Chateaubriand sobre o tema. Já na carta a Fontanes, publicada em *Voyage en Italie*, encantado pelos campos italianos e por Roma, com seus destroços de civilizações antigas – “herdeira de Saturno e de Jacó” –, Chateaubriand reaproxima-se dos ideais clássicos, acrescidos de suave melancolia. Mas, tanto num caso como noutro, a paisagem resta ideal, pois condena o realismo dos holandeses, como era corrente na tradição acadêmica francesa.

Para ele, os artistas dessa escola sabiam representar com exatidão os objetos inanimados, e nisso estariam muito próximos do espírito das artes e da literatura de seu tempo, ao qual atribui a decadência da alta poesia e do verdadeiro drama, e a impotência para as grandes belezas. Para Chateaubriand, o erro dos holandeses derivava de seu desejo de descrever tudo minuciosamente, no que se afastavam da verdadeira arte, que consiste em saber abdicar deste desejo, em saber ocultar. Em um pequeno capítulo de *Génie*, dedicado à poesia – “Le guerrier – définition du beau idéal” – afirma que foi esse o caminho escolhido pelos poetas:

19. CHATEAUBRIAND, François René. Op. cit., 1969b, p. 798.

Sempre escondendo e escolhendo, recortando ou agregando, [os poetas] se encontraram pouco a pouco com formas que não eram mais naturais, que, no entanto, faziam-se mais perfeitas do que a natureza: os artistas denominaram essas formas de belo ideal. Pode-se, portanto, definir por belo ideal a arte de escolher e de esconder.²⁰

20. Idem.

Se, nesse último passo, retoma-se uma noção cara a todos os *clássicistas*, percebe-se que essa é uma definição pouco *filosófica*, quase uma recomendação de ateliê; além do mais, isso é feito não sem antes integrar outras perspectivas: o valor simbólico da paisagem, o gótico, o cristianismo, a *vanitas*, a melancolia, o sentido cambiante do tempo.

Sobre a graça: Girodet e Winckelmann

Apesar de sua formação neoclássica, Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson foi um dos alunos da escola de David que transitou em direção a temas e maneiras artísticas que começavam a ser ditas românticas. Seu convívio com Chateaubriand, de quem pintou seu mais conhecido retrato, e com Bernardin de Saint-Pierre, para quem ilustrou uma das edições de *Paul et Virginie*; e o fato de ter aderido ao culto de Ossian, a quem dedicou um quadro de expressivo colorismo, são indicadores de que a cultura *neoclássica* vinha sendo abandonada por ele, na abertura do século XIX.

Mesmo antes da relação com Chateaubriand e Bernardin de Saint-Pierre, Girodet já havia demonstrado, quando aluno de David, clara tendência em trilhar caminhos distintos aos do mestre, seja na escolha dos temas ou na maneira. Na mesma época em que David envolvia toda a escola no compasso da Revolução e tratava de temas como *A morte de Lepeletier* e *Marat assassinado* (ambos de 1793), trazendo a pintura para o âmbito da história do presente, Girodet apresentava seu *O sono de Endimião* (1791-1793), retomando temas etéreos da mitologia clássica. Como aponta Friedlaender, “Essa pintura revela uma sensibilidade e uma atitude decididamente românticas”; além disso, como diz o historiador, “O uso de uma iluminação irracional para criar uma atmosfera afasta-se da tradição clássica, e o alongamento exagerado e a abstração das linhas do corpo apontam uma tendência maneirista”²¹. Nesse sentido, pode-se dizer que a aproximação de Girodet com os círculos românticos que se formaram no período napoleônico, como o que

21. FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 70-71.

Paisagem, graça e sentimento do belo: Winckelmann, Chateaubriand e Girodet.

gravitava em torno da figura de Chateaubriand, senão previsível, tinha algo de provável, em época na qual o radicalismo revolucionário havia sido contido.

No plano do discurso sobre as artes, no entanto, diferente de Chateaubriand, um homem de letras que tratou da pintura com grande liberdade, Girodet estava amarrado ao lado interno do sistema, legislado pela Academia de Belas-Artes de Paris, instituição com a qual teve relações contraditórias. Como David, combateu a academia na fase da radicalização; e sobre sua extensão italiana, chegou a dizer que “A Academia da França em Roma não passa de um redil, com espaço para uma dúzia de carneiros-guias”²²; mas voltou a ela, quando reorganizada no âmbito do Instituto de França, com participações regulares nos salões e, em 1815, de forma definitiva, quando foi eleito para a Cadeira 11²³, na qual permaneceu até seu falecimento em 1825. No primeiro quarto do século XIX, Girodet obteve grande reconhecimento como pintor de história e com seus magníficos retratos. Nesse sentido, no que diz respeito a seus escritos sobre arte, percebe-se alguma hesitação, na medida em que, ao mesmo tempo em que explorou conteúdos inovadores, reproduziu velhos lugares-comuns da formação acadêmica.

Sobre a paisagem, não se destacou nesse âmbito estrito, mas pintou quadros de pequeno formato com vistas do sul da Itália e dos Alpes, na época em que foi pensionista em Roma. Um de seus quadros mais famosos também esteve associado a Chateaubriand, pois teve como tema o livro que havia dado grande popularidade ao escritor: *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert* (1801), que conta a história trágica do amor impossível de dois nativos do Novo Mundo convertidos ao cristianismo. Assim como o livro, o quadro, nomeado por Girodet *Atala au tombeau* (1808), teve grande sucesso.

A ligação de Girodet com os escritores pode ser vista como repercussão da formação letrada que teve na juventude e nunca abandonou. Apesar de ser elemento secundário em sua carreira, praticou a poesia e escreveu sobre arte, o que não era comum entre os pintores. É nessa face da biografia de Girodet que se encontra um elemento que merece destaque para o entendimento do processo de afastamento progressivo dos ideais *neoclássicos*. Girodet escreveu sobre a *graça*.

O problema da *graça* é recorrente no pensamento sobre a arte, dos gregos ao fim do século XVIII²⁴. A *graça* – *charis*, *gratia*, *venustas* – é coisa de difícil definição. É um complemento da beleza humana ou

22. Idem, p. 71.

23. **Statuts de l'Académie des Beaux-Arts**. Paris, Décret n. 59.1288 du 3 novembre 1959.

24. Édouard Pommier dedicou a este tema o esclarecedor artigo “La notion de la grâce chez Winckelmann” (In: POMMIER, Édouard (org.). **Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières**. Paris: La Documentation Française, 1991).

das obras de arte, que não se sabe bem como pode ser alcançado. De Plínio, o Velho, até Baltasar Castiglione é comum se falar dela como algo que transcende a técnica, as regras ou mesmo a própria arte. Dizia-se que a superioridade de Apeles frente a outros pintores advinha da graça em saber o momento exato de se tirar a mão do quadro, de elevar o pincel evitando assim o excesso de aplicação. Isso que Plínio conta sobre Apeles pode estar contido na noção de *sprezzatura* – forma social da graça, que distingue as belas maneiras do perfeito cortesão ao dissimular o esforço em realizar coisas realmente complexas. É o contrário da afetação, que é na arte a incapacidade de esconder a própria arte. Na impossibilidade de defini-la forjou-se para ela, pela via negativa, uma expressão de imensa fortuna, toda graciosa, que é o *je ne sais quoi*. Evidentemente, uma noção como essa sofreu todo tipo de torção na tradição neoplatônica e na correspondente ideia do amor infundido no homem através da alma desde as altas esferas, mas nem por isso ficou mais clara.

A *graça* foi também um problema para Winckelmann, que se ocupou dela em *História da arte da Antiguidade* e em um pequeno ensaio, “De la grâce dans les ouvrages de l’art”, traduzido e publicado em francês em 1786:

A graça se forma por meio da educação e da reflexão, e pode até tornar-se natural no homem que parece feito para possuí-la. Ela se afasta de todo tipo de afetação e de constrangimento, mas o trabalho e a atenção são, no entanto, necessários para que ela possa aflorar e ser reconhecida nas produções artísticas. Ela se manifesta na calma e na simplicidade da alma, enquanto o fogo das paixões e da imaginação a obscurecem. É por meio dela que todos os movimentos do homem tornam-se agradáveis, e ela reina com todo o seu poder em um belo corpo.²⁵

25. WINCKELMANN, Johann Joachim. De la grâce dans les ouvrages d’art. In: **Recueil des différentes pièces sur l’Art**. Paris, 1786, p. 285.

Essa definição interessa aqui, pois Winckelmann parece pretender diminuir a carga de mistério nela contida. Se a graça pode ser natural no homem, ela é também fruto da educação, do trabalho, da atenção, para que seja produzida ou percebida. Mas, se em princípio na reflexão sobre ela o próprio homem está incluído – seu modo de agir e a beleza de seu corpo –, no desenvolvimento das ideias Winckelmann ela acaba por se restringir ao âmbito das produções artísticas, definindo aquelas

em que a graça pode estar presente. Nesse texto, os gêneros cômicos e familiares são postos de lado, e os estilos heroico e trágico passam a ser considerados mais apropriados para sua manifestação. Além disso, recusa a ideia de que ornamentos estranhos possam ser vistos como veículos da graça, assim como da beleza. Para Winckelmann, evidentemente, a graça só está presente de forma constante nas obras de arte da Antiguidade, e uma das poucas exceções entre os modernos, digna de ser notada, diz respeito a Antonio da Correggio. Michelangelo e Bernini, apesar de seus gênios, jamais a conheceram.

A graça para Winckelmann não parece ter, portanto, nada de *gracioso*, o que a afasta da noção de *pitresco*, que é simplesmente aquilo que é agradável para os sentidos, mas secundário do ponto de vista da beleza, conforme a definição corrente na França. O fato de Winckelmann ter incluído Correggio no cânone da *graça* coloca um problema, pois sua arte não é propriamente aquela dos altos estilos heroicos ou trágicos. E aqui cabe lembrar a reflexão sobre o mesmo tema que Winckelmann realiza na *História da arte da Antiguidade* em que, diferentemente do escrito até agora comentado aqui no qual a *graça* é posta no singular, são retomadas como reza a tradição, as três *graças*. Por um lado, uma *graça celeste*, de nobre e ilustre origem, que corresponde à Vênus celeste, que é filha de Harmonia e caracteriza-se pela constância; depois desta, é definida a *graça terrestre*, nascida de Dione, que é filha do tempo e mais plena de matéria e, portanto, menos sublime e mais transitória. Enquanto a primeira dá-se pouco a conhecer, sendo acessível apenas pelo intelecto – sobretudo os sábios são capazes de alcançá-la –, a outra quer ser conhecida e se comunica também pelos sentidos. Nas fases da história da arte antiga identificadas por Winckelmann, a *graça celeste* foi alcançada pelos praticantes do *estilo grande e sublime*: Fídias, Polícleitos e Míron; já a segunda, caracterizou aqueles que vieram depois, os praticantes do *belo estilo*: Praxíteles, Lísipos e Apeles. À terceira *graça*, Winckelmann dá o nome de *cômica*, e é aquela que está presente em algumas cabeças de faunos e de bacantes marcadas pelo alegre sorriso que eleva os ângulos da boca: é esta que se encontra nos rostos de Correggio e que foi dita *grazia correggesca*.²⁶

Vê-se, com isso, que em “De la grâce dans les ouvrages de l’art” Winckelmann traça uma espécie de programa mínimo da *graça*, talvez por ser um texto mais doutrinário e menos descritivo do que sua *História*, na qual é obrigado a tratar de vários momentos não apenas da arte

26. Esta reflexão sobre a *graça* é desenvolvida por Winckelmann nos parágrafos de número 30 a 43 do sexto capítulo do livro quarto (que corresponde ao início do segundo volume) que é intitulado “Des progrès et de la décadence de l’art chez les Grecs, dont les anciens monumens offrent quatre époques ou quatre styles différens”. (In: *Histoire de l’art chez les Anciens*. Paris: Barrois l’aîné, 1790).

dos antigos, mas também dos modernos, que são a todo tempo referidos a título de comparação, já que em seu pensamento o esquema da arte antiga repete-se de forma esmaecida entre os modernos (Fídias está para Apeles assim como Rafael está para a escola de Bolonha). Mas uma coisa é certa, a graça, seja ela celeste ou terrena, é *coisa humana*, diz respeito à harmonia que as belas almas infundem nos belos corpos, quando são capazes de dominar o furor das paixões; e expressam, mesmo ao experimentar o maior sofrimento, a serenidade das feições e a elegância não afetada dos gestos. Como Laocoonte em luta contra a serpente ou Niobe a suportar serenamente o assassinato dos filhos. A graça, portanto, é em Winckelmann coisa própria do homem e da representação humana, seja quando é tratada em seu programa mínimo, que corresponde à graça celeste, ou em sua versão ampliada, que leva em conta suas formas mais terrenas ou mesmo cômicas.

Winckelmann dedicou pouca atenção à França e aos seus artistas, mesmo nos contrapontos em que faz entre a arte da Antiguidade e a arte moderna, em que predominam as referências aos artistas e às escolas italianas. A despeito disso, sua obra conhece rápida repercussão na França. O texto “*Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e escultura*”, publicado em Dresden em 1755, foi no mesmo ano traduzido para o francês; e a *História da arte da Antiguidade*, de 1764, foi traduzida três vezes entre 1766 e 1794. O pensamento do erudito alemão aparece referido na *Encyclopédie* (1757), no *Supplément à l'Encyclopédie* (1776) e na *Encyclopédie méthodique* (1788-1791); em artigos sobre a arte grega, a imitação e o ideal. Denis Diderot assimilou e propagou as ideias sobre a relação entre arte e liberdade estabelecidas por Winckelmann, que tiveram imensa importância nos debates sobre arte na França revolucionária, quando sua leitura passou também a ser recomendada aos artistas no universo acadêmico²⁷. Além disso, o texto avulso de Winckelmann sobre a graça era conhecido em tradução francesa desde 1786.

É nesse ponto que cabe retomar a reflexão de Girodet contida em “*Dissertation sur la Grâce, considérée comme attribut de la beauté*”, texto em que o autor segue inicialmente os passos de Winckelmann. O que é notável no texto de Girodet é a ampliação dos contornos que a noção de graça assume. Em princípio, a reflexão de Girodet é bastante convencional quando retraza a mitologia das graças, companheiras do Amor e, como ele, nascidas de Vênus; ou quando a distingue da beleza,

27. Cf. DÉCOULTOT, Élisabeth. Généalogie d'un malentendu: la place de Winckelmann dans les panthéons littéraires français et allemand à la fin du XVIIIe siècle. In: GAEHTGENS et alii (orgs.). *L'art et les normes sociales au XVIIIème siècle*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 17-19.

que pode ser alcançada pela regularidade das proporções, mas que sem a graça é fria e seca como um corpo sem alma. A novidade trazida por Girodet está na admissão da presença da graça em universos não humanos, como o reino animal ou a paisagem, mesmo que isso implique em uma contradição com o próprio conceito, fundado na ideia da harmonia entre as esferas superiores da alma e as expressões do corpo. O leão africano, a águia, o cisne, o cavalo veloz pintado por Rubens ou Jules Romain, as visões do mar, as florestas, as auroras, estas outras obras de Deus também podem estar bafejadas de graça:

Considerada em suas grandes massas ou na imensa variedade de seus detalhes, quanta graça física exala em todas as suas produções, não pensantes, que o despotismo do homem é incapaz de aviltar! Quanto, aquele que viu do alto do Etna a aurora se elevar sobre os mares da Sicília, poderia nos dizer acerca do encantamento com que foi arrebatado pelo aspecto da verdura ainda incerta das ilhas, a colorirem-se pouco a pouco, filtradas pelos vapores azulados da manhã, que sobem de planícies prateadas de ondas. Ou quanto poderia dizer do momento em que alça os olhos em direção ao firmamento de cobalto, subitamente invadido pelos primeiros raios de sol, e quando as vastas massas de ar são espontaneamente inundadas por vagas de luz celeste, quando enfim contempla a bela Sicília, aparecendo sob sua úmida cobertura, radiante de graça e de frescor, a sorrir como uma jovem esposa ao astro generoso que a acaricia e a fecunda!²⁸

Páginas e páginas, cheias de entusiasmo, são dedicadas a animais e paisagens e àqueles que os transformaram em arte: poesia, pintura, música. E no cânone pictórico da graça, além de Rafael, Corregge, Lesueur, modelos inimitáveis, Girodet agrega outros artistas:

As paisagens de Bourdon, de Salvador, de Guaspere, são notáveis por uma graça inculta e quase sempre original. Uma graça rude e selvagem se articula algumas vezes à beleza bárbara dos guerreiros de Júlio Romano que, com seu gênio audacioso, parece infundir-lhes vida. A graça superficial de Albano e de Guido parece estar orientada aos olhos, enquanto a de Parmesano, adornada e coquete, parece querer agradar o espírito. A razão sorri com a graça simples e severa

28. GIRODET-TRIOSON, Anne-Louis. "Dissertation sur la Grâce, considérée comme attribut de la beauté". In: **Oeuvres Posthumes de Girodet-Trioson. Tome II**. Paris: Jules Renouard libraire, 1829a, p. 152-153.

de Poussin. Ao mesmo tempo nobre e terna, ingênua e revelada, a graça de Rafael amplia a alma e penetra no coração, por si só ela pode provocar êxtases que apenas os gênios privilegiados são capazes de provocar; como, sem dúvida, deveria ser a graça que brilhava nos quadros de Apeles, o Rafael da Antiguidade.²⁹

29. Idem, p. 172.

Inculto, original, orgulhosa, selvagem, bárbara, audaciosa, superficial, coquete, severa, nobre e terna, ingênua e revelada, a graça pode ter todas estas qualificações, e expressar-se em todos os gêneros da arte, inclusive aqueles que, na hierarquia acadêmica, estavam abaixo da pintura de história e do retrato: os animais vivos e em movimento e a paisagem.

Não faz sentido aqui estabelecer hierarquias entre estes textos, como, por exemplo, afirmar a evidente superioridade de Winckelmann sobre Girodet ou mensurar a repercussão de seus escritos. Mas a “Dissertation sur la grâce”, independente de qualquer coisa, é testemunho de uma reviravolta dos padrões de avaliação e do gosto, e da abertura na prática dos artistas para novas perspectivas, tanto na escolha dos assuntos como dos gêneros; e, mais do que isso, das maneiras, mesmo que no fecho de cada percurso da reflexão de Girodet sempre apareça Rafael na condição de mestre supremo entre os *modernos*. Ainda que timidamente, Girodet começa a emancipar-se da submissão aos gregos, a emancipar-se de Winckelmann.

O sentimento do belo: Winckelmann entre os românticos

Mas isso não significou para Girodet, nem para os românticos das duas margens do Reno a supressão de Winckelmann. Porque há no historiador alemão um aspecto que o romantismo só poderia abrigar. Traço que está presente naquele mesmo texto sobre o sentimento do belo nas obras de arte, referido na abertura desse artigo, e que reaparece na descrição do Apolo do Belvedere na *História da arte da Antiguidade*. “A faculdade de sentir o belo na arte é um conceito que engloba ao mesmo tempo a pessoa e a coisa, o continente e o conteúdo, entidades que reúnem em uma só”, diz Winckelmann³⁰. Se a beleza está na objetividade da obra perfeita e é, portanto, uma conquista do artista, sua realização como sentimento só pode ocorrer na relação travada entre a obra e aquele que vê. Apenas o homem que possui a disposição inata para o

30. WINCKELMANN, Johann Joachim. L'Apollon du Belvédère. In: DÉCULTOT, Élisabeth. Op. cit., 2006, p. 69.

Paisagem, graça e sentimento do belo: Winckelmann, Chateaubriand e Girodet.

belo e sabe cultivá-la é capaz de vivificar a beleza no ato de sua fruição. Abre-se com isso um largo caminho que diz respeito ao processo de subjetivação. É nesse ponto que se opera a conversão do sentimento belo, primeiro, próprio do artista, que se educa para produzi-lo, para aquele que, mesmo em época distante, prepara-se para fruir a beleza. Não é à toa que Winckelmann retoma o mito de Pigmalião para inverter a sua lógica. Se, no primeiro caso, foi o artista que recebeu o prêmio da deusa quando esta deu vida à estátua de Galateia, tão bela e tão amada, no segundo, é aquele que vê e descreve a arte quem a faz reviver. No fim da meditada descrição do Apolo, Winckelmann diz que, por meio dela, “minha estátua parece ganhar vida e movimento, como a beleza de Pigmalião”³¹.

A tradição acadêmica na Itália e na França estabeleceu-se postulando o afastamento de tudo que dizia respeito à particularidade do temperamento do artista. Exemplo disso é o livro de Gérard Audran, *Les proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*³², muitas vezes reeditado e que era comumente encontrado nas bibliotecas das academias. É de interesse ver que esse livro contém desenhos minuciosamente medidos das grandes esculturas da Antiguidade, que também foram objeto das descrições de Winckelmann. O texto explicativo é uma lição de objetivismo. Entre a cópia fiel da natureza e a cópia das esculturas antigas, Audran recomenda as últimas, pois considera essa escolha como o mais eficaz antídoto para que o temperamento do artista não o induza ao erro:

[...] um pintor pinta a si mesmo em suas obras; e se tivermos suficiente acuidade ou reflexão poderemos encontrar nelas suas inclinações predominantes. Um sentimento inato, do qual quase sempre se ignora a causa, determina sua escolha, e o conduz a conformar suas figuras e o aspecto das pessoas pelas quais ele se sente atraído, ou com as quais ele costuma viver.³³

Para Audran, é do temperamento que nasce a maneira do artista e “aquilo a que se dá o nome de maneira em Pintura é com muita frequência um defeito [...]”. Diante disso, a recomendação é simples, trata-se de domar o temperamento, as inclinações inatas, por meio da cópia do antigo. Nada mais avesso a Winckelmann do que essa ideia, já que postulava a necessidade do cultivo do aspecto subjetivo – dom

31. É Élisabeth Découltot quem traz à tona essa dimensão da obra de Winckelmann em “Le spectateur comme Pygmalion”, introdução ao livro, por ela editado, **J. J. Winckelmann. De la description** (op. cit., 2006) que reúne as principais descrições realizadas pelo erudito alemão. Sua tese é que Winckelmann, avant la lettre, opera com o conceito de empatia, que tornaria-se corrente na Alemanha apenas um século depois.

32. Paris: Chez Joubert, 1801.

33. Idem, sem numeração. O gravador Gérard Audran foi contemporâneo de Le Brun e membro da Academia de Pintura e Escultura em Paris. A edição de 1801 de seu livro é dedicada às Escolas centrais, o que destaca o seu caráter didático.

ARS inato cujas causas são ignoradas – que está na base do sentimento do belo, para o artista e para o amador da arte. Esse é um elemento importante por meio do qual ele se distingue da tradição acadêmica predominante até então.

Pode-se dizer que o sistema das artes no século XVIII ordenou-se e estabeleceu rotinas técnicas e intelectuais que deixavam bastante evidente a natureza de trabalho no exercício da pintura, trabalho intelectual na elaboração do conceito, que supunha – na linguagem de Girodet – ordenação poética e ordenação pictórica³⁴, e trabalho paciente e minucioso no processo da fatura. Na literatura artística das bibliotecas das academias essa dimensão é bastante destacada. No geral, os argumentos transcendentais não iam muito além dos tropos habituais, da espuma retórica.

Nesse ponto, é de grande interesse retomar aqui – uma vez mais – a anedota de Stendhal sobre o prisioneiro e a pintura, em sua crítica ao Salão de 1824, por meio da qual visava demolir a pedagogia da Escola de David: coloque na prisão o mais ordinário dos homens; espere até ele sentir desolação e medo; em seguida, prometa a ele que ganhará a liberdade se for capaz de apresentar no Salão uma figura nua perfeitamente desenhada no sistema de David; em no máximo três anos o prisioneiro estará liberto, pois por esse sistema a pintura é uma ciência exata³⁵. Na pena de um romântico essa é crítica demolidora. Mas, o que está sendo demolido nessa anedota é a ideia da pintura como racionalidade e trabalho. O que da Escola de David parece remoer em Stendhal é que nela o trabalho da arte não está transfigurado em magia, em dom, e não foi feito apenas *to the happy few*.

Para Winckelmann, não apenas a produção do belo, mas também a capacidade de sua fruição é cercada de magia, é um dom inato. Para ser coerente com essas proposições, Winckelmann em certa medida acaba por negar o próprio caminho, que o levou, por meio do estudo e da mais concentrada erudição, de uma origem plebeia, na Alemanha, à condição de figura destacada na cúria romana e de autor reconhecido e admirado em toda Europa. Se Winckelmann ficou conhecido por sua grande erudição, para ele, no entanto, o elemento interno que é próprio daquele que é capaz de sentir o belo não depende de anos de estudos. O estudo é, sem dúvida, necessário, mas é a imaginação que faz viver o sentimento do belo.

34. "A ordenação poética, que deve ser considerada parte da invenção ou mesmo a própria invenção, deve sempre preceder a ordenação pitoresca [...]. A ordenação poética será regulada [...] conforme as conveniências do assunto: se adequará aos tempos, determinará os lugares, observará a moral e os usos; conservará os costumes. De acorco com os dados da história e da mitologia". In: GIRODET-TRIOSON, Anne-Louis. De l'ordonnance en peinture. **Oeuvres Posthumes de Girodet-Trioson**. Tome II. Paris: Jules Renouard libraire, 1829b, p. 209-210.

35. Paráfrase abreviada da anedota contida em STENDHAL. Critique amère du Salon de 1824 par M. van Eube de Molkirk. In: **Salons**. Paris: Gallimard, 2002, p. 78.

O senso interno [...] deve estar alerta, ser delicado e capaz de forjar imagens. Se esse senso deve em princípio estar alerta e atento, é porque as primeiras impressões são as mais fortes e que elas precedem a reflexão. Aquilo que nós sentimos por meio da voz da reflexão é anêmico. A emoção geral que nos mobiliza em direção ao belo age de forma célere [...]³⁶.

Não há como deixar de ver nessas afirmações a negação do que ele mesmo foi: os anos de estudo, a investigação minuciosa dos estilos da Antiguidade, o paciente trabalho de descrição das mesmas estátuas que geravam diversas versões, até chegar àquela condizente com seu rigor.

O dom inato, o processo de subjetivação, as primeiras impressões mais fortes que a reflexão... são esses aspectos que o tornam caro aos românticos que, a despeito de terem se emancipado dos gregos, encontraram em Winckelmann um dos seus, como Henri Beyle que, apesar de avesso à escola de David, escolheu o seu mais conhecido pseudônimo em homenagem ao alemão, nascido na cidade de Stendal.

Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) foi paisagista e professor da Escola de Belas-Artes, subordinada ao Institut de France. Não alcançou a condição de acadêmico, mas exerceu grande influência no meio e formou discípulos que transmitiram suas ideias e, sobretudo, sua atitude no sentido de transformar a paisagem em um gênero maior. Em 1801, publicou um livro didático – *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes. Suivi de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage* –, que, em outro registro, apresenta de forma clara um protocolo de trabalho para o aprendiz em muito próximo das ideias de Chateaubriand expressas em “Lettre sur l’art du dessin dans les paysages”, escrito em Londres em 1795. Pouco antes da publicação do livro de Valenciennes, em 1799, o livro de William Gilpin, *Three essays: on the picturesque beauty, on the picturesque travel, and on sketching landscapes*, foi traduzido para o francês. Com isso, o grande impulso que o ambiente artístico inglês dera à arte da paisagem, que culminou em John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851), produzia efeitos também do outro lado da Mancha.

No entanto, no âmbito da Academia francesa, a campanha de Valenciennes, que culminou com a proposta de criação de um prêmio aos estudantes da classe de paisagem no mesmo nível daquele que era

ARS atribuído aos de pintura de história³⁷, não surtiu os efeitos desejados. A discussão sobre a matéria, que teve início em 1815, durou mais de um ano e só admitiu o prêmio a cada quatro anos, demarcando com clareza a inferioridade da arte da paisagem. Mas, na rotina da escola, Valenciennes formou Victor Bertin que, por sua vez, foi professor de Jules Coignet (1798-1860) e Camille Corot (1796-1875). Pode-se dizer que, em parte, é dessa linhagem que se chega à Escola de Barbizon e ao notável florescimento da pintura de paisagem na segunda metade do século XIX na França.

37. GOMES JÚNIOR, Guilherme. Op. cit., p. 117.

Mas isso só aconteceu quando o sistema acadêmico perdeu a centralidade. Nesse sentido, no que diz respeito à paisagem, entre Winckelmann – que sobre o gênero dizia que dele derivam sensações que alcançam “unicamente nossa epiderme e nada influenciam a inteligência” e restringia o sentimento do belo à representação de belos corpos – e Chateaubriand, a escola francesa demorou a pender para o último.