

# O arrebol de lírica melancólica na narrativa pictórica de Iuli Klever

The sunrise and the afterglow of lyrical melancholy in  
the pictorial narrative of Yuli Klever

*Ludmila Menezes Zwick<sup>1</sup>*

## Resumo

O intuito deste texto é estudar a poética alcançada na narrativa pictórica de Iuli Klever (1850-1924) em razão de sua utilização dos elementos e recursos do romantismo. Tentamos compreender, por meio do perfil criador desse artista, se tais obras trazem consigo uma sobreposição maior do romantismo frente ao lirismo ou se o lirismo se sobreporia ao romantismo, sendo aquele uma das características deste. Para tanto, efetuamos num primeiro momento uma descrição da visão de mundo romântica, que era motivada por outra estética, apreciava a exposição do homem envolto em seus próprios sentimentos e pensamentos, e apresentava um destacado apreço pela paisagem associado à poética necessária à originalidade expressiva. Num segundo momento, constatamos que, embora o artista utilize todos os elementos do romantismo em suas narrativas pictóricas, a exemplo do mítico, por força do encanto da forma e das cores das obras ocorre a prevalência do lirismo frente às demais características do romantismo. Verificamos também que em todas as suas obras se sobressai o céu como a personagem essencial, de onde toda a distribuição de cores e formas é projetada à paisagem e aos demais personagens.

**Palavras-chave:** Lirismo. Romantismo. Narrativa pictórica. Iuli Klever.

## Abstract

The aim of this text is to study the poetics achieved in the pictorial narrative of Iuli Klever (1850-1924) due to his use of the elements and resources of Romanticism. We try to understand, through the creative profile of this artist, whether such works bring with them a greater overlap of romanticism in the face of lyricism, or if lyricism overlaps with Romanticism, the former being a characteristic of the latter. To do so, we first performed a description of the Romantic worldview, which was motivated by another aesthetic, appreciated to expose the human being involved in his own feelings and thoughts, and presented a remarkable appreciation for the landscape associated with the poetics required for expressive originality. In a second moment, we find that although the artist uses all the elements of Romanticism in his pictorial narratives, like the mythical, because of the enchantment of the form and the colors of the works occurs the prevalence of lyricism in front of the other characteristics of Romanticism. We also verify that in all his works the sky stands out as the essential character, from where all the distribution of colors and forms is projected to the landscape and the other characters.

**Keywords:** Lyricism. Romanticism. Pictorial Narrative. Yuli Klever.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> apuslynx@gmail.com

## UM TOQUE DE SONHO LÍRICO

*Houve um poeta cujo intempestivo sepulcro  
Não foi erigido com pia reverência por mãos humanas,  
Mas os encantados redemoinhos dos ventos outonais  
Construíram uma pirâmide sobre seus ossos pulverizados...*  
Percy Bysshe Shelley

Cada imagem singular é todo um mundo. Ainda que essa imagem traga consigo elementos presentes em outras imagens, como um céu que amanhece e entardece, sua persistência reside na singularidade, no modo como ela organizou os elementos para adquirir sua forma. Tal grandeza, por abranger cultura, tanto a do movimento artístico vigente como a particular do artista, não se demonstra em cálculos, mas solicita outra criação que se mantém sob a forma do objeto arte a evidenciar o artista/indivíduo definido em meio aos outros de seu tempo. O segredo da duração continua no espaço e no tempo das obras de arte reside na sua faculdade para absorver sentidos diversos, para manter-se em plenitude. Em sua construção, naquilo que constitui sua organização interna, reside sua alma. O leitor/espectador de uma pintura anseia que ela contenha uma mensagem, advinda de uma visão de mundo do narrador/artista que seja inovadora. Por meio da expressão de sua mensagem, o artista também apresenta sua perspectiva moral e sua emoção. Do trocar de vestes do céu vem a expressividade de Luli Klever.<sup>1</sup> Em sua obra, o sol se dissemina do meio-termo do espectro de cores, o laranja-abóbora e o amarelo-ouro, e segue, de acordo com o nascer ou adormecer do sol, para o coral ou vermelho a ponto de sangrar, ou para o purpúreo, que do lilás se arroxeia com mais intensidade a ponto de amenizar-se e solenizar-se em um azul-cinzento, apagado e profundo como a cor do melancólico silenciar do entardecer ou do enegrecer das árvores em vales de sombras que se cobrem de esperança quanto mais a cor carne-viva puder retornar e se metamorfosear para dourar toda a terra e derreter as geleiras. Desse mundo-céu que é essa imagem, tudo se desenrola diante dos olhos de quem contempla as alturas, e o artista e o leitor podem observar o que é maior e mais profundo do que ele próprio; trata-se da afeição pelo grandioso e pelo sublime que não suprime a compaixão e a renúncia.

O lirismo na narrativa pictórica russa prescreve a confluência dessa particularidade com as influências do romantismo advindo de outras nações europeias (como a França, a Itália, a Alemanha e a Holanda). A partir desse ponto, leem-se especificamente em algumas das obras do século XIX, que caracterizam a expressividade de artistas como Luli Klever, narrativas pictóricas que sempre trazem suas personagens solitárias

<sup>1</sup> Luli Lúlievitch Klever (1850-1924) pertencia a uma família báltico-germânica (von Klever), nasceu em Dorpat (atual Tártu, na Estônia) e residiu na Alemanha de 1890 a 1915. Migrou das aulas de arquitetura na Academia de Artes para a área de desenho de paisagens. Seu espírito romântico revela-se também em sua não integração à academia, embora fosse um aluno condecorado com medalha. Sem querer cumprir todos os requisitos da academia e sem a aceitação dos professores, apresentou seu trabalho para a Sociedade Imperial de Promoção das Artes, assumindo um risco incomum. Por sorte, um comprador influente, Pável Stróganov, gostou de sua obra Cemitério esquecido; mais tarde, outros membros relevantes da sociedade russa apreciaram outras obras, fazendo com que, em 1874, com apenas vinte e quatro anos, ele tivesse sua própria exposição individual em São Petersburgo. Dois anos depois realizou outra exposição, até que em 1878, ao ser novamente premiado, foi enviado para a Exposição Internacional de Paris, onde recebeu convite para lecionar. Recebeu o título de artista de primeiro grau com apenas vinte e oito anos, mesmo não tendo concluído a Academia. Na Alemanha, recebeu as influências do romantismo em vigor – incluindo a representação da mitologia nórdica –, retornando à Rússia em 1915, onde lecionou e viveu na então cidade de Petrogrado, apoiando, após a Revolução de 1917, a Sociedade dos Artistas criada por Arkhip Kuíndji.

empenhadas simultaneamente em seus afazeres e pensares, com a esperança de que o arrebol traga o degelo para modificar a paisagem, bem como certa alusão ao fantástico/abstrato para transcender o desgracioso da condição humana.

Enquanto o movimento do realismo crítico russo surgia para expressar, assim como os demais movimentos realistas, situações possíveis e pessoas “comuns” a exercer, em algumas ocasiões, papéis heróicos, o que podemos verificar em artistas como Vassili Peróv e Vassili Súrikov – uma imposição dos limites ficcionais tinha exatamente o intuito de reação aos românticos, que fugiam do cotidiano para inspirar-se no excepcional, com vistas a trilhar o caminho da não ciência, pareados aos ideais medievais –, os românticos traziam personagens dispostas a dividir o espaço pictórico com a paisagem, ou a paisagem como personagem principal, caso de artistas que dialogaram com o realismo e o romantismo, como Aleksiei Savrásov, Issaak Levitán, Arkhíp Kuíndji, Ígor Grabár. O realismo crítico russo mais ligado aos *Peredvíjniki* (artistas itinerantes) enchia a tela de personagens, acontecimentos e especialmente de movimentações, enquanto confluía, quase na mesma época, com o romantismo, que mantinha sua força expressiva por meio do esvaziamento do espaço pictórico, ou apresentava uma ou poucas personagens reflexivas suscitadoras da ausência de movimentações ou de um movimento silencioso cujo cerne principal seria a compreensão íntima da natureza para a promoção da compreensão íntima do homem.

Esse romantismo atua como ferramenta para atenuar um toque de sonho lírico às obras de Iuli Klever; nelas, a personagem solitária atua como a figura transcendente do comum, ainda que, em alguns casos, ela esteja inserida no cotidiano. Entre suas obras, a que certamente mais expressa essa personagem enigmática é sem dúvida o *Rei dos elfos (ou da floresta)*, de 1887. Nela a natureza adquire feições humanas na forma de quatro árvores possuidoras de braços e mãos em forma de galhos e algumas poucas folhas. Algumas personagens que compunham as obras do realismo crítico, como mendigos, cocheiros, andarilhos ou até mesmo camponeses e ainda outros tipos, são pouco evidenciadas, para centralizar, ao invés delas, os conflitos interiores e as questões filosóficas que são expressas nessa personagem única que poderia ausentar-se. Temos uma movimentação promovida pelas cores do céu que se reúne à da terra com paletas próximas, não contrastantes, para evidenciar em tons mais enegrecidos as seis personagens da narrativa: as quatro árvores que com seus braços de madeira gesticulam cada uma a seu modo e o bravo cavaleiro negro e seu cavalo, que são saudados por elas. Ao serem humanizadas, as árvores conferem a essa narrativa pictórica o tom de mito. Não se trata de uma obra feita para gerar piedade e compaixão pelos personagens, mas para produzir uma identificação com as intensas reflexões que ela é capaz de fazer nascer no leitor/espectador. Trata-se da criação de uma nova imagem para tocar a eternidade.

Para Russell, o movimento romântico teria substituído os padrões utilitaristas pelos padrões estéticos; o temperamento dos românticos seria mais adequadamente estudado na ficção. Eles “gostavam do que era estranho: de fantasmas, de castelos antigos e decadentes, dos melancólicos descendentes de famílias que foram um dia notáveis, de praticantes do mesmerismo e das ciências ocultas, de tiranos arruinados e piratas levantinos” (RUSSEL, 2015, p. 234-235).

O cavaleiro negro em meio à melancólica magia da floresta nos coloca diante da

figura-chave da personagem romântica mais consistente; mesmo em obras que não aludem tanto à mitologia, temos a personagem do solitário errante. Vemo-nos diante da figura de um andarilho que habita um ambiente natural e indomável, um ser vagante, repleto de inquietudes e em absoluta soledade e taciturnidade, cômico das transições harmônicas e inarmônicas da natureza, andarilho que se apresenta não apenas nas narrativas pictóricas de Klever, marcadamente influenciado pelo romantismo alemão<sup>2</sup>, mas nas de artistas como Caspar David Friedrich (1774-1840) e Eugène Delacroix (1798-1863), ou mesmo nas narrativas musicais de compositores como Hector Berlioz (1803-1869) e Franz Schubert (1797-1828).



Fig. 1. Rei dos elfos (ou da floresta), Luli Klever, 1887

O lirismo romântico na narrativa pictórica de Klever ultrapassa o mitológico, o artista se expressa com intuito de estabelecer um conjunto harmônico sinonimizando o belo sem precisar tornar efetivamente mágico um instante extraordinário, como fez em seu *Rei dos elfos (ou da floresta)*, mas, simplesmente, encarregando-se de mágicizar o ato comum, de um homem que segue rumo ao vilarejo, como em *Degelo*. Para essa narrativa pictórica, o artista preencheu o espaço com espaços de sua própria imaginação e, a esse caminhante reflexivo, melancólico e solitário, ofereceu o arrebol. As árvores encontram-se estáticas, tal como as construções, fazendo com que a cada passo a quietude seja a vitoriosa, enquanto o movimento sereno é dado aos passos da personagem e ao voo dos pássaros ao fundo, próximo ao arrebol.

<sup>2</sup> "Os românticos alemães eram jovens nos anos finais do século XVIII, e foi ainda em sua juventude que deram expressão ao que houve de mais característico de sua visão de mundo. Os que não tiveram a sorte de morrerem novos acabaram permitindo que sua individualidade fosse obscurecida pela uniformidade da Igreja Católica. (Um romântico poderia converter-se ao catolicismo caso houvesse nascido protestante, mas dificilmente seria católico em situação distinta, uma vez que era necessário mesclar o catolicismo com a revolta.)" (RUSSEL, 2015, p. 235).

As personagens trazem consigo a dualidade entre a solidão e a convivência social. “A revolta dos instintos solitários contra os laços sociais não é chave apenas para a filosofia, a política e os sentimentos daquilo que é comumente chamado de movimento romântico, mas também para a filosofia, a política e os sentimentos de seus descendentes até o dia de hoje” (RUSSELL, 5015, p. 238); desse sentimento resulta o que o autor denomina como um desagradável meio-termo entre a busca de isolamento e as necessidades mais cotidianas que se encontram, em muitos casos, fora desse retiro.

Daí Russell dizer que a vida intelectual do século XIX teria sido mais complexa do que a de qualquer época que a precedeu; primeiro porque a área em que se desenvolveu foi extensa, com contribuições dos Estados Unidos, da Rússia e da Europa; segundo, porque essas contribuições permearam as conquistas científicas nos campos da geologia, biologia e química orgânica; terceiro, pela produção mecânica modificadora da estrutura social e, por último, pela revolta – tanto a romântica quanto a racionalista – no plano filosófico e político.



Fig. 2. Degelo, Iuli Klever, 1892



Fig. 3. Luar em paisagem invernal, Iuli Klever, 1913

## UM ROMANTISMO QUE SE ESPARGE

Para Baudelaire, Courbet, ainda seu amigo por volta de 1848, escolheu sacrificar em favor do realismo a imaginação, que seria para ele “a rainha das faculdades”, presente no romantismo, coisa que Delacroix não havia feito. Em seu ensaio de 1863 *A vida e o trabalho de Eugène Delacroix* (publicado em *L'Art romantique*, de 1869) ele atribui a este artista a glória de sua época, declarando ser ele o maior intérprete,

mediante a cor e o contorno, do invisível, do impalpável, do sonho, dos nervos e da alma, pintando tal qual um escritor sutil ou um músico enamorado. O apego de Baudelaire ao romantismo pode ser visto e revisto em vários de seus registros, a exemplo de sua carta a Édouard Manet (1832-1883) de 11 de maio de 1865, na qual declarou que homens como François René Auguste de Chateaubriand (1768-1848) e Richard Wagner (1813-1883) eram modelares e pertencentes a um mundo muito mais rico do que aquele que o impressionismo poderia oferecer; esse mundo empobrecido contava com a participação de Manet, a quem classificou como sendo “o primeiro na decrepitude de sua arte” (BAUDELAIRE, 1907, p. 436).

Os objetivos dos artistas clássicos<sup>3</sup> contrastavam com os objetivos dos românticos; se os primeiros narradores pictóricos valorizaram a mimesis, procurando imitar, com atenção à precisão e as minúcias, captando aspectos de objetos presentes na vida exemplificadores de uma noção clássica de beleza, incluindo aí a elaboração de uma mensagem expressa com base na imitação e surgida de uma hierarquia de estética, os românticos, em contrapartida, reavaliaram esse processo criativo e o rejeitaram, expressando a vida por outro tipo de imitação, por meio de um processo avesso às hierarquias específicas de beleza. Os românticos não desprezaram qualquer objeto, nem qualquer cenário; os mais simples objetos ou contextos cotidianos, como o de Degelo, todos foram considerados passíveis e dignos de representação, pois, pelo viés da percepção e da tradução individual de cada artista, qualquer objeto passaria a portar a beleza.

A lírica pictórica acontece então na personagem caminhante que se materializa no objeto palpável arte por meio da impalpabilidade de seus sentimentos. Embora a rejeição romântica da estética clássica não possa ser vista como uma rejeição total do classicismo como movimento – pois eles adaptaram certas ideias e princípios da Grécia antiga e de Roma, incluindo o que David Ferris (2000, p. xii) denominou como sendo a relação dos românticos com a *Odisseia* de Homero, mirando a antiguidade, tida como um meio autêntico, verdadeiro, poderoso e altamente simbólico para a universalização da arte –, ela trazia consigo a ideia do *mythos* preexistindo ao registro escrito, intuitivo, abstrato e essencial, dotado de elementos universais. Ao se aproximarem das histórias e figuras dos mitos clássicos, os românticos visavam transcender a vida comum, ainda que estivessem imersos nela, o que para os artistas do século XIX significava objetivar a eternização de seu trabalho, ou seja, a sua proximidade com o que ocorre com os mitos.<sup>4</sup> Os românticos romperam com a falsa tentativa do ideal dionisíaco de embelezar a realidade e desenvolveram a crença em uma beleza que não existia no próprio objeto de arte, mas somente na tradução do artista que o expressa. Ao artista caberia criar pelo viés da imaginação algo transcendente e muito distinto da obrigação neoclássica de subordinar suas emoções ao ideal estético.

A música clássica do século XVIII não refletia universalmente a vida ou a emoção humana, pois sacrificava suas mazelas para exaltar apenas o que fosse belo; para

---

3 Aqui não nos referimos exclusivamente ao classicismo de artistas como Rafael Sanzio, Michelangelo Buonarroti e Leonardo da Vinci, mas também, ao classicismo mais comumente denominado de “neoclassicismo”, o qual abarca um renascimento específico da arte grega e romana que ocorreu na Europa e na América entre os anos de 1750 e 1860. Nele encontramos artistas como Karl Briüllöv (1759-1852), Fiódor Alekseiev (1755-1824), Jacques-Louis Davi (1748-1825) e Antonio Canova (1757-1822).

4 Exemplo dessa aspiração pode ser visto na pintura de Delacroix sobre a cúpula na biblioteca do Palais du Luxembourg, na qual ele registrou separadamente as quatro seções e, para cada uma delas atribuiu figuras mitológicas romana ou grega, tais figuras aparecem na peça teatral *Sardanapalus* (1821) de Lord Byron ou nas *Passagens* de Charles Baudelaire.

Wagner, Mozart estava muito confinado à melodia e Bach à matemática, pois ambos os compositores dependiam de meios externos para escrever sua música, como filosofias construídas de técnica e estrutura. A música deveria expressar também o caos, assim como a poesia, que, segundo Delacroix (mencionando Byron em seu diário numa anotação de 11 de maio de 1824), é uma portadora de riquezas e um incentivo infalível à imaginação, por ser sublime e pertencer apenas a seu agente expressivo e porque a poesia pode ser transmitida à pintura.

Tal poesia pictórica romântica não exigia uma paisagem classicamente bela, sua beleza vigoraria expressa em imagens imperfeitas e assimétricas da natureza, representada tal como os mitos; de certo modo, a paisagem aproxima-se das representações de Virgílio em suas *Bucólicas*, com personagens apresentadas como espectadoras da passagem do tempo, de cada estação e dos cenários pelos quais transitam; a paisagem transcende o instante da passagem de sua personagem para significar o local de sua morada, que é a mesma sensação/emoção de permanência e de pertença que Baudelaire revela ter com a cidade de Paris. Ele viu as provações e tribulações da cidade moderna como semelhantes às dificuldades e obstáculos enfrentados pelos heróis clássicos, razão pela qual se interessou por personagens como Delfina e Hipólita, que aparecem em *As flores do mal*, e pela música de Wagner, a quem admirou profundamente em seus esforços para criar a obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). Há ainda uma atenção romântica voltada ao morboso reunido ao poder absoluto da imaginação, que, ao ser aplicado à expressão do objeto artístico, torna-o algo além do natural.

Em artistas como Klever a cessação definitiva da vida materializa-se mais como um índice da finitude, sem deixar de dialogar com o mórbido, que no caso de Byron, Berlioz, Delacroix, Wagner e Baudelaire reuniu-se com mais ênfase ao erótico ao submeter a tradição à imersão no sonho e no inconsciente, mesclando-os ao fascínio pela morte. Ocorreu nesse período um relevante atravessamento entre as artes, como é o caso, por exemplo, da poesia de Byron, apresentada na arte visual ao longo dos séculos XIX e XX pelas mãos de variados artistas. Byron se expressou em imagens de alcance incomparável, referenciou-se como o detentor da liberdade íntima e intelectual, cada verso veio composto com os fios de sua própria existência e reuniu a biografia e a ficcionalidade à ideologia do abstrato. Tornou-se juntamente com sua obra um símbolo romântico, um autor/personagem, um projetor de amplos significados.

O mundo temporal das palavras deveria, portanto, ser preenchido com as imagens literárias advindas não apenas da imaginação, mas da concretização da imaginação do leitor por meio de seu domínio espacial do pictórico; o pintor/leitor criava uma imagem em sua narrativa pictórica advinda da narrativa literária; tratava-se de expressar o significado da palavra em imagem, atravessar a narrativa literária e passar à pictórica. Essa nova narrativa pode vir acompanhada de certo posicionamento ideológico, como fez Delacroix ao expressar Byron; rompem-se as estruturas internalizadas e as normas e tabus sociais usuais, pelas quais as personagens mantêm seu autocontrole e seu senso de identidade. Ocorre um emparelhamento social forçado em meio às tragédias, bem típico do momento político vigente, uma Europa regida por Napoleão e que em seguida testemunha sua queda. Delacroix então aproxima

Byron dos ideais modernos, elevando-o, assim como seu próprio tempo, à categoria de artista/personagem capaz de sacrificar-se por suas aspirações e por sua arte.

Nesse período, a arte russa aproximou-se mais da arte francesa do que da inglesa, pois a primeira estava mais familiarizada com os motivos conflituosos, com os horrores das guerras. As imagens do período, à exceção desses artistas mais próximos ao romantismo, expressam agressividades e distanciam-se das personagens ingênuas de Byron, mesmo as narrativas pictóricas que, a partir do início do século XX, visavam retratá-lo. Evidencia-se em algumas narrativas a sugestão de fachadas em personagens cuja boa aparência juvenil serve para camuflar uma corrupção interna, expõem-se as cicatrizes existenciais. Nesse contexto, as narrativas pictóricas nem sempre possuíam coerência com as narrativas literárias que lhes servia de inspiração.

Havia muitos artistas russos dispersos por algumas das mais prestigiadas nações europeias no campo das artes, praticamente todos financiados pela Academia Imperial de Belas Artes, instituição de ensino superior que existiu de 1757 até 1918, com o fim do governo imperial. Em função desse incentivo, a arte russa presenciou na Europa os movimentos artísticos desde os primórdios do século XIX, tais como o realismo e o romantismo, que impactaram a política e a hierarquia social. O primeiro associado ao idealismo e o segundo ao classicismo, ambos interligados a estilos passados. Os artistas se viram diante de uma classe média emergente e expressaram-se de forma a moldar o Estado. O romantismo teve seu auge em meio à restauração do reinado de Napoleão Bonaparte, entre 1815 e 1830, e o realismo eclodiu em meio à Revolução de 1848. O romantismo exaltava as terras estrangeiras e a paisagem idealista, e o realismo falava das lutas da classe trabalhadora e da desigualdade socioeconômica da Europa. Para Stokstad (2008, p. 956), o romantismo trazia consigo mais que um estilo, mas também uma atitude. Tinha a imaginação e as emoções como guias, e muitas vezes foi apontado como um opositor à racionalidade. Sua língua era o latim e seu espírito era poético ou melancólico; já o realismo trazia consigo, segundo a mesma autora, uma crença positivista de que a arte deveria mostrar uma verdade irrepresentável e, para tal tarefa, os realistas optaram por assuntos considerados importantes para a vida social. Nenhum dos dois estilos foi bem aceito pela classe alta, que ainda vinculava-se ao classicismo, mas eles atraíram as denominadas classes média e baixa. Os românticos idealizaram a monarquia e as personagens mitológicas, enquanto os realistas responderam ao contexto político das revoluções, narrando personagens socialistas, anarquistas e trabalhadoras, além dos membros da nobreza.

Em meio a essas ebulições, o poeta e jornalista Charles Baudelaire, embora afeito ao romantismo, teceu sua crítica aos artistas românticos e clássicos descompromissados com o presente, o moderno e o corriqueiro, focados em retratar o passado. Nesse instante, o até então romântico Gustave Courbet (1819-1877), que não era um pobre campesino, pois, embora conhecesse o meio rural, pertencia à classe médio-burguesa, narrou pictorialmente o presente, apresentando a cena de um enterro de classe média nas províncias francesas, escandalizando o Salão de 1850. Courbet faz parte do que Stokstad (2008, p. 1020) chama de "geração de 1848", da qual também fazem parte artistas como Jean François-Millet (1814-1875) e Rosa Bonheur (1822-1899). Stokstad (*ibid.*, p. 1018) destaca que, antes de 1848, as pessoas comuns não haviam figurado como personagens nas telas monumentais, reservadas apenas aos

assuntos e personagens ditos heróicos. Em especial, coube ao realismo, e não ao romantismo, trazer à tona as mazelas da vida no campo, sem inventar ou adicionar qualquer elemento abstrato, já que o romantismo, enfatiza Goldman (1959, p. 186-189), havia sido um movimento essencialmente burguês, possível apenas em função da emancipação das classes médias. O autor ainda defende que também os impressionistas foram retratadores dessa mesma classe média, composta por novos ricos. As motivações temáticas encontram-se embasadas no homem contrário à terra e não em um estímulo a uma reflexão filosófica em torno dessa existência, o que talvez possa ser diferente em artistas russos vinculados também ao realismo, como Aleksiei Savrássov ou Issaak Levitán.

Para Bertrand Russell, o romantismo foi uma revolta contra os padrões éticos e estéticos de sua época; nessa revolta, os ativistas não estavam destituídos de alguns sentidos, em especial dos sentidos acompanhados de juízos morais, que eram agudos e veementes. Os românticos, ainda segundo Russell, davam primazia a tudo o que fosse grandioso, remoto e aterrorizante, o que condiz com sua preferência pela arquitetura gótica. Ainda que tenha sua origem em Rousseau, Russell verifica que os românticos ingleses e franceses foram influenciados por Kant, que lecionou em Göttingen no final do século XVIII, a meca dos poetas românticos. Há ainda exemplos mais caracterizados por amores infelizes e/ou paixões destrutivas movidas a ciúme, ressentimento, remorso e desespero, como a figura do romântico em Byron, mais violenta e antissocial, um conquistador tirano derivado de um rebelde anárquico. São vários romantismos e românticos, entre os quais Russell menciona Victor Hugo, George G. Byron, Honoré de Balzac, Walter Scott, William Wordsworth, Aleksandr Púchkin, Mikhail Liérmontov, Nikolai Gógol, Johann W. Goethe, Friedrich Schiller e Adam Mickiewicz, bem como muitos compositores e pintores.

A firme volição do homem romântico transferiu-se às suas personagens, fossem elas das narrativas literárias ou pictóricas, expressando nelas as individualidades culturais de cada nação, ou seja, associando-se ao nacionalismo sem abandonar os anseios gerais, curiosamente caracterizados por sentimentos universais cristalizados em sentimentos individuais. "O romantismo é uma categoria de arte baseada no reconhecimento do princípio de que o homem possui a faculdade da volição" (RAND, 1975, p. 91).

A contraposição ao classicismo, própria do movimento romântico, na narrativa pictórica russa, deu-se inicialmente com a recusa dos que seriam denominados *Peredvíjniki* (artistas itinerantes) em pintar os temas clássicos impostos pela Academia Imperial de Belas Artes. Embora esse movimento tenha como consequência o denominado realismo crítico, é possível perceber que ele primeiro fincou pé no romantismo e seus princípios. Estamos diante de uma quebra de paradigma, pois a Academia Imperial havia sido idealizada por Pedro com o objetivo de acelerar a modernização da Rússia, o que implicava ocidentalizá-la; tal política foi mantida por governantes subsequentes, expressando-se de forma particularmente vívida na literatura. Em meados do século XVIII, assim como os escritores russos, os artistas se viram diante do desafio de criar novos modelos embasados em uma nova linguagem pictórica, que deveria ser moderna e elaboraria uma mensagem portadora de uma nova cultura; tal empreitada foi espinhosa, pois esses artistas se viam cerceados por uma sociedade

secular, ainda dominada pela Igreja, com características medievais, que seguia o caminho oposto ao dessa nova filosofia. Era o final do século XVIII, momento em que o romantismo emergia no restante da Europa e o desafio dos artistas não foi distinto do desafio dos escritores, porque já não era tão moderno aderir firmemente ao classicismo. Enquanto buscava por esses princípios clássicos, a Rússia esbarrou nesse romantismo, inicialmente por meio de obras literárias inauguradoras de uma linguagem liberta das restrições do antigo eslavo eclesiástico com as regras de sintaxe e de vocabulário impostas por Lomonossóv, que colocaram a linguagem a serviço do discurso cotidiano da sociedade para transmitir seus sentimentos e suas emoções, ou seja, aproximou-a das aspirações do romantismo.

Na mesma ocasião, também a Academia, que tinha como objetivo “modernizar” por meio do classicismo, acompanhando a Europa Ocidental, deparou-se com as atribuições do estilo que destronava todas as características de seu objetivo clássico: o estilo pulsante do romantismo. A Rússia estava diante da coexistência de vários estilos. Dado o fato de que o francês foi uma ferramenta na sociedade russa educada para que suas reformas fossem baseadas em modelos franceses, o classicismo russo da segunda metade do século XVIII foi permeado por todas as características da literatura francesa do século XVII e início do século XVIII, vivenciando a condição paradigmática de ter também a progressão dos períodos culturais e literários subsequentes, do classicismo ao sentimentalismo para o neoclassicismo e, finalmente, para o romantismo, em períodos de tempo relativamente curtos. Essa confluência de momentos culturais permitiu a adesão a valores europeus ocidentais e trouxe à tona um nacionalismo diferente do que havia existido anteriormente às reformas petrinhas, mas não destituído de algumas de suas características. Enquanto no classicismo, tanto na narrativa literária quanto na pictórica, era preciso seguir o padrão clássico, universal, de modo impessoal e objetivo, sem a inserção da personalidade do artista, no romantismo o artista não precisava aderir a nenhum padrão e podia expressar-se de modo pessoal e subjetivo, inserindo suas emoções. Enquanto o classicismo tinha os ideais de beleza pagãos, da antiguidade clássica, voltados a consensos da razão, da erudição e da disciplina estruturadas na inteligência, visando atingir a perfeição da forma humana, o romantismo voltou-se para os ideais de beleza medievais, próprios do cristianismo, cuja base era a imaginação, a liberdade e certo retorno ao lendário e folclórico, advindos da sensibilidade e não do intelecto do artista. A Rússia saiu do nacionalismo e retornou a ele utilizando outro caminho. Um percurso que se apartou da perfeição da forma do classicismo e da inserção do indivíduo na universalidade, feito por um artista tomado por suas próprias emoções que trouxe à tona os elementos da natureza de seu entorno – esse foi o caso de Luli Klever.

Para Aleksandr Benois, a história da *pintura russa do tipo ocidental* teria sido essa iniciada com Pedro, o Grande, com obras compromissadas em extirpar qualquer vestígio da arte da antiga Rússia. Esse estilo antigo ainda persistiu por algum período na pintura das igrejas; como um ramo da pintura russa que, mesmo antes da época de Pedro, o Grande, já havia perdido seu caráter original e tradicional. A pintura dos ícones russos do século XVII acabava de se libertar do cânone bizantino e absorveu elementos de gosto nacionais, principalmente na escolha de cores e no tratamento de ornamentos, influenciada pela cultura polonesa e, inconfundivelmente, pelo teor

da arte alemã. A Igreja não ofereceu quase nenhuma resistência a esta corrente, embora tenha sustentado firmemente a integridade das tradições bizantinas no que diz respeito às demandas externas da iconografia, tais como: a escolha do assunto, as posturas, o agrupamento e, até certo ponto, as vestimentas. No entanto, a Igreja foi indiferente ao fato de que a tipologia dos santos, sob a influência das gravuras alemãs, começava a assumir um caráter lento e que o estilo dos ícones fragmentou-se, tornando-se o mais distante possível da grandeza severa da arte bizantina. Em meados do século XVIII, ocorreu uma mistura estranha do padrão bizantino com as excêntricas selvagens do rococó alemão até que o estilo acadêmico veio eliminando os últimos vestígios do bizantinismo da iconografia russa já na primeira metade do século XIX, que ficou relegado às artes camponesas e populares.

Em narrativas pictóricas como as de Klever, além do rompimento com a tradição clássica, o lirismo vem acompanhado de certo idealismo e também de subjetivismo, bem como do culto à natureza, também presente em artistas como Issaak Levítan, Aleksiéi Savrásov, Arkhíp Kuíndji e Ivan Aivazóvski. Tais artistas não apenas individualizaram seus sentimentos e os de suas personagens, como tornaram a natureza, destituída de personagem humana, a grande musa de suas obras. Nessas obras russas, o nacionalismo vigora na exaltação das propriedades da natureza local, entre elas, as particularidades climáticas capazes de trazer sensações duais: o gelo e o degelo, o inóspito e o acolhedor, a frieza e a quentura, o afago e o desamparo. O romantismo na narrativa pictórica russa aderiu ao egocentrismo do movimento por meio da individualização de sentimentos à flor da pele, trazendo consigo a controvérsia do abandono desse homem ao colocá-lo diante da grandiosa natureza das coisas, do tempo e do espaço, tornando-o um essencial coadjuvante, sem retornar à adesão às formas do classicismo. Embora o romantismo tenha, em muitas ocasiões, dado as mãos ao cristianismo, a religiosidade não mais se manifesta integralmente por meio dele, mas na adesão à natureza – a maga espiritual –, pela via de algo mais sentimental, sem destituir o mental, distante também do paganismo. Do romantismo, mantém-se certa evasão e escapismo para a compreensão individual e solitária do movimento da vida.

Após a passagem pelo brumoso cenário, o esperançoso arrebol melancólico na narrativa pictórica de Klever, além do rompimento com a tradição clássica, traz o lirismo acompanhado de um nascer ou de um partir do sol, que ocasionará com suas cores quentes a extinção do pouco brilho do céu. Antes, durante e após o nascer e o partir do sol, o homem depara-se então com a beleza não consagrada pelo ideal estético; a beleza das formas tortuosas e do bravo inóspito de sua solitude. A narrativa da obra ocorre não apenas externa a essa personagem, mas também dentro dela. Ela depara-se com o que Rand (1975, p. 92) chama de faculdade de volição, que opera em relação aos dois aspectos fundamentais de sua vida: consciência e existência.

O romantismo é um produto do século XIX – um resultado (em grande parte da consciência) de duas grandes influências: o aristotelismo, que liberou o homem ao validar o poder de sua mente – e o capitalismo, que deu à mente do homem a liberdade para traduzir ideias em prática (a segunda dessas influências foi em si mesma o resultado da primeira). Esteticamente, os românticos eram os grandes rebeldes e inovadores do século XIX. [...] Eles não viram sua própria rebelião em termos fundamentais; eles estavam se rebelando – em nome da liberdade individual do artista – não contra o determinismo, mas muito mais superficialmente, contra o estético “Estabelecimento” da época: contra o classicismo (RAND, 1975, p. 95-96).

No auge da arte russa do século XIX, a pintura de paisagens desempenhou um papel proeminente, as narrativas pictóricas expressavam-se em imagens criadas para portar sentimentos de amor e de unidade com a natureza, para exaltar a capacidade de ver e saudar sua extraordinária beleza. Inserido nessa paisagem, o motivo do pôr do sol deu aos artistas um subtexto, atribuidor de profundidade e de ambiguidade; a escrita pictórica era antes de tudo poesia e, reivindicava os elementos primários de todo um mundo, por meio da paisagem, como a terra, o céu, o sol, o vento, a água, as árvores, as montanhas, as estepes, a floresta e o mar, para constituírem uma encarnação única. Nascida no final do século XVIII, a escola nacional de paisagem russa deu expressividade a grandes artistas, que enriqueceram não apenas a cultura russa, mas a arte mundial. Na pintura acadêmica desse período, a natureza foi escrita convencionalmente de modo idealizado, por meio de um olhar distante dela mesma; o que não foi regra para todos os pintores. A imagem da natureza, de acordo com o artista Aleksandr Ivánov (1806-1858), tornou-se tão natural e verdadeira quanto os sentimentos que o artista procurava expressar em sua obra. O pôr do sol reuniu tema e motivo na pintura de paisagem russa, pois remetia à durabilidade do dia e à durabilidade da vida. Esse tema/motivo contrastava com o classicismo, pois sua ênfase no eterno, imperecível interessava-se por agregar consigo especificidades da alma e da emoção da natureza, além do homem. O narrador pictórico romântico percebe a natureza por meio do prisma de seus sentimentos e experiências e promove uma reunião dessa natureza à sua essência humana.

Estamos diante da passagem das estações na melancolia das narrativas vilarejas, em meio à completa quietude das personagens coexistentes com o gelo e o degelo; essa paisagem adentra os olhos e constitui-se em nosso olhar, conhecemos a imagem pela via das experiências resultantes de uma deliberada busca emotiva narrada por meio de claras impressões visuais saídas da fruição de íntimas percepções do artista, percepções propulsoras de uma quase diluição da forma pelo conteúdo, que apresenta, de modo condensado, todos os episódios de sua emotividade projetados em uma imaginação visual forte e densa que se permite diluir. É uma lírica originada da junção entre o artista empírico e o sujeito poético que visa a emancipação dessa poesia pictórica narrada por escolhas de linguagem pictórica, destituída de brutalidade apesar de trazer consigo elementos como um clima inóspito, constituidor de uma narrativa pictórica que apresenta um mundo de sentimentos efetivos escrita com os artifícios da figuração poética.

A paisagem campesina acompanha sua personagem principal. De dentro dessa personagem surge uma voz distante, onírica, um som cor de arrebol, que irá se tornar escuro e agradável ao se transformar no silêncio capaz de expressar um matiz enunciador de um coração que talvez ninguém pudesse compreender; alguém cujas asas sempre quisessem cortar para que submergisse em tarefas diárias e banais que não extrairiam dessa personagem a chama poética.



Fig. 4. Pôr do sol invernal, Iuli Klever, 1891



Fig. 5. Pôr do sol sobre vilarejo ucraniano, Iuli Klever, 1915

Pela vastidão da tela não há quase nenhum vestígio humano, em especial com presenças variadas; a completa quietude adquire o encantamento e o tom do sonho lírico na jornada romântica da narrativa pictórica de Klever. Essa narrativa se expressa em um monólogo interior da personagem e em torno da expectativa de que, após a exposição a todas as belezas de um sinistro cinzento, nasça o acalorado astro. A chegada do arrebol para derrotar o gelo toma conta da bela desesperança branca conferindo-lhe rubores excepcionais. Em *Pôr do sol invernal*, temos um indicativo

da labuta do homem, não apenas do exercício diário, mas principalmente em sua tarefa de derrotar o clima; o cinzento branco-azulado cede um breve espaço às cores quentes e acalentadoras. Em *Pôr do sol sobre vilarejo ucraniano*, o branco mescla-se aos tons terra, há um adulto e uma criança a caminho de casa, enquanto o róseo vermelho abraça as nuvens brancas e o amarelo solar. Essa manufatura de cores conduz as minudências da narrativa pictórica e poética, por seu lirismo, a uma aproximação estreita às características das narrativas literárias do romantismo; no caso da imagem na pintura, o contraste é uma das principais ferramentas de Klever para dar à paisagem sua forma lírica, um contraste intenso que sempre passa por tons de branco. Aos andarilhos solitários, o artista destinou a melancólica esperança do arrebol, precedido por sua sobrevivência frente à mão morbígera da temperatura.

Ao acordar da lua – na obra *Luar em paisagem invernal* –, essa personagem reflexiva de mansinho caminhante vem apoiada por seus erros e acertos ao vagar entre vales, colinas e estradas; cercada por vegetações características de sua nacionalidade, de suas raízes, de sua gente, ela se afirma pela individualização para exaltar os estados de sua alma, crente de que deve abrigar o que a vida lhe oferece e objetivando dar aos outros o bem que espera deles receber. O romantismo expressa pelas opções simples do modo de existir de suas personagens, muitas vezes habitantes campestres, a complexidade e universalidade de questões internas e intensas, inomináveis e irrepresentáveis, apenas esboçáveis pela expressão. A emoção dessa interação da personagem com o meio ocorre pelo viés das distintas localidades por onde ela passa, lugares criados pelo artista.

Os lugares mencionados na narrativa pictórica se assemelham aos lugares ficcionais tratados por Eco, “não constituem os espaços da ilusão lendária, mas antes da verdade romanesca [...] não excitam nossa credulidade porque, por meio do contato ficcional que nos liga” (2013, p. 436), neste caso, à imagem do artista, tornamo-nos cúmplices de sua criação. “Ao aderir ao contrato ficcional, decidindo levar a sério um mundo possível narrativo” (ECO, 2013, p. 437), é possível afirmar que, “a verdade da ficção romanesca supera a crença na verdade ou falsidade dos fatos narrados [...] tudo isso confirma que o mundo possível da narrativa é o único universo no qual podemos estar absolutamente seguros de uma coisa e que oferece uma ideia forte de Verdade” (ECO, 2013, p. 440). E mesmo lugares como o cenário destinado à passagem do *rei da floresta*, de Klever, nos conduzem às terras lendárias, que, “a partir do momento em que deixam de ser objetos da crença e tornam-se objetos de ficção, tornam-se verdadeiras” (ECO, 2013, p. 441).

## A SOBREPOSIÇÃO DO LIRISMO SOBRE O ROMANTISMO

Questionamos se o romantismo sobrepor-se-ia ao lirismo ou se o lirismo sobrepor-se-ia ao romantismo nas narrativas pictóricas de Luli Klever; colocamo-nos assim diante da percepção de que o artista promove, a despeito dos ideais românticos, um ordenamento lírico na desordem das coisas humanas e não românticas. A imagem dá forma à história e à narrativa pictórica tornando essencial o espaço da subjetividade que permite a alusão emotiva do artista. Sem ter como na literatura uma sequência de imagens – elaboradas pela mente de cada leitor – para narrar sua história em

palavras, o artista apreende em uma única imagem as possibilidades de um único instante no qual a personagem segue rumo ao arrebol. As obras acionam o homem, seus grandes sentimentos individuais em meio à humana condição cotidiana, o homem mortal que passa pela natureza mais etérea. Como sua passagem é ligeira e parece com o apagar de seus passos pela neve, a narrativa pictórica se apressa em expressar esse breve instante sobrepondo o lirismo ao romantismo para que possa revelar sua ânsia pela poesia pictórica.

Em meio a essa lírica pictórica, oferecer uma descrição breve da visão romântica de mundo, sobretudo na narrativa pictórica russa do século XIX por meio da pintura de Klever, coloca em voga as características próprias desse momento histórico, presentes não apenas na narrativa literária; estamos diante de uma motivação estética, do apreço pela pobreza – “os pobres eram tidos como mais virtuosos do que os ricos; sábio era quem se afastava da corrupção das cortes a fim de gozar dos prazeres serenos de uma existência rural sem muitas ambições” (RUSSELL, 2015, p. 232) – e do sentimentalismo pela paisagem.

Então, essas personagens abrigadas nessas narrativas pictóricas são esses pobres que “na imaginação dos que cultivavam a sensibilidade, tinham sempre alguns acres pátrios e viviam do próprio trabalho, sem que houvesse necessidade de qualquer comércio exterior” (RUSSEL, 2015, p.232). A essa personagem era destinado também uma atitude nobre: “o comedimento na expressão das paixões era o principal objetivo da educação e a marca mais característica do cavalheiro” (RUSSEL, 2015, p. 233).

O cenário dessa personagem cinge a dualidade própria da paisagem romântica literária, a paisagem que é ao mesmo tempo pastoral, confortável e mansa advinda de uma natureza sublime sem deixar de ser selvagem, grande, poderosa e inspiradora de uma admiração acompanhada de certo temor. Esse movimento expressivo apoiara-se em tradições como as da paisagem holandesa e italiana do século XVII, encontrando um fluxo ininterrupto que conduziu à notável escola inglesa de paisagem e às demais escolas que se firmaram a partir do final do XVII e início do XIX. Klever insere-se nessa geração de apreciadores da natureza por meio da mediação da arte, buscando em sua composição o contraste e o movimento. O artista russo participou, sem dever nada a outros artistas europeus, da mudança de atitude promovida ao longo do século XVIII, quando muitos artistas partiram rumo a lugares inóspitos e expressaram sua voz íntima em tons silenciosos advindos das altas quedas d'água ou dos extensos trechos desertos de cadeias montanhosas. Esses artistas enamoraram-se pelo terror e queriam registrar suas experiências. Klever também acompanhou a mudança de atitude frente a essa natureza, do terror à sublimidade, visto que alguns lugares eram realmente inacessíveis e perigosos.

A narrativa pictórica desse artista congrega a espiritualidade de modo peculiar, pela via identificadora ou descritiva, reconhecida como a percepção romântica da natureza, como meio de comunicação com um poder maior que ele próprio. As árvores são marcadoras de um refúgio emocional, o que, na literatura, pode ser constatado em poemas de grandes nomes do romantismo como Wordsworth. As forças da natureza associam-se à emoção humana, sem desunir o espaço doméstico interno e a paisagem externa, pois esse mundo natural é tipicamente gótico – desolado, inóspito e ameaçador, sem deixar de ser encantador, como no *Rei dos elfos (ou da*

*floresta) –*, mas também é sublime – elevado, grandioso e transcendental, como nos degelos e nos pores do sol.



Fig. 6. Paisagem florestal com coletora de gravetos, Iuli Klever, 1906



Fig. 7. O coletor de gravetos, Iuli Klever, 1911

A evasão, promulgada ao longo de infinitas passagens escuras, por meio de entradas ocultas e por entre espaços estéreis e hostis, também ocorre pela via melancólica do terno e protetivo arrebol. A paisagem externa, com sua liberdade e seu perigo, contrasta com o espaço doméstico interno e protegido, para onde as personagens de Klever rumam; seus coletores de gravetos representam o poder convidativo e acaalentador do lar. O coração da personagem, enquanto a paisagem externa permanece inalterada, além do efeito das estações, transcende os meios pelos quais a mão deve executar as tarefas diárias. O intertexto nesse lirismo da narrativa pictórica dá-se com a poesia do romantismo, valendo-se da mesma figuratividade. Nessa paisagem externa, as cores sóbrias e frias contrastam com as cores bradantes e quentes. O intuito dessa oscilação contrastante visa emitir ao leitor dessa narrativa pictórica a transição entre a melancolia e a esperança, na qual o cinza azulado rende-se ao áureo terroso.

Ao tentar compreender o impacto humano no quadro natural, temos a pintura como uma das mais privilegiadas fontes. É do século XIX o apreço pelo espaço não produtivo, de pântanos e de selvas, ou o espaço habitado e cultivado por poucos videntes, como o dos vilarejos. Além de ser uma base essencial ao estudo do homem e sua relação com o ambiente, a pintura é também um meio de estudo ou a expressão da atividade e exploração dos cientistas, como bem compreenderam homens como Humboldt. Para Novak (1980, p. 184-189), a presença do homem é diferente na Europa e na América; enquanto no velho continente a presença humana é assídua, do outro lado do Atlântico ela é escassa ou se expressa em pose contemplativa. Na segunda metade do XIX, vemos o apreço por árvores milenares assim como por jardins – elementos presentes em Klever –, elementos que compõem a forma como o homem relaciona-se com o meio natural; o homem utiliza a natureza para comunicar-se com seu universo. “A pintura de paisagem rústica é ideológica na medida em que apresenta um relato ilusório da paisagem real ao aludir às condições reais existentes nela. Por conseguinte, embora não reflita nem expresse diretamente a realidade, a paisagem rústica não a dispensa completamente” (BERMINGHAM, 1986, p. 3).



Fig. 8. Rei dos elfos, Iuli Klever, 1911

Na fabulosa narrativa pictórica de Klever *Rei dos elfos* temos uma árvore extremamente feminil com sua coroa de folhas na cabeça a estender os braços em saudação ao cavaleiro e que toca levemente com um dos dedos de uma de suas mãos a árvore masculinizada, curvada em sua venerável ancianidade, no outro canto. Temos ainda uma árvore símbolo da conduta do bom cavaleiro, que, com sua saudação reverencial, diferentemente das demais, trança suas pernas-tronco num gesto de cumprimento ao cavaleiro imediatamente ao lado de sua parceira, a única das árvores que tem sua face virada para a árvore em primeiro plano, como se quisesse demonstrar a ela seu ato de louvor. Trata-se do sacro instante da criação artística baseado no sacro imaginativo do artista. Aos pés das árvores percebemos o indício do movimento branco advindo das mãos élficas, mais sutis na primeira obra (1887), mais elucidados na segunda (1911); estamos diante de uma névoa de vento sustentada no movimento na natureza circundante. Além das gigantescas mãos a perseguir o cavaleiro e a criança em seu colo, as sombras brancas assumem formas humanizadas, tais como espíritos etéreos constituindo as personagens da família élfica; as filhas do rei esperam pelo menino morto e auxiliam seu pai, o *rei dos elfos*, em seu objetivo. Nessa obra, como leitores, nos vemos envolvidos pela trama em que Klever apreende por sua narrativa pictórica *Rei dos elfos* a inspiração no poema de mesmo nome, *Erlkönig* (1782), de Goethe; nela, o artista optou por preencher a tela com uma imagem singular de todo o instante narrativo do poema, elaborou um mundo. No poema, o autor inicia com a pergunta: “Quem cavalga tão tarde pela noite e pelo vento?” e a resposta “É o pai com seu filho”; (GOETHE, 1960, p. 115) o cavaleiro que vemos tenta então escapar do rei dos elfos que quer levar a vida de seu filho para oferecê-lo a suas filhas, que se encantaram com o primor de suas feições. Ao fim do poema, o elfo sai vitorioso.

O elfo de Klever encontra-se distante da semelhança existente entre as denominadas fadas domésticas com a figura élfica; para alguns estudiosos, essa concepção conceitual de uma criatura doméstica não é inteiramente escocesa ou irlandesa, pois existe em toda a Europa. O imaginário pautado nas “senhoras do lar” permeou os contos de fadas em todo o continente, nos quais são representadas como boas donas de casa auxiliadas e recompensadas por espíritos femininos (CAMERON, 2010, p. 42-43). Com os escritos de J.R.R. Tolkien – entre outras contribuições –, a identidade dos elfos pluralizou-se; ele os transformou em algo apartado dos primeiros seres denominados elfos. Essa concepção apresenta-se em muitas mitologias nórdicas e em algumas anglo-saxônicas, comportando dentro desse ser a habitação da luz ou da sombra, da claridade ou da escuridão. Até o século XIX, essas semidivindades interligadas não apenas às fadas, mas também a criaturas como os anões e os duendes, colocaram no centro as questões humanas divisadas entre o bem e o mal e foram espiritualizadas para que ocupassem espaços-tempos etéreos, dignos do universo fabuloso no qual os elfos figuram como um povo escondido nas florestas, vinculado a pequenos mundos peculiares e particulares nos quais as árvores são seres e elementos essenciais. Em Tolkien eles ganharam, além de características físicas distintas, um nascimento advindo do equilíbrio entre o sol e a lua, além de uma vida eterna e atributos mais amistosos, destituídos da intenção de causar prejuízo, como o nosso elfo registrado por Klever. São em Tolkien seres portadores de elevado conhecimento e cultura que aprendem todos os idiomas dos outros seres da Terra Média para se

comunicarem. A eles Tolkien atribuiu três anéis correspondentes ao ato de compreender, realizar, curar e preservar todas as coisas não manchadas. Os elfos possuíram muitas formas e modos de ser ao longo dos tempos, variando de acordo com o criador de suas ações; o elfo de Klever é cruel, mais próximo ao nórdico antigo do que o criado no século XX por Tolkien. Seu elfo é uma leitura artística do poema de Goethe. Por ser uma leitura tão lírica de algo já lírico, ela transcende os limites entre as formas possíveis assumidas pela arte.

Além das associações mitológicas, o instante sagrado e contemplativo tornou-se inerente a muitos dos aperfeiçoamentos do século XIX; essa atitude frente à vida abarcava o espaço e o tempo dedicado às essencialidades, era um sistema dialógico privado e silencioso, embebido de melancolia sem destituir-se de esperança e beleza, por buscar como o bem maior a compreensão e o conhecimento. O perspicaz pensador Pável Florênski definiu o século XIX como um período marcadamente crítico ao futuro, ao século XX, com seu conhecimento e seu método. Ao mencionar a obra *A ciência e a hipótese*, de Henri Poincaré, Florênski aporta sua reflexão acerca do infinito real por meio do encontro entre dois caminhos, o primeiro seria a impossibilidade de que o infinito possa ser menor do que qualquer outra coisa, e o segundo, seria a capacidade de aumentar a si próprio que o infinito sempre possui. Desse modo, o pensador valoriza o tempo em si mesmo, o que de certo modo condiz com a atitude lírica e desapressada; não à toa, ele elegeu a segunda lei da termodinâmica, a da entropia, como essencial a seu mundo ao contrastá-la com seu oposto. Nesse contexto contrastante, a cultura seria então a luta consciente contra o achatamento geral, a resistência ao processo de nivelamento, a busca por uma amplitude da diversidade potencial em todos os campos da vida. A aprovação de um *contraste* seria sinônima da morte, elemento de destaque no romantismo; tal contraste traria consigo o reconhecimento da temporalidade inerente a cada processo cognitivo e conduziria à crise ao inserir-se em vários processos físicos que, por sua vez, conduziriam ao conhecimento do mundo em distintas velocidades; qualquer parte da realidade, mesmo do ponto físico adequado, teria a sua espessura temporal e não poderia de forma alguma ser considerada como se fosse apenas tridimensional, a realidade precisaria ser reconhecida como quadridimensional em todas as suas partes e em todas as suas configurações individuais.

Diante de uma obra do romantismo kleveriano, vemo-nos diante do espaço que esse instante da arte cedeu ao homem para refletir sobre si próprio, o olhar ao céu ou à vastidão branca permitiu ao leitor, juntamente com a personagem dessas narrativas pictóricas, a possibilidade de contemplar o vazio, não o vazio destituído de sentimentos, mas o vazio que fornece espaço para que um sentimento se transforme em outro e vice-versa, tal como a mudança do estado líquido, aquoso, ao gélido. O espaço suficiente para que a melancolia se encha de esperança e para que a esperança se banhe na melancolia da condição humana.

Embora a paisagem se sobreponha e transcenda a personagem, a personagem que nos encontra, ao estar visível, por ser narrada pictorialmente, clama por nós a cada olhadela que damos em sua imagem, nos convoca a uma passagem essencial de sua existência, a uma pequena parte de seu dia e torna-se "parte verdadeira da realidade do nosso imaginário" (ECO, 2013, p. 441). Na obra de artistas russos do XIX,

deparamo-nos com a mesma teoria do estilo poético exaltada por Wordsworth em seu prefácio a *The Lyrical Ballads* (1799), no qual expõe sua doutrina ao dizer que a vida humilde e rústica propiciaria a emergência das paixões essenciais ao coração, por isso essa seria a condição escolhida pelo romântico. Nesse espaço de simplicidade, o poeta encontraria um solo mais fértil para a expressão de uma linguagem mais clara e mais enfática. E ainda,

A despeito da diferença de solo e clima, de linguagem e de conduta, de leis e costumes, a despeito das coisas silenciosamente desaparecidas da mente e das coisas violentamente destruídas, o poeta liga-se pela paixão e pelo conhecimento ao vasto império da sociedade humana, à medida que se esparge por toda a terra e em todo o tempo. (WORDSWORTH, 1802, p. xxxvii).

O esperançoso arrebol melancólico na romântica narrativa pictórica de Luli Klever traz a cada nova imagem uma nova circunstância da condição humana, dotada das reminiscências do extraordinário – que se encontram nas referências mitológicas e poéticas – e do comum de cada dia – que se encontram no trabalho e nas caminhadas pela natureza –, que servem à tessitura imaginativa do sonho lírico. A obra firma-se na imagem de uma vegetação que se encanta ao vento gélido ou ao vento cálido, ao vento que forma um espírito da natureza, que pode vir representado com feições e elementos humanos ou não; em um arrebol tornado corpóreo pela via das diversas fisionomias assumidas contra o tédio, destinado aos errantes e pedintes de luz, de lua ou de sol. As narrativas pictóricas são como preces à cintilação para que esta permeie entre os ramos que avocam para si a esperança resplandecente do rompimento definitivo com o comum e com o incomum, em uma busca por transcendência sem estardalhaço.

## REFERÊNCIAS

BARRELL, John. *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix. In: *L'Art Romantique*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1885 (Oeuvres Completes, v. 4)

\_\_\_\_\_. Salon de 1859. In: *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraries Éditeurs, 1869.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. In: *Le Livre des passages*. Paris: Ed. Du Cerf, 1986.

БЕНУА, Александр Н. История русской живописи в 19 веке. М.: Республика, 1995. [BENOIS, Aleksandr N. A história da arte russa no século XIX. Moscou: República, 1995].

BERMINGHAM, Ann. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley: University of California Press, 1986.

CAMERON, Euan. *Enchanted Europe: Superstition, Reason, and Religion, 1250-1750*. Chippenham, Wiltshire: Oxford University Press, 2010.

ECO, Umberto. *História das terras e lugares lendários*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

FERRIS, David. *Silent Urns: Romanticism, Hellenism, Modernity*. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.

FLORENSKIJ, Pavel. *Il simbolo e la forma: scritti di filosofia della scienza*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

\_\_\_\_\_. *Lo spazio e il tempo nell'arte*. A cura di N. Misler. Milano: Adelphi, 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang von. "Erlkönig." In: *Poetische Werke*. Berlin: Aufbau, 1960, vol. 1.

GOLDMAN, Bernard. Realist Iconography: Intent and Criticism. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 18, n. 2, p. 183-192, 1959.

MOSS, Armand. *Baudelaire et Delacroix*. Paris: Nizet, 1973.

NOVAK, Barbara. *American Painting in the Nineteenth Century: realism, idealism, and the American experience*. New York: Praeger, 1969.

\_\_\_\_\_. *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*. New York: Oxford University Press, 1980.

RAND, Ayn. *The Romantic Manifesto: A Philosophy of Literature*. New York: A Signet Book, 1975.

RUSSELL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. Livro 3. A filosofia moderna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SHELLEY, P. B. "The Wandering Poet" In: *Selections from the Poems of Percy Bysshe Shelley*. Edited by A. Hamilton Thompson, M.A., F.S.A. Cambridge: University Press, 1923.

STOKSTAD, Marilyn. *Art History*. 3rd ed. New Jersey: Pearson/Prentice Hall, 2008.

WORDSWORTH, William. The Lyrical Ballads. In: *Lyrical Ballads with Pastoral and other Poems*, in two volumes. Vol. I. London: T. N. Longman and O. Rees Publisher, 1802.