

O Pesadelo romântico

El sueño de la razón produce monstruos.
Goya



O Pesadelo (1790-1791), de Henry Fuseli.

O quadro do pintor suíço Henry Fuseli¹ (nome britanizado de Johann Heinrich Füssli), **O Pesadelo** (1790-1791), é uma dessas obras que se vale do fantástico e do horror para subverter a lógica e apa-

rente ordem ontológica do mundo trivial. O quadro exprime de modo singular o terror do sono, com o intento de revelar os mistérios mais profundos da mente humana. Segundo Zanini (2005, p.197),

[1] Pintor romântico nascido em Zurique, Suíça, em 1741. Teve suas primeiras lições de pintura com seu pai, pintor e historiador de arte. Estudou teologia e tornou-se pastor protestante. Em 1763, foi obrigado a deixar a cidade natal por razões político-religiosas – durante seus sermões manifestava com ousadia seu repúdio à corrupção. Passou a viver na Alemanha onde estudou Estética com Sulzer. Depois de algum tempo, muda-se para a Inglaterra. Em 1770, consegue dinheiro para ir para Roma, Itália, onde permanece oito anos estudando os grandes mestres e fazendo cópias, principalmente, de quadros de Michelangelo. No retorno à Inglaterra, trabalha como ilustrador e escritor. Pintou uma série de quadros para uma galeria shakespeariana, inspirada nas peças **Macbeth** e **Sonhos de uma noite de verão**, e para uma galeria miltoniana, com representações do **Paraíso Perdido**. Foi membro da Royal Academy e professor de pintura, conseguindo grande respeito em vida. Morre em 1825, em Putney Hill.

“Fuseli transmite-nos a percepção de um mundo angustiante e agressivo, de figuras espectrais enfocadas em atmosferas de obscuridade ou meia-luz, provocadoras de sensações opressivas”.

A evocação do fantástico na obra de Fuseli advém de um poder sobrenatural que emerge em nossa realidade causando confusão mental, uma vez que sua aparição foge totalmente do cognoscível. Para Schurian (2005, p.8), o fantástico na arte ressalta o particular, o excesso e a extravagância, de modo a refletir “as inúmeras facetas da percepção diferencial da realidade”. Segundo, ainda, este autor (2005), a Arte Fantástica vem como um contra-movimento, na ocasião em que o Iluminismo comemorava seus primeiros triunfos no pensamento científico e artístico; ao que o sociólogo Max Weber (1974, p.263) chama de “desencantamento do mundo”, estado que refletia a mentalidade da ciência moderna e as consequências da Revolução Industrial. Parte da produção artística do século XIX traduziu esse “desencantamento do mundo”, do qual trata o sociólogo alemão, manifestando um ceticismo com a ciência e a razão: “[...] e vimos que a ciência é falsa e esquiva, que ela mente e embriaga como um beijo de mulher” (ÁLVARES, 2002, p.15).

Destarte, a fantasia e a imaginação corroboraram para instaurar uma nova noção de tempo/espço orientada pelo irracional e estados inefáveis da alma. Os artistas românticos usaram a imaginação e os estados de semiconsciência como uma resposta à logicidade e organização do mundo burguês-iluminista e, também, à ideia de mimese que imperava na arte clássica. A busca do romântico é a criação de uma realidade interior que ultrapasse a estreiteza e mesquinhez da realidade

aparente, que se guia unicamente pela frieza do intelecto.

No quadro **O Pesadelo**, a imagem mostra uma bela figura feminina sob sono profundo – quiçá morta –, estirada em uma cama com formas corporais curvilíneas e salientes, seios volumosos, pernas semidobradas, pele exageradamente lívida, vestido branco (símbolo de pureza e virgindade), cabelos louros, longos e anelados. Sobre a mulher temos uma criatura, um ente demoníaco, um íncubo, possuidor de uma cor escura, contrastando com a lividez da figura feminina. A criatura ri sarcasticamente, faz troça, como se apropriasse dos sonhos da mulher. Temos, nessa representação, uma enunciação do desencantamento romântico, um riso satânico e aterrador que, para Alves (1998, p. 165), é uma tentativa de

[...] destruir valores social e moralmente estanques do sistema. Encarando o mundo como um universo alheio ao homem, os românticos procuraram, com isso, superar as limitações de qualquer visão dogmática, finita e fechada da existência humana [...]

Há também na imagem a cabeça de um cavalo com os olhos esbugalhados, não apresentando íris, nem pálpebras, o animal aparentemente está cego. A direção de sua cabeça está voltada para a mulher deitada. A sua cor é intermediária, um pouco mais fosca que a da figura feminina, porém mais clara que a da criatura.

A ordem apresentada das personagens do quadro obedece a uma espécie de hierarquia. Os elementos que constituem a imagem guiam nossa visão, da direita para a esquerda: no cavalo, na criatura e



Bruno Ribeiro Silva

Natural de Barra do Garças-MT, possui graduação em Letras (UFMT/CUA) e mestrado em Estudos Literários (UFMT/PPGEL). É Técnico em Assuntos Educacionais (UFMT/CUA). Atualmente, é diretor adjunto do Instituto de Ciências Biológicas e da Saúde (UFMT/CUA).

ribeirosilva.bruno1984@gmail.com

na mulher deitada. O cenário põe à vista uma cama, lençóis brancos, uma pequena mesa no canto com uma espécie de candeeiro apagado; ao fundo, cortinas escuras que provocam a impressão de ser um teatro – cumpre lembrar que Fuseli foi um grande apaixonado pela obra de Shakespeare –, tendo aproveitado vários temas das peças do dramaturgo inglês.

O quadro, em sua totalidade, apresenta um clima passional, de exaltação anímica e, principalmente, trágico, criado pelos contrastes claro-escuro. Segundo Proença (2007, p.175), no Romantismo “A cor é novamente valorizada e os contrastes claro-escuro reaparecem, produzindo efeitos de dramaticidade no observador”. Há uma forte tensão na imagem, a face do cavalo é a própria personificação do pavor. Sua aparente cegueira se dá por não suportar tamanho horror.

As cortinas desse teatro insólito, de onde sai a cabeça do cavalo, produzem a sensação de adentrarmos em um reino de trevas. As criaturas presentes no quadro são como aparições do inconsciente, fantasmas incógnitos, medos, desejos, frustrações. O quadro faz uma alegoria ao desencantamento romântico e à inacessibilidade do absoluto em decorrência da frustração amorosa. O ente amado, para o romântico, é sempre um ser inatingível e distante, envolto em uma áurea de pureza, candura e plenitude, que o homem apenas contempla ou aspira melancolicamente. A mulher representada no quadro é esse arquétipo idealizado pelo Romantismo que se liga à sequiosa busca de unidade, do ideal inacessível. Segundo Alves (1998, p.83),

Para os românticos, [...] a impossibilidade de concretização amorosa é um procedimento artístico que – retomado por Goethe que batizou com o nome de “eterno feminino” – representa um ideal de perfeição que se pretende alcançar. Em sua essência, o sentimento amoroso – considerado uma fonte de exaltação da lírica – implica a ideia de transcen-

dência, de elevação do espírito ao reino Absoluto [...]

No entanto, por alguns elementos presentes no quadro, vemos que esse ideal de mulher e de amor dissipa-se. Os braços e a cabeça da mulher estão pendidos com lassidão para trás, ela está desamparada, desprotegida, à mercê dessa criatura vil. Essa disposição, e por outros detalhes elencados anteriormente, sugere erotismo. O cavalo espantado que sai por entre as cortinas talvez seja o amante zoomorfo, bestificado pelo maligno incubo – símbolo da perversidade humana –, que chega tarde para salvar a amada, que já se encontra maculada, inerte, deflorada.

O romântico, como herdeiro da Idade Média, partilha o ideal de amor cortês – a nobreza de espírito, a devoção amorosa. Como afirma Alves (1998, p.83): “[...] o romantismo conservou do amor cortês, além da impossibilidade de realização, o seu caráter idealizante”. Mas em um mundo desmitificado, objetificado como o do século XIX, não há possibilidade de vivência desse ideal. Com efeito, esse amor irrealizável acaba por ganhar toques licenciosos, libertinos e terríficos, fruto da sua não-correspondência.

Segundo Praz (1996), anteriormente ao Romantismo, nenhum outro período representou o tema do sexo tão evidentemente nas obras, seja pela descrição de cenas de sensualidade ou erotismo, seja por atos de perversão e crueldade. Esta sensibilidade mórbida, tendência para a devassidão e para o mundo sobrenatural e obscuro da morte, é comumente definida como satanismo (BORNHEIM, 2005), desprezo pelas coisas sagradas que a burguesia valorizava, expressão de atitudes monstruosas que feriam a moral comum.

O satanismo foi uma das principais características do Ultrarromantismo – vertente do Romantismo que se rendeu aos excessos da emotividade caindo muitas vezes numa “estética de representação do mórbido e do angustiante da existên-

cia humana” (REIS, 2008, p.143). Os heróis dessa vertente mais extrema do Romantismo eram seres doentios, neuróticos, que vagavam por lugares lúgubres – castelos e catedrais em ruínas, cemitérios, florestas impenetráveis –, praticavam atos abomináveis – assassinatos, orgias, necrofilia, incesto –, e cultuavam estados extraordinários – a loucura, o sonho, a embriaguez, as visões fantasmagóricas –, demonstrando total falência de valores morais e de senso de realidade.

Para Gomes e Vechi (1992), o satanismo é o mais agudo ato de repúdio à realidade ordinária, ao senso comum, à ordem e às leis rigidamente estabelecidas. Por meio da melancolia, do culto à morte e do sarcasmo e humor negro diante de cenas horríveis, que provocavam indignação e asco, artistas como Fuseli expressavam sua singularidade.

Retomando à representação no quadro, o desespero, a frustração e o ressentimento acabam por ser o *leitmotiv* dessas representações irrealis e ilógicas do amor romântico: fenômenos que pertencem ao invisível, mas que querem tornar-se visíveis. Segundo Ostrower (2004, p.335), o conteúdo da arte fantástica “[...] procura ilustrar a existência de aspectos imaginativos irracionais como parte de nossa realidade”.

Nesse sentido, a pintura romântica, por ser demasiadamente imaginativa, subjetiva e emocional prende-se, muitas vezes, às representações dos sonhos ou do fantasmagórico, legitimando-se pelo seu aspecto original, heterodoxo, invulgar e auto-organizável. Zanini (2005, p.207) explica que “A arte da era romântica impregna-se de componentes culturais os mais complexos, de diversidades conjunturais formais para exprimir suas significações idealísticas e afirma, como características principais, a espontaneidade e a prioridade dos sentimentos, a intuição, os valores passionais do homem, a busca de originalidade, a captação densa da vida”.

Em última análise, ao representar o

onírico artisticamente com tons de macabrisimo, erotismo mórbido e perversão, Fuseli busca manifestar o sentimento de revolta e desengano com o contexto sócio-histórico, como também a afirmação de gênio criador, que se emancipou dos rígidos cânones clássicos.

CRÉDITOS ICONOGRÁFICOS

Johann Heinrich Fussli (Henry Fuseli). **O Pesadelo** (Der Nachtmahr). Óleo sobre tela. 1790-1791. 75,5 x 64 cm. Disponível em: <https://virusdaarte.net/henry-fuseli-o-pesadelo/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme**: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: FAPESP; EDUSP, 1998.
- PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 17ed. São Paulo: Ática: 2005.
- SCHURIAN, Walter. **Arte Fantástica**. Köln: Taschen, 2005.
- WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia e outros escritos**. São Paulo: Abril cultural, 1974.
- ZANINI, Walter. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (p.185-207).
- AZEVEDO, Álvares. **Noite na taverna**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.
- PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 24ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (p.75-111).
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. **A Estética Romântica**: Textos comentados. São Paulo: Atlas, 1992.
- REIS, C. M. D. R.. **Não existirá poesia maior que a morte**: produção ultra-romântica no Médio Araguaia. Polifonia (UFMT), v. 14, p. 143-160, 2008.