

Viso - Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 19, jul-dez/2016

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Watteau, Schiller e a Modernidade
Vladimir Vieira

Universidade Federal Fluminense (UFF)
Niteroi, Brasil

RESUMO

Watteau, Schiller e a Modernidade

Esse breve ensaio reconstrói os principais argumentos do artigo “Watteau e a irrupção da pintura moderna na França do século XVIII”, de Vinicius Figueiredo, e busca inquirir em que medida a relação, ali estabelecida, entre a obra do pintor de Valenciennes e o surgimento da Modernidade poderia verificar-se também na produção teórica schilleriana.

Palavras-chave: Watteau – Schiller – modernidade – tragédia

ABSTRACT

Watteau, Schiller and Modernity

This short essay addresses the main arguments of Vinicius Figueiredo’s “Watteau and the Birth of Modern Painting in XVIIIth Century France” and seeks to investigate whether the relation he establishes between Watteau’s painting and the birth of Modernity may also partially apply to Schiller’s writings on aesthetics.

Keywords: Watteau – Schiller – modernity – tragedy

VIEIRA, V. “Watteau, Schiller e a Modernidade”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 19 (jul-dez/2016), pp. 208-216.

Aprovado: 31.10.2016. Publicado: 28.12.2016.

© 2016 Vladimir Vieira. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 31.10.2016. Published: 28.12.2016.

© 2016 Vladimir Vieira. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

O artigo “A pintura de A. Watteau no contexto da irrupção da modernidade na França do século XVIII”, de Vinicius Figueiredo, tem por objetivo defender a hipótese de que a obra do pintor de Valenciennes poderia ser tomada como uma das primeiras representações do indivíduo moderno na cultura francesa. Essa leitura intenta resgatar sua importância contrapondo-se à posição da própria crítica setentista, que censurava a suposta monotonia e ausência de narrativa de seus trabalhos, bem como a frivolidade de suas escolhas temáticas. Foi precisamente ao voltar-se, sob a influência da pintura flamenga e holandesa, para cenas cotidianas que Watteau logrou, nas palavras do autor, “descortinar o indivíduo sem pertencimento, anônimo e condenado à sua própria interioridade [...]; um indivíduo que, embora sem aderência a qualquer filosofia da história, ou por isso mesmo, possui substância dramática própria”.

O percurso que leva a essa conclusão toma por ponto de partida considerações acerca da expressão “fête galante”, que permaneceu associada à recepção de Watteau embora a sugestão, recorrente ao longo dos séculos XVIII e XIX, de que ela teria sido registrada no momento de seu ingresso na Academia, em 1717, tenha se revelado falsa por estudos mais recentes. De acordo com Figueiredo, esse adjetivo marca o surgimento na França, em meados do século XVII, de um tipo de obra romanesca mais breve e comprometida com a verossimilhança, do qual nos dão exemplo as *nouvelles* ou *historiettes* de Segrain ou Mme. de la Fayette. Esse novo gênero literário – que, poder-se-ia argumentar, opunha-se aos grandes romances heróicos e guarda semelhanças com aspectos do romance moderno – concentra-se em “ações particulares de pessoas privadas [...] ou de pessoas públicas visadas em sua intimidade e seu ‘natural’”.

Ao contrário do que se faz notar no romance heroico, onde a história é apresentada como uma sequência de eventos encadeada pelos feitos de grandes homens que agem como deles se espera, nas *nouvelles galantes* ela resulta da influência arbitrária das paixões, que atuam igualmente sobre todos. Rebaixadas à sua condição humana, demasiado humana, resta às personagens como única alternativa a “liberdade da indiferença”, ou seja, a renúncia integral dos afetos. Nesse sentido, o desenvolvimento desse gênero literário articula-se tanto ao pensamento moral pascaliano quanto, por exemplo, às máximas de La Rochefoucault, que chegou a colaborar em alguns romances de Mme. de la Fayette.

Como argumenta Figueiredo, a pintura de Watteau também se distingue do romance heroico, mas não exatamente desse modo. Aplicado à sua obra, o adjetivo “galante” designa mais propriamente uma escolha pela representação de temas prosaicos, “pequenos”: bailes, núpcias campestres, festas, etc. É o tamanho dessa escala que se mostra incompatível com o modelo de virtude que se espera, por exemplo, de uma personagem de Corneille. Na *nouvelle galante*, o contraponto à elevação moral é o rebaixamento à condição de todos os homens, que estão à mercê do desgoverno das paixões. Isso transcorre, entretanto, ainda em regime de elevação, uma vez que resta a saída de um heroísmo às avessas, a supressão universal de todo o registro afetivo. Em

Watteau, por outro lado, configura-se uma “superfície unidimensional, desprovida de uma profundidade subjacente, por referência à qual se pudesse instituir o contraste entre moralidades desiguais (o alto e o baixo, a origem e a atualidade, etc.)”.

A opção pela representação de “pequenos temas galantes” desdobra-se, ainda, em certas inovações formais introduzidas pela pintura de Watteau. O aspecto mais importante para essa discussão é a centralidade da noção de *composição* para a pintura francesa do século XVII. A valorização da pintura histórica está ligada, nesse período, à preocupação com a disposição dos elementos pictóricos em torno de um centro narrativo. “Para atingir a excelência máxima”, sugere Figueiredo, “não basta retratar homens e mulheres – é preciso, além disso, representar as figuras em conjunto, entenda-se dominar a composição dos elementos imitados, de modo a construir uma narrativa [...]”.

A poética de Watteau, como demonstram as análises de seus quadros propostas no artigo, escapa igualmente a esse ideal. Sua obra mostra pouca preocupação com a concatenação dos diferentes elementos retratados no sentido de construir uma narrativa. A utilização de planos variados que segmentam a ação oferece reduzidas ocasiões para interação entre as personagens. Sem lograr constituir um “objeto” pictórico conforme aos padrões de composição do século XVII, Watteau foi desse modo condenado pela crítica de sua época como um artista “menor”, um “pintor de gênero” – inclusive por seu amigo e protetor, o conde de Caylus, em conferência proferida frente à Academia em 1748.

Mas, como sugere Figueiredo, talvez o abandono da preocupação com a centralidade da composição seja precisamente aquilo que, aliado à opção pela representação de temas mundanos, permitiu a Watteau capturar um objeto que escapa à pintura histórica. Trata-se do sujeito moderno que, apartado de qualquer narrativa teleológica que confira sentido à sua existência, permanece “atravessado pelo isolamento, pela transitoriedade da vida e [...] impossibilitado de encontrar lugar na escala elevada do herói clássico ou de seu reverso trágico, exemplificado pela queda de Fédra ou de Hipólito. Essa é a hipótese que o artigo procura confirmar a partir da análise de obras tais como a *Peregrinação a Cítara*, *A perspectiva* ou *Pierrot contente*.

Considerado um artista “menor” em sua época – como indica o veredito do conde de Caylus – Watteau passaria a ser reconhecido já no século seguinte como um dos grandes nomes da pintura francesa. É sintomático, nesse sentido, que Baudelaire escolha dedicar a ele uma estrofe do poema “Os faróis”¹, ao lado, entre outros, de Rubens, Da Vinci, Rembrandt e Michelangelo. Na *L’art du XVIII^{ème} siècle*, publicada em três volumes pelos irmãos Goncourt em 1881, Watteau figura em primeiro lugar, e é tratado como “o grande poeta do século XVIII”, aquele que “renovou a graça, [...] essa coisa sutil que parece o sorrir da linha, a alma da forma, a fisionomia espiritual da matéria”.² A acusação de frivolidade, temática ou formal, não faz mais sentido nesse contexto.

Essa mudança de ponto de vista torna-se ainda mais evidente a partir do século XX, quando se faz notar um crescente interesse acadêmico pelo pintor de Valenciennes. Entre temas recorrentes em estudos sobre sua obra destacam-se, por exemplo, as relações com as artes dramáticas, que levam em conta o emprego de figuras da *comedia dell'arte* em quadros como o supracitado *Pierrot contente*.³ Pesquisas de cunho mais filosófico têm investigado também em que medida Watteau pode ser tomado como um dos pioneiros na tentativa de obter uma representação para o sujeito moderno e, conseqüentemente, de constituir uma experiência própria da Modernidade. Como indica Aaron Wile em artigo recente, as *fêtes galantes*

forjaram uma experiência [...] definida pela ocupação quase distraída de um sonhar acordado, encorajando os espectadores a moverem-se continuamente entre o mundo da pintura e sua imaginação de um modo que aviva [*heighten*] ambos. [...] Emergiram um novo tipo de encontro com a pintura e um novo espectador. [...] O advento desse novo encontro liga o projeto de Watteau ao surgimento [...] da individualidade [*selfhood*] e da interioridade modernas no período inicial da Modernidade, particularmente no final do século XVII e início do XVIII.⁴

Sob essa perspectiva, Watteau deveria ser considerado tão importante quanto Manet e Velázquez, que inspiraram as célebres pesquisas de Foucault sobre a Modernidade. Não é fortuito, desse modo, que os nomes desses três pintores sejam com frequência arrolados conjuntamente em estudos sobre o tema.⁵ É precisamente a essa tradição que se filia o artigo de Vinicius Figueiredo.

Gostaria de aproveitar a ocasião propiciada pela leitura desse trabalho para pensar as questões que ele mobiliza em relação a um pensador que também costuma ser associado, em um contexto diferente, ao surgimento da Modernidade. O autor a que me refiro é Friedrich Schiller, embora me interesse aqui menos sua célebre produção dramatúrgica do que o breve período em que se dedicou à estética. Tenho em vista duas observações pontuais acerca do teatro clássico francês que se encontram nos escritos publicados na *Neue Thalia*, periódico que organizou entre os anos de 1792 e 1793. Elas representam, de certo modo, uma tomada de posição em relação aos ideais do romance heroico que Watteau, como visto, teria posto em questão em sua prática artística.

A mais central tem lugar no artigo “Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)”, originalmente publicado nos volumes 3 e 4 desse periódico. Como se sabe, esse texto possui uma recepção complexa: ao organizar, no início do século seguinte, os seus *Kleinere prosaische Schriften*, Schiller decidiu abandonar a parte inicial, atribuindo ao restante um novo título, “Sobre o patético”. É no início desse trecho preservado que o pensador critica o teatro clássico francês ao qual, segundo seu ponto de vista, falta um elemento fundamental da experiência trágica – o *pathos*, para o qual se requer a exposição do sofrimento. Permito-me uma citação mais longa dessa passagem:

A *decência* falsifica em toda parte a expressão da natureza, mesmo quando está no lugar certo, e entretanto a arte exige implacavelmente tal expressão. Mal podemos crer

que um herói de dramas trágicos francês sofra, pois ele se expressa sobre o seu estado de ânimo como o ser humano mais tranquilo, e a incessante consideração com a impressão que causa nos outros nunca lhe permite deixar em liberdade a natureza em si mesmo. Os reis, as princesas e heróis de um Corneille e Voltaire nunca se esquecem de seu *nível* mesmo no sofrimento mais veemente, e despem-se muito antes de sua *humanidade* do que de sua *dignidade*. São iguais aos reis e imperadores, nos velhos livros ilustrados, que se deitam ao leito com a coroa.⁶

Segundo o autor, essa frieza que resulta da atenção excessiva à decência tem seu contraponto mais paradigmático na poesia grega, onde “a natureza que sofre fala a nosso coração de modo verdadeiro, sincero e profundamente penetrante”.⁷ Em Homero, sugere Schiller, nem os deuses se esquivam a dar expressão às suas dores físicas. Isso ocorre porque “em parte alguma busca o grego sua fama no embotamento e na indiferença em relação ao sofrimento, mas antes no [fato de] *suportá-lo* [*Ertragung*] com todo o seu sentimento”.⁸

Ora, essas afirmações parecem à primeira vista surpreendentes quando confrontadas com a outra passagem, a que aludi mais acima, onde Schiller menciona explicitamente o teatro clássico francês. Em um artigo anterior, “Sobre a arte trágica”, publicado no primeiro volume da *Neue Thalia*, o pensador sugere que o *Cid* de Corneille deveria ser considerado “indiscutivelmente a obra prima do palco trágico no que diz respeito ao enredamento”⁹, especialmente porque, nesse caso, o sofrimento do herói é resultado de uma deliberação moral, e não do destino: os dois amantes, Rodrigo e Ximenes, se tornam adversários em nome de imperativos éticos, e contra o que reclama a sua própria inclinação. Depreende-se ulteriormente daí uma diferença essencial que justifica a superioridade dos modernos em relação aos antigos. Nas peças gregas “se apela, por fim, à necessidade, permanecendo assim sempre um nó por dissolver para a nossa razão que exige razão”.¹⁰

A simetria especular entre as posições defendidas em dois textos tão próximos é perturbadora: um faz o elogio dos gregos à custa dos franceses, o outro precisamente o oposto. Em lugar de contradição, contudo, prefiro supor aqui uma espécie de complementaridade. Em “Do sublime”, Schiller parece fazer eco a um dos pontos que as análises de Figueiredo salientaram na obra de Watteau: nossa humanidade finita, transitória, é pequena demais para os ideais morais reivindicados pelos heróis de um Corneille ou de um Voltaire. Evidentemente, não se trata ainda de um diagnóstico da condição moderna. Schiller refere-se ao homem em geral, como se diferentes épocas pudessem encontrar de um mesmo objeto representações mais ou menos adequadas. Só nos artigos do *Die Horen* – as cartas “Sobre a educação estética do homem” e, especialmente, “Sobre o ingênuo e o sentimental” – essas observações antropológicas ganhariam um tratamento histórico mais sistemático.

Também é importante salientar que os dramas schillerianos certamente transcorrem em regime de elevação. Contudo, não me parece adequado supor que se possa recorrer

aqui à solução da “liberdade da indiferença”. Como reiterado em diversas passagens de “Do sublime”, o *pathos*, condição fundamental da tragédia, não permite de modo algum suprimir o registro afetivo. Muito antes deve o herói vivenciar plenamente a potência das paixões, pois só assim será impelido a buscar refúgio em algo capaz de sobrepujá-las, a saber, em nossa natureza suprassensível.

“Sobre a arte trágica”, por outro lado, ressalta o papel central que a noção de enredamento desempenha na prática e teoria dramatúrgicas de Schiller. Se, do modo como Schiller as interpreta, as personagens de Corneille parecem pairar, em toda a sua perfeição moral, acima de nossa frágil humanidade, elas se encontram entretanto arranjadas de um modo concatenado, estruturado, configurando desse modo uma experiência que em nada lembra distração ou sonho. Preserva-se, portanto, a preocupação com a composição que Watteau sacrificara ao abandonar a articulação dos elementos pictóricos da pintura em torno de um centro narrativo.

Ora, o sujeito schilleriano tampouco pode ser caracterizado como aquele que habita, nas palavras de Figueiredo, “um universo próprio, irreduzível a toda teleologia”. Não se trata, evidentemente, de uma teleologia tal como aquela que serve de fundamento à organização composicional da pintura clássica, mas antes da “tarefa infinita” a que aludem as cartas “Sobre a educação estética do homem”. A tragédia agencia os recursos dramatúrgicos para a construção de uma narrativa que direciona o olhar para esse norte, mesmo que ele se situe sempre no horizonte, além do alcance das mãos.

Em minha opinião, é o estranho paradoxo desse destino, presente e ao mesmo tempo inatingível, que melhor caracteriza a condição humana a que Schiller dá voz em seu pensamento filosófico e em sua prática teatral. Mas se, ao contrário do que observamos em Watteau, ainda temos aqui alguma espécie de teleologia, caberia perguntar: A que isso se deve? Como exemplo paradigmático de enredamento narrativo, talvez a tragédia tenha sido, de modo geral, menos permeável ao futuro do que as artes plásticas. Discutem-se desde a Antiguidade as implicações epistemológicas e éticas de narrar histórias, bem como as técnicas que devem ser empregadas ao encadear eventos para esse fim. Não existe, afinal, uma *Poética* aristotélica da pintura ou da música.

Mas talvez não seja tampouco fortuito que tenha se desenvolvido precisamente em solo germânico essa tentativa de pensar uma destinação para a humanidade compatível com um horizonte histórico avesso a toda teleologia. Como apontou Elias, ao lado de diversos outros pensadores, vivenciou-se ali um processo de emancipação da burguesia e de constituição do Estado moderno bastante diferente daquele que se verifica nas demais grandes nações europeias. É nesse contexto que se forjou um ideal de realizações culturais e intelectuais que ganhou sua tradução linguística em noções como as de *Kultur* e *Bildung*, de difícil apreensão em outro idioma. Seu importante papel na obra de Schiller, bem como na de vários outros alemães dos séculos XVIII e XIX, não permitiria a hipótese de que esse movimento em direção a um *telos* se alimenta delas?

Concluo esse texto com essas questões que, nesse momento, não posso senão propor para o debate.

* **Vladimir Vieira é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UFF.**

¹ BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal*. Boston: David Godine, 1982, p. 195. *As flores do mal contém*, ainda, um poema intitulado “Viagem a Cítara”.

² GONCOURT, E; GONCOURT, J. *L’art du XVIIIème siècle*. Paris: G. Charpentier, 1881, pp. 3-4. A edição contém ainda a conferência proferida pelo conde de Caylus, a resposta do diretor da Academia, Charles-Antoine Coypel, e um catálogo das obras de Watteau.

³ Cf., por exemplo, COWART, G. “Watteau’s ‘Pilgrimage to Cythera’ and the Subversive Utopia of the Opera-Ballet”. In: *The Art Bulletin*, v. 83, n. 3 (Sep., 2001), pp. 461-478; HEARTZ, D. “Watteau’s Italian Comedians”. In: *Eighteenth-Century Studies*, v. 22, n. 2 (Winter, 1988-1989), pp. 156-181; WYNGAARD, A. “Switching Codes: Class, Clothing, and Cultural Change in the Works of Marivaux and Watteau”. In: *Eighteenth-Century Studies*, v. 33, n. 4 (Summer, 2000), pp. 523-541.

⁴ WILE, A. “Watteau, Reverie and Selfhood”. In: *The Art Bulletin*, v. 96, n. 3 (Sep., 2014), pp. 319-337; aqui p. 331.

⁵ Por exemplo, GALLIGAN, G. “The Self Pictured: Manet, the Mirror, and the Occupation of Realist Painting”. In: *The Art Bulletin*, v. 80, n. 1 (Mar., 1998), pp. 138-171. Para uma abordagem sobre a leitura foucaultiana de Velázquez e Manet, ver CALOMENI, T. “Foucault, Velázquez, Manet”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 16 (jan-abr/2015), pp. 73-102.

⁶ SCHILLER, F. “Über das Pathetische”. In: *Theoretische Schriften*. Edição organizada por Rolf-Peter Janz com a colaboração de Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner e Fabian Störmer. Frankfurt am Main: DKV, 1992, p. 424.

⁷ Ibidem, p. 425.

⁸ Ibidem, p. 426.

⁹ SCHILLER, F. “Über die tragische Kunst”. In: *Theoretische Schriften*. Op. cit., p. 260.

¹⁰ Ibidem, p. 261.