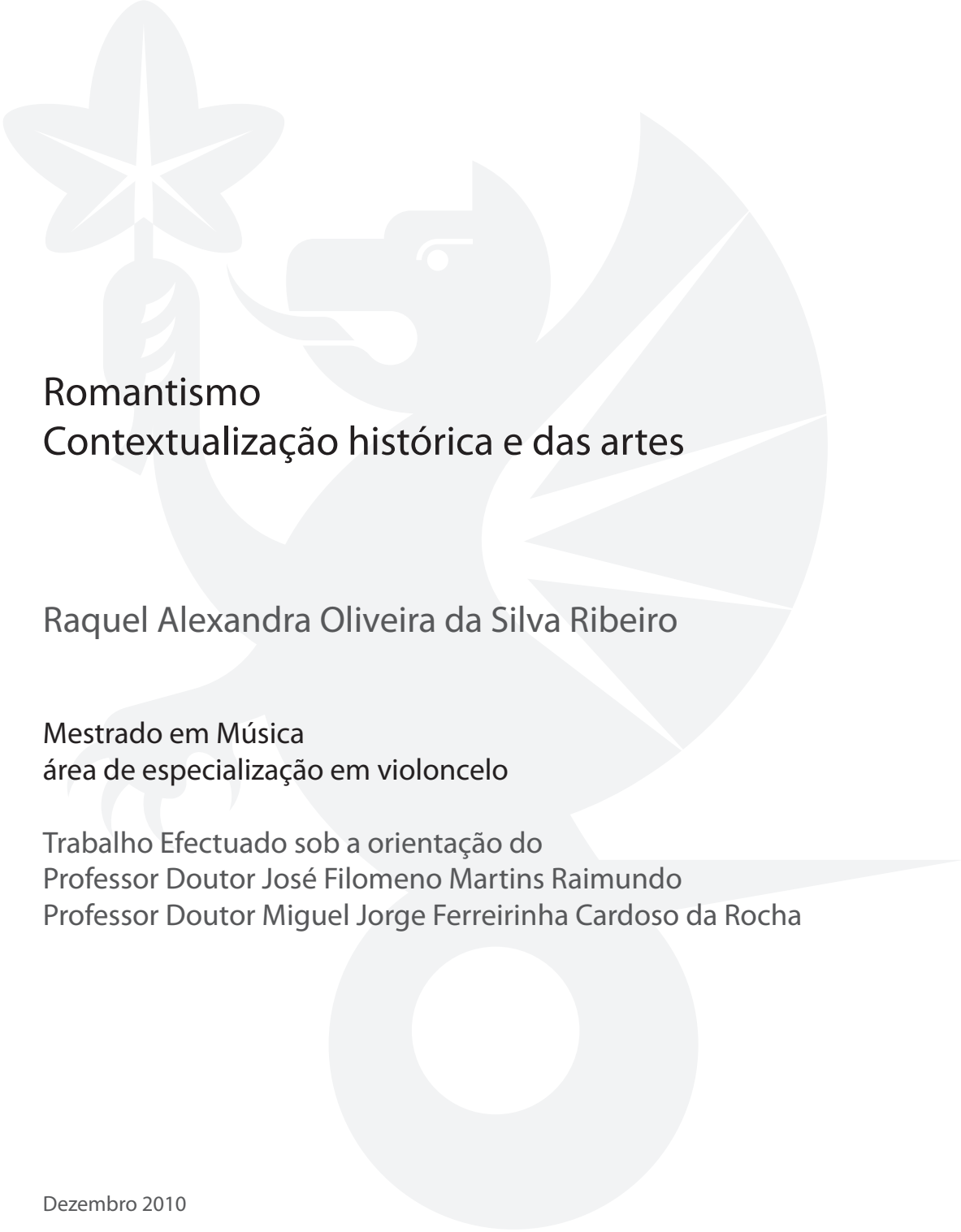




Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas



Romantismo Contextualização histórica e das artes

Raquel Alexandra Oliveira da Silva Ribeiro

Mestrado em Música
área de especialização em violoncelo

Trabalho Efectuado sob a orientação do
Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo
Professor Doutor Miguel Jorge Ferreirinha Cardoso da Rocha

Dezembro 2010



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Romantismo

Contextualização histórica e das artes

Raquel Alexandra Oliveira da Silva Ribeiro

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, área de especialização em Violoncelo, realizada sob a orientação científica do Doutor José Filomeno Martins Raimundo, Professor coordenador e do Professor Miguel Jorge Ferreirinha Cardoso da Rocha, Professor coordenador convidado, do Departamento de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Dezembro de 2010

Anexo 1

DECLARAÇÃO

Nome _____

E-mail: _____ Telefone: _____ / _____

Bilhete de Identidade: _____

Título do trabalho

Orientador(es):

_____ Ano de conclusão: _____

Designação do Mestrado:

Nos exemplares das teses de mestrado ou de outros trabalhos entregues para prestação de provas públicas nas universidades ou outros estabelecimentos de ensino, e dos quais é obrigatoriamente enviado um exemplar para depósito legal na Biblioteca Nacional e, pelo menos outro para a biblioteca da instituição respectiva, deve constar uma das seguintes declarações:

1. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTES TRABALHOS APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
2. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTES TRABALHOS (indicar, caso tal seja necessário, nº máximo de páginas, ilustrações, gráficos, etc.), APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
3. DE ACORDO COM A LEGISLAÇÃO EM VIGOR, NÃO É PERMITIDA A REPRODUÇÃO DE QUALQUER PARTE DESTA TESE/TRABALHO

Instituto Politécnico de Castelo Branco, ____/____/____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Aos meus orientadores, Prof. Miguel Jorge Ferreirinha Cardoso da Rocha e Prof. Dr. José Filomeno Martins Raimundo, pela disponibilidade e encorajamento.

À minha amiga, Dr^a. Célia Ramos, e ao meu amigo, Prof. Francisco Rui Correia Apolinário, pela cedência de bibliografia.

Ao Prof. Dr. Hélder Duarte Leite, pela tradução do resumo para inglês.

Às minhas amigas, Prof. Joaquina Mota e Angelina Mota, e ao meu amigo César Ribeiro, pela ajuda na correcção ortográfica do texto.

Resumo

O termo *romantic*, no século XVIII, designa o que agrada à imaginação, o que desperta o sonho e a comoção da alma. No século XIX, surge o conceito de romantismo em oposição ao classicismo, liderado pelos movimentos artístico, político, filosófico e literário iniciados nas últimas décadas do século XVIII, e que se estendem pelo século XIX, intimamente ligado a dois grandes acontecimentos históricos que dominam o cenário europeu - as revoluções Burguesa e Industrial. O Romantismo surgiu numa época em que o ambiente intelectual era de grande rebeldia: na política, caíam os sistemas de governo absoluto e surgia o liberalismo político; no campo social, imperava o inconformismo; no campo artístico, reinava o repúdio pelas regras. Inicialmente, era apenas uma atitude, um estado de espírito, mas, mais tarde, toma a forma de um movimento, e o *espírito romântico* passa a designar toda uma visão do mundo centrada no historicismo e no individualismo. Se o século XVIII fora marcado pela objectividade, pelo Iluminismo e pela razão, o início do século XIX seria marcado pelo lirismo, pela subjectividade, pela emoção e pelo *eu*. Toda a Europa era um formigueiro de ideias e inovações. Deram-se imensos progressos científicos. Iniciou-se a Idade Moderna no verdadeiro sentido do termo - a idade da máquina. O capitalismo tornou-se o sistema económico vigente. A Revolução trouxe consigo um rápido crescimento económico e populacional. A coordenada central do homem de então é a ideia de liberdade.

Dá-se também a democratização. Deixa a nova arte de ser só para reis, fidalgos ou para círculos fechados de eruditos e torna-se a arte do povo. O génio criador deixa de estar sujeito a normas férreas, como eram as da estética clássica. O romantismo ama a liberdade, o movimento, a paixão e a busca do inatingível. A arte é marcada por um período de carência e de procura de uma perfeição impossível. A clareza clássica é substituída por uma certa obscuridade e ambiguidade intencionais. O artista romântico usa a imaginação, os seus sentimentos e instintos. Criará obras estritamente pessoais, que privilegiam o sentimentalismo. A música torna-se um meio de comunicação de pensamentos, sentimentos, mensagens e ideias. O romantismo criou novas formas de expressão, salientando-se: o sinfonismo, que começa com Beethoven, e o *Lied*, que se consolida com Schubert. Os românticos buscavam maior liberdade de forma, expressão intensa e vigorosa das emoções através de harmonias mais ricas e do emprego de dissonâncias. Beethoven é reconhecido como o grande elemento de transição entre o Classicismo e o Romantismo. A sua música é clássica pelo rigor da forma (herdada de Mozart e Haydn) e romântica pela emoção. Inovou dentro dos moldes tradicionais, alargando as fronteiras da arte. A Sonata op. 69 data do seu período mais produtivo de composição. Schubert combina a forma clássica com a melodia romântica, é um seguidor de Haydn, Mozart e Beethoven. Foi no género *Lied* que deixou a sua indelével marca.

Hoje, é considerado por muitos como marcante, inovador, poético, imaginativo, lírico e melódico, sendo considerado um dos maiores compositores do século XIX. A Sonata para Arpeggione e Piano é uma obra de circunstância, escrita para promover as qualidades de um instrumento derivado da viola da gamba.

The term romantic in the eighteenth century, which means pleasing to the imagination, the dream that awakens the soul and emotion. In the nineteenth century comes the concept of romance as opposed to classicism, led by artistic movements, political, philosophical and literary initiated in the last decades of the eighteenth century that spans the nineteenth century, closely linked to two major historical events that dominate the European scene - Bourgeois revolutions and Industrial. Emerged at a time when the environment was of great intellectual rebellion: in politics, government systems fell absolutely and political liberalism emerged; prevailed in the social discontent and the artistic field, the repudiation of the rules. Initially, it was just an attitude, a mood, later takes the form of a romantic movement and the spirit shall designate an entire world view centered historicism and individualism. If the eighteenth century was marked by objectivity, the Enlightenment and reason, the early nineteenth century was marked by lyricism with subjectivity, emotion and self. Across Europe there was a swarm of ideas and innovations. They were immense scientific progress. Begins the modern age in the true sense of the term - the machine age. Capitalism has become the prevailing economic system. The Revolution brought a rapid economic and population growth. The central coordinate of man then is the idea of freedom.

Give to democratization. Let the new art being only for kings, nobles or closed circles of scholars and becomes the art of the people. The creative genius is no longer subject to standards railways, as were the classical aesthetic. The romantic love freedom, movement, passion and pursuit of unattainable. Romantic art is marked by a grace period and a demand for perfection impossible. The classical clarity is replaced by a certain obscurity and ambiguity intentional. The romantic artist uses imagination, your feelings and instincts. Create works that focus strictly personal sentimentality. The music becomes a means of communicating thoughts, feelings, messages and ideas. The romanticism created new forms of expression, pointing out: the symphony begins with Beethoven and lied that is consolidated with Schubert. The Romantics sought greater freedom of form, more intense and forceful expression of emotions through richer harmonies and dissonances of employment. Beethoven is viewed as one of the most influential figures in the history of European classical music. It is recognized as a major element of transition between Classicism and Romanticism. His music is classic for the accuracy of the shape and the romantic emotion. Not abandoned the classical forms inherited from Mozart and his teacher Haydn. He was able to innovate within the traditional mold, pushing the boundaries of art. Sonata op. 69, the date of the most productive period of composition, which corresponds to an extremely fruitful time of maturity. Schubert combines the classic

with romantic melody, is a follower of Haydn, Mozart and Beethoven. It was in the Lied genre that made his indelible mark. Today he is considered by many as remarkable, innovative, poetic, imaginative, lyrical and melodic, which makes it be considered one of the greatest composers of the nineteenth century. The Sonata for Arpeggione and Piano is a work of fact, written to promote the qualities of a derivative of viola da gamba.

Índice geral

Introdução	1
CAPÍTULO I - O Romantismo	
Definição da palavra	4
Cronologia	5
Características	6
CAPÍTULO II - Evolução e contextualização histórica	
Política	10
Social	11
Cultural	14
Científica	16
Industrial	18
CAPÍTULO III - Evolução e contextualização das artes	
Arquitectura	22
Artes decorativas	26
Escultura	31
Literatura	33
Música	37
Pintura	42
CAPÍTULO IV - Beethoven e Schubert	
Beethoven	
Biografia	54
Obra	57
Beethoven e o romantismo	58
As Sonatas para Violoncelo e Piano	59
A Sonata em lá menor nº3 op.69	59

Schubert		
Biografia	_____	61
Obra	_____	66
Estilo	_____	67
A Sonata para Arpeggione e Piano	_____	69
Conclusão	_____	70
Bibliografia	_____	73

Lista de ilustrações

Figuras

1 - Mapa da Europa (1648)	10
2 - Porta de Brandenburgo	22
3 - Teatro	22
4 - Gliptoteca de Munique	22
5 - Catedral de Colónia	23
6 - Kreuzberg de Berlim	24
7 - Castelo de Neuschwanstein	25
8 - Sala do trono	25
9 - Sala	26
10 - Sofá	27
11 - Divã	27
12 - Estilo gótico	28
13 - Cadeira Chippendale	28
14 - Espelho isabelino	28
15 - Sofá isabelino	28
16 - Vaso (1765)	29
17 - Queen sware Cockle Pot	29
18 - Lustre de cristal Braccarat	29
19 - Serviço de copos Braccarat	29
20 - Barye - Tigre de bronze	30
21 - Crozatier (1837)	30
22 - Vestido do início do Séc. XIX	30
23 - Duseigneur - Rolando Furioso	31
24 - Rude - La Marseillaise	32
25 - Barye - Estátua de bronze	32
26 - Rude - Cabeça de Marselhesa	32
27 - Tieck - Retrato de Brentano	33
28 - Rauch - Frederico, o Grande	33
29 - Friedrich - O monge à beira-mar	43
30 - Delacroix - A liberdade guiando o povo	45
31 - Friedrich - A mulher à janela	45
32 - Dahl - Dahl - Vista do Castelo de Pillnitz de uma janela	46

33 - Blake - Satã observando o amor de Adão e Eva	_____	47
34 - Bierstadt - The Oregon trail	_____	48
35 - Runge - Retrato	_____	48
36 - Runge - Esfera de Cor	_____	49
37 - Friedrich - Viajante sobre um mar de névoa	_____	50
38 - Friedrich - Casal contemplando a Lua	_____	50
39 - Cornelius - Os sonhos do faraó	_____	51
40 - Caroslfeld - Orlando Furioso	_____	52

Introdução

O projecto a seguir apresentado serve de complemento à parte performativa do mestrado em performance do violoncelo, na qual executarei a Sonata nº3, op.69 em lá maior de Ludwig van Beethoven (1770-1827) e a Sonata Arpeggione D.821 em lá menor de Franz Schubert (1797-1828). Ambos contemporâneos, viveram na época romântica e foram elementos-chave na transição entre o classicismo e o romantismo musical.

O meu projecto centra-se na contextualização histórica e das artes da época romântica e na biografia dos compositores supra mencionados, no período compreendido entre as últimas décadas do século XVIII e o início do século XIX. No capítulo I, proponho-me dar a conhecer o movimento romântico através da análise da definição da palavra - a sua origem e o seu significado, situando-o cronologicamente e caracterizando as suas principais correntes. No capítulo II, analiso a evolução e contextualização histórica da Alemanha através da política, da socialização, do desenvolvimento cultural, científico e industrial. No capítulo III, caracterizo as artes decorativas, a arquitectura, a escultura, a literatura, a música e a pintura. No capítulo IV, debruço-me mais pormenorizadamente sobre os dois compositores anteriormente referidos, dando a conhecer a sua biografia e obra e salientando as sonatas a executar.

Penso que será fulcral conhecer a sua época, a sua forma de pensar e de viver, para melhor entender a sua forma de estar e de compor.

O estudo das diversas raízes do romantismo não constitui uma tarefa fácil e dar uma definição lapidar e pertinente deste movimento representa um desafio, quer pelas múltiplas componentes, quer pelos efeitos, às vezes contraditórios, bem como pelas fontes frequentemente ligadas a fenómenos insuspeitos.

CAPÍTULO I

O Romantismo

O Romantismo

Definição da palavra

A palavra romantismo e o adjetivo romântico têm, nas várias línguas europeias, uma vasta e complexa história.

Do advérbio latino *romanice*, que significava “à maneira dos romanos”, derivou em francês o vocábulo *romanz*, escrito *rommant* depois do século XII e *roman* a partir do século XVII. A palavra *rommant* designou primeiramente a língua vulgar, por oposição ao latim, tendo vindo depois a designar a ficção literária escrita em língua vulgar, em verso ou em prosa, cujos temas consistiam em complicadas aventuras heróicas ou cortesias que evocavam a cavalaria e a Idade Média em geral. (Acedido em 10 de Abril de 2010 em: <http://faroldasletras.no.sapo.pt/romantismo.htm>)

No século XVII, o adjetivo inglês *romantic* (derivado do francês *roman*) significa “como os antigos romances”, e pode qualificar uma paisagem, uma cena ou um monumento. Na atmosfera racionalista que envolve a cultura europeia, o vocábulo *romantic* passou a significar quimérico, ridículo, absurdo - qualidades (ou defeitos) que se atribuíram precisamente aos romances e poemas romanescos, da literatura medieval e da literatura de Ludovico Ariosto (1493-1503) e de Matteo Maria Boiardo (1441-1494). *Romântico* designa tudo o que é produzido pela imaginação desordenada, aquilo que é inacreditável e que reflecte um gosto artístico irregular. Na Alemanha, Johann Gottfried Herder (1744-1803) usa o termo como síntese entre o medieval e o antigo, para designar a poesia sentimental, distinta da inspirada nos modelos clássicos. (Acedido em 10 de Abril de 2010 em: <http://0posmoderno.wordpress.com/2008/04/09/o-conceito-de-romantico/>)

No século XVIII, o termo Romantismo oferece um outro sentido. À medida que a imaginação adquire importância e que se desenvolvem novas formas de sensibilidade, *romantic* passa a designar o que agrada à imaginação, o que desperta o sonho e a comoção da alma, aplicando-se às montanhas, às florestas, aos castelos, entre outros referentes. Nesta acepção, foi-se destruindo a conexão do vocábulo com o género literário do *romance*, tendo vindo *romantic* a exprimir sobretudo os aspectos melancólicos e selvagens da natureza. Não era um adjetivo favorável nem desfavorável. E nada faria crer que em torno desse conceito se iriam travar grandes batalhas no campo artístico e literário europeu. O filósofo francês Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) distingue pela primeira vez os termos *romantique* (romântico) e *romanesque* (romance). Contudo, em 1776, Pierre Letourneur (1736-1788), no prefácio da sua tradução da obra de Shakespeare, distingue *romantique* de *romanesque* e de *pitoresque*, analisando os respectivos coloridos semânticos e expondo os motivos que levaram a preferir *romantique*: o vocábulo, segundo Letourneur, “encerra a ideia dos elementos associados de uma maneira nova e variada, própria para espantar os sentidos”, evocando o sentimento, emoção que se apodera da alma perante uma paisagem, um monumento ou uma cena. Em 1777, René Louis Girardin (1735-1808), na sua obra *De la composition des paysages*, usa igualmente o adjetivo *romantique*.

No século XIX surge um conceito de romantismo corporizado na oposição clássico-romântico. Johann Goethe (1749-1832) reivindicou a paternidade desta célebre distinção, mas foi indubitavelmente August Wilhelm Schlegel (1767-1845) quem, inspirando-se em boa parte na

oposição estabelecida por Friedrich Schiller (1759-1805) entre *poesia ingénua* e *poesia sentimental*, elaborou a mais sistemática e mais influente exposição sobre as diferenças existentes entre a arte clássica e a arte romântica. Na décima terceira lição do seu *Curso de literatura dramática*, Schlegel caracteriza a arte clássica como uma arte que exclui todas as contradições, ao contrário da arte romântica, que se compraz nos elementos heterogêneos: natureza e arte, poesia e prosa, ideias abstractas e sensações concretas, terrestre e divino. A etimologia do termo indigita algumas das feições mais frequentemente tidas como definitórias do Romantismo: o gosto das tradições medievais, muitas delas conservadas no romanceiro e, em geral, na cultura folclórica, que a literatura clássica francesa tinha desdenhado. Para Charles Baudelaire (1821-1867), o Romantismo é uma forma de sentir, e pode definir-se como: intimidade, pluralidade, cor e aspiração ao infinito - exprimidos com todos os meios de que dispõem as artes. Na literatura espanhola e portuguesa, aparecem os primeiros grupos românticos durante a terceira década do século XIX, paralelamente com a instauração de regimes liberais nos dois países da Península Ibérica e com o regresso de exilados que, na França e na Inglaterra, haviam conhecido as novas tendências estético-literárias. (Acedido em 10 de Abril de 2010 em: http://www.webvestibular.com.br/revisoes/literatura/romantismo/o_termo_e_o_conceito_romantico.htm)

Cronologia

Pode considerar-se o Romantismo como um movimento artístico, político, filosófico e literário iniciado nas últimas décadas do século XVIII e que se estende pelo século XIX, intimamente ligado a dois grandes acontecimentos históricos que dominam o cenário europeu - a revolução Burguesa e a revolução Industrial. O Romantismo não implica nenhum corpo de doutrina concreto; era, antes, um conjunto de atitudes que podiam encontrar-se noutros períodos da história, e que então, devido à associação de todas elas, originava uma mudança em quase todos os aspectos do pensamento. O movimento romântico foi profundamente influenciado pela filosofia do iluminista Jean-Jacques Rousseau, que defendia que o homem é bom e a sociedade o corrompe, valorizando assim a natureza por oposição à sociedade. (Acedido em 15 de Abril de 2010 em <http://tatianegodoy.wordpress.com/2006/12/05/neoclassicismo-e-romantismo/>)

Este movimento surgiu na Europa numa época em que o ambiente intelectual era de grande rebeldia. Na política, caíam os sistemas de governo absoluto e surgia o liberalismo político. No campo social, imperava o inconformismo. No campo artístico, o repúdio pelas regras. A Revolução Francesa é o clímax desse século de oposição.

Alguns autores neoclássicos já nutriam um sentimento a que mais tarde se chamou romântico antes do seu surgimento, sendo assim chamados de *pré-românticos*.

O Romantismo surge inicialmente no território que, futuramente, será a Alemanha e na Inglaterra. Na Alemanha, o Romantismo assumirá fundamental importância na unificação germânica, com o movimento Sturm und Drang (1760-1780).

Na maioria dos países europeus, o Romantismo será uma forma de expressão essencialmente literária e artística, e apenas na Alemanha se apresenta como uma procura conjunta, na qual os filósofos participam tanto como os poetas e os pintores. (Acedido em 15 de Abril de 2010 em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Romantismo>)

Na literatura, destacam-se William Blake (1753-1827), William Cowper (1731-1800), Robert Burns (1759-1796), Lord Byron (1788-1824), Percy Shelley (1791-1822), John Keats (1795-1821), Friedrich Schiller, Johann Herder, Johann Goethe, August Schlegel, Georg Hardenberg (1772 -1801) sob o pseudónimo de Novalis, entre outros.

A música será também um claro expoente deste movimento com a obra de Franz Schubert (1797-1828), Felix Mendelssohn (1809-1847) e Robert Schumann (1810-1856), numa primeira etapa, como seguidores de Ludwig Beethoven (1770-1827) e, posteriormente, Franz Liszt (1811-1886), Johannes Brahms (1833-1897) e Frederic Chopin (1810-1849), entre outros.

Com Théodore Géricault (1791-1824) e Eugène Delacroix (1798-1863), a pintura deixaria de seguir os cânones clássicos para procurar unicamente a expressão de um sentimento individual, ou então, no caso de Caspar Friedrich (1774-1840) e William Turner (1775-1851), ser um meio para integrar o homem e a natureza. (MORA; COLL, 1992. Pág. 160 e 161)

Características

O Romantismo caracterizou-se como uma visão do mundo contrária ao racionalismo, o qual marcou o período neoclássico, e buscou um nacionalismo que viria a consolidar os estados nacionais na Europa.

Inicialmente, era apenas uma atitude, um estado de espírito. Mais tarde, toma a forma de um movimento e o *espírito romântico* passa a designar toda uma visão do mundo centrada no indivíduo. Os autores românticos voltaram-se cada vez mais para si mesmos, retratando o drama humano, amores trágicos, ideais utópicos e desejos de escapismo. Se o século XVIII foi marcado pela objectividade, pelo Iluminismo e pela razão, o início do século XIX seria marcado pelo lirismo, pela subjectividade, pela emoção e pelo *eu*. O que antes vivia no íntimo, envergonhadamente escondido, é agora confiado à obra, que é destinada ao próximo, ao amigo, à amada e, finalmente, a estranhos. A objectividade barroca e clássica transmuta-se em representação da expressão subjectiva da arte da confissão pessoal. (Acedido em 20 de Abril em: <http://recantodasletras.uol.com.br/teorialiteraria/1893936>)

Dá-se então a democratização. Deixa a nova literatura de ser só para reis, fidalgos ou para círculos fechados de eruditos e torna-se a literatura do povo. O livro de cordel, o jornal e o romance cómico traçaram o caminho a seguir pela obra romântica, entusiasmando a burguesia. A esta classe, ávida de ler, se destina a literatura do romantismo. Os burgueses são os seus consumidores mais assíduos. O povo continuará analfabeto. A poesia das décadas de 1840, 1850 e sobretudo a ultra-romântica invadiu as famílias burguesas, ficando profundamente ligada ao mundanismo, à vida cívica - escreviam-se versos em álbuns, acompanhavam-se poemas a canto e

piano nos salões, havia recitais poéticos em festas de beneficência e patrióticas, promoviam-se saraus literários. Assim se assistiu à aculturação da mulher burguesa com a aprendizagem da língua francesa e da música.

A obra literária já não é um mundo fechado de valores, é uma comunicação franca de ideias práticas e vitais a todo o leitor. Por vezes, envereda até pelos caminhos da denúncia social e do empenhamento político. (HAUSER, 1954, pág.63 e 64)

O génio criador deixa de estar sujeito a normas férreas, como eram as da estética clássica. O escritor romântico usa a imaginação, os seus sentimentos e instintos. Criará obras estritamente pessoais. Já não admite a divisão dos géneros clássicos. À excepção do soneto, que conserva, inventa novos agrupamentos estróficos e opõe-se à imitação paradigmática dos escritores gregos e romanos. (Acedido em 20 de Abril de 2010 em: <http://faroldasletras.no.sapo.pt/romantismo.htm>)

O Romantismo pode dividir-se em três gerações: uma primeira, centrada no lirismo e no subjectivismo, com o sonho, o exagero e a busca pelo exótico, de um lado, e o inóspito, do outro; uma segunda, onde são notados o pessimismo e um certo gosto pela morte, religiosidade e naturalismo e uma terceira, que funcionou como fase de transição para uma nova corrente literária - o realismo, a qual denuncia os vícios e males da sociedade.

Este movimento apresenta como principais características temáticas:

- O individualismo - os românticos libertam-se da necessidade de seguir formas reais de intuito humano, abrindo espaço para a manifestação da individualidade, muitas vezes definida por emoções e sentimentos;
- O subjectivismo - o romancista trata dos assuntos de forma pessoal, de acordo com a sua opinião sobre o mundo. Pode ser notado através do uso de verbos na primeira pessoa. Trata-se sempre de uma opinião parcelada, dada por um indivíduo que baseia a sua perspectiva naquilo que as suas sensações captam. Com plena liberdade de criar, o artista romântico não se acanha em expor as suas emoções pessoais, em fazer delas a temática sempre retomada na sua obra. O eu é o foco principal do subjectivismo, o eu é egoísta, é uma forma de expressar os seus sentimentos;
- A idealização - empolgado pela imaginação, o autor idealiza temas, exagerando em algumas das suas características. Dessa forma, a mulher é uma virgem frágil, o índio é um herói nacional, e a pátria sempre perfeita. Essa característica é marcada por descrições minuciosas e muitos adjectivos;
- O sentimentalismo exacerbado - praticamente todos os poemas românticos apresentam temáticas sentimentalistas, sendo as mais comuns relacionadas com a saudade, a tristeza e a desilusão. Os poemas expressam o sentimento do poeta, as suas emoções, e são como o relato de uma vida. Os românticos analisam e expressam a realidade através dos sentimentos. E acreditam que só sentimentalmente se consegue traduzir aquilo que ocorre no interior do indivíduo relatado. A emoção está acima de tudo. A melancolia, o oscilar entre o pessimismo e os desejos de um contentamento e de uma satisfação sempre longínquos são características do romantismo. O homem romântico expande o que nele há de mais pessoal e íntimo, a começar pela sensibilidade e fantasia e a acabar nos impulsos do subconsciente. Ao contrário dos clássicos, sente satisfação no sofrimento e prefere registar situações de dor e de melancolia, ambientes de nebulosidade nórdica como o entardecer, o escurecer, a noite, as florestas sombrias, as cavernas, as ruínas, os agouros,

os sonhos e a morte. A personagem romântica, mergulhada nesta melancolia pessimista, procura evadir-se, umas vezes, para o além-morte, através do suicídio, outras vezes, para o convento, o sacerdócio, a solidão, a loucura;

- O egocentrismo - como o nome diz, é a colocação do ego no centro de tudo. Vários artistas românticos colocam, nos seus poemas e textos, os seus sentimentos, destacando-os na sua obra. Pode dizer-se, talvez, que o egocentrismo é um subjectivismo exagerado;

- A natureza interagindo com o *eu* lírico - a natureza, no Romantismo, expressa aquilo que o *eu* lírico está a sentir no momento narrado. Pode estar presente desde as estações do ano, às tempestades ou aos dias de muito sol. A natureza interage com o *eu* lírico, funciona como a expressão mais pura do estado de espírito do artista;

- Novo conceito de beleza - o grotesco e o sublime - dá-se a fusão do belo e do feio que visa a idealização do personagem principal, moldando-o à imagem da perfeição. O belo, para os românticos, será revelado pela emoção - a beleza é algo divino;

- O historicismo - culto da Idade Média - do mesmo modo que se desejava ardentemente regressar a um idealizado paraíso perdido e a uma simples vida pastoral, em finais do século XVIII começa a sentir-se a nostalgia pelos períodos do passado. Alguns românticos interessavam-se pela origem do seu povo, da sua língua e do seu próprio país. O Romantismo deixou de ter admiração pela era greco-romana e baniu de vez o uso da mitologia. A Idade Média, tempo em que o povo ajudava os reis a criar nações e em que os artífices, organizados em corporações, tinham evidente valor político-social, seduziu os românticos. Esta evasão dos tempos medievais proporcionou aos escritores o contacto com castelos musgosos, lendas e tradições, cavaleiros, monges, cruzados, mouros e judeus;

- O byronismo - inspirado na vida e na obra de Lord Byron (1788-1824), poeta inglês com um estilo de vida boémio, voltado para vícios, bebida, fumo e sexo. O byronismo é caracterizado pelo narcisismo, pelo egocentrismo, pelo pessimismo e pela angústia;

- O nacionalismo - exaltação do que é nacional e popular - a cultura francesa do século XVIII tinha unificado espiritualmente a Europa. Napoleão Bonaparte (1769-1821) tentou a unificação política. Como reacção, os escritores românticos procuram exaltar tudo quanto é nacional e popular. A literatura romântica cedo adquiriu um carácter cívico e patriótico, tratando com muito carinho as figuras nacionais;

- O Orientalismo - depois da Revolução francesa e das guerras que se seguiram, provocadas pela resistência das velhas potências e pela ambição de Napoleão, atingiu-se um período de cansaço, de esperanças frustradas, em que a sociedade, como para se desviar do presente, fomentava o gosto pela História. Esta atitude rapidamente ultrapassa os limites da Idade Média propriamente dita, para se orientar para todos os estilos, contrários ao classicismo, que tinham surgido em diversas partes do mundo. O homem romântico olhará o mundo oriental e outros países exóticos. As imagens do mundo oriental, envoltas em fantasias, suggestionaram os artistas, os intelectuais e, também, os mecenas. (Acedido em 22 de Abril de 2010 em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Romantismo>)

CAPÍTULO II

Evolução e contextualização histórica

Evolução e contextualização histórica

Política

A Guerra dos 30 anos (1618-1648) é a denominação genérica de uma série de guerras que diversas nações europeias travaram entre si, por rivalidades religiosas, dinásticas, territoriais e comerciais, e que destruiu e despovoou especialmente as regiões dos estados alemães. Apesar dos conflitos religiosos serem a causa directa da guerra, ela envolveu um grande esforço político da Suécia e da França para procurar diminuir a força da dinastia dos Habsburgos, que governavam a Áustria. As hostilidades tiveram fim com a assinatura, em 1648, de alguns tratados que, em bloco, são chamados de Paz de Vestfália, e causaram sérios problemas económicos e demográficos na Europa Central. A Alemanha cedeu cerca de 60 000Km² de território e ficou dilacerada em cerca de 350 estados. Nasceu uma Alemanha vulnerável que, juntamente com o desalento em que a Espanha começara a cair, deu oportunidade ao desenvolvimento das ambições políticas e militares da França, que durante o reinado de Luís XIV se foi apropriando de novos territórios germânicos, para além dos que lhe tinham sido atribuídos pelo Tratado de Vestfália. (Acedido em 25 de Abril de 2010 em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_dos_Trinta_Anos)

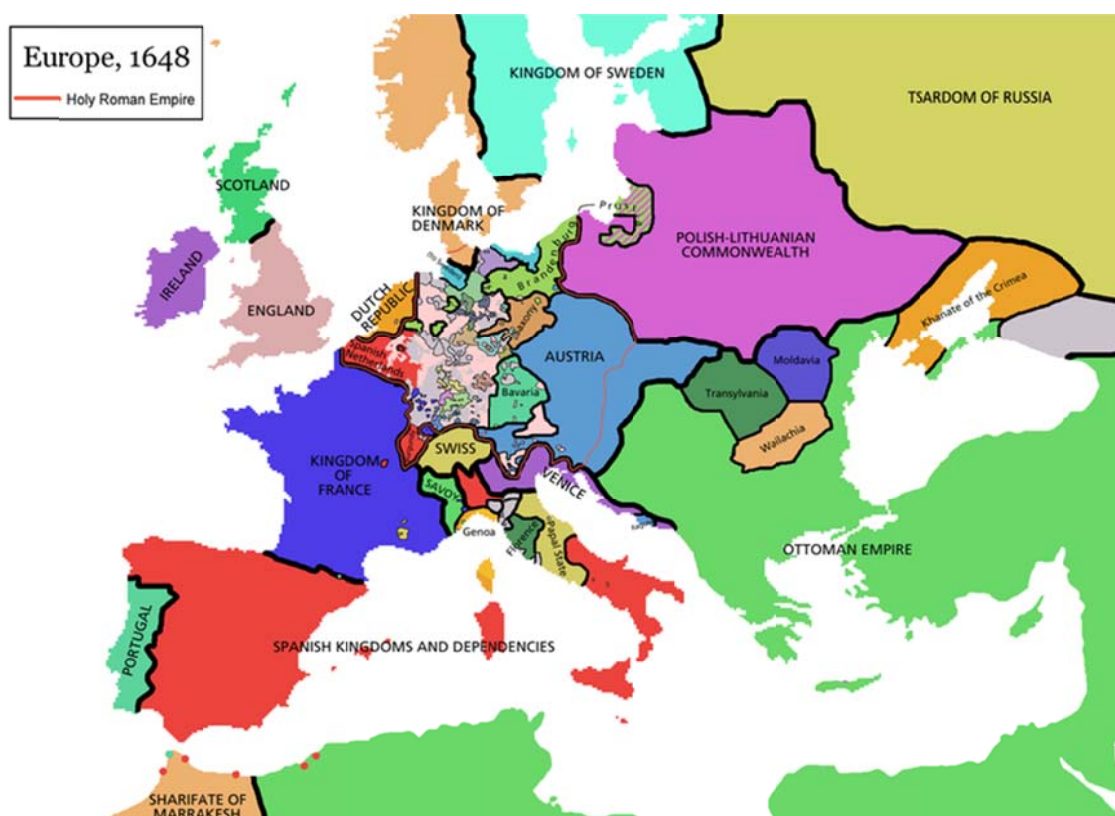


Fig. 1 - Mapa da Europa em 1648, após o Tratado de Vestfália. A área a cinza representa os Estados Alemães do Sacro Império.

Da amálgama de estados, um em breve se evidenciou - o ducado de Brandenburg - que Frederico Guilherme (1620-1688) fez prosperar a tal ponto que seu filho, Frederico I (1657-1713), pôde, em 1701, elevar a reino, fazendo-se coroar em Conisberga como rei da Prússia. A Guerra da Sucessão Espanhola (1701-1713) trouxe-lhe vantagens, nomeadamente na anexação da Silésia. Assim, a Prússia passou a exercer um papel determinante na política alemã. Caberia a Frederico II (1712-1781), o Grande, transformar a Prússia numa potência mundial, após a sua resistência à Guerra dos 7 anos (1756-1763), graças ao extraordinário exército, valente e disciplinado, que criara para o seu reino. Vários factores desencadearam esta guerra: a preocupação das potências europeias com o crescente prestígio e poderio de Frederico II; as disputas entre a Áustria e a Prússia pela posse da Silésia, província oriental alemã, que passara ao domínio prussiano em 1742, durante a guerra de sucessão austríaca; e a disputa entre a Grã-Bretanha e a França pelo controle comercial e marítimo das colónias das Índias e da América do Norte. Também foi motivada pela disputa por territórios situados na África, Ásia e América do Norte. Aquando da sua morte, sucedeu-lhe o filho, Frederico Guilherme II (1744-1797), a quem caberia enfrentar Napoleão. Sucessivas derrotas aniquilaram a Prússia, bem como os restantes estados alemães. A separação da Áustria de parte desses estados, decretada por Napoleão para terminar de vez com o Sacro Império, cria, para os Prussianos, o trono da sua supremacia sobre os outros estados. Os trabalhos de Friedrich Stein (1757-1831, estadista prussiano que promoveu a unificação da Alemanha e aboliu a escravidão), de Karl Hardenberg (1750-1822, primeiro ministro da Prússia) e de Johann Scharnhorst (1755-1813, general Prussiano que reformou o exército), libertaram os servos e instituíram o serviço militar obrigatório, levando a uma revolta da Prússia contra as tropas napoleónicas regressadas da campanha da Rússia e à restituição das terras perdidas.

Derrotado Napoleão, reúne-se o Congresso de Viena (1814-1815, cuja intenção era redesenhar o mapa político do continente europeu após a derrota da França napoleónica) para regularizar a situação da Europa, e dele saiu, de novo, a Prússia engrandecida. Estavam restabelecidos os elementos para a unificação alemã, que a política de Otto Bismarck (1815-1898), ministro de Frederico Guilherme IV (1795-1861), realizaria. Em 1853, todos os estados, excepto a Áustria, faziam parte de Zollverein (aliança aduaneira que teve como meta a liberdade alfandegária para os 39 estados alemães). (GUEDES, 1963. Pág. 1029 a 1039)

Social

A mediatização Alemã

Na guerra da Primeira Coalizão (1792-1797), a França revolucionária derrotou a coalizão da Prússia, Áustria, Espanha e Inglaterra. Um dos resultados foi a doação da região do Reno à França pelo Tratado de Basel, em 1795, e o processo de mediatização alemã, que foi constituído por uma série de mediatizações e secularizações que ocorreram na Alemanha entre 1795 e 1814, durante a última etapa da Revolução Francesa (1789-1799) e o início da Era Napoleónica (1799-1815). A

mediatização era o processo de anexação das terras de uma monarquia soberana por outra. Secularização era a redistribuição por estados seculares de territórios detidos por governantes eclesiásticos, tais como um bispo ou um abade.

Com o colapso do Império Carolíngio (dinastia franca que prevaleceu de 843 a 987) e a afirmação do feudalismo (organização social e política baseada nas relações servo-contratuais que prevaleceu desde o século IX ao século XIII, tendo-se estendido pela Europa central e oriental até à Revolução de 1917), grande parte da Europa assistiu à criação de uma série de pequenos estados independentes. Os sucessivos reis da Germânia e imperadores do Sacro Império Romano-Germânico investiram também em muitos bispados, abadias e conventos de autoridade temporal, concedendo ainda direitos de Cidade Livre a muitas localidades, em toda a Alemanha.

Ao contrário do sucedido em França e na Inglaterra, os reis germânicos foram incapazes de consolidar os seus domínios num estado centralizado, de modo que a Alemanha, ao longo dos séculos, compreendeu cerca de 300 estados independentes. (Acedido em 3 de Maio de 2010 em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Mediatiza%C3%A7%C3%A3o_Alem%C3%A3)

Reichsdeputationshauptschluss

A *Reichsdeputationshauptschluss* (formalmente *Hauptschluss der außerordentlichen Reichsdeputation* - Conclusão Principal da Delegação Imperial Extraordinária) foi uma resolução aprovada no dia 25 de Fevereiro de 1803 pelo Sacro Império Romano-Germânico, sendo a última lei significativa promulgada pelo Império antes da sua dissolução, em 1806. Baseada num plano acordado em Junho de 1802 entre a França e a Rússia, os seus princípios gerais tinham sido definidos no Tratado de Lunéville (1801). A lei estabelece uma redistribuição da soberania territorial dentro do Império, para compensar numerosos príncipes alemães por territórios a oeste do rio Reno que tinham sido anexos pela França como resultado das guerras da Revolução Francesa. A *Reichsdeputationshauptschluss* foi ratificada unanimemente pelo *Reichstag* (parlamento), em Março de 1803, e aprovada pelo imperador Francisco II (1768-1835) no mês seguinte. Contudo, o imperador fez uma reserva formal no que respeitava à realocação dos votos no Reichstag, já que o equilíbrio entre Estados Protestantes e Católicos havia sido fortemente alterado a favor destes últimos, que ficaram com cerca de 95 000 km² e com mais de três milhões de habitantes. A redistribuição foi conseguida por dois processos: a secularização de estados eclesiásticos e a mediatização de numerosos pequenos principados seculares.

A *Reichsdeputationshauptschluss* alterou profundamente o mapa político da Alemanha. Centenas de estados foram eliminados, sobrevivendo apenas cerca de 40. Alguns dos estados sobreviventes tiveram importantes ganhos territoriais (Bade, Baviera e Hesse-Darmestádio) ou ganhos de estatuto, ao serem elevados à dignidade eleitoral (Bade, Hesse-Cassel e Württemberg), dado que substituíram três outros que o haviam perdido com as alterações. Das Cidades Imperiais, só Augsburg, Bremen, Francforte no Meno, Hamburgo, Lübeck e Nuremberga sobreviveram como entidades independentes. O princípio de que os aliados de Napoleão podiam esperar ganhos quer em território, quer em estatuto foi também estabelecido, e haveria de se repetir em diversas ocasiões

nos anos seguintes. As alterações de 1803 contribuíram também para o fim do Sacro Império Romano-Germânico, em 1806. (Acedido em 3 de Maio de 2010 em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Reichsdeputationshauptschluss>)

Secularização

Desde a institucionalização do Sacro Império Romano-Germânico, que o sistema feudal tornara a Alemanha e o norte de Itália numa vasta rede de pequenos estados, cada um com os seus privilégios, títulos e autonomia próprios. Para ajudar a administração da Alemanha face à crescente descentralização e à autonomia local que se seguiu ao incremento do feudalismo, deu-se a secularização. Foram concedidos a muitos bispados, abadias e conventos, possessões temporais e títulos nobiliárquicos (tais como príncipe, duque ou conde) por sucessivos Imperadores. Assim, Bispos e Abades governavam as suas possessões como senhores seculares, a par das suas funções religiosas. A corrupção e decadência que se seguiram desprestigiaram estes líderes eclesiásticos, levando à Reforma Protestante (início do século XVI). A Contra-Reforma (marcada pelo Concílio de Trento 1545-1563) restabeleceu a relevância dos Príncipes-Bispo, como ficaram a ser conhecidos, mas, no final da Guerra dos 30 Anos, o novo sistema, em que os habitantes de um estado deveriam seguir a religião do seu governante, voltaria a deixar o Príncipe-Bispo numa posição obsoleta.

Em 1797, Napoleão Bonaparte derrotou as forças do Sacro Império e, pelo Tratado de Campoformio (assinado em Itália, a 17 de Outubro, por Napoleão Bonaparte e pelo Conde Ludwig von Cobenzl (1753-1809) como representantes da França e da Áustria), anexou todos os territórios do Império a oeste do Reno. O Imperador Romano-Germânico, para compensar os monarcas que perderam os seus estados, concedeu-lhes novas possessões. Como as únicas terras disponíveis eram as que pertenciam aos Príncipes-Bispo, estas foram secularizadas e distribuídas entre os monarcas da Alemanha. Os estados eclesiásticos foram, em geral, anexados a principados seculares vizinhos, sobrevivendo apenas três como estados não seculares: o Arcebispado de Ratisbona (Regensburg), elevado de Bispado com a incorporação do Arcebispado de Mogúncia (Mainz), as terras da Ordem Teutónica e a dos Cavaleiros de S. João. Também é de notar que o anterior Arcebispado de Salisburgo (Salzburg) foi secularizado como ducado de maior dimensão e elevado à dignidade eleitoral. Mosteiros e Abadias perderam os seus meios de sobrevivência uma vez que tiveram de abandonar as suas terras, acabando por se extinguir em grande número.

Mediatização

Apesar do número de Estados alemães ter regredido desde a Guerra dos 30 Anos, ainda restavam aproximadamente 200 estados no advento da era Napoleónica. A derrota da Primeira Coalizão resultou na secularização dos estados eclesiásticos e na anexação pela França de todos os territórios a oeste do Reno. Também em 1803, a maior parte das Cidades Livres foram mediatizadas. A 12 de Junho de 1806, Napoleão estabeleceu a Confederação do Reno para defender

a fronteira leste de França. A 6 de Agosto de 1806, o Imperador Francisco II declarou a abolição do Sacro Império Romano-Germânico e, para obter o apoio dos estados alemães mais poderosos, anunciou que quem o apoiasse poderia mediatizar os estados vizinhos. Antes da Batalha de Waterloo (18 de Junho de 1815) e do exílio de Napoleão em Santa Helena (15 de Outubro de 1815), o Congresso de Viena (1814-1815) pretendeu restabelecer as antigas fronteiras da Europa. Foi decidido que os monarcas mediatizados, as Cidades livres e os Estados secularizados não seriam restabelecidos, mas, em vez disso, os monarcas dos estados mediatizados seriam considerados iguais aos restantes soberanos, recebendo uma compensação pela sua perda. Caberia a cada um dos restantes estados compensá-los, mas, por não terem autoridade para se queixar caso não fossem justamente reembolsados, muitos dos monarcas nunca receberam a suposta dívida. A mediatização transferiu a soberania de pequenos estados seculares para vizinhos maiores.

A maior parte das mediatizações ocorreram em 1806, após a criação da Confederação do Reno. As últimas mediatizações foram: Arenberg (anexado à França em 1810 e não restabelecida em 1814); Isenburg e Leyen (mediatizados em 1814 pelo Congresso de Viena por serem demasiado próximos de Napoleão); Salm (diversos estados de Salm sobreviveram até 1811-1813); e Stolberg (anexado pela Prússia em 1815). Também foram mediatizados no período 1806-1814 diversos estados criados por Napoleão para parentes e aliados próximos, incluindo: o Príncipe de Aschaffenburg, em 1806; o Grão-Duque de Francforte, em 1814; o Rei da Vestefália, em 1813, e o Grão-Duque de Würzburgo, em 1814. As únicas Cidades Livres que não foram abolidas em 1803 foram: Augsburgo (abolida em 1805); Bremen; Francforte (abolida em 1866); Hamburgo; Lübeck (abolida em 1937) e Nuremberga (abolida em 1806). (Acedido em 6 de Maio de 2010 em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Mediatiza%C3%A7%C3%A3o_Alem%C3%A3)

Cultural

Até ao século XVIII toda a música era escrita a propósito de um acontecimento mais ou menos específico - encomendada por um príncipe, pela igreja, ou por um conselho de cidade, e tinha por fim divertir uma sociedade cortesã, dar profundidade ao culto colectivo ou intensificar o esplendor das festividades públicas. Os compositores eram músicos da corte, músicos da igreja ou músicos da cidade. As suas actividades artísticas limitavam-se ao desempenho dos deveres inerentes à sua função - raramente lhes ocorreria compor sem ser por encomenda mas sob a sua própria responsabilidade e impulso. Fora dos serviços religiosos, das distrações festivas e dos espectáculos de dança, a classe média raras vezes tinha oportunidade de ouvir música. Só por excepção podia assistir aos concertos dados por orquestras que estavam ao serviço da nobreza e das cortes. A classe média de espírito racionalista, moderada e disciplinada, por seu lado, prefere muitas vezes as formas não complicadas, singelas e claras da arte clássica.

Em meados do século XVIII, abriram-se as sociedades de concerto ao grande público - os *Collegium musicum* - que desenvolveram uma actividade musical que a classe média podia considerar sua. As sociedades de concerto alugavam grandes salas e pagavam aos músicos, que

tocavam para assistências cada vez maiores. Daqui surgiu a criação de um mercado livre de produtos musicais. Era necessário despertar e seduzir o novo público.

A música de concerto pura, cujo único fim era exprimir sentimentos, só passou a existir do século XVIII em diante. Os ouvintes dos concertos públicos diferiam, em muitos aspectos essenciais, dos que assistiam às audições musicais na corte: tinham menos prática da crítica musical - quem pagava a música escrita para cada concerto era o público que a ele assistia, e, por consequência, havia que o satisfazer e conquistar, audição por audição; o público ocorria simplesmente para ouvir a música como música, isto é, independente de qualquer fim extra musical, ao contrário do que até aí acontecera - a música tinha sempre um objectivo que poderia ser religioso, de dança, para festividades cívicas ou execução dentro do quadro social dos concertos de corte.

A classe média torna-se o principal consumidor de música, e esta torna-se a arte favorita da classe média, a forma de arte em que ela pode exprimir a sua vida emocional directamente e com menos obstáculos do que em qualquer outra. E como a música passa a escrever-se não para um fim extrínseco estabelecido, mas para exprimir sentimentos, o compositor não só começa a sentir aversão por toda a música escrita para fins práticos específicos e em cumprimento de encomendas, como também a desdenhar da composição como actividade oficial. Surge uma oposição declarada entre o músico com situação oficial e o artista criador. Estabelece-se diferenciação entre o virtuoso e o compositor, o executante do conjunto e o chefe da orquestra.

A importância crescente do concerto público da classe média não se limita a transformar a natureza dos efeitos artísticos e a posição social do artista. Imprime também uma nova orientação à composição musical e um novo significado à obra singular dentro da produção total de um compositor. A diferença fundamental entre compor para um nobre ou para um patrono particular e trabalhar para o público anónimo de concerto está no facto de a obra encomendada se destinar a uma única audição, ao passo que a peça de concerto era escrita para ser executada tantas vezes quantas fosse possível. Isto explica não só o cuidado com que uma tal obra é composta mas também o modo mais exigente como o compositor a apresenta.

Agora, já é possível criar obras de arte musical não destinadas ao rápido esquecimento como sucedia com as composições encomendadas. O autor dispõe-se a criar obras imortais. Joseph Haydn (1732-1809) compõe com mais cuidado e com maior lentidão que os seus predecessores, mas ainda assim escreve mais de 100 sinfonias. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) escreve apenas metade disso, e Ludwig van Beethoven somente nove.

A passagem definitiva da composição por encomenda para a composição como confissão pessoal dá-se aproximadamente entre Mozart e Beethoven ou, mais precisamente, nos primeiros anos de maturidade de Beethoven, isto é, imediatamente antes da Sinfonia Heróica (nº3 - 1802-1804), no momento, por consequência, em que a organização de concertos públicos e o comércio musical evoluíram. No caso de Beethoven, desse momento em diante, cada obra é a expressão não apenas de uma nova ideia mas de uma nova fase da evolução artística do autor. Também em Mozart se pode discernir uma tal evolução, mas no seu caso a pré-condição da composição de uma nova sinfonia nem sempre se deve procurar numa nova fase da sua evolução artística. Ele escreve uma nova sinfonia quando a oportunidade se lhe apresenta ou quando ao espírito lhe ocorre qualquer coisa nova. Mas, o que há de novo não é necessariamente estilisticamente diferente das suas

anteriores ideias sinfónicas. Arte e ofício, que não estão inteiramente separadas em Mozart, estão-no completamente em Beethoven, e a ideia da obra de arte única, inimitável, radicalmente individual, realiza-se ainda com mais pureza na música do que na pintura, apesar de esta se ter emancipado da obra de artífice havia já séculos.

Também na literatura a intenção artística já se emancipara completamente da tarefa prática, no tempo de Beethoven, e tal facto tornara-se tão natural que Johann Goethe podia dizer que toda a sua poesia tinha uma origem ocasional. Em meados do século XVIII, o número de leitores aumenta. Há cada vez maior número de livros. Em finais do século, ler é uma das necessidades da vida das classes superiores. De entre os meios de expressão cultural de que o novo público leitor se alimenta, os periódicos são os mais importantes. A corte deixou de desempenhar a sua anterior função cultural. Com o enriquecimento da classe média, esta adquire uma literatura própria, deixando de seguir a influência aristocrática das classes superiores. Usa uma linguagem própria que, só por mero antagonismo ao intelectualismo da aristocracia, evolui numa linguagem de sentimentalismo. Dá-se a revolta das emoções contra a frieza do intelecto. Luta-se contra o espírito de conservadorismo e contra a coerção das regras e das formas. A redistribuição do poder social leva à dissolução das ligações formais e produz uma súbita exaltação da sensibilidade. (HAUSER, 1964, pág. 53 a 109)

Científica

No século XVIII, a Europa era um formigueiro de ideias e inovações. O progresso atingia todos os sectores: arte, ciência, técnica e pensamento. Com ele abriram-se novos horizontes. O grande número de novas invenções não pode explicar-se apenas pelo mero progresso das ciências exactas e pelo irromper súbito da eficiência das técnicas. Fazem-se invenções porque elas podem ser utilizadas, porque existe uma procura massiva de produtos industriais impossível de satisfazer dentro dos velhos métodos de produção, e porque se dispõe dos meios materiais para efectuar as alterações técnicas necessárias. Até aí as considerações da natureza industrial tinham afectado relativamente pouco as ciências. Só no último terço do século XVIII é que a investigação científica passa a estar dominada pelo ponto de vista tecnológico.

Médicos e naturalistas puderam explicar com precisão científica muitos dos até então mistérios do corpo humano, dos organismos vegetais e dos elementos do reino mineral. Ao mesmo tempo, o francês Antoine Lavoisier (1743-1794) introduziu uma nova ciência - a química moderna - com a qual era possível explicar fenómenos obscuros, como, por exemplo, a combustão, desvendando assim segredos da composição da matéria. Johann Goethe, interessado pelas ciências, deve ser considerado o fundador da morfologia das plantas (1790). Por essa mesma época (1793), C. K. Sprengel (1750-1816) descobre a fecundação das flores pelo pólen transportado pelos insectos. Por seu turno, em 1800, a palavra biologia é pela primeira vez empregue por Carl Friedrich Burdach (1776-1847). Em 1827, o zoólogo Carl Ernst von Baer (1792-1876) descobre o ovo dos mamíferos e, onze anos depois, o botânico Matthias Jakob Schleiden (1804-1881) reconhece a

importância da célula na constituição do organismo das plantas. Em 1839, o fisiólogo Theodor Schwann (1810-1882) demonstra que tanto os animais como as plantas são constituídos por células com núcleo. Em 1840, o médico Jacob Heule (1809-1885) expressa a convicção de que as doenças são provocadas por seres vivos (*Contagium animalium*) e, em 1845, o zoólogo Theodor von Siebold (1804-1885) reconhece as amibas como animais unicelulares e verifica a partenogénese nas abelhas e borboletas, enquanto, quase simultaneamente, Albert von Kolblier (1817-1905) é o primeiro a tomar o ovo como uma célula, esclarecendo que todas as células do corpo animal provêm da divisão da célula do ovo. Alexander von Humboldt (1769-1859) procura reunir na sua obra *Kosmos* todo o saber da época e, como consequência da sua viagem às Américas Central e do Sul (1779-1804), lança os fundamentos da geografia das plantas.

Os alemães são responsáveis pela primeira lei da psicologia, a lei empírica com o nome de Weber, da qual Gustav Fechner (1801-1887) extraiu a lei fundamental da Psicofísica. Mas, já antes, Leonhard Euler (1707-1783), em 1734, estudara as relações da sensação tonal com a frequência das vibrações das ondas sonoras. Porém, a sistematização da investigação da visão e da audição deve-se a Helmholtz (1824-1894).

No campo da Física, uma nova energia tornava-se objecto de estudo: a electricidade, força até então inexplicável. No final do século XVIII, o italiano Alessandro Volta (1745-1827) conseguiu, finalmente, produzir e controlar a energia eléctrica por meio da sua famosa pilha. As inúmeras utilizações da electricidade nos dias de hoje dão uma ideia da importância dessa invenção. No campo da Química, Andreas Marggraf (1709-1782) cristalizou glicose e foi o primeiro a preparar o cianeto de potássio e a reconhecer as suas propriedades sequestrantes; Franz Karl Achard (1753-1821) concebeu e realizou a fabricação do açúcar a partir da beterraba. A Química moderna, tal como era ensinada em França (por Lavoisier e seus discípulos), foi introduzida na Alemanha por Heinrich Klaproth (1743-1817), primeiro professor de química da Universidade de Berlim e notável químico analítico. Jeremias Benjamin Richter (1762-1807) descobriu a lei das proporções que tem o seu nome. Eilhard Mitscherlich (1794-1863), discípulo de Jons Berzelius (1779-1848, Suécia), descobriu a lei da isomorfia e estudou fermentações. Foi o primeiro a montar um laboratório químico didáctico na Alemanha. Christian Friedrich Schönbein (1799-1868) descobriu o ozono. O período mais glorioso da química alemã iniciou-se com Justus Von Liebig (1803-1873), que foi a Paris e estudou com Louis Gay-Lussac (1778-1850), Louis Thenard (1777-1857), Pierre Dulong (1785-1838), Pierre Laplace (1749-1827), Georg Cuvier (1769-1832) e Louis Vauquelin (1763-1829). Fundou o célebre e modelar laboratório de química da Universidade de Giessen. Aí inventou um método de análise elementar quantitativa orgânica, que, à parte certos aperfeiçoamentos, ainda hoje é usado, e fundou a química agrícola. Friedrich Wöhler (1800-1881) ficou sobretudo conhecido pela descoberta do alumínio e da síntese da ureia.

O físico e matemático inglês Isaac Newton (1643-1727) havia explicado, de uma maneira ainda substancialmente válida, as leis que regem os corpos celestes e a precisão matemática da sua trajectória. A astronomia tornou-se uma paixão. Centenas de telescópios foram apontados para o céu. Grandes matemáticos e físicos, estudiosos de óptica e de outras ciências criaram novos instrumentos de pesquisa. Descobriram-se novos cometas, um novo planeta (Neptuno) e calcularam-se os eclipses. (GUEDES, 1963. pág. 1074 a 1081)

O mundo dilatava-se. A descoberta da Austrália ampliou o mapa do mundo. A audácia do engenho humano não conhecia limites. O norte-americano Robert Fulton (1765-1815) construiu um barco que, embora sem remos ou vela, se movia mesmo contra a corrente: era um navio a vapor. Enquanto isso, os irmãos Etienne e Joseph Montgolfier (1715-1799 e 1740-1810, respectivamente), com os seus balões de ar quente, alçavam as alturas, abrindo caminho para a conquista do espaço. (Acedido em 30 de Maio de 2010 em: <http://cafehitoria.ning.com/profiles/blogs/iluminismoseculo-xviii-textos>)

Industrial

Entre 1798 e 1832, a Inglaterra deu um passo decisivo para a sua supremacia mundial, graças à sua poderosa industrialização. No entanto, a Revolução Industrial não corresponde a uma novidade sem quaisquer precedentes. É, efectivamente, a sequência de uma evolução já iniciada nos fins da Idade Média, que se irá expandir pelo mundo a partir de meados do século XIX. Nem o divórcio entre o capital e o trabalho, nem a organização sistemática da produção são coisas novas. As máquinas já existiam há séculos e, desde que uma economia de carácter capitalista se estabeleceu, a racionalização da produção tinha feito progressos constantes. Mas a mecanização e a racionalização da produção entram agora numa fase decisiva do seu desenvolvimento, em que o passado é definitivamente liquidado. O abismo entre o capital e o trabalho passa a ser intransponível. O poder do capital, por um lado, e a pressão económica e a miséria a que a classe trabalhadora está sujeita, por outro, atingem uma fase em que toda a atmosfera da vida se modifica. Por muito longe que os inícios desta evolução datem, é nos fins do século XVIII que ela conduz a um mundo novo.

A Idade Média, com tudo o que dela resta - o seu espírito corporativo, as suas formas particulares de vida, os seus métodos irracionais e tradicionais de produção - desaparece de uma vez para sempre, para dar lugar a uma organização de trabalho baseada apenas em oportunismo e cálculo, com um espírito de brutal individualismo competitivo.

Com a fábrica totalmente racionalizada e a funcionar dentro destes princípios, inicia-se a idade moderna no verdadeiro sentido do termo - a idade da máquina. Surge um novo tipo de laboração condicionado por métodos mecânicos, a estrita divisão do trabalho e uma produção adaptada à satisfação das necessidades do consumo em massa. Como consequência da despersonalização da mão-de-obra e da emancipação das capacidades pessoais do operário, surge um realismo de largas consequências nas relações entre operário e patrão. A era da agricultura foi superada. A máquina supera o trabalho humano, estabelece-se uma nova relação entre capital e trabalho, surgem novas relações entre nações, dá-se o fenómeno da cultura de massa.

Essa transformação foi possível devido a uma combinação de factores, como o liberalismo económico com a emancipação da economia, a acumulação de capital e uma série de invenções, tais como o motor a vapor. O capitalismo tornou-se o sistema económico vigente.

Antes da Revolução Industrial, a actividade produtiva era artesanal e manual, no máximo com o emprego de algumas máquinas simples. Não era raro o artesão cuidar de todo o processo, desde a

obtenção da matéria-prima até à comercialização do produto final, dominando assim todas as etapas do processo produtivo. O trabalho era realizado em oficinas, geralmente localizadas na própria habitação.

Com a Revolução Industrial, os trabalhadores perderam o controlo do processo produtivo, passando a trabalhar para um patrão na qualidade de empregados ou operários e perdendo a posse da matéria-prima, do produto final e do lucro. Este momento de passagem marca o ponto culminante de uma evolução tecnológica, económica e social que se vinha a processar na Europa desde a Baixa Idade Média. Alterou profundamente as condições de vida do trabalhador, provocando inicialmente um intenso deslocamento da população rural para as cidades, criando assim enormes concentrações urbanas (a população de Londres cresceu de 800 000 habitantes em 1780 para mais de 5 milhões em 1880). As condições de habitação eram degradantes, os salários medíocres, sendo que as mulheres e crianças recebiam ainda menos que os homens e trabalhavam cerca de 80 horas por semana. Com o avançar dos anos, graças aos movimentos organizados pelos trabalhadores, foram melhorando os salários e reduzindo a carga horária de trabalho que, em 1780, se encontrava nas 80 horas, em 1820, nas 67 horas e, em 1860, nas 53 horas semanais.

A Revolução Industrial deveu-se ao facto dos comerciantes e mercadores europeus serem vistos como os principais manufactores e comerciantes do mundo, à existência de um mercado em expansão para os seus produtos - tendo a Índia, a África, a América do Norte e a América do Sul sido integradas no esquema da expansão económica europeia, e ao contínuo crescimento da sua população, que oferecia um mercado sempre crescente de bens manufacturados, além de uma reserva adequada (e posteriormente excedente) de mão-de-obra.

Até 1850, a Inglaterra dominou o primeiro lugar entre os países industrializados. Contudo, os maiores centros de desenvolvimento industrial, na época, eram as regiões mineradoras de carvão - no norte da França, os vales do Rio Sambre e Meuse, na Alemanha, o vale de Ruhr, e também algumas regiões da Bélgica. A Alemanha era constituída por 39 pequenos reinos, entre os quais a Prússia, que liderava a Revolução Industrial. O resultado da Guerra Franco-prussiana em 1870, conduziu à Unificação Alemã, que impulsionou a Revolução Industrial no país que já ocorria desde 1815. Foi a partir dessa época que a produção de ferro fundido começou a aumentar de forma exponencial.

A Revolução trouxe consigo um rápido crescimento económico e populacional (por exemplo, entre 1500 e 1780, a população da Inglaterra aumentou de 3,5 milhões para 8,5 milhões; já entre 1780 e 1880, ela saltou para 36 milhões, devido à drástica redução da mortalidade infantil) e alterou completamente a forma de viver das populações dos países que se industrializaram. As cidades atraíram os camponeses e artesãos e tornaram-se cada vez maiores e mais importantes. A vida na cidade moderna significava mudanças incessantes. A cada instante, surgiam novas máquinas, novos produtos, novos gostos, novas modas. (Acedido em 7 de Junho de 2010 em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial)

CAPÍTULO III

Evolução e contextualização das artes

Evolução e contextualização das artes

Arquitectura

A enorme influência da corte de Versalhes, exercida sobre todos os povos alemães, iria levar a arquitectura alemã a uma maior e mais nítida dependência do modelo francês. A Guerra dos 7 anos, durante o reinado de Luís XV (1710-1774), entre a França, a Áustria e seus aliados - Saxónia, Rússia, Suécia e Espanha, de um lado, e a Inglaterra, Portugal, a Prússia e Hannover, de outro, aliada ao consequente esforço do poder político, conduziria ao neoclássico alemão, directamente influenciado pelos estilos Luís XVI e Império. São exemplos disso a famosa Porta de Brandenburgo (da autoria de Carl Langhans, 1732-1808), terminada em 1791 (fig. 2) e o Teatro (da autoria de Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841) (fig. 3), em Berlim, inaugurado em 1802, ou a Gliptoteca de Munique (da autoria de Leo Von Klenze, 1784-1864) (fig.4), construído entre 1816-1830; estas construções são exemplos dos mais puros deste estilo neoclássico, ao qual se sucederiam, até ao final do século, o neogótico e o neo-renascentista. Alfred Messel (1853-1909) é o primeiro arquitecto a tomar consciência da importância da arquitectura, propondo um programa arquitectónico estritamente utilitário e expondo-o na construção dos Armazéns Wertheim, em Berlim.



Fig. 2 - Porta de Brandenburgo



Fig. 3 - Teatro



Fig. 4 - Gliptoteca

O Romantismo viu-se na necessidade de descobrir meios de expressão distintos dos que estavam em voga. E o seu propósito de se libertar dos limites impostos pelo espírito clássico levou-o a pretender evadir-se tanto no espaço como no tempo.

Para conseguir os seus propósitos, volta os seus interesses para a Idade Média, provocando desde a segunda metade do século XVIII um grande interesse pelo mundo gótico.

Com a convicção de que os homens medievais não estavam corrompidos pela civilização, e de que a sua arquitectura era uma imitação da natureza, o neogótico consegue um lugar destacado dentro das preferências de arquitectos e mecenas.

Na Alemanha, associa-se o estilo gótico ao sentimento patriótico e nacionalista. Para os alemães, o Gótico era sinónimo de arquitectura nacional, o estilo que deveria simbolizar a unificação do país germânico.

Uma das componentes arquitectónicas expoente deste sentimento foi a Catedral de Colónia (construída entre 1248-1880) que, no início do século XIX, se encontra ainda inacabada e num estado de total abandono. A conclusão e restauro foram, para os Alemães, o símbolo do ressurgimento do país. (UPJOHN; WINGERT; MAHLER, 1975, pág. 168 a 183)



Fig. 5 - Catedral de Colónia

O interesse pelo gótico seria apoiado pelos filósofos Johann Herder e August Schlegel, assim como por Johann Goethe, que publicou vários textos em que exaltava este estilo. Um exemplo disso, é a obra *Von Deutsche Baukunst* (1772), onde apresenta o elogio da Catedral de Estrasburgo.

Uma das figuras indiscutíveis deste período é Karl Friedrich Schinkel, grande representante do neoclassicismo. Realizou várias obras neogóticas, como o *Monumento à Guerra da Libertação* (1818-1821), sobre o Kreuzberg de Berlim (1815) e o projecto da *Capela funerária para a rainha Luísa*. Karl Schinkel não foi unicamente arquitecto, tendo trabalhado também como escultor e pintor.



Fig. 6 - Monumento à Guerra da Libertação (1818-1821)

Outro arquitecto a referir é Joseph Daniel Ohlmüller (1791-1841), colaborador de Leo Von Klenze, que posteriormente empreenderia o projecto da Igreja de Santa Maria Auxiliadora, em Munique (1831-1839).

Como arquitecto, devemos também citar outro discípulo de Leo Klenze, Georg von Dollmann (1830-1895), que tornou realidade os sonhos e as fantasias do rei Luís II (1845-1886) da Baviera, que, em 1870, lhe confiou a construção do *Castelo de Neuschwanstein*, nos Alpes Bávaros. (MORA; COLL, 1992. Pág. 178 a 180)



Fig. 7 - Castelo de Neuschwanstein



Fig. 8 - Sala do Trono

Artes decorativas na Europa

As artes decorativas, no período que abarca os anos que se seguem à queda do império napoleónico, até 1848, demonstram uma clara tendência de fuga às formas clássicas. Paralelamente, surge o desejo de as substituir por outras que correspondessem melhor às necessidades da época. Neste período, a par do desenvolvimento das ideias políticas liberais, cresce o poder da burguesia, classe social que renuncia as manifestações da época do Império.

Depois da etapa inicial, em torno das soluções classicistas propostas pelo estilo *Império* (1815-1821), que, procedente de França, se estendeu por toda a Europa até cerca de 1830, originou-se um movimento bastante definido, com forte componente de gosto burguês que, nos países germânicos, ficou conhecido como *Biedermeier* (1815-1848).

A sua origem situa-se em Berlim e Viena, tendo-se expandido, embora com significados próprios, por Inglaterra, França, Espanha, Dinamarca e Rússia.

A característica mais saliente do *Biedermeier* é o seu desejo de intimidade e comodidade. Relativamente ao mobiliário, as peças mais representativas são o sofá e o divã, aos quais se juntam mesas de forma circular ou ovaladas, para dispor cadeiras em seu redor. As formas das costas das cadeiras eram curvas, e as mesas sustentadas por pés arqueados. O sentido prático e a simplicidade são aspectos a destacar neste estilo, observáveis sobretudo nas cómodas e nos armários. (Acedido em 10 de Julho de 2010 em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Biedermeier>)



Fig.9 - Sala



Fig. 10 - Sofá



Fig. 11 - Divã

O mobiliário conjuga-se, nas salas, com o papel de motivos florais nas paredes. Utilizam-se também cortinas, tapetes e colchas de cores vivas e quase sempre bordadas. Adoptam-se móveis secundários: mesas de apoio, mesas de costura, conjuntos de estantes e vitrinas. Para o acabamento dos móveis usa-se o acaju, a bétula clara, o freixo, a pereira e a macieira. Para a tapeçaria, preferem-se os tecidos simples, com desenhos florais. Por volta de 1835, entram em voga os móveis e tecidos orientais, divãs e tapeçarias turcas, decorações persas ou hindus e mobiliário chinês ou japonês. Limita-se o uso dos adornos de metal e recorre-se cada vez mais aos embutidos.

Paralelamente ao estilo denominado *Biedermeier*, surge uma moda que procura reproduzir os motivos medievais com certo gosto romântico, relacionado com as criações literárias de Lord Byron ou Walter Scott (1771-1832). Os móveis integrados neste gosto eram de formas maciças, as tapeçarias de cores vivas e os bronzes apresentavam relevos de flores e folhagens.

Em Inglaterra, iniciar-se-á então o regresso ao gosto pelas formas góticas, combinadas com o estilo de Thomas Chippendale (1718-1779) e Chambers. Surgem bibliotecas, pianos e canapés.



Fig. 12 - Estilo Gótico
Museu de Artes Decorativas
Paris, 1836



Fig. 13 - Cadeira Chippendale

O mesmo se sucede em Viena e em França, onde, ao esgotar-se o ciclo do estilo Império, se iniciou a etapa da restauração, caracterizada pelo estilo *Trovador*, orientado para o neogótico.

Nesta época, constroem-se e reconstroem-se palácios por toda a Europa - Windsor (Inglaterra), Pena (Portugal) e Pierrefonds (França), entre outros.

Em meados do século XIX, incorporam-se elementos ornamentais baseados nos principais estilos históricos, que culminam na criação do II Império Francês (1852-1870) e no princípio da época vitoriana em Inglaterra (1837-1901).

Em Espanha, desenvolveu-se a primeira fase do estilo *Isabelino*, tomando o nome da Rainha Isabel II (1843-1868). Os móveis incorporam formas barrocas e clássicas, para além dos elementos góticos. (MORA; COLL, 1992. Pág. 230 a 231)



Fig.14 - Espelho Isabelino

Fig. 15 - Sofá Isabelino

A Inglaterra destaca-se na produção de cerâmica. Após a morte de Josiah Wedgwood (1730-1795), a sua famosa fábrica *Etruria* continuou a produzir até 1810. Mais tarde, os principais centros ingleses situaram-se em Derby, Worcester e em Staffordshire.



Fig 16 - Vaso 1765



Fig. 17 - Queen`sware Cockle Pot 1780

Em França, a partir de 1819, destacaram-se as cristalarias *Baccarat*, que superaram as manufacturas inglesas e as da Boémia pela variedade da sua produção, qualidade das suas peças e bom gosto das formas.



Fig. - 18 - Lustre de Cristal Braccarat



Fig. 19 - Serviço de Copos de cristal Braccarat

As manufacturas de metais nobres gozaram de ampla actividade pelo papel importante que ocuparam na decoração das grandes casas da época. As peças de Antoine Barye (1796-1875) são disso um exemplo. Charles Crozatier (1795-1855) é também um nome importante a citar, pelos numerosos candelabros, relógios de mesa-de-cabeceira, candeeiros e centros de mesa.



Fig. 20 - Barye - Tigre de bronze



Fig. 21 - Crozatier - 1837

A moda feminina abandonou a disciplina do traje clássico em busca da variedade, inspirando-se na Idade Média e nos orientalismos sugeridos pela história e pela literatura. Existe grande variedade de tecidos. Usam-se sedas, cachemiras, cetins, tafetás e tules decorados com temas raiados, quadriculados ou brocados. (MORA; COLL, 1992. Pág. 231)



Fig. 22 - Vestido do início do século XIX

A escultura

O movimento inovador da escultura, distanciado das directrizes clássicas, inicia-se em França por volta de 1830. No Salão de 1831, começam a apresentar-se obras que manifestam uma evolução em direcção ao espírito romântico. Embora não fossem muitas, no que se refere à escultura pode dizer-se que este foi o Primeiro Salão Romântico. Entre as mais importantes obras expostas estavam: *Anjo Rebelde* de Charles Marochetti (1805-1867), *Rolando Furioso* de Jehan Duseigneur (1808-1866) e *A luta do tigre e do crocodilo* de Antoine Louis Barye (1796-1875). François Rude (1784-1855), o grande escultor romântico, revelou-se também neste salão com o *Jovem pescador napolitano*, onde procura representar a figura na mais exacta reprodução do natural. Antoine Moine (1796-1849) e Henri de Trinqueti (1804-1874) também apresentaram obras de carácter romântico.



Fig. 23 - Duseigneur - Rolando Furioso

Alguns escultores preferiam representar os seus modelos na sua mais exacta verdade e na sua postura mais natural, acrescentando-lhes depois uma certa tensão interna. Exemplos desta tendência são as várias obras de François Rude e a escultura animalista de Antoine Barye, mestres que ampliaram consideravelmente o horizonte da escultura francesa.



Fig. 24 - Rude, La Marseillaise
Arc de Triomphe, Paris, 1833-36



Fig. 25 - Barye - Lobo segurando um veado pela garganta - estátua de bronze, 1843

No que respeita ao nu, ingleses e alemães mostraram maior preferência pelo género do que os países latinos. A indumentária à antiga e o nu utilizaram-se, particularmente, em temas alegóricos.

Houve escultores que teorizaram sobre esta polémica. Um deles, David d'Angers (1788-1856), propôs a adopção de algumas normas para a representação das grandes personalidades. Considerava que nos retratos deveria utilizar-se a indumentária da época, mas que os homens de génio superior deveriam representar-se nus. Os poetas, os artistas, os sábios, os oradores podiam ser representados vestidos ou nus. Esta polémica sobre a escolha de um determinado tipo de traje foi motivo de discórdia até à geração seguinte.

Uma das preocupações fundamentais da escultura romântica é o seu empenho na expressividade. Descrever paixões e movimentos será uma das suas particularidades mais manifestas. Expressam intenções bem patentes nas figuras com os braços estendidos e as mãos contraídas, ou com os rostos dominados pelas bocas abertas e exprimindo gritos de dor.

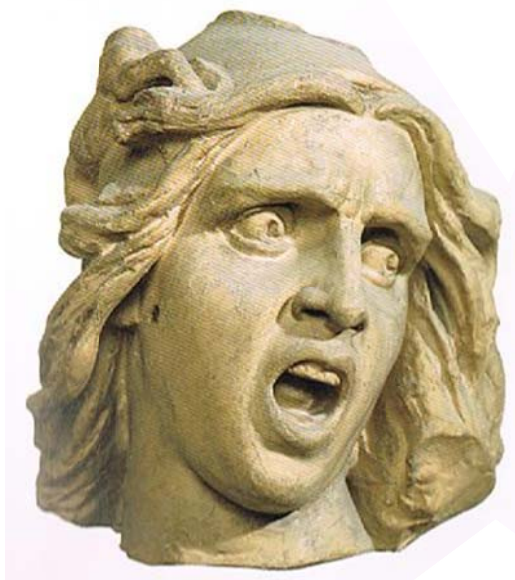


Fig. 26 - Rude - Cabeça de Marselhesa, 1846

Nesta época, a escultura alemã continuou a desenvolver-se por vias ligadas ao classicismo. Os principais escultores de então foram discípulos de Johan Gottfried Schadow (1764-1860), que procurou introduzir o realismo nas formas clássicas. O representante mais destacado desta corrente foi Friedrich Tieck (1776-1851). Outra figura indiscutível foi Christian Rauch (1777-1857). A sua obra mais importante é o monumento a Frederico, O Grande, em Berlim. Outros trabalhos a considerar são o *Túmulo da rainha Maria Luísa* (1815, Charlottenburg) e a série de *Victorias* no interior da Walhalla. (MORA; COLL, 1992. Pág. 223 a 230)



Fig. 27 - Tieck - Retrato de Clemens Brentano, 1803



Fig 28 - Rauch - Frederico, o Grande

A literatura

O Romantismo surge na literatura aquando da troca do mecenato aristocrático pelo editor, por volta de 1760, precisando assim os escritores de cativarem um novo público leitor que estará presente entre os pequenos burgueses, que apreciariam mais a emoção do que a subtileza das formas do período anterior. (Acedido em 2 de Agosto de 2010 em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Romantismo>)

Do ponto de vista estético, o Romantismo revolucionou a literatura que até então era objecto de convenções fixas. As composições literárias deviam seguir determinados modelos ou géneros literários definidos por Aristóteles (384a.C.-322a.C.). Salvo raras excepções, a literatura restringia-se à poesia épica, dramática e lírica. A prosa era empregada nas crónicas históricas, nos tratados filosóficos e teológicos. A poesia era metrificada, rimada e a temática restrita. O Romantismo abandonou as formas clássicas: a prosa passou a ser largamente utilizada na

literatura; a poesia deixa de ser rigorosamente metrificada e rimada. (Acedido em 2 de Agosto de 2010 em <http://slowfoodbych.blogspot.com/2009/09/romantismo-ou-realismo.html>) A beleza para o escritor clássico residia na imitação da natureza, não no particular, mas no universal. Em vez de criar tipos verosimilhantes aos seres individualizados e reais, idealizava seres com todas as perfeições e sem quaisquer defeitos. O autor romântico procede de maneira diferente: movimentava nas suas obras todos os tipos humanos. Sente gosto em referir com pormenor os traços individuais dos heróis, não tendo pudor de colocar ao lado de pessoas sãs os marginais, os fora de lei, os aleijões tanto morais como físicos: o ladrão, o pirata, o assassino, o traidor, o incestuoso, o adúltero, a prostituta, o cego, o corcunda, o mutilado. Às vezes, não teme aliar a elevação de sentimentos à hediondez física. (Acedido em 2 de Agosto de 2010 em <http://faroldasletras.no.sapo.pt/romantismo.htm>)

Como o público do romantismo não tem grande preparação literária, ignora as convenções e padrões da literatura clássica e prefere a expressão concreta imediatamente acessível das imagens e símbolos que dão corpo sensível ao pensamento (realismo descritivo), as principais características românticas, adaptadas ao seu público são: estilo declamatório, por vezes redundante e um pouco vago, em que a abundância prejudica a concisão e o rigor; o gosto das hipérboles (aproximando-se do Barroco), das exclamações e imagens, que concretizam e popularizam; o uso de vocabulário mais rico em alusões concretas, menos selecto e mais correntio, familiar e sensorial; a presença física das personagens humanas e das paisagens; o recurso ao romanesco, à peripécia que prende a imaginação; o tom de mensagem ao próximo das obras, convertidas em meios de comunicação. (Acedido em 3 de Agosto de 2010 em http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/j_g_ferreira/romantis.html)

Um dos géneros preferidos foi a novela, na qual, com o pretexto de situar a acção dentro do mundo medieval, o autor podia interligar o leitor a um mundo misterioso e sublime. Entre as que obtiveram maior êxito cabe assinalar: *O castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole (1717-1797); *O monge* (1795) de M. G. Lewis (1775-1818); *O castelo de Rackrent* (1800) de Maria Edgeworth (1767-1849), assim como as novelas de Ann Radcliffe (1764-1823) ou os poemas de Thomas Gray (1716-1771), não podendo esquecer a obra de Walter Scott (1771-1832), com um considerável número de novelas nas quais se tratam temas da história da Escócia e Inglaterra: *Ivanhoe* (1820), *Kenilworth* (1821), que lhe serviram para alcançar um reconhecimento mundial.

A grande popularidade de que gozaram as chamadas novelas góticas impulsionou fortemente a arquitectura romântica. Também a poesia teve um destacado papel nesta recuperação. James Macpherson (1736-1796) exerceu uma notável influência no movimento romântico europeu com os seus pretensos fragmentos de poesia antiga: *Fingal* (1762), *Temora* (1763) e *Osian* (1795). (MORA; COLL, 1992, pág.168)

As primeiras manifestações em poesia e prosa popular na Inglaterra são consideradas "pré-românticas". Os autores ingleses mais conhecidos desse pré-Romantismo são William Blake, cujo misticismo latente em *The Marriage of Heaven and Hell* (*O Casamento do Céu e Inferno*, 1793) atravessará o Romantismo até ao Simbolismo, e Edward Young (1689-1765), cujos *Night Thoughts* (*Pensamentos Nocturnos*, 1742) reeditados por William Blake em 1795, influenciarão o Ultra-Romantismo, ao lado de James Thomson (1700-1748), William Cowper e Robert Burns. O

Romantismo é reconhecido nas figuras de Samuel Coleridge (1772-1834) e William Wordsworth (1770-1850, *Lyrical Ballads - Baladas Líricas*, 1798), como fundadores; Lord Byron (*Childe Harold's Pilgrimage, Peregrinação de Childe Harold*, 1818), Percy Shelley (*Hymn to Intellectual Beauty - Hino à Beleza Intelectual*, 1817) e John Keats (*Endymion*, 1817). (Acedido em 2 de Agosto de 2010 em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Romantismo>)

Na Alemanha, surge o movimento helenístico, inspirado na arte grega do final do século IV ao final do século I a.C., representado por Johann Winkelmann (1717-1768), Gotthold Lessing (1729-1781), Johann Goethe e Friedrich Schiller. O ideal já não é o homem clássico, cheio de força, ébrio de acção, mas a bela alma que se eleva a uma humanidade superior. Goethe, depois da sua viagem a Itália, passou a ter grande admiração pela antiguidade clássica (aproximadamente do século VIII a.C., com o surgimento da poesia grega de Homero, à queda do Império romano do ocidente no século V d.C., mais precisamente no ano 476). São três as obras que provam essa evolução: *Egmont* (1788), *Torquato Tasso* (1790) e *Iphigenie auf Tauris* (Efígenia em Tauris, 1786). Schiller escreveu, também sob influência clássica, *Wallenstein* (1799), a sua tragédia de maior efeito e popularidade, *Maria Stuart* (estreada em 1800) e *Die Jungfrau von Orléans* (A donzela de Orleães, estreada em 1801). Johann Heinse (1749-1803) e Friedrich Hölderlin (1770-1843), embora clássicos pela sua admiração pela Grécia antiga, demonstram uma atitude diferente pelo seu impulso religioso e dionisiaco. (GUEDES, 1963, pág.1054 a 1060)

Os alemães procuraram renovar a sua literatura através do retorno à natureza e à essência humana. É este revigorar da literatura através dos sentidos e da fantasia que caracteriza o *Sturm und Drang* (1760-1780), assim como o irracionalismo, o valor da vivência intuitiva, o gosto pelo mistério e os sentimentos humanitários. A coordenada central do homem de então é a ideia da liberdade. Procuram a inspiração na linguagem do povo, na Bíblia, em Homero, Shakespeare e Ossian. Os principais escritores do movimento são Friedrich Klingner, (1752-1831) autor da peça que deu o nome ao movimento, Friedrich Müller (1749-1825), Jakob Lenz (1751-1792), Johann Leisewitz (1752-1806), Johann Goethe e Friedrich Schiller. As principais obras de Goethe, que foi o representante mais genial do movimento são: *Goetz von Berlichigen* (1773), cujo herói é um paladino da liberdade, defensor dos fracos e oprimidos, e os poemas *Prometheus* (1773), *Urfaust* (Fausto - 1806) e *Mahomet* (1774), que têm por tema a tragédia dos grandes espíritos em revolta contra os deuses ou as leis. Friedrich Schiller, em *Die Räuber* (O assaltante, 1781), continua a chama do *Sturm und Drang*, cujo tema é a revolta de um jovem contra as convicções sociais; em *Kabale und Liebe* (Intriga e Amor, 1784), é um problema humano que se desdobra num problema social, e no drama *D. Carlos* (1787-1788) temos uma vez mais um hino à liberdade. Destaca-se ainda Johann Herder (1744-1803, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker - Extracto da correspondência sobre Ossian e as canções dos povos antigos*, 1773). Alguns jovens alemães, como August Schegel e Friedrich Novalis, com novos ideais artísticos, afirmam que a literatura, enquanto arte literária, precisa de expressar não só o sentimento como também o pensamento, fundidos na ironia e na auto-reflexão.

A difusão europeia do Romantismo tomou como românticas as formas pré-românticas da Inglaterra e da Alemanha, privilegiando, apenas o sentimentalismo. Por isso, mundialmente, o Romantismo é uma extensão do pré-Romantismo. Em França, destacam-se Henry-Marie Stendhal

(1783-1842), Victor-Marie Hugo (1802-1885) e Alfred Musset (1810-1857); em Itália, Giacomo Leopardi (1798-1837) e Alessandro Manzoni (1785-1873); em Portugal, Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877); em Espanha, José Espronceda (1808-1842) e José Zorilla (1817-1893).

Tendo o liberalismo como referência ideológica, o Romantismo renega as formas rígidas da literatura, como versos de métrica exacta. O romance torna-se o género narrativo preferencial, em oposição à epopeia.

Os aspectos fundamentais da temática romântica são o historicismo e o individualismo. O historicismo está representado nas obras de Walter Scott (Inglaterra), Vitor Hugo (França), Almeida Garrett (Portugal) e José de Alencar (1829-1877, Brasil), entre tantos outros. São resgates históricos apaixonados e saudosos ou observações sobre o momento histórico da época. A vertente, focada no individualismo, traz consigo o culto do egocentrismo, vazado de melancolia e pessimismo. Pelo apego ao intimismo e a valores extremados, foram chamados de Ultra-Românticos. (Acedido em 2 de Agosto de 2010 em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Romantismo>)

O romantismo não pretende destruir a razão, mas procura uma consciência clara, perdendo a veneração pelo sentimento. Representa a superioridade do génio em busca do infinito. A primeira escola romântica apresenta características marcadamente filosóficas com Friedrich Schelling (1775-1854), Georg Hegel (1770-1831), Johann Fichte (1762-1814), Novalis, Wilhelm Wackenroder (1773-1798), Ludwig Tieck (1773-1853), Adelbert Chamisso (1781-1838) e Ernst Hoffmann (1776-1822), que têm um interesse mórbido pelo fantástico e sobrenatural. A escola romântica posterior, com os irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), Clemens Brentano (1778-1842), Joseph Eichendorff (1788-1857), Friedrich Fouqué (1777-1843), Ludwig Arnim (1781-1831) e Johann Görres (1776-1848), cultiva a poesia e o conto, especialmente os irmãos Grimm, que fizeram uma colectânea de contos, conservando-lhes a frescura e sabor popular. O drama é representado por Henrich Kleist (1777-1811), que, embora contemporâneo do primeiro movimento, não tem relações com ele. Escreveu uma das melhores comédias alemãs, *Der Zerbrochene Krug* (O jarro quebrado, 1806) e é autor de dramas, sendo o de maior valor *Prinz Friedrich von Homburg* (1809-1810). Existe ainda um terceiro grupo, chamado a Escola da Suábia, à qual pertencem Ludwig Uhland (1787-1862), Körner e Wilhelm Hauff (1802-1827).

A decadência do romantismo assinala-se com a introdução do realismo cínico. Uma das causas que contribuíram para o declínio romântico foi de carácter político: a reacção ao decreto de Karlsbad (1819) e a Revolução Francesa. Daqui nasceu o grupo chamado “Jovem Alemanha”, constituído por Heinrich Heine (1797-1856), Carl Börne (1786-1837) e Karl Gutzkow (1811-1878). Este grupo pretendeu reformar o mundo social e industrial e com ele entrou na literatura a polémica e a política. Começa a era do realismo, em que não se procura mais uma doutrina de vida. Os novos poderes da técnica e da indústria, do dinheiro, do nacionalismo e socialismo contribuíram para uma nova visão do mundo. (GUEDES, 1963, pág.1054 a 1060)

Música

O romantismo musical (1815-1910) está relacionado com o romantismo das outras artes, embora desfasado temporariamente, dado que o romantismo nas artes, na literatura e na filosofia costuma reconhecer-se entre os anos de 1760 e 1840. O romantismo como movimento global tem como preceito as realidades inevitáveis que só se podiam captar mediante a emoção, o sentimento e a intuição. A música torna-se um meio de comunicação de pensamentos, sentimentos, mensagens e ideias. A Música do Romantismo tenta expressar estas emoções. Nacionalismo, sentimentalismo e pessimismo são as características do Romantismo na música. (Acedido em 15 de Agosto de 2010 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Era_Rom%C3%A2ntica)

Importa sublinhar que a maioria da música escrita entre 1770 e 1900 constitui um continuum, com um repertório comum limitado de sons musicais utilizáveis, um vocabulário comum de harmonias e convenções básicas comuns nos domínios da progressão harmónica, do ritmo e da forma. (GROUT; PALISCA, 1994, pág.572)

As regras clássicas de composição eram rígidas, sendo que os compositores românticos as abandonaram, pois queriam transportar para a música as suas paixões e aflições, mas também o seu nacionalismo e as suas aspirações políticas. O romantismo criou uma profusão de novas formas de expressão, salientando-se: o moderno sinfonismo, que começa com Ludwig Beethoven, e o lied (canção), que se consolida com Franz Schubert. Os compositores clássicos tinham por objetivo atingir o equilíbrio entre a estrutura formal e a expressividade. Os românticos buscavam maior liberdade de forma, expressão mais intensa e vigorosa das emoções, frequentemente revelando os seus pensamentos mais profundos, inclusive as suas dores. Muitos compositores românticos eram ávidos leitores e tinham grande interesse pelas outras artes, relacionando-se estreitamente com escritores e pintores. Um grande número dos mais destacados compositores do século XIX moviam-se com extremo à-vontade e interesse no domínio da expressão literária, e muitos dos grandes poetas e romancistas românticos escreveram sobre música com profundo amor e conhecimento de causa. Talentos duplos e múltiplos são bastante comuns: Felix Mendelssohn era um excelente desenhista e pintor, Richard Wagner (1813-1883) oscila durante muito tempo entre a poesia e a música, até fazer da estreita relação entre ambas a sua missão de vida. Robert Schumann e Gustav Lortzing (1801-1851) são excepcionalmente talentosos na literatura. Ao inverso, muitos poetas e pintores são dotados de excelentes talentos musicais. Ernst Hoffmann era pintor, poeta, filósofo e compositor. Carl Maria von Weber (1786-1826) e Hector Berlioz (1803-1869) escreveram notáveis ensaios sobre música. (PAHLEN, 1993, 214)

Não raro, uma composição romântica tinha como fonte de inspiração um quadro visto ou um livro lido pelo compositor. De entre as muitas ideias que exerceram enorme fascínio sobre os compositores românticos destacamos terras exóticas e o passado distante, os sonhos, a noite e o luar, os rios, os lagos e as florestas, as tristezas do amor, lendas e contos de fadas, o mistério, a magia e o sobrenatural. As melodias tornam-se apaixonadas, semelhantes à canção. As harmonias tornam-se mais ricas, com maior emprego de dissonâncias.

O romantismo ama a liberdade, o movimento, a paixão e a busca do inatingível. A arte romântica é marcada por um período de carência e de procura de uma perfeição impossível. A

personalidade do artista confunde-se com a obra de arte. A clareza clássica é substituída por uma certa obscuridade e ambiguidade intencional, a afirmação clara pela sugestão, pela alusão ou pelo símbolo. A música tem uma especial capacidade de evocar o fluxo das impressões, dos pensamentos e das emoções, que é o domínio próprio da arte romântica. Só a música instrumental - a dita música pura, livre do peso das palavras - pode atingir de forma perfeita este objectivo de comunicar emoções. O seu alheamento do mundo, o seu mistério e o seu incomparável poder de sugestão, actuando directamente sobre o espírito, sem a mediação das palavras, fizeram dela a arte dominante. Arthur Schopenhauer (1788-1860 - filósofo alemão) afirmou que a música era a viva imagem da encarnação da mais íntima realidade do mundo, a expressão imediata dos sentimentos e impulsos da vida numa forma concreta e definida. (GROUT, PALISCA, 1994, Pág., 572 e 573)

Pré-romantismo (1780-1815)

O romantismo iniciou-se na literatura nos anos 1760, com o movimento alemão *Sturm und Drang*. Este movimento literário reflectiu-se de várias formas na música do período clássico, sobretudo na ópera alemã, nas canções e melodias e no incremento gradual da violência na expressão artística. No entanto, o interesse da maioria dos compositores em aderir ao romantismo estava limitada pela sua dependência das cortes reais. Exemplo disso é a ópera *Le nozze di Figaro* (As bodas de Fígaro, 1785-1786) de Wolfgang Mozart, que foi censurada por ser revolucionária, pois a mesma satirizava certos costumes da nobreza.

Em termos puramente musicais, o romantismo tomou a sua substância fundamentalmente na estrutura da prática clássica. Neste período, incrementaram-se os *standards* de composição e interpretação, e criaram-se formas e conjuntos regulares de músicos.

Segundo Charles Rosen (1927-) em *The Classical Style - Haydn, Mozart, Beethoven* (1971), Ernst Hoffmann classifica estes compositores como sendo já românticos.

Uma das correntes internas mais importantes do classicismo é o papel do cromatismo e a ambiguidade harmónica. Todos os compositores clássicos mais importantes utilizaram a ambiguidade harmónica e a técnica de se mover rapidamente entre diferentes tonalidades sem estabelecer uma verdadeira tonalidade. Um dos exemplos mais conhecidos desse caos harmónico encontra-se no início de *A Criação* (estreada em 1799) de Joseph Haydn. No entanto, todas essas viagens à tensão são baseadas em secções articuladas, com um movimento para a dominante ou à relativa maior e numa transparência da textura.

Por volta dos anos 1810, já se combinava a utilização do cromatismo e a tonalidade menor, devido ao desejo de se moverem para um maior número de tonalidades para conseguir um colorido mais amplo na música. Enquanto Beethoven foi tido como a figura central do movimento, compositores como Muzio Clementi (1752-1832) ou Louis Spohr (1784-1859) também representavam o gosto da época de incorporar notas cromáticas no seu material temático. A tensão entre o desejo de emprego de um colorido sonoro mais vasto e o desejo clássico de manter a estrutura, implicou uma crise musical. (Acedido em 16 de Agosto de 2010 em http://pt.wikilingue.com/es/M%C3%BAsica_do_Romantismo)

Romantismo (1815-1850)

A transição de um público pequeno, homogêneo e culto para o público burguês, numeroso, diversificado e relativamente pouco preparado do século XIX já se iniciara há cerca de 100 anos. A instalação de concertos públicos concretizou-se no século XVII, assim como a das casas públicas de ópera. Paris seguiu o exemplo de Londres, quando foram criados, em 1725, os *concerts spirituels*, que se mantiveram até 1791 (fim do regime feudal). Os concertos de Leipzig começaram em 1743, tomaram mais tarde o nome de *Gewandhaus-Konzerte*, nome que provem do salão onde eles se realizavam, e deram início à emissão de assinaturas para um ciclo anual e à publicação de programas a longo prazo. O desaparecimento do mecenato individual e o crescimento acelerado das sociedades de concertos e dos festivais de música, no início do século XIX, foram alguns dos sinais do acentuar desta tendência. Os compositores tinham de chegar ao seu novo e vasto público. É cada vez mais raro encontrar músicos como empregados de senhores feudais, estando com maior frequência ao serviço de instituições burguesas, sociedades de concerto, conservatórios e teatros. Mas muitos são agora os artistas livres, entregues impiedosamente ao jogo da oferta e da procura. É justamente neste período que deparamos com o fenómeno do artista pouco sociável, que se sente afastado dos seus semelhantes e cujo isolamento o leva a procurar inspiração dentro de si próprio. Estes músicos não compunham para um mecenas sob encomenda, mas para a posteridade, para um público que, esperavam eles, viria um dia a apreciá-los e compreendê-los. Com o pensamento na glória póstuma, muitos artistas românticos superaram o medo da morte. Primeiro morrer para depois se tornar famoso era um pensamento sarcástico do século XIX. Os artistas deste século vivem em estreita comunhão com a morte e o sofrimento como nenhuma outra geração anterior o vivenciou. Em pequenos concertos, mais intimistas, confessavam os seus sentimentos, aqueles que consideravam demasiado frágeis e preciosos para serem revelados perante o público rude das salas de concerto. É nesta base que se gera o contraste, tão característico da época, entre as criações grandiosas e as efusões intimistas e líricas. Os pequenos conjuntos ao serviço de igrejas ou aristocratas dão lugar às orquestras e às companhias de ópera, financiadas com a venda de ingressos ao público. (PAHLEN, 1993, pág. 233 a 236)

Numa primeira fase, agrupam-se os seguintes compositores: Beethoven, Spohr, Hoffmann, Carl Maria von Weber e Franz Schubert. Estes compositores cresceram no seio da expansão da vida concertista de finais do século XVIII e princípios do XIX. As melodias cromáticas de Muzio Clementi e as óperas de Gioachino Rossini (1792-1868), Luigi Cherubini (1760-1842) e Étienne Mehul (1763-1817) têm um lugar de destaque. Ao mesmo tempo, a composição de canções para voz e piano sobre poemas populares, para satisfazer a demanda de um crescente mercado de público da classe média, foi uma nova e importante fonte de entradas económicas para os compositores. Os trabalhos mais importantes foram os ciclos de canções de Schubert e as óperas de Weber, especialmente *Der Freischütz* (O franco atirador, 1817-1821), *Euryanthe* (1822-1823) e *Oberon* (1825-1826).

A fase seguinte de compositores românticos inclui Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin e Hector Berlioz. Nasceram no século XIX e deixaram um vasto legado de produção musical de grande valor. Mendelssohn foi particularmente precoce, escrevendo os seus primeiros quartetos, um octeto e música orquestral antes dos vinte anos. Chopin dedicou-se à música para piano,

incluindo estudos (cujo objectivo era aprimorar a técnica do instrumentista) e dois concertos. Berlioz comporia a primeira sinfonia notável depois da morte de Beethoven, a *Sinfonia fantástica* (1830).

Surge uma grande variedade de pequenas formas, entre elas as danças, como as valsas, as polonesas e as mazurcas, o romance, a canção sem palavras, o prelúdio, o noturno, a balada e o improviso. Houve um rico florescimento da canção, principalmente do Lied para piano e canto. Ao mesmo tempo estabeleceu-se o que agora se conhece como ópera romântica, com uma forte conexão entre Paris e o norte da Itália. A combinação do virtuosismo orquestral francês, as linhas vocais e o poder dramático italiano, junto a libretos que se baseavam na literatura popular, estabeleceram as normas que continuam a dominar a cena operística. As obras de Vincenzo Bellini (1801-1835) e Gaetano Donizetti (1797-1848) foram imensamente populares nesta época.

Um aspecto importante desta parte do romantismo foi a ampla popularidade atingida pelos concertos para piano (ou recitais, como os chamava Franz Liszt), que incluíam improvisações de temas populares, peças curtas e outras mais longas, tais como as sonatas de Beethoven ou Mozart. Um dos intérpretes mais notáveis das obras de Beethoven foi Clara Wieck (1819-1896), que casou com Robert Schumann. As novas facilidades de viajar, oferecidas pelo comboio a vapor, permitiram que surgissem grupos internacionais de admiradores de virtuosos, como os pianistas Liszt, Chopin e Sigismond Thalberg (1812-1871) e o violinista Niccolò Paganini (1782-1840). (Acedido em 16 de Agosto de 2010 em http://pt.wikilingue.com/es/M%C3%BAsica_do_Romantismo) A par do instrumentista virtuoso, forma-se no século XIX o instrumentista de música de câmara. A ele não interessa a execução tecnicamente admirável, mas sim o esgotamento do conteúdo musical naquela forma artística. Haydn e Mozart foram seus pioneiros, mas as exigências que Beethoven impôs neste género demandaram uma dedicação essencialmente reforçada e profunda. (PAHLEN, 1993, pág. 232)

Em finais dos anos 1830 e nos anos 1840, os frutos da composição desta geração foram apresentados ao público, como por exemplo as obras de Robert Schumann, Giacomo Meyerbeer (1791-1864) e do jovem Giuseppe Verdi (1813-1901).

É importante notar que o romantismo não era o único, e nem sequer o mais importante, género musical ouvido na época, já que os programas dos concertos estavam, em grande parte, dominados pelo género clássico. Com as orquestras sinfónicas a realizarem temporadas regulares, a pouco e pouco esta tendência vai-se alterando. Foi nesta época que Richard Wagner produziu a sua primeira ópera de grande êxito e iniciou a busca de novas formas para expandir o conceito dos dramas musicais. Wagner gostava de se chamar a si mesmo revolucionário. (Acedido em 16 de Agosto de 2010 em http://pt.wikilingue.com/es/M%C3%BAsica_do_Romantismo) A orquestra cresceu em tamanho e abrangência. A secção dos metais ganhou maior importância. Na secção das madeiras, adicionou-se o flautim, o clarinete baixo, o corne inglês e o contrafagote. Os instrumentos de percussão ficaram mais variados. Aumentou o número de instrumentistas de cordas. O Concerto romântico usava grandes orquestras e os compositores, agora sob o desafio da habilidade técnica dos virtuosos, tornavam as partes do solo cada vez mais difíceis. (Acedido em 18 de Agosto de 2010 em <http://www.oliver.psc.br/historia%20musica.htm#M%C3%A9sica%20Rom%C3%82ntica>)

Além de precisar de uma orquestra maior, as obras do romantismo tornaram-se mais longas. Uma sinfonia típica de Haydn ou Mozart dura aproximadamente vinte ou vinte e cinco minutos. Já a terceira sinfonia de Beethoven, que se costuma considerar como fazendo parte do romantismo inicial, dura cerca de quarenta e cinco minutos. Esta tendência cresceu notavelmente nas sinfonias de Anton Bruckner (1824-1896) e atingiu as suas cotas máximas no caso de Gustav Mahler (1860-1911) com sinfonias que têm uma hora de duração (como é o caso da primeira e da quarta) até sinfonias que duram mais de uma hora e meia (como a segunda, a terceira ou a nona). (Acedido em 16 de Agosto de 2010 em http://pt.wikilingue.com/es/M%C3%BAsica_do_Romantismo) Somente no romantismo se desaprovou o aplauso intermédio, pois o mesmo rompia a unidade espiritual de cada obra. Agora, já não basta dar indicações de compasso a partir do cravo e manter a orquestra unida com acordes. A harmonia precisa torna necessária uma indicação de sinais durante toda a peça. Devem ser dadas indicações para entrada e mudanças de tempo, consideravelmente aumentadas na música romântica em relação à clássica. A orquestra deve ser sincronizada para uma execução uniforme. A época compreendida entre 1750 e 1900 pode ser considerada como a época da evolução da orquestra. (PAHLEN, 1993, pág. 234 a 235)

O conflito entre o ideal da música puramente instrumental e o forte pendor literário da música oitocentista resolveu-se no conceito de música programática. Na acepção que Liszt e os outros autores do século XIX deram ao termo, a música instrumental era associada a uma matéria poética, descritiva ou mesmo narrativa, não por meio de figuras teórico-musicais nem pela imitação de sons e dos movimentos naturais, mas pela sugestão imaginativa. A música programática pretendia absorver e transmutar integralmente na música o tema imaginado, de tal forma que a composição daí resultante o transcendesse e fosse independente dele. A música instrumental torna-se, assim, o veículo de expressão de pensamentos. No início do século XIX, há uma grande afinidade entre artista e natureza, a qual passa a ser descrita nas obras dos compositores românticos e funciona como um refúgio, uma fonte de força, inspiração e revelação. O ponto de partida da música programática foi *As estações* de Haydn (estreada em 1801 e baseada no poema *The Seasons*, traduzido para alemão em 1793, de James Thomson, 1700-1748, que descreve o trabalho do campo) e a Sinfonia Pastoral (1807-1808, que descreve a sensação experimentada em ambientes rurais) de Beethoven. Seguiram-se as aberturas de Mendelssohn, as sinfonias da Primavera (1841) e do Reno (1850) de Schumann, os poemas sinfónicos de Berlioz e de Liszt, as óperas de Weber e Wagner. Uma segunda forma de os românticos conciliarem a música e a palavra reflecte-se na importância que deram ao acompanhamento instrumental da música vocal, partindo dos *lieder* de Schubert para a orquestra sinfónica, que envolve as vozes dos dramas musicais de Wagner. (GROUT, 1994, pág. 574 e 575)

Romantismo tardio (1850-1910)

Com a chegada da segunda metade do século XIX, muitas das mudanças sociais, políticas e económicas que se iniciaram na era pós-napoleónica se afirmaram. O telégrafo e as vias ferroviárias uniram a Europa. O nacionalismo, que foi uma das fontes mais importantes do princípio do século,

formalizou-se em elementos políticos e linguísticos. A literatura, que tinha como audiência a classe média, converteu-se no objectivo principal da publicação de livros, incluindo a ascensão da novela como a principal forma literária.

Muitas das figuras da primeira metade do século XIX já se tinham retirado ou morrido. Muitos outros seguiram outros caminhos, aproveitando uma maior regularidade na vida de concertista, e recursos financeiros e técnicos disponíveis. Nos cinquenta anos anteriores, muitas inovações na instrumentação, incluindo o piano de acção de duplo escape (*double escapement*), os instrumentos de sopro com válvulas, e os violinos e violas com queixeira, passaram de algo inovador a regular. O incremento da educação musical serviu para criar um público mais amplo para a música. Com a fundação de conservatórios e universidades, abriu-se a possibilidade aos músicos de fazerem carreiras estáveis como professores, em vez de serem empresários que dependiam dos seus próprios recursos. A soma destas mudanças pode ver-se na produção de sinfonias, concertos e poemas sinfónicos que foram criados, e a expansão das temporadas de óperas de muitas cidades e países, como Paris, Londres ou Itália.

O período romântico tardio também viu vigorar o auge dos géneros chamados nacionalistas, que estavam associados à música popular (folclórica) e à poesia de determinados países. A noção de música alemã ou italiana já estava longamente estabelecida na história da música, mas a partir de finais do século XIX criaram-se os subgéneros como o russo, com Mikhail Glinka (1804-1857), Modest Mussorgsky (1839-1881), Nicolay Rimski-Korsakov (1844-1908), Piotr Tchaikovski (1840-1893) e Alexander Borodin (1833-1887), e o francês, com Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns (1835-1921), Georges Bizet (1838-1875), Gabriel Fauré (1845-1924), Erik Satie (1866-1925) e Maurice Ravel (1875-1937), entre outros.

Muitos compositores foram expressamente nacionalistas nos seus objectivos, procurando compor ópera ou música associada com a língua e cultura das suas terras de origem.

O pós-romantismo dá-se no período entre 1870 e 1949, sendo um movimento que se diferencia do Romantismo pela exuberância orquestral e pelos desenvolvimentos sinfónicos; também se caracteriza por um intenso cromatismo que supera Richard Wagner e acaba na atonalidade. Observa-se nos compositores pós-românticos a melancolia que os conduz à perda da cultura romântica. Os compositores mais representativos deste estilo foram Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1864-1949). (Acedido em 16 de Agosto de 2010 em http://pt.wikilingue.com/es/M%C3%Basica_do_Romantismo)

Pintura

A pintura do romantismo surge no ocidente europeu e vigorou cerca de cem anos, entre o fim do século XVIII e o fim do século XIX, como reacção ao equilíbrio, impessoalidade, racionalidade e sobriedade do classicismo, e a sua ênfase estava na expressão de visões pessoais, fortemente coloridas pela emoção dramática e irracional. Não foi um estilo unificado em termos de técnica ou temática, já que a diversidade de contextos nos vários países onde essa corrente floresceu deu

margem à formação de escolas regionais bastante características e, por vezes, centradas em temas ou abordagens específicos. Charles Baudelaire afirmou: *“O romantismo não se encontra nem na escolha dos temas nem na sua verdade objectiva, mas no modo de sentir. Para mim, o romantismo é a expressão mais recente e actual da beleza. E quem fala de romantismo fala de arte moderna, quer dizer, intimidade, espiritualidade, cor e tendência ao infinito, expressos por todos os meios de que as artes dispõem”*... O elo unificador do Romantismo foi o desejo de expressão do individual, do intenso, do subjectivo, do irracional, do espontâneo e do emocional, do visionário e do transcendente, a substituir o impessoal, o lógico, o moderado e o claro, o equilibrado e o pré-programado que estruturaram o ideal clássico.

No livro *Um inquérito Filosófico sobre as origens das nossas Ideias do Sublime e do Belo*, de Edmund Burke (1729-1797), publicado em 1757, abriu-se caminho para uma estética de terrores. Depois da tentativa de Burke de restringir a arte visual a uma teoria de paixões humanas, as categorias do grande e do sublime, a rispidez arcaica, os estímulos mentais provocados pelo bizarro, obscuro, caótico e até mesmo os efeitos de choque que expuseram as profundidades e os abismos da alma humana, começaram cada vez mais a figurar no pensamento europeu como forças motivadoras de obras de arte. O conceito de pitoresco transformou-se num termo-chave da época. Richard Payne Knight (1750-1824) sustentou que o carácter pitoresco se baseava sobretudo em valores de luz e de cor, os quais ganharam potencial simbolismo a partir do tratado de Johann Goethe, *Zur Farbenlehre* (A teoria das cores, publicado em 1810). Este conduziu a uma antecipação teórica da dissolução de questões temáticas concretas em efeitos puros de cor, que pouco tempo depois seriam admiravelmente postos em prática por William Turner.

Tomando a cor e a luz como aspectos dominantes, permitiu-se que os pintores abandonassem o esquema racional da perspectiva para um espaço indeterminado. Caspar David Friedrich criou um espécime exemplar no seu *O Monge à beira-mar* (1808) e Turner, novamente, levou o princípio a um extremo que quase sugere a abstracção moderna. (WOLF, 2008, pág. 9 e 10)



Fig.29 - Caspar Friedrich -
O Monge à beira-mar (1808)

Isso explica porque é que em muitos países, especialmente em Inglaterra e na Alemanha, a paisagem se transformou no principal tema da pintura romântica. Na paisagem, a natureza era relevada como a arena dos poderes mais elevados. A extensão infinita do oceano, o sublime reino alpino, a vista panorâmica do horizonte longínquo, mas também a solidão da floresta - um termo-chave do Romantismo Alemão, cunhado em 1797 por Ludwig Tieck - poderiam evocar a presença divina na natureza elementar e fazer o observador senti-la. Poderiam simultaneamente expressar o isolamento humano confrontado com o universo limitado. O ambiente natural foi descrito como um espelho de processos mentais e emocionais interiores. Alguns artistas paisagistas românticos concentraram-se na história natural e nos processos de crescimento e de decadência. (Acedido em 7 de Setembro de 2010 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_do_romantismo)

Muito do que estimulou os artistas românticos, por volta de 1800, tinha sido preparado anos antes. Após as dissertações de Burke sobre o sublime, os jardins foram gradualmente preenchidos com ruínas artificiais, capelas góticas, pagodes chineses e pavilhões mouriscos. Os seus traçados estavam impregnados de anseios por lugares e épocas distantes, uma predilecção pelo exótico e pelo medieval, e uma estética de declínio e de deterioração que viria a caracterizar a pintura romântica posterior.

O jardineiro paisagista de William Chambers (1726-1786) esquematizou, apesar de nunca terem sido executados, jardins com paisagens de terror e melancolia que se encaixavam nos romances góticos românticos iniciais. Ele imaginava ruínas queimadas e inundadas, povoadas por animais selvagens e famintos, instrumentos de tortura dispersos pelo solo, masmorras de onde se poderiam ouvir os gritos dos mártires, e vulcões artificiais expelindo nuvens de fumo vermelho-vivo. Em cavernas sombrias, os visitantes do parque passariam por entre cadáveres de cera de reis famosos e dos criminosos mais hediondos de todos os tempos, enquanto uma música celestial inquietante, vinda dos órgãos de água, tocava em fundo. Os visitantes não eram agredidos apenas visual e acusticamente, mas também fisicamente, pois eram sujeitos a tremores de terra artificiais, choques eléctricos, banhos de chuva mecânicos e explosões repentinas. Uma caminhada pelo parque transformar-se-ia num espectáculo teatral e numa experiência arrepiante.

O estilo neogótico inglês, que surgiu juntamente com os jardins no século XVIII, rapidamente se tornou um instrumento de expressão do estilo romântico por parte dos principais apoiantes. Um outro fenómeno do século XVIII que se ajustava ao Pré-Romantismo foi a transformação da experiência das pessoas sobre os lugares distantes e estranhos. Durante aproximadamente dois séculos, realizaram-se viagens para Itália a fim de se expandir os conhecimentos sobre locais da Antiguidade e sobre a arte renascentista. Por volta de 1700, na Alemanha, Johann Gottfried Herder tentou tornar o oriente popular, uma tentativa prosseguida por Friedrich Schlegel, que em 1800 declarou que o romântico supremo deve ser procurado no Oriente - o que para ele abrangia o norte de África e toda a Ásia. As pinturas paisagísticas ganham um papel de relevo. (WOLF, 2008, pág. 9 a 15)

Em 1806, surge na Alemanha um grupo de jovens artistas, intitulado os nazarenos, fundado por Johann Friedrich Overbeck (1789-1859) e constituído por Giotto di Bondone (1266-1337), Masaccio (1401-1428) ou Pietro Perugino (1450-1523), Wilhem von Schadow (1789-1862), Peter Cornelius (1783-1867), Philipp Veit (1793-1877) e Julius von Carosfeld (1794-1872). Inicialmente não

existiu uma uniformidade de estilo entre os seus membros. Havia, sim, uma preferência para tratar os temas não apenas como assuntos pictóricos, mas como lições morais, sermões ou guias espirituais, que fossem úteis a quem contemplasse o quadro. Overbeck desejava que a pintura alemã voltasse às formas do gosto medieval germânico e às escolas anteriores a Rafael Sanzio (1483-1520), interesse que coincidia com o movimento nacionalista que teve o seu início nas lutas contra Napoleão. Decoraram a Casa Bartholdy, lugar de residência do cônsul da Prússia. O tema proposto foi a interpretação pictórica das cenas da vida de José.



Fig. 30 - Cornelius
Os sonhos do faraó

Decoraram também o Casino Massimo com temas baseados nas obras dos maiores poetas italianos: Dante Alighieri (1265-1321, *Divina Comédia*), Ludovico Ariosto (1493-1503) e Torcato Tasso (1544-1595, *Jerusalém Libertada*).



Fig. 31 - Carosfeld
Orlando Furioso

Tecnicamente, os Nazarenos valorizavam a linha em relação à cor. A questão cromática significava muito pouco para estes pintores que, muito frequentemente, a limitavam ao indispensável. Os Nazarenos exerceram a sua influência em numerosos países da Europa. Em Itália, Tommaso Minardi (1787-1871) esteve próximo deles. Em França, os seus princípios influenciaram Jean-August Ingres (1780-1867) e o seu círculo e, em Espanha, Claudio Lorenzale (1816-1889) e Joaquín Espalter (1809-1880) entre outros. (MORA; COLL, 1992, pág. 217 a 219)

Os mais interessantes representantes do Romantismo pictórico alemão são Philipp Otto Runge (1777-1810) e Caspar David Friedrich, que se destacaram tanto pelas realizações pictóricas como pelas suas específicas vivências. Runge iniciou um extenso estudo sobre os escritos de Jakob Boehme (1575-1624) sobre a cor. Na sua obra teórica, anuncia a importância da paisagem na pintura, ao defender o predomínio da natureza sobre o homem. No entanto, não deixou pintada nenhuma paisagem. Apesar de ser um autor de obras religiosas, fantásticas e alegóricas, seria no retrato que conseguiria as suas mais interessantes realizações, dotadas de uma forte e intensa carga emotiva e espiritual. É exemplo disso o *Retrato* de seus pais. (MORA; COLL, 1992, pág. 214 e 215)



Fig.32 - Runge - Retrato (1806)

As suas investigações sobre a cor levam-no a escrever a obra *A esfera da cor*, publicada em 1810. Entre os seus princípios consta a existência de apenas três cores: amarelo, vermelho e azul. O seu objectivo era criar um mundo inteiro de cores resultantes da mistura destas três entre si com o branco e o preto, de forma a descrever um esquema tridimensional com a organização de todas as cores de acordo com a sua tonalidade, brilho e saturação. (Acedido em 10 de Setembro de 2010 em <http://dc-visual.blogspot.com/>)

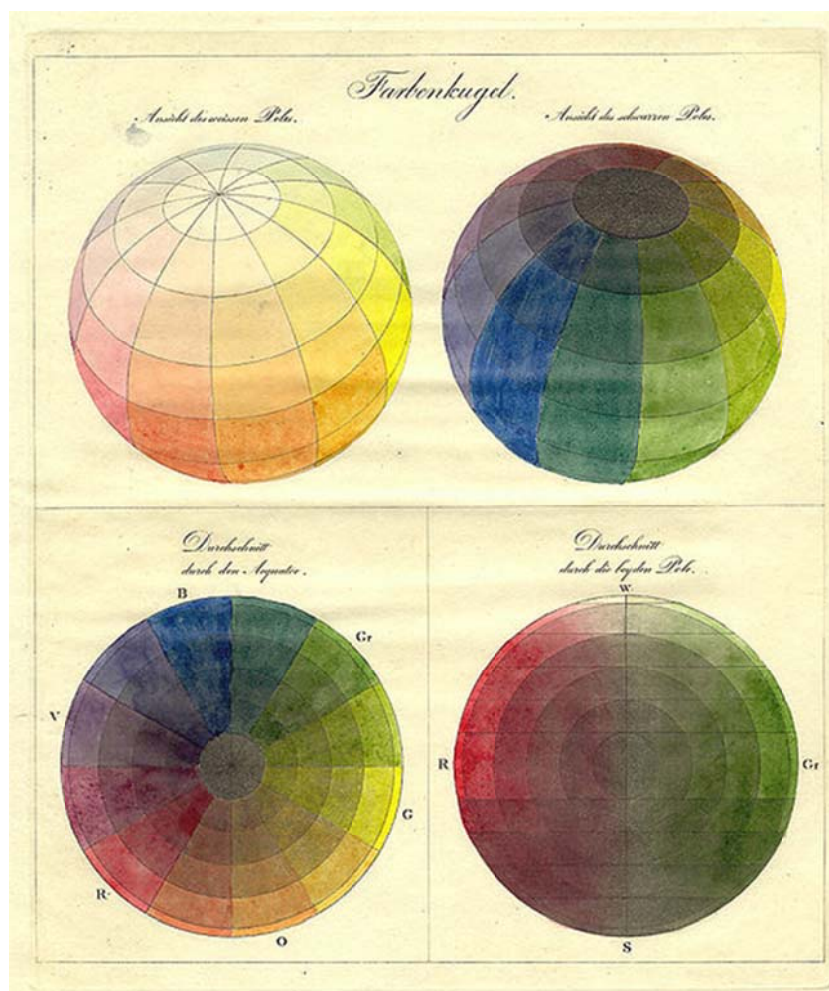


Fig. 33 - Runge - Esfera de cor - 1807

A expressão de Caspar Freidrich utiliza um estilo preciso e linear para criar um espaço ilimitado, onde se inscrevem personagens situados num primeiro plano, que, de costas para o espectador, observam a infinitude da natureza. É a contemplação da contemplação que interessa ao autor. São exemplo desta poética obras como *Os barcos naufragados de Rungen* (1798), *Viajante sobre um mar de névoa* (1818) e *Casal contemplando a Lua* (1830-1835).

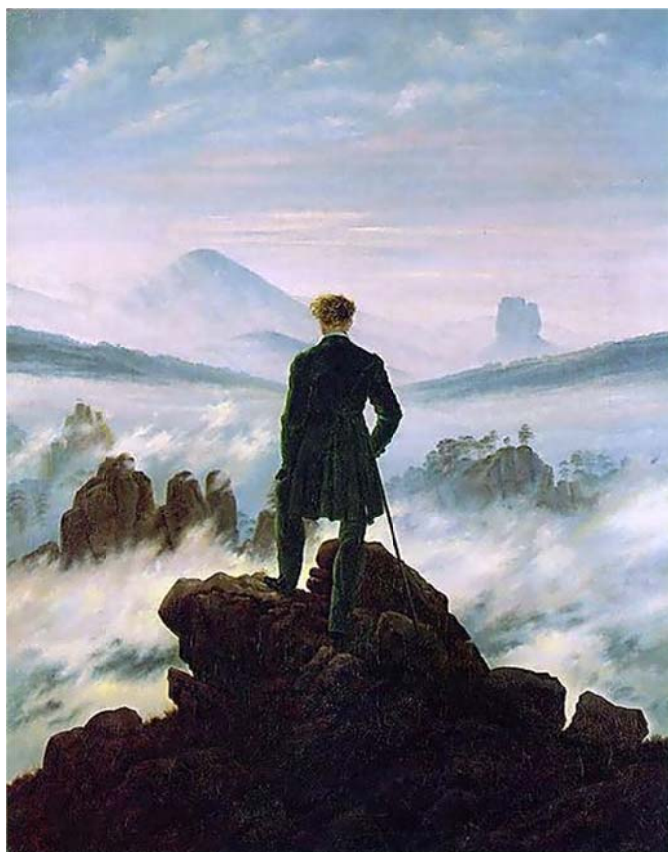


Fig. 34 - Friedrich -
*Viajante sobre
um mar de névoa* (1818)



Fig. 35 - Friedrich -
*Casal contemplando
a Lua* (1830-1835).

Utiliza símbolos tradicionais como a Cruz e a âncora, entre outros, mas também outras simbologias ligadas à tradição romântica, como o uso das árvores enquanto símbolo da religião viva da natureza, a representação de barcos, símbolos do nomadismo romântico, ou então a evocação de viagens que pretendem significar a procura do eu ou uma fuga sem fim da realidade. (MORA; COLL, 1992, pág. 214 a 217)

Expressa-se a solidão e angústia do criador diante de uma sociedade incompreendida, só encontrando consolo na natureza, representada com uma face ora épica e heróica, ora lírica e terna, ora patética e aterrorizante, como que se de um espelho de alma atormentada se tratasse. Também esses sentimentos muitas vezes se mostravam como uma profunda compaixão para com o sofrimento do homem, ou como uma revolta contra a opressão e as desigualdades, tendo muitas vezes servido a pintura para defender o povo contra a tirania do sistema. Os seus principais representantes foram Francisco de Goya (1746-1828) e Eugène Delacroix, considerados os pintores românticos por excelência. A tela *A Liberdade guiando o povo* (Delacroix, 1830) reúne o vigor e o ideal românticos. O tema é a revolução, com os revolucionários guiados pelo espírito da Liberdade (retratados aqui por uma mulher carregando a bandeira da França). (Acedido em 10 de Setembro de 2010 em http://wapedia.mobi/pt/Pintura_do_romantismo)



Fig. 36 - Eugène Delacroix - A liberdade guiando o povo (1830)

Um outro tema característico da pintura romântica era a visão emoldurada, uma paisagem vista de um interior através de uma janela aberta ou de uma porta. Um dos seus representantes foi Caspar Friedrich em *A Mulher à Janela* (1822) e Johann Dahl (1788-1857) em *Vista do Castelo de Pillnitz de uma janela* (1824). (WOLF, 2008, pág. 12)



Fig. 37 - Friedrich - A Mulher à janela
(1822)

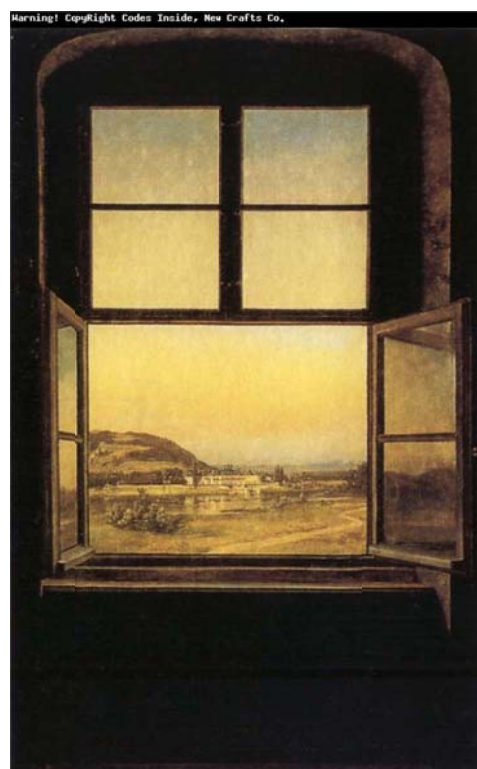


Fig. 38 - Dahl - *Vista do Castelo de
Pillnitz de uma janela* (1824)

O mundo invisível era muitas vezes tornado visível pela mão do artista. Eram comuns as representações de sonhos e pesadelos, de visões místicas e religiosas, de fábulas, de mitos antigos, e do imaginário interior subjectivo de cada artista, bem exemplificados na obra de William Blake e Henry Fuseli (1741-1825). Outros experimentam a dissolução das formas, a fim de transcender os limites convencionais da nossa visão e abrir as portas a novas formas de percepção e sensibilidade, como atesta a pintura quase abstracta de William Turner.

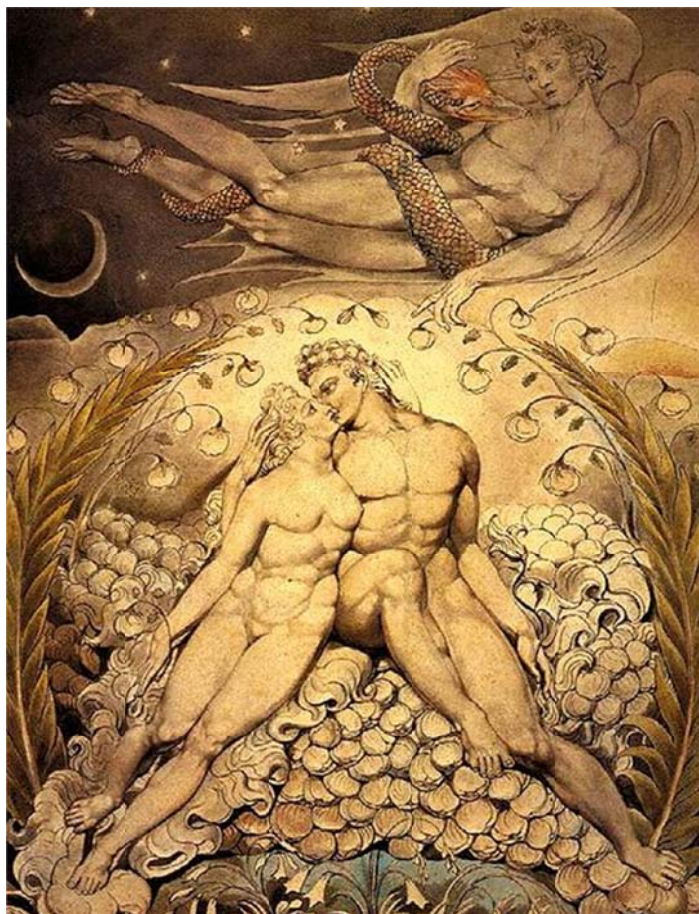


Fig. 39 - Blake - *Satã observando o Amor de Adão e Eva*

A pintura romântica é muitas vezes tida como oposta à neoclássica e à académica. Contudo, depende delas em termos de técnica e tomou de empréstimo muitos dos seus modelos formais e, ocasionalmente, dos seus temas, sendo por vezes uma tarefa inglória definir fronteiras de estilo, por ambos terem coexistido durante algum tempo. Como distinção genérica, os românticos dão maior ênfase à cor, o seu desenho é menos exacto e linear, privilegiando a mancha e a pincelada expressiva na construção da forma, as suas composições são mais movimentadas e a sua luz tem contrastes mais poderosos. A paisagem está muitas vezes representada em tempestades ou no mar agitado, com efeitos aos níveis da atmosfera e da iluminação, realçando a sensação de grandiosidade na vista de altas montanhas, vales profundos e no horizonte infinito, temas centrais na arte de Albert Bierstadt (1830-1902) e Caspar Friedrich, entre outros.



Fig. 40 - Bierstadt - *The Oregon trail* (1869)

Não há dúvida de que o Romantismo, embora tenha tido enorme impacto na Alemanha, foi um fenómeno que se difundiu por toda a Europa nos últimos anos do século XVIII. Ocasionalmente, atravessou também as fronteiras da Europa, como, por exemplo, estimulando pintores americanos do final do século XIX a desenvolverem uma versão original do estilo. (Acedido em 7 de Setembro de 2010 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_do_romantismo)

CAPÍTULO IV

Beethoven

Schubert

Beethoven

Biografia

Ludwig van Beethoven nasceu a 16 ou 17 de Dezembro (não se sabe a data com exactidão) de 1770, em Bonn, na Alemanha. O nome da sua família é de origem holandesa (derivado do nome de uma aldeia - Bettenhoven). O avô do compositor, também Ludwig van Beethoven (1712-1773), maestro de capela, era originário da Bélgica, e a família estava há poucas décadas na Alemanha. É filho de Johann van Beethoven (1740-1792), músico de corte, e de Maria Magdalena Kewerich (1746-1787). Do casamento de seus pais nasceram sete filhos, chegando apenas três à idade adulta: Ludwig, Kaspar Karl e Nicolas Johann.

Desde cedo que o pai de Beethoven percebeu que este dispunha de um talento invulgar para a música, obrigando-o a estudar várias horas por dia desde os 5 anos, sob a orientação do professor Christian Gottlob Neefe (1748-1798), organista da corte. O jovem Beethoven aprendeu vários instrumentos, como o violino, a viola, o órgão e o piano. Se, por um lado, a sua formação musical era esmerada, por outro, no colégio, foi um aluno mediano, facto decorrente da resolução de seu pai em torná-lo outro Mozart. As falhas de aprendizagem foram comprovadas nas suas cartas, que continham inúmeros erros ortográficos. Este problema foi minimizado, conseguindo, na idade adulta, adquirir uma cultura razoável. Nesta tarefa foi ajudado por Neefe, que se encarregou da formação cultural do jovem e o iniciou no conhecimento dos escritores clássicos e dos poetas modernos, desenvolvendo-lhe o gosto pela boa leitura.

Em 1779, começou a estudar a obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Aos 11 anos, foi nomeado organista suplente da corte. Era um adolescente introspectivo, tímido e melancólico. Aos 13 anos, depois de abandonar a escola, trabalhava como organista, cravista, ensaiador do teatro, músico de orquestra e professor, assumindo precocemente a chefia da família aquando da morte de seu pai.

Em 1784, Beethoven conheceu o jovem Conde Ferdinand von Waldstein (1762-1823), tornando-se seu amigo. Em 1787, o Conde, apercebendo-se do seu grande talento, enviou-o para Viena, a fim de estudar com Mozart. Não obstante, Mozart não terá tido tempo de lhe prestar a atenção que esperava, reconhecendo contudo o seu génio. Beethoven regressaria a Bona em apenas duas semanas. Começou então um curso de literatura, tendo os primeiros contactos com as ideias da Revolução Francesa, com o Iluminismo e com o Sturm und Drang, corrente da literatura alemã, de Johann Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805). Esses ideais tornar-se-iam fundamentais na arte de Beethoven. (Acedido em 22 de Setembro de 2010 em <http://geniosmundiais.blogspot.com/2006/01/biografia-de-ludwig-van-beethoven.html>)

Em Bona, Beethoven conhece a família Breuning, que o contrata como professor de música. O jovem músico passou a ser tratado como íntimo da família e a Sra. Breuning passou a ser para Beethoven aquela que preencheria o seu vazio cultural, ensinando-lhe francês, um pouco de matemática e literatura alemã. O compositor conseguiu consolidar a sua carreira com a ajuda desta família, assim como a sua fama de organista de corte. Nos anos que se seguiram, Beethoven

trabalhou como professor e compôs para a nobreza local, facto que possibilitou que vínculos com a aristocracia fossem criados. (Acedido em 22 de Setembro de 2010 em <http://forum.cifraclub.com.br/forum/13/61976/>)

Com 21 anos, em 1792, partiu definitivamente para Viena, tendo sido então aceite como aluno de Joseph Haydn (1732-1809), embora Beethoven logo procurasse complementar o seu estudo com aulas junto de outros professores, nomeadamente Johann Albrechtsberger (1735-1809, maestro de capela na Catedral de S. Estêvão), Antonio Salieri (1750-1825) e Emmanuel Föerster (1748-1823).

Tornou-se, nesses primeiros anos em Viena, um pianista virtuoso, com sucesso nos meios aristocráticos, cultivando alguns admiradores. Publicou, em 1795, o seu Opus 1 (trios para piano, violino e violoncelo) que haviam sido executados pela primeira vez em 1793, em casa do Príncipe Karl Lichnowsky (1761-1814). (Acedido em 23 de Setembro de 2010 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven)

Aos 25 anos, em 1796, surgiram os primeiros sintomas de uma grande tragédia, quando lhe foi diagnosticada uma congestão dos centros auditivos internos, prenúncio da sua futura surdez. Ao descobrir que a doença seria incurável, viria a afastar-se do convívio social, vivendo como compositor e professor e procurando ocultar o problema. Em 1801, a situação começa a tornar-se alarmante. Escreve ao médico Franz Wegeler, grande amigo seu: *"Durante dois anos procurei evitar a companhia de todos, simplesmente porque não posso dizer que estou surdo. Se eu tivesse outra profissão, tudo seria mais fácil, mas com o meu trabalho esta situação é terrível."* Em 1896 assume-o publicamente numa frase anotada nos esboços do Nono Quarteto, opus 59 nº3 em Dó Maior: *"Não guardes mais o segredo de tua surdez, nem mesmo em tua arte!"*. (Acedido em 23 de Setembro de 2010 em <http://www.renatacortezsica.com.br/compositores/beethoven.htm>)

Em 1800, com a surdez já bastante avançada, apresentou a Sinfonia nº 1 em Dó Maior, Opus 21. Em 1802, na sequência de uma profunda depressão, durante a qual chegou a pensar recorrentemente no suicídio, escrevera o Testamento de Heiligenstadt (localidade próxima de Viena), uma carta, inicialmente dirigida aos dois irmãos, Kaspar Karl Beethoven (1774-1815) e Nikolaus Johann (1776-1848) - que nunca chegaria a ser enviada - na qual reflectia, desesperado, sobre a tragédia da sua irreversível surdez e sobre a sua arte. O suicídio era um pensamento forte e recorrente: *"Oh, vós que me considerais e declarais hostil, obstinado ou misantropo, como sois injustos para comigo! Não conheceis as causas secretas que me fazem agir assim (...) E não me era possível dizer às pessoas: falem mais alto, gritem, porque estou surdo! Ah, como podia eu proclamar a falta de um sentido que deveria possuir num grau mais elevado do que qualquer outro, um sentido que outrora foi em mim mais agudo do que em qualquer dos meus colegas? (...) Estou afastado dos divertimentos da vida em sociedade, dos prazeres da conversação, das efusões da amizade (...) Estas circunstâncias levaram-me à beira do desespero e pensei, mais de uma vez, em pôr fim aos meus dias."* (Acedido em 23 de Setembro de 2010 em <http://www.renatacortezsica.com.br/compositores/beethoven.htm>) Contudo, superou estes pensamentos através da arte: *"Foi a arte, e apenas ela, que me reteve. Ah, parecia-me impossível deixar o mundo antes de ter dado tudo o que ainda germinava em mim!"*, escreveu na carta. (Acedido em 23 de Setembro de 2010 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/beethoven.jhtm>) O resultado é o nascimento de um novo Beethoven, o músico que doou toda a sua obra à

humanidade. "*Divindade, tu vês do alto o fundo de mim mesmo, sabes que o amor pela humanidade e o desejo de fazer o bem habitam-me*", continua o Testamento. (Acedido em 22 de Setembro em <http://geniosmundiais.blogspot.com/2006/01/biografia-de-ludwig-van-beethoven.html>)

Seria a arte - a música, que via como uma verdadeira missão a cumprir - a impedi-lo de concretizar aquele terrível pensamento, surgindo como única via de redenção. Cria então a sua primeira obra monumental, a Sinfonia nº 3, intitulada de *Heróica*, um ponto de mudança radical na história da música, tornando reconhecida a sua genialidade como compositor. A sua fama aumentava a cada composição publicada. Compositores como Gioachino Rossini (1792-1868), Franz Schubert (1797-1828) e Franz Liszt (1811-1886) traziam partituras para que Beethoven desse o seu parecer.

Beethoven nunca casou. A sua vida amorosa foi uma sucessão de insucessos e de sentimentos não correspondidos. Entre as várias figuras femininas que se cruzaram na sua vida, destaca-se a figura da Condessa Giulietta Guicciardi (1784-1856), a quem dedicou a sua *Sonata ao Luar*, escrita para piano em 1801. Contudo, apenas um amor terá sido intensamente correspondido, conforme revelado em carta de 1812, dirigida a uma "Bem-Amada Imortal", cuja identidade nunca ficou muito clara e suscitou grande enigma entre os biógrafos de Beethoven. Maynard Solomon (1930 -), em 1977, após inúmeros estudos, supôs que seria Antonie von Birkenstock (1780-1869), casada com um banqueiro de Frankfurt de nome Franz von Brentano. Seria, portanto, um amor realizado mas impossível. (Acedido em 25 de Setembro de 2010 em <http://www.scribd.com/doc/20820268/Biografias>)

Beethoven compusera, entretanto, algumas das suas principais obras, sendo reconhecido, já em 1814, como o maior compositor do século.

Em 1815, com a morte do irmão Kaspar, lutou na justiça para ser o único tutor do sobrinho de 8 anos e, ao fim de meses de um desgastante processo judicial, ganhou o direito a cuidar da criança, em detrimento da mãe, dada a sua conduta. (Acedido em 25 de Setembro de 2010 em <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/beethoven/beethoven.php>)

Voltaria, nos anos seguintes, com o agravamento da surdez, a passar uma fase de grande depressão, à qual só reagiria em 1819, resultando, na década seguinte, numa larga produção de obras-primas: Sonatas para piano, Variações Diabelli (1819-1823), Missa Solene (1818-1822), Quartetos de cordas e a Nona Sinfonia (iniciada em 1817, mas apenas concluída em 1822, e executada pela primeira vez em 1825). A sua obra constituir-se-ia numa influência decisiva para toda a música do século XIX.

Numa época em que tinha grandes planos futuros (uma Décima Sinfonia, um Requiem, uma Ópera), acabou por ficar gravemente doente, tendo contraído uma pneumonia, além da cirrose e infecção intestinal que já o afectavam. Com uma vida coroada de glórias e sucessos, mas idoso, surdo e desamparado, entraria na imortalidade a 26 de Março de 1827, como o maior génio da música de todos os tempos. Segundo a autópsia, a causa da morte foi cirrose. Em 1888, os restos mortais de Beethoven foram exumados e transferidos para o cemitério central de Viena, onde actualmente repousam ao lado da tumba de Schubert. (Acedido em 25 de Setembro de 2010 em <http://memoriavirtual.net/tag/beethoven/>)

Obra

Ludwig van Beethoven é visto como uma das figuras mais influentes na história da música erudita europeia. A sua música salienta-se entre a mais executada, discutida e revista. É reconhecido como o grande elemento de transição entre o Classicismo e o Romantismo. Toda a sua obra é fruto da sua personalidade sonhadora e melancólica, um tanto épica, e verdadeiramente romântica. Ele foi um dos primeiros compositores a dar um papel fundamental ao elemento subjectivo na música. *"Saída do coração, que chegue ao coração"*, disse a respeito de uma das suas obras.

Não abandonou contudo as formas clássicas herdadas de Mozart e do seu mestre Haydn. Não obstante, foi capaz de inovar dentro dos moldes tradicionais, não os destruindo, mas alargando as fronteiras da arte e inovando através de um processo gradual, que acabaria por culminar em obras como os últimos Quartetos de cordas.

O estilo de Beethoven tem características marcantes: grandes contrastes de dinâmica (pianíssimo vs. fortíssimo) e de registo (grave vs. agudo), acordes densos, alterações de compasso, temas curtos e incisivos, vitalidade rítmica e, em obras de forma sonata, desenvolvimentos longos em detrimento de exposições mais concentradas. (Acedido em 26 de Setembro de 2010 em <http://geniosmundiais.blogspot.com/2006/01/biografia-de-ludwig-van-beethoven.html>)

Os especialistas costumam dividir a sua obra em três fases, seguindo a linha definida pelo musicólogo Wilhelm von Lenz (1809-1883). As inovações estilísticas de Beethoven incluem duas conquistas: primeiro, trouxe à forma clássica o seu mais alto nível expressivo, a expansão na educação formal e harmónica, a evolução ao nível estrutural, e desenvolveu a linguagem musical dos seus predecessores, Mozart e Haydn. Foi imensamente influente sobre a linguagem musical e o pensamento do Romantismo, seja como fonte de inspiração directa, como acontece com a música de Richard Wagner (1813-1883) e de Johannes Brahms (1833-1897), seja em termos de definição de uma reacção contra a sua linguagem musical estilística, como com a música de Félix Mendelssohn (1809-1847).

Lenz divide as obras do autor segundo a sua personalidade artística. A primeira é caracterizada por um estilo tempestuosamente emocional, contemporâneo do pré-romantismo alemão, embora se encontrem ainda traços mozartianos. Dá conta das obras escritas entre 1792 e 1800, ou seja, as suas primeiras peças publicadas em Viena. Isso incluiria os trios do Opus 1 (1793-1794), a Sonata Patética (1798-1799), o primeiro concerto para piano (1798-1799), o segundo concerto para piano (1794, 1795 e 1798) e a Primeira Sinfonia (1799-1800), obras ainda tradicionais, dominadas pelo idioma clássico mas que já apresentam alguns traços pessoais. Neste período, inicia as suas aulas com Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger e Antonio Salieri. Dedicou bastante tempo à actividade de intérprete e improvisador. A segunda fase, clássica na forma mas romântica e individualista, corresponderia ao período de 1800 a 1814, marcado pelo Testamento de Heiligenstadt e pela Carta à Bem-Amada Imortal, por outras palavras, pela surdez e pelas decepções amorosas. São características dessa fase obras como a Sonata ao Luar (1801), a Sinfonia Eroica (1802-1804), os dois últimos concertos para piano (em 1806, 4º concerto, e em 1809, 5º concerto - O Imperador). Desenvolveu um estilo e carácter próprios: escreve para uma orquestra maior; utiliza

sonoridades mais escuras e pesadas, baseadas nos sons graves; utiliza estruturas arquitectónicas complexas; desenvolve o material musical - temas e motivos; expande a harmonia. A última fase, de 1814 a 1827, seria o período das obras monumentais e das grandes inovações: a Missa Solene (1818-1822), a Nona Sinfonia (1822-1824), os últimos quartetos de cordas (1825-1826). É a fase de maior e mais profunda interiorização, chegando a expressões que os contemporâneos só sabiam explicar pela surdez, e que hoje se nos afiguram como abstracções sobre-humanas e como grandes documentos humanos.

Embora mais tarde os estudiosos pusessem em causa essa categorização simplista, a periodização é ainda amplamente utilizada. Análises posteriores resultaram numa ligeira revisão das suas datas originais e num amplo consenso sobre três períodos: um período de formação, que se estende até 1802, um período médio - de 1803 a 1812 - e um período maduro - de 1813 a 1827. Cada período demonstra evolução estilística na linguagem musical, bem como uma importante evolução na vida pessoal do compositor.

A obra de Beethoven alargou-se a todos os géneros musicais da sua época. Compôs ópera, música para teatro e ballet, oratório, missas e variações. Viria a ser universalmente conhecido pelos quatro grandes ciclos dedicados às formas clássicas: as sonatas, os concertos, os quartetos de cordas e as sinfonias. (Acedido em 25 de Setembro de 2010 em <http://memoriavirtual.net/tag/beethoven/>)

Beethoven e o Romantismo

Beethoven inaugurou o Romantismo musical usando não os sentimentos, mas a inteligência. Dedicou-se à tarefa de transpor para a arte dos sons o ideal estético dos escritores Goethe e Schiller, que admirava desde a juventude. (Acedido em 25 de Setembro de 2010 em <http://geniosmundiais.blogspot.com/2006/01/biografia-de-ludwig-van-beethoven.html>). O estilo completamente novo que inventou foi definido magistralmente por E.T.A. Hoffmann: "*A música de Beethoven evoca o terror, o medo, o horror e a dor, e desperta a ânsia infinita que é a essência do romantismo*". Houve quem entendesse a arte de Beethoven como a expressão estética dos ideais da Revolução Francesa, com a sua afirmação da individualidade. Porém, dificilmente aderiria à causa revolucionária, já que as gordas mesadas que recebia vinham em grande parte de patrocinadores ligados à nobreza. Beethoven tinha uma grande admiração por Napoleão Bonaparte, a quem esteve a ponto de dedicar a sua Terceira Sinfonia, a *Eroica*, mas não por razões ideológicas. Ele identificava-se com o facto de o general corso se destacar graças ao talento, como ele, sem ter nascido em berço nobre. E brincava: "*Se a arte da guerra tiver alguma semelhança com a da música, sou capaz de derrotá-lo no campo de batalha*". (Acedido em 27 de Setembro de 2010 em http://veja.abril.com.br/081204/p_162.html).

As suas composições, criadas sem a menor preocupação em respeitar as regras até então seguidas no Classicismo, tornaram-se aclamadas. Beethoven inaugura a tradição do compositor livre, que escreve música para si, sem estar vinculado a um príncipe ou a um nobre. Tudo nele traz

a marca da liberdade: a solidão, a falta de vínculos e de responsabilidade perante os outros. Beethoven manteve-se refugiado na sua própria criação musical. (Acedido em 27 de Setembro de 2010 em <http://forum.cifraclub.com.br/forum/13/61976/>)

As Sonatas para Violoncelo e Piano

No extremo final do século XVIII, o violoncelo liberta-se do papel tradicional de instrumento de baixo contínuo para reivindicar os seus direitos de instrumento solista, e verifica-se que é nesta época que conquista o título de virtuoso, graças a compositores e instrumentistas como Jean Baptiste Bréval (1753-1823), Jean-Louis Duport (1749-1819) e Luigi Bocherini (1743-1805). As Sonatas de Beethoven inauguraram a era da sonata romântica para violoncelo. São as primeiras sonatas com uma parte de piano toda escrita. A sua construção inclui vastas introduções Adágio. Desde então é nas sonatas para violoncelo que se observa a liberdade com que Beethoven trata a sonata no que respeita à forma: notemos a título de exemplo, que a 5ª sonata possui um verdadeiro andamento lento no lugar esperado, enquanto nas 2ª e 4ª sonatas a lenta introdução é bem mais do que um simples preâmbulo, é um andamento em si, na sua própria tonalidade, afirmando as intenções dramáticas de cada obra.

A sonata para violoncelo e piano foi abordada por Beethoven antes da sonata para violino, e depois continuou, após o encerramento do ciclo de sonatas para violino. Beethoven escreveu cinco sonatas para violoncelo e piano: Sonata em Fá maior nº1, op.5 (1796); Sonata em Sol menor nº2, op.5 (1796); Sonata em Lá maior nº3, op.69 (1807-1808); Sonata em Dó maior nº4, op.102 (1815) e Sonata em Ré maior nº5, op.102 (1815). Foram originalmente escritas e executadas em pianoforte. Actualmente, são vulgarmente executadas em piano de cauda com características de sonoridade bastante diferentes, o que causa alguns problemas de equilíbrio de som, os quais não existiriam na época. Um aspecto maravilhoso das sonatas é que elas representam todos os três grandes períodos criativos de Beethoven.

Em 1796, Beethoven executou as sonatas nº1 e nº2 com o famoso violoncelista francês Jean-Pierre Duport, em Berlim, na corte do rei Frederico II da Prússia. (TRANCHEFORT, 2004, pág.66)

A Sonata em Lá maior nº3 op.69

A Sonata em Lá Maior nº3, op. 69, data do período mais produtivo de composição de Beethoven, 1807-1808, que corresponde a uma época de maturação extremamente fecunda, incluindo os anos, em particular, da composição da 4ª, 5ª e 6ª sinfonias, correspondentes ao chamado segundo período estilístico. A obra foi dedicada ao barão Ignatz von Gleichenstein, originário de Freiburg im Breisgau. Foi executada pela primeira vez em 1812, com Joseph Linke no

violoncelo e Carl Czerny (1791-1857) ao piano. A sua publicação ocorreu em 1809, em Leipzig, pela editora Breitkopf & Härtel.

Claude Rostand disse a respeito: *“A Sonata op.69 tem a força, a economia e a invenção originais das obras de maturidade. Dito isto, se o tom é de um raro vigor, o compositor não faz aqui rebentar de forma nenhuma o quadro da sonata como o fez já, aliás, nas suas obras para piano ou quarteto de cordas”*. Lewis Lockwood: *“as soluções encontradas no op.69 para os problemas de escala, de sonoridade relativa e de equilíbrio entre os dois instrumentos aparecem como uma realização tão importante quanto a originalidade e a qualidade das ideias puramente musicais”*.

Contrariamente às duas sonatas precedentes, o op.69 abre directamente com um *Allegro* e falta-lhe um verdadeiro andamento lento. Esta abandona igualmente o discurso patético das duas primeiras sonatas, assim como os conflitos temáticos, em favor de uma respiração mais natural, de um lirismo terno, que lhe conferem o seu cunho particular. É caracterizada por contrastes, motivos de interacção melódicos e contrapontísticos e pela diversidade temática. Quando Beethoven a escreveu, padecia já de uma surdez aguda, se não quase completa. No entanto, esta sonata irradia humor, serenidade e alegria. (TRANCHEFORT, 2004, pág.67 e 68)

Schubert

Biografia

Franz Peter Schubert nasceu a 31 de Janeiro de 1797 em Himmelpfortgrund, um pequeno subúrbio de Viena. O seu pai, Franz Theodor Florian Schubert (1723-1787), filho de um camponês da Morávia, era um mestre-escola da paróquia. A sua mãe, Elizabeth Fitz (1756-1812), tinha sido, antes do casamento, criada de uma família vienense. Dos seus catorze filhos, nove morreram durante a infância; os restantes eram Ignaz (nascido em 1784), Ferdinand (nascido em 1794), Karl (nascido em 1796), Franz e Theresia (nascida em 1801). O pai, homem de reconhecida integridade moral, tinha alguma reputação como professor, e a sua escola, em Lichtenthal, era bem frequentada.

Aos cinco anos de idade, Schubert começou a sua instrução regular, com o pai. Aos seis anos, entrou na escola de Lichtenthal, onde passou alguns dos melhores anos da sua vida. A sua educação musical começou também por esta altura. O seu pai transmitiu-lhe alguns conhecimentos rudimentares sobre violino e o seu irmão, Ignaz, iniciou-o no piano. Aos sete anos, como já tinha ultrapassado largamente a perícia dos seus mestres, foi entregue à guarda de Michael Holzer (1772-1826), mestre de capela da igreja de Lichtenthal. (Acedido em 28 de Setembro de 2010 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert)

A 30 de Setembro de 1808, o seu pai leva-o a participar no concurso para coristas da Capela Imperial, onde António Salieri (1750-1825), compositor oficial da corte, seleccionaria os novos cantores. (Acedido em 28 de Setembro de 2010 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u805.jhtm>) Possuidor de uma apreciada voz de soprano, obteve um lugar no coro, ganhando também uma bolsa de estudos em Stadtkonvikt, um dos melhores colégios de Viena. Manteve-se aí até aos dezassete anos. A sua instrução não foi, no entanto, das melhores. A sua formação deveu-se mais à prática que recebeu através da orquestra da escola e ao companheirismo de alguns dos seus colegas. Muitos dos seus mais devotos amigos, ao longo da sua vida, encontravam-se já entre os seus colegas: Joseph von Spaun (1788-1865), Albert Stadler (1794-1888), Anton Holzapfel, entre outros, que o ajudavam monetariamente, comprando-lhe papel de música, além de lhe darem apoio moral, encorajando-o e reconhecendo nele as suas qualidades. Foi também no Stadtkonvikt que teve o seu primeiro contacto com as sinfonias e aberturas de Wolfgang Mozart. Schubert foi desenvolvendo o seu conhecimento pessoal da música da época, através do conhecimento de algumas produções musicais, nomeadamente pequenas peças mais ligeiras, bem como por visitas ocasionais à ópera. Nesta época escreveu as suas primeiras composições: uma Fantasia para dueto de piano (D.1, 1810), três longas peças vocais (D.5 e D.7, 1811), uma Abertura para quinteto de cordas (D.8, publicada em 1970), um quarteto de cordas (D.2), uma segunda Fantasia para piano (D.9) e alguns Lieders.

Formou um quarteto de cordas no seio da sua família, no qual os seus irmãos tocavam violino, Schubert viola e seu pai violoncelo. Durante os restantes anos que passou no Stadtkonvikt, escreveu ainda um número apreciável de peças de música de câmara, vários Lieders, algumas peças para

piano e, entre os seus projectos mais ambiciosos, um Kyrie (D.31) e um Salve Regina (D.27), um octeto para instrumentos de sopro (D.72/72a) - diz-se que em honra da sua mãe, que morreu em 1812 - uma cantata (D.110), incluindo a letra e a música, para a comemoração do dia do nome do seu pai, em 1813; e, no final dos seus anos de conservatório, a sua primeira sinfonia (D.82). (Acedido em 28 de Setembro de 2010 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert)

No final de 1813, deixou o conservatório e, para evitar o serviço militar, começou a leccionar como professor primário na escola de seu pai, onde trabalhou durante dois anos. (Acedido em 28 de Setembro de 2010 em http://corocamarabejabiografias.blogspot.com/2010_01_01_archive.html) Prosseguiu a sua prática de composição com Salieri. A sua primeira ópera completa - *Des Teufels Lustschloss* (D.84) - e a sua primeira missa - em Fá maior (D.105) - foram ambas escritas em 1814. Do mesmo ano, datam três quartetos de cordas, muitas peças instrumentais curtas, o primeiro andamento da Sinfonia nº 2 em Sib Maior (D.125) e dezassete *Lieder*, incluindo algumas obras-primas como *Der Taucher* (a primeira versão, D.77, reescrita posteriormente, com o número de catálogo D.111) e o chamado "Lamento de Margarida" - da obra de Goethe, "Fausto" - ou seja, *Gretchen am Spinnrade* ("Margarida na roca") (D.118, publicado como Op.2). Em 1815 escreveu a Sinfonia nº3, em Ré maior (D.200). Completou igualmente duas missas, em Sol (D.167) e Si bemol (D.324) - a primeira foi escrita em seis dias - além de um novo "Dona Nobis" para a missa em Fá, um *Stabat Mater* e um *Salve Regina* (D.223). Escreveu, entretanto, cinco óperas, das quais apenas três ficaram completas - *Der vierjährige Posten* (D.190), *Fernando* (D.220) e *Claudine von Villabella* (D.239). Duas outras, *Adrast* (D.137) e *Die Freunde von Salamanka* (D.326), ficaram, aparentemente, incompletas. A lista de obras inclui ainda um quarteto de cordas em Sol menor, quatro sonatas e muitas peças de menor dimensão para piano. Os seus *Lieder* continuam, no entanto, a constituir a maior parte, e com maior sucesso, da lista de obras do compositor: 146 canções, algumas de tamanho considerável, das quais oito estão datadas de 8 de Outubro e sete de 19 de Outubro.

No Inverno de 1814-1815, Schubert conheceu o poeta Johann Mayrhofer (1787-1836), conhecimento que, como era habitual nas suas relações, levou a uma amizade sólida, embora tivessem temperamentos diferentes. Enquanto Schubert se mostrava expansivo e alegre, apenas com alguns momentos, breves, de depressão, logo seguidos de estados de espírito enérgicos, Mayrhofer era melancólico e reservado.

Assim como 1815 foi o período mais prolífico da vida de Schubert, em termos quantitativos, 1816 foi a época de viragem no que diz respeito à sua vida. Estava este ano a começar quando Schubert compõe febrilmente, entre uma pilha de trabalhos escolares, o *Erlkönig* (D.328, publicado como Op.1) - a partir de um poema de Goethe. Uma semana mais tarde, Franz Von Schober (1796-1882), um estudante de direito de uma família abastada, que tinha ouvido algumas canções de Schubert, convida-o a ir para sua casa, onde poderia compor em paz, sem se preocupar com actividades lectivas. O consentimento de seu pai foi imediato. Antes do final da Primavera já Schubert se estava a instalar em casa de Von Schober. Por algum tempo ainda tentou contribuir com alguns rendimentos para a sua família, dando aulas de música, mas rapidamente as abandonou, devotando-se inteiramente à composição.

Entre as obras escritas em 1816 incluem-se três cantatas cerimoniais, uma delas (D.407/441) escrita para o Jubileu de Salieri, a 16 de Junho; a cantata *Prometheus* (D.451), oito dias depois, para os alunos do professor Heinrich Joseph Watteroth, que lhe pagou honorários (pela primeira vez); a outra, com um libreto, indigno da qualidade musical de Schubert, para Herr Joseph Spendou (D.472). De maior importância são as suas duas novas sinfonias: a Quarta sinfonia em Dó menor (D.417) e a Quinta sinfonia em Si bemol (D.485). Compôs também algumas peças de música sacra e mais de cem canções, entre as quais algumas das suas melhores, a partir de textos de Goethe e Schiller. Escreveu também uma ópera, *Die Bürgschaft* (D.435).

O seu círculo de amigos continuava, incessantemente, a aumentar. Mayrhofer apresenta-o a Johann Vogl (1768-1840), um barítono famoso, que interpreta os seus Lieder nos salões de Viena; Anselm Hüttenbrenner (1794-1868) e o seu irmão, Joseph (1796-1882), encontram-se também entre os seus mais devotos admiradores; Joseph von Gahy, um pianista de renome, tocava as suas sonatas e fantasias; os Sonnleithners, uma família burguesa rica, cujo filho mais velho tinha estado no Conservatório, deu-lhe livre acesso à sua casa e organizava, em sua honra, reuniões musicais a que, rapidamente, se deu o nome de Schubertiadas. As suas necessidades materiais eram sustentadas sem grande dificuldade, pois, com um generoso espírito de boémia, os seus amigos partilhavam as contas, desde o alojamento à alimentação. Schubert era sempre o líder das tertúlias e festas.

O ano de 1818, ainda que tenha sido um período de pouca produção musical, se comparado com o que o antecedeu, foi, no entanto, memorável. Foi o início da sua única nomeação oficial, como Mestre de Música da família do Conde Johann Esterhazy (1754-1840), em Zelesz, onde passou o Verão num ambiente agradável. Entre as composições que desenvolveu neste ano, encontram-se a Sinfonia em Dó maior (D.589), algumas peças para piano a quatro mãos, compostas para os seus alunos em Zelesz, além de algumas canções como *Einsamkeit* (D.620), *Marienbild* (D.623) e *Litaney*. Ao regressar a Viena, no Outono, descobre que Von Schober já não lhe pode dar alojamento, pelo que passa a viver com Mayrhofer. Apresenta-se ao público como escritor de canções, pela primeira vez, em 28 de Fevereiro de 1819, quando a sua canção *Schäfers Klagelied* é cantada num concerto, numa prisão. No Verão do mesmo ano, tira férias e viaja com Vogl até à Alta Áustria. Em Steyr, escreve o seu famoso Quinteto para piano em Lá, *A Truta* (D.667).

As suas composições de 1820 são notáveis em vários aspectos e demonstram um largo avanço no desenvolvimento e maturidade do seu estilo. A oratória inacabada *Lazarus* (D.689) foi começada em Fevereiro; mais tarde, seguiram-se, entre outras obras de menor dimensão, o Salmo 23 (D.706) ("O Senhor é meu Pastor"), o *Gesang der Geister* (D.705/714), o *Quarteto para cordas nº 12* em Dó menor (D.703) e a grande *Fantasia Wanderer* para piano (D.760). Mas o mais interessante, em termos biográficos, foi o facto de, neste ano, duas das óperas de Schubert terem sido estreadas no teatro Karthnerthor: *Die Zwillingsbrüder* (D.647) a 14 de Junho, e *Die Zauberharfe* (D.644) a 19 de Agosto. Até ao momento, as suas composições mais extensas (exceptuando as missas) só tinham sido tocadas por amadores, na Gundelhof, uma sociedade com origem nos recitais de quarteto realizados em casa do seu pai. Agora começava a ter maior visibilidade, mostrando-se a um público mais vasto. Quando o seu amigo Vogl canta o seu *Erlkönig* num concerto, no teatro Kärnthnerthor (8 de Fevereiro de 1821), Anton Diabelli (1781-1858) aceitou, com algumas hesitações, publicar algumas das suas obras sob comissão. As primeiras sete obras com número de opus (todas elas canções -

Lieder) foram publicadas nestes termos. Ao terminar a comissão, começou a receber os escassos dividendos acordados com as editoras. A responsabilidade da falta de reconhecimento do talento de Schubert em vida pertencerá, talvez, às cautelas desnecessárias dos intermediários que retardavam e restringiam a publicação das suas obras.

Em 1821, a sua obsessão pelo palco apenas lhe trará desilusões. *Alfonso und Estrella* e *Fierabras* (D.796) são recusadas; *Die Verschworenen* (D.787) foi proibida pela censura (provavelmente devido ao título); *Rosamunda* (D.797) ficou incompleta, depois de duas noites de trabalho, devido à insignificância do libreto. Destes trabalhos, os dois primeiros estão escritos a uma tal escala que a sua interpretação se tornaria inexcedivelmente difícil. (*Fierabras*, por exemplo, é constituído por mais de 1000 páginas de partitura manuscrita), mas *Die Verschworenen* é uma comédia brilhante e ligeira, e *Rosamunda* contém alguma da melhor música composta por Schubert. Em 1822, é apresentado a Carl Maria von Weber (1786-1826) e a Ludwig van Beethoven (1770-1827), mas isso terá pouca influência na sua vida, ainda que Beethoven reconheça, cordialmente, o génio de Schubert. Von Schober está, entretanto, longe de Viena; novos amigos aparecem, mas com um carácter menos desejável. De todos, este foi o ano mais negro da sua vida. Em 1822, completou a Missa em Lá bemol (D.678) e começou a *Sinfonia incompleta* (Sinfonia nº 8 em Si menor, D.759). (Acedido em 28 de Setembro de 2010 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert)

Apesar de Schubert estar a atravessar um dos seus períodos mais fecundos no campo criativo, no aspecto pessoal, em 1823, surgiu um mal que poucos anos mais tarde levaria o compositor à morte. Embora seja impossível certificar com total veracidade qual era a enfermidade, depoimentos da época e a descrição dos sintomas de que padecia permitem assegurar que contraiu uma doença venérea, concretamente a sífilis. Essa teoria seria corroborada pelo facto de, no final desse ano, o músico ter sido obrigado a utilizar uma peruca para ocultar uma repentina calvície, sequela de um tratamento à base de mercúrio, característico da época. Sem sombra de dúvidas, as consequências desse mal, do qual Schubert nunca se livraria, apesar de momentâneas melhoras, foram as que terminaram com a sua existência, e, desde o aparecimento dos primeiros transtornos, o músico pareceu conformar-se com o final que o aguardava. (Acedido em 29 de Setembro de 2010 em <http://www.classicos.hpg.ig.com.br/schubert.htm>). Durante esse período, compôs relativamente pouco, pois a sua saúde encontrava-se debilitada, assim como o seu ânimo, tal como reflecte numa carta que enviou a Leopold Kupelweiser (1796-1862) em 31 de Março de 1824: “(...) *Sinto-me o homem mais infeliz e desventurado deste mundo. Creio que nunca voltarei a estar bem novamente, e tudo o que faço para tentar melhorar a minha situação, na realidade a torna pior (...)*”. (Acedido em 29 de Setembro de 2010 em <http://memorialdamusica.blogspot.com/2008/02/franz-schubert.html>)

Na Primavera de 1824, escreve o magnífico Octeto em Fá maior (D.803); no Verão, volta para Zelesz, onde, atraído pela língua húngara, escreve o *Divertimento à húngara* (D.818) e o Quarteto para cordas em Lá menor (D.804). Muitos biógrafos referem, neste passo, a discutida paixão de Schubert pela Condessa Caroline Esterhazy (1805-1851), sua aluna. Os amigos de Schubert, nos seus diários e memórias, referem esta paixão impossível de se concretizar, dada a condição social do compositor. Schubert dedicou-lhe a sua Fantasia em Fá menor, escrita em 1828. Muito debatido é,

também, o grande Duo em Dó maior (D.812, opus 140), datado do Verão desse ano, em Zelesz. Não tem qualquer relação com o estilo usual de Schubert para música de piano, sendo predominantemente de carácter orquestral e podendo ser um esboço de uma grande sinfonia.

O ano de 1825 apresenta-se com algumas perspectivas. O seu estado de saúde apresenta uma notável - embora passageira - melhora. Os *lieder* *Die schöne Müllerin* (D.795) e muitas outras das suas melhores canções foram escritas neste ano, embora em 1824 tenha já escrito algumas variações sobre o tema *Trockne Blumen* destes *Lieder*. Há também uma sonata para piano e *Arpeggione* (D.821), uma interessante tentativa de valorizar um instrumento musical do passado e, hoje, obsoleto. Esta peça tem sido, entretanto, adaptada a outros instrumentos, sendo usualmente tocada com piano e violoncelo. Começou a publicar mais obras; por algum tempo a sua situação financeira melhorou; no Verão, fez uma viagem à Alta Áustria, onde foi recebido com entusiasmo. Foi durante essa viagem que escreveu *Canções de Sir Walter Scott*. É neste ciclo que se insere a famosa *Ellens dritter Gesang* (Ave Maria D.839). Escreveu também a Sonata para piano em Lá menor (D.845, op. 42).

De 1826 a 1828, Schubert residiu em Viena. Os dados biográficos dos anos que se seguem restringem-se quase exclusivamente às obras que compôs. Os únicos acontecimentos dignos de nota em 1826 dizem-nos que dedicou uma sinfonia à Gesellschaft der Musikfreunde, tendo recebido honorários em troca; e que na Primavera de 1828 deu, pela primeira e única vez na sua vida, um concerto dedicado exclusivamente a obras da sua autoria, tendo sido bem recebido. No Inverno de 1825-1826, escreveu o quarteto de cordas em Ré menor, com as variações sobre o tema *A Morte e a Donzela* (D.810). Mais tarde, nesse mesmo ano, escreveu o Quarteto de cordas em Sol maior, *Rondeau brilhante*, para piano e violino (D.895, opus 70), e a interessante Sonata para Piano em Sol (D.894, opus 78) que, por soberba dos editores, foi impressa sem o título *Fantasia*, que Schubert lhe havia dado (ainda que em edições recentes se tenha recuperado esse título, nem que seja sob a forma de sub-título). A estas obras há a acrescentar as três canções baseadas em poemas de William Shakespeare (1564-1616), das quais *Hark! Hark! the Lark* (D.889) e *Who is Sylvia?* (D.891) foram escritas no mesmo dia; a primeira, numa taberna onde interrompeu o seu passeio da tarde, e a última quando estava de volta aos seus aposentos, ao anoitecer. Em 1827, escreveu a *Winterreise* (D.911), a fantasia para piano e violino em Dó (D.934), e os dois trios para piano (Si bemol, D.898; e Mi bemol, D.929); em 1828, a *Canção triunfal de Miriam*, baseada num texto bíblico, a Sinfonia em Dó maior - a Grande (D.944), a Missa em Mi bemol (D.950) e o *Tantum Ergo* (D.962), o Quinteto de Cordas em Dó (D.956), o segundo *Benedictus* para a Missa em Dó, as últimas três Sonatas para piano e o conjunto de canções publicadas postumamente com o lírico título de *Schwanengesang* (D.957). Seis destas canções têm letra de Heinrich Heine (1797-1856), cuja *Buch der Lieder* foi escrita no Outono. (Acedido em 28 de Setembro de 2010 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert)

A sua saúde deteriorou-se no auge da sua actividade criativa. Sofria de sífilis desde 1822. Numa carta de 12 de Novembro de 1828 dirigida a Schober, escrevia: *"Levo onze dias sem comer e beber nada. Qualquer coisa que tento ingerir devolvo no mesmo instante..."*. (Acedido em 29 de Setembro de 2010 em <http://www.classicos.hpg.ig.com.br/schubert.htm>). Em pouco tempo o seu estado de saúde foi-se agravando e viu-se obrigado a ficar na cama. Recebeu a visita dos seus amigos e solicitou que fosse interpretado diante dele o Quarteto n.º 14 de Beethoven, desejo que se

cumpriu em 14 de Novembro. Porém, os últimos dias foram passados só na presença do seu irmão, pois o temor pelo contágio acabou por o distanciar do seu círculo de amigos. Terá morrido de febre tifóide, a 19 de Novembro, na casa do seu irmão Ferdinand, em Viena, com 31 anos de idade. A sua sepultura encontra-se no cemitério de Währinger, perto da de Ludwig van Beethoven, compositor que venerou em vida. Em 1872, um memorial a Franz Schubert foi erguido no Stadtpark de Viena. Em 1888, as sepulturas de Schubert e de Beethoven foram movidas para o Zentralfriedhof, onde podem agora ser encontradas ao lado das de Johann Strauss II (1825-1899) e Johannes Brahms (1833-1897).

Algumas das suas peças de menor dimensão foram impressas pouco depois da sua morte, mas aquelas que hoje são consideradas como as mais importantes foram vistas pelos editores como papel desperdiçado. Em 1838, Robert Schumann (1810-1856), numa visita a Viena, encontra o manuscrito poeirento da Sinfonia em Dó maior, (D.944) e leva-o consigo para Leipzig, onde foi interpretada por Félix Mendelssohn (1809-1847), tendo sido consagrada pelos críticos da revista *Neue Zeitschrift für Musik*. Há uma certa controvérsia em relação à numeração a dar a esta sinfonia. Os musicólogos alemães preferem designá-la por Sinfonia nº7; o catálogo de referência das obras de Schubert, o *Deutsch*, compilado por Otto Erich Deutsch (1883-1967), lista-a como nº 8, enquanto na maior parte do mundo é conhecida como a nona de Schubert.

O passo mais importante para a redescoberta dos trabalhos esquecidos de Schubert aconteceu numa viagem por Viena de Sir George Grove (1820-1900, da "Grove's Dictionary of Music and Musicians") e por Sir Arthur Sullivan (1842-1900), no Outono de 1867. Estes viajantes reabilitaram sete sinfonias, a música escrita para a ópera *Rosamunda*, algumas missas e óperas, alguns trabalhos de música de câmara e um grande conjunto, variado, de pequenas peças musicais e Lieder. O público mundial tinha, finalmente, acesso à obra de Schubert. Outra controvérsia, iniciada com Grove e Sullivan, e que se manteve por vários anos, referia-se à existência de uma Sinfonia perdida. Pouco antes da morte de Schubert, o seu amigo Eduard von Bauernfeld (1802-1890) fazia menção a uma outra sinfonia, datada de 1828 (ainda que isso não indique de forma indubitável o ano em que terá sido composta), que se chamaria *Letzte*. A generalidade dos musicólogos aceita, hoje em dia, que esta última sinfonia se refere a um esboço sinfónico em Ré maior (D936A), descoberto na década de 1970, e que Brian Newbould completou, dando-lhe o nome de Décima sinfonia. (Acedido em 28 de Setembro de 2010 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert)

Obra

Franz Liszt (1811-1886) refere-se a Schubert como "*le musicien le plus poète qui fut jamais*" - o mais poeta dos músicos de sempre. Em clareza de estilo, é dito que é inferior a Mozart; no poder da construção musical, está bem longe de Beethoven, mas, em termos de impulso e sugestão poética, é dificilmente comparável. Escreveu a sua música sempre de forma precipitada e raramente mudava algo que já estava escrito. Daí que a característica fundamental da sua obra seja um certo sabor a improviso: é por isso que adjectivações como fresco, vivo, espontâneo,

impaciente, moderado, rico em matizes sonoras, caloroso, sentimental e imaginativo são frequentemente utilizadas. É por muitos considerado o maior autor de canções que alguma vez existiu. O Lied alemão não seria, de forma alguma, o mesmo sem Schubert. Em geral, as suas obras são marcadas pelo paradigma da canção. Até nas suas missas parece que se irrita com as secções contrapontísticas, empregando toda a sua alma nas partes que lhe permitem um tratamento mais lírico. Nas suas sinfonias, as passagens mais celebradas são aquelas que trazem a marca do lirismo e da elegia. Poder-se-ia dizer que era como um cantor que transportou para todo um vasto campo musical a forma artística que mais amou.

Schubert escreveu cerca de 1000 obras num curto espaço de tempo. Na sua maioria (mais de 600) são canções. Escreveu sete sinfonias, bem como dois andamentos da *Unfinished Symphony*, um esboço completo (com orquestração parcial) de uma nona, e fragmentos de uma discutível décima. Há uma grande quantidade de música para piano solo, incluindo 21 sonatas completas e muitas danças curtas, e um conjunto relativamente grande de obras para dueto de piano. Há cerca de 30 obras de câmara, incluindo algumas obras fragmentárias. A sua produção coral incluiu seis missas. Escreveu também cinco óperas. (Acedido em 28 de Setembro de 2010 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert)

Estilo

Schubert é clássico e romântico ao mesmo tempo. É clássico quanto à forma e à estrutura das composições instrumentais, seguidor de Haydn, Mozart e Beethoven, e romântico, sobretudo pelo uso da harmonia e de novas formas musicais. As suas estruturas formais e os seus desenvolvimentos possuem um carácter mais melódico do que dramático. Combina a forma clássica com a melodia romântica. As suas inovações harmónicas incluem a finalização da primeira parte dos andamentos na subdominante em vez da dominante. Era prática comum nas suas obras relaxar a tensão no meio de um andamento. (Acedido em 29 de Setembro de 2010 em http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/pt/Franz_Schubert)

Em Julho de 1947, o compositor Ernst Krenek (1900-1991), discutindo o estilo de Schubert, admitiu que: *"compartilhava da opinião generalizada de que Schubert foi um inventor de melodias agradáveis... sem a força dramática e a busca de inteligência que caracterizava mestres como Bach ou Beethoven"*. Krenek escreveu que chegou a uma avaliação completamente diferente após o estudo minucioso da sua obra. Cada sonata apresenta *"uma grande riqueza e requinte técnico"* e revelou Schubert como *"longe de estar satisfeito com um tipo de escrita em moldes convencionais. Pelo contrário, ele era um artista com um pensamento e um apetite aguçados para a experimentação"*. Esta vontade de inovação manifesta-se repetidamente numa ampla variedade de formas e géneros, incluindo ópera, música litúrgica, de câmara, música para piano solo e obras sinfónicas. Talvez a sua ousadia se manifeste num sentido original, nomeadamente na modulação, como no segundo andamento do seu Quinteto de Cordas, onde modula a partir de dó maior, através de Mi maior, para alcançar a tónica de Dó# maior, e na escolha incomum de instrumentação, como

no Sonata Arpeggione. A sua experimentação levou-o muitas vezes a becos sem saída, resultando daí obras fragmentárias, que também lhe permitiram criar uma música diferente de tudo o que viera antes, como os seus dois ciclos de canções, de alcance sem precedentes.

Foi no género do *Lied*, porém, que Schubert deixou a sua indelével marca. Leon Plantinga observou: *"Nos seus mais de seiscentos Lieder ele explorou e expandiu as potencialidades do género como nenhum compositor o fizera"*. Antes da influência de Schubert, os *Lieder* tendiam para uma forma silábica e para o tratamento estrófico do texto. No tratamento que Schubert dá à poesia de Goethe, as suas representações de *Gretchen am Spinnrade* e *Der Erlkönig* são particularmente impressionantes pelo seu conteúdo dramático e progressista no uso da harmonia. Cria imagens através da música, como a representação da roda de fiar em *Gretchen* e o incessante galope furioso em *Erlkönig*. Também se destacam os dois ciclos de canções sobre poemas de Wilhelm Müller (1794-1827), *Die schöne Müllerin* e *Winterreise*, que ajudou a estabelecer o seu género e potencial musical, poético, e quase operático de narrativa dramática. (Acedido em 29 de Setembro de 2010 em http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/pt/Franz_Schubert) O *Theaterzeitung*, escrevendo sobre *Winterreise*, na época, comentou que era uma obra que *"ninguém pode cantar ou ouvir sem estar profundamente comovido"*. Antonín Dvořák (1841-1904) escreveu em 1894 que Schubert, que considerava um dos grandes compositores, foi claramente influente em obras de menores dimensões, especialmente nos *Lieder* e nas pequenas obras para piano: *"A tendência da escola romântica foi em direcção a formas curtas e, embora Weber ajudasse a mostrar o caminho, a Schubert pertence a origem das formas curtas de peças para piano que a escola romântica preferencialmente cultivou. [...] Schubert criou uma nova época com o Lied. [...] Todos os outros compositores seguiram os seus passos"*.

Schubert vive na consciência de muitos, sobretudo de leigos, como um compositor meio alegre e meio melancólico, algo leviano, tipicamente vienense. Não se pode negar que muitas das suas obras correspondam a essa definição. Mas também existe um outro Schubert, profundamente sério, compositor da mais alta categoria e sucessor digno de Beethoven. Grande parte das suas obras é inspirada pelo folclore musical vienense e caracterizada por um melodismo fácil e insinuante, conhecidas e queridas no mundo inteiro: as marchas militares, as danças germânicas e as valsas. (Acedido em 29 de Setembro de 2010 em <http://www.classicos.hpg.ig.com.br/schubert.htm>)

O estilo de composição de Schubert evoluiu rapidamente ao longo da sua curta vida. Hoje, é considerado por muitos como marcante, inovador, poético, imaginativo, lírico e melódico, o que o faz ser considerado um dos maiores compositores do século XIX, marcando a passagem do estilo clássico para o romântico. (Acedido em 28 de Setembro de 2010 em http://corocamarabejabiografias.blogspot.com/2010_01_01_archive.html)

A Sonata para Arpeggione e Piano - D.821

A Sonata para arpeggione e piano é uma obra de circunstância, escrita para promover as qualidades de um instrumento derivado da viola da gamba, aperfeiçoado em 1823 por um luthier vienense de nome Johann Georg Stauffer (1778-1853). Por vezes era chamado também de guitarra-violoncelo ou de guitarra com arco. Foi provavelmente Stauffer quem encomendou a obra a Schubert, em Novembro de 1824. O virtuoso propagador do instrumento, Vincenz Schuster, foi quem a executou, antes do final do ano, em sua casa, com Schubert ao piano. A primeira edição deu-se em 1871 e incluía transcrições para violino e violoncelo, embora posteriormente tenham sido feitos arranjos para guitarra, viola, e até transcrições para orquestra da parte de piano. Actualmente apresenta-se geralmente na formação de violoncelo e piano, podendo também ser executada na viola, no contrabaixo, na flauta, no clarinete ou na guitarra. (TRANCHEFORT, 2004, pág.813 e 814)

Conclusão

O romantismo foi um movimento artístico, político, filosófico e literário, iniciado nas últimas décadas do século XVIII, e que se estendeu pelo século XIX, liderado por uma forte evolução e rebeldia a todos os níveis. É uma forma de sentir que se exprime essencialmente através do individualismo, do subjectivismo, da idealização, do sentimentalismo, do egocentrismo, da natureza, do historicismo e do nacionalismo. Os autores românticos voltaram-se cada vez mais para si mesmos, retratando o drama humano, amores trágicos, ideais utópicos e desejos de evasão.

Se o século XVIII foi marcado pela objectividade, pelo Iluminismo e pela razão, o início do século XIX seria marcado pelo lirismo, pela subjectividade, pela emoção e pelo *eu*. O romantismo sonha com a confraternização, com a democracia, com a supressão das fronteiras de classe, com a justiça social e com a redenção das camadas baixas da sociedade. No espírito da época de viragem para o século XIX espelha-se a inquietação.

O movimento romântico pode dividir-se em três gerações: uma primeira, centrada no lirismo e no subjectivismo, com o sonho, o exagero e a busca pelo exótico, de um lado, e o inóspito, do outro; uma segunda, onde são notados o positivismo e, por oposição, o pessimismo e um certo gosto pela morte, religiosidade e naturalismo e uma terceira, que funcionou como fase de transição para uma nova corrente literária - o realismo.

Nos costumes, o amor romântico pretende aproximar-se da unidade absoluta dos amantes, da sua identificação no infinito, mostrando-se, portanto, insatisfeito perante todas as situações em que o amor encontra efectiva e rebelde realização. Não encontra prazer senão na contemplação exaltada da própria insatisfação.

Na política, o romantismo consiste na defesa e na exaltação das instituições tradicionais: o estado, a igreja e tudo o que ambos implicam.

No século XVIII a Europa era um formigueiro de ideias e inovações. Deram-se imensos progressos científicos, devendo-se salientar a máquina a vapor, que veio abrir caminho à industrialização. A Revolução Industrial trouxe consigo um rápido crescimento económico e populacional. A vida na cidade moderna significava mudanças incessantes. A cada instante, surgiam novas máquinas, novos produtos, novos gostos e novas modas que visavam a variedade e o conforto.

A arte pretende realizar o infinito em formas grandiosas e dramáticas, nas quais os contrastes são elevados ao extremo. As artes entram em ruptura com os ideais clássicos. O romantismo viu-se na necessidade de descobrir meios de expressão distintos dos que estavam em voga, voltando os seus interesses para a Idade Média, explorando, desde a segunda metade do século XVIII, o gosto pelo mundo gótico, sobretudo na arquitectura e na literatura.

Os alemães procuraram renovar a sua literatura através do retorno à natureza e à essência humana. É este revigorar da literatura através dos sentidos e da fantasia que caracteriza o *Sturm und Drang*, assim como o irracionalismo, o valor da vivência intuitiva, o gosto pelo mistério e os sentimentos humanitários. A coordenada central do homem de então é a ideia de liberdade. O romance torna-se o género narrativo preferencial, em oposição à epopeia. Os aspectos fundamentais da temática romântica na literatura são o historicismo e o individualismo.

A escultura romântica investe no empenho da expressividade. Descrever paixões e movimentos será uma das suas particularidades mais manifestas.

A pintura do romantismo surge no ocidente europeu como reacção ao equilíbrio, impessoalidade, racionalidade e sobriedade do classicismo. Tomando a cor e a luz como aspectos dominantes, os pintores abandonaram o esquema racional da perspectiva para um espaço indeterminado. A natureza era muitas vezes representada.

A estreita ligação não somente das artes entre si, mas também, em sentido amplo, de todas as dimensões da experiência humana foi considerada como fenómeno típico do Romantismo.

O Romantismo como movimento global tem como preceito captar a emoção, o sentimento e a intuição. A música torna-se um meio de comunicação de pensamentos, sentimentos, mensagens e ideias. Nacionalismo, sentimentalismo e pessimismo são as características do romantismo na música. O romantismo trouxe novas formas de expressão: o moderno sinfonismo, que começa com Ludwig Beethoven, e o lied (canção), que se consolida com Franz Schubert. Gera-se assim o contraste entre as criações grandiosas e as efusões intimistas e líricas, entre as grandes formas e as pequenas formas. Os compositores românticos buscavam maior liberdade de forma, expressão mais intensa e vigorosa das emoções. A personalidade do artista confunde-se com a obra de arte.

Era necessário despertar e seduzir o novo público, a classe média. A música de concerto pura, cujo único fim era exprimir sentimentos, só passou a existir do século XVIII em diante. As obras eram agora concebidas para serem executadas vezes sem conta. Deixam de ser escritas para um determinado acontecimento e passam a ser escritas pela vontade própria do compositor.

Beethoven e Schubert foram claramente dois homens de transição entre o classicismo e o romantismo, apesar de terem vivido em plena época romântica. Contudo, na música este movimento iniciou-se mais tarde que nas outras artes.

Beethoven é possuidor de um traço romântico que se espelha na sua personalidade rebelde, no individualismo, no sentimentalismo, no egocentrismo, no subjectivismo e na melancolia. Foi um dos primeiros compositores a dar um papel fundamental ao elemento subjectivo na música: *"Saída do coração, que chegue ao coração"*. Inovou dentro dos moldes tradicionais, sem os destruir e sem abandonar as formas clássicas de Mozart e Haydn. As suas obras possuem características marcantes, entre as quais, grandes contrastes de dinâmica e de registo, acordes densos, temas curtos e incisivos, vitalidade rítmica, sonoridades mais escuras e pesadas, baseadas nos sons graves, utiliza estruturas arquitectónicas complexas, desenvolve temas e motivos, expande a harmonia. É clássico na forma e romântico na emoção.

A democratização das artes traz consigo a libertação dos artistas em relação aos patronos. Beethoven inaugura a tradição do compositor livre, que escrevia música para si, sem estar vinculado a um nobre. Tudo nele traz a marca da liberdade: a solidão, a falta de vínculos e de responsabilidade perante os outros. O músico virtuoso passa a estar em voga e neste campo, como pianista virtuoso que era, conseguiu ter sucesso nos meios aristocráticos, onde granjeou alguns admiradores. Numa época em que se valoriza o génio criador, Beethoven foi reconhecido, em 1814, como o maior compositor do século. Infeliz no amor e desesperado pela tragédia da sua irreversível surdez, recorre a um pensamento recorrente da época, o suicídio. Dedicou-se à tarefa de transpor

para a arte dos sons o ideal estético dos escritores Goethe e Schiller, representantes do movimento Sturm und Drang (tempestade e ímpeto).

Schubert é clássico quanto à forma e à estrutura das composições instrumentais, seguidor de Haydn, Mozart e Beethoven, e romântico, sobretudo pelo uso da harmonia e de novas formas musicais. As suas estruturas formais e os seus desenvolvimentos possuem um carácter mais melódico do que dramático. A sua paleta de dinâmicas é menos contrastante do que a de Beethoven. Combina a forma clássica com a melodia romântica. É inovador, poético, imaginativo, lírico e melódico. Franz Liszt refere-se a Schubert como *“le musicien le plus poète qui fut jamais”* - o mais poeta dos músicos de sempre. Escreveu a sua música sempre de forma precipitada e raramente mudava algo já escrito, daí que a característica fundamental da sua obra seja um certo sabor a improvisado. A sua ousadia revela-se ao nível da modulação. A ele se deve a origem das peças curtas para piano que a escola romântica cultivou e a criação de uma nova época do lied. Não obteve grande sucesso em vida. Possuía um estado de espírito que oscilava entre o enérgico e a depressão.

Em Julho de 1947, o compositor Ernst Krenek, discutindo o estilo de Schubert, admitiu que: *“compartilhava da opinião generalizada de que Schubert foi um inventor de melodias agradáveis... sem a força dramática e a busca de inteligência que caracterizava mestres como Beethoven”*.

Bibliografia

ANIALBER - Schubert, Franz - Acedido em 28 de Setembro de 2010 em:
http://corocamarabejabiografias.blogspot.com/2010_01_01_archive.html

BARREIROS, José António - Romantismo. Acedido em 10 e 20 de Abril, 2 de Agosto de 2010 em:
<http://faroldasletras.no.sapo.pt/romantismo.htm>

Beethoven. Acedido em 25 de Setembro de 2010 em:
<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/beethoven/beethoven.phm>

Beethoven. Acedido em 25 de Setembro de 2010 em:
<http://www.scribd.com/doc/20820268/Biografias>

Beethoven. Acedido em 25 e 26 de Setembro de 2010 em:
<http://memoriavirtual.net/tag/beethoven/>

Biedermeier. Acedido em 10 de Julho de 2010 em:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Biedermeier>

Biografia de Ludwing von Beethoven. Acedido em 22 e 25 de Setembro de 2010 em:
<http://geniosmundiais.blogspot.com/2006/01/biografia-de-ludwig-van-beethoven.html>

Entendendo um génio, Ludwing van Beethoven. Acedido em 22 e 27 de Setembro de 2010 em:
<http://forum.cifraclub.com.br/forum/13/61976/>

Era romântica. Acedido em 15 de Agosto de 2010 em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Era_Rom%C3%A2ntica

Franz Peter Schubert. Acedido em 29 de Setembro de 2010 em:
<http://www.classicos.hpg.ig.com.br/schubert.htm>

Franz Schubert. Acedido em 28 de Setembro de 2010 em:
<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u805.jhtm>

Franz Schubert. Acedido em 28 de Setembro de 2010 em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert

GROUT, Donald; PALISCA, Claude - História da música ocidental. Lisboa: Gradiva, 1994. Pág.571 a 627.

GUEDES, Fernando [e tal.] - Enciclopédia Luso-brasileira da cultura. Volume I. Lisboa: Editorial Verbo, Lda., 1963. Pág. 1015 a 1090.

Guerra dos trinta anos. Acedido em 25 de Abril de 2010 em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_dos_Trinta_Anos

HAUSER, Arnold - História social da arte e da cultura. Volume IV. Lisboa: Estante editora, 1964. Pág. 53 a 112 e 135 a 289.

História da música. Acedido em 18 de Agosto de 2010 em:

<http://www.oliver.psc.br/historia%20musica.htm#M%C3%9ASICA%20ROM%C3%82NTICA>

Iluminismo (século XVIII). Acedido em 30 de Maio de 2010 em:

<http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/iluminismoseculo-xviii-textos>

INÁCIO, Marcelo - Romantismo um movimento contra o racionalismo. Acedido em 20 de Abril de 2010 em: <http://recantodasletras.uol.com.br/teorialiteraria/1893936>

Ludwing van Beethoven. Acedido em 23 de Setembro de 2010 em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven

Mediatização alemã. Acedido em 3 e 6 de Maio de 2010 em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Mediatiza%C3%A7%C3%A3o_Alem%C3%A3

MORA, Ana Riera; COLL, Isabel - Do iluminismo ao romantismo. Volume VIII. Amadora: Ediclube, edição e promoção do livro, Lda., 1992. Pág. 159 a 231. Tesouros artísticos do mundo.

Música do romantismo. Acedido em 16 de Agosto de 2010 em:

http://pt.wikilingue.com/es/M%C3%BAsica_do_Romantismo

Músico alemão, Ludwing von Beethoven. Acedido em 23 de Setembro de 2010 em:

<http://educacao.uol.com.br/biografias/beethoven.jhtm>

NGUYEN, Tiffany - Neoclassicismo e romantismo. Acedido em 15 de Abril de 2010 em:

<http://tatianegodoy.wordpress.com/2006/12/05/neoclassicismo-e-romantismo/>

O romântico pragmático. Acedido em 27 de Setembro de 2010 em:

http://veja.abril.com.br/081204/p_162.html

O termo e o conceito de romântico. Acedido em 10 de Abril de 2010 em:

http://www.webvestibular.com.br/revisoes/literatura/romantismo/o_termo_e_o_conceito_romantico.htm

PAHLEN, Kurt - Nova história universal da música. Volume II. São Paulo: Melhoramentos, 1993. Pág. 182 a 236.

PINTO, André - Desenho e comunicação visual. Acedido em 10 de Setembro de 2010 em:

<http://dc-visual.blogspot.com/>

Pintura do romantismo. Acedido em 7 e 10 de Setembro de 2010 em:

http://wapedia.mobi/pt/Pintura_do_romantismo

Reichsdeputationshauptschulss. Acedido em 3 de Maio de 2010 em:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Reichsdeputationshauptschluss>

Revolução industrial. Acedido em 7 de Junho de 2010 em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial

Romantismo ou realismo. Acedido em 2 de Agosto de 2010 em:

<http://slowfoodbych.blogspot.com/2009/09/romantismo-ou-realismo.html>

Romantismo. Acedido em 15 de Abril de 2010 e em 2 de Agosto de 2010 em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Romantismo>

Romantismo. Acedido em 3 de Agosto de 2010 em:

http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/j_g_ferreira/romantis.html

SICA, Renata - Ludwig van Beethoven. Acedido em 23 de Setembro de 2010 em:

<http://www.renatacortezsica.com.br/compositores/beethoven.htm>

SILVA, lá - Franz Schubert. Acedido em 29 de Setembro de 2010 em:

<http://memorialdamusica.blogspot.com/2008/02/franz-schubert.html>

TRANCHEFORT, François-René - Guia da Música de Câmara. Lisboa: Gradiva, 2004. Pág. 66 a 68 e 813 a 814.

UPJOHN, Everard; WINGERT, Paul; MAHLER, Jane - História mundial da Arte. Volume IV. Lisboa: Circulo de Leitores, 1975. Pág. 165 a 218.

VELOSO, Bryan - O conceito de romântico. Acedido em 10 de Abril de 2010 em:
<http://0posmoderno.wordpress.com/2008/04/09/o-conceito-de-romantico/>

WOLF, Norbert - Romantismo. Singapore: Tachen, 2008. Pág. 6 a 18.