

## RESENHA

### Roma: Última Estação do Espírito

MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália*. Tradução e organização de Oliver Tolle. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. (Coleção A Formação da Estética).

Por Iuri Pereira\*

*Viagem de um Alemão à Itália*, de Karl Phillip Moritz (1756-1793), autor seminal do Romantismo alemão, é um livro que demanda inicialmente uma aproximação que busque enquadrar o seu gênero, pois é um misto que, portanto, não se entrega prontamente à classificação. *Grosso modo*, trata-se de um conjunto de “anotações”, com o que quero indicar o caráter de escrito breve, em certa medida interrompido ou suspenso, produto talvez da multiplicidade da paisagem circundante, que os pequenos relatos procuram apreender, associada ao constante movimento que caracteriza o viajante – bem como a uma hipótese de apreciação do belo, como se verá em seguida. Note-se, desde já, que a paisagem natural e humana é secundária, pois a Roma de Moritz é, principalmente, o lugar que produz desde a Antigüidade a mais pujante e constante exposição do sublime artístico.

Ora o livro assemelha-se a um diário de viagem, tendo suas anotações encimadas apenas pela indicação da data em que ocorreu a visita, ora assume características de epístola (“Ainda devo ao Senhor

---

\* Mestre em Teoria Literária pela Unicamp e editor.

uma descrição de minha viagem a Cora”, p. 146), ora toma uma dicção e um vocabulário de tratado de arte, ora debruça-se sobre a descrição dos costumes com o interesse de um naturalista. Uma síntese possível seria dizer que *Viagem de um Alemão à Itália* é um guia do turista do espírito, e Roma é o seu destino.

Oliver Tolle, tradutor e organizador do volume, informa que, antes de partir, Moritz tinha acertado com um editor alemão a redação de suas observações de viagem. Essa é a explicação objetiva para as anotações relativas aos costumes, que privilegiam o pitoresco, o peculiar e o repetido, isto é, as ações cotidianas em que se pode surpreender a pervivência de costumes antigos, de forma geral testemunhados pelos autores latinos, principalmente Marcial. Outra tópica da observação dos costumes é a comparação entre o caráter germânico e o italiano. Mas o estudo dos costumes é claramente suplementar à observação das obras de arte – pinturas, esculturas, afrescos e edifícios. E é nessas observações que reside hoje o maior interesse da leitura de Moritz. Se se puder, entretanto, fazer uma hipótese para harmonizar essas duas vertentes temáticas das anotações – para além da motivação circunstancial –, seria plausível insinuar que a aparição desse gênio que exprime o sublime de um modo tão constante num mesmo lugar, Roma, e que estará tão associado, no Romantismo alemão, ao espírito de um povo, deve apresentar alguma forma de similitude com a vida das ruas, manifestação imediata desse espírito que, sintetizado por homens de gênio como Rafael e Michelangelo, expôs tantas vezes o sublime artístico.

Se havia, de fato, alguma similitude entre a vida cotidiana e aquilo que a obra de arte expõe, Moritz não a encontrou, pois o que ressalta em sua descrição é a cena degradada, não raro grotesca, como ocorre no texto sobre os mendigos, que ao meio-dia “correm como loucos pelas ruas com suas tigelas”, para aproveitar, no maior número possível de mosteiros, a oferta de uma refeição consistente em sopa e um pedaço de pão. Na mesma anotação, diz Moritz:

A prosperidade dos mendigos parece efetivamente aumentar de acordo com as deformações do seu corpo: – no Corso rasteja um homem bem vestido, gordo, ensebado, que não tem as pernas e a quem quase todos dão alguma coisa, quando em silêncio apenas segura o seu chapéu.

Por ser tão prodigamente sustentado pelas pernas faltantes, milhares de outros mendigos o invejam por essa mutilação rentável que tanto chama a atenção. [...]

Depois dele, um dos mendigos mais prósperos é um certo Bajocko [...]. Com o tamanho de um anão e com os braços e pernas desfigurados, ele mais se assemelha a uma massa de carne em movimento do que a um homem (p. 28-29).

Em outra anotação, dedicada à polícia romana, novamente trata de um aspecto muito baixo da vida mendicante:

Os inúmeros mendigos também se valem particularmente dessa liberdade de empregar de todas as maneiras as vias públicas em proveito próprio, o que não constitui uma visão agradável para o mundo refinado ou um incenso para narizes refinados.

Tolera-se, contudo, essa situação e acostuma-se a ela, porque ninguém se atreve a negar ao pobre, de quem já se tomou tudo, ainda as vias públicas que ele escolheu como sua moradia e leito e onde, portanto, também precisa fazer aquilo que de outro modo se faz em sua própria moradia (p. 81).

É verdade que o autor também encontra nas ruas manifestações culturais que o atraem, como os improvisadores, que o fazem transportar-se “para os tempos mais remotos da arte da poesia”, ou o responsório dramático com que dois mendigos lamentam-se e clamam auxílio.

O ponto alto das anotações mais voltadas à prática da viagem exploratória é “Viagem a Cora”, porque é uma narrativa completa, isto é, relata o percurso, suas aventuras e o retorno de forma a ressaltar dificuldades, perigos e as atrações a serem vistas. Muito saboroso, por exemplo, é o relato do jantar oferecido por um pobre anfitrião, que, como só tivesse em casa castanhas e pão, ao oferecer cada castanha diz o que gostaria de dar em seu lugar para alimentar dignamente seus hóspedes.

Quando trata da apreciação artística, o livro de Moritz ganha um interesse muito superior porque aqui o autor é muito mais do que um simples guia turístico, que indica, descreve e comenta. As observações de Moritz expõem, da mesma forma breve e interrompida, uma poética expressivista, uma definição de belo e também uma prescrição voltada não à produção do belo, mas à sua apreciação adequada. Para ele, toda a arte de uma obra deve oferecer-se na contemplação: “a pintura deve concentrar num único momento tudo o que expõe; e o objeto que ela ressalta deveria propriamente ser sempre de tal maneira, que pudesse ser exposto num único momento” (p. 33). Quando comenta obras de arte, a anotação de Moritz não pretende descrevê-las, mas surpreender o sublime:

Quem pretende render homenagens ao belo subordinará o seu discurso à obra de arte que quer descrever, e procurará antes indicar aspectos por meio de alusões parciais do que descrevê-la completamente: pois não é a sua descrição, mas o objeto ele mesmo que deve ser admirado; e na visão da obra de arte mesma, toda e qualquer descrição deve ser esquecida.

A descrição de Winckelmann do Apolo de Belvedere parece ser para mim, segundo o seu objeto, demasiado inventada e artificial (p. 141).

A descrição é sempre analítica e a apreciação recomendada por Moritz é sintética, não deve deter-se nas partes que compõem uma pintura, por exemplo, mas deve tentar apreender um sentido completo. Esse juízo sobre a descrição é produto da poética expressivista que orienta a apreciação moritziana, que deve acostumar-se a ser passiva, a evitar a seleção de detalhes e a deixar que o todo atue sobre o espírito, pois “o pensamento subjacente permanece no fundo apenas uma questão secundária” (p. 215). Isso se percebe logo na primeira anotação, sobre a Capela Sistina, onde “o gênio do artista produziu com magia as suas criações gigantescas”. Noutro comentário, sobre Ticiano, pode-se surpreender o vocabulário romântico: “É como se do raio suave que ilumina o horizonte crepuscular vertesse imediatamente um fluxo através de sua alma e criasse magicamente as formas luminosas sob o seu pincel”, (p. 101).

Moritz elogia naquele pintor “a ausência de pensamentos propriamente determinados”, a simplicidade e a casualidade. Ora, nas poéticas clássicas, que são poéticas do procedimento, o artista aplicaria uma série de artifícios voltados à obtenção de um determinado efeito, isto é, os pensamentos que conformam a expressão plástica deveriam ser determinados, a simplicidade em si mesma não constituiria um valor independente de sua conformidade aos fins almejados, e a casualidade, numa prática voltada à produção de determinado afeto, decisivamente seria um defeito.

Coerentemente com esse modelo de fruição do belo, um dos aspectos marcantes da estética moritziana – e romântica, de maneira geral – é a recusa da alegoria. A alegoria expressa uma relação, não uma essência simples, e exige em sua decodificação uma operação analógica. Ela é paradigmática de um modelo artístico altamente convencional e conceitualmente rebuscado. Moritz afirma que todo o efeito artístico deve ser alcançado na apreciação imediata e, portanto, é plausível que condene a alegoria, que sempre remete a um sentido ausente da superfície da expressão. Sendo assim, o modo como se interpreta a alegoria pode ser tomado como paradigma da rejeição aos modelos poéticos voltados à descrição e prescrição de procedimentos compositivos, poéticas baseadas na imitação e na emulação, operantes amplamente na Europa desde a Antiguidade, com Aristóteles, Horácio e Cícero, até o século XVIII, com as escolas poéticas de tendência neoclássica.

Há duas anotações que tratam diretamente a alegoria. Na primeira, “Fortuna, de Guido”, pode-se ler:

As meras figuras alegóricas prejudicam a expressão para a bela arte e desviam da questão principal: pois tão logo uma bela figura tem de indicar e significar algo além de si mesma, ela se aproxima ao mero símbolo, no qual, assim como nas letras com que escrevemos, não alcança principalmente a beleza.

A obra de arte não tem então mais a sua finalidade encerrada em si mesma, mas muito mais voltada para fora. [...]

A alegoria deve, portanto, onde ela ocorre, ser sempre apenas subordinada e principalmente algo casual; ela não constitui jamais o essencial ou o valor propriamente dito de uma obra de arte bela (p. 83-84).

Note-se que Moritz abandona precisamente aquilo que o intérprete contemporâneo do artista avaliaria, ou seja, como os lugares comuns que recolhe da tradição poética, pictórica e retórica, são reimaginados. Na outra anotação, intitulada apenas “Alegoria”, lê-se:

As alegorias que desempenham um papel são apenas uma espécie de linguagem explicativa; apenas, por assim dizer, uma assinatura sob a pintura principal, a qual, contudo, constituiria uma seqüência muito agradável de exposições, se ela, por exemplo, também não aludisse alegoricamente ao poder do amor (p. 203).

Fica claro que Moritz procura deslocar a alegoria para uma condição de acessório, que, no melhor dos casos, nada acrescenta à obra de arte, e no pior deles, impede sua fruição direta ou a destitui da própria qualidade de arte. A exigência de uma obra de arte que se ofereça sem mediação ao aparelho sensível relaciona-se à ficção de espontaneidade da poética romântica. Comentando a *Vênus vendando o cupido* (1565), de Ticiano, Moritz diz que “é como se não tivesse sido pintado por nada; foi, por assim dizer, insuflado pela brisa”, e que os elementos figurativos de suas pinturas – cabeças, braços, mãos – “se dispõem na série dos seres criados que são produzidos espontaneamente pela natureza”. A obra de arte perfeita subsume totalmente o pensamento, a execução e seus obstáculos, e alcança seu acabamento quando atinge uma identidade profunda com a natureza, isto é, só se valida o artifício cuja primeira premissa seja parecer espontâneo.

Tratando da reavaliação romântica da alegoria, explica João Adolfo Hansen (2006, p. 18):

[...] os românticos foram e são partidários do orgânico e do mito. Herder lançou o esquema, que até hoje tem sucesso, do clássico como *mecânico* e do romântico como *orgânico*. A forma é mecânica quando conferida a um material qualquer como adição accidental – como quando se dá uma forma particular, com um molde, a qualquer massa mole, para que a conserve depois de endurecer [...]. Nesse esquema, a alegoria é mecânica, pois nela

tudo pode significar tudo, uma vez que qualquer molde pode dar forma a não importa qual abstração, perdendo-se o típico. Quanto à forma orgânica, é inata, revelada a partir do interior mais espiritual do artista em contato intuitivo com a Natureza.

A alegoria, teorizada na Antigüidade como tropo, isto é, como ornamento do discurso, era utilizada para elevá-lo, efetuando-o de maneira figurada nas partes em que pudesse parecer frio ou ignóbil, mas Moritz a combate como se ela fosse a finalidade. Como lembra ainda Hansen (2006, p. 18), “os românticos introduziram na análise da alegoria a mesma definição da Retórica antiga, mas voltando-a contra si mesma”. Também cabe lembrar que a alegoria antiga destina-se a produzir no ouvinte aquele mesmo efeito que Moritz busca na contemplação do belo artístico, a elevação ou o sublime, conseguido por meio da exposição do nobre ou do patético, com a diferença de que a Antigüidade procura decodificar seu funcionamento com o fim de prescrevê-lo como técnica e nosso autor o entende como uma qualidade emancipada dos procedimentos que a produzem, originada de uma harmonia imprescritível entre a Natureza e o Gênio.

A poética romântica é eminentemente sincrônica, uma vez que emancipa os efeitos artísticos dos procedimentos da arte, por isso Moritz observa uma escultura grega e um afresco do século XVI sem fazer qualquer esforço para colocá-los à luz do tempo que os produziu. O que ele procura é a exposição do sublime, que eleva o espírito e não está sujeito ao tempo, e ele o encontra prolificamente exposto na Cidade Eterna, que “reúne em si tudo o que pode tornar a vida feliz e agradável”.

### Referências Bibliográficas

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria* – construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.